



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Poetologische Topographie bei
Ingeborg Bachmann“

Verfasserin

Marlene Bauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuer:

Ass.-Prof. Dr. Robert Pichl

Vorwort

Im Laufe des Studiums und der akademischen Entwicklung stößt man auf interessante, unterschiedliche Themenbereiche und Texte, manche beeindrucken, berühren oder hinterlassen Spuren im eigenen Denken und Handeln, wodurch sie in eine bestimmte Richtung führen und für eine weitgehende Behandlung im Rahmen der Diplomarbeit geeignet erscheinen. Zu meinem Thema der Diplomarbeit, das sich mit der Rolle und Funktion der poetologischen Topographie bei Ingeborg Bachmann auseinandersetzt, fand ich durch die Abfassung einer Seminararbeit, welche im Sommersemester 2010 bei Herrn Professor Robert Pichl entstand. Durch großes Interesse an Bachmanns besonderem Verfahren des topographischen Schreibens fand ich schließlich zum für mich passenden Bearbeitungsgebiet.

An dieser Stelle möchte ich mich bei meinem Betreuer, Herrn Professor Robert Pichl herzlich bedanken, der sofort meinem Vorschlag, Aspekte der Seminararbeit zu einer Diplomarbeit auszubauen, nachgegangen ist und mir weitere Ideen und Forschungsaspekte näherbrachte, um mich in eine produktive Richtung zu führen, die für ein positives Gelingen von bedeutender Wichtigkeit ist. Stets stand er mir mit Rat zur Seite, und versuchte, mich bei meinen eigenen Forschungsinteressen zu unterstützen.

Ein besonderer Dank gilt natürlich auch meiner Familie, allen voran meinen Eltern, die mich in meiner schulischen und akademischen Laufbahn immer unterstützen und durch ihren Einsatz diese Arbeit und mein vorangegangenes Studium ermöglichten. Ein herzliches Dankeschön auch an meinen Bruder und meine Freunde, die mir in akademischen Fragen und Anliegen immer zur Seite stehen.

Inhaltsverzeichnis

1.	Einleitung.....	1
1.1	Fragestellung und Zielsetzung.....	2
1.2	Vorgangsweise.....	3
2.	Theoretisches.....	5
2.1	Theorien der Topographie.....	5
2.1.1	Topographie in Geographie und Geschichte	5
2.1.2	Topographie in der Psychologie.....	7
2.1.3	Topographie in der Literatur	11
2.1.3.1	Topos und Topikforschung.....	11
2.1.3.2	Raumtheorien in der Literatur.....	12
2.1.3.3	Funktion der Topographie in der Literatur	16
2.2	Topographische Schreibweise bei Ingeborg Bachmann	18
2.2.1	Die Idee der Grenze und die Grenzüberschreitung	22
2.2.2	Heimatlosigkeit und Fremde im Bild des Unterwegsseins.....	25
2.2.3	Richtungsutopie und Erkenntnis.....	31
3.	Textanalyse.....	37
3.1	Rom – Die ewige Stadt	37
3.1.1	Was ich in Rom sah und hörte.....	42
3.1.1.1	Was ich in Rom sah und hörte – Ein Anti-Stadtführer?	42
3.1.1.2	Die Verbindung von Gegenwart und Geschichte	45
3.1.1.3	Der Prozess des „Sehens“ als Weg zur Erkenntnis.....	49
3.2	Berlin – Ort für Zufälle.....	53
3.2.1	Ein Ort für Zufälle	55
3.2.1.1	Ein Ort für Zufälle – als Spiegel einer „kranken“ Gesellschaft.....	55
3.2.1.2	Örtlichkeit als Umkehr der Ordnung	59
3.2.1.3	Städtische Topographie als Aufarbeitung der verdrängten Vergangenheit.....	61

3.3	Wien – Stadt ohne Gewähr	65
3.3.1	Das dreißigste Jahr	67
3.3.1.1	Flucht aus der verfremdeten Heimat	67
3.3.1.2	Wien – Ort der Erinnerung, Rom – Ort der Flucht	71
3.3.1.3	Problemkonstante des gesellschaftlichen Seins	76
3.3.2	Malina	78
3.3.2.1	Wien als Ort des Gedächtnisses	80
3.3.2.2	Die literarisch-topographische Konstruktion des „Ungargassenlandes“	84
3.3.2.3	Topographie als Projektion einer Utopie	87
3.4	Klagenfurt – Frühe Dunkelhaft.....	91
3.4.1	Drei Wege zum See	92
3.4.1.1	Geographische Topographie und Gedächtnistopographie	93
3.4.1.2	Die Heimat als Fremde.....	97
3.4.1.3	Richtungsutopie jenseits der Grenze	100
3.5	Böhmen – Geistige Heimkehr	103
3.5.1	Böhmen liegt am Meer.....	105
3.5.1.1	Topographische Linien im lyrischen Text	105
3.5.1.2	Utopische Heimat.....	108
4.	Resümee.....	112
5.	Bibliographie.....	118

1. Einleitung

Ingeborg Bachmann entwirft in ihren Werken Topographien realer Städte, wie beispielsweise Wien und Rom, oder auch von Orten und Landschaften, wie der Seenlandschaft rund um Klagenfurt. Durch das Kreieren und Umwandeln der topographischen Züge in einen literarischen „Zauberatlas“¹, schafft sie eine Möglichkeit, gegenwärtige Zeit mit vergangener Geschichte zusammenzuführen und im Raum der fiktiven Welt der Literatur darzustellen.² Anhand des Aufgreifens von Städtebildern und Landschaften, welche die Autorin mit den physischen und psychischen Bewegungen und den damit einhergehenden Erfahrungen der ProtagonistInnen und Erzählerstimmen verbindet, gelingt es ihr das individuelle mit dem kollektiven Gedächtnis zu verbinden.³

In den Texten des umfassenden Werks der Autorin stößt man immer wieder auf Topographien, die auf unterschiedliche Weise offensichtlich, entstellt oder als Randnotiz Darstellung finden, sie alle liegen im Inneren des Textgeflechts verborgen und warten darauf, von den Lesern entschlüsselt und auf persönliche Weise interpretiert zu werden.

Bei der Untersuchung der topographischen Poetik bei Ingeborg Bachmann und ihrer Funktion im Text ergeben sich folgende Hauptaspekte: Den ersten Aspekt bildet die Darstellung der Topographie, welche in Bachmanns literarischen Texten über die ProtagonistInnen oder die Erzählerstimme erfolgt. Es kann davon ausgegangen werden, dass durch deren Sinneseindrücke ein bestimmtes Bild an die Leser weiter gegeben wird, wodurch diese von der Autorin zum Weiterdenken animiert werden. Ein weiterer Aspekt bezieht sich auf die Verbindung von individueller Erfahrung der Einzelnen und der kollektiven Geschichte, eine Problemkonstante, die sich in Bachmanns Werk immer wieder finden lässt und besonders durch das Aufgreifen von Gedächtnisorten seine

¹ Primärtexte Ingeborg Bachmanns werden im laufenden Text nach der Werkausgabe, mit Angabe des Titels, des Bandes und der Seitenzahl zitiert. Hier: Bachmann, Ingeborg: IV. Frankfurter Vorlesung. „Der Umgang mit Namen“. Werke Bd 4 (Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978. S. 238-254. Hier: S. 239.

² Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay 1999. S. 352.

³ Vgl. Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln: Böhlau 2003. (= Literatur-Kultur-Geschlecht Bd 25). S. 120f.

Darstellung findet. Der dritte Aspekt lässt sich anhand eines Wortes definieren – der Utopie.

1.1 Fragestellung und Zielsetzung

Die in der Einleitung genannten Aspekte beschreiben die Ausgangslage für das Thema dieser Arbeit, woraus sich folgende Fragestellungen zur Analyse von Bachmanns Konzept der poetologischen Topographie konstituieren:

Welche Zusammenhänge bestehen zwischen topographischer Schreibweise mit der Beschreibung einzelner Orte und Städte als Gedächtnisorte und der Gegenüberstellung von kollektiver mit individueller Geschichte? Welche Rolle nimmt in den einzelnen Texten die Utopie ein und inwieweit lassen sich die Aspekte der Heimatlosigkeit und Fremde in der von Bachmann angestrebten Richtungsutopie, mit der sie ihre Leser unter der Forderung des Weiterdenkens konfrontiert, wiederfinden?

Aufgabe dieser vorliegenden Arbeit ist es, anhand der gezielten Fragestellungen und der in der Einleitung genannten Aspekte, die Verknüpfung zwischen topographischer Darstellung im Text und der Rolle des Lesers/der Leserin zu erfassen und somit die Funktion jener Schreibweise zu analysieren. Die Arbeit setzt sich im Weiteren zum Ziel, den Zweck dieser Art der Darstellung zu untersuchen und in Hinblick auf Bachmanns Forderung des Weiterdenkens⁴, die sie an die Leser stellt, zu berücksichtigen. Die Verbindung von individueller Erfahrung mit der kollektiven Geschichte, die immer wieder erkennbare „Gratwanderung“ in Bachmanns literarischem Werk, wird anhand der Frage untersucht, ob durch das Aufgreifen der beiden Faktoren und deren Gegenüberstellung eine „Widerspiegelung“ der Gesellschaft geleistet und gleichzeitig eine Lösung des Konflikts zwischen dem Einzelnen und dem Kollektiv angedeutet wird. Eine weitere Zielsetzung dieser Arbeit ist es, aufzuzeigen, ob die topographische Poetologie als Darstellung einer irrealen, nicht zu erreichenden, aber anzustrebenden Richtungsutopie⁵ gesehen werden kann. Weiters soll ein Befund

⁴ Bachmann, Ingeborg und Hans Werner Henze: Brief an Hans Werner Henze vom 30. August 1965. In: Briefe einer Freundschaft. Mit 8 Faksimiles. Hg. v. Hans Höller mit einem Vorwort von Hans Werner Henze. München, Zürich: Piper 2004. S. 266-269. Hier: S. 268.

⁵ Vgl. Bachmann, Ingeborg: V. Frankfurter Vorlesung: „Literatur als Utopie“. Werke Bd 4. S. 255-271. Hier: S. 270f.

darüber erlangt werden, welche Hoffnungen durch die Darstellung der Utopie geweckt werden können. Die ausgewählten Texte werden nach den einzelnen Aspekten und Auffälligkeiten, die sich bei der Analyse der topographischen Schreibweise ergeben haben, dargestellt und anhand einzelner Interpretationsansätze aus der Sekundärliteratur näher beleuchtet.

1.2 Vorgangsweise

Die vorliegende Arbeit stellt eine Literarararbeit dar, wobei im Vorfeld eine genaue Literaturrecherche mit anschließender Textanalyse zum gewählten Thema durchgeführt wurde. Die einleitende, theoretische Abhandlung ist in „Theorien der Topographie“ in den unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereichen, wie Geographie und Geschichte, Psychologie und Literatur untergliedert, worauf eine genauere Begriffsklärung und Beschreibung der topographischen Schreibweise unter besonderer Berücksichtigung der Termini Heimat/Heimatlosigkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann folgt. Die oben genannten Fragestellungen werden anhand ausgewählter Prosatexte und einem lyrischen Text, welche topographische Elemente aufweisen, analysiert und somit einer exemplarischen Behandlung unterzogen. Die Textanalyse ist nach den einzelnen Topographien der Städte Rom, Berlin, Klagenfurt und Wien, sowie der Landschaft Böhmens gegliedert.

Im Hauptteil dieser Arbeit wird mit der Stadt Rom begonnen, die anhand des Essays *Was ich in Rom sah und hörte* erfasst wird. Danach richtet die Abhandlung den Blick auf Berlin, das im Essay *Ein Ort für Zufälle* behandelt wird, in welchem die Stadt eine Umkehrung zur ewigen Stadt Rom erfährt und als „entstellte Topographie im wörtlichen Sinne“⁶ betrachtet werden kann. In weiterer Folge wird eine spezifische Darstellung der Topographie Wiens, die als „Stadt ohne Gewähr“⁷ in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* ebenfalls einen Gegenpol zu jener Darstellung der Stadt Rom erfährt, abgehandelt. Hierbei bleibt es jedoch nicht bei diesem einen Text, zur zielgerechten Analyse des Themas wird außerdem der Roman *Malina* herangezogen, der eine

⁶ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 375.

⁷ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. Werke Bd 2 (Erzählungen). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978. S. 126.

besondere Verarbeitung von Topographie und Utopie aufweist. Am Ende der textanalytischen Bearbeitung der Prosawerke wird die Erzählung *Drei Wege zum See* herangezogen, in der die Topographie Klagenfurts und der Landschaft rund um den Wörthersee dargestellt wird, diese kann als eine exemplarische Vorführung der topographischen Schreibweise Bachmanns gewertet werden. Als Abrundung der Darstellung erscheint eine kurze Auseinandersetzung mit einem lyrischen Werk angebracht, dem Gedicht *Böhmen liegt am Meer*, anhand welchem die topographische Poetologie „als eine entstellte Geographie lesbar [wird], in der die Flußlandschaft aus Frühwerk und Kindheit mit den kulturellen Räumen Galiziens und Böhmens ineinandergeschoben wurde.“⁸ Im abschließenden Resümeeeteil werden die Ergebnisse, Interpretationsansätze und Beantwortung der einzelnen Fragestellungen kurz zusammengefasst.

⁸ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 24.

2. Theoretisches

2.1 Theorien der Topographie

Im Vorfeld der Arbeit werden, wie in der Vorgangsweise bereits beschrieben, Theorien der Topographie in den unterschiedlichen wissenschaftlichen Bereichen aufgezeigt und Bachmanns topographische Schreibweise unter besonderer Berücksichtigung der Begriffe Heimat/Heimatlosigkeit und Utopie näher beleuchtet.

Um eine stimmige Analyse der topographischen Schreibweise Ingeborg Bachmanns durchführen zu können, scheint es wichtig, den Begriff der Topographie zu klären. Topographie, griechisch *topographía*, spätlateinisch *topographia*, stellt die Beschreibung und Darstellung geographischer Örtlichkeiten dar.⁹ Der Terminus hat auch eine meteorologische und anatomische Bedeutung, die jedoch beide für diese Untersuchung keine Relevanz aufweisen. Wichtig hingegen erscheinen die Bedeutungsnuancen des Begriffs, welche er in den Bereichen der Geographie, Geschichte, Psychologie und Literatur aufweist, da sie allesamt auf Bachmanns Verständnis und Darstellung der Örtlichkeiten in der fiktiven Welt der Literatur Einfluss ausüben.

2.1.1 Topographie in Geographie und Geschichte

In der Geographie gilt die Topographie als ein Teilgebiet der Kartographie, welches sich mit dem „Sammeln, Verarbeiten, Speichern und Auswerten raumbezogener Informationen sowie deren Veranschaulichung“¹⁰ beschäftigt, und sich durch das Erstellen von Landschaftsmodellen und topographischer Karten der Erdoberfläche manifestiert. Die Topographie hat sich außerdem die Aufzeichnung von Begebenheiten und Veränderungen der Erde zur Aufgabe gemacht, wobei darauf hinzuweisen ist, dass sowohl natürlich funktionierende Änderungen, wie zum Beispiel im Bereich der Plattentektonik, als auch die von Menschenhand beeinflussten Teilbereiche, wie der

⁹ Vgl. Duden: Deutsches Universalwörterbuch. 5., überarbeitete Auflage. Hg. v. der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2003. S. 1587c.

¹⁰ Hake, Günter, Dietmar Grünreich und Meng Liqiu (Hg.): Kartographie. Visualisierung raum-zeitlicher Informationen. 8., vollst. neu bearb. und erw. Auflage. Berlin: de Gruyter 2002. (= de Gruyter Lehrbuch) S. 3.

Tourismus oder die Verkehrsgeographie dargestellt und näher beschrieben werden. Eine plausible Begriffsklärung der allgemeinen Topographie erfolgt durch die Beantwortung der Fragestellung „Was liegt wo?“, wobei die Erde eine sowohl politische als auch geographische Gliederung erfährt. So zählen zu den Bearbeitungsgebieten der geographischen Topographie unter anderem Länder und Hauptstädte, aber auch Meeresgebiete, Meerengen, Inseln, Flüsse und Seen, sowie Gebirge.¹¹

Von Bedeutung ist für das vorliegende Thema auch der Begriff des Ortes, welcher am besten in Verbindung mit seinem sozialen Hintergrund betrachtet wird, indem man auf die besondere Bedeutung von Bahnen, Achsen und Wegen hinweist, welche einen Punkt oder Ort mit einem anderen verbinden. Otto Friedrich Bollnow verweist in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit der Räumlichkeit auf die unterschiedlichen Aspekte des Raumes und geht dabei auf die Bedeutung des Ortes ein, welchen er anhand seines punktuellen Charakters beschreibt. Ein Ort, der aus menschlichen Siedlungen entstanden ist, liegt immer an einem bestimmten Punkt, wodurch er nicht ausgetauscht oder verschoben werden kann. Zu Orten werden sowohl Ortschaften, Dörfer als auch Städte gezählt, die sich zwar im Laufe der Entwicklung ausdehnen, jedoch nicht von ihrer fixen Position abweichen können.¹²

Doch nicht nur diese Verbindungslinien und Fixationen, sondern auch die Plätze und Punkte, an denen sich Menschen treffen und versammeln, bilden - da eine Konstante des menschlichen Austausches - einen wichtigen Aspekt. Bestimmte, von Menschenhand geschaffene Plätze, Orte oder Stätten, wurden, egal ob bewusst geplant oder aus Ereignissen hervorgegangen, zu Versammlungsplätzen und dementsprechend mit Bedeutung aufgeladen.¹³ Ein besonderes Phänomen, auf welches im Kapitel 2.2.1.1 *Raumtheorien in der Literatur* noch näher eingegangen wird, stellen in dieser Hinsicht Orte der Erinnerung, sogenannte „Gedächtnisorte“ dar. Dieser Begriff wurde vor allem durch den Kulturwissenschaftler Walter Benjamin geprägt, der sich in mehreren Texten mit der Bedeutung von Geschichte und der Verknüpfung von Vergangenheit und Gegenwart auseinandersetzt. Besonders hervorzuheben sind in diesem Zusammenhang

¹¹ Vgl. Buchholz, Steffi: Stadt, Land, Fluss. Allgemeine Topographie – nicht nur für Reiseverkehrskaufleute. Hamburg: Feldhaus 2004. S. 4.

¹² Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. 7. Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer 1994. S. 38f.

¹³ Vgl. Augé, Marc: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck'schen Reihe. München: Beck 2010. S. 62f.

die unter dem Titel *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*¹⁴ entstandenen Prosatexte, welche sich einer topographischen Beschreibung individueller Erinnerungsbilder widmen, die gleichzeitig durch die Koppelung mit den Orten, Plätzen und Straßen der Stadt eine Verbindung zum kollektiven Gedächtnis herbeiführen.

Marc Augé, der in einem seiner Werke über die Bedeutung von Orten und Nicht-Orten philosophiert, zeigt auf, dass die Vergangenheit, die Geschichte und deren Ereignisse stets anwesend sind. Sie leben fort in den Orten und Stätten unseres alltäglichen Lebens, können bewusst wahrgenommen werden, bleiben aber meist, als eine Art Selbstverständlichkeit ein unbeachteter Faktor in der Gegenwart.¹⁵

Die Anwesenheit der Geschichte, die in unseren Städten und Landschaften allenthalben vernehmlich wird, ist möglicherweise im Begriff, sich zu ästhetisieren, während sie sich gleichzeitig entsozialisiert und artifiziell wird. [...] An den Autobahnen mehren sich die Reklametafeln für das lokale Ambiente, das in allen Farben angepriesen wird, während wir unbeeindruckt vorbeifahren, so als wäre die Anspielung auf altehrwürdige Zeiten und Orte heute nur noch ein Mittel, den gegenwärtigen Raum zu explizieren.¹⁶

Mit dieser pointierten Aussage gelingt es Augé den oft als leichtfertig zu betrachtenden Umgang der Menschen mit ihrem historischen Erbe aufzuzeigen. Eine Stellungnahme, oder besser ein Wink in ebendiese Richtung findet sich auch in Bachmanns Text *Was ich in Rom sah und hörte*, wenn sie in einem gewissen „Stadtführerton“ das Nebeneinander von Geschichte und Gegenwart, sowie historischer Gesellschaft und präsenter, römischer Lebensweise gegenüberstellt.¹⁷

2.1.2 Topographie in der Psychologie

In der Psychologie kommt der Begriff der Topographie in Verbindung mit der menschlichen Seele zum Einsatz. Hier wird das Innenleben eines Menschen, die psychischen Vorgänge und Begebenheiten, in ein räumlich gedachtes metaphorisches

¹⁴ Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*. Fassung letzter Hand. In: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*. Bd 7. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 385-433.

¹⁵ Vgl. Augé Marc: *Nicht-Orte*. S. 77.

¹⁶ Ebda.

¹⁷ Vgl. Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. S. 107f.

Schema überführt, wodurch eine örtliche Verknüpfung getrennter Instanzen zueinander entsteht.¹⁸

Als wichtiger Name in der Erforschung der psychischen Topographie ist Sigmund Freud zu erwähnen, der das Zentralnervensystem und die menschliche Psyche anhand eines „topischen Modelles“ beschreibt. Freud unterscheidet hier das an der Oberfläche des seelischen Apparates angesiedelte *Bewusste* vom *Unbewussten*, welches sich im Inneren des Systems befindet und sich aus Trieben, Instinkten und Gefühlen zusammensetzt.¹⁹

In seiner Schrift *Das Ich und das Es*²⁰ baut er „die räumliche, topische Vorstellung des seelischen Geschehens“²¹ weiter aus, indem er ein Strukturmodell der Psyche entwirft, in welchem er die Komponenten *Es* (das Triebe und Leidenschaften enthält), *Ich* (das die Vernunft repräsentiert) und das *Über-Ich* (welches Wert- und Normvorstellungen darstellt) hinzuzieht. Um diese Dreiteilung besser zu veranschaulichen, weist er gleich zu Beginn des Artikels auf die Bedeutung des *Unbewussten*, *Vorbewussten* und *Bewussten* hin, welche durch Verknüpfungen miteinander verbunden sind. Eine wesentliche Rolle in diesem topischen System nehmen die *Erinnerungsreste* (meist anhand von Wortresten gespeichert) ein, da sie, einst Wahrnehmungen des *Ich*, in das System der menschlichen Psyche überführt wurden, und im *Unbewussten* ihre Verankerung fanden. Ebendiese Erinnerungsreste können anhand von Erinnerungsspuren wieder bewusst gemacht und so vom Individuum wahrgenommen werden (z.B. im Studium der Träume).²²

Freud weist im Weiteren darauf hin, dass dem Individuum ein *psychisches Es* unerkannt und unbewusst innewohnt, welches sich auf der Oberfläche des *Ich* befindet, dieses jedoch nicht ganz umschließt. Zwischen den beiden Instanzen besteht keine klare Trennung, viel eher gehen sie nach unten hin ineinander über. Hervorzuheben ist die These, dass das *Ich* als ein „veränderter Teil des *Es*“ betrachtet werden kann, und sich stets bemüht, den Einfluss, welchen die Außenwelt auf das *Ich* ausübt auch auf das *Es*

¹⁸ Vgl. Peters, Uwe Henrik (Hg.): Lexikon der Psychiatrie, Psychotherapie, Medizin, Psychologie. 6. Auflage. München: Urban und Fischer 2007. S. 559.

¹⁹ Vgl. Charlier, Siegfried: Grundlagen der Psychologie, Soziologie und Pädagogik für Pflegeberufe. Stuttgart/New York: Thieme 2001. S. 58f.

²⁰ Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd 13. Hg. v. Anna Freud. 10. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer 1998.

²¹ Ebda. S. 247.

²² Vgl. ebda. S. 246ff.

zu übertragen. Das *Es* grenzt außerdem in einem fließenden Übergang an das Verdrängte (*das Über-Ich*) an, welches wiederum eine scharfe Trennung vom *Ich* erfährt. Als Verbildlichung dieser Vorstellungen zieht Freud das Bild des Reiters (*Ich*) heran, der bemüht ist, sein Pferd zu zügeln, jedoch von Zeit zu Zeit seinem Willen nachgeben und der vom Pferd (dem *Es*) vorgegebenen Richtung folgen muss.²³ Wie schon zu Beginn erwähnt wurde, räumt Freud den Erinnerungsresten und Erinnerungsspuren eine wesentliche Rolle im topischen System der menschlichen Psyche ein, worauf er in einer später entstandenen Schrift näher eingeht, indem er das Gedächtnis mithilfe der Topographie beschreibt. Freud versucht in seiner Schrift *Das Unbehagen in der Kultur*²⁴ die menschliche Topographie der Erinnerung anhand einer Gegenüberstellung mit den topographischen Überresten und Begebenheiten des antiken Rom zu veranschaulichen und weist gleichzeitig darauf hin, dass eine Darstellung der Geschichte in der Gegenwart nur anhand eines „Nebeneinanders im Raum“ funktionieren kann, welches er mit der Argumentation „derselbe Raum verträgt nicht zweierlei Ausfüllung“ begründet.²⁵ Rom wird mit der menschlichen Psyche verglichen, indem der Annahme Folge geleistet wird, dass die Stadt selbst als ein „psychisches Wesen“ fungiert, das gleich dem Menschen seine Vergangenheit, Erlebnisse und Erfahrungen im Inneren gespeichert hat und „neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen.“²⁶

In Rom existiert die neue Geschichte neben der alten, welches das Exempel Forum Romanum und das Nebeneinander, das Fortbestehen der alten, verborgenen Schichten neben der neuen deutlich verbildlicht. In der Vergangenheit kam es allerdings auch zu einer unbedachten Überbauung oder Verwischung der Spuren des alten Rom, wodurch einzelne Schichten, da sie dem Sinn des Sehens entzogen wurden, in Vergessenheit geraten waren. Erst nach Jahren, oder besser Jahrhunderten, gelang es mithilfe der Archäologie die einzelnen Schichten wieder zum Vorschein zu bringen. Dieses wieder „Hervorholen“, womit das Unsichtbare zum Fortbestand überführt wird, kann mit dem „ins Bewusstsein bringen“ von Erinnerungsspuren der menschlichen Psyche gleichgesetzt werden. Vergessenes, Verdrängtes, das im Unbewussten seinen Sitz

²³ Vgl. Freud, Sigmund: Das Ich und das Es. S. 251ff.

²⁴ Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernhard Görlich. Frankfurt/Main: Fischer 1994.

²⁵ Vgl. ebda. S. 37.

²⁶ Ebda.

findet, und durch überbaute Schichten scheinbar verschwindet, wird an die Oberfläche befördert und erzeugt, durch ein erneutes Aufkeimen, eine Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Geschichte.

Seitdem wir den Irrtum überwunden haben, daß das uns geläufige Vergessen eine Zerstörung der Gedächtnisspur, also eine Vernichtung bedeutet, neigen wir zu der entgegengesetzten Annahme, daß im Seelenleben nichts, was einmal gebildet wurde, untergehen kann, daß alles irgendwie erhalten bleibt und unter geeigneten Umständen, z.B. durch eine so weit reichende Regression, wieder zum Vorschein gebracht werden kann.²⁷

Freud fährt mit seiner Argumentation weiter fort und weist darauf hin, dass es nicht zwingendermaßen ist, dass dieser Fortbestand „des ins Bewusstsein bringens“ erhalten bleibt, oder eher noch, es nicht unbedingt sein muss, dass Erinnerungen und Vergangenheit an die Oberfläche gelangen, weshalb er seine Ansichten mit dem Modalverb „können“ unterstreicht und weiter ausführt:

Vielleicht sollten wir uns zu behaupten begnügen, daß das Vergangene im Seelenleben erhalten bleiben *kann*, nicht *notwendigerweise* zerstört werden muss. Es ist immerhin möglich, daß auch im Psychischen manches Alte – in der Norm oder ausnahmsweise – so weit verwischt oder aufgezehrt wird, daß es durch keinen Vorgang mehr wiederhergestellt und wiederbelebt werden kann, oder daß die Erhaltung allgemein an gewisse günstige Bedingungen geknüpft ist. Es ist möglich, aber wir wissen nichts darüber. Wir dürfen nur daran festhalten, daß die Erhaltung des Vergangenen im Seelenleben eher Regel als befremdliche Ausnahme ist.²⁸

Daraus lässt sich ableiten, dass die Erinnerung und die Vergangenheit sich in das Gedächtnis der menschlichen Seele schreiben, dort erhalten bleiben, und durch ihre unsichtbare Speicherung in den einzelnen Schichten der psychischen Topographie die Möglichkeit erhalten, entweder verborgen zu bleiben, oder aber an die Oberfläche, in die Gegenwart zu gelangen. Dieser Vorgang kann sowohl bewusst herbeigeführt, oder zufällig vonstattengehen, was durchaus mit der wieder an die Oberfläche gelangenden historischen Vergangenheit einer Stadt verglichen werden kann.

Die Möglichkeit der Erhaltung der historischen Ereignisse und Hintergründe mit denen ein Ort oder eine bestimmte Stätte behaftet sein kann, ist auch bei Bachmann vorzufinden, exemplarisch dafür eignen sich der Rom-Essay, der die Stadt anhand einzelner Stätten und Gedächtnisorte beschreibt, und die entstellte topographische Darstellung der Stadt Berlin, in der alles aus den Fugen geraten zu sein scheint. So

²⁷ Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. S. 36.

²⁸ Ebda. S. 38.

können als Gründe für das zuletzt genannte Beispiel die historischen Ereignisse des Zweiten Weltkriegs herangezogen werden, der die deutsche Geschichte durcheinanderbrachte und in die sich die Vergangenheit „als Mittelpunkt des Deutschen Reichs eingeschrieben hat, mit der Ruine der Gedächtniskirche als Wahrzeichen.“²⁹

2.1.3 Topographie in der Literatur

2.1.3.1 Topos und Topikforschung

Das aus dem Griechischen stammende Wort *tópos* bedeutet Ort, Platz, Stelle und ist auf den Bereich der Rhetorik zurückzuführen, in welchem es nach Aristoteles als „Gemeinplatz“ verstanden wird, der, eingeflochten in eine Rede, das Argumentationsverfahren unterstützen oder als Beweis dienen soll.³⁰ Die sogenannte Topik, die in der griechischen Antike entwickelte Fähigkeit eines Redners, sich im Raum seiner Rede zurechtzufinden und Argumente und Erläuterungen zum Thema zu finden, wird in der römischen Klassik schließlich ausgeweitet, indem die *Topoi* „inhaltlich gefüllt und als Gemeinplätze (*loci communes*) selbst zu den gesuchten Argumenten (Cicero, *De interventione*)“³¹ werden.

Der Begriff des Topos ist vor allem auch im Bereich der Erinnerung von wesentlicher Bedeutung, da er durch die römische Lehre eine Verbindung zweier Erinnerungsaspekte herbeiführt, das folgendermaßen funktioniert: Durch den Einsatz von *Topoi* im Bereich der *inventio* ist es möglich, sich einzelne Gegenstände zu einem bestimmten Thema im imaginierten Raum vorzustellen und gezielt abzurufen. Außerdem schließt diese Technik auch die Mnemotechnik (*memoria*) mit ein, wie aus folgender These abgelesen werden kann:³² „An die Stelle der formalen *Topik* tritt die Imagination einer vertrauten Lokalität [...], in der konkrete *Topoi* als Gedächtnisbilder (*imagines*) abgelegt und bei Bedarf wiedergefunden werden können.“³³

²⁹ Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. Berlin: edition ebersbach 2006. (= blue notes 30). S. 84.

³⁰ Bode, Eva Beate (Red.): Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh/München: F.A. Brockhaus 2010. S. 854.

³¹ Pethes, Nicolas: Topos. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. v. Nicolas Pethes und Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001. (= Rowohlt's Enzyklopädie 55636). S. 584f. Hier: S. 584.

³² Vgl. ebda.

³³ Ebda.

Spätestens seit dieser Gedächtniskunst erfährt jede Erinnerung eine räumliche Darstellung und Fixation, welche auch auf die individuellen und kollektiven Gedächtnisstrukturen zurückwirken.³⁴ Im Laufe der Zeit hat der Begriff „Topos“ im Bereich der Literatur, durch die Entwicklung weiterer wissenschaftlicher Ansätze, eine Wandlung durchgemacht, so bezeichnet er „in der neueren Sprach- und Literaturwissenschaft eine formelhafte Wendung oder ein festes Bild, die beziehungsweise das in der literarischen Tradition fortlebt. [...] Topoi können sowohl zitatenhafte Formeln sein wie auch bestimmte Motive, Bilder oder Embleme.“³⁵ Diese Definition und Herkunft des Begriffs ist für die weitere Entwicklung in der Literatur sehr wichtig, jedoch muss im Zusammenhang mit dem Thema dieser Arbeit über den rhetorischen Begriff des „Topos“ hinausgegangen werden, wodurch im Weiteren der Begriff des „Raumes“ und schließlich die Bedeutung der „Topographie in der Literatur“ Beachtung finden.

2.1.3.2 Raumtheorien in der Literatur

Zusätzlich zu dieser ersten, allgemeinen Annäherung an den Terminus des Topos ist es durchaus sinnvoll, sich mit dem kultur- und geisteswissenschaftlichen Hintergrund des Begriffes auseinanderzusetzen, um einen geeigneten Zugang zur Bedeutung des Raumes in der Literatur zu gewinnen. In den letzten Jahren hat ebendieser erneute Beachtung gefunden, nachdem jahrelang die Zeit über den Raum dominiert hatte, welches Hartmut Böhme durch folgende Aussage näher unterstreicht: „Die traditionelle Dominanz der Zeit über den Raum mag denen, die sich mit den Raumkünsten, Architektur oder Stadt beschäftigen, seltsam erscheinen.“³⁶ Diese angesprochene Aufwertung der Zeit gegenüber dem Raum erfolgte bereits durch Kants Annahme der Apriorizität, durch welche der Raum zu einer Art starrem Gebilde wurde. Durch ein erneutes Beschäftigen mit Kant im 20. Jahrhundert (dem sogenannten Neukantianismus) wurde diese Hierarchie überarbeitet, so gelangte man zu der Erkenntnis, dass die Anschauung eines Raumes individuell erfolgt, einer gewissen

³⁴ Vgl. Ebeling, Knut: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. S. 121-133. Hier: S. 121.

³⁵ Bode, Eva Beate (Red.): Der Brockhaus Literatur. Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. S. 854.

³⁶ Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. (= Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd 27). S. IX-XXIII. Hier: S.XII.

Subjektivität unterzogen ist, und somit der Raum als solcher als eine „erlebte, sinnliche Qualität“ wahrgenommen wird.³⁷

In Bachmanns Werken sind genau diese erlebte, sinnliche Qualität und der subjektive Blickwinkel mit denen Orte bzw. Räume wahrgenommen werden, eingeschrieben. Als anschauliches Beispiel hierzu dient der Roman *Malina*, in welchem das Ich einen eigenen, gesicherten Raum um sich aufbaut, einen Raum, der den Lesern anhand des Blickwinkels der Ich-Figur geschildert wird, und somit innere Vorgänge, Erinnerungen und Emotionen in die Beschreibung des Raumes einfließen. Dadurch entsteht eine Beschreibung eines fiktionalen Ortes, der so nicht existiert, aber in der Welt der Poetik seine Berechtigung findet. In der Forschung wird darauf hingewiesen, dass diese Betrachtung und Darstellung einzelner Räume vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg vermehrt Einzug in die Literatur gefunden hat, welches jedoch nicht bedeutet, dass ein diverses Aufgreifen von Raumdarstellungen nicht schon in Epochen zuvor erfolgte.

In der Literatur lassen sich neben graphisch-räumlichen Textgestaltungen immer auch fiktionale Raumbeschreibungen und imaginäre Raumausschnitte beobachten, die in der Literaturbetrachtung der Nachkriegszeit, aber vor allem in der zeitgenössischen Forschung unter Gender- und postkolonialen Aspekten Aufmerksamkeit erfahren.³⁸

Einen weiteren wichtigen Aspekt für die Bearbeitung des Werkes der Autorin Ingeborg Bachmann stellt die Verknüpfung von Raum und Geschichte dar. Die historische und räumliche Verknüpfung beschäftigt auch den Kulturwissenschaftler Walter Benjamin, der eine Konzeption einer „raumgewordenen Vergangenheit“³⁹ entwirft. „Nahezu alle Positionen, die heute im deutschsprachigen Raum eine Historisierung von Raum oder eine Verräumlichung der Geschichte betreiben, berufen sich auf Benjamin.“⁴⁰ In Benjamins *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* verarbeitet dieser individuelle Kindheitserfahrungen, die er durch einen kritischen Blick auf die Vergangenheit beleuchtet. Er führt seine Rezipienten durch die Großstadt Berlin, macht an einzelnen

³⁷ Vgl. Dünne, Jörg: Die Karte als imaginiertes Ursprung. Zur frühzeitlichen Konkurrenz von textueller und kartographischer Raumkonstruktion in den America-Reisen Theodor de Brys. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. (= Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd 27) S. 73-99. Hier: S. 78f.

³⁸ Ott, Michaela: Bildende und darstellende Künste. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. S. 60-76. Hier: S. 69.

³⁹ Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. In: Gesammelte Schriften Bd 5. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991. S. 1041.

⁴⁰ Ebeling, Knut: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. S. 121-133. Hier: S. 122f.

öffentlichen Orten und Plätzen halt und zieht durch diese besondere Erinnerungspoetik einzelne kollektive Bilder der Stadt mit den individuellen Erinnerungsbildern zusammen. Die einzelnen Orte fungieren somit als Gedächtnisorte, die individuelles und kollektives Gedächtnis miteinander verbinden, welches besonders aus dem Aufzeigen der Siegessäule⁴¹ hervorgeht.

In seinem *Passagenwerk*⁴² entwirft Benjamin einen neuen Ansatz des historischen Denkens, er geht davon aus, dass Geschichte nicht ohne Orte funktioniert, einer gewissen Ortsgebundenheit unterliegt, und zeigt dies, indem er Raum und Zeit zusammenführt und sie anhand einer konkreten Architektur, nämlich jener der Pariser Passagen mit dem historischen Wissen, mit denen diese behaftet sind, beschreibt.

Seine verräumlichten Geschichts-Schreibungen stellen die verlorengegangene Verbindung zwischen dem Ort, an dem eine Vergangenheit aufgefunden und aufgeschrieben wurde und dieser Vergangenheit selbst wieder her. [...] [sodass] die verlorene Geschichte ihren Ort wiederfand.⁴³

Der Ort als Vermittler der Geschichte erfährt durch das konkrete Wissen, das in ebendiesem Ort verankert ist, und die persönliche mit der kollektiven Geschichte verbindet, eine besondere Bedeutung.

Innerhalb dieses Wissens kann ein Ort einer Geschichte in eine Konstellation mit der persönlichen Geschichte treten, die von ihm erzählt wurde. Auf diese Weise erhält jede dieser Geschichten sowohl einen historischen als auch einen topographischen Index: einen Ort, von dem aus sie erzählt wurde.⁴⁴

Hervorzuheben ist an dieser Stelle außerdem das Aufgreifen der Bedeutung von individueller und kollektiver Geschichte, denn so verweist Benjamin auf die Rolle des Flanierenden, der durch das Abschreiten der Straßen in der „Stadt des Flaneurs“ (Paris) in eine „entschwundene Zeit“ geleitet wird, die ihn direkt in eine kollektive Vergangenheit bringt, in die Vergangenheit seiner Ahnen, die sich anhand der Gedächtnisorte manifestiert hat und gleichzeitig mit der eigenen, individuellen Vergangenheit und Geschichte verknüpft ist.⁴⁵ Kollektiv und Individuum sind es auch,

⁴¹ Benjamin, Walter: Berliner Kindheit um neunzehnhundert. In: Gesammelte Schriften Bd 7. S. 389

⁴² Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. In: Gesammelte Schriften Bd 5. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991.

⁴³ Ebeling, Knut: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. S. 121-133. Hier: S. 123.

⁴⁴ Ebda.

⁴⁵ Vgl. Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften Bd 5. S. 1052f.

die nebeneinander in der Stadt funktionieren, er beschreibt, dass das wache, bewegte Kollektiv auf den Straßen wohnt, während das Individuum Schutz hinter seinen eigenen Wänden sucht.⁴⁶ So gelingt es Benjamin, das Zusammenspiel zwischen den beiden Komponenten aufzuzeigen, die auch bei Bachmann eine wesentliche Rolle spielen, da auch sie die kollektive Geschichte anhand der individuellen Erfahrungen und Eindrücke der ProtagonistInnen oder der Erzählerstimme an die Leser weitergibt. Man denke nur an den Roman *Malina*, in welchem das Ich genau diese Rolle des schutzsuchenden Individuums einnimmt und sich in seinem eigenen konstruierten Ort der individuellen Geschichte, dem „Ungargassenland“⁴⁷ zurückzieht.

Benjamins Entwurf der Verräumlichung der Geschichte bildet eine Konstante in Bachmanns literarischem Werk. So können in jedem der Texte, die zur Bearbeitung der topographischen Schreibweise herangezogen werden, Elemente der Gedächtnisorte und die Verarbeitung der kollektiven und individuellen Geschichte abgelesen werden. Die nachstehende Erläuterung Knut Ebelings ist somit nicht nur im Verfahren Benjamins erkennbar, sondern einzelne Züge und die Idee, welche hinter dem Konzept steht, sind auch in Bachmanns Poetik vorzufinden.

[Benjamin erschafft] Konzeptionen eines verräumlichten und topographischen Wissens. In ihnen ist jedes historische Wissen vom Ort seiner Auffindung abhängig und radikal ortsgebunden. Benjamin überzieht die Gesamtheit des historischen Wissens mit einem topographischen Raster. So verfasst er keine Geschichte über >Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts<, sondern das 19. Jahrhundert zerfällt in eine Vielzahl jener konkreten Orte und Schauplätze, die von Benjamin für diese Zeit für maßgeblich gehalten werden.⁴⁸

Ein weiteres Werk, das in diesem Zusammenhang Erwähnung finden soll, ist der Romanzyklus Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit*, in welchem Orte, ähnlich wie bei Benjamin, intime Erinnerungen heraufbeschwören. Proust geht davon aus, dass individuelle, prägende Erfahrungen in Korrelation mit diversen Orten erfolgen.⁴⁹ Die Beschreibung der städtischen Topographien, welche individuelle und kollektive Geschichte mit der Topographie verbindet, wird auch in Bachmanns Texten vorgenommen, wenn sie einzelne architektonische Bauten, Plätze oder Orte heranzieht,

⁴⁶ Vgl. Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften Bd 5. S. 1052f.

⁴⁷ Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd 3 (Todesarten: Malina und unvollendete Romane). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978. S. 115.

⁴⁸ Ebeling, Knut: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. S. 121-133. Hier: S. 124.

⁴⁹ Vgl. ebda. S. 123.

um sie anhand ihrer Vergangenheit und historischen Bedeutung als Abbild oder Chiffre einer Stadt in Verbindung mit der individuellen Geschichte in ihren Texten in Erscheinung treten lässt. Dieses Phänomen bekommt in der nachfolgenden Textanalyse einen besonderen Stellenwert eingeräumt.

In späteren Forschungsarbeiten stößt man auf Fortführungen von Benjamins Ansatz, unter anderem bei Pierre Nora, der von einem „lieux de mémoire“ ausgeht und Geschichte anhand von Orten aufzeigt, welche er durch die Behauptung „Das Gedächtnis klammert sich an Orte, wie die Geschichte an Ereignisse“⁵⁰ untermauert. Maurice Halbwachs, der 1939 mit seinem Begriff des „kollektiven Gedächtnisses“ die Grundlage für die Auseinandersetzung mit dem Begriff des „kulturellen Gedächtnisses“ bildet, geht davon aus, dass das kollektive Gedächtnis im Raum verteilt ist und so beide miteinander korrelieren.⁵¹ Neben Benjamin, Halbwachs und Nora sind laut Ebeling als weitere Forscher, die sich mit der Rolle des kulturellen oder kollektiven Gedächtnisses auseinandersetzen, Jan und Aleida Assmann zu erwähnen. Jan Assmann unterscheidet zwischen individuellem/kommunikativem Gedächtnis, welches im Alltag gebraucht wird und kollektivem/kulturellem Gedächtnis, das identitätsstiftend auf eine bestimmte kulturelle Gemeinschaft wirkt. Außerdem geht er davon aus, dass Erinnerungen mit einem konkreten Raum, egal ob einem Haus, einer Landschaft oder einer Stadt verwoben sind. Aleida Assmann führt diesen Ansatz weiter aus, indem sie weitere Unterscheidungen zwischen traumatischen Orten und auch Erinnerungs- und Gedächtnisorten trifft.⁵²

2.1.3.3 Funktion der Topographie in der Literatur

Topographie, ein Kompositum aus griech. *tópos* (Ort) und *gráphein* (schreiben) kann als ein Entwickeln eines Raumes verstanden werden, eines Raumes, der Inhalte von Erinnerung und realen Orten, Landschaften und Gebiete aus der kulturellen oder individuellen Erfahrung zusammenführt. Schon Cicero wies in seinem Werk *De finibus bonorum et malorum* auf die Evokationskraft von Orten hin, die eine gewisse Phantasie

⁵⁰ Nora, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach 1990. (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek Bd 16). S. 30.

⁵¹ Vgl. Ebeling, Knut: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. S. 121-133. Hier: S. 121.

⁵² Vgl. ebda. S. 127f.

und Vergegenwärtigung beim Betrachter auslöst.⁵³ Als Beispiel für einen dieser erinnerungsträchtigen Orte sei das antike Rom angeführt, welches auch bei Bachmann im Essay *Was ich in Rom sah und hörte*, eine Darstellung findet. Besonders treffende und geeignete Definitionen von Topographien finden sich in dem Werk *Topographien der Literatur* von Hartmut Böhme, welche im Folgenden näher beschrieben werden. Topographien gelten unter anderem als räumliche Ordnungsverfahren, in welchen Handlungen erfolgen und daher einen semiotisch organisierten Raum eröffnen, der eine Bewegung ermöglichen soll. Handlungsrelevant sind topographische Räume vor allem dadurch, da sie nicht nur „Verzeichnungen“, sondern auch „Vorzeichnungen“ sind und gleichzeitig einen „Aktionsraum“ darstellen.⁵⁴ Das heißt, dass topographische Darstellungen vor allem für die Bewegung und Handlung einzelner Figuren im Raum von Bedeutung sind. In Bezug auf das vorliegende Thema scheint besonders der folgende Definitionsansatz relevant:

Topographien sind Darstellungen, im Doppelsinn von >darstellen<. Sie sind Darstellung von etwas, das ist, und das als solches in der Darstellung erst hervorgebracht wird. Darin liegt die sowohl repräsentierende wie performative Dimension aller Topographien.⁵⁵

Angewandt auf Bachmanns poetologische Topographie bedeutet das, dass die von ihr erdachten Räume und Topographien in sich einen eigenen Raum darstellen, der von den Lesern entschlüsselt werden will, worauf sich auch die nachstehende Definition bezieht:

Topographien erfordern seitens eines Subjekts eine doppelte Lese-Kompetenz: man muß >Karten< aller Art lesen können, d.h. sich ein räumliches Vorstellungsbild machen können, und man muß im Realraum (einer Landschaft, einer Stadt) die verzeichneten Orte und Bahnen >wieder-erkennen< können.⁵⁶

Genau diese Aufgabe an die Leser lässt sich an Ingeborg Bachmanns Verfahren der topographischen Schreibweise, ablesen. Es kann die Behauptung aufgestellt werden, dass die Autorin ihre Leser dazu auffordert, topographische Hinweise, Orte oder Denkmäler auch in einer verworrenen oder entstellten Form als solche wahrzunehmen und entschlüsseln zu können. Die Dichterin geht von einem bestimmten Vorwissen aus,

⁵³ Vgl. Wolf, Gerhard. Topographie. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. v. Nicolas Pethes. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001. (= Rowohlts Enzyklopädie 55636). S. 582.

⁵⁴ Vgl. Böhme, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: *Topographien der Literatur*. S. IX-XXIII. Hier: S. XIX.

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Vgl. ebda.

das die Leser in den Leseprozess mitbringen und ihnen dazu verhelfen soll, ein positives Entschlüsseln und Verarbeiten der Texte zu erreichen.

>Topographie< meint das Beschreiben von Orten, aber auch das Be-Schreiben in oder mit Orten. Orte sind sowohl Gegenstand als auch Medium topographischen Schreibens und Beschreibens. Die Kartographie ist die in der Geschichte der Medien abendländischer Wissenskultur am weitesten spezialisierte und am höchsten ausdifferenzierte topographische Schreibweise.⁵⁷

Und genau diese Ausdifferenzierung ist dem Werk Bachmanns zu entnehmen, da sie nicht nur eine Beschreibung von Orten liefert, sondern durch die Verwendung der inneren Topographie auch eine Zeichnung und Schraffierung der Charaktere und ProtagonistInnen einzelner Werke herbeiführt. Oft scheint sie die Grenze zwischen äußerer und innerer Topographie zu überschreiten und erschafft dadurch einen Blick in das Innenleben der Figuren, das durch topographische Begebenheiten, wie zum Beispiel Wege, oder auch die Verortung an einzelnen Orten oder Städten, gekennzeichnet wird. Das abschließende Zitat Bernhard Siegerts scheint als zusammenfassende Beschreibung der Funktionsbreite der Verwendung von Topographien in der Literatur besonders geeignet, weil es die Vielschichtigkeit des topographischen Verfahrens aufzeigt.

Das breite Bedeutungsspektrum des Begriffs >Topographie< - als räumliche Metaphorik, als Verräumlichung narrativer Verfahren, als topisch organisierte Schrift, als diagrammatische Anordnung von Daten oder als kartographische Aufzeichnung und Interpretation von Räumen und Geschichte(n) – wird dabei aus der Perspektive der kartographischen Repräsentation im Spannungsfeld zwischen Ordnung und Ortung thematisiert.⁵⁸

2.2 Topographische Schreibweise bei Ingeborg Bachmann

Durch die Darstellung einer poetologischen Topographie gelingt es, Geschichtliches und Zeitliches im Raum darzustellen und anhand des narrativen Erzählens die Möglichkeit eine „Gleichzeitigkeit von Jetzt und Gewesenem“ anzustreben. Somit können Orte in der Literatur als „Formen verdichteter Zeit“ betrachtet werden.⁵⁹ Dieser Aspekt der Topographie nimmt in Bachmanns Texten eine wichtige Rolle und Funktion

⁵⁷ Siegert, Bernhard: Einleitung. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005. (= Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd 27). S. 3-11. Hier: S. 3.

⁵⁸ Ebda.

⁵⁹ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 352.

ein, welches sich anhand der Motive „Heimatlosigkeit, Reisen und Heimatfindung, [dem] Zusammenhang von Ortlosigkeit und Dezentrierung des Subjekts sowie [dem] Problem einer utopischen Sprache“⁶⁰ einzeln manifestiert. Bei der topographischen Darstellung in ihren Texten, die immer auch eine strukturierende Funktion inne hat, geht es nicht in erster Linie darum, ein Abbild einer Stadt, eines Ortes zu konstruieren, sondern viel eher darum deren „Signaturen“ und „Bedeutungen“ zu entziffern, ihre historischen Hintergründe anhand der „zur Schrift gewordenen“ Gedächtnisschauplätze darzustellen und sie so den Lesern näher zu bringen.⁶¹

Weigel weist darauf hin, dass sich durch das Überführen der realen Orte und Schauplätze in die Literatur deren Bedeutung auf unterschiedliche Weise ändern kann:

Bei der Verwandlung von Lebensorten, geographisch identifizierbaren Orten individueller und historischer Erfahrung, in poetische Orte vervielfältigt sich deren Bedeutung: sie werden zu symbolischen Schauplätzen, durch mythische oder imaginäre Orte überlagert oder aber in Tropen, in poetische oder rhetorische Figuren transformiert.⁶²

Außerdem betont sie, dass Bachmann in ihrer Verarbeitung der Städtebilder als Schauplätze des Gedächtnisses auf Walter Benjamin Bezug nimmt, „der Freuds topographische Konzeption des Gedächtnisses auf die materiell gewordenen Überreste der Vergangenheit übertragen hat.“⁶³ In ihren Werken erfahren einzelne reale Städte, Orte und Schauplätze eine Überlagerung mit imaginären Orten, die anhand von Tropen, rhetorischer oder poetischer Figuren, zum Ausdruck kommen. Auffällig ist, dass Bachmanns topographische Räume meist, wie Weigel korrekt anführt, nach Süden und Osten deuten, sich auf einen nicht-mehr-vorhandenen Raum des Vielvölkerreichs beziehen, welcher, überführt in die gegenwärtige Darstellung, nur noch als utopischer Raum, als ein Sehnsuchtsort Einzug in die literarischen Schriften findet.⁶⁴

Ein weiterer Ansatz ist bei Arturo Larcati zu finden, der diese möglichen Deutungen noch weiter ausbaut, indem er die topographische Poetologie im Kontext zu den „postmodernen Raumstudien“⁶⁵ betrachtet und auf Deleuzes und Guattaris Raumtheorien verweist. Dies scheint vor allem deshalb ein wichtiger Ansatz, da sie die

⁶⁰ Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2006. S. 186.

⁶¹ Vgl. Weigel, Sigrid. Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 352f.

⁶² Ebda. S. 353.

⁶³ Ebda. S. 364.

⁶⁴ Vgl. ebda.

⁶⁵ Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. S. 187.

„Probleme der Identitätsbildung, des literarischen Sprechens und politischen Widerstands einbinden“ und die literarischen Reisen in zwei Bereiche, in Reisen im „glatten“ und im „gekerbten Raum“ unterteilen, welche sich durch die Rolle von Punkt, Linie und Raum unterscheiden. Während die Reise im Glatten eine geplante und eine verbindende Linie darstellt, ist die Reise im Gekerbten als ein Unterwegssein, ein Driften ohne festes Ziel, ja als ein nomadisches Reisen, zu betrachten. Genau dieses ist es, das bei Bachmann seinen Einsatz anhand der poetologischen Topographie findet.⁶⁶ Auf die „heimatlose“ Bewegung des Subjekts im Raum wird in dem Kapitel über Heimatlosigkeit und Fremde noch näher Bezug genommen.

Bachmanns Verfahren des topographischen Schreibens ist auf Erfahrungen der Nachkriegszeit und auf die in ihrem Wesen verankerte Unrast und Neugier zurückzuführen. Das immerwährende Reisen und ein Aufmachen an neue Orte, wie New York, Paris und Ägypten, sowie Aufenthalte in den Städten Rom, Berlin, Wien und München, welche die Autorin selbst erfahren hat, gibt sie auch an ihre Figuren in den einzelnen Werken weiter. Die Orte und Städte, welche sie in den literarischen Werken behandelt, werden durch die Erfahrungen und Erlebnisse der ProtagonistInnen besonders aufgeladen, und verbinden so das individuelle mit dem kollektiven Gedächtnis.⁶⁷ In Bettina von Jagows Abhandlung über Bachmanns Poetik des Mythischen wird davon ausgegangen, „dass Bachmann mit den erschriebenen Topographien Vergangenes und Gegenwärtiges in einem Bild zusammenzieht, das durch Symbole Erinnerung aus dem kollektiven und jeweils individuellen Gedächtnis der Sprecher vereint.“⁶⁸

Ingeborg Bachmann nimmt Bezug auf reale Städte und Orte und lädt diese mit Fiktion auf. Hierbei geht es nicht darum Reales zu zeigen, viel eher zielt sie darauf ab, die realen Orte einer Umformung zu unterziehen und in „imaginäre Landschaften“⁶⁹ zu überführen, wodurch Wirklichkeit und Imagination nebeneinander auftreten. Diese Deutungsansätze können als weitere Verarbeitung von Weigels theoretischen Ansätzen betrachtet werden, was auch aus der folgenden These abgelesen werden kann:

⁶⁶ Vgl. Larcari, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. S. 187ff.

⁶⁷ Vgl. Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann. S. 120f.

⁶⁸ Ebda. S. 121.

⁶⁹ Ebda.

Ein solches Verfahren topographischen Schreibens eröffnet die Möglichkeit Vergangenes in einer Jetzt-Zeit über Orte in der Literatur zur Darstellung zu bringen. Das Zusammenfallen der raum-zeitlichen Dimension in anachronistischer, teilweise imaginärer Weise bindet diese Schreibstrategie an mythisches Denken zurück.⁷⁰

Das heißt also, dass die beschriebenen Orte als Symbole für Vergangenes fungieren und gleichzeitig durch ihre mythische Kraft bis in die Gegenwart wirken – sie bilden sogenannte Gedächtnisorte, wie man sie von Walter Benjamin kennt. In Ingeborg Bachmanns Werk finden sich diese als heilige Orte, mythische Landschaften und traumatische Orte wieder.⁷¹

Nach diesen theoretischen Ansätzen, die in der Sekundärliteratur zu finden sind, scheint es besonders interessant, den Zugang zur topographischen Schreibweise, deren Begründung und Hintergrund, von der Autorin selbst zu erfahren. Um dieses bewerkstelligen zu können, seien die *Frankfurter Vorlesungen, mit dem Untertitel: Probleme zeitgenössischer Dichtung*⁷², die Ingeborg Bachmann als Gastdozentin für Poetik im Wintersemester 1959/60 an der Johann Wolfgang Goethe Universität in Frankfurt/Main abgehalten hat, herangezogen. Im vierten Teil, der unter dem Titel *Der Umgang mit Namen* gehalten wurde, beschreibt sie ihre topographische Vorgehensweise folgendermaßen:

Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind, und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr bewegendes, und zwar nicht nur in Bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen. Freilich sind auch Orte darauf eingetragen, die der gute Schüler kennt, aber auch andere, die kein Lehrer kennt, und alle zusammen ergeben sie ein Netzwerk [...]. Auf dem Zauberatlas ist es eingezeichnet, wahrer, viel wahrer und es grenzt dort die Neva an die Seine, und über die Seine führt der Pont Mirabeau von Apollinaire, und die Steine und die Wasser sind aus Worten gemacht. [...]⁷³

Zu berücksichtigen ist, dass ein und derselbe Ort in seinem Dasein unterschiedlich erscheint, je nachdem, wie dieser im literarischen Atlas beschrieben wird: So tritt das Rom Goethes als ein anderes auf, als das Rom, das in den Werken Ingeborg Bachmanns

⁷⁰ Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. S. 121.

⁷¹ Vgl. ebda.

⁷² Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. Werke Bd 4. S. 182-271.

⁷³ Bachmann, Ingeborg: IV. Frankfurter Vorlesung. „Der Umgang mit Namen“. Werke Bd 4. S. 238-254. Hier: S. 239.

beschrieben wird. Wie schon erwähnt, entwirft Bachmann in ihren Werken einen „literarischen Zauberatlas“⁷⁴, eine besondere Art der Beschreibung von realen Orten, indem sie diese mit Fiktion auflädt und in ihre literarischen Texte überführt. Wichtig zu erwähnen ist hierbei, dass dieser spezielle Umgang mit realen Orten laut der Autorin in der fiktiven Welt der Literatur als „viel wahrer“ als die Realität und das Reisen in die Realität wahrgenommen wird.⁷⁵ Zu bemerken ist außerdem, dass sich die topographische Schreibweise in allen Teilen ihres Werkes findet, von den frühen Gedichten bis hin zu den Erzählungen und dem Roman *Malina*, welches auch Larcati betont:

Dass die Verbindung von Exil-, Liebes- und Sprachproblematik mit Vorliebe aus topographischer Perspektive gestaltet wird, ist eine Konstante, die sich seit den Gedichten von *Die gestundete Zeit* (1953) beobachten lässt.⁷⁶

2.2.1 Die Idee der Grenze und die Grenzüberschreitung

Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten – Österreicher und Windische –, trägt heute noch einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache – und ich war hüben und drüben zu Hause, mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien.⁷⁷

Aus diesem Zitat Bachmanns ist die von ihr selbst immer wieder betonte Zugehörigkeit und Identifikation mit dem ehemaligen Vielvölkerstaat Österreich-Ungarn erkennbar, so betrachtet sie sich nicht als eine „reine“ Österreicherin, sondern verweist immer wieder auf ihre Heimat an der Grenze, die sie durch fortführende Auseinandersetzung mit diesem Motiv zu verinnerlichen scheint, und welcher sie nicht zuletzt mithilfe der Erstellung und Entwicklung eines utopischen Landes, eines Sehnsuchtslandes zu entkommen versucht.

Das Wohlbekannte, die Herkunft, die Sprache – in der man sich zuhause fühlen kann – [...] bedeutet bei Bachmann, diese Brücke zu überqueren und das Risiko einzugehen, alles zu

⁷⁴ Bachmann, Ingeborg: IV. Frankfurter Vorlesung. „Der Umgang mit Namen“. Werke Bd 4. S. 238-254. Hier: S. 239.

⁷⁵ Vgl. Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann. S. 122.

⁷⁶ Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. S. 192.

⁷⁷ Bachmann, Ingeborg: Biographisches. Werke Bd 4. S. 301.

verlieren, aus Selbstverzweiflung und Sprachverzweiflung in Sprachlosigkeit und Stummheit zu verfallen.⁷⁸

Bachmanns Idee der Grenze, die sie von den frühen, lyrischen Werken bis hin zu späteren Prosatexten immer wieder aufgreift, ist vor allem auf ihre Herkunft zurückzuführen. Die verschwimmenden Traditionen und Herkünfte überträgt sie auch auf ihre Figuren, wenn sie diese mit den Eigenschaften von Grenzgängern behaftet, wie aus dem extremen Fall der Malina – Ich Figur erkennbar wird, wenn diese als eine gespaltene Persönlichkeit in Erscheinung tritt und den Konflikt zwischen Mann und Frau verbildlicht. Das Motiv der Grenze und Grenzüberschreitung, das man bei der Autorin des 20. Jahrhunderts findet, ist in der literarischen Tradition bereits früh verankert, man denke an die lateinische Überlieferung der Gründung Roms, die erst durch eine Grenzüberschreitung von Remus ermöglicht wird.⁷⁹ Dieter Lamping betont jedoch, dass sich vor allem die Schriftstellergenerationen nach dem Zweiten Weltkrieg mit diesem Thema beschäftigen. In der Forschung ist in diesem Zusammenhang von einer „Literatur der Grenze“ die Rede, die sowohl als eine Reaktion auf die deutsche Geschichte gelesen werden kann, vor allem jedoch auch darüber hinausgeht.⁸⁰

[Denn so] gibt sie nicht zuletzt den politischen *Ideen* Ausdruck, die Schriftsteller entwickelt haben, oft gegen die Realität, immer aber um sie zu verändern. Wie sie ihre Nation verstanden: territorial, aber auch kulturell, politisch, wie sie sich einen deutschen Nationalstaat (oder mehrere) dachten, welche Vorstellung von nationaler Identität sie hatten und haben – das ist in ihren Darstellungen von Grenzen enthalten, nicht nur implizit, meist auch explizit.⁸¹

Es handelt sich also um eine politische Literatur, sie kann aber aufgrund literarischer Verfahren nicht nur als solche betrachtet werden, es ist auch wichtig, ihr den individuellen Stellenwert, den sie auszuüben vermag, zuzusprechen. Eine Grenze ist, wie Lamping es treffend formuliert, ein „Ort der Differenz“, an welchem eigene „Gesetze der Peripherie“ gelten, und sie stellt gleichzeitig auch immer eine Begegnung oder Auseinandersetzung mit dem Anderen dar. Eine Grenze kann somit als etwas das

⁷⁸ Agnese, Barbara: „Aus dem Hier-und-Jetzt Exil“. Ingeborg Bachmann: Der Begriff „Heimat“ im Lichte der „utopischen Existenz“ des Dichters. In: Ferne Heimat - Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern. Hg. v. Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 157-169. Hier: S. 161.

⁷⁹ Vgl. Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann. S. 131f.

⁸⁰ Vgl. Lamping, Dieter: Über Grenzen. Eine literarische Topographie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001. S. 12.

⁸¹ Ebd.

ausschließt, aber auch als etwas das einen Übergang, eine Annäherung schafft, betrachtet werden. In der Literatur wurde das Aufgreifen der Grenze vor allem als Ausdruck traumatischer Erlebnisse eingesetzt, was sich zum Beispiel im Verfahren der Grenzüberschreitung wiederfinden lässt.⁸² Jürgen Lehmann weist darauf hin, dass das Motiv der Grenze und deren Überschreitung auch im klassisch, territorialen Sinn verstanden werden kann, als ein „Unterwegssein“, mit welchem „eine innere Unruhe, eine ungewohnte geistige Beweglichkeit, ein grundsätzliches Nichtfixiertseinwollen“ und das „Überschreiten sprachlicher Grenzen“ einhergeht.⁸³ Auch wenn sich dieses Zitat in seinem Ursprung auf die Poetik Rilkes bezieht, ist es dennoch auch für Bachmanns Auffassung der Grenze relevant, da auch ihre Figuren der Prosatexte Züge aufweisen, die sich mit genau diesen Nuancen beschreiben lassen. Weiter ausgebaut wird die Thematik vor allem dann, wenn sie diese im Zusammenhang mit einer „verschachtelten Geographie“ auftreten lässt, anhand welcher die Metaphern Grenze und Grund umgeschrieben werden, wie es im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* der Fall ist.⁸⁴ Bachmanns Sehnsucht nach dem verborgenen Habsburgerreich, nach dem Vielvölkerstaat, der die Grenzen aufhebt und verbindungsstiftend wirkt, lässt sich auch bei Kurt Tucholsky finden, der die Utopie eines Europas ohne Grenzen verfolgt, welches er mit folgender pointierten Aussage untermauert:

Eine Erde aber wölbt sich unter den törichten Menschen, ein Boden unter ihnen und ein Himmel über ihnen. Die Grenzen laufen kreuz und quer wirt durch Europa. Niemand aber vermag die Menschen auf Dauer zu scheiden – die Grenzen nicht und nicht Soldaten -, wenn diese nur nicht wollen.⁸⁵

Der Begriff der Grenze kann als eine reale oder imaginäre Linie auftreten, wodurch eine Differenz oder auch Verbindung hergestellt wird. Zu berücksichtigen ist laut Leonardo Benevolo und Benno Albrecht die Tatsache, dass der Effekt einer Grenzziehung oder einer Grenzsituation derselbe bleibt, gleich ob es sich um eine reale oder imaginäre Grenze handelt. So wird immer eine Bekräftigung, eine Untermauerung eines

⁸² Vgl. Lamping, Dieter: Über Grenzen. Eine literarische Topographie. S.12f.

⁸³ Lehmann, Jürgen: Übersteigen und Übersetzen. Zum Problem der Grenzüberschreitung bei Rainer Maria Rilke und Marina Cvetaeva. In: Rilke und die Weltliteratur. Hg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1999. S. 263-280. Hier: S. 264.

⁸⁴ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 361.

⁸⁵ Tucholsky, Kurt: Die Grenze. In: Kurt Tucholsky: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Bd 2: 1919-1920. Hg. v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz Raddatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993. S. 370-371. Hier: S. 370.

Unterschieds herbeigeführt, die beim Überschreiten der Grenzlinie zum Vorschein und zur Realisierung gelangen. Hierbei ist anzumerken, dass diese Unterschiede, wenn bereits vorhanden, hervorgehoben, oder auch erst durch die Grenzziehung selbst geschaffen werden.⁸⁶ In diesem Zusammenhang ist auch auf die Bedeutung der Grenzüberschreitung als eine Art der Ausgrenzung und ein in Verbindung setzen mit den Motiven des Exils und der Flucht zu nennen, die negativ akzentuierend in Bachmanns Werk Einzug findet.⁸⁷ Dieser Aspekt ist durch das Zitat Larcatis am besten zum Ausdruck zu bringen: „Das Leben, so wie Bachmann es konzipiert, wird als Gratwanderung und als Grenzsituation erlebt und ist permanent von Marginalisierung, von Ausgrenzung bedroht.“⁸⁸ Bachmann selbst betont dieses menschliche Verlangen bis zum Äußersten zu gehen in ihrer „Kriegsblindenrede“ unter dem Titel: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, wie diesen Zeilen zu entnehmen ist:

Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. [...] Es ist mir auch gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müßen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müßen.⁸⁹

2.2.2 Heimatlosigkeit und Fremde im Bild des Unterwegsseins

Ingeborg Bachmanns Konzept der poetischen Topographie beruht auf einer „Dialektik zwischen Heimat und Exil“⁹⁰, die sich im Gesamtwerk finden lässt und vor allem anhand der inneren Topographie ihrer Figuren und Erzählinstanzen zum Ausdruck kommt, wenn sie diese mit der Problemkonstante der Fremde und dem fehlenden Gefühl der Heimat konfrontiert. Um das Aufgreifen dieser Motive besser aufzeigen zu können, sollen im Folgenden Definitionsansätze der Termini Fremde und Heimat eine kurze Darstellung finden, da es so möglich ist, die negative Umkehr des Heimat-Begriffes, also den Verlust der Heimat, zu verstehen. Laut Beate Mitzscherlich ist der

⁸⁶ Vgl. Benevolo, Leonardo und Benno Albrecht: Grenzen. Topographie, Geschichte, Architektur. Aus dem Italienischen von Andreas Simon. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1995. S. 4.

⁸⁷ Vgl. Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. S. 220.

⁸⁸ Ebda. S. 200.

⁸⁹ Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. Werke Bd 4. S. 275-277. Hier: S. 276.

⁹⁰ Reitani, Luigi: „Heimkehr nach Galicien“. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 31-46. Hier: S. 33.

Begriff Heimat zeitlichen Wandlungen unterworfen, die auf subjektive Erfahrungen und historische Begebenheiten zurückzuführen sind. Außerdem trägt der Terminus vielschichtige Bedeutungen in sich, die unter anderem Besitz und Recht, Heimat als Vaterland und die Verlagerung der Heimat ins Innere eines Subjekts umfassen. Dadurch kann davon gesprochen werden, dass Heimat nicht nur ein bestimmtes, topographisch abgrenzbares Gebiet darstellt, sondern die Bedeutung eines kulturellen Mythos von „Tradition und Gemeinschaft“ inne hat.⁹¹

In ihrer Untersuchung zum Thema der Heimat in der Literatur kommt die Psychologin zu dem Ergebnis, dass vor allem Gegenerfahrungen, Fremdheit und der utopische Entwurf einer idealen Heimat die literarischen Werke durchziehen, wodurch die Aspekte der „Subjektivität, Ambivalenz und Funktionalität“ ins Zentrum rücken. Heimat wird individuell empfunden, so kann ein Ort, auch wenn er grundsätzlich nicht der Heimatort einer Person ist, das heißt dem Ort, in dem diese aufgewachsen ist, entspricht, als die individuelle Heimat jener Person betrachtet werden. Gründe dafür sind vor allem die Gefühle und Bedürfnisse von Geborgenheit, Sicherheit und Freiheit, die das Subjekt mit jenem Ort assoziiert und so als seine Heimat empfindet.⁹² An dieser Stelle seien die letzten Zeilen angeführt, mit denen Mitzscherlich ihre Untersuchung des Beheimatungsprozesses beendet: *„Heimat ist an vielen Orten. Heimat heißt: da sein, wo man ist. Heimat ist, wo wir leben.“*⁹³ Als Beispiel hierzu kann eine Verknüpfung zur Schriftstellerin Ingeborg Bachmann herangezogen werden, die unterschiedliche Orte als ihre Heimat bezeichnete. Auf der einen Seite stellt Klagenfurt ihren Heimatort und Kärnten ihr Heimatland dar, da sie hier aufgewachsen ist, auf der anderen Seite galt für sie selbst Italien als ihr Heimatland, wobei ihr die Stadt Rom im Laufe ihres Lebens zur „Wahl-Heimatstadt“ wurde. Doch eine wahre Heimat hat sie auch hier nicht gefunden, da die Zuwendung zum mediterranen Land als eine Art Flucht aus der ihr bekannten Umgebung gewertet werden kann, worauf auch Roberto Calasso hinweist:

„Sie war auf der Flucht aus Deutschland, wo sie nie hätte leben können. Adorno war vielleicht der einzige Deutsche, den sie auch in seiner Sprache akzeptierte. Und sie war auf

⁹¹ Vgl. Mitzscherlich, Beate: „Heimat ist etwas das ich mache“. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung. Hg. v. Heiner Keupp. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1997. (= Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie Bd 9). S. 34-37.

⁹² Vgl. ebda. S. 45.

⁹³ Ebda. S. 240.

der Flucht aus Wien. Rom war für sie kostbar, weil die Stadt sie von vielem befreite. Weil die Stadt beides nicht war.⁹⁴

Auch die Ambivalenz, von der Mitzscherlich spricht, ist im Wesen der Schriftstellerin zu erkennen, da sie sich zwischen ihrem Heimatland Österreich und der Wahlheimat Italien hin- und hergerissen fühlt. Erkennbar wird dies vor allem in ihrer utopischen Vorstellungswelt, in welcher der Vielvölkerstaat des Habsburgerreichs eine wesentliche Rolle einnimmt: „Im Grunde aber beherrscht mich noch immer die mythenreiche Vorstellungswelt meiner Heimat, die ein Stück wenig realisiertes Österreich ist, eine Welt, in der viele Sprachen gesprochen werden und viele Grenzen verlaufen.“⁹⁵ Hier spricht sie selbst von einer „Heimat“, die als eine geistige Heimat in die fiktive Welt ihrer literarischen Werke Einzug findet. In diesem Verständnis von Heimat sind Züge jener Definition zu finden, die auch Mitzscherlich in ihrer Abhandlung formuliert:

Die Definition einer Umgebung als Heimat verlangt nicht nur die Ausblendung ihrer objektiv einschränkenden Aspekte, sondern vor allem die Verdrängung der darin nicht realisierbaren Bedürfnisse. Umgekehrt erfordert die Definition einer Umgebung als „Nicht-Heimat“ oder ihre Abspaltung als Fremde die Verdrängung jener Bedürfnisse, die darin gut bzw. besser (als in der Heimat) zu realisieren wären, [...].⁹⁶

Der hier angesprochene Terminus der Fremde, der sich dem Eigenen entgegenstellt, tritt nicht nur in Form eines räumlich entfernten Bereichs oder in etwas Unbekanntem auf, sondern kann auch mit einem Individuum zusammentreffen. Bollnow verweist in diesem Zusammenhang auf die Möglichkeit des Fremdwerdens des eigenen Lebens, der Umgebung und Menschen, welche als Auslöser für eine Suche nach Ursprünglichkeit und möglicherweise auch dem fehlenden Heimatgefühl auftreten können.⁹⁷ Diesen Ansatz verfolgt auch Bachmann in ihren Texten, wenn sie ihre Hauptfiguren auf die Suche nach Erkenntnis schickt und sie der „Zwischenwelt“ von Heimat und Fremde aussetzt. Das Hin-und Hergerissensein geht meist einher mit der Sehnsucht nach Ferne, welche es ermöglichen soll, dem Bekannten und Alltäglichen zu entfliehen. Hierbei kann von einem Heimatverlust gesprochen werden:

⁹⁴ Gazzetti, Maria: Eine italienische Lektüre. Zur Bachmann-Rezeption in Italien. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur. Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. Heft Nr. 9. September 1994. Zürich: 1994. S. 74-93. Hier: S. 74.

⁹⁵ Bachmann, Ingeborg: Biographisches. Werke Bd 4. S. 302.

⁹⁶ Mitzscherlich, Beate: „Heimat ist etwas das ich mache“. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung. S. 46.

⁹⁷ Vgl. Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. S. 90ff.

Erst wenn er [der Mensch] sich im Getriebe des Alltags verloren hat, wenn er in seinem Hause nicht mehr „zu Hause“ ist, wenn ihm die Heimat zur Fremde geworden ist, scheint in diesem unbefriedigenden Zustand der Selbstentfremdung der direkte Weg zur Erneuerung seines eigenen Wesens verwehrt zu sein, und dann erscheint ihm in der dämmernden Ferne das Bild seiner verlorenen Heimat. Die Sehnsucht nach der Ferne ist in der Tat das Verlangen nach dem verloren gegangenen Ursprung, in dem das Leben noch echt war.⁹⁸

Wenn Bernhard Waldenfels in seinen Studien zur Fremde von der primären Assoziation von Fremde mit Topographie spricht, meint er vor allem die Unterscheidung und Verbindung von Eigen- und Fremdorten. Er siedelt die Problematik der Fremde in der Neuzeit an und weist auf das Phänomen der Dezentrierung des Subjekts als Reaktion auf die westliche Moderne hin. Es gibt mehrere Definitionen, die den Begriff der Fremde aus verschiedenen Aspekten beleuchten: So wird etwas als „fremd“ bezeichnet, wenn es außerhalb des eigenen Orts oder Bereichs vorkommt, wenn es einer anderen Person, einem anderen Besitzer angehört, oder von einer fremden Art ist. Von den hier angeführten Aspekten gibt der Ortsaspekt den größten Wirkungsgrad der Definition an, da er sich als besonderer Ort erweist, als ein Ort, der nur über eine Schwelle erreicht werden kann. Die Unterscheidung zwischen Fremdem und Eigenem führt gerade durch die gewisse Differenz eine Grenzziehung herbei, die jedoch niemals strikt erfolgt und einer ständigen Schwelle und Grauzone unterliegt.⁹⁹ Waldenfels geht von der Definition des Fremdeheitsbegriffs Husserls aus, welche besagt, dass sich Fremdheit durch die Art ihrer Zugänglichkeit bestimmt und konkretisiert diese, indem er hervorhebt, dass

der Ort des Fremden in der Erfahrung [...] streng genommen ein Nicht-Ort [ist]. Das Fremde ist nicht einfach anderswo, es *ist* das Anderswo. [...] Das Fremde gleicht dem Vergangenen, das nirgendwo anders zu finden ist als in seinen Nachwirkungen oder in der Erinnerung.¹⁰⁰

Durch diesen Deutungsansatz, der Begriffe der Erinnerung und des Vergangenen inkludiert, ist der Bogen zu den bereits abgehandelten Themenschwerpunkten wie dem Gedächtnisbegriff Freuds oder Benjamins erkennbar. So kann davon ausgegangen werden, dass Bachmanns Hauptmotive der Fremde, des Gedächtnisses oder auch der Dezentrierung miteinander in einem verbindenden und sich ergänzenden Schema stehen.

⁹⁸ Bollnow, Otto Friedrich: Mensch und Raum. S. 94.

⁹⁹ Vgl. Waldenfels, Bernhard: Topographie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. (= Studien zur Phänomenologie des Fremden Bd 1). S. 16-24.

¹⁰⁰ Ebda. S. 26.

Ein anderer Zugang findet sich bei Vincent Descombes, der eine Definition für den Begriff des „rhetorischen Landes“ vorschlägt, in welcher er sich auf den Terminus der Heimatlosigkeit des Individuums bezieht, und folgende Aspekte miteinbezieht: Er geht der Frage nach, wo und wie eine Person zu einem zu Hause findet, und rückt dabei die rhetorische Funktion des Heimatbegriffs ins Zentrum, woraus sich nachstehende Überlegungen ergeben: Der Mensch fühlt sich genau in jenem Gebiet, innerhalb jener Grenze zu Hause, in welchem er die Rhetorik versteht und auch selbst die Mittel zum Verständnis und Austausch diverser Denkweisen beherrscht.¹⁰¹

Das rhetorische Land einer Person endet dort, wo ihre Gesprächspartner die Gründe, die sie für ihr Tun und Lassen angibt, oder Klagen, die sie vorbringt, und die Bewunderung, die sie äußert, nicht mehr verstehen. [...] [Dies] zeigt an, dass eine Grenze überschritten worden ist, eine Grenze, die man sich eher als Grenzzone oder Schwelle vorstellen muss denn als klar gezogene Linie.¹⁰²

Durch diesen Zugang kann erneut eine Verbindung zu Bachmanns Werk hergestellt werden, da sie, ausgehend von einer Sprachskepsis und der Unmöglichkeit bestimmte Dinge anhand von Sprache auszudrücken, ihre Figuren mit Problemen, wie der Verständigung in der Gesellschaft konfrontiert und dies vor allem durch die Gegenüberstellung von männlicher und weiblicher Identität herbeiführt. Wenn Ingvild Folkvord von Bachmanns Prosa spricht, verwendet sie die Bezeichnung des Texthauses, das Bachmann in den einzelnen Texten erschreibt, die „von den Lesern auf ganz unterschiedliche Weise bewohnt werden können“ und meist als beschädigt in Erscheinung treten.¹⁰³ Das weibliche Ich, das in einer patriarchalischen Gesellschaft den Bestimmungen und Vorgaben dieser unterliegt, verliert sich in der vorgegebenen Welt, der mögliche Ausweg aus der Situation bleibt, indem sie sich in eine Utopie, die den einzigen Ausdruck von Sprache und Erkenntnis bildet, flüchtet. Das Ich der Figuren, zum Beispiel im Roman *Malina*, fühlt sich außerhalb seines gesicherten Raumes nicht beheimatet, es irrt umher, nur durch die Liebe vermag es sich in seinem eigenen Körper zu Hause zu fühlen, sich gänzlich wahrzunehmen und zu einer Ich-Erfahrung zu gelangen.

¹⁰¹ Vgl. Augé, Marc: *Nicht-Orte*. S. 108.

¹⁰² Descombes, Vincent: *Proust, philosophie du roman*. Paris: 1987. S. 179. In: Augé, Marc: *Nicht-Orte*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck'schen Reihe. München: Beck 2010. S. 108.

¹⁰³ Vgl. Folkvord, Ingvild: *Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa*. Hannover – Laatzen: Wehrhahn 2003. S. 11f.

Somit kann die Behauptung aufgestellt werden, dass im Werk Bachmanns die ProtagonistInnen und Ich-Figuren, also das jeweilige Subjekt, seine/ihre Zugehörigkeit, seine/ihre Heimat verliert und, mit der Problemkonstante konfrontiert, das sogenannte „Haus“ nicht mehr wiederfinden kann. Hierbei ist zu erwähnen, dass der Heimatverlust und die Suche nach dem „Haus“, der Identität und Verwurzelung, vor allem, wie es auch Hans Höller betont, auf die Situation nach dem Zweiten Weltkrieg zurückzuführen ist. Der Heimatverlust fungiert als Symbol und Chiffre für das Leben und Schreiben nach dem Krieg, das nur schwer verstanden werden kann und Ausdruck für Vernichtung und Exilierung ist.¹⁰⁴

Zur Bearbeitung wird ein weiterer Aspekt herangezogen, der die Grenzen der Sprache, der Wahrnehmung und Lebenswelt ins Zentrum rückt. Von wesentlicher Bedeutung ist hierbei die Sprachskepsis Bachmanns, die sie in Anlehnung an Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus*¹⁰⁵ weiter ausgebaut hat. Das ewige Unterwegssein, das nie verbleibende Ankommen und der Drang stets weiterzuziehen spiegelt sich auch in Bachmanns Verständnis von Sprache wider, so stellt das literarische Schreiben ein „verzweifelungsvolles Unterwegssein“ zu einer reinen Sprache dar.¹⁰⁶ Das ständig aufkeimende Nachdenken über den Verlust der Heimat und die damit verbundene Problemkonstante der Fremdheit zieht sich durch ihr gesamtes Werk, wobei die vielen Berührungspunkte, die das Leben der fiktiven Prosafiguren und das der biographischen Züge der Literatin miteinander verbinden, besonders auffällig sind. Bachmann verschlüsselt die Bilder einer heimatlosen, durch den Krieg gekennzeichneten Gesellschaft anhand von „Sprach- und Subjektreflexion“, wodurch sie vor allem die schriftliche Mitteilung von Erfahrungen in der Vergangenheit problematisiert.¹⁰⁷

Gustav René Hocke, der in Rom viel Zeit mit Bachmann verbracht hat, beschreibt ihre Klage des in der Fremde lebenden Menschen als ein „universelles Heimatgefühl“, ein Gefühl nirgends zu Hause zu sein und auch in der eigenen, eigentlichen Heimat nicht mehr Fuß fassen zu können. Bachmann selbst bezeichnet sich als einen Menschen, der „unter Menschen nicht leben kann“, wodurch sie ein Abseits des Lebens vorzieht,

¹⁰⁴ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 125f.

¹⁰⁵ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Tagebücher 1914 - 1916. Philosophische Untersuchungen. In: Schriften. Bd 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960.

¹⁰⁶ Bachmann, Ingeborg: V. Frankfurter Vorlesung. „Literatur als Utopie“. S. 255-271. Hier: S. 268.

¹⁰⁷ Vgl. Folkvord, Ingvild: Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa. S. 11-16.

welches die Ereignisse und Prozesse in der Wirklichkeit besser verfolgbare macht, und der Preis der Einsamkeit bezahlt wird.¹⁰⁸ Jegliche Form von Nähe, mit der sie in der italienischen Lebensform in Berührung kommt, nimmt die Schriftstellerin nüchtern entgegen, wodurch sie in der Öffentlichkeit zu einer „Ikone der Fremdheit“ wird.¹⁰⁹

2.2.3 Richtungsutopie und Erkenntnis

Der vielschichtige Terminus Utopie, der sich vom griechischen Wort *u-topos* ableitet, und wörtlich übersetzt einen Nicht-Ort bedeutet kann anhand soziologischer, politischer, philosophischer und literarischer Aspekte näher beleuchtet werden. Auffällig ist, dass der Begriff gerade durch seine Vielschichtigkeit keine exakte Begriffsbestimmung zulässt und sowohl anhand seiner negativ ablehnenden als auch positiv bejahenden Aspekte interpretiert werden kann. Ein gemeinsamer Ausgangspunkt für die Definition von Utopie lässt sich in einem mangelhaften Gesellschaftszustand finden, der für das jeweilige Subjekt einen Auslöser darstellt, die Möglichkeit eines besseren Zustandes anzustreben oder zu erdenken. Demnach tritt ein utopisches Konzept als Gegenentwurf der gegenwärtigen Realität auf, das ein zukünftiges Optimum des sozialen und politischen Zusammenlebens anstrebt.¹¹⁰ Dieser Gegenentwurf zur Wirklichkeit manifestiert sich in Visionen anderer Welten und in der Vorstellung von einem nicht existierenden Land „Utopia“, welches als Hoffnung auf eine bessere und gerechtere Welt gesehen werden kann, wie unter anderem aus Thomas Morus literarischem Entwurf *Utopia* (1516) hervorgeht. Zu betonen ist an dieser Stelle, dass das zentrale Motiv der Utopie darin liegt, dass sie sich über ihre Unmöglichkeit der Realisierbarkeit definiert und genau dann ihren utopischen Charakter verliert, sobald sie erreichbar wird.¹¹¹

Ein anderer, soziologisch-politischer Zugang findet sich bei Jost Hermand, der davon ausgeht, dass utopische Denkweisen durch ihren Wunsch den Zustand zu verbessern

¹⁰⁸ Vgl. Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. 2., unveränderte Auflage. Wien: Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften. 1991. (= Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft Bd 11). S. 79.

¹⁰⁹ Gazzetti, Maria: Eine italienische Lektüre. Zur Bachmann-Rezeption in Italien. In: Du. Zeitschrift der Kultur. S. 74-93. Hier: S. 93.

¹¹⁰ Vgl. Gnüg, Hiltrud: Utopie und utopischer Roman. Stuttgart: Reclam 1999. (= Literaturstudium Nr. 17613). S. 9f.

¹¹¹ Vgl. Krufft, Hanno-Walter: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit. München: Beck 1989. S. 9.

durchaus notwendig sind und im richtigen Rahmen die Möglichkeit erhalten realisierbar zu sein.

Eine echte Utopie wäre [...] nur das was eine soziale Ordnung anvisiert, die nicht rein traumhaftphantastisch ist, sondern realistische Möglichkeit der Verwirklichung enthält und auf eine Gesellschaftsform hinzielt, in der Freiheit und Bindung, Staat und Individuum, einzelpersonliches Glück und Förderung des Gemeinwohls in einem sich wechselseitig verstärkenden Verhältnis zueinander stehen.¹¹²

Arnhelm Neusüss verweist in Hinblick auf die Vorstellung eines besseren Zustands auf die mannigfaltigen Vorstellungen, diese zu erreichen. Er geht davon aus, dass das Gemeinsame aller utopischer Konzepte nicht in der „Ähnlichkeit der positiven Zukunftsbilder“, sondern in der „kritischen Negation bestehender Gegenwart“ zu finden ist. Somit geht der Ursprung einer Utopie auf das zurück, was sie nicht will und findet ihr Ziel ausgehend von dieser Negation der Realität in einem glücklicheren Zustand.¹¹³ In der Literatur sind utopische Denkweisen schon früh verankert, so findet man bereits bei Platon Vorstellungen über einen idealen Staat. Spätere literarische Utopien müssen immer im Zusammenhang mit der jeweiligen Zeit in der sie entstanden sind, betrachtet werden, denn so fungieren diese als eine Kritik an dem jeweiligen Zustand und als Gegenbild einer besseren Welt. Moderne Utopiekonzepte greifen Missstände im gesellschaftlichen Zusammenleben als Tendenzen auf und leiten sie als mögliche Konsequenz an ihre Leser weiter, wodurch nicht die utopische Verbesserung des Zustands, sondern deren Verschlimmerung als eine Anti-Utopie zum Ausdruck gebracht wird.¹¹⁴

Ingeborg Bachmann geht von einer positiven Hinwendung zu einer utopischen Richtung aus, die aus der Flucht einer unzulänglichen sozialen Ordnung resultiert und einen besseren Zustand anstrebt. In ihren Werken wird auf eine Utopie verwiesen, die abseits der „realen Grausamkeiten“ der Gesellschaft liegt. Diese Spuren sind schon im frühen Denken der Autorin zu finden, wie sie sich selbst in ihrem Text *Biographisches* zu erinnern weiß:

¹¹² Hermand, Jost: Von der Notwendigkeit utopischen Denkens. In: Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens. Hg.v. Jost Hermand. Königstein: Athenäum 1981. S. 5-20. Hier: S. 7.

¹¹³ Neusüss, Arnhelm (Hg.): Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. 2. Auflage. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1972. (= Soziologische Texte Bd 44). S. 33.

¹¹⁴ Vgl. Haufschild, Thomas und Nina Hanenberger: Literarische Utopien und Anti-Utopien. Eine vergleichende Betrachtung. Wetzlar: Förderkreis Phantastik 1993. (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar Bd 1). S. 5 und S. 47.

[...] ich weiß nur, daß ich in einem Alter, in dem man Grimms Märchen liest, zu schreiben anfang, daß ich gern am Bahndamm lag und meine Gedanken auf Reisen schickte in fremde Städte und Länder und an das unbekannte Meer, das irgendwo mit dem Himmel den Erdkreis schließt. Immer waren es Meere, Sand und Schiffe, von denen ich träumte, aber dann kam der Krieg und schob vor die traumverhangene, phantastische Welt die wirkliche, in der man nicht zu träumen, sondern sich zu entscheiden hat.¹¹⁵

Bachmanns Auffassung des Literaturbegriffs ist eng verbunden mit dem einer Utopie, sie betrachtet die Literatur als eine Sprachutopie, „welche die Inkongruenz von Wirklichkeit und Sprache zum Inhalt hat.“¹¹⁶ Als Vorbedingung dieser Auffassung ist laut Rauch vor allem Wittgensteins *Tractatus* hervorzuheben. Ausgehend davon, dass das Utopische bei Ingeborg Bachmann ein poetologisches Kerngebiet ist, wenn nicht sogar als „das Kerngebiet“¹¹⁷ betrachtet werden kann, soll darauf hingewiesen werden, dass Bachmann die Idee der Utopie als eine Richtung in den Mittelpunkt rückt, die auf Robert Musil zurück zuführen ist.

Der Rückgriff des Manns ohne Eigenschaften auf die Idee vom tausendjährigen Reich, sein Verlangen nach dem „anderen Zustand“, der *Unio mystica*, ist weniger befremdend, wenn man sie mit Musil als eine mögliche Utopie begreift und die Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung vor Augen hat.¹¹⁸

Die angestrebte Utopie der Richtung wird als ein in der Theorie mögliches Konzept erkennbar, das als Nicht-Ort in der Literatur auftritt und dennoch in der realen Welt zu keiner Realisierbarkeit führen kann. Das utopische Moment ist von Anfang an einer Unmöglichkeit ausgesetzt, dennoch beschreibt Bachmann in ihren Texten die Utopie als etwas Hoffnungsvolles, das Grenzen überschreiten kann, sowohl in der Welt als auch in der Sprache.¹¹⁹ Dieses Konzept der Utopie, das Bachmann durch ihr literarisches Werk an die Menschen weitergeben möchte, ist immer auch als eine Hoffnung zu betrachten, eine Hoffnung, die den Menschen aus seinen „ideologischen Klammern befreien

¹¹⁵ Bachmann, Ingeborg: Biographisches. Werke Bd 4. S. 301f.

¹¹⁶ Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Band 18. Nr. 3/4. 1985. S. 21-38. Hier: S. 22.

¹¹⁷ Vgl. Weder, Christine: (K)ein Schritt ins gelobte Gomorrha. Utopie und Apokalypse bei Ingeborg Bachmann im Kontext der Aufbruchsprogramme der 60er Jahre. In: *Utopie und Apokalypse in der Moderne*. Hg. v. Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel. München: Wilhelm Fink 2010. S. 245-256. Hier: S. 248.

¹¹⁸ Bachmann, Ingeborg: *Ins tausendjährige Reich*. Werke Bd 4. S. 24-28. Hier: S. 27.

¹¹⁹ Vgl. Arany, Mihály: Die mögliche Unmöglichkeit in Ingeborg Bachmanns Prosaschreiben. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien: Praesens Verlag 2008. (= Österreich-Studien Szeged Bd 2). S. 169-180. Hier: S. 171f.

kann“.¹²⁰ In der Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden beschreibt sie diese ebengenannte Idee der Richtungsutopie und Erlangung der Erkenntnis am deutlichsten mit folgenden Worten:

Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.¹²¹

Einen wichtigen Aspekt in diesem Zusammenhang nimmt die Rolle des Sehens ein, die in Bachmanns Texten immer wieder angesprochen wird und oft in Form von Bildern in den Text einfließt. Durch die Darstellung der Dinge in Metaphern und Bildern, die rational und logisch nicht mithilfe der Sprache dargestellt werden können, werden ihre Bedeutungen auf diese Weise in den Text transportiert und an die Rezipienten des Textes weitergegeben, welchen die Entschlüsselung obliegt. Zur Rolle des Sehens kommt auch das Auge an sich hinzu, das figurative wie auch das geistige Auge, wobei die Phantasie als menschliche Fähigkeit, mit deren Hilfe wir der erfahrenen Wirklichkeit, Bedeutung und Sinn zumessen die größte Rolle einnimmt.¹²² Durch die Phantasie werden Vorstellungen im Kopf zu Recht gelegt, anhand welcher im nächsten Schritt eine Interpretation erfolgt, und die Leser so Bachmanns Forderung des Weiterdenkens gerecht werden können, die sie mit topographischen Begriffen wie Berge oder Wege beschreibt:

[...], einen Leser könnte ich doch nur mitnehmen auf einen Berg aus Worten, auf Wortwege, und ich kann ihn stürzen durch Schluchten, unter Worträder kommen lassen, diesem Leser also, dem ich soviel Mühe abnehme, sich wohin zu begeben, werde ich aber nicht die Mühe abnehmen, sich mitzubewegen, durch Gedanken, durch Worte, durch vertrackte.¹²³

In Verbindung mit dieser vorgegebenen Richtung, die vom Schriftsteller/der Schriftstellerin ausgeht, ist vor allem die Forderung der Erkenntnis, die Bachmann an

¹²⁰ Bachmann, Ingeborg: Der Mann ohne Eigenschaften. Unvollständig. Werke Bd 4. S. 80-102. Hier: S. 102.

¹²¹ Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden. Werke Bd 4. S. 275-277. Hier: S. 276.

¹²² Vgl. Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. In: Modern Austrian Literature. Bd 18. Nr. 3/4. S. 21- 38. Hier: S. 26.

¹²³ Bachmann, Ingeborg: Todesarten <Eugen – Roman II>. In: Ingeborg Bachmann: >Todesarten< Projekt. Bd 1 (Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz – Roman und andere Texte). Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Krit. Ausgabe unter Leitung von Robert Pichl. München, Zürich: Piper 1995. S. 81-167. Hier: S. 89.

ihre Figuren und auch an die Leser stellt, hervorzuheben. Sie fordert diese dazu auf, diverse Leerstellen im Text zu füllen, über den Text hinauszugehen und weiterzudenken. Bachmann richtet sich nicht nur an die Leser, sondern an die Menschen selbst und fordert sie auf, ihren Verstand einzusetzen und nicht einen vorgegebenen Weg einzuschlagen, sondern gegebenenfalls weiterzudenken, sich einem unzulänglichen Gesellschaftssystem, das wenig eingeht auf Freiheit, Wahrheit und Gerechtigkeit entgegenzusetzen und nicht einfach zu akzeptieren, sondern einen utopischen Zustand anzustreben. „[...] aber die Geschichte ist eine Dampfwalze, die stark ist, und wir sind stark, nicht, wenn wir „eingehen“ auf das Gegebene, sondern wenn wir weiterdenken. Mein ganzes Bemühen ist: weiterdenken.“¹²⁴ Somit kann diese Forderung als eine Idee der Utopie verstanden werden, die durch den Schriftsteller als richtungsweisendes Moment an die Rezipienten weiter gegeben, jedoch nicht ausformuliert wird, um sich jeglicher ideologischer Auslegung zu entziehen.¹²⁵ Das Erdenken utopischer Ansätze und die Möglichkeit Weiterzudenken stellt für die Autorin gerade deshalb einen so wichtigen Aspekt in ihrer literarischen Arbeit dar, weil es für sie als ein „unverzichtbares Charakteristikum des Menschseins“¹²⁶ gilt und Individuen dazu anregt, Grenzen der Gesellschaft zu überdenken und im Denken gegebenenfalls zu überschreiten.

Diesen utopischen Ansatz führt Angelika Rauch weiter fort und spricht von einer Utopie, die als Resignation des Individuums verstanden werden kann, die aufgrund bestehender Verhältnisse der Gesellschaft verursacht wird. In diesem Zusammenhang werden vor allem die weiblichen Figuren in Bachmanns Werken als „Mittel zur Projektion utopischer Verhältnisse“ eingesetzt. So nützt die Autorin deren Verhältnis zur und zum Dasein in der modernen Gesellschaft als Ausgangspunkt für das Aufzeigen einer utopischen Richtung, die den Mythos der Liebe aufgreift und in der Utopie eine „Entfaltung der unterdrückten Weiblichkeit“ erlaubt. Die Veranschaulichung eines humaneren Daseins gilt als ein Hoffnungsträger im fernen Land „Utopia“.¹²⁷

¹²⁴ Bachmann, Ingeborg und Hans Werner Henze: Brief an Hans Werner Henze vom 30. August 1965. In: Briefe einer Freundschaft. S. 266-269. Hier: S. 268.

¹²⁵ Vgl. Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. S. 223.

¹²⁶ Vgl. ebda. S. 237.

¹²⁷ Vgl. Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. In: Modern Austrian Literature. Bd 18. Nr. 3/4. S. 21- 38. Hier: S. 28.

Bachmann schreibt in ihrem Werk sprachlich-utopische Spuren ein, die am besten im Dialog mit literarischen und philosophischen Werken verstanden werden, mit denen sich Bachmann im Laufe ihres Lebens auseinandergesetzt hat. Hans Höller weist darauf hin, dass die poetischen Konzeptionen der Schriftstellerin vor allem auf Werke des 20. Jahrhunderts, und der österreichischen Moderne zurückzuführen sind.¹²⁸ Bachmanns Idee der Utopie kann in einzelne Teilbereiche und Konzepte gegliedert werden: so spiegeln sich utopische Konzepte unter anderem sowohl im Bereich der Liebe und Sprache, dem Historischen und der Mystik als auch in ihrem poetologischen Verfahren wider. Der Schriftstellerin nach kann die utopische Forderung, die sich an alle Menschen richtet und Vollkommenheit anstrebt, jedoch nicht erreicht werden. Wie schon aufgezeigt, richtet sich die Autorin in Form einer Richtungsutopie an ihre Leser, von welchen sie eine gewisse Teilnahme erwartet. Sie setzt die Leser einem „Spannungsverhältnis“ aus und versucht diesen die Möglichkeit offen zu lassen sich neu „zu orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.“¹²⁹

¹²⁸ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum 1987. S. 253.

¹²⁹ Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Werke Bd 4. S. 276.

3. Textanalyse

3.1 Rom – Die ewige Stadt

Rom, eine der geschichtsträchtigen und faszinierendsten Städte der Welt, übt vor allem aufgrund der Verknüpfung von Gegenwart und Geschichte auf ihre Besucher einen besonderen Reiz aus. Man denke dabei an die vielen Mythen, die sich rund um die Stadt spinnen, wovon einer besagt, dass jeder Besucher, der eine Münze in die Fontana di Trevi geworfen hat, eines Tages wieder zurückkehrt.

Die gegenwärtigen, römischen Generationen haben ihre Güter, Plätze und Gebäude mit denen aus der Antike zusammengefügt, wodurch der heutige Anblick dieser besonderen Stadt entstanden ist, der sich immer wieder von Neuem, noch nicht Entdecktem ernährt. Nie scheint man am Ende der Entdeckungsreise angelangt, zu gern eröffnet sich einem neue Begebenheiten und Ansichten. Wie aus Interviews zu entnehmen ist, ging Bachmann selbst davon aus, dass sie Rom fast besser erkundet habe, als es je ein Einheimischer tun würde. Sie habe Stunden damit verbracht, „jeden“ Winkel der Stadt zu erkunden, doch musste sie der Tatsache nachgeben, dass es unmöglich sei die gesamte Stadt zu erfassen und einer Analyse zu unterziehen, da man dafür zehn Leben benötigen würde.¹³⁰ Das Nebeneinander von alt und neu wird gleichzeitig getragen von ebenso ambivalenten Eindrücken. So werden Rombesucher sowohl mit Positivem als auch mit Negativem konfrontiert, was eigentlich nur „einleuchtend“ und „vernünftig“ erscheint, da das reale Leben, abseits jeder Utopie, sowohl helle, an der Oberfläche befindliche, als auch tiefer greifende, verborgene Aspekte aufzuweisen hat. Genau dies sind die Aspekte, die bei Bachmanns literarischem Stadtrundgang mit dem Titel *Was ich in Rom sah und hörte*¹³¹ zur Darstellung gelangen, indem sie das „Nebeneinander der Stadt“ in einem ganz bestimmten, von Ambivalenz gefärbten Ton schildert. Die Darstellung soll im Folgenden genauer behandelt werden, wobei, um die Art der Stadtbeschreibung näher verstehen und auslegen zu können, einige für diese Arbeit relevante biographische Details am Rande angesprochen und angeführt werden.

¹³⁰ Vgl. Haller, Gerda: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. Ein Porträt von Gerda Haller. Mit einem Nachwort von Hans Höller. Salzburg und Wien: Jung und Jung 2004. S. 13.

¹³¹ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4 (Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang). S. 29-34.

1953 reist Ingeborg Bachmann das erste Mal nach Italien, wo sie sich mit einigen kurzen Unterbrechungen bis 1957 aufhält. Im Jänner 1957 übersiedelt Bachmann in eine kleine Wohnung in die Via Vecchiarelli, welche sie noch im selben Jahr verlässt. Im Dezember 1965 kehrt die Schriftstellerin aus Berlin zurück in die italienische Hauptstadt und zieht ein weiteres Mal um - in einen Palazzo in die Via Bocca di Leone 60, in der Nähe der Piazza di Spagna, dort versucht sie sich bis 1971 ein „castell“ zu schaffen.¹³²

Andreas Hapkemeyer weist darauf hin, dass stilvolles Wohnen einen besonderen Stellenwert in Bachmanns Leben einnahm, welches zum Beispiel durch die Wohnung in der Piazza della Quercia 1 oder in der Via Vecchiarelli 38, in der sie jedoch nur kurz verweilt, erfüllt wurde.¹³³ Das Schaffen einer „Behausung“ in stilvoller Umgebung wirkt sich positiv auf Bachmanns literarische Tätigkeit und den literarischen Diskurs aus und kann gleichzeitig als Flucht und Loskommen aus dem Wien der Nachkriegszeit und als eine Abwendung von der Arbeit betrachtet werden, die sie in Italien, ihrer Wahlheimat, „ankommen“ lässt, in einem Land, in dem sie sehen gelernt hat, wie Bachmann selbst in einem Interview bestätigt:¹³⁴ „In Italien, könnte ich sagen, bin ich froher geworden, hier habe ich gelernt, Gebrauch von meinen Augen zu machen, habe schauen gelernt.“¹³⁵

Besonders anfangs verbringt sie viel Zeit mit langen Erkundungsgängen durch Rom, um die Stadt kennenzulernen und ihr näherzukommen. Nicht als Summe ihrer Eindrücke von dieser Stadt möchte sie den Text „Was ich in Rom sah und hörte“ verstanden wissen, sondern als „Versuch, Formeln und Bilder zu finden, die das Wesen dieser Stadt einfangen.“¹³⁶ Ein ehrgeiziges Unternehmen, von dem sie später sagen wird, daß es nur einer wagen kann, der Rom noch nicht kennt. Vor allem fasziniert sie an der „ewigen Stadt“ die große, Vergangenheit und Gegenwart bildende, Vitalität.¹³⁷

In den eben genannten Jahren durchlebt die junge Autorin produktive Schreibphasen, in denen viele Texte entstehen, jedoch gestaltet sich ihre finanzielle Lage schwierig,

¹³² Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 104f.

¹³³ Vgl. Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. S. 75.

¹³⁴ Vgl. ebda. S. 87.

¹³⁵ Raeber, Kuno: Interview Januar 1963. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 39-44. Hier: S. 40.

¹³⁶ N.N.: Interview Anfang 1955. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 11-14. Hier: S. 13.

¹³⁷ Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. S. 78.

weshalb sie als Radiokorrespondentin für Radio Bremen zu arbeiten beginnt und für die Westdeutsche Allgemeine Zeitung einige Artikel verfasst. An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass Ingeborg Bachmann ihr Autoredasein von diesem Journalistendasein strikt trennt, was vor allem aus der Verwendung des Pseudonyms Ruth Keller für diverse Reportagen hervorgeht. In ihren *Römischen Reportagen*¹³⁸ fasst die Schriftstellerin Inhalte aus römischen Tageszeitungen zusammen, überführt sie in ihre eigenen Texte und bringt so ihren Lesern in Deutschland das Leben in der ewigen Stadt näher. Es handelt sich meist um Darstellungen des Alltagslebens, die sie geschickt mit politischen Ereignissen, Auseinandersetzungen mit dem Kommunismus, sowie diversen Kriminalfällen verbindet.¹³⁹ Durch jene Texte entsteht eine erste Annäherung an die italienische Mentalität, welche in den folgenden Essays der Dichterin weiter ausgebaut wird, indem sie vor allem die historische Komponente und das „kulturelle Gedächtnis“ der italienischen Nation hinzuzieht.¹⁴⁰

Bachmann rückt in ihren literarischen und politischen Texten sowie in den Interviews nicht das historische Rom allein in den Mittelpunkt, viel eher sind die Schichten der Gegenwart, des Alltagslebens der Stadtbewohner dieser mediterranen Stadt erkennbar, wodurch sie die Vergangenheit mit der Aktualität der Gegenwart in einem Bild zusammenzieht. Durch diese besondere Darstellung der Stadt gelingt es der Autorin die Faszination Roms, die vor allem in der Vitalität der Stadt und dem offenen Umgang der Menschen anzutreffen ist, einzufangen und an die Rezipienten weiterzugeben.¹⁴¹ In diesem Zusammenhang sind die oft wiederholten Aussagen Ingeborg Bachmanns, dass sie in Rom sehen und leben gelernt habe, zu erwähnen. Ihre Italien – Erfahrungen resultieren aus der bestimmten „Art zu leben“, welche die Bewohner dieses Landes verinnerlicht haben. Sie geht davon aus, dass sie besonders in der Stadt Rom eine Gelassenheit erlernt habe, die ihr dazu verholfen habe, ihr Leben auf ganz bestimmte

¹³⁸ Kogel, Jörg-Dieter (Hg.): Bachmann, Ingeborg: *Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung.* München: Piper 2000.

¹³⁹ Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 97f.

¹⁴⁰ Vgl. Eggers, Michael: Presenting the past: Ingeborg Bachmann's literary metropolis. In: *Cross-cultural travel. Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel, National University of Ireland, Galway, November 2002.* Hg. v. Jane Conroy. New York/ Vienna: Lang 2003. (= *Travel writing across the disciplines* Bd 7). S. 389-397. Hier: S. 389ff.

¹⁴¹ Vgl. Ujma, Christina: Offene, utopische Stadt: Zur Darstellung Roms in Ingeborg Bachmanns Kurzprosa. In: *'Other' Austrians. Post-1945 Austrian Women's Writing. Proceedings of the conference held at Nottingham from 18 – 20 April 1996.* Hg. v. Allyson Fiddler. Bern: Peter Lang 1998. S. 189-199. Hier: S. 197.

Art wahrzunehmen und neu zu fokussieren.¹⁴² So gelingt es der Autorin in ihren Werken die Ergebnisse ihrer Beobachtung der römischen Gesellschaft zu Papier zu bringen, welche sie nicht auf eine anthropologische oder philosophische Art und Weise vollbringt, sondern aus der Sicht eines Außenstehenden ihren Lesern näher zu bringen versucht.¹⁴³

Die Stadt Rom übt eine besondere Faszination auf die österreichische Schriftstellerin aus, deren Präsenz sich auf eine ambivalente und vielschichtige Art und Weise in den literarischen Werken widerspiegelt. 1955 entsteht der Prosatext *Was ich in Rom sah und hörte*, in welchem die Autorin ein literarisches Bild der Stadt entwirft. Später folgen zwei weitere Essays über die ewige Stadt: 1957 *Ferragosto*¹⁴⁴, in dem vor allem das „geistige Heimatgefühl“¹⁴⁵ hervorgehoben wird, und „Rom als offene Stadt, [gesehen wird], keine ihrer Schichten kann als abgeschlossen betrachtet werden, sie spielt alle Zeiten aus, gegeneinander, miteinander, das Alte kann morgen neu sein und das Neueste morgen schon alt.“¹⁴⁶ 1969 entsteht der Essay *Zugegeben*¹⁴⁷, welcher sich als ironisch formulierte Liebeserklärung an die Stadt erweist.¹⁴⁸ Bachmann beschreibt Rom als letzte Großstadt unter den ihr bekannten, wo sich das „geistige Heimatgefühl“ entwickeln kann als einen Platz, wo man „aufgefangen“ wird.¹⁴⁹ Die Darstellung Roms in den Essays und das überwiegend positive Italienbild in den lyrischen Werken Bachmanns resultieren, wie oben gezeigt, aus der persönlichen Erfahrung, in Rom leben erlernt zu haben und korrespondieren somit nicht mit den typischen Sehnsüchten der meisten Besucher des Landes, die sich aus der Faszination und Schönheit der im mediterranen Klima entstandenen Landschaft zusammensetzen.¹⁵⁰ An dieser Stelle ist zu betonen, dass sich dieses durchwegs positiv gefärbte Bild der ewigen Stadt im Laufe von Bachmanns Leben verändert. Hinweise dieser Verschiebung des Italienbildes können aus den Aussagen eines Interviews abgelesen werden, in welchem die Autorin

¹⁴² Vgl. Haller, Gerda: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. S. 29.

¹⁴³ Vgl. Eggers, Michael: Presenting the past: Ingeborg Bachmann's literary metropolis. In: Cross-cultural travel. S. 389-397. Hier: S. 391ff.

¹⁴⁴ Bachmann, Ingeborg: Ferragosto. Werke Bd 4. S. 336f.

¹⁴⁵ Ebda. S. 337.

¹⁴⁶ Ebda.

¹⁴⁷ Bachmann, Ingeborg: Zugegeben. Werke Bd 4. S. 340f.

¹⁴⁸ Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 109.

¹⁴⁹ Vgl. Hocke, Gustav René: Interview vom 24. Januar 1957. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 22-24. Hier: S. 23.

¹⁵⁰ Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 112.

darauf hinweist, dass sie früher noch etwas über die Stadt geschrieben hätte, es aber seit dem Moment, wo sie mehr über die Stadt wisse, nicht mehr wage.¹⁵¹ Die Zeit nimmt ihren Lauf und auch die persönlichen Hoffnungen und Wünsche der Schriftstellerin wandeln sich. So lässt sich vor allem im Spätwerk der Schriftstellerin ein kritischer Blick auf das zuerst fast durchwegs positiv besetzte Italienbild erkennen, bis sich schließlich in den siebziger Jahren der Blick völlig verschiebt.¹⁵² Da ihre Texte von biographischen und geschichtlichen Hintergründen und Begebenheiten beeinflusst sind, kann auch zu dieser genannten Verschiebung des Italienbildes eine Parallele zu Bachmanns gesundheitlichem Zustand, der sich während der Jahre in Rom bis hin zu ihrem Tod verschlechterte, gezogen werden.¹⁵³

Das Leben in Italien, vor allem aber die Auseinandersetzung und Konfrontation mit dem römischen Alltagsleben schärfen Bachmanns Blick für die Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft. Wie auch aus dem Essay *Was ich in Rom sah und hörte* hervorgeht, wendet die Autorin ihren Blick auf die einzelnen Schichten der Stadt, auf einzelne Orte und Plätze, sowie Gebäude und nicht zu vergessen, die römische Gesellschaft selbst. Somit gelingt es ihr, die Gesamtheit des römischen Alltagslebens mit dem historischen Hintergrund der Stadt zu vereinen und anhand des Aufgreifens eines ambivalenten Bildes nicht nur auf die Fassade Roms, die sich dem touristischen Besucher bietet, einzugehen, sondern auch die nicht auf den ersten Blick erkennbaren und verborgenen Begebenheiten aufzuzeigen.¹⁵⁴

Das Hervorheben der römischen Gesellschaft richtet Bachmanns Blick auch auf die Ungleichheiten zwischen den beiden Geschlechtern, wodurch sie sich mit den Aspekten der Rolle der Frau in der italienischen Hauptstadt und dem Verhältnis und der Einstellung zur Ehe auseinandersetzt.¹⁵⁵ Dieser durchaus interessante Aspekt scheint für die vorliegende Arbeit nur von geringer Bedeutung, weshalb er keine nähere

¹⁵¹ Vgl. Haller, Gerda: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. S. 99.

¹⁵² Vgl. Huml, Ariane: Ein Maximum an Exil in einem Minimum von Welt: Ingeborg Bachmanns literarisches Rom (mit einigen Ausflügen ins italienische Umland). In: *Cultura Tedesca*. Ingeborg Bachmann. Hg. v. Robert Pichl und Barbara Agnese. Roma: Donzelli Editore 2004. (= *Cultura Tedesca* Bd 25). S. 13-28. Hier: S. 26f.

¹⁵³ Vgl. Eggers, Michael: Presenting the past: Ingeborg Bachmann's literary metropolis. In: *Cross-cultural travel*. S. 389-397. Hier: S. 389.

¹⁵⁴ Vgl. Homscheid, Thomas: Römische Tag- und Nachtbilder. Der Rom-Diskurs in Ingeborg Bachmanns Gedichten, Erzählungen und Reportagen. In: *Die verewigte Stadt. Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945*. Hg. v. Ralf Georg Czapla und Anna Fattori. Bern, Wien: Peter Lang 2008 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik. Kongressberichte* Bd 92). S. 189-208. Hier: S. 191ff.

¹⁵⁵ Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 112f.

Auseinandersetzung erfährt. Eine weitere wichtige Perspektive hingegen, die als Hauptaugenmerk der Autorin betrachtet werden kann, ist das Aufgreifen des Verständnisses Freuds, Rom als „psychisches Wesen“ zu begreifen. So verfolgt sie in ihrem Prosatext *Was ich in Rom sah und hörte*, den sie selbst als Essay bezeichnete, Freuds Vorgangsweise, die Stadt als ein vermenschlichtes Wesen zu begreifen, das seine Erinnerungen in den unterschiedlichen Schichten des Gedächtnisses gespeichert hat.¹⁵⁶ Dieses Phänomen wird vor allem im Kapitel zu Geschichte und Gegenwart noch eine intensive Zuwendung erfahren.

3.1.1 Was ich in Rom sah und hörte

3.1.1.1 Was ich in Rom sah und hörte – Ein Anti-Stadtführer?

Schon der Titel des 1955 entstandenen Essays hat, wie Höller es betont, eine thematische Bedeutung, die

insistiert wird auf der „Personalität“¹⁵⁷ der sinnlichen Wahrnehmung und an ihrer „Perspektivität“¹⁵⁸, also auf der subjektiven Authentizität der Wahrnehmung. So stellt sich das wahrnehmende Ich – „In Rom sah ich...“, „Ich sah...“ – souverän vor uns hin, ohne daß der Text zu einem Preislied egozentrischer Subjektivität würde.¹⁵⁹

Die Art der Darstellung, welche Bachmann in ihrem Essay wählt erinnert an ein zyklisches Kompositionsverfahren der Musik, das sich anhand der leitmotivischen Variationen der einleitenden Sequenzen „In Rom sah ich...“ zeigt und die „besondere Affinität“ der Dichterin zur Musik widerspiegelt.¹⁶⁰ Bachmann erschafft einen neuen Entwurf der Begriffe Sehen und Hören, zieht Vergangenheit und Geschichte in einem Bild zusammen und lässt auch den Begriff der Utopie in ihrem Text nicht ausgespart.

Die Verbalisierung von Sehen und Hören als sinnliche Wahrnehmungstätigkeit des Ich in *Was ich in Rom sah und hörte* meint also nicht subjektive Willkür, sondern ein Sich-ins-Einvernehmen-Setzen mit den Dingen, mit der Wirklichkeit. Einer Wirklichkeit, in der alle Zeitebenen umfaßt werden und im Wirklichen zugleich das Mögliche mitgedacht wird. Ein

¹⁵⁶ Vgl. Freud, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. S. 37.

¹⁵⁷ Holzkamp, Klaus: Sinnliche Erkenntnis. Historischer Ursprung und gesellschaftliche Funktion der Wahrnehmung. Kronberg 1976. S. 32. In: Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum 1987. S. 193.

¹⁵⁸ Ebda. S. 29. In: Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Das Werk. S. 193.

¹⁵⁹ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 193.

¹⁶⁰ Vgl. ebda.

umfassender sinnlicher Begriff von menschlicher Wahrnehmung entsteht so in dem Text und der großzügige Entwurf eines menschlichen Ich.¹⁶¹

Der formale Aufbau des Textes setzt sich aus 17 einzelnen Abschnitten zusammen, die anhand der erwähnten Satzbausteine eingeleitet werden. Ariane Huml weist darauf hin, dass der Text ebenso in 18 Sequenzen gegliedert werden kann, wenn man den Abschnitt über den Trevibrunnen als einen einzelnen Teil betrachtet.¹⁶² Christa Wolf charakterisiert den Essay als einen Versuch „sich eine Stadt anzueignen [...] Ihrer Herr zu werden durch Benennung.“¹⁶³ Höller greift diesen Gedanken auf und weist außerdem darauf hin, dass es sich bei diesem Text um ein Aufzeigen und Begreiflich-machen einer neuen Realität und neuer menschlicher Maßstäbe handelt, wodurch wieder die Verbindung zu Bachmanns Utopiebegriff gezogen werden kann.¹⁶⁴ Die Autorin überführt in ihrem Text das historische Rom und dessen Stadtbilder in eine „Jetztzeit“ der Wahrnehmung, die Weigel in ihrer These der Gleichzeitigkeit von Gegenwart und Geschichte postuliert.¹⁶⁵ Somit kann behauptet werden, dass die Rezipienten auf den Rundgang, den die Erzählerstimme durch die Stadt unternimmt, mitgenommen werden und dadurch eine literarische Stadtführung erleben.

Einen wichtigen Aspekt in Bachmanns Rombild nimmt die ambivalente Beschreibung der Stadt ein, welche sie in ihrem Essay aufgreift. Durch das Einfließen negativer Aspekte, Facetten und Begebenheiten, die sich abseits der Touristenpfade befinden, kann die These erstellt werden, dass es sich hierbei um eine Art „Anti-Stadtführer“ handelt. Um diese Beobachtung zu untermauern, werden im Folgenden Textstellen aus dem Prosatext herangezogen.

Bereits der erste Satz des Textes „In Rom sah ich, daß der Tiber nicht schön ist, aber unbekümmert um seine Kais, aus denen Ufer treten, an die keiner Hand legt“¹⁶⁶ weist einen ungewöhnlich negativen Eindruck der Stadt auf, der von den Worten Schmutz

¹⁶¹ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 194.

¹⁶² Vgl. Huml, Ariane: Silben im Oleander. Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. Göttingen: Wallstein Verlag 1999. S. 213.

¹⁶³ Wolf, Christa: Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann. In: Lesen und Schreiben, Aufsätze und Prosastücke. Hg. v. Christa Wolf. Darmstadt: Luchterhand 1972. (= Sammlung Luchterhand Bd 90). S. 121-146. Hier: S. 124.

¹⁶⁴ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 195.

¹⁶⁵ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 352.

¹⁶⁶ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 29.

und einsam begleitet wird. Der darauffolgenden Darstellung der Peterskirche, die als „kleiner als ihre Maße und doch zu groß“ erscheint, folgt die Beschreibung der Häuser, von denen vielen dem Palazzo Cenci gleichen.¹⁶⁷ Bereits hier findet sich ein weiterer negativer Unterton, der sich auf die geschichtliche Vergangenheit der Stadt bezieht, und wie Weigel feststellt, die klischeehafte Postkartenansicht der ewigen Stadt gleich zu Beginn des Textes zerstört.¹⁶⁸

Bei der anfänglichen Beschreibung des Flusses handelt es sich außerdem um ein Werturteil, das durch die Tatsache aufgehoben wird, dass der Fluss als ein eigenständiges „Wesen“ funktioniert, der dementsprechend für sich existiert und nicht von den Eingriffen der Menschen abhängig ist, sondern sich selbstständig seinen Weg durch die von Menschenhand angelegte Stadt bahnt. Dieses Aufheben der Wertung wird auch im Text selbst vorgenommen, was an der Verwendung des Wortes „aber“ erkennbar ist.¹⁶⁹ Wenn sich die Erzählerstimme nach der Erwähnung des Flusses den sich daneben befindlichen Arbeitern zuwendet, die in der Mittagshitze schlafend am Ufer liegen, zeigen sich durch den Blick des Ich erneut die Dinge, Menschen und deren Arbeit als etwas „beruhigend Selbstständiges“.¹⁷⁰ Zusammenfassend betrachtet, wird nach der eingangs negativen Vorstellung und Einführung des Flusses Tiber erstmals ein positives Bild auf dieses selbstständige Naturschauspiel geworfen, indem das wahrnehmende Ich auf die schöne Farbe des Flusses hinweist, die er in einem bestimmten Licht aufzuweisen vermag und somit der erste Eindruck des „nicht schönen Tibers“ durch den Aspekt der Schönheit verdrängt wird.¹⁷¹ Ein ähnliches Schauspiel der „unentdeckten“ Schönheit findet sich in der Beschreibung der Häuser wieder, die einander ähneln und die selbe „vertrocknete Farbe“ aufweisen, die wohl mit eher negativen Assoziationen einhergehen. Erst im richtigen Spiel des Lichts ist es dem sehenden Ich möglich, die Farbfacetten des „zu jeder Verwandlung fähigen Brauns“ und deren Schönheit zu erkennen.¹⁷²

¹⁶⁷ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 30.

¹⁶⁸ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 108.

¹⁶⁹ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 197.

¹⁷⁰ Vgl. ebda. S. 197f.

¹⁷¹ Ebda.

¹⁷² Vgl. Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 32.

Die Beschreibung des Ghettos und des Campo de Fiori mit ihren historischen Zusammenhängen können ebenfalls als ein „Anti-Stadtführerbild“ betrachtet werden, da es sich in diesem Fall genau um ein Hervorholen, um einen Blick hinter die Fassade handelt, der wohl kaum bis an die touristischen Pfade vordringt, beziehungsweise meist nur durch ein kurzes Aufflackern betrachtet werden kann. Ähnlich ist das Bild des Protestantischen Friedhofs und des Testaccios zu interpretieren, welche sich außerhalb der Route der Sehenswürdigkeiten befinden und vergleichsweise nicht so eine hohe Besucheranzahl aufzuweisen haben, wie das Kolosseum oder der Vatikan. Hiermit beweist Bachmann ihren Blick für die Dinge abseits des großen Pfades, welcher auch auf ihr literarisches Werk bezogen werden kann.

Besonders die Sequenz über den Protestantischen Friedhof, dem „nicht katholischen Friedhof der Fremden“ in der „katholischen Hochburg“ der Welt sticht in den letzten Teilen dieses Textes ins Auge. Das Motiv des Todes und der Fremde wird voll Schmerz und Leid aufgegriffen, wenn auf die in Vergessenheit geratenen deutschen Intellektuellen, von der römischen Gesellschaft verkannten Zeichensetzer, verwiesen wird. Dies geht vor allem aus den Worten der Erzählstimme „habe ich meinen Kummer dazugeworfen“ und „Wer sich abmüht, die Erde aufzukratzen, findet den der andern darunter“¹⁷³ hervor. Der Testaccio, der Hügel der aus Scherben besteht, wird in seiner anaphorischen Form der Trauer und des Kummers verstanden, die symbolisch von Scherben verursacht wird. Der Blick des Ich wird von der horizontalen Ebene in die der Vertikale überführt, wodurch ein Abtragen einzelner Schichten entsteht, das schlussendlich bis in die verborgenen Strukturen der Stadt vordringt.¹⁷⁴

3.1.1.2 Die Verbindung von Gegenwart und Geschichte

Für die Genealogie der Prosa Bachmanns ist an dieser Stelle festzuhalten, dass sich mit der im Rom-Essay praktizierten Schreibweise der Erinnerungsbilder das Verhältnis zwischen konkreter und symbolischer Dimension gegenüber der Gleichnisstruktur und dem allegorischen Schema, die ihre früheren Erzählungen dominierten, radikal verändert hat.¹⁷⁵

¹⁷³ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 34.

¹⁷⁴ Vgl. Huml, Ariane: Silben im Oleander. Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. S. 274-277.

¹⁷⁵ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 111.

Da diese Entwicklung in Bachmanns Werk einen besonderen Stellenwert einnimmt und Einfluss auf die folgenden Texte und Arbeiten der Autorin ausübt, soll in der nachstehenden Bearbeitung ein besonderes Augenmerk auf die Schreibweise der Erinnerungsbilder gelegt werden. Hierzu werden, ähnlich wie im vorhergehenden Kapitel, relevante Bilder des essayistischen Texts aufgegriffen und anhand einzelner Aspekte untersucht.

Der literarische Stadtrundgang, auf den die Leser mitgenommen werden, erfolgt anhand der sichtbaren Zeichen der Vergangenheit. Jedoch ist hervorzuheben, dass Bachmann nicht nur auf die an der Oberfläche befindlichen Aspekte eingeht, sondern diese eher mit einem kurzen Blick streift. Das Zentrum der Betrachtung bilden hingegen die sich darunter befindlichen Schichten, die oft verborgen liegen und durch den aufmerksamen Blick der Erzählerstimme an den Leser weitergegeben werden. Bachmann gelingt es, durch die Zusammenführung von kulturellem Gedächtnis, historischem und gegenwärtigem Sein der ewigen Stadt, das Unsichtbare und Verborgene anhand der Ansicht der Erzählerstimme in Form des Textes schriftlich festzuhalten. Im Vergleich hierzu kann die bereits erwähnte kulturphilosophische Schrift Freuds *Das Unbehagen in der Kultur* hinzugezogen werden, in welcher er die Topographie der Stadt Rom mit der des menschlichen Gehirns und dessen Erinnerungsstrukturen vergleicht.¹⁷⁶ Bachmann greift im vorliegenden Essay jene Vorstellung auf und überführt diese in ihre literarische Beschreibung der antiken Stadt. Rom wird mit der menschlichen Psyche verglichen, indem der Annahme Folge geleistet wird, dass die Stadt selbst als ein „psychisches Wesen“ fungiert, das gleich dem Menschen seine Vergangenheit, Erlebnisse und Erfahrungen im Inneren gespeichert hat und „neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen.“¹⁷⁷ So existieren in Rom die neuen Schichten der Geschichte neben den alten und durch den Blick hinter die Fassaden kann das Unsichtbare „ins Bewusstsein“ gebracht werden. Vergessenes, Verdrängtes, das im Unbewussten seinen Sitz findet und durch überbaute Schichten scheinbar verschwindet, wird an die Oberfläche befördert und erzeugt, durch ein erneutes Aufkeimen, eine Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Geschichte. Bachmann beschreibt Rom als offene Stadt, welche durch die Bilder der Vergangenheit

¹⁷⁶ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 107.

¹⁷⁷ Freud, Sigmund: *Das Unbehagen in der Kultur*. Und andere kulturtheoretische Schriften. S. 37.

eine besondere Kraft ausübt. Dies kann durch die Wirkung des Bestehenden und durch die komplexe Existenz der Möglichkeiten als Botschaft einer utopischen Stadt gesehen werden.¹⁷⁸

Die Vergangenheit und Geschichte der Stadt, die sich in den Denkmälern und Plätzen eingeschrieben hat, wird im Verlauf des Textes *Was ich in Rom sah und hörte* ganz im Sinne Walter Benjamins, der sich mit den Gedächtnisorten und Gedächtnisbildern beschäftigte, aufgenommen. Der erste Teil, der sich mit dem Fluss, der Tiberinsel und ihrer Form, die einem Schiff gleicht, beschäftigt, wird durch einen Übergang zum zweiten Teil überführt, der das Schiff der Peterskirche und damit verbunden die katholische Kirche anspricht.¹⁷⁹ Der Text greift auch bei „der“ Sehenswürdigkeit der Stadt den Hintergrund der Gründung der Kirche auf und lässt gleichzeitig negative Blicksequenzen einfließen, die im weiteren Textverlauf immer wieder entdeckt werden können. Die allgegenwärtige Geschichte und ihre Spuren, die sie in der ewigen Stadt hinterlassen hat, werden in den nächsten Abschnitten des Essays seinen Lesern besonders deutlich näher gebracht. Die Gebäude und Häuser der Stadt werden mit negativen Ereignissen aus der Vergangenheit behaftet und erfahren so eine neue Bedeutung.¹⁸⁰ Die Erzählerstimme spricht beispielsweise von „Barbarei“ und dem „Geruch von Unrat und Verwesung [...], der die Vergangenheit lebendiger macht als Denkmäler.“¹⁸¹ Selbiges geschieht mit dem Aufzeigen des Bildes des Ghettos und dem Campo de Fiori. Das Ghetto wird auf „skurrile“ Weise durch ein Nebeneinander von positiver, froher Gegenwart und trauriger Erinnerung den Lesern vor Augen geführt, indem auf die schreckliche Vergangenheit der italienischen Juden in Form eines Festes, eines fröhlichen Zusammenseins, hingewiesen wird. Die Runde der Anwesenden, zusammengesetzt aus Juden erster und zweiter Generation, scheint anfänglich die schrecklichen historischen Ereignisse vergessen zu haben, doch, wie aus folgender Textstelle herausgelesen werden kann, handelt es sich hierbei bloß um eine Verdrängung, die bei kleinen Hinweisen die Erinnerung wieder aufkeimen lässt: „>Spielt weiter!< ruft das dicke Kind und schwenkt seine Mütze. Seine Großmutter

¹⁷⁸ Vgl. Hocke, Gustav René: Interview vom 24. Januar 1957. In: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. S. 22-24. Hier: S. 23.

¹⁷⁹ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. *Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. S. 199.

¹⁸⁰ Vgl. ebda. S. 200f.

¹⁸¹ Bachmann, Ingeborg: *Was ich in Rom sah und hörte*. Werke Bd 4. S. 30.

beginnt zu lächeln, und der die Geige spielt, ist ganz weiß geworden und setzt einen Takt lang aus.“¹⁸² Auch hier ist wiederum zu erkennen, dass Bachmann die unverarbeiteten Ereignisse des Holocaust, die Zerstörung und das fortdauernde Leid besonders beschäftigten, da sie beinahe in jeden Text einfließen. So zeigt sie auch in diesem Essay das Schicksal der italienischen Juden auf. Ähnlich dieser Darstellung der Schattenseiten der Vergangenheit fungiert auch das Bild des Campo de Fiori, der durch die Erzählerstimme als ein Bild der Vernichtung an die Leser geworfen wird. Anhand der Beschreibung der sich hier befindlichen Statue des Giordano Bruno ist ein Verweis auf dessen Schicksal abzulesen, das mit dem Schmerz einhergeht:¹⁸³

Ich sah auf dem Campo de Fiori, daß Giordano Bruno noch immer verbrannt wird. Jeden Sonnabend [...] tragen die Männer den Abfall, der geblieben ist, nachdem alles verfeilscht wurde, vor seinen Augen zusammen und zünden den Haufen an. Wieder steigt Rauch auf, und die Flammen drehen sich in der Luft. Eine Frau schreit, und die anderen schreien mit. Weil die Flammen farblos sind in dem starken Licht, sieht man nicht, wie weit sie reichen und wonach sie schlagen. Aber der Mann auf dem Sockel weiß es und widerruft dennoch nicht.¹⁸⁴

Die Ereignisse in der Vergangenheit, die sich in das kulturelle Gedächtnis dieser Stadt eingeschrieben haben, werden so zu Brücken zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Wiederum gelingt es der Autorin, den Alltag der römischen Gesellschaft mit den historischen Hintergründen zu verbinden und in eine „Jetztzeit“¹⁸⁵ zu überführen.

Und damit beginnt in dem Text auch Geschichte umfassender wahrgenommen zu werden: mit allen leidvollen Spuren des Verdrängten, Verstummen und Übergangenen, aber auch mit den immer wieder zerstörten und ausgelöschten Zeichen einer anderen Geschichte, [...].¹⁸⁶

In Bezug auf die antike Vergangenheit der Stadt kann jene Sequenz herangezogen werden, die sich mit dem Forum Romanum beschäftigt, das in das moderne Stadtbild eingebettet, weiterhin fortbesteht und nur durch „verräterisch wildes Gras“ daran erinnert wird, dass diese blühende, imperialistische Zeit der Stadt schon lange vergangen ist. Diesem Wuchern des Grases kommt eine weitere Bedeutung zu, das die

¹⁸² Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 30.

¹⁸³ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 203f.

¹⁸⁴ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 30f.

¹⁸⁵ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 352.

¹⁸⁶ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 194.

„Sanftheit“ der Stadt, die ruhige Entwicklung und das Bestehen nebeneinander beschreibt. Denn so scheint der Verkehrslärm der Stadt weit entfernt zu sein, ja sogar durch das Wachsen des Grases zu einem sanften, fernen „Gleiten der Autos“ geworden zu sein.¹⁸⁷

Im zehnten Abschnitt bezieht sich die Erzählerstimme auf den Begriff der Namen, welcher besonders an Bachmanns eigene Schrift in den Frankfurter Vorlesungen erinnert: *Der Umgang mit Namen*.¹⁸⁸ Die Erzählerstimme richtet sich auf die Namensgebung Roms durch die Wölfin, die Romulus und Remus nährte. Auch der elfte Abschnitt behandelt die Namensgebung, im Besonderen wird die Bezeichnung des römischen Staatseigentums beschrieben. S.P.Q.R. (Senatus Populusque Romanus), wobei die Erzählerstimme auf die Dauer der Zeichen und deren Stabilität verweist. Die Zeichen der Stadt fungieren somit als ein Symbol für ein „Weiterleben nach Tod, Krieg, Krankheit und Zerstörung“.¹⁸⁹ „Ich sah, daß wer >Rom< sagt, noch die Welt nennt und der Schlüssel der Kraft vier Buchstaben sind. S.P.Q.R. Wer die Formel hat, kann die Bücher zuschlagen. [...] das Zeichen der einzigen Hoheit, die ohne Unterbrechung die Stadt regierte.“¹⁹⁰

3.1.1.3 Der Prozess des „Sehens“ als Weg zur Erkenntnis

Die Erzählerstimme, die durch die literarische Stadtführung leitet, einzelne Bilder und Eindrücke der Stadt wahrnimmt, wird im Medium des Textes festgemacht und so an die Rezipienten weitergeleitet. Augé spricht von Augenblickseindrücken, die vor allem unter Stadtbesichtigenden entstehen und anhand von Erinnerungsspuren verankert bleiben. Oft kann es sich hierbei um verzerrte Bilder handeln, die das Zusammenspiel von Blick und Landschaft auf eine eigene Weise gespeichert haben.

Der Raum als Umgang mit Orten und nicht mit dem Ort geht in der Tat aus einer zweifachen Verschiebung hervor: aus der des Reisenden natürlich, aber zugleich aus der Verschiebung der Landschaft, von der wir als Reisende immer nur partielle Ansichten aufnehmen, <Augenblickseindrücke>, die wir kunterbunt im Gedächtnis speichern und

¹⁸⁷ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 31.

¹⁸⁸ Bachmann, Ingeborg: IV. Frankfurter Vorlesung „Der Umgang mit Namen“. Werke Bd 4. S. 238-271.

¹⁸⁹ Vgl. Huml, Ariane: Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. S. 259f.

¹⁹⁰ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 32.

dann, nach der Rückkehr, buchstäblich wieder zusammensetzen [...] Die Reise [...] erzeugt eine fiktive Beziehung zwischen Blick und Landschaft.¹⁹¹

Im Mittelpunkt der im Essay verfolgten Darstellung der Stadt steht immer der Wahrnehmungskanal des Sehens, der Blick also, der im Sinne einer Ansicht der Stadt verstanden werden will.¹⁹²

Dabei werden die Blicke touristischer, mythischer, ästhetischer und historischer Stadtdarstellungen zitiert und durchkreuzt, während aus dieser Bewegung die Stadt als Schauplatz eines kulturellen Gedächtnisses, als Topographie historischer Dauerspuren entsteht.¹⁹³

Das erzählende Ich, das sich auf einem Besichtigungsrundgang durch die Stadt befindet, nimmt die Stadt in ihren einzelnen Facetten und Aspekten aufmerksam wahr und leitet das Bild an die Leser weiter. Momente, in denen die Wahrnehmungskanäle, besonders der des Sehens, angesprochen werden, finden sich in den Abschnitten über den Petersdom, den Bahnhof, den Wind Schirokko und auch in der abschließenden Sequenz, welche die Ungerechtigkeit zwischen Armen und Reichen aufzuzeigen versucht. Des Weiteren zieht sich durch den gesamten Text ein Aufgreifen des Alltagslebens in Rom, das anhand von Bildern aus Bars, Häusern und Villen dargestellt wird. Einer der Besichtigungspunkte erfolgt auf dem Bahnhof, wobei sich die wahrnehmende Erzählerstimme auf die Abschiede bezieht, die in dieser Stadt „leichter genommen werden als anderswo“.¹⁹⁴ Um diese Beobachtung zu untermauern, wird in den nächsten Zeilen auf den Mythos rund um die Fontana di Trevi zurückgegriffen, welcher besagt, dass derjenige, der eine Münze in den Brunnen wirft, wieder zurückkehren wird. Das mythische Bild wird durch die Motive des Jungen, der einem Gott gleicht, der Dunkelheit und des Mondes unterstrichen, der als Zeuge des alltäglichen Lebens auftritt und das Schauspiel beleuchtet.¹⁹⁵ Abgewandt von den triumphierenden, großen Stätten der Stadt bekommt als nächstes eine römische Bar im Essay einen Platz eingeräumt, wodurch auf das Alltagsleben der römischen Bewohner hingewiesen wird. Katze, Kellner, ein kleiner Junge und Gäste sind die Rahmengestalten dieses Abschnitts.

¹⁹¹ Augé, Marc: Nicht-Orte. S. 89f.

¹⁹² Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 107.

¹⁹³ Ebda.

¹⁹⁴ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 33.

¹⁹⁵ Vgl. ebda.

Weiteres Aufgreifen des römischen Alltags bildet die Beschreibung der römischen Villen, die anhand der prächtigen Vorgärten geschildert werden.

Der Blick der Erzählerstimme, der sich bis zu diesem Abschnitt an der Horizontalen fixiert hat, wird nun in die Vertikale überführt. So senkt sich der Blickwinkel hinab zu den unterirdischen, schwer zu sehenden „Wasserstätten und Todesstätten“.¹⁹⁶ Laut Huml lässt sich dieser Blick mit Bachmanns postulierter „Kunst der Vertikale“ in Verbindung bringen, die das Ich in Erfahrung bringen lässt, was sich unter den sichtbaren Schichten verbirgt. Durch dieses Verfahren wird es dem Leser ermöglicht, zu den verborgenen Motiven der Liebe und des Todes, die einen besonderen Stellenwert in Bachmanns Poetik einnehmen, vorzudringen.¹⁹⁷ Das Aufgreifen der Geschichte, die sich unter den gegenwärtigen Gebäuden und Stätten Roms befindet, vermittelt einen düsteren Ton, der wiederum auf schreckliche Begebenheiten und Ereignisse in der Vergangenheit verweist. Nach der düsteren Abwicklung der Todes- und Grabesstätten geht der innere Gang der Erzählerstimme weiter und schaltet gleichzeitig zum visuellen Wahrnehmungskanal das Fühlen hinzu, indem sie sich auf den Wind, der aus dem Süden kommt, bezieht. Der sogenannte Schirokko taucht alles „in falsche[s] Licht“, lässt kurz die unehrlichen und lieblosen Dinge vergessen, um dann ganz „heimlich“ wieder zu verschwinden.¹⁹⁸

Dieses Aufgreifen der Wahrnehmungskanäle wird schlussendlich am Ende des Textes gesteigert, indem sie ineinander verschmelzen, welches durch die Worte „In Rom habe ich gehört“ besonders hervorgeht. Denn so wird in diesem Fall nach der sich wiederholenden Hinwendung an die optische Wahrnehmung des Ich auch das Auditive aufgegriffen und ins Zentrum gerückt. Angeführt werden muss an dieser Stelle, dass es sich hierbei um eine Auflösung der Stimme des Ich handelt, da es durch gängige Volksweisheiten, die es vom Hörensagen aufgeschnappt hat, ersetzt wird. Die zuerst „eigenständige Benennung“ der Welt rückt in den Hintergrund, wodurch eine Distanz gegenüber der ewigen Stadt spürbar wird.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 33.

¹⁹⁷ Vgl. Huml, Ariane: Silben im Oleander. Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. S. 266 und S. 278.

¹⁹⁸ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 33f.

¹⁹⁹ Vgl. Huml, Ariane: Silben im Oleander. Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. S. 277.

In Rom freilich habe ich gehört, daß mancher das Brot hat, aber nicht die Zähne, und daß die Fliegen auf die mageren Pferde gehen. Daß dem einen viel und dem anderen nichts geschenkt ist; daß, wer zuviel zieht, zerreißt und nur eine feste Säule das Haus hundert Jahre aufrecht hält. Ich hörte, daß es in der Welt mehr Zeit als Verstand gibt, aber daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind.²⁰⁰

Auffällig ist an dieser Stelle besonders die Hinwendung zum Allgemeinen, welches schlussendlich in einem Bild der „Welt“ mündet. Der Übergang vom Optischen zum Auditiven, der die Wahrnehmungskanäle verschmelzen lässt, kann aber auch in diesem Zusammenhang als eine Aussage verstanden werden, dass der menschliche Verstand, der in der geschichtlichen Vergangenheit nur schwache Präsenz zeigte, in die Hände des Einzelnen übergeben wird. Somit ist dieser Verstand als ein Weg zur Erkenntnis erkennbar, der jedoch nur dann genutzt werden kann, wenn die „Augen“, die uns „zum Sehen gegeben sind“ eingesetzt werden.²⁰¹ Der vorliegende Text kann wohl am geeignetsten anhand der Worte Humls beschrieben werden, wenn diese folgendes Resümee zieht:

In diesem Text treffen individuelle Erfahrung und ästhetische Verarbeitung, Menschheitsgeschichte und Gegenwart, Ritualisierung und De-Ritualisierung zusammen. Ein neuer Text ist entstanden, der selbst Teil eines ästhetischen Rituals ist, das mit jedem neuen Lesen in gewisser Weise neu (nach-) vollzogen wird.²⁰²

Höller betont, dass es sich in diesem Essay nicht einfach um ein Beschreiben der Wahrnehmung anhand des passiven Blickes des Ich handelt, sondern immer um eine „Rekonstruktionsarbeit“.²⁰³ Außerdem weist er darauf hin, dass der Essay *Was ich in Rom sah und hörte* die Stadt Rom in seinem utopischen Aspekt aufnimmt und als eine „konkrete literarische Utopie“ funktioniert. Am besten lässt sich diese utopische Darstellung Roms im Vergleich zur traumatischen Darstellung Berlins erfahren, da diese als Gegensatzpaar betrachtet werden können: Rom als ein Rückzugsort der Utopie versus Berlin, als ein traumatischer, von Krankheit durchzogener Ort, der aufgrund seiner Vergangenheit keinen Halt, keinen Hauch von Heimatgefühl mehr bieten kann

²⁰⁰ Bachmann, Ingeborg: Was ich in Rom sah und hörte. Werke Bd 4. S. 34.

²⁰¹ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 204.

²⁰² Huml, Ariane: Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. S. 212.

²⁰³ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 200.

und somit als eine Nicht-Utopie fungiert.²⁰⁴ Diese Ambivalenz wird im nächsten Kapitel *Berlin – Ein Ort für Zufälle* noch einmal aufgegriffen und einer näheren Betrachtung unterzogen.

3.2 Berlin – Ort für Zufälle

Im Mai 1963 kommt Ingeborg Bachmann aufgrund eines Stipendiums der Ford-Foundation nach Berlin, wo sie zuerst im Gästehaus der Akademie der Künste untergebracht wird, bevor sie im Spätsommer des selben Jahres in eine dem Grunewald nahe gelegene Villa in der Königsallee zieht. Zu dieser Zeit findet die Autorin ein zweigeteiltes Berlin vor, das einerseits durch den Bau der Berliner Mauer ein abgeschlossenes und scheinbar ruhiges Stadtbild repräsentiert, andererseits aber auch an vielen Orten der Stadt sichtbare Spuren der Zerstörung durch den Zweiten Weltkrieg aufweist. Dieses ambivalente Bild der ehemaligen Reichshauptstadt, das auf Bachmann eine besonders starke, verwirrende Wirkung ausübt, sticht auch einem weiteren Gast der Ford-Foundation, Witold Gombrowicz, ins Auge, wenn dieser Berlin als eine Insel im „kommunistischen Ozean“²⁰⁵ betrachtet.²⁰⁶

In der Zeit ihres Berlinaufenthalts entwickeln sich zwischen Bachmann und ihren DichterkollegInnen Freundschaften, wobei die Freundschaft zu Gombrowicz besonders hervorzuheben ist, da sich ihre Ansichten und Bilder Berlins, die sich auch in den Werken widerspiegeln, gleichen. Dieses kann aus dem Zitat des *Gombrowicz-Essays*²⁰⁷ interpretiert werden, wenn es heißt, dass „dieser Ort nach Krankheit und Tod riecht, für ihn auf eine Weise, für mich auf eine andre.“²⁰⁸ Dieses gestörte Bild der Stadt, das Bachmann mit einer kranken Gesellschaft und den unverarbeiteten geschichtlichen Ereignissen der Deutschen verbindet, schlägt sich auch in ihrem öffentlichen Auftreten nieder. Sie zieht sich immer mehr zurück, macht sich in der literarischen Gesellschaft rar und hält sich auf ihren vereinzelt auftritten eher im Hintergrund. Oft wirkt die

²⁰⁴ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 192f.

²⁰⁵ Gombrowicz, Witold: Berliner Notizen. Aus dem Polnischen übersetzt von Walter Tiel. Pfullingen: Neske 1965. S. 72.

²⁰⁶ Vgl. Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft Bd 549). S. 45-48.

²⁰⁷ Bachmann, Ingeborg: Witold Gombrowicz. Entwurf. Werke Bd 4. S. 326-330.

²⁰⁸ Ebda. S. 326.

Autorin kränklich und scheu auf ihr Publikum.²⁰⁹ Klaus Wagenbach, der Bachmann persönlich während ihrer Berliner Zeit kennenlernte, führt weiter aus, dass die junge Autorin keineswegs zerbrechlich auf ihn wirkte, „sondern eher robust“, „neugierig“ und als eine „aufmerksame ZuhörerIn“ auftrat, „zurückhaltend, gern vor sich hin-, aber ungerne geradeausblickend.“²¹⁰

Nein, eine gute Presse hatte die Stipendiatin nicht. Als sie ihre Berlin-Prosa *Ein Ort für Zufälle* (1964) dem Westberliner Publikum vorträgt, zeigt sich dieses schockiert: Zu dunkel und traumatisch erscheint ihnen dieser Entwurf ihrer Stadt; sie können und wollen Berlin nicht wiedererkennen.²¹¹

Ingeborg Bachmann ist seit 1952 Mitglied der dominanten Schriftstellerbewegung „Gruppe 47“, welche im literarischen Leben der Nachkriegszeit eine besondere Rolle einnimmt.²¹²

Wer nicht zur Gruppe 47 gehört, gehört nicht dazu, ist kein deutscher Dichter. Unbestritten ist es diese Gruppe, die die Nachkriegsliteratur bis zu ihrer eigenen Auflösung prägt und damit zugleich das Ende der Nachkriegsliteratur markiert.²¹³

Durch die Zugehörigkeit zu dieser Gruppe lernt die Autorin viele SchriftstellerkollegInnen kennen, doch bieten diese Verbindungen und Freundschaften nicht genug Ablenkung von dem von Krankheit geprägten Stadtbild. Im Vergleich zu Rom wirkt die deutsche Hauptstadt zu kalt und nüchtern auf die Autorin, die Menschen nicht so offen und zugänglich wie in der italienischen Stadt, es fehlt diese Vitalität, die „Erlaubnis zum Mitleben“²¹⁴, wie der Schriftstellerkollege Uwe Johnson es auszudrücken vermag. Berlin scheint jedoch seine Wirkung auf die Literaturwelt vor allem daraus zu gewinnen, dass es in der Nachkriegsmoderne einen besonderen Stellenwert im deutschen Kultur- und Literaturbetrieb einnimmt. Nach dem zweiten Weltkrieg beginnt sich ein Nebeneinander von deutschen SchriftstellerInnen und jüdischen EmigrantInnen zu bilden, welches Stephan Braese als ein „objektive[s]

²⁰⁹ Vgl. Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. S. 50f.

²¹⁰ Vgl. Wagenbach, Klaus (Hg.): Nachwort zu Ingeborg Bachmann. In: Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Mit Zeichnungen von Günter Grass. Berlin: Klaus Wagenbach 1994. S. 52.

²¹¹ Ebda. S. 51.

²¹² Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. S. 51.

²¹³ Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. S. 69.

²¹⁴ Johnson, Uwe: Good Morning, Mrs. Bachmann. Uwe Johnson schreibt Ingeborg Bachmann aus ihrer Wohnung in Rom. Das unveröffentlichte Dokument einer Freundschaft. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur. Heft Nr. 9. September 1994. Zürich 1994. S. 56-62. Hier: S. 62.

Gegenüber von jüdischen und nichtjüdischen Autoren²¹⁵ bezeichnet. Bachmann, selbst eine Nachgeborene der Tätergeneration, versucht die Schrecken des Holocaust in ihren Werken zu verarbeiten, welches sich vor allem in den Berlin Arbeiten, an einem Ort der Differenz der Erinnerung, zeigt. Bachmann bleibt hin- und hergerissen zwischen Opfer und Täterposition, wendet sich vor allem in ihrer Berliner Zeit von den deutschen SchriftstellerInnen ab und den jüdischen zu, um einer Aufarbeitung der Geschichte gerecht werden zu können.²¹⁶

3.2.1 Ein Ort für Zufälle

3.2.1.1 Ein Ort für Zufälle – als Spiegel einer „kranken“ Gesellschaft

Die als Dankesrede zur Verleihung des Georg Büchner Preises entstandene Erzählung *Ein Ort für Zufälle*²¹⁷, welchen Ingeborg Bachmann im Jahr 1964 erhalten hat, wurde ursprünglich unter dem Titel „Deutsche Zufälle“ gehalten. In der darauffolgenden Veröffentlichung, die im Jahre 1965 stattfand, wurde die Rede als Erzählung herausgegeben und erhielt schließlich den Titel *Ein Ort für Zufälle*.²¹⁸ Der von der Autorin aufgegriffenen Bezeichnung des „Zufalls“ im Titel, kommt, ähnlich wie im Rom-Essay, eine besondere Bedeutung zu, da sie bereits vorausschauend auf die folgende Darstellung eines „wahnhaften Ortes“²¹⁹ hinweist. Es kann davon ausgegangen werden, dass diese Voraussicht, die auf den ersten Blick nicht für jeden Rezipienten erkennbar ist, der Autorin durchaus bewusst war und sie diese als ein gezieltes Stilmittel eingesetzt hat. Dadurch wird erneut die Forderung an die Leser, deren Vorwissen, Assoziationen und Weiterdenken anzusprechen, erkennbar.²²⁰ Im vorliegenden Fall scheint es die Dichterin ihren Lesern zusätzlich zu erschweren, da sie auf ein

²¹⁵ Braese, Stephan, Holger Gehle u.a. (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998. (= Wissenschaftliche Reihe des Fritz-Bauer Instituts Bd 6). S. 10.

²¹⁶ Vgl. Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. S. 61-66.

²¹⁷ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 278-293.

²¹⁸ Vgl. Tunner, Erika: Von der Zikadeninsel nach Manhattan. Die „Orte für Zufälle“ in Ingeborg Bachmanns Hörspielen. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 69-76. Hier: S. 69.

²¹⁹ Bachmann bezieht sich auf Georg Büchners *Lenz*, in welchem der Begriff Zufall als Beschreibung für Wahnanfall/Wahnsinn gebraucht wird.

²²⁰ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Todesarten <Eugen – Roman II>. In: >Todesarten< Projekt Bd 1. S. 81-167. Hier: S. 89.

bestimmtes literarisches Werk Bezug nimmt, welches wohl nicht jedem Rezipienten/jeder Rezipientin geläufig oder zugänglich ist: Nämlich Georg Büchners Erzähltext *Lenz*²²¹, der zwischen den Jahren 1835 und 1836 entstand und erst posthum, im Jahre 1839 veröffentlicht wurde.²²² Im Text bezieht sich Büchner auf Aufzeichnungen über den Krankheitsverlauf und die Genesungsversuche des geistig erkrankten Sturm – und – Drang – Autor Jakob Michael Reinhold Lenz und erzählt somit einen kurzen biographischen Ausschnitt aus dessen Leben.²²³ Die Darstellung des geistig-wahnhaften Zustands, den Büchner durch das Wort *Zufall* beschreibt, spiegelt sich anhand der Termini *Angst*, *Lust*, *Leiden*, *Panik* und *Leere wider*²²⁴, die auch in Bachmanns Essay zu erkennen sind.

Sobald man über diese Bedeutung des Terminus *Zufall* bei Büchner Bescheid weiß, ist man auch dazu in der Lage, die Auffassung Bachmanns zu begreifen und den im Text dargestellten Selbstversuch des Ich, sich den „Zufällen eines geschichtlichen Spannungsfeldes“²²⁵ auszusetzen, zu verstehen. Der Ort Berlin, der mit der Lenzschen Krankheit, dem Wahnsinn behaftet wird, resultiert laut Bachmann daraus, dass sich Spuren der von außen kommenden Vergangenheit des deutschen Reiches im Ort „eingeschrieben“ und dadurch das gesamte topographische Bild der Stadt aus dem Gleichgewicht gebracht haben.²²⁶ An dieser Stelle ist zu betonen, dass das Wort „Zufall“ bis ans Ende des 18. Jahrhundert in der Medizin als Ausdruck einer krankhaften Störung des Normalzustands gebraucht wurde, wie aus dem Grimmschen Wörterbuch zu entnehmen ist: „zunächst bezeichnete es eine von auszen an den normalzustand hinzutretende störung, dann die wahrnehmbare krankhafte erscheinung

²²¹ Büchner, Georg: Dichtungen. Danton's Tod, Leonce und Lena, Woyzek, Lenz, Übersetzungen. Hg. v. Henri Poschmann. In: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Hg.v. Henri Poschmann. Bd 1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992. (= Bibliothek deutscher Klassiker Bd 84). S. 223-250.

²²² Kubik, Sabine: Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991. (= M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung). S. 46.

²²³ Vgl. Knapp, Gerhard P.: Georg Büchner. 3., vollständig überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 2000. (= Sammlung Metzler Bd 159) S. 126-129.

²²⁴ Vgl. ebda. S. 144.

²²⁵ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 209.

²²⁶ Vgl. Ebda.

im gegensatz zum wesen der krankheit.²²⁷ Genau dieser krankhafte Zustand ist es, den Ingeborg Bachmann in ihrem Werk aufgreift, indem sie auf die gesellschaftlichen Krankheitssymptome ihrer Zeit hinweist und sie in Zusammenhang mit dem deutschen „Ort der Zufälle“ – Berlin – setzt. Die Stadt wird von versehrten Figuren bewohnt, Figuren, die eine Schädigung ihrer „Geschichte im Ich“ erfahren haben, auch die Autorin selbst zählt sich zu diesen Versehrten.²²⁸ In einem Interview nimmt Bachmann zu der Beschreibung des „krankhaften“ Stadtbilds Stellung und beschreibt ihre Vorgangsweise und die Destruktion des Ich wie folgt:

Die Beschädigung von Berlin, deren geschichtliche Voraussetzungen ja bekannt sind, erlaubt keine Mystifizierung und keine Überhöhung zum Symbol. Was sie erzwingt, ist jedoch eine Einstellung auf Krankheit, auf eine Konsequenz von variablen Krankheitsbildern, die Krankheit hervorruft. Diese Einstellung kann jemand nötigen, auf dem Kopf zu gehen, damit von dem Ort, von dem sich leicht hunderterlei berichten ließe, dem aber schwer beizukommen ist, Kunde gegeben werden kann.²²⁹

Die Autorin stellt die Stadt Berlin anhand von Destruktion und Wahnsinn dar und nimmt den Begriff des „Zufalls“ als Ausgangspunkt für ihre literarische Darstellung der Topographie.²³⁰ In diesem Zusammenhang ist die Kluft zwischen der Innen- und Außenwelt in Büchners *Lenz* hervorzuheben, welche der Autor als „Kluft unrettbaren Wahnsinns“²³¹ bezeichnet. Genau diese Verschiebung zwischen dem Außen und Innen spricht Bachmann in ihrem Erzähltext an und weist zusätzlich durch ein Zitat Büchners auf die Intertextualität in ihrem Essay hin, wenn sie von einem Ich spricht, dass „auf dem Kopf [zu] gehn“²³² vermag und dadurch eine Gefährdung des Ich herbeiführt, die sich an der Destruktion der Stadt abzeichnet. Berlins Topographie fungiert als Spiegel einer kranken Gesellschaft, wie bereits aus den ersten Absätzen des Textes erkennbar wird. Viele Bewohner Berlins sind „krank“ und leben in einer Anstalt: „Wir haben so viele Kranke hier, sagt die Nachtschwester [...]“.²³³ Wichtig ist an dieser Stelle

²²⁷ Grimm, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 32 Bände. Sechzehnter Band. Zobel-Zypressenzweig. Bearbeitet von Gustav Rosenhagen und der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs zu Berlin. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1984. Sp. 343.

²²⁸ Vgl. Tunner, Erika: Von der Zikadeninsel nach Manhattan. Die „Orte für Zufälle“ in Ingeborg Bachmanns Hörspielen. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. S. 69-76. Hier: S. 69f.

²²⁹ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 279.

²³⁰ Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 85.

²³¹ Büchner, Georg: Dichtungen. Danton's Tod, Leonce und Lena, Woyzek, Lenz, Übersetzungen. In: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Bd 1. S. 223-250. Hier: S. 248.

²³² Ebda. S. 225.

²³³ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 280.

hervorzuheben, dass diese Kranken die Gabe besitzen, die Wahrheit zu erkennen und die Bedrohungen der Welt, die nur an ihrer Oberfläche harmonisch scheint, wahrzunehmen. Dies bedeutet, dass jene geringe Anzahl der Gesellschaft, die Kranken also dazu in der Lage ist, den permanenten Zustand des Krieges zu durchschauen.²³⁴ Höller betont in seiner Abhandlung vor allem die Rolle des Ich, das von einer „zwanghaften Nähe rückhaltlosen Ausgesetztseins“, dessen „Kopf zerbrechen könnte“, geplagt wird, was durch aneinandergereihte Bildserien äußerer und innerer Beschädigungen begleitet wird, welche wohl am besten im Vergleich mit dem Roman-Essay zu Geltung kommen. In beiden Erzähltexten nimmt das wahrnehmende Ich, das die Topographie und das Leben in der Stadt vorwiegend durch die beiden Wahrnehmungskanäle des Sehens und Hörens beobachtet, die zentrale Rolle im Text ein.²³⁵

Es ist die Krankheit, der psychische Zusammenbruch, der als literarische Versuchsanordnung in *Ein Ort für Zufälle* inszeniert wird.[...] Daß das Ich in der methodischen Konstruktion nicht frei ist, daß die Einstellung auf Krankheit“ Teil der eigenen Geschichte ist, spricht daraus, daß die „Beschädigung von Berlin“ analog zur weit zurückreichenden traumatischen Verletzung eines Ich und als Wiederkehr des Verdrängten dargestellt wird.²³⁶

Hervorzuheben ist, dass Bachmann nicht nur das Ich mit dem Begriff des „Zufalls“ darstellt, sondern auch ein Bild einer kranken Gesellschaft entwirft, die nach den Erfahrungen in der Vergangenheit der Verstörung und dem psychischen Verfall ausgeliefert ist. Durch die Beobachtung der Erzählerstimme wird eine versehrte Gesellschaft geschildert, die „aus dem S-Bahnhof Bellevue [...] die Stiegen herunter [humpelt]. [...] Alles ist versehrt, nicht durch Geschosse, sondern inwendig, die Körper sind durcheinander, sie sind oben oder unten zu kurz, das Fleisch ist ganz stumpf und gelähmt in den Gesichtern [...]“.²³⁷ Anhand dieser Textstelle kann eine Verbindung zu den Worten, welche die Autorin in einem ihrer Interviews über Berlin gesagt hat, gezogen werden: So kommentierte Bachmann Berlin einst als „einen gestörten Ort, in

²³⁴ Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. (= Sammlung Metzler Bd 242). S. 135.

²³⁵ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 210.

²³⁶ Ebda. S. 214.

²³⁷ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 283.

einer Verstörung, die von diesen Störungen einiges aufzunehmen fähig war.“²³⁸ In ihrem Gedächtnis hat sich ein Bild Berlins eingepägt, das sie mit „Tod“, „Krankheit“ und dem Gefühl des „verloren“-seins verbindet.²³⁹ Diese düstere Stimmung wird auch gegen Ende des Berlin-Essays eingefangen, wenn die Hoffnung auf einen Ausweg dahinzuschwinden scheint:

Eine Versicherung, die für Berlin zuständig ist, erklärt, daß sie nicht zuständig ist, es ist ein vorvertragliches Leiden. Der Schmerz wird niedergehalten, und weil keiner der Ärzte da ist, [...] sagen alle zu den Schwestern, es sei ungerecht, es stimme nicht, es sei dann ja alles unheilbar.²⁴⁰

3.2.1.2 Örtlichkeit als Umkehr der Ordnung

In *Ein Ort für Zufälle* fällt alles was sich innerhalb dieses Ortes, dieser Stadt befindet aus ihrer Ordnung: Kultur, Menschen, Straßen, Bezirke, Flüsse und Gebäude. Ein Motiv, das Bachmann in ihren Werken oft einsetzt, bilden die Häuser, die dem Individuum keinen Schutz mehr bieten können und auf Heimatlosigkeit und Fremde verweisen.²⁴¹ Auch in diesem Text greift die Autorin auf jenes Motiv zurück, wie folgender Textstelle zu entnehmen ist:

Da fällt doch ein Teil der Decke herunter, aber sie [die muskulöse Schaffnerin am Schalter] hebt ihn wieder auf, dann kommt der andere Teil herunter, auf dem auch die Siegestsäule steht, [...]. Eine Katastrophe.²⁴²

Alles ist aus dem Lot geraten, es herrscht Chaos, wodurch behauptet werden kann, dass Berlin als Beschreibung von Krankheit das Gegenteil zu Rom als Beschreibung des Gesunden und Ewigen bildet. „Die 21 >variablen Krankheitsbilder< sind als Überblendung von Krankenhausszenarien und einzelnen Plätzen aus dem Stadtplan Berlins dargestellt, als entstellte Topographie im wörtlichen Sinne.“²⁴³ Berlin, das vom Wahnsinn bestimmt wird, gelangt durch die Betrachtung des Ich, das sich dem Wahnsinn untergeordnet hat, zur Beschreibung. Den Rahmen dieser Sprechsituation

²³⁸ Rummel, Alois: Interview vom 25. November 1964. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 47-50. Hier: S. 49.

²³⁹ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Witold Gombrowicz. Werke Bd 4. S. 326.

²⁴⁰ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 291f.

²⁴¹ Vgl. Siehe Kapitel 3.2.2 Heimatlosigkeit und Fremde.

²⁴² Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 283.

²⁴³ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 375.

und des Blickwinkels des erzählenden Ich bildet die psychiatrische Anstalt. Auffällig ist vor allem, dass die Unordnung und das fehlende Gleichgewicht der Stadt anhand des unpersönlichen, anonymen Subjekts „Es“ ausgedrückt wird. Gleich zu Beginn des Textes wird es als behauptende Form eingeführt, und schließlich im gesamten Text immer wieder aufgegriffen. Als Vergleich hierzu kann der Rom-Essay herangezogen werden, in welchem sich ebenfalls die grammatische Form „In Rom sah ich.../Ich sah...“ als leitmotivisches Stilmittel im Text durchsetzt. Besonders auffällig ist, wie auch schon Höller betont, dass im Berlin-Essay das souveräne Ich dem unpersönlichen Es weichen musste.²⁴⁴ Gerade durch diese Abwendung vom Ich, das in der Beschreibung Roms realistisch und aufmerksam zum Einsatz kommt wird die krankhafte Störung, die der Topographie der Stadt Berlin zugrunde liegt, ausgedrückt. Das Ich kann sich in der „irren“ Umgebung, die sich innerhalb und außerhalb der psychiatrischen Anstalt befindet, nicht mehr identifizieren und unterliegt der krankhaften Störung des Ortes seines Aufenthaltes.

Die wahnsinnigen Gewalten, die im Prosatext das Ich verschwinden lassen im gesichtslosen „es“ und „man“, sind die unbewältigte Vergangenheit und die nicht beherrschten Gesetze der Warenzirkulation und des Verkehrs, die sich wie Naturkatastrophen verselbstständigen und über die Menschen hereinbrechen.²⁴⁵

Hierzu kann wiederum eine Verknüpfung zum Text *Was ich in Rom sah und hörte* herangezogen werden, da bereits hier auf die Eigenständigkeit der Dinge und der Natur, wie zum Beispiel den Tiber eingegangen wird. Der Unterschied zu der Darstellung im Berlin-Essay lässt sich darin finden, dass in Rom alles seiner natürlichen Ordnung folgt, was in Berlin ins Gegenteil verkehrt wird.²⁴⁶ Um diese Beobachtung genauer aufzuzeigen, werden im Weiteren einzelne Beispiele aus dem Primärtext angeführt: „Die ganze Stadt kreist, das Restaurant hebt und senkt sich, bebt, ruckt, es kommt alles immer mehr ins Rutschen, Potsdam ist mit allen Häusern in die Häuser von Tegel verrutscht, die Kiefern hängen mit allen Nadeln verkrallt ineinander.“²⁴⁷ Die topographischen Begebenheiten der Stadt verschieben sich, einzelne Bezirke überlappen sich, doch nicht nur diese „natürlichen“ Gebiete, sondern auch die von Menschenhand

²⁴⁴ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 216f.

²⁴⁵ Ebda. S. 218.

²⁴⁶ Vgl. ebda. S. 218f.

²⁴⁷ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 284.

geschaffenen Bereiche erfahren eine Veränderung. „Wegen der Politik heben sich die Straßen um fünfundvierzig Grad, die Autos rollen zurück, die Radfahrer und Fußgänger wirbeln zurück zu beiden Seiten der Straße, man kann nicht hindern, daß die Autos Schaden anrichten.“²⁴⁸ Am besten geht die Beeinflussung durch Menschenhand, welche die natürlichen Verhältnisse auseinandergebracht hat, aus den Beispielen der Flüsse hervor, denn so sind diese jeglicher Natur beraubt, da sie mit menschlichen Genussmitteln wie Bier vollgelaufen sind. „Die Spree und der Teltowkanal sind schon vollgelaufen mit Korn, die Havel schäumt bis obenhin vom Bier.“²⁴⁹

Eine Besonderheit, die der vorliegende Text aufweist, bildet der Umgang mit Raum und Zeit und die damit verbundenen Grenzen. So stößt man im Text immer wieder auf eine Verschiebung zwischen Innen und Außenwelt des Ich, der Umgebung und der Darstellung der Krise. Besondere Wirkungskraft erzielt der Essay dadurch, dass er durch das Überschreiten und Hin und Herspringen zwischen Innenwelt der Anstalt und der Außenwelt des Ortes Berlin zusätzliche Verwirrung stiftet.²⁵⁰ „Die Zerstörung des menschlichen Lebensraumes wird in der Berlin-Rede als Beschädigung menschlicher Körperregionen dargestellt, die Zerstörung der menschlichen Sinne in der „Hölle an Geräuschen“ als Zerstörung jedes menschlichen Sinns.“²⁵¹

3.2.1.3 Städtische Topographie als Aufarbeitung der verdrängten Vergangenheit

Bachmann nimmt in ihrem Berlin-Text die Topographie der Stadt als den Verweis auf eine lange Schreckensgeschichte wahr, und hebt gleichzeitig hervor, dass der Eindruck dieser zurückliegenden traumatischen Ereignisse nur für jemanden zugänglich ist, der eine gewisse Einstellung zur Krankheit aufbringt.²⁵² Das Ich fungiert im Essay als ein „Seismograph der katastrophalen Gewalt“, da es einer ständigen Gewalt und Destruktion ausgesetzt ist und diese auch registriert und anhand einer „entstellten Topographie“²⁵³ „durch den sprachlichen Ausdruck der traumatischen geschichtlichen

²⁴⁸ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 285.

²⁴⁹ Ebda. S. 287.

²⁵⁰ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 218.

²⁵¹ Ebda.

²⁵² Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 86.

²⁵³ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 375.

Erfahrung“ an seine Rezipienten weiterleitet.²⁵⁴ Immer wieder fließt in das Berlinbild die Tatsache des vergangenen Krieges mit ein, der seine Spuren in Form von Ruinen, zum Beispiel der „Brandmauern am Lützowpark“ mit den „verkohlten Knöchelchen“²⁵⁵ hinterlassen hat. So ist auch die Beschreibung von Schüssen, die an kriegerische Auseinandersetzungen erinnern, nicht verwunderlich. „So still ist’s geworden und Nacht. [...] Am Knie der Königsallee fallen, jetzt ganz gedämpft, die Schüsse auf Rathenau. In Plötzensee wird gehenkt.“²⁵⁶ Auch die „innere“, körperliche Verwundung wird angeführt, wenn die Erzählerstimme davon spricht, dass alles „versehrt [ist], nicht nur Geschosse, sondern inwendig, die Körper sind durcheinander [...] das Fleisch ist ganz stumpf und gelähmt in den Gesichtern.“²⁵⁷ Der Krieg hat die Stadt, Dinge und Menschen versehrt und verstört, er ist allgegenwärtig und immer noch präsent.

Bachmann, die sich stark gegen die Verdrängung und das Vergessen des Holocaust ausspricht, nimmt bereits in den anfänglichen Nachkriegsjahren Bezug zu ihrer Ansicht, wie aus der Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden hervorgeht. Unter dem Titel *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* spricht sie 1959 die zentrale Aufgabe des Dichters an, welche daraus besteht, nicht „den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muss ihn, damit wir sehen können, wahrmachen. [...] Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Wahrheit empfindlich.“²⁵⁸ Elke Schlinsog hebt in diesem Zusammenhang hervor, dass es sich bei Bachmanns Rede um eine poetologische Antwort auf Theodor W. Adornos kulturkritischen Traktat *Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit*²⁵⁹ handelt. In einem weiteren theoretischen Text von Hans Höller wird auf die traumatische Verarbeitung der historischen Vergangenheit verwiesen, welche, beginnend mit Hitlers Einmarsch in Klagenfurt, im gesamten Werk Bachmanns gefunden werden kann, und

²⁵⁴ Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 210f.

²⁵⁵ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 281.

²⁵⁶ Ebda. S. 288.

²⁵⁷ Ebda. S. 283.

²⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Werke Bd 4. S. 275.

²⁵⁹ Adorno, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Theodor W. Adorno: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996. S. 555-572.

das Ich an die „destruktiven Kräfte in der Gegenwart ausliefert.“²⁶⁰ Immer wieder nimmt die Autorin Bezug auf die faschistische Vergangenheit Österreichs und Deutschlands, auf Krieg und Vernichtung. In Berlin wird das Ich von einem traumatischen Sehen geleitet, das dem des utopischen Sehens, welches sich im Essay *Was ich in Rom sah und hörte* wiederfinden lässt, gegenübergestellt ist. In der deutschsprachigen Umgebung, die einst das Zentrum des Nationalsozialismus bildete, wird eine Art Heimatverlust und Zerstörung des Ich, der Sprache herbeigeführt, die sich in den wahnhaften Bildern widerspiegeln.²⁶¹

Schlinsog spricht von einem „irrsinnigen Ausdruck für den Verdrängungswahnsinn“, welcher im Berlin-Essay eine zusätzliche Aufladung durch den Wahnsinnsausdruck aus Büchners *Lenz* erfährt, wodurch Bachmann Berlin als den „Ur-Ort des Wahnsinns“ ihren Lesern vor Augen führt.²⁶² Kurt Bartsch hebt in seiner Arbeit hervor, dass Bachmanns Text als eine „Prosagroteske“ gelesen werden kann, welche die „Geschichte kollektiven Wahnsinns, der die zerstörten Folgeerscheinungen des deutschen Faschismus“ darstellt, aufzeigt.²⁶³ Dadurch, dass er diesen literarischen Zugang wählt und die Rede als einen poetischen Text wahrnimmt, kann eine Verbindung zu Thomas Bernhards Werk *Der Atem* gezogen werden, in welchem der Begriff des Wahnsinns eine durchaus positive Aufladung erfährt, wenn es heißt „Der Kranke ist der Hellsichtige, keinem anderen ist das Weltbild klarer.“²⁶⁴

Die verdrängte Vergangenheit, die im deutschen Volk besonders spürbar ist, wird von Bachmann auf eine besondere Art und Weise angesprochen. Im Text werden einzelne Ablenkungen, mit denen sich die gestörte Gesellschaft beschäftigt, um sich der Auseinandersetzung mit der schrecklichen Vergangenheit zu entziehen, aufgezeigt.

Es ist ein Fest, es sind alle eingeladen, es wird getrunken und wird getanzt, muß getrunken werden, damit etwas vergessen wird, etwas, es ist – falsch geraten! – ist heute, war gestern,

²⁶⁰ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 212.

²⁶¹ Vgl. Ebda. S. 212ff.

²⁶² Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. S. 38.

²⁶³ Bartsch, Kurt: Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen. In: *Modern Austrian Literature* 18. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Nr. 3/4. 1985. S. 135-145. Hier: S. 135.

²⁶⁴ Bernhard, Thomas: *Der Atem*. Eine Entscheidung. Salzburg/Wien: Residenzverlag 1978. S. 48.

wird morgen sein, es ist etwas in Berlin. Alle tanzen schweigend, die jungen Leute legen die Wangen aneinander.²⁶⁵

Einen weiteren wichtigen Aspekt sich der Vergangenheit zu entziehen, bildet die Entwicklung der Konsumgesellschaft, für die „alle dafür [sind]“, Hauptsache „das Programm geht weiter“.²⁶⁶ Es werden einzelne Konsumgüter und Problemkonstanten dargestellt, die sich erst durch die Hinwendung zur kapitalistischen Gesellschaft entwickelt haben. Die Kaufhäuser werden gestürmt, „Rolltreppen sind verklemmt, die Lifts sind schon ganz vollgestopft“ und die Menschen scharren sich um „Automaten“, „Horoskope“ und „Lottozettel“.²⁶⁷ Zur Zeit des Krieges oder in der Nachkriegszeit wären solche Aktivitäten kaum denkbar gewesen, Bachmann stellt in ihrem Text die Hinwendung zu diesen neuen Möglichkeiten eines geregelten Lebens besonders kritisch dar, da sie die Gesellschaft in einer kranken Umgebung, einer kranken Topographie agieren lässt, wodurch diese ihre Verstörung aufnimmt. Höller interpretiert jene Darstellungen als eine „katastrophale Gewalt des gegenwärtigen Verkehrs- und Konsumwahns und der Wiederkehr der Vergangenheit.“²⁶⁸

Aufgegriffen werden sollen zudem auch die letzten Zeilen des Textes, die ein weiteres Mal auf die Verdrängung der Verbrechen des Nationalsozialismus hinweisen: „Es war eine Aufregung, war weiter nichts. Es wird nicht mehr vorkommen.“²⁶⁹ Diese scheinbar harmlose Stellungnahme zum Geschehen in der Geschichte bewirkt einen kritischen Blick und Zugang auf die Geschehnisse, die an die Leser unter der Forderung des Weiterdenkens weitergegeben werden. Es wird zum Verhalten der deutschen Gesellschaft Stellung genommen, welche so schnell wie möglich bemüht ist, die Vorfälle aus der Vergangenheit zu verdrängen und „weiterzumachen“, als wäre nichts geschehen. Durch diese Darstellung verweist Bachmann in eine Richtung, die ein Überdenken dieser Einstellung anstrebt. Den Aspekt der verdrängten Vergangenheit greift die Autorin erneut in ihrem Spätwerk, dem Roman *Malina* auf, in welchem die verdrängten Geschehnisse die Stadt Wien als einen Gedächtnisort auftreten lassen.

²⁶⁵ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 292.

²⁶⁶ Ebda. S. 282.

²⁶⁷ Ebda.

²⁶⁸ Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. S. 126.

²⁶⁹ Bachmann, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Werke Bd 4. S. 293.

3.3 Wien – Stadt ohne Gewähr

Im Herbst 1946 kehrt Ingeborg Bachmann der „Provinz“ Kärnten den Rücken und übersiedelt in das kulturelle und politische Zentrum Wien.²⁷⁰ In ihrem Text *Biographisches*²⁷¹ weist sie später darauf hin, dass dieser Weg immer der längste in ihrem Leben geblieben ist.

Als der Krieg zu Ende war, ging ich fort, ohne Geld und Gepäck, und kam voll Ungeduld und Erwartung nach Wien, das unerreichbar in meiner Vorstellung gewesen war. Es wurde wieder eine Heimat an der Grenze: zwischen Ost und West, zwischen einer großen Vergangenheit und einer dunklen Zukunft. Und wenn ich später auch nach Paris, London oder Deutschland gekommen bin, so besagt das wenig, denn in meiner Erinnerung wird der Weg aus dem Tal nach Wien immer der längste bleiben.²⁷²

Die aus Klagenfurt stammende Schriftstellerin weist in diesem Zitat auf den Begriff der Grenze hin, der sich in ihren Werken immer wieder finden lässt und, wie bereits erwähnt, auf folgendem biographischen Hintergrund basiert: Bachmanns Heimat Kärnten befindet sich im Dreiländereck, der Schwelle zwischen Kulturen und Ländern: Italien, Slowenien und Österreich, das sie in ihren Werken, auch bezogen auf das Habsburgerreich, als das „Haus Österreich“ bezeichnet.

Als die junge Schriftstellerin nach Wien kommt, zeigt sich die Stadt als Großstadt, die viele Zerstörungen durch den Zweiten Weltkrieg hinnehmen musste.²⁷³ Es ist eine Zeit der Verdrängung der vergangenen Geschehnisse, in der die Stadt nur sehr langsam zum Wiederaufbau kommt. Dieser ambivalente Eindruck zwischen Kulturmetropole und Restaurationsstadt prägt sich in Bachmanns persönliches Bild der österreichischen Hauptstadt ein und wird im Laufe ihres Lebens und literarischen Schaffens als „Gedächtnisraum“ aufrecht erhalten bleiben.²⁷⁴ Zu Beginn ihrer akademischen Laufbahn in Wien wohnt die Philosophie – Germanistik – und Psychologie – Studentin in einem Zimmer in der Beatrixgasse 26 im 3. Bezirk, später zieht sie in die Gottfried-Keller-Gasse 13 am Modenapark. Diese Adressen können mit dem

²⁷⁰ Vgl. Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. S. 28.

²⁷¹ Bachmann, Ingeborg: *Biographisches*. Werke Bd 4. S. 301f.

²⁷² Ebda. S. 301.

²⁷³ Vgl. Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 46.

²⁷⁴ Vgl. ebda. S. 48 und 53.

„Ungargassenland“²⁷⁵ aus dem Roman *Malina* in Verbindung gebracht werden, da sie in unmittelbarer Umgebung liegen. Nach einiger Zeit findet die junge Schriftstellerin durch ihren Freund Hans Weigel Zugang zu einem Kreis junger KünstlerInnen, der oft im Café Raimund zusammenfindet. Hier trifft sie unter anderem auf junge, österreichische AutorInnen, wie Ilse Aichinger oder Friederike Mayröcker. Der ehrgeizigen Studentin gelingt es, den Ablenkungen vom Studium nicht zu sehr zu unterliegen, da sie sich mit Ehrgeiz und Interesse ihren Forschungsarbeiten widmet. Im Rahmen des Philosophiestudiums wird Bachmann mit Vertretern des Neopositivismus und der Existenzialphilosophie konfrontiert, nämlich Wittgenstein und Heidegger, welche besondere Spuren in ihrem Denken und auch ihrem Werk hinterlassen haben. Die Sprachphilosophie, Gedanken über das Sagbare und Unsagbare, beziehungsweise Sprachskepsis und Sprachglaube begleiten die Autorin während ihrer gesamten Schaffensphase.²⁷⁶ Bachmann baut die philosophischen Gedanken weiter aus und lässt sie in ihr Verständnis der Literatur einfließen:

Dichtung erhebt, wie Ingeborg Bachmann herausstreicht, keinen Anspruch auf logischen Charakter und muss nicht beweisen. Die Auseinandersetzung mit der Leistungsfähigkeit und den Grenzen der Sprache, aber auch das Bemühen um das Unausprechliche, der Versuch der Grenzüberschreitung und die Annäherung an das Mystische gehören zum Kern des Bachmannschen Werkes.²⁷⁷

1950 schließt Bachmann ihr Studium der Philosophie mit ihrer Dissertation „Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers“ (1949) ab²⁷⁸, was aber kein Ende der Beschäftigung mit diesem Wissenschaftsbereich darstellt. Ganz im Gegenteil, die Philosophie bildet einen großen Bestandteil ihrer weiteren Arbeit, die auch auf ihr literarisches Schaffen erheblichen Einfluss ausübt.²⁷⁹ Als die junge Autorin Wien im Jahre 1957 wieder verlässt, haben sich die Jahre in der österreichischen Hauptstadt auf ihre weitere literarische Arbeit ausgewirkt. „Wien wird fortan nicht nur als konkreter Ort, sondern auch als Gedächtnisraum, als ihr „Ungargassenland“ in ihren

²⁷⁵ Heim, Ilse: Interview vom 5. Mai 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 106-110. Hier: S. 107.

²⁷⁶ Vgl. Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. S. 33-37.

²⁷⁷ Ebda. S. 38.

²⁷⁸ Vgl. Hoell, Joachim: Ingeborg Bachmann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001. (= Dtv-Portrait Nr. 31051). S. 42.

²⁷⁹ Vgl. Hapkemeyer, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. S. 38.

literarischen Stadtplan eingeschrieben werden.“²⁸⁰ Wie bereits erwähnt, entwickelt Bachmann ein ambivalentes Bild der Stadt Wien, welches nicht nur in ihr privates Leben, sondern auch in ihre literarische Arbeit Einzug hält. In einem Interview aus ihrer Zeit in Rom bezeichnet Bachmann ihre Beziehung zur Stadt als eine Art Hassliebe:

[...] dann habe ich beim Schreiben bemerkt, daß ich ja immer wieder über Wien schreibe und immer wieder über Österreich [...] Wenn ich über Wien schreibe, da bin ich ganz sicher. Nur dann. Über Wien oder die österreichische Provinz. Und jetzt wird diese Haßliebe immer geringer, denn plötzlich glaube ich, dass ich sogar gern nach Wien zurückkehre.²⁸¹

Zwei Werke, in welchen sich diese Einstellung besonders stark widerspiegelt, stellen die Erzählung *Das dreißigste Jahr* und der Roman *Malina* dar.

3.3.1 Das dreißigste Jahr

3.3.1.1 Flucht aus der verfremdeten Heimat

Bachmann greift in der Erzählung *Das dreißigste Jahr*²⁸², die als erster Text des gleichnamigen Erzählzyklus im Jahre 1961 erscheint, das literarische Motiv des dreißigsten Lebensjahres auf. Laut Theodore Ziolkowski bildet dieser Lebensabschnitt den „Höhepunkt des Entwicklungsprozesses“ im Leben eines Menschen, in welchem „das Ziel aller vorausgegangenen Erziehung und Ausbildung“ und „die Eingliederung in die Gesellschaft“ vollzogen sind.²⁸³ In seiner Abhandlung über das literarische Motiv der/des Dreißigjährigen zeigt der Wissenschaftler einzelne Merkmale und Besonderheiten der Figuren auf, die sich auch in Bachmanns Texten, wie dem oben genannten, wieder finden lassen. Die Erzählung *Das dreißigste Jahr* geht vom genannten Lebensabschnitt aus und führt ihn mit der Existenzkrise eines Menschen zusammen, der durch das Bewusstwerden der Endlichkeit des Lebens eine erste Bilanz

²⁸⁰ Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 53.

²⁸¹ Sauerland, Karol: Interview Mai 1973. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper 1983. S. 135-142. Hier: S. 141.

²⁸² Bachmann Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. Werke Bd 2. S. 94-137.

²⁸³ Ziolkowski, Theodore: *Der Roman des Dreißigjährigen*. Struktur des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge. Übersetzt von Beatrice Steiner und Wilhelm Höck. München: List 1972. S. 228.

seines bisherigen Lebensweges zieht.²⁸⁴ Der Protagonist scheint vom Weg abgekommen zu sein, ist nicht dazu in der Lage in all den gegenwärtigen Möglichkeiten die richtige zu finden, wodurch sich die Problematiken der Richtungsfindung und Verankerung im Raum ergeben.²⁸⁵

Denn bisher hat er einfach von einem Tag zum anderen gelebt, hat jeden Tag etwas anderes versucht und ist ohne Arg gewesen. Er hat so viele Möglichkeiten für sich gesehen. [...] Nie hat er gedacht, daß von tausendundeiner Möglichkeit vielleicht schon tausend Möglichkeiten vertan und versäumt waren – oder daß er sie hatte versäumen müssen, weil nur eine für ihn galt. Nie hat er bedacht... Nichts hat er befürchtet. [...] Unruhe überfällt ihn.²⁸⁶

Aus diesem Konflikt heraus beschreibt die Autorin die Identitätskrise eines dreißigjährigen Protagonisten, dem es gelingt, diese als Grenzgänger im Laufe seines dreißigsten Lebensjahres zu überwinden²⁸⁷ und so zu einer Neuorientierung, einem neuen „Sehen“ zu gelangen.²⁸⁸ Zur Neuorientierung gelangt der rastlose Protagonist, der seinen heimatlichen Ort als verfremdet erlebt, vor allem dadurch, dass er bewusst auf das Vertraute verzichtet, damit ein Perspektivenwechsel vonstattengehen kann.²⁸⁹ Der Neunundzwanzigjährige betritt vor seinem dreißigsten Geburtstag eine Schwelle und Grenze seines Lebens, die ihn innehalten und über die eigene Person reflektieren lässt. Laut Ziolkowski kann diese Reaktion des Ich als ein erneutes Überprüfen des gesamten Lebenssinns verstanden werden.²⁹⁰ Die subjektive Sinnsuche wird bei Bachmann durch die angewandte Erzähltechnik hervorgehoben, wenn erlebte Rede, innerer Monolog oder Tagebucheinträge zum Einsatz kommen. Durch das Auftreten der Erzählerstimme in der Du-Anrede wird der philosophischen Reflexion und Modellhaftigkeit des Textes

²⁸⁴ Vgl. Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg: Junius 1997. (= Zur Einführung Bd 141). S. 95.

²⁸⁵ Vgl. Ertuğrul, Bilge: Die Raum-Zeit-Problematik in Ingeborg Bachmanns Prosawerk. In: Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996. Hg. v. Pierre Béhar. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2000. (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur Bd 11). S. 189-204. Hier: S. 194.

²⁸⁶ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 94-96.

²⁸⁷ Vgl. Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. S. 95f.

²⁸⁸ Bombitz, Attila: Eine österreichische Geschichte. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung Drei Wege zum See. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien: Preasens Verlag 2008. (= Österreich Studien Szeged Bd 2). S. 73-84. Hier: S. 76.

²⁸⁹ Vgl. Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Berhards und Peter Handkes. In: Für und wider eine österreichische Literatur. Hg. v. Kurt Bartsch u.a. Königstein: Athenäum 1982. S. 152-174. Hier: S. 154.

²⁹⁰ Ziolkowski, Theodore: Der Roman des Dreißigjährigen. Struktur des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge. S. 234.

zusätzlich Ausdruck verliehen.²⁹¹ Kurt Bartsch führt in diesem Zusammenhang außerdem aus, dass es sich um eine Verallgemeinerung des Typus des Dreißigjährigen handelt, der sich aufgrund des „Widerspruchs von individuellen Ansprüchen und gesellschaftlichen Zwängen, der Spannung zwischen subjektivem Wunschverhalten und objektiven Sachverhalten, [...] , sowie des Widerspiels von Flucht aus der vorgefundenen Ordnung und notwendigen Integration“ in seiner Existenz gefährdet sieht und sich deshalb auf die Suche nach dem Sinn des Lebens begibt.²⁹²

Da bekannt ist, dass sich Erziehung, Umgebung und Bildung auf die Entwicklung einer Person im Laufe des Lebens auswirken, macht sich der Protagonist auf die Suche nach identitätsstiftenden Merkmalen und Ereignissender Vergangenheit. Diese geht aus der rückblickenden Darstellung des Lebens der Hauptfigur, die sich aus Erinnerungen, Erfahrungen und Ereignissen zusammensetzt, hervor. Dabei nimmt das Gedächtnis eine besondere Rolle ein: Wie gefangen im Netz der Erinnerungen gestaltet sich das 30. Lebensjahr als eine „zwanghafte“ Erinnerung, die ihm sowohl Positives, als auch Negatives vor Augen führt.

Er erinnert sich [...] mit einem schmerzhaften Zwang an alle seine Jahre, flächige und tiefe, und an alle Orte, die er eingenommen hat in den Jahren. Er wirft das Netz der Erinnerungen aus, wirft es über sich und zieht sich selbst, Erbeuter und Beute in einem, über die Zeitschwelle, die Ortschwelle, um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist.²⁹³

Die Suche nach Selbstfindung, die sich vor allem anhand der besuchten Orte und Stationen des eigenen Lebens zeigt, endet jedoch nicht in der gewünschten Position des gefestigten Daseins und der gefundenen Identität, Patricia Broser verweist in diesem Zusammenhang auf Frank Pillip, welcher Folgendes hervorhebt:²⁹⁴

Die Dialektik von Identitätsverlust und Identitätssuche bestimmt die Thematik der Erzählung, die äußere wie innere Handlung besteht aus einem existentiellen Wanderjahr, das durch die Nennung der Jahreszeiten und Monate einen zeitlichen, durch Angabe der Städte einen räumlichen Kontext erhält.²⁹⁵

²⁹¹ Vgl. Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr. Kritischer Kommentar und Deutung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001. S. 39.

²⁹² Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. S. 95.

²⁹³ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 94.

²⁹⁴ Vgl. Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. Wien: Praesens Verlag 2009. S. 240.

²⁹⁵ Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr. Kritischer Kommentar und Deutung. S. 40.

Nach Peter Beicken liegen die Gründe für das existentielle Wanderjahr in den Widersprüchen, die im Inneren der Figur verankert sind, auf welches er anhand folgender Überlegungen hinweist:

Wie sehr Eros und Thanatos, Triebstruktur und Sozialverlangen, rauschhafte Lebenssteigerung und resignierende Anpassungsbereitschaft, Identitätswunsch und Ich-Auflösung hier im Widerstreit liegen, zeigt sich an der zwiespältigen Ausrichtung der Hauptgestalt.²⁹⁶

Im Titelmotiv der Selbst- und Sinnfindung im dritten Lebensjahrzehnt sind häufige Parallelen zu den Texten Kafkas und Bezüge zur Denkweise Nietzsches zu finden, welche sich in philosophischen Gedanken und poetischen Bildern Bachmanns manifestieren. Im Weiteren übernimmt sie die Hauptthesen Wittgensteins und die Utopie-Konzeption Musils.²⁹⁷

Sinnsuche und Sinngebung der Welt entspringen dem menschlichen Geist, haben aber für eine objektive, höhere Ordnung keine Bedeutung. Damit ist eine philosophische Grundhaltung vorgegeben, die aus der Synthetisierung von Wittgensteins und Nietzsches Gedankengut resultiert. [...] Wie Nietzsche postuliert auch Wittgenstein eine von Bachmann konzeptuell übernommene, fundamentale Wertneutralität der Welt.²⁹⁸

Diese Intertextualität und Übernahme von philosophischem Gedankengut kann im gesamten Erzählzyklus *Das dreißigste Jahr* wiedergefunden werden, welches Stefanie Golisch als „kunstvoll strukturierte Denkbilder“ und „ästhetischem Nachvollzug bereits vorhandener Gedanken und Einsichten“²⁹⁹ beschreibt.

Die Identitätssuche der Hauptfigur findet bis zum Ende der Erzählung keinen befriedigenden Ausgang. Das Fremde hat sich in sein Innerstes eingeschrieben, ist von der Fremde der Mitmenschen zur Fremde in ihm selbst geworden, wodurch eine doppelte Fremdheit zum Vorschein kommt. Diese wird vor allem am Schluss der Erzählung deutlich, wenn sie in Gestalt des Autofahrers auftritt.³⁰⁰ Erst als er dem Tod entrinnt und ein Anderer an seiner Stelle stirbt, kommt es zu einer Wendung: Der männlichen Hauptfigur ist es möglich, sein Leben anzunehmen und den wertvollen Gehalt seines Daseins zu begreifen. „Mit dem Tod des Fremden, der eine

²⁹⁶ Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München: Beck 1988. (= Literaturwissen für Schule und Studium Nr. 15225). S. 168.

²⁹⁷ Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns *Das dreißigste Jahr*. Kritischer Kommentar und Deutung. S. 38.

²⁹⁸ Ebda. S. 31.

²⁹⁹ Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. S. 95.

³⁰⁰ Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. S. 248.

Doppelgängerfigur zu dem beinahe Dreißigjährigen darstellt, stirbt auch das Fremdheitsgefühl des Protagonisten.³⁰¹ Die Hauptfigur gelangt durch den Autounfall ans Ende ihrer Reise zu ihrem Ich und findet zu ihrer eigenen Identität, indem sie sich der Absage an die Welt entzieht und beginnt, die Kostbarkeit ihres Lebens zu begreifen. Der Fremde ist an seiner Stelle gestorben, was im Protagonisten einen Wandel in seinem Denken und des Weltbildes im Allgemeinen bewirkt.³⁰²

Lange hatte er auch nicht gewußt, was er glauben sollte und ob es nicht überhaupt schmächtig war, etwas zu glauben. Jetzt begann er sich selbst zu glauben, wenn er etwas tat oder sich äußerte. Er faßte Vertrauen zu sich. Den Dingen, die er sich nicht beweisen mußte, den Poren auf seiner Haut, dem Salzgeschmack des Meeres, der fruchtigen Luft und einfach allem, was nicht allgemein war, vertraute er auch.³⁰³

Diese Erkenntnis des Protagonisten bezeichnet Golisch als eine Katharsis, durch die er seinen abhanden geglaubten Lebenswillen ebenso plötzlich zurückgewinnt, wie er ihm zum Beginn der Erzählung abhanden gekommen war.³⁰⁴ Dies ist vor allem aus der Schlussequenz ersichtlich: „Endlich sagte er sich: Ich lebe ja, und mein Wunsch ist es, noch lange zu leben. [...] Ich lebe ja! [...] Ich sage dir: Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen!“³⁰⁵

3.3.1.2 Wien – Ort der Erinnerung, Rom – Ort der Flucht

Schauplätze der Erzählung *Das dreißigste Jahr* stellen die beiden Städte Wien und Rom dar. Es geht deutlich hervor, dass beide Städte als Gegensatzpaar funktionieren, wobei Wien in erster Linie als Erinnerungsort und Rom als ein Ort der Flucht fungiert, zwischen denen der Protagonist hin- und hergerissen bleibt, welches Bartsch als ein „letztlich jedoch ebenso sinnloses Hin- und Herreisen zwischen zwei Orten“³⁰⁶ versteht. In dieser Unschlüssigkeit ist eine Parallele zur Autorin selbst zu erkennen, wie aus einem Fernsehgespräch ersichtlich wird:

³⁰¹ Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. S. 249.

³⁰² Vgl. ebda.

³⁰³ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. Werke Bd 2. S. 136.

³⁰⁴ Vgl. Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. S. 96.

³⁰⁵ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. Werke Bd 2. S. 136f.

³⁰⁶ Bartsch, Kurt: *Das dreißigste Jahr und das >Todesarten<-Projekt*. In: Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996. Hg. v. Pierre Béhar. St. Ingebert: Röhring Universitätsverlag 2000. (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur. Bd 11). S. 41- 54. Hier: S. 43.

Das schwer Erklärliche ist aber, daß ich zwar in Rom lebe, aber ein Doppelleben führe, denn in dem Augenblick, in dem ich in mein Arbeitszimmer gehe, bin ich in Wien und nicht in Rom. [...] Und ich fahre dann hin und wieder nach Wien, um zu sehen, wie es sich verändert hat [...].³⁰⁷

Jagow beschreibt die Bedeutung der österreichischen Hauptstadt für Bachmanns Schreiben als eine „Art imaginäre Topographie“, in welcher die Wohnung in Rom als ein „Wiener Territorium“ auftritt.³⁰⁸

Der Protagonist wendet Wien den Rücken zu und versucht in Rom, einem Ort, der hier mit Freiheit und Selbstbestimmtheit konnotiert ist, neu Fuß zu fassen. Doch als sich auch Rom ins Gegenteil verkehrt, scheint er dazu gezwungen, nach Wien zurückzukehren. So entsteht ein Wanderjahr des beinahe Dreißigjährigen, das ihn in keiner der beiden Städte zur Ruhe kommen lässt. Der Text bezeichnet eine Schwelle, die Autorin beschreibt ein erschrecktes Erinnern, gestaltet aber nicht den Symptomkörper einer entstellten Topographie wie das bei dem Berlin Essay der Fall ist. Es brechen Schmerz, Schock und Wiederholung in Bachmanns Arbeit am literarischen Gedächtnis ein.³⁰⁹ Im Text wird Erinnerung anhand individueller Erfahrungen und geschichtlicher Ereignisse wiedergegeben.

Wien als Studienort und Stadt der frühen menschlichen Verfehlungen, Kränkungen und Erkenntnis Augenblicke, wobei besonders das Erlebnis in der Nationalbibliothek Begrenztheit und Grenzübertritt im Erkennen deutlich macht. [...] Rom, ursprünglich der Ort des geistigen Erwachens, der Freude, der Freiheit und der sinnlichen Aufnahmefähigkeit, ist zu einem Existenzbereich geworden, den die Hauptgestalt bestimmt sieht vom Kreislauf des Lebens, das von Anpassung, Einfügung, und Einverständnis mit allen Bedingungen einer feindlich gesinnten Sozial- und Arbeitswelt beherrscht wird.³¹⁰

Die Stadt Wien nimmt eine ambivalente Rolle ein, einerseits verankert sich die Stadt im Gedächtnis des Protagonisten, wodurch es scheint, dass er durch die Erinnerungen an sie nicht von ihr loskommen kann, doch andererseits wird Wien auch als „Stadt ohne Gewähr“³¹¹ angesprochen, was deutlich negative Konnotationen erahnen lässt.

³⁰⁷ ORF: Drei Statements. Zu Gast bei Ingeborg Bachmann. 29. Mai 1969. Wien: ORF 1969. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Herausgegeben von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 65-67. Hier: S. 65.

³⁰⁸ Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. S. 6.

³⁰⁹ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 366ff.

³¹⁰ Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. S. 167f.

³¹¹ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 126.

Stadt ohne Gewähr! Lasst mich nicht von irgendeiner Stadt reden, sondern von der einzigen, in der meine Ängste und Hoffnungen aus so vielen Jahren ins Netz gingen. Wie eine große schlampige Fischerin sehe ich sie noch immer an dem großen gleichmütigen Strom sitzen und ihre silbrige und verweste Beute einziehen. Silbrig die Angst, verwest die Hoffnung.³¹²

Der Protagonist, der zu Beginn zu einem neuen Leben nach Rom aufbricht, möchte die Stadt Wien hinter sich lassen und sie vergessen, doch die Erinnerung, die ihn wie ein Schock trifft, tritt gleichsam wie eine Auferstehung aus dem Vergessen auf. Es ist die „Stadt ohne Gewähr“, die an das „Ich ohne Gewähr“ erinnert, das Bachmann in ihrer dritten Frankfurter Poetikvorlesung unter dem Titel „Das schreibende Ich“ erwähnt.³¹³

[Es scheint] als wäre Ich ein Nichts, die Hypostatisierung einer reinen Form, irgendetwas wie eine geträumte Substanz, etwas, das eine geträumte Identität bezeichnet, eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimste Order.³¹⁴

Im Text wird die Erinnerung anhand der Metapher des Netzes ausgedrückt, was darauf verweist, dass die Stadt die schon zuvor angesprochene, mehrdeutige Besetzung erst in der subjektiven Erinnerung des Protagonisten erfährt. Im Zusammenhang mit der Erinnerung und dem Gedächtnis nimmt folgende Episode eine bedeutende Rolle ein: Durch den Zusammenprall zweier Züge und einen Traum, in dem die Stadt Wien auf die Hauptfigur herunterfällt, wird im Protagonisten ein Schock ausgelöst, der eine Zäsur im Wien-Gedächtnis darstellt.³¹⁵

Er versuchte, sich an den Traum von der Stadt zu erinnern, den der Zusammenprall der Züge in ihm ausgelöst hatte oder der dem Ruck vorangegangen war, und es war ihm, als müsste er die Stadt nun nie wiedersehen, aber erinnern würde er sich von nun an für immer, wie sie war und wie er in ihr gelebt hatte.³¹⁶

Der Protagonist erfährt von nun an eine unlösbare Erinnerung an die Stadt Wien, die in seinem Gedächtnis „für immer“ eingeschrieben bleibt. In der Erzählung kommt es zu einer Gleichzeitigkeit: Die totale Besetzung durch die Bilder der Stadt auf der einen, und eine Möglichkeit sich von ihr zu entfernen, auf der anderen Seite. Zusätzlich

³¹² Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 99.

³¹³ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 366.

³¹⁴ Bachmann, Ingeborg: III. Frankfurter Vorlesung. „Das schreibende Ich“. Werke Bd 4. S. 217-237. Hier: S. 218.

³¹⁵ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 365.

³¹⁶ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 126.

vertieft wird diese Ambivalenz der Gedächtnisbilder durch den Wechsel der Erzählperspektive, die von der dritten Person zum Ich übertritt, und so zu einem Unterbrechen der Zeit- und Bewegungsstruktur führt.³¹⁷ Weigel verweist im Zusammenhang mit der „Fähigkeit sich zu erinnern“ auf die Rolle des Erwachens bei Benjamin³¹⁸ „Erwachen ist der exemplarische Fall des Erinnerns. Jener Fall, in dem es uns gelingt, des Nächsten, Naheliegendsten (des Ich) uns zu erinnern.“³¹⁹ Außerdem weist das Erwachen eine dialektische Struktur auf, welche sich einerseits aus der engen Verwandtschaft zwischen Erinnerung und Erwachen und der Welt des Träumers und der Welt des Wachen zusammensetzt.³²⁰ Weigel beschreibt dies als ein „zeit-räumliches Moment, eine Schwelle, die den Zugang zu beiden Bereichen, zu den Ausdrucksmöglichkeiten der Traumarbeit und zu den Reflexionsmöglichkeiten des Wachzustands eröffnet“³²¹, welches durch folgende Textstelle untermauert wird:

„Er erinnert sich nicht wie bisher, unverhofft oder weil er es wünschte, an dies und jenes, sondern mit einem schmerzhaften Zwang an alle seine Jahre, flächige und tiefe, und an alle Orte die er eingenommen hat in den Jahren. [...]“³²² Durch die hervorgerufene Erinnerung an Wien, die Weigel als eine Art letzte Apostrophierung der Stadt beschreibt, assoziiert der Protagonist die Stadt mit verschiedenen Episoden der Geschichte, die durch folgende Chiffren zum Ausdruck kommen:³²³ „Strandgutstadt“, „Türkenmondstadt“, „Barrikadenstadt“, „Stadt der Witzmacher“, sowie „Peststadt mit Todesgeruch“.³²⁴ Aus diesen negativ konnotierten Anrufungen der Stadt ist ersichtlich, dass der Protagonist Wien als ein Gefängnis wahrnimmt. Er möchte der Gesellschaft entfliehen und sieht seinen einzigen Ausweg im Rückzug in die Vergangenheit. Dies bedeutet, aus der gewohnten Umgebung und der gewohnten Stadt auszubrechen und sich dem Ort zuzuwenden, an dem er am glücklichsten und freisten gewesen ist: Rom, in der Stadt, in der er selbst als Fremder lebte, soll ihm die ersehnte Freiheit

³¹⁷ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 365.

³¹⁸ Vgl. ebda.

³¹⁹ Benjamin, Walter: Das Passagenwerk. Gesammelte Schriften Bd 5. S. 1057.

³²⁰ Vgl. ebda. S. 1058.

³²¹ Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 366.

³²² Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 94.

³²³ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 365f.

³²⁴ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 126ff.

verschaffen, die er auch damals verspürte.³²⁵ „Er muß nach Rom gehen, dorthin zurück, wo er am freisten war, wo er vor Jahren sein Erwachen, das Erwachen seiner Augen, seiner Freunde, seiner Maßstäbe und seiner Moral erlebt hat.“³²⁶ Doch auch diese Flucht aus der Gesellschaft wird dem beinahe Dreißigjährigen verwehrt, da er der Gesellschaft nicht zur Gänze entfliehen kann und immer wieder von seinem Selbstbild und dem Fremdbild der Gesellschaft eingeholt wird. Wie eine „Zwangsjacke“³²⁷ wird ihm die Fremdbestimmtheit von früher auferlegt, holt ihn ein und schließlich begreift er, dass das sich Wehren keinen Zweck hat, er wird doch von der Außenwelt zerdrückt. Der Protagonist beschließt eine neue Annäherung an seine Heimatstadt Wien, die er durch den Blick eines Fremden wahrzunehmen versucht: „Er wollte an den Ausgangspunkt zurückkehren, denn er hatte von dem, was man die Welt nennt, genug gesehen.“³²⁸ Diese Umkehr der Rastlosigkeit führt die Hauptfigur zurück in seine nicht heimatliche, jedoch österreichische Stadt. Bachmann beschreibt diesen Entschluss folgend:³²⁹ „Er fuhr in die Stadt zurück, die er am meisten geliebt hatte und in der er Steuern hatte zahlen müssen, auch Lehrgeld, Studiengeld und sonst noch einiges. Er fuhr nach Wien – mit dem Wort „heim“ hielt er trotzdem an sich.“³³⁰ „In geradezu Brechtscher Weise inszeniert er seine Rückkehr als eine durch bewusste Verfremdung herbeigeführte Neuerkenntnis.“³³¹

Er kaufte sich einen Stadtplan in einer Buchhandlung, für die Stadt in der er jeden Geruch kannte und über die er nichts Wissenswertes wusste. [...] Am Abend fuhr er bei Sonnenuntergang auf den Kahlenberg hinauf und schaute auf die Stadt hinunter, von einem empfohlenen Punkt aus. Er hielt sich die Hand vor die Augen und dachte: Das alles ist nicht möglich! Es ist nicht möglich, dass ich diese Stadt gekannt habe. So nicht.³³²

Daraus geht hervor, dass auch durch diese neue Annäherung kein Ankommen in der Heimat möglich ist, da Bewegung und Reise des Protagonisten im Mittelpunkt stehen und er dadurch der Fremde ausgesetzt bleibt, welches auch Agnese betont, indem sie auf die Omnipräsenz des Motivs der unmöglichen Rückkehr aus der Fremde

³²⁵ Vgl. Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. S. 241f.

³²⁶ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 97.

³²⁷ Ebda. S. 98.

³²⁸ Ebda. S. 118f.

³²⁹ Vgl. Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Für und wider eine österreichische Literatur. S. 152-174. Hier: S. 154.

³³⁰ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 118.

³³¹ Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Für und wider eine österreichische Literatur. S. 152-174. Hier: S. 154.

³³² Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 119f.

verweist.³³³ Dennoch widerfährt der Hauptfigur ein Moment der Erkenntnis, in welchem sich diese für das Leben entscheidet und beginnt in der Wirklichkeit und nicht in der Utopie zu leben.³³⁴

3.3.1.3 Problemkonstante des gesellschaftlichen Seins

Die Erzählung *Das dreißigste Jahr*, die von Sigrid Weigel als „eine Art Reflexionsmonolog“³³⁵ bezeichnet wird, weist unter anderem einen „modellhaft-abstrakten Charakter“ der Hauptfigur auf. Durch die Darstellung des Protagonisten als eine Art generalisierten „Typ“³³⁶ gelingt es, die Erzählung vom Individuellen hin zur allgemeinen Gültigkeit zu führen, welches die Problemkonstante des gesellschaftlichen Seins aufzeigt. Beicken weist darauf hin, dass es sich hierbei um einen „emphatische[n]“ Hinweis auf die „Unmöglichkeit einer grundlegenden Änderung des Systemcharakters der Gesellschaft“³³⁷ handelt. Dies geht besonders aus folgenden Überlegungen des Protagonisten hervor:

Hinzuerworben hat er nur die Erfahrung, daß die Menschen sich an einem vergingen, daß man selbst sich auch an ihnen verging – daß es Augenblicke gibt, in denen man grau wird vor Kränkung – daß jeder gekränkt wird bis in den Tod von den anderen. Und daß sich alle vor dem Tod fürchten, in den allein sie sich retten können vor der ungeheuerlichen Kränkung, die das Leben ist.³³⁸

Bachmann stellt die „existentielle Fragestellung“ und Eingliederung in die Gesellschaft als Problemkonstante dar, zur Schilderung gelangt diese besonders gut durch den Blickwinkel und die subjektive Wahrnehmung der Hauptfigur, wodurch dem Leser die „existentielle Fremdbestimmung der Menschen vor Augen“ geführt wird.³³⁹ Diese Sicht

³³³ Vgl. Agnese, Barbara: „Aus dem Hier-und-Jetzt Exil“. Ingeborg Bachmann: Der Begriff „Heimat“ im Lichte der „utopischen Existenz“ des Dichters. In: *Ferne Heimat - Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern*. Hg. v. Eduard Beutner und Karlheinz Roszbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 157-169. Hier: S. 158.

³³⁴ Vgl. Arany, Mihály: Die mögliche Unmöglichkeit in Ingeborg Bachmanns Prosaschriften. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. S. 169-180. Hier: S. 173.

³³⁵ Weigel, Sigrid: Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges*. München, Zürich: Piper 1989. (= Serie Piper. Materialien Bd 792). S. 265-310. Hier: S. 280.

³³⁶ Bartsch, Kurt: „Und der Fluchtweg kommt uns nicht, wie den Vögeln, zustatten.“ Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung „Das dreißigste Jahr“. In: Ingeborg Bachmann. *L'oeuvre et ses Situations. Actes du Colloque à l'Université de Nantes. Département d'Etudes Germaniques* 29, 30 e 31 Janvier 1986. Nantes 1986. S. 127-150. Hier: S. 144.

³³⁷ Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. S. 168f.

³³⁸ Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2*. S. 101.

³³⁹ Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns *Das dreißigste Jahr*. Kritischer Kommentar und Deutung. S. 42.

auf die Gesellschaft bekräftigt die Autorin auch in einem später erfolgten Interview, wenn sie betont, dass sie diesen Satz „nicht widerrufen“ würde, da sie das Leben als eine „ungeheuerliche Kränkung“ betrachtet, die für jeden gilt, „ob er es nun zugibt oder nicht“.³⁴⁰

Durch das Gefühl des fehlenden Platzes in der Gesellschaft begibt sich der Protagonist auf die Suche nach seiner eigenen Identität, nach identitätsstiftenden Merkmalen und Ereignissen aus der Vergangenheit. Die Auseinandersetzung mit den Erinnerungsspuren, die sich in das Gedächtnis des Neunundzwanzigjährigen eingeschrieben haben, bringt jedoch nicht das erhoffte Ergebnis, viel eher kommt es zu einer Reflexion dieser gesellschaftlich bedingten Fremdbestimmtheit der eigenen Identität. Durch einen philosophischen Monolog der Hauptfigur wird die schwankende Haltung des Erzählers erkennbar, die sich anhand des verunsicherten Verhaltens der erzählten Figur und der zuversichtlichen Haltung des Erzählerbewusstseins widerspiegeln.³⁴¹ Der Protagonist empfindet das Dasein in der Gesellschaft zunehmend als ein Gefangensein, das keinen Ausweg zulässt und sich vor allem auch in der von der Gesellschaft verwendeten Sprache manifestiert, welches aus folgenden Zeilen ersichtlich wird: „Er lebte, ja er lebte, das fühlte er zum ersten Mal. Aber er wußte jetzt, daß er in einem Gefängnis lebte, daß er sich darin einrichten mußte und bald wüten würde und diese einzige verfügbare Gaunersprache würde mitsprechen müssen, um nicht so verlassen zu sein.“³⁴² Das zunehmende „Verlangen nach Ausbruch“ und die gewünschte „Lösung menschlicher Kontakte“³⁴³, welche die Hauptfigur verspürt, resultieren vor allem aus dem Begreifen der Vorspiegelung und Verlogenheit des menschlichen Zusammenlebens: „Ein Blitz beleuchtet alle seine Bindungen, alle Umstände, Abschiede, und er fühlt, daß er betrogen und verraten ist.“³⁴⁴

Dadurch wird das Empfinden der Ausweglosigkeit weiter gesteigert und mündet schließlich in einer ablehnenden Haltung, die sich bis hin zur Absage der Menschen, dem Loslösen von denjenigen, die ihn umgeben, äußert. Broser betont, dass diese

³⁴⁰ Mölter, Veit: Interview vom 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 73-80. Hier: S. 77.

³⁴¹ Vgl. Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. S. 169.

³⁴² Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 108.

³⁴³ Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr. Kritischer Kommentar und Deutung. S. 30.

³⁴⁴ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 99.

Fremdbestimmtheit, zusätzlich durch die stereotype Namensgebung, mit welcher er seine Mitmenschen behaftet, unterstützt wird. „Alle Frauen heißen Helena, Leni oder Elena, alle Männer Moll.“³⁴⁵ „Wo Moll nicht ist, ist Molls Schatten, riesig und bedrohlicher noch in den Gedanken und Phantasien. Moll ohne Ende. Molls Terror.“³⁴⁶ Es kommt im Text zu einer geforderten „Kündigung der Geschichte“ und einer „neuen Welt“ sowie einer „neuen Sprache“, welche sich als richtungsgebende Utopieforderungen erweisen, und auch in den Erinnerungen an die vergangene Zeit in Wien, den eigenen Verfehlungen, Schmerzen und Erfahrungen aufgehen.³⁴⁷ Der Protagonist bleibt bis zum Ende seiner Sinn- und Identitätssuche im „Spannungsfeld zwischen Utopie und Bestehendem im vernichtenden Gefühl der Ausweglosigkeit.“³⁴⁸ Wie im Kapitel 3.3.1.1 bereits erwähnt wurde, werden der Hauptfigur am Ende die Augen geöffnet, wenn sie dem Tod entrinnt: Sie beginnt die Kostbarkeit des Lebens zu realisieren und benutzt „den Musilschen Möglichkeitssinn als offenen Sprung zu der weiteren Lebensführung an der Wende des dreißigsten Jahres.“³⁴⁹ Dies ist auch dem Satzsatz „Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen!“³⁵⁰ zu entnehmen, auf dessen epiphanischen Charakter Broser verweist.³⁵¹

3.3.2 Malina

Ingeborg Bachmann greift im *Todesarten-Zyklus* die Problemkonstante der Gesellschaft auf und lässt diese als einen „Raum der Bedrohung“ auftreten. Wie im Kapitel über die Erzählung *Das dreißigste Jahr* gezeigt wurde, sind bereits im Frühwerk der Autorin Annäherungen an diesen „allergrößten Mordschauplatz“³⁵² erkennbar, wenn der Protagonist in Konfrontation mit der Unzulänglichkeit des gesellschaftlichen Seins gerät.³⁵³ Die daraus resultierende Flucht in die Fremde, welche die Hauptfigur

³⁴⁵ Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. S. 241.

³⁴⁶ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 98.

³⁴⁷ Vgl. Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. S. 169f.

³⁴⁸ Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr. Kritischer Kommentar und Deutung. S. 42.

³⁴⁹ Bombitz, Attila: Eine österreichische Geschichte. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*. In: „Ihr Worte“. S. 73-84. Hier: S. 77.

³⁵⁰ Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Werke Bd 2. S. 137.

³⁵¹ Vgl. Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. S. 243.

³⁵² Bachmann, Ingeborg: Malina. Werke Bd 3.(Todesarten: Malina und unvollendete Romane). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978. S. 276.

³⁵³ Vgl. Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. S. 139.

unternimmt, wird im Roman *Malina* weiter zugespitzt, indem hier die Abwendung des Ich in einen selbst konstruierten, utopischen Raum erfolgt.

Malina, der einzige veröffentlichte Roman der österreichischen Schriftstellerin, erscheint 1971 und ist laut Bachmann als eine „Ouvertüre“ oder ein „in sich geschlossener Anfang“³⁵⁴ des geplanten *Todesarten-Zyklus* zu betrachten. „Für mich ist das eine der ältesten, wenn auch fast verschütteten Erinnerungen: daß ich immer gewußt habe, ich muß dieses Buch schreiben – schon sehr früh, noch während ich Gedichte geschrieben habe.“³⁵⁵ Das mehrbändige Projekt umfasst Arbeiten zu den fragmentarisch gebliebenen Romanen *Der Fall Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* und eben den Romantext *Malina*. Die Arbeit an Bachmanns Romanprojekt über Verbrechen und Mord, die sich aus immer wieder neuen Konzepten, Ideen und Änderungen zusammensetzt, erstreckt sich über mehrere Jahre und bleibt bis zu ihrem Tod ein unvollendetes Projekt.³⁵⁶ Bachmann stellt in ihrem Roman *Malina* drei Personen in den Mittelpunkt der Handlung: Die weibliche Ich-Figur, deren Geliebten Ivan, und die männliche Doppelgängerfigur des Ich – Malina. Formal lässt sich der Roman in vier Teile gliedern: Den ersten Abschnitt nimmt die Vorrede ein, die eine Art Regieanweisung darstellt in der Ort, Zeit und Personeninventar der Handlung beschrieben werden. Das erste Kapitel des Romans „Glücklich mit Ivan“ widmet sich der glücklichen Zeit der Ich-Erzählerin, Momenten voll Liebe und Begehren, was sich auch anhand der leidenschaftlichen und poetischen Sprache widerspiegelt. Abgelöst wird diese erste Darstellung des Ich durch das traumdurchzogene zweite Kapitel „Der dritte Mann“, das sich auf düstere und verborgene Erinnerungen des Ich bezieht und die Motive von Opfer und Täter näher beleuchtet. Das letzte Kapitel schließlich, mit dem Titel „Von letzten Dingen“ versehen, ist der Malina-Figur gewidmet, die langsam die Oberhand über die Ich-Figur gewinnt und durch ihr Überleben das Ich schließlich zugrunde gehen lässt.³⁵⁷ Das Auslöschung des Ich wird durch das Verschwinden in der Wand vollzogen, welches durch den Satz Malinas: „Es war Mord.“³⁵⁸ begleitet wird.

³⁵⁴ Vgl. Kienlechner, Toni: Interview vom 9. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 95-100. Hier: S. 95.

³⁵⁵ Ebda. S. 99.

³⁵⁶ Vgl. Hoell, Joachim: Ingeborg Bachmann. S. 130ff.

³⁵⁷ Vgl. ebda. S. 137-141.

³⁵⁸ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 337.

Die Schlussequenz des Romans wird bis heute in der Forschung auf unterschiedlichste Art beleuchtet und interpretiert, welches auch die Vielschichtigkeit und Aktualität des Werkes der Autorin unterstreicht. Als Beispiel einer Interpretation soll hier Claude Heiser herangezogen werden, der seine Deutung auf zwei Komponenten stützt. Zum einen geht er davon aus, dass die seelische Vernichtung in der und durch die Gesellschaft vollzogen wird, zum anderen weist er aber auch darauf hin, dass diese Vernichtung gleichzeitig vom Individuum selbst ausgeführt wird, indem es innerlich zerbricht.³⁵⁹ Bachmann verweist in einem Gespräch darauf, dass nicht Malina den Mord am Ich vollzogen hat, sondern dieser der Ich-Figur nur begreiflich macht, dass die Zerstörung schon längst vollzogen wurde, und das Verschwinden in der Wand als letzter Schritt zum Endgültigen auftritt.³⁶⁰ Durch das Überleben Malinas wird ein „positives Ende“ konstruiert, da es dadurch ermöglicht wird, ihn als weitere Erzählinstanz des *Todesarten-Zyklus* auftreten zu lassen und so die Nachwelt über die Geschehnisse aufzuklären.³⁶¹ Diese Präsenz der Malina-Figur in den darauffolgenden Bänden bestätigt auch Bachmann selbst in einem ihrer letzten Interviews.³⁶²

3.3.2.1 Wien als Ort des Gedächtnisses

Wie schon in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* gezeigt, sind auch im Roman *Malina* Spuren jener Hassliebe eingeschrieben, die Bachmann der Stadt Wien entgegenbringt. Im Gegensatz zu der frühen Erzählung hat sich das ambivalente Bild Wiens, das ab ihrer Studienzeit entsteht, im Roman entschärft. Gründe dafür sind vor allem im klaren Blick aus der Fremde, den die Autorin durch längere Aufenthalte außerhalb der österreichischen Stadt erlangt hat, zu finden.

Wäre ich in diesen Gassen des 3. Bezirks, in meinem „Ungargassenland“, umhergegangen, ich hätte „Malina“ nie geschrieben. Es sind natürlich seltsame Mittel mit denen ich mir

³⁵⁹ Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2007. (= Saarbrückner Beiträge zur Literaturwissenschaft. Bd 85). S. 173.

³⁶⁰ Vgl. Bergmann, Günther: Interview vom 2. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 93-94. Hier: S. 93.

³⁶¹ Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen Verlag 1996. S. 142.

³⁶² Vgl. Schiffner, Andrea: Interview vom 5. Mai 1973. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 123-129. Hier: S. 127.

Wien herhole. Abgesehen von den Stadtplänen und allen möglichen Dingen, die ich um mich herum habe [...].³⁶³

Die Handlung des Romans wird im Vorkapitel durch die Einheiten des Ortes und der Zeit exakt festgelegt: Die Zeit ist durch „heute“ fixiert, der Ort durch die Stadt Wien. Die „Stadt ohne Gewähr“ und auch die gegenwärtige Zeiteinheit, zu der die Ich-Erzählerin unter „einem furchtbaren Zwang“ gekommen ist, üben auf sie eine „höchste Angst“ aus.³⁶⁴ Hervorzuheben ist die Tatsache, dass durch diese Angabe des „Heute“ eine Gegenwart entsteht, die in jedem einzelnen Leseprozess erreicht werden kann. „[...] es ist in jedem Augenblick heute, wenn erzählt wird. Es gibt überhaupt keine Vergangenheit in diesem Buch [...].“³⁶⁵ Für Bachmann ist die Vergangenheit eng mit der Gegenwart verknüpft, da diese stets präsent ist, und nie abgestreift werden kann. Das bedeutet, dass die Beschäftigung mit der Vergangenheit in der Gegenwart unumgänglich ist, um eine Zukunft gestalten zu können.³⁶⁶ Das Heute ist nach Heike Hendrix die einzige mögliche Zeiteinheit für die Ich-Figur um sich vor den schmerzenden Erlebnissen aus der Vergangenheit und einer gefährvollen Zukunft ohne Perspektiven zu schützen.³⁶⁷ „Ehe gestern und morgen auftauchen, muß ich sie zum Schweigen bringen in mir. Es ist heute. Ich bin hier und heute.“³⁶⁸

Der Ort Wien spielt im Roman *Malina* eine leitmotivische Rolle, die sich anhand der Vergangenheit der Stadt, ihrer gefährlichen und fremd wirkenden Gegenwart und der im dunklen liegenden Zukunft widerspiegelt. Vor allem in der späten Prosa, zu der auch der *Malina* zählt, ist ein Wien-Mythos erkennbar, der ein „Erlebnismodell“ der einzelnen Figuren darstellt, die einen „geschichtlichen Lernprozess“ vollziehen³⁶⁹, der auch in der Ich – Figur des Romans erkennbar wird. Wien ist in diesem Roman als die

³⁶³ Heim, Ilse: Interview vom 5. Mai 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. S. 106-110. Hier: S. 107.

³⁶⁴ Vgl. Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 12f.

³⁶⁵ Basil, Otto: Interview vom 14. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 101-105. Hier: S. 102.

³⁶⁶ Klaubert, Annette: *Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten*. Bern: Peter Lang 1983. (= Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur Bd 662). S. 75.

³⁶⁷ Hendrix, Heike: *Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Zyklus. Eine Abrechnung mit der Zeit*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005. (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 554). S. 106.

³⁶⁸ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 150.

³⁶⁹ Vgl. Pichl, Robert: *Das Wien Ingeborg Bachmanns. Gedanken zur späten Prosa*. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Bd 18. Nr. 3/4. 1985. S. 183-193. Hier: S. 185f.

Hauptstadt der alten Donaumonarchie, als Zentrum des „Hauses Österreich“ erkennbar, auf welches auch das Ich in einer Sequenz des Mühlbauerinterviews verweist: „Am liebsten war mir immer der Ausdruck „Haus Österreich“.“³⁷⁰

Die ins Zentrum gestellte individuelle Geschichte wird durch die dauerhafte Präsenz der Stadt Wien mit der kollektiven Geschichte konfrontiert, wodurch sie als eine „Vollzugsinstanz“ auftritt.³⁷¹ Bachmann geht auf Topographie, Geschichte und Architektur der Stadt ein, die Beschreibungen sind realistisch gehalten und beruhen auf eigener Recherche der Autorin. So verweist sie beispielsweise auf Straßen und Gassen in der Innenstadt, wie den Schottenring, Kärntnerring und Heumarkt, aber auch auf Wiener Bezirke und auf am Stadtrand gelegene Orte, wie zum Beispiel aus der Romansequenz, in der die Ich-Figur mit Ivan nach dem Besuch der Badeanstalt Gänsehäufel eine glückliche Rundfahrt durch Wien erlebt, ersichtlich wird. Agnese weist in ihrer Abhandlung darauf hin, dass die Topographie Wiens mit einem gewissen Stadtführer-Ton vermittelt wird, die auf die Informationen aus einem Lexikon über Wien, das Bachmann vermutlich für ihre Erläuterungen verwendete, schließen lässt.³⁷²

Wien wird anhand der Bauwerke und Plastiken des Historismus dargestellt, aber auch die alten, „verschwundenen Schichten“ des mittelalterlichen Wien, die vielfältige Stratigraphie mit ihren Mauern und Basteien, gehören zur mehrschichtigen inneren Topographie im Roman *Malina*, in dem sie als Schutz der Gefühle, als Hymne an das Glücklich-Sein, als Gegenteil einer Klagemauer wiedererbaut werden könnten, denn „Wenn Ivan es will, baue ich eine Freudenmauer um ganz Wien herum, wo die alten Basteien waren und wo die Ringstraße ist.“³⁷³

Die Stadt stellt im Roman *Malina* auch einen Erinnerungsort, einen Ort des Gedächtnisses dar. Dies wird durch die musikalischen, literarischen und kunstgeschichtlichen Schichten, welche die Stadt aufzuweisen hat, verdeutlicht. Wie schon zuvor erwähnt, greift Bachmann in ihrer topographischen Schreibweise auf die Begriffe des kulturellen und individuellen Gedächtnisses zurück.³⁷⁴ Um diese Begriffe im Zusammenhang mit dem Roman zu verdeutlichen, kann als Beispiel die Erwähnung

³⁷⁰ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 99.

³⁷¹ Vgl. Pichl, Robert: Das Wien Ingeborg Bachmanns. Gedanken zur späten Prosa. In: *Modern Austrian Literature*. Bd 18. Nr. 3/4. S. 183-193. Hier: S. 190f.

³⁷² Vgl. Agnese, Barbara: Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006*. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 47-67. Hier: S. 56.

³⁷³ Ebd. S. 57.

³⁷⁴ Vgl. ebd. S. 48.

der historischen Plätze der Stadt herangezogen werden, die als symbolische Orte des kulturellen Gedächtnisses fungieren.

Im gesamten Roman sind geschichtliche Ereignisse, Daten und Bezüge eingeschrieben, die mehr oder weniger versteckt oder verfremdet auftreten und dem Ich wichtig erscheinen. Diese Querverweise treten als Symbole des gestörten Verhältnisses des Ich zur Gesellschaft des zwanzigsten Jahrhunderts auf. Hier stellt die Autorin ihre Leser vor die Aufgabe, die Bezüge herauszufiltern und sich anhand dieser ein eigenes, individuelles Urteil zu bilden.³⁷⁵ Dies wird zum Beispiel im Rahmen des Mühlbauerinterviews vollzogen, wenn auf den Brand des Justizpalastes hingewiesen wird: „Außerdem ist es jedesmal für mich eine Qual, durch die Museumstraße gehen zu müssen, am Justizpalast vorbei, oder zufällig in die Nähe des Parlaments zu geraten, [...] und dieser tägliche Brand des Justizpalastes...“³⁷⁶ Die zitierte Passage hat vor allem eine hinweisende Kraft auf die Rechtssprache und deren Gerechtigkeit und Unrecht, wodurch auf den „blutigen Anfang vom Ende“ der Zweiten Republik hingewiesen wird. Somit wird der Justizpalast als Repräsentant eines schmerzhaften Kapitels im kollektiven Gedächtnis der Österreicher eingesetzt.³⁷⁷ Weitere topographische Beispiele stellen die Erwähnung des Resselplatzes und des Rathausplatzes dar, der seinen Namen gerade wieder zurückbekommen hatte, nachdem er von 1938 bis 1945 Adolf Hitler-Platz genannt worden war.³⁷⁸ Ingeborg Bachmann zeigt die Stadt Wien anhand ihrer Denkmäler und berühmten, historischen Orte, ohne dabei einen kritischen Blickwinkel und Unterton zu verlieren, indem sie vor allem darauf hinweist, dass in Anlehnung an Robert Musil „das Auffallendste an Denkmälern“ die Tatsache ist, „dass man sie nicht bemerkt“.³⁷⁹

³⁷⁵ Klaubert, Annette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten. S. 76.

³⁷⁶ Bachmann, Ingeborg: Malina. Werke Bd 3. S. 90.

³⁷⁷ Vgl. Agnese, Barbara: Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. S. 47-67. Hier: S. 59f.

³⁷⁸ Vgl. Perger, Richard: Straßen, Türme und Basteien. Das Straßennetz der Wiener City in seiner Entwicklung und seinen Namen. Ein Handbuch. Wien: Deuticke 1991.(= Deutungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte. Bd 22). S. 108.

³⁷⁹ Musil, Robert: Denkmale. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. Kleine Prosa, Aphorismen und Autobiographisches. Bd 7. Hg. v. Adolf Frisé. 2., verb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981. S. 506.

In einigen Passagen in Bachmanns Werk kann man ein von nicht mehr wahrgenommenen Denkmälern überfülltes Wien entdecken; und man begegnet auch der gestörten ‚Intimität‘ eines Ortes, oder der allgegenwärtigen Vermarktung von Erinnerung.³⁸⁰

In der Darstellung der Sehenswürdigkeiten, Denkmäler und Gedächtnisorte ist eine „skeptische, entmythisierende Einstellung“³⁸¹ erkennbar. Bachmann entwirft in ihrem Roman einen an die reale Stadt Wien angelehnten literarischen „Zauberatlas“, das topographische Schreiben wird zu einer Darstellungsweise, die nicht mit dem tatsächlichen topographischen Plan der Stadt verwechselt werden darf.

3.3.2.2 Die literarisch-topographische Konstruktion des „Ungargassenlandes“

Wien, das Großteils als Ort der Handlung fungiert und eine „strukturbildende Funktion“³⁸² inne hat, wird im Roman auf einen kleinen Ausschnitt der Stadt reduziert. „Nämlich nur das kurze Stück Ungargasse mit einem bißchen Wien.“³⁸³ Im Roman heißt es:

In dieser vielunwahrscheinlicheren Einheit bin ich zu mir gekommen, und ich kenne mich aus in ihr, oh, und wie sehr, denn der Ort ist im großen und ganzen Wien, daran ist noch nichts sonderbar, aber eigentlich ist der Ort nur eine Gasse, vielmehr ein kleines Stück von der Ungargasse, und das hat sich daraus ergeben, daß wir alle drei dort wohnen, Ivan, Malina und ich.³⁸⁴

Die österreichische Hauptstadt wird durch einen „beschränkten Blickwinkel“³⁸⁵ dargestellt, da die Schilderungen aus der Sicht des Ichs, das sich die meiste Zeit in dieser Gasse aufhält, aufgenommen werden. Robert Pichl postuliert in diesem Zusammenhang die These, dass es sich bei den Ansichten der österreichischen Stadt um von der Ich-Figur erwählte Ausschnitte handelt, die eine Detailansicht des Ganzen darstellen, wodurch die Fokussierung auf ein „offizielle[s], alltägliche[s] Wien“ verweigert wird. Die Figur nimmt einen selektierenden Blickwinkel ein, der ihren

³⁸⁰ Agnese, Barbara: Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. S. 47-67. Hier: S. 62.

³⁸¹ Ebd. S. 64.

³⁸² Reitani, Luigi: „Heimkehr nach Galicien“. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. S. 31-46. Hier: S. 31.

³⁸³ Mölter, Veit: Interview vom 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 73-80. Hier: S. 76.

³⁸⁴ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 13f.

³⁸⁵ Ebd. S. 14.

Lebensraum auf einen kleinen Teil, eine „Wienpartikel“ herabbricht und so die eigene, individuelle Geschichte in den Vordergrund rücken lässt.³⁸⁶

[...] die idealisierten Detailspekte Wiens greifen als funktionale Realitäten in die Einzelschicksale ein: Die ICH-Erzählerin des *Malina*-Romans muß sich im verzweifeltsten Versuch, Ivans Liebe zu retten, immer mehr aus dem „Ungargassenland“ herausbewegen, um desto rascher das Abbröckeln dieser Liebe zu erleben.³⁸⁷

Die Ungargasse wird zum Fixpunkt des Geschehens und wird vom Ich im Laufe der Romanhandlung immer enger eingegrenzt, bis schlussendlich die Gasse nur noch zwischen der Haus Nummer 6 und Haus Nummer 9 existiert. An dieser Stelle ist eine Verbindung zwischen der Ich-Figur und der Ungargasse herauszulesen, wenn davon ausgegangen wird, dass sich das Innere der Figur anhand der topographischen Verschiebung der Gasse widerspiegelt. Sobald das Ich beginnt sich aufzulösen, erfolgt gleichzeitig eine Eingrenzung der Ungargasse. Kontinuierlich schreitet das Absterben der Ich-Figur fort, bis auch von der einst einem Land gleichenden Gasse nur noch ein kleiner Bruchteil, in der Größe einer Herdplatte, übrigbleibt. „Mein Königreich, mein Ungargassenland, das ich gehalten habe mit meinen sterblichen Händen, mein herrliches Land, jetzt nicht mehr größer als meine Herdplatte, die zu glühen anfängt, [...]“³⁸⁸

Annette Klaubert unterstreicht außerdem die Herkunft Ivans und bringt diese in Verbindung mit der Bezeichnung der Ungargasse. Sie geht davon aus, dass die Gasse als ein Abbild der Figur in Erscheinung tritt, was vor allem aus folgender Zeile hervorgeht:³⁸⁹ „Ich lebe in Ivan“³⁹⁰ Der Ort der Romanhandlung wird als „Ungargassenland“ bezeichnet, das als „Reich“ der Geschichte fungiert, indessen engem Raum die Bewegungen des Ich vorgenommen werden.³⁹¹

Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist ja nur ein winziges Land, das zu gründen war, ohne Gebietsansprüche und ohne rechte Verfassung, ein trunkenes Land, in dem bloß zwei Häuser stehen, die man auch im Dunkeln finden kann, [...], und ich weiß auswendig,

³⁸⁶ Vgl. Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 187f.

³⁸⁷ Pichl, Robert: Das Wien Ingeborg Bachmanns. Gedanken zur späten Prosa. In: *Modern Austrian Literature*. Bd 18. Nr. 3/4. S. 183-193. Hier: S. 189.

³⁸⁸ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 334.

³⁸⁹ Vgl. Klaubert, Annette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. *Malina* im Kontext der Kurzgeschichten. S. 87.

³⁹⁰ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 45.

³⁹¹ Vgl. Agnese, Barbara: Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit*. S. 47-67. Hier: S. 52.

wieviel Schritte ich machen muß, von mir schräg zu Ivans Haus, ich könnte auch mit verbundenen Augen gehen.³⁹²

In dieser Darstellung eines Reiches ist die Österreich-Ungarische Monarchie erkennbar, auf welche bereits der ursprüngliche Name „Hungargasse“³⁹³ verweist. Die Ich-Figur hält sich die meiste Zeit in ihrer Wohnung auf, trifft nur selten ihren Liebhaber Ivan aus der Ungargasse 9, und auch Wege durch die Stadt werden bloß gelegentlich geschildert. Diese Bewegung im abgeschlossenen Raum dient der Verdeutlichung des imaginären Gedächtnisraumes, „der den realen Schauplätzen eine andere Bedeutung gibt.“³⁹⁴ Somit wird ersichtlich, dass das „Ungargassenland“ eine Beschränkung und eine Grenze bildet, die oft in Bachmanns Werk zu finden ist, eine Grenze, die wie ein „Magnetfeld“³⁹⁵ aufgebaut ist, welches Schutz vor dem Äußeren, der Bedrohung, die von der Gesellschaft ausgeht, bietet.³⁹⁶

So will ich nicht erst anfangen, über meine Gasse, unsre Gasse unhaltbare Behauptungen aufzustellen, ich sollte vielmehr in mir nach meiner Verklammerung mit der Ungargasse suchen, weil sie nur in mir einen Bogen macht, bis zu Nummer 9 und Nummer 6, und mich müßte ich fragen, warum ich immer in ihrem Magnetfeld bin [...].³⁹⁷

Durch das beinahe ausschließliche Aufhalten innerhalb dieses abgegrenzten Raumes wird ein Rückzug des Ich ersichtlich, der isolationsartig vor der gesellschaftlichen Problemkonstante vonstattengeht. Sara Lennox spricht von einer Abgrenzung zur politischen und kollektiven Geschichte, welche die Privatsphäre als Zufluchtsort des Ich hervortreten lässt, was zusätzlich durch die Verortung im Hier und Jetzt des Präsens unterstrichen wird.³⁹⁸ Bachmann macht darauf aufmerksam, dass sie selbst diesen Rückzug keineswegs als eine Isolation von der Gesellschaft verstanden wissen will, sondern als eine Art individuelle Konsequenz aus der kollektiven Krankheit einer Generation. Die gesellschaftliche „Bewusstseinslage“ manifestiert sich in der Figur:

³⁹² Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 29.

³⁹³ Ebd.

³⁹⁴ Gürtler, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 64.

³⁹⁵ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 16.

³⁹⁶ Vgl. Agnese, Barbara: Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit*. S. 47-67. Hier: S. 54f.

³⁹⁷ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 16.

³⁹⁸ Vgl. Lennox, Sara: >Gender<, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann. In: „Über die Zeit schreiben“ 3. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. S. 15-55. Hier: S. 37.

„Und die Krankheit, die Folter darin, und die Krankheit der Welt, und die Krankheit dieser Person, ist die Krankheit unserer Zeit für mich.“³⁹⁹

Die Ungargasse fungiert als Heim für das private Ich, als eine Behausung, wo sich dieses sicher- und wohlfühlt. Dies wird auch durch die Wege außerhalb des gesicherten Raumes unterstrichen, da jene immer durch Heimweh und den Wunsch nach Hause zurückzukehren begleitet werden. Das Ich konstruiert eine Vorfreude, zögert das Zurückkehren in das „Ungargassenland“ bewusst hinaus, wodurch ein Wohlbefinden, das mit dem Gefühl der Heimat einhergeht, verstärkt wird.⁴⁰⁰

Nichts ist mir sicherer als dieses Stück der Gasse, bei Tag laufe ich die Stiegen hinauf, in der Nacht stürze ich auf das Haustor zu, mit dem Schlüssel schon in der Hand, und wieder kommt der bedankte Moment, wo der Schlüssel sperrt, das Tor aufgeht, die Tür aufgeht, und dieses Gefühl von Nachhausekommen, das überschwemmt mich in der Gischt des Verkehrs und der Menschen [...].⁴⁰¹

Die Ich- Figur des Romans hält sich bevorzugt im Konstrukt des „Ungargassenlandes“ auf, das ihr Sicherheit und Schutz vermittelt, wodurch eine Interaktion ausschließlich zwischen den drei handelnden Personen dargestellt wird. Dies bedeutet jedoch nicht, dass das Ich keinen anderen gesellschaftlichen Kontakt pflegt, was Bachmann in einem Interview hervorhebt: „Denn obwohl die Gesellschaft fast ganz ausgeklammert ist in diesem Buch, wird es doch klar, daß diese Person andere Personen zweifellos gekannt und mit allen möglichen Menschen in Wien verkehrt hat.“⁴⁰²

3.3.2.3 Topographie als Projektion einer Utopie

Die durchgängigen utopischen Fragmente, die leitmotivisch den Text durchziehen und vor allem auf den Ort, die Zeit und das Motiv der Liebe rekurren, treten ab dem ersten Kapitel auf. Durch den kursiven Druck hebt die Autorin die utopischen Bezüge bewusst vom restlichen Text ab. Im letzten Kapitel wird jedoch auf diese Kennzeichnung verzichtet, Elemente der Utopie kommen hier nur noch spärlich zum Einsatz und fließen direkt, oft schwer erkennbar, in den Romantext ein. Dieses

³⁹⁹ Zillinger, Dieter: Interview vom 22. Mai 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 68-72. Hier: S. 71f.

⁴⁰⁰ Vgl. Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. S. 140f.

⁴⁰¹ Bachmann, Ingeborg: Malina. Werke Bd 3. S. 17

⁴⁰² Kienlechner, Toni: Interview vom 9. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. S. 95-100. Hier: S. 96.

Versiegen utopischer Ideen ist mit der gewinnenden Bedeutung der Malina-Figur in Verbindung zu bringen, die allmählich die Überhand über das Ich gewinnt, und dessen Ideen der utopischen Hoffnung in den Hintergrund rückt.⁴⁰³ Hervorzuheben ist an dieser Stelle die Funktion der Zeile „*Ein Tag wird kommen*“, die durch ihren Verweis auf eine verheißungsvolle Zukunft laut Bärbel Lücke als „mythische Formel“ auftritt, und die Utopie im Text zusätzlich hervorhebt.

*Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen rotgoldene Augen und siderische Stimmen haben, an dem ihre Hände begabt sein werden für die Liebe, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen sein...[...]... und ihre Hände werden begabt sein für die Güte, sie werden nach dem höchsten aller Güter mit ihren schuldlosen Händen greifen, denn sie sollen nicht ewig, denn es sollen die Menschen nicht ewig, sie werden nicht ewig warten müssen...*⁴⁰⁴

„Aus der Verzweiflung heraus entstehen die utopischen Visionen, nicht als Flucht, sondern als Zeichen der Hoffnung auf Veränderung, so wenig sie auch von der Ichfigur selbst herbeigeführt wird.“⁴⁰⁵ Mit diesen utopischen Botschaften richtet sich Bachmann an alle Menschen, und gibt ihnen zugleich die Hoffnung auf Erlösung. Die Schriftstellerin selbst bezeichnet diese Botschaften als ihr persönliches Wunschdenken: „Nun, mein Wunschdenken steht in diesen paar Sätzen, [...]“.“⁴⁰⁶ Der Rückzugsort des Ich, das „Ungargassenland“, ist nicht nur als jener Ort zu betrachten, in dem das Ich seine Ideen der Hoffnung entwirft, sondern auch selbst als ein Konstrukt erkennbar, das unmittelbare Züge eines „Utopia“ in sich trägt. Die Problemkonstante, der das Ich ausgeliefert ist, liegt vor allem darin, dass die Ich-Figur nie dazu in der Lage sein wird, ihr selbstkonstruiertes, hoffnungstragendes „Utopia“ zur Gänze zu erreichen. Denn so beginnt sich die Sicherheit des geschlossenen und einheitlichen Raumes nach und nach ins Gegenteil zu verkehren, das Konstrukt des „Ungargassenlandes“ bröckelt, bis es sich gegen Ende ebenso wie die Gesellschaft zu einem „Mordschauplatz“ entwickelt.⁴⁰⁷ Interessant scheint, dass das Ich, wenn es gegen Ende seine gänzliche Selbstauflösung vollzieht, den Glauben an ein „Utopia“ vollkommen verliert. Dieser Aspekt wird sogar

⁴⁰³ Vgl. Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann. Malina. Interpretation von Bärbel Lücke. München: Oldenbourg 1993. (= Oldenbourg Interpretationen Bd 60). S. 113. und S. 118.

⁴⁰⁴ Bachmann, Ingeborg: Malina. Werke Bd 3. S. 138.

⁴⁰⁵ Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann. Malina. Interpretation von Bärbel Lücke. S. 116.

⁴⁰⁶ Ekkehart, Rudolph: Interview vom 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 81-92. Hier: S. 92.

⁴⁰⁷ Vgl. Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann. Malina. Interpretation von Bärbel Lücke. S. 115.

so weit zugespitzt, dass das utopische Konstrukt verneint wird, wie aus folgenden Zeilen ersichtlich wird:⁴⁰⁸

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 das Ende sein.⁴⁰⁹

Bachmann selbst nimmt in einem Interview Bezug zu dieser Aussage und untermauert: „Dennoch ist selbst in der Kapitulation noch Hoffnung, und diese Hoffnung des Menschen hört nicht auf, wird nie aufhören.“⁴¹⁰

Utopische Aspekte des *Malina*-Romans sind nicht nur in der Topographie des „Ungargassenlands“ zu erkennen. Viel eher lässt Bachmann den Utopiebegriff auch in die Liebesbeziehung zwischen dem Ich und Ivan einfließen, welche als einseitige Liebe auftritt. Wien gestaltet sich als die „Stadt der unmöglichen Liebe“, in der die kurzzeitige Liebe zwischen Ivan und der Ich-Figur nur in der Intimität der „sprachlich-sinnbildlich heraufbeschworenen Ungargasse“ verwirklicht ist. Letztendlich wird der in sich geschlossene Raum durch den Verlust der Liebe in die Topographie der „Todesstadt“ überschrieben.⁴¹¹ „Die Liebe ist für das Ich im Buch von solcher Ausschließlichkeit, daß nichts daneben Platz hat. Sie drückt sich nicht durch ein Geschehen aus, sondern durch Intensität, durch Fanatismus. Diese Art von Liebe kann nicht in der Zeit bestehen.“⁴¹² Den Mythos der Liebe greift auch Angelika Rauch auf, die im Ausleben der Liebe eine Utopie erkennt, die einen Ausweg aus der unterdrückten Weiblichkeit bildet. Die weibliche Fähigkeit zu lieben ist allerdings rein im Konstrukt einer utopischen Welt realisierbar, da die Wirklichkeit der Gesellschaft von der Rationalität des Männlichen beherrscht wird.⁴¹³ Das Männliche, das vor allem durch die Figur Malina in Erscheinung tritt, ist auf den ekstatischen und utopischen Zustand der Liebe zu Ivan zurückzuführen. Denn so lässt das Ich erst gerade durch diese unerfüllte Liebe,

⁴⁰⁸ Vgl. Lücke, Bärbel: Ingeborg Bachmann. *Malina*. Interpretation von Bärbel Lücke. S. 116 und S. 118.

⁴⁰⁹ Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Werke Bd 3. S. 303.

⁴¹⁰ Schiffner, Andrea: Interview vom 5. Mai 1973. In: Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden*. S. 123-129. Hier: S. 128.

⁴¹¹ Vgl. Jurgensen, Manfred: *Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes*. In: *Für und wider eine österreichische Literatur*. S. 152-174. Hier: S. 161.

⁴¹² Mölter, Veit: Interview vom 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden*. S. 73-80. Hier: S. 74.

⁴¹³ Vgl. Rauch, Angelika: *Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann*. In: *Modern Austrian Literature*. Bd 18. Nr. 3/4. S. 21-38. Hier: S. 27f.

„die bis zum Äußersten geführt worden ist“ ihren männlichen Anteil im Laufe des Romans zu einer sprechenden Figur werden.⁴¹⁴

Der Konflikt zwischen dem Männlichen und dem Weiblichen ist im Roman nicht nur in der Androgynität der Ich-Figur, sondern auch in der Beschreibung der Figur Ivans deutlich erkennbar. Das Ich führt eine Idealisierung Ivans herbei, die schlussendlich abgesehen von der gesellschaftlichen Konstante mitverantwortlich ist für sein Verschwinden. Immerzu ist von Hingabe, einem Festhalten und einer Aufopferung des Ich durch die Erfüllung von Rollenklischees die Rede, wie auch in folgender Textstelle deutlich wird:

Fünf Stunden Ivan, das könnte reichen für ein paar Tage Zuversicht, als Kreislaufstütze, zur Blutdruckerhöhung, als Nachbehandlung, als vorbeugende Behandlung, als Kur. Nichts wäre mir zu umständlich, nichts zu abwegig, zu anstrengend, um ein Stück Ivanleben zu ergattern.⁴¹⁵

Das Ich flüchtet sich von Anfang an in eine zum Scheitern verurteilte Beziehung zu Ivan. Diese Flucht in die utopische Liebeswelt erscheint der geschädigten Ich-Figur als letzte Rettung. Sie beharrt bis zum Ende auf ihrer „alternativen“ Welt, die sich jedoch am Ende durch ihre Selbstaufopferung als eine „Scheinalternative“ entpuppt. Das Ich und dessen utopische Entwürfe konnten sich gegenüber der grausamen gesellschaftlichen Konstante nicht behaupten, wodurch „Utopia“ gemeinsam mit dem weiblichen Ich zu Grunde geht.⁴¹⁶ Das letzte Aufbäumen gegen den seelischen Untergang wird durch die Traumata, die dem Ich durch die Gesellschaft zugefügt werden, erstickt. Patricia Broser betont, dass am Ende des Romans keine konstruktive Lösung der Autorin angeboten wird, die eine bessere Zukunft ermöglichen soll, viel eher kommt ein „messianisches“ Utopieverständnis zu tragen, das eine Richtung andeutet, sie jedoch nicht vorgibt.⁴¹⁷ Auch hier ist das poetische Verfahren der offenen Schlüsse erkennbar, das Bachmann in ihren Texten anwendet. Die Leser werden mit

⁴¹⁴ Vgl. Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. S. 115.

⁴¹⁵ Bachmann, Ingeborg: Malina. Werke Bd 3. S. 83.

⁴¹⁶ Vgl. Hoche, Gerrit: Utopische Liebesentwürfe der Moderne. Zur narrativen Produktion und Reflexion von Geschlechterdifferenzen in Friedrich Schlegels Lucinde und Ingeborg Bachmanns Malina. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010. (= Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte. Hg. v. Irmela von der Lühe und Gail K. Hart). S. 237.

⁴¹⁷ Vgl. Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. S. 135.

einem Ende des Romans konfrontiert, das sie zu einer weiteren Auseinandersetzung veranlasst.

3.4 Klagenfurt – Frühe Dunkelhaft

Ingeborg Bachmann, geboren am 25. Juni 1926 in Klagenfurt, verbringt ihre Kindheit und Jugend mit ihren Eltern und zwei Geschwistern in der Kärntner Landeshauptstadt. Die Familie wohnt zuerst in der Durchlaßstraße 5, 1933 ziehen sie schließlich in ein Haus in die Henselstraße 26, welches bis heute in Familienbesitz ist. Von der Gartenseite aus gesehen liegt das Haus am Laubenweg, welcher die Ortsangabe des Elternhauses in der Erzählung *Drei Wege zum See*⁴¹⁸ darstellt, auf die in weiterer Folge näher eingegangen wird. Die Stadt Klagenfurt empfindet die Schriftstellerin als eine frühe Dunkelhaft, was von traumatischen Ereignissen herrührt, wie aus einem ihrer Interviews abzulesen ist:⁴¹⁹

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. [...] das Aufkommen meiner ersten Todesangst.⁴²⁰

Christa Gürtler weist darauf hin, dass Bachmanns Aussagen als eine symbolische Konstruktion zu verstehen sind, als ein Bruch, der zum Auslöser ihres literarischen Schaffens wird. Beide Wohnstätten ihrer Kindheit werden im Laufe ihres Lebens weder mit den Begriffen Heimat, noch mit Schutz, Heim oder Geborgenheit behaftet. In ihren literarischen Verarbeitungen wird das Motiv des Hauses zum Sinnbild von Krankheit und Zerstörung.⁴²¹ Doch nicht nur das genannte traumatische Ereignis löst bei Bachmann dieses negativ gefärbte Bild ihrer Heimatstadt aus, die dunklen Bilder rühren auch aus der in ihrer Jugend erlebten Einengung und dem Zwang heraus, wie Peter Beicken beschreibt:

⁴¹⁸ Bachmann, Ingeborg: *Drei Wege zum See*. Werke Bd 2. S. 394- 486.

⁴¹⁹ Vgl. Gürtler, Christa. Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 13-20.

⁴²⁰ Bödefeld, Gerda: Interview vom 24. Dezember 1971. In: Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg.v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper 1983. S. 111-115. Hier: S. 111.

⁴²¹ Vgl. Gürtler, Christa. Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. S. 21f.

Unterdrückung durch eine strenge Erziehung, mehr noch in der Schule als im Elternhaus, und unerbittliche Sprachregelung verursachen eine Verängstigung und Sprachkonformität, die aber unterschwellig und dann im heimlichen Protest Befreiung anstrebt und eigenen Sprachwelten sich schafft.⁴²²

Dem Motiv der Heimatlosigkeit und Dunkelhaft kommt des Weiteren die Problemkonstante der Nationalitätenfrage in Kärnten hinzu, wobei betont werden muss, dass Bachmann eine Gegenhaltung zu den anti-slowenischen Kreisen einnimmt. Sie nutzt diese „Grenzlandmentalität“ um auf die Gemeinsamkeiten der verschiedenen ethnischen und kulturellen Gruppen hinzuweisen und den gemeinsamen historischen Hintergrund des Habsburgerreichs hervorzuheben.⁴²³ Dieser offene Zugang zu den Grenzgebieten Italien und Slowenien rührt aus der Beziehung zu ihrem Vater, der selbst an der Grenze, im Gailtal, aufgewachsen war, die italienische Sprache beherrschte und seine Liebe zu dieser an seine Tochter weitergab.⁴²⁴

In den Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Drei Wege zum See* verarbeitet Ingeborg Bachmann ihre Erinnerungen an ihre Geburtsstadt auf literarische Art. Im Folgenden soll auf die Erzählung *Drei Wege zum See* eingegangen werden, da sie eine besondere topographische Schreibweise aufweist.

3.4.1 Drei Wege zum See

Im Erzählzyklus *Simultan*, der 1972 erscheint, befasst sich die Autorin in den einzelnen Texten mit alltäglichen, zwischenmenschlichen Geschichten und schafft es, sich anhand der subjektiven Blickwinkel der weiblichen Protagonistinnen, der Problematik des gesellschaftlichen Seins und des individuellen Identifikationsprozesses zu nähern. Sie bietet kein in sich geschlossenes Modell zur Lösung der Problemkonstante an, viel eher handelt es sich bei ihrem Verfahren um ein Gestalten von Richtungen und Aufzeigen von Wegweisern, deren Interpretation und Fortführung dem Leser selbst obliegen. Durch diese besondere Art der Darstellung, gelingt es ihr, die Verbindung zu ihren

⁴²² Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. S. 39.

⁴²³ Vgl. ebda S. 33.

⁴²⁴ Vgl. ebda. S. 35.

Lesern herzustellen, sie so in den Verlauf der Geschichten und Erzählungen miteinzubinden, und der Forderung des Weiterdenkens zu unterziehen.⁴²⁵

Pichl verweist auf bestimmte Motive, die den genannten Erzählzyklus bestimmen, und gleichermaßen auch in der daraus entstammenden Erzählung *Drei Wege zum See* zu finden sind, und stellt die drei Aspekte Flucht, Grenzgängertum und Sehen in den Mittelpunkt. Diese sind immer im Zusammenhang mit der Hauptfigur zu sehen, die sich als Individuum auf die Suche nach Identität im gesellschaftlichen Lebensraum macht und diese durch das Erlangen von Erkenntnis, das mit dem Sehen einhergeht, wiederzufinden gedenkt.⁴²⁶

3.4.1.1 Geographische Topographie und Gedächtnis-topographie

Im Text *Drei Wege zum See* sind sowohl kulturelle als auch autobiographische Erinnerungsspuren der Autorin eingeschrieben, die ihr ambivalentes Verhältnis zur ihrem topographischen Heimatland Kärnten ausdrücken.⁴²⁷ Kennzeichen dieses Aspektes ist ein ständiges Schwanken zwischen Heim- und Fernweh, welches die Schriftstellerin selbst betont: „Ich glaube, daß die Enge dieses Tals und das Bewußtsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben.“⁴²⁸ Doch nicht nur der Bezug zur Heimat der Autorin, sondern auch die Figurenkonstellation, wie der jüngere Bruder und der Vater, die rastlos reisende Protagonistin Elisabeth Matrei, die besuchten Orte und die gescheiterten Liebesbeziehungen lassen Spuren der Biographie der Schriftstellerin erkennen. Durch Bachmanns poetisches Verfahren werden diese autobiographischen Züge ins Textgewebe eingearbeitet und so dem Leser distanzlos näher gebracht.⁴²⁹

Einen besonders wichtigen Aspekt nimmt in der Erzählung die Topographie ein, die im Zusammenhang mit den Termini Heimat und Fremde ihre Darstellung findet. Auf dieses Leitmotiv wird bereits in der Vorbemerkung der Erzählung verwiesen, wenn es

⁴²⁵ Vgl. Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „Offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Kritische Wege zur Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1993). Hg. v. Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien: Hora Verlag 1994. S. 97-111. Hier: S. 102.

⁴²⁶ Ebda. S. 103f.

⁴²⁷ Vgl. Hoell, Joachim: Ingeborg Bachmann. S. 18.

⁴²⁸ Bachmann, Ingeborg: Biographisches. Werke Bd 4. S. 301.

⁴²⁹ Vgl. Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. S. 111.

heißt:⁴³⁰ „Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topographischen, da der Autor dieser Wanderkarte Glauben schenkte.“⁴³¹ Ausgehend von dieser geographischen Topographie entsteht in der Erzählung eine Gedächtnistopographie der Protagonistin. Diese ist als eine Art Resümee zu verstehen, welches sich aus dem Rückblick und den Erfahrungen des bisherigen Lebens zusammensetzt.⁴³² Pichl verweist in diesem Zusammenhang auf folgende Überlegung: Nicht nur das Leben und die Erinnerungen der Hauptfigur können als Rückblick gelesen werden, sondern auch die Erzählung selbst geht als ein Resümee des Spätwerks der Autorin hervor.⁴³³ Der topographische Ursprung ist auch aus folgenden Thesen abzulesen:

Die Beeinflussung der Hauptfigur wiederholt sich vielmehr an verschiedenen Orten und unter verschiedenen thematischen Perspektiven (Trotta in Paris und Wien) oder die Verbindung zwischen Ort und Person ist zwar gegeben, aber ohne aktualisierten Einfluss auf die Hauptfigur (etwa der Vater in Klagenfurt) oder eine Figur tritt zunächst nur schemenhaft als Bewohner einer der gegenwärtigen Realität gleichsam entrückten Welt auf und seine Einflussnahme erfolgt – jedenfalls äußerlich – zufällig an einem ebenfalls topographisch „entrückten“ Ort, dem Transitraum des Wiener Flughafens (Branko).⁴³⁴

Die Fotojournalistin Elisabeth Matrei kommt mit dem Wunsch, sich der gewohnten Umgebung und Umwelt zu entziehen, zu einem ihrer jährlichen Besuche nach Hause zurück und begibt sich an den Ort ihrer Kindheit – Klagenfurt. Hervorzuheben ist, dass es sich hierbei um einen Rückzug in die Peripherie der Stadt handelt, die durch die ländliche Umgebung rund um den Wörthersee gestaltet wird. „Herr Matrei kannte das schon, daß Elisabeth sich jedes Mal >auslief<, wenn sie heimkam, die Stadt vermied und gleich hinter das Haus in den Wald ging.“⁴³⁵ Die Erzählung selbst, die durch die personale Erzählform im Blick und in den Erinnerungen der Protagonistin aufgeht, wird durch Wanderungen in ihrer Herkunftslandschaft, die zum Schauplatz individueller und

⁴³⁰ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 397.

⁴³¹ Bachmann, Ingeborg: Drei Wege zum See. Werke Bd 2. S. 394.

⁴³² Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 398.

⁴³³ Pichl, Robert: Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums. In: Begegnungen mit dem Fremden. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanistenkongress Tokyo 1990. Bd 9. Erfahrene & imaginierte Fremde. Hg. v. Eijiro Iwasaki. München: Indicium 1991. S. 447-454. Hier: S. 447.

⁴³⁴ Pichl, Robert: Erzählen im Kontrapunkt – Ingeborg Bachmanns Drei Wege zum See. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Interationales Symposium Wien 2006. Hg.v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen&Neumann 2009. S. 77-86. Hier: S. 77.

⁴³⁵ Bachmann, Ingeborg: Drei Wege zum See. Werke Bd 2. S. 405.

kultureller Erinnerungen werden, bestimmt. Die Erzählung stellt somit ein „Wechselspiel“ zwischen den zwei Erzählebenen, die sich aus den Erinnerungen und dem Vordergrundgeschehen zusammensetzen, das, welche durch das „Zentralmotiv“ der Topographie miteinander verbunden werden.⁴³⁶

Elisabeth versucht die Stätte ihrer Kindheit, den (Wörther-)See zu erreichen, doch ist der Weg dorthin durch Hindernisse erschwert. Fremdenverkehrsämter haben in die Topographie des Raumes aufgrund der zunehmenden Touristenströme eingegriffen. All ihre Spaziergänge bleiben beispielsweise an Autofahrern, vollen Bussen oder dem Autobahnbau hängen.⁴³⁷

Im letzten Moment hielt sie inne, denn wenn sie, so in Gedanken, noch einen Schritt weiter gegangen wäre, wäre sie abgestürzt, und sie sah vorsichtig, am äußersten Rand der Wiese, was da, wie ein Steilhang, den es früher nie gegeben hatte, vor ihr abbrach. Natürlich begriff sie sofort, daß nicht der Berg abgebrochen war, sondern abgetragen von Baggern. Die frische feuchte Erde war noch zu sehen, und unter ihr lag ein riesiger breiter Bauplatz, hier sollte wohl einmal die neue Autobahn entstehen [...].⁴³⁸

Die Eingriffe in die gewohnte Umgebung ihrer Kindheit und die gescheiterten Versuche, den See zu erreichen, können symbolisch als eine blockierte Rückkehr in die Heimat betrachtet werden.⁴³⁹ Elisabeth Matrei versucht während ihres Aufenthaltes unterschiedliche Wanderrouen und Wege, von denen sie sich erhofft, an ihr Ziel geführt zu werden, doch muss sie auch beim erneuten Versuch feststellen, „daß man auch über den Weg 8 nur bis zur Baustelle kam, [...]“.⁴⁴⁰

Auf den Wanderwegen reflektiert die Hauptfigur ihre Lebenswege entlang ihrer Aufenthaltsorte Wien, erstes Paris, New York, gegenwärtiges Paris, erinnert die damit verbundenen beruflichen Stationen wie auch die „verschiedenen Arten von Männern“⁴⁴¹, die ihre Geliebten waren. Das Leitmotiv der Wanderwege bedeutet hier also nicht eine Allegorie des Lebensweges, viel mehr verwandelt erst eine Zielverfehlung die Wege in Signaturen, aus denen Geschichten lesbar werden. Der Ursprung dieser Geschichte liegt also tatsächlich im Topographischen.⁴⁴²

⁴³⁶ Vgl. Pichl, Robert: Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums. In: Begegnungen mit dem Fremden. S. 447-454. Hier: S. 449.

⁴³⁷ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Drei Wege zum See. Werke Bd 2. S. 457.

⁴³⁸ Ebda. S. 440.

⁴³⁹ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 399.

⁴⁴⁰ Bachmann, Ingeborg: Drei Wege zum See. Werke Bd 2. S. 457.

⁴⁴¹ Ebda. S. 397.

⁴⁴² Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 399.

Pichl betont, dass dieses Abschreiten des Weges durch den Wald ihrer Heimatlandschaft durchaus als das Verfolgen eines Lebensweges zu deuten ist, da durch die zahlreichen Reflexionen des Individuums eine Sicht und ein „Zurückgeworfensein“ auf sich selbst entsteht.⁴⁴³ Die Protagonistin beginnt, ihr individuelles Dasein, abseits der Gesellschaft und ihrer Arbeit als Journalistin zu begreifen und nützt die Umgebung ihrer früheren Heimat als einen Rückzugsort, der ihr durch die Stille und „Abgeschiedenheit“ zur Selbstreflexion verhilft. Dies ist aus folgender Textstelle besonders ersichtlich:

[...] obwohl sie Wanderungen lange Zeit als junges Mädchen abgelehnt hatte, als etwas Lästiges, Überflüssiges, Unbequemes, und erst wieder gerne ging, seit alle Städte, die so >super< waren, ihr diesen Wald anders erscheinen ließen, als den einzigen Flecken Welt, der still war, wo niemand sie hinjagte, um darüber etwas Brauchbares herauszufinden,[...].⁴⁴⁴

Die Protagonistin glaubt von Anfang an an das Topographische, doch muss sie im Laufe ihrer Wanderungen durch die äußere und innere Topographie feststellen, dass die festgeschriebenen topographischen Strukturen im Gedächtnis nicht der Realität entsprechen. Viel eher handelt es sich um verklärte Erinnerungen, die der gegenwärtigen, veränderten Situation nicht gerecht werden können. Dadurch kommt es zu einem Gegensatz zwischen Wirklichkeit und erinnelter Wirklichkeit. Die Hauptfigur wird somit durch die gescheiterte Ankunft am Ziel daran gehindert, in das reale Dasein zu gelangen, weshalb sie sich in einem Konflikt zwischen zwei Welten, der realen und der des utopischen Sehnsuchtslandes befindet.⁴⁴⁵ Gudrun Brokoph-Mauch postuliert die These, dass sich Elisabeth Matrei nach einem Überschreiten der Grenzen zur geistigen Welt sehnt, was besonders deutlich aus dem geistigen Dialog mit Gestalten (den Trottafiguren) einer längst vergangenen Zeit (der Habsburgerzeit) und einer vergessenen Topographie (dem Vielvölkerstaat) hervorgeht. Die Dialektik zwischen Geschichte und Gegenwart spiegelt sich nicht nur in den Gedanken der Protagonistin, sondern auch in den männlichen Figuren wider. Auf der einen Seite verkörpern die Trottafiguren die vergangene Welt, eine Welt des alten Habsburgerreichs, während die

⁴⁴³ Vgl. Pichl, Robert: Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme als Schlüsselmotive in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: Sprachkunst 16. 1985. S. 221-230. Hier: S. 224.

⁴⁴⁴ Bachmann, Ingeborg: Drei Wege zum See. Werke Bd 2. S. 411.

⁴⁴⁵ Vgl. Bombitz, Attila: Eine österreichische Geschichte. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. S. 73-84. Hier: S. 77 und 79.

anderen Männer symbolisch für eine neue Welt auftreten.⁴⁴⁶ „[...] sie sucht wieder eine nicht mehr existierende Welt, da ihr von Trotta nichts geblieben war, nur der Name und einige Sätze, seine Gedanken und ein Tonfall.“⁴⁴⁷

Die Protagonistin beginnt durch die gescheiterte Ankunft am gewünschten Ziel sich selbst und die Tatsache, „daß ihre Flucht vor den identitätszerstörenden Verhaltensmechanismen der großen Welt vergeblich war, weil sie aus einer eben daran orientierten Sichtweise erfolgte“⁴⁴⁸, zu begreifen. Der kurzweilige Aufenthalt in der Stätte ihrer Kindheit, der ihr als Fluchtort aus der ständig funktionierenden Welt der modernen Gesellschaft dienen sollte, führt nicht zum gewünschten Ergebnis, da der verklärte Blick der Protagonistin, der sich vor allem aus den Kindheiterinnerungen zusammensetzt, der gegenwärtigen Situation nicht gerecht werden kann.⁴⁴⁹

Durch diese Flucht in ein Sehnsuchtsland, das abseits des eigentlichen Heimatlandes liegt, wird der Hauptfigur die präsenste Wirklichkeit bewusst, welches Volker Zielke mit den folgenden Worten ausdrückt: „Trotzdem erlebt sie aber mit ihrer Sehnsucht, ihrem Verzicht, mit ihren Gedanken an ein „Was hätte sein können“, daß dieses Land unentrinnbare Wirklichkeit ist.“⁴⁵⁰

3.4.1.2 Die Heimat als Fremde

In der Erzählung *Drei Wege zum See* handelt es sich um die Darstellung einer „verfremdeten Heimat“⁴⁵¹, die besonders durch den konkreten Heimatbezug, der durch einen bestimmten topographisch festgelegten Ort und der Darstellung eines individuellen Einzelschicksals Bedeutung erlangt.⁴⁵² Die Hauptfigur ist eine aufgeschlossene, erfolgreiche Fotojournalistin, die sowohl die moderne, städtische

⁴⁴⁶ Vgl. Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association*. Band 30. Nr. 3/4. 1997. S. 185-199. Hier: S. 191-195.

⁴⁴⁷ Bachmann, Ingeborg: *Drei Wege zum See*. Werke Bd 2. S. 429.

⁴⁴⁸ Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „Offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: *Kritische Wege zur Landnahme*. S. 97-111. Hier: S. 104.

⁴⁴⁹ Vgl. Pichl, Robert: Erzählen im Kontrapunkt – Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See*. In: *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit*. S. 77-86. Hier: S. 78.

⁴⁵⁰ Zielke, Volker: Interview vom 7. Oktober 1972. In: Bachmann, Ingeborg: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 116-119. Hier: S. 117.

⁴⁵¹ Vgl. Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: *Für und wider eine österreichische Literatur*. S. 152-174. Hier: S. 155.

⁴⁵² Vgl. Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: *Modern Austrian Literature*. Bd 30. Nr. 3/4. S. 185-199. Hier: S. 191.

Welt, als auch die ländliche Umgebung ihrer früheren Heimat als ihre Lebensaufenthaltsorte bezeichnet. Doch bereits zu Beginn des Textes wird darauf verwiesen, dass weder das eine noch das andere mit dem Terminus der Heimat behaftet ist. So wird zu Beginn darauf eingegangen, dass die Protagonistin der modernen Welt entfliehen möchte, um sich zuhause zurückzuziehen, wie der folgenden Textstelle entnommen werden kann: „Sie mußte nicht London sehen, es war ihr gleichgültig, sie war müde, sie wollte weg und nachhause, sie wollte in den Wald und zum See, und sie telegraphierte an ihren Vater, [...]“⁴⁵³ Einerseits sehnt sich die Protagonistin nach einem Ausbruch aus der alltäglichen Umgebung, der sie zurück an die Stätte ihrer Kindheit reisen lässt, doch andererseits bietet auch dieser Ort nicht die schutzbringende Geborgenheit der Heimat. „Daheim war sie nicht in diesem Wald, sie mußte immer wieder neu anfangen, die Wanderkarten zu lesen, weil sie kein Heimweh kannte und es nie Heimweh war, das sie nachhause kommen ließ [...]“⁴⁵⁴ Sowohl der topographische Heimort der Kindheit ist im Blick der Befremdnis aufgegangen, als auch die fremden, großen Städte, repräsentieren nicht genug Halt und Festigkeit um der Protagonistin ein zureichend geborgenes zu Hause bieten zu können. Das gestörte Verhältnis zur Heimat, das mit dem Gefühl der Fremdheit einhergeht, spiegelt sich auch in den sozialen Verhältnissen der Hauptfigur wider, wenn sich diese jeder Begegnung mit Nachbarn und Bekannten entzieht und sowohl die Stadt als auch viel besuchte Einkaufswege meidet.⁴⁵⁵ Diese Aspekte lassen darauf schließen, dass Bachmann ihre Protagonistin mit den schon erwähnten Identitätsmerkmalen der Wandernden und Ruhelosen ausstattet, die, so wie es scheint, zwischen zwei Welten hin- und hergerissen bleibt, auf welches auch Helga Meise in ihrer Abhandlung verweist, indem sie beschreibt, dass

sie [Elisabeth Matrei] überall in der Fremde ist. Die Fremde gewinnt als Ortsbestimmung eine solche Kraft, daß sie stereotype Bilder für die Gewinnung der Fremde verwirft. Weder große Städte noch die Vorstellung vom Landleben taugen als Utopie für ein Leben. [...] Die Fremde ist Identitätsmerkmal, Kennzeichen der Heldin.⁴⁵⁶

⁴⁵³ Bachmann, Ingeborg: Drei Wege zum See. Werke Bd 2. S. 407.

⁴⁵⁴ Ebda. S. 411f.

⁴⁵⁵ Vgl. Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Modern Austrian Literature. Bd 30. Nr. 3/4. S. 185-199. Hier: S. 191.

⁴⁵⁶ Meise, Helga: Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann. In: Text und Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1984. S. 95.

Dieses Aufgehen der Hauptfigur in ihrer Kennzeichnung kann aus folgendem Textausschnitt besonders herausgelesen werden: „Es gab überhaupt keine Orte mehr für Elisabeth, die nicht weh taten [...]“. ⁴⁵⁷ Bachmann verknüpft ihren Text mit den Motiven der Heimatlosigkeit und Fremde, dem ständigen Unterwegssein und der Suche nach Identität im Raum der Gesellschaft, welche es dem Individuum besonders erschweren, seiner Rolle gerecht zu werden. Brokoph-Mauch sieht im gestörten Verhältnis zur Heimat eine Verknüpfung zur kritischen Heimatliteratur, welche die Orte in Bachmanns Prosa aus äußerer Ferne und innerer Nähe beschreibt und dieses angesprochene vertraute oder aber entfremdete Heimatgefühl entstehen lässt. ⁴⁵⁸ Besonders hervorzuheben ist in diesem Fall, dass die ebengenannten Motive nicht nur durch die Umgebung der Figur dargestellt werden, sondern auf die Protagonistin selbst einwirken und so zu Kennzeichen ihrer eigenen Identität aufgehen. Einen besonderen Stellenwert nimmt in diesem Heimatdiskurs der Aspekt der Heimat als ein Sehnsuchtsort ein. Denn so sehnt sich die Hauptfigur nach einem utopischen Ort, welcher durch die Chiffren des Waldes und des Sees besonderen Ausdruck erlangt und durch die Wanderbewegungen und Identitätssuche der Protagonistin beschrieben wird. Auf der Suche nach Zugehörigkeit und Verwurzelung kommt deutlich hervor, dass die Sehnsucht nach einer kulturgeschichtlichen Heimat, dem habsburgischen Vielvölkerstaat, den Bachmann mit dem Ausdruck des „Haus Österreich“ betitelt, gebührt. ⁴⁵⁹ Attila Bombitz betrachtet dieses Heimweh als eine Rückkehr in eine innere Heimatlosigkeit:

Die Erzählung *Drei Wege zum See*, die ein Denken und Gehen in einem Sprachdenkmal um das Haus ‚Österreich‘, um ein ehemaliges Reich und eine gespenstische Welt, um ihre Ruinen und Grenzen herum beschreibt, ist eine symbolische Heimkehr aus einer wirklichen Heimatlosigkeit in eine innerlich gemachte Heimatlosigkeit. ⁴⁶⁰

Der Versuch der Heimkehr, den die Protagonistin unternimmt, ist in diesem Fall also nicht nur als ein Ankommen in der eigenen Vergangenheit und Heimat zu verstehen, sondern kann als symbolische Heimkehr betrachtet werden, die es der Hauptfigur ermöglicht, zuversichtlich in eine Zukunft zu blicken, die eine Richtung zeigt, sich

⁴⁵⁷ Bachmann, Ingeborg: *Drei Wege zum See*. Werke Bd 2. S. 405.

⁴⁵⁸ Vgl. Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: *Modern Austrian Literature*. Bd 30. Nr. 3/4. S. 185-199. Hier: S. 186ff.

⁴⁵⁹ Vgl. Folkvord, Ingvild: *Sich ein Haus schreiben*. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa. S. 168.

⁴⁶⁰ Bombitz, Attila: *Eine österreichische Geschichte*. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*. In: „Ihr Worte“. S. 73-84. Hier: S. 79.

jedoch nicht aufdrängt. Brokoph-Mauch weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „der Schlüssel zu der Vagabunden-Existenz der Tochter zwischen Flucht und Tod“ in der Vaterfigur liegt, da er sich auf das mythische Phantasma des „Haus Österreich“, das aus Erinnerung und verklärter Nostalgie besteht, stützt und dies an seine Tochter weitergibt.⁴⁶¹

Bei Bachmann korreliert der Heimatbegriff fast ausschließlich mit dem der Fremde, da sie in ihren Texten einen besonderen Blickwinkel einnimmt, der entweder von der Ferne auf die Heimat erfolgt, oder im heimatlichen Gebiet sehnsuchtsvoll auf die Ferne gerichtet wird.⁴⁶² Eine „Aussöhnung mit dem Heimatbild“ gelingt durch das Aufzeigen und Anstreben einer Utopie, die eine bessere Zeit, ein funktionierendes Zusammenleben und Beständigkeit der Beziehung zwischen Mann und Frau ermöglicht. Elisabeth findet sich mit dem Dasein des modernen Menschen ab, der die Heimat nicht im alten, herkömmlichen Sinne erlebt, sondern diese als einen Ort begreift, der von ihm „Kraft und Flexibilität seiner Fähigkeit verlangt, um sich dem wandelnden Raum und den wandelnden Lebensbedingungen anzupassen.“⁴⁶³

3.4.1.3 Richtungsutopie jenseits der Grenze

Die Provinz rund um den See verwandelt sich in eine Peripherie des versunkenen Riesenreiches, des Vielvölkerstaates. Der Hauptfigur wird durch das Scheitern an den Wanderwegen ermöglicht, einerseits ihr eigenes Leben revuepassieren zu lassen und andererseits eine Wahrnehmung zu erfahren, die das „Jetzt der Erkennbarkeit“ wird. Elisabeth findet sich damit ab, nicht zum See zu gelangen. Ihr Blick wird auf eine ganz andere Topographie gelenkt und lässt einen Sehnsuchtsort des Dreiländerecks Österreich, Italien und Slowenien entstehen.⁴⁶⁴ Dieser verklärte Blick auf das „Haus Österreich“ wird in der Forschung auf einheitliche Weise interpretiert, wenn dieser als eine Suche nach einer unberührten Heimat, fern von der bekannten und

⁴⁶¹ Vgl. Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: *Modern Austrian Literature*. Bd 30. Nr. 3/4. S. 185-199. Hier: S. 193.

⁴⁶² Vgl. Agnese, Barbara: „Aus dem Hier-und-Jetzt Exil“. Ingeborg Bachmann: Der Begriff „Heimat“ im Lichte der „utopischen Existenz“ des Dichters. In: *Ferne Heimat, nahe Fremde: bei Dichtern und Nachdenkern*. S. 157-169. Hier: S. 159.

⁴⁶³ Vgl. Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: *Modern Austrian Literature*. Bd 30. Nr. 3/4. S. 185-199. Hier: S. 196f.

⁴⁶⁴ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 399.

überentwickelten, betrachtet wird. Die Herkunft aus dem Topographischen dient als ein Aufzeigen der Utopie, die sich hinter der Grenze verbirgt.⁴⁶⁵

Der nicht mehr sichtbare Verlauf der drei ehemals zum See führenden Wege wird für sie sichtbares Zeichen ihrer existentiellen Orientierungslosigkeit, der Fernblick in das Land, in dem Trottas Verwandte sich ihre Identität bewahrt haben, wird durch die vorgelagerten Karawanken als visuelle Grenze versperrt.⁴⁶⁶

Pichl weist darauf hin, dass der Wunsch der Protagonistin, sich selbst zuzuwenden, zu begreifen und das außerhalb bestehende gesellschaftliche Dasein auszublenden, einen beschränkten Blickwinkel mit sich zieht, der wiederum eine eingeschränkte Sicht auf die Problemkonstanten des individuellen Seins in der Gesellschaft darstellt. Auch wenn eine Überschreitung der Grenzen, ein Ankommen am gewünschten Ziel der Topographie für Elisabeth nicht möglich ist, wird die Grenzüberschreitung dennoch herbei geführt, indem der für Bachmanns Prosa bekannte Erkenntnisprozess einsetzt. Die Heldin der Erzählung gelangt zu der resignierten Erkenntnis, in „einen inkommensurablen, zufallsbestimmten Geschichtsverlauf“ eingegliedert zu sein, dessen Gegenwart und Zukunft kaum vom Individuum beeinflussbar sind, wodurch das Anstreben der eigenen Identität ein utopisches Ziel darstellt.⁴⁶⁷ Des Weiteren postuliert er die These, dass sich durch die Erkenntnis der Hauptfigur eine neue Sichtweise auf ihre Lebensumstände entwickelt:

Die emotionale Erfahrung der einmaligen, absoluten Selbstverwirklichung jenseits aller geschichtlichen Grenzen – und doch innerhalb der geschichtlichen Wirklichkeit – erfüllt sie mit Gewißheit, daß der zufallsbestimmte Geschichtsverlauf kein hoffnungsloser ist, daß die erstrebte personale Identität nicht gegen oder außerhalb von, sondern in Gesellschaft und Geschichte zu finden ist, zwar nicht absolut und ein für allemal realisierbar, sondern daß sie von Fall zu Fall neu gewonnen werden muß.⁴⁶⁸

Die Erkenntnis des gesellschaftlichen Seins bietet eine Aussicht auf Lösung des Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft an. Besonders hervorzuheben ist an dieser Stelle, dass die für Bachmanns Prosa wichtige Erkenntnis keine endgültigen Lösungsvorschläge anbietet. Viel eher verweist die Autorin durch den offenen Schluss und das Aufzeigen der Erkenntnis den Weg in eine mögliche Utopie, die als Hoffnung

⁴⁶⁵ Vgl. Gürtler, Christa. Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. Berlin: S. 39.

⁴⁶⁶ Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „Offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Kritische Wege zur Landnahme. S. 97-111. Hier: S. 104.

⁴⁶⁷ Vgl. ebda. S. 105.

⁴⁶⁸ Ebda. S. 106.

auf Lösung der Problemkonstante angeboten wird. Das Überschreiten der Grenzen des eigenen Denkens und Daseins stellt somit eine Möglichkeit für den Menschen dar, sich in der Gesellschaft zu behaupten und sein Leben gerecht in die Hand nehmen zu können. Als besonderes Motiv, auf das auch Pichl hinweist und das am Ende der Erzählung zum Einsatz gelangt, gilt der Flughafen, der laut Augé einen "Nicht-Ort"⁴⁶⁹ bildet. Von besonderer Bedeutung ist der letzte Satz der Erzählung, der auf einen möglichen Neuanfang verweist, wenn es heißt: „Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.“⁴⁷⁰ Dies kann als ein Paradebeispiel für Bachmanns Verwendung der offenen Schlüsse betrachtet werden, wodurch es der Autorin gelingt, eine mögliche Richtung der Problemkonstante aufzuzeigen, den weiteren Verlauf der Handlung dabei aber nicht preiszugeben und so die Rolle des Lesers, als weiterdenkendes Subjekt zu fordern:

Ingeborg Bachmann formuliert diese Lösung daher auch nicht sentenzenhaft aus und kleidet sie auch in kein explizit deduzierbares Schlußmotiv, sondern beschreibt nur episodenhaft die Ansätze der nunmehr bewußten Re-Integration der Heldinnen in die alten Lebenszusammenhänge aus ihrer neuen Sicht.⁴⁷¹

Die Rolle des Lesers nimmt in der vorliegenden Erzählung einen besonders großen Stellenwert ein. Bachmann setzt ihr poetisches Verfahren der offenen Schlüsse als eine Vermittlerposition ein, denen der Leser ausgesetzt wird und so einen Vollzug der „Probe aufs Exempel“ durchführen muss. Es bleibt ihm überlassen, die Richtungen und Vorschläge, welche die Autorin ihren Lesern in den „Schlusspointen“ anbietet, zu verfolgen, sie zu überdenken oder sie als Möglichkeit zur Weiterführung eigener Sichtweisen zu nutzen. Somit ist es jedem einzelnen Leser und jeder Leserin ermöglicht, die Texte individuell zu vollenden und für die angesprochenen Problemkonstanten eigene, plausibel erscheinende Lösungsansätze zu finden.⁴⁷²

In der Forschung sind ambivalente Deutungsansätze des Schlusses der Erzählung erkennbar, die sich auf die Traumsequenz der Protagonistin beziehen: „[...] schon am Schlafrand getroffen von einem Traum, und sich an den Kopf griff und an ihr Herz,

⁴⁶⁹ Siehe Kapitel 3.1.1

⁴⁷⁰ Bachmann, Ingeborg: *Drei Wege zum See*. Werke Bd 2. S. 486.

⁴⁷¹ Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „Offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: *Kritische Wege zur Landnahme*. S. 97-111. Hier: S. 106.

⁴⁷² Vgl. ebda. S. 110.

weil sie nicht wusste, woher das viele Blut kam.“⁴⁷³ Barbara Agnese betrachtet dieses „Verbluten“ der Hauptfigur als einen Gefühls- und Geisteszustand, der das Fremde als Schicksal widerspiegelt.⁴⁷⁴ Wolfgang Rainer nimmt den Gedanken des „blutreichen“ Traumes als einen Auslöser wahr, durch welchen die Protagonistin die Flucht in den beruflichen Erfolg ergreift: „Die hängende Katastrophe der Nestflüchterin Elisabeth, die weder den Weg zurück ins Heimatland, [...], noch zu einer dauerhaften menschlichen Bindung findet, verkrustet im beruflichen Erfolg, drapiert sich mit kontaktfreudiger und weltläufiger Oberflächlichkeit.“⁴⁷⁵ Pichl betrachtet die Annahme des „lebensgefährlichen Reportage–Auftrages“ als Entschluss, der einem Selbstmord gleichkommt und die Protagonistin aus ihrer hoffnungslosen Situation befreien soll.⁴⁷⁶ Um es mit den Worten Bettina Bannaschs auszudrücken: „[...] die Hoffnung auf eine Zukunft als Lüge [wird] erkannt, die vertröstet, ohne jemals eingelöst werden zu können.“⁴⁷⁷

3.5 Böhmen – Geistige Heimkehr

Zur Veranschaulichung der topographischen Schreibweise Bachmanns, welche den Ausgangspunkt dieser Arbeit darstellt, und bisher anhand der Prosatexte untersucht wurde, soll am Ende der Textanalyse ein lyrischer Text, nämlich das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*⁴⁷⁸ herangezogen werden. Dieses ist aufgrund seiner verwendeten Motive und Aspekte der Topographie besonders geeignet, wodurch von einem exemplarischen Beispiel der topographischen Schreibweise ausgegangen werden kann. Die folgende Gedichtanalyse rückt die Termini Topographie, Utopie, Heimat und Fremde ins

⁴⁷³ Bachmann, Ingeborg. *Drei Wege zum See*. Werke Bd 2. S. 486.

⁴⁷⁴ Vgl. Agnese, Barbara: „Aus dem Hier-und-Jetzt Exil“. Ingeborg Bachmann: Der Begriff „Heimat“ im Lichte der „utopischen Existenz“ des Dichters. In: *Ferne Heimat, nahe Fremde: bei Dichtern und Nachdenkern*. S. 157-169. Hier: S. 162.

⁴⁷⁵ Rainer, Wolfgang: *Getroffen am Rande des Schlafs*. In: *Über Ingeborg Bachmann I: Rezensionen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten*. Hg. v. Michael M. Schardt. 2. Auflage. Hamburg: IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft 2011. S. 164-166. Hier: S. 164.

⁴⁷⁶ Vgl. Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns ‚Drei Wege zum See‘ oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums. In: *Begegnungen mit dem Fremden*. S. 447-454. Hier: S. 453.

⁴⁷⁷ Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach „Malina“: Ingeborg Bachmanns „Simulatan“ – Erzählungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997. (= *Epistemata*. Reihe Literaturwissenschaft Bd 216). S. 185.

⁴⁷⁸ Bachmann, Ingeborg: *Böhmen liegt am Meer*. Werke Bd 1 (Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen). S. 167.

Zentrum. Im lyrischen Text werden diese zu einem Gesamtgeflecht verknüpft, wobei der Utopie eine besondere Bedeutung zugesprochen wird, welches auch Schlinsog mit ihrer Bezeichnung des Gedichts als ein „utopisches Manifest“⁴⁷⁹ hervorhebt.

Böhmen, das utopische Sehnsuchtsland Bachmanns, das die Grenzen der Sprachen und Ländereien übertritt, nimmt in ihrem literarischen Atlas einen besonderen Stellenwert ein. Das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*, das als eine Hommage an dieses utopische Sehnsuchtsland gelesen werden kann, bezeichnet die Autorin selbst als den lyrischen Text, der ihre „Heimkehr“ verdeutlicht, nicht eine „geographische“, sondern eine „geistige Heimkehr“. Zur Entstehung dieses besonderen Gedichts, das eine Art „Geschenk“ an alle ist, die auf „das Land ihrer Verheißung“ hoffen, sind folgende Hintergrundinformationen von wesentlicher Bedeutung:⁴⁸⁰ Ingeborg Bachmann, die im Winter des Jahres 1964 von Berlin aus zwei Reisen nach Prag unternimmt, besucht im Shakespeare-Jahr (anlässlich des 400. Geburtstages des Dichters) jenen Ort, auf den er in seinem Text *The Winter's Tale (Das Wintermärchen)*⁴⁸¹ mit der Ortsangabe „Böhmen; eine wüste Gegend am Meer“⁴⁸² Bezug nimmt. Dieser offensichtlichen Irrung des Schriftstellers, die ihm schon damals die Beschuldigung Jonsons als „schlechten Dichter“ einbrachte, schenkt Bachmann keinen Glauben, viel eher bestätigt sie dessen Annahme, indem sie davon spricht, dass Shakespeare recht hatte:⁴⁸³

Wie ich nach Prag gekommen bin, habe ich gewußt, doch, Shakespeare hat recht: Böhmen liegt am Meer. Für mich ist daraus nicht das geworden, was die Engländer wollten, sondern etwas ganz anderes: es war die Heimkehr. [...] Und ich gebe Shakespeare recht und nicht seinem großen Gegner, [...].⁴⁸⁴

Der erste Druck des Gedichtes erfolgt 1966 im *Programma del Festival di Spoleto*. Später erscheint der lyrische Text gemeinsam mit drei anderen, ebenfalls nach den beiden Pragaufenthalten entstandenen Gedichten, vier Jahre nach seiner eigentlichen Entstehung im Shakespeare-Jahr in der Zeitschrift *Kursbuch 15*. Fabrizio Cambi verweist bei den ausgewählten Texten (*Böhmen liegt am Meer*, *Prag Jänner 64*, *Enigma* und *Keine Delikatessen*) auf den „mehrsträngigen utopischen Pfad auf verschiedenen

⁴⁷⁹ Schlinsog, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. S. 185.

⁴⁸⁰ Vgl. Haller, Gerda: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. S. 79f.

⁴⁸¹ Shakespeare, William: Das Wintermärchen. In: Shakespeares Dramen. Bd 1. Für Hörer und Leser bearbeitet, teilweise sprachlich erneuert von Karl Kraus. München: Kösel 1970. S. 215-296.

⁴⁸² Ebda. S. 253.

⁴⁸³ Vgl. Haller, Gerda: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. S. 80.

⁴⁸⁴ Ebda. S. 80f.

Ebenen“, welcher einen ähnlichen, auf das Land „Utopia“ gerichteten Blickwinkel aufweist.⁴⁸⁵ Wenn Bachmann in ihrem Gedicht von einem am Meer gelegenen Böhmen spricht, ist ersichtlich, dass sie sich an den shakespeareschen Fabel-Ort begibt, der eines Tages „ans Meer begnadigt“⁴⁸⁶ wurde und in seinem literarischen Dasein einen märchenhaften, utopischen Charakter aufweist.⁴⁸⁷ So ist es auch durchaus legitim, ähnlich wie Weigel die Reise als eine „poetische Realisierung“ zur Rückkehr zum Ort der eigenen Herkunft zu bezeichnen, der eine kulturgeschichtliche Verschiebung erfahren hat und in der Topographie des literarischen „Zauberatlas“ aufgeht.⁴⁸⁸

3.5.1 Böhmen liegt am Meer

3.5.1.1 Topographische Linien im lyrischen Text

Im lyrischen Text *Böhmen liegt am Meer* stellt der Umgang mit dem Topographischen den allumfassenden Rahmen dar, welchen Weigel als „die Topographie einer verschachtelten Geographie“ benennt. Des Weiteren betont sie, dass es sich bei diesem Gedicht um eine Besonderheit handelt, da die poetische Topographie die wesentliche Thematik einnimmt, und jener der Liebesthematik übergeordnet wird, die sich als Art roter Faden durch den gesamten lyrischen Text verfolgen lässt.⁴⁸⁹ Das Schreiten durch die utopische Topographie wird in den insgesamt 24 Versen, die einen besonderen metrisch-rhetorischen Aufbau aufweisen, verfolgt. Das Gedicht kann in drei Teile gegliedert werden, wobei sich der erste Teil auf das Ich, das in der böhmischen Topographie eingebettet ist, bezieht. Im zweiten Teil überschreitet das Ich vorhandene Grenzen, welches in den letzten Teil mündet, der mit einer „hymnischen“ Anrufung der Bohemians endet, indem sich das Ich mit einem Böhmen identifiziert, welches durch

⁴⁸⁵ Vgl. Cambi, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. Böhmen liegt am Meer. In: In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. v. Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2000. (= Literatur und Leben [N.F.] 55). S. 243-252. Hier: S. 244f.

⁴⁸⁶ Bachmann, Ingeborg: Böhmen liegt am Meer. Werke Bd 1. S. 167.

⁴⁸⁷ Vgl. Fried, Erich: Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. Über Ingeborg Bachmann – Erinnerungen, einige Anmerkungen zu ihrem Gedicht „Böhmen liegt am Meer“ und ein Nachruf. 3. Auflage. Berlin: Friedenauer Presse 1983. S. 5.

⁴⁸⁸ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 357f.

⁴⁸⁹ Ebda. S. 363.

das durchgängige Versmaß des Alexandriners verstärkt wird.⁴⁹⁰ An dieser Stelle tritt der Terminus „Bohmenians“ sowohl als eine Bezeichnung für die Bewohner Böhmens als auch als Verweis auf die Künstlerszene der Bohemians auf.

Schon aus den ersten Verszeilen ist ersichtlich, dass der Ort selbst – Böhmen – in den Mittelpunkt gerückt wird, indem die Faktoren Ich, Wort, Meer und Land miteinander verknüpft werden, wodurch die Autorin das Subjekt (das lyrische Ich), die Sprache und die Welt als Ganzes aneinander grenzen lässt.⁴⁹¹

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.⁴⁹²

Außerdem kann im Aufgreifen der Grenzthematik eine Erfahrung des Ich erkannt werden, das sich auf die Grenze einlässt, die Grenzüberschreitung und Entgrenzung vor sich gehen lässt und dadurch zu einem neuen Bewusstsein, einem neuen Erwachen gelangt.⁴⁹³ In diesem Zusammenhang scheint eine biographische Notiz Erich Frieds von Bedeutung, der Bachmann 1967 in London antraf und mit ihrem Manuskript zum Gedicht konfrontiert wurde: er beschreibt die Autorin als eine Frau, die am „Tiefpunkt“ zu sein schien, die an der Liebe gescheitert war und eben durch dieses „Gescheitertsein“ Unzerstörbares in ihrem Ich entdeckte. So war dieser „Ichverlust“ eine „Vorbedingung für ein weiteres Leben“, das sie an die Grenzen des Lebens und die Grenzen Anderer stoßen lässt.⁴⁹⁴

Die beiden Termini Grenze und Grund bilden eine Art Leitmotiv, das sich durch den gesamten Text zieht. Mit der Thematisierung der Grenze rekurriert Bachmann einerseits auf den Ort selbst, nämlich Prag, der im Tschechischen *Praha* genannt wird, was in der Übersetzung mit Schwelle gleichzusetzen ist, der für sie selbst die Bedeutung einer lebensgeschichtlichen Wende eingenommen hat. Andererseits ist auch hier wiederum das philosophische Gedankengut Wittgensteins aus dem *Tractatus logico-philosophicus* zu erkennen, das sich durch das philosophische und literarische Denken der

⁴⁹⁰ Vgl. Cambi, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. Böhmen liegt am Meer. In: In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort. S. 243-252. Hier: S. 245f.

⁴⁹¹ Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. S. 361.

⁴⁹² Bachmann, Ingeborg: Böhmen liegt am Meer. Werke Bd 1. S. 167.

⁴⁹³ Vgl. Ivanović, Christine: Böhmen liegt am Meer. In: Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Matthias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002. (= Interpretationen Nr. 17517). S. 108-121. Hier: S. 115.

⁴⁹⁴ Vgl. Fried, Erich: Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. S. 7.

Schriftstellerin zieht und sich auf folgende These bezieht:⁴⁹⁵ „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“⁴⁹⁶ Bachmann führt Wittgensteins Überlegungen in ihren theoretischen Schriften weiter aus und verweist auf die Möglichkeit des Ausdrucks des Unsagbaren. In der Schrift über Ludwig Wittgenstein heißt es etwa „Die Entgrenzung der Welt geschieht, wo die Sprache nicht hinreicht und daher auch das Denken nicht hinreicht. Sie geschieht, wo sich etwas >zeigt<, und was sich zeigt, ist das Mystische, die unaussprechliche Erfahrung.“⁴⁹⁷ In diesem Text greift die Schriftstellerin den Gedanken wieder auf und überführt den Begriff der sprachlichen und geistigen Grenze in eine mystische Landschaft, eine Landschaft voll Utopie und Hoffnung. Mit ihrem „letzten“ Gedicht gelingt es ihr noch einmal, einen lyrischen Text gelungen darzustellen, der, so die Meinung der Autorin, die schwerste aller Textsorten darstellt, da Formales, Thematisches und Vokabular in Einklang mit der Versform gebracht werden müssen, um vollendet an den Leser weitergereicht zu werden. Dadurch entsteht ein Gedicht, das „dem Rhythmus der Zeit gehorch[t]“ und „Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft“ vereint.⁴⁹⁸

Indem Ingeborg Bachmann mit dieser – vermeintlichen – Fehlleistung ihr Gedicht überschreibt, erweitert sie die Disgruenz von Geographie und literarischer Topographie zu einem poetischen Konzept. Durch diese Transformation entwickelt die Dichterin den Bedeutungshorizont beider Ortsangaben: Böhmen, semantisch aufgeladen mit Assoziationen der Bohemians, der Prager deutschen Literatur und des untergegangenen Habsburger Reichs, wird überlagert von mediterranem Flair, evoziert durch die Lage am Meer, das aber gleichzeitig, und umso mehr in der disparaten Verbindung mit dem mitteleuropäischen Land, bedrohlich wirkt.⁴⁹⁹

Dieses poetische Konzept wird vor allem anhand folgender Verszeilen veranschaulicht, wenn auf die Proben, die das Land bestanden hat, verwiesen wird und gleichzeitig das Bild von kriegerischen Auseinandersetzungen und der Vergangenheit des österreichischen Vielvölkerstaats in den Mittelpunkt rückt:

Wie Böhmen sie bestand und eines schönes Tags
ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.⁵⁰⁰

⁴⁹⁵ Ivanović, Christine: Böhmen liegt am Meer. In: Interpretationen. S. 108-121. Hier: S. 114.

⁴⁹⁶ Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. S. 65.

⁴⁹⁷ Bachmann, Ingeborg: Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. Werke Bd 4. S. 103-127. Hier: S. 118.

⁴⁹⁸ Vgl. Bachmann, Ingeborg: Biographisches. Werke Bd 4. S. 302.

⁴⁹⁹ Broser, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. S. 208f.

⁵⁰⁰ Bachmann, Ingeborg: Böhmen liegt am Meer. Werke Bd 1. S. 167.

Das von Broser angesprochene „mediterrane Flair“ kommt einerseits durch die Tatsache der Entrückung Böhmens ans Meer zur Geltung, aber auch durch die im Gedicht vorgenommenen Anrufungen des italienischen Volkes, das, gleich wie alle Menschen in den Augen der Schriftstellerin zum böhmischen Volk gehört.

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
Unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. [...] ⁵⁰¹

Dieses Aufgreifen der Figuren stellt vor allem auch einen Querverweis zu Shakespeares Dramen dar, welche im Text immer wieder zu finden sind, so werden intertextuelle Bezüge und Verweise auf Shakespeares Drama in erster Linie anhand der Reise des Ich dargestellt, die in der „virtuos aufgebaute[n] Montagetechnik“ ⁵⁰² aufgeht und eine dialektische Verbindung literarischer Traditionen erschaffen. Cambi betont, dass Bachmann in ihrem lyrischen Text Böhmen antithetisch auflädt, indem sie seine ursprüngliche Funktion als Ort der Verbannung, wie er in Shakespeares Text zum Einsatz kommt, ins Gegenteil verkehrt – Böhmen wird zum Land der Verheißung und Utopie. ⁵⁰³ An dieser Stelle ist hervorzuheben, dass die Autorin mit ihrer Anrufung aller Böhmen die Menschen als „gleich“ betrachtet, als Mitglieder eines gemeinsamen Volkes, nämlich dem der Böhmen.

Wir alle sind Böhmen und wir alle hoffen auf dieses Meer und dieses Land. Und wer nicht hofft und wer nicht lebt und wer nicht liebt und wer nicht hofft auf dieses Land, ist für mich kein Mensch. Und deswegen habe ich gesagt, „Kommt her, ihr Böhmen, alle“ – denn ich meine alle damit [...]. ⁵⁰⁴

3.5.1.2 Utopische Heimat

Der Begriff Heimat, der bei Bachmann bevorzugt als eine „utopische Heimat“ auftritt, wird im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* als ein bestimmtes Land bezeichnet, das Land „Utopia“, das als Ort der „geistigen Heimkehr“ in den literarischen Atlas

⁵⁰¹ Bachmann, Ingeborg: *Böhmen liegt am Meer*. Werke Bd 1. S. 167.

⁵⁰² Cambi, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. *Böhmen liegt am Meer*. In: *In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort*. S. 243-252. Hier: S. 247.

⁵⁰³ Vgl. ebda.

⁵⁰⁴ Haller, Gerda: *Ingeborg Bachmann*. Ein Tag wird kommen. S. 81f.

eingeschrieben wird.⁵⁰⁵ So kann davon gesprochen werden, dass der Ort selbst zur Erkenntnis und der Möglichkeit verhilft, Heimkehr neu zu begründen.⁵⁰⁶ Die Überführung in die „Märchenwelt“⁵⁰⁷ einer erdachten Utopie der Autorin, die sich von der Realität der Gegenwart abwendet und eine fiktive Welt der Hoffnung erschafft gelingt bereits zu Beginn des Gedichts. So wird mit den ersten Verszeilen eine „topographische Vergewisserung des Ich“ ausgedrückt, das einen Raum und „Gegenort“ betritt, der „tragende Beziehungen“ aufweist, in dem das Ich „wieder vertrauen lernt“.⁵⁰⁸

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.⁵⁰⁹

Erich Fried spricht von einem „Teil einer heilen Welt“, die „nur über die Brücke des Zugrundegehens“ erreicht wird und so zu einem Ort wird, der als „Heimat der Heimatlosen“ fungiert. Hier ist wiederum die Dialektik zwischen Krankheit und Heilung erkennbar, die auch im bereits abgehandelten Essay *Ein Ort für Zufälle* zum Einsatz kommt. Eine besondere Bedeutung misst er dem Wort „noch“ bei, das die Unsicherheit des Ich, sich in der realen Welt und Gesellschaft zurechtzufinden, widerspiegelt. Das Zugrundegehen des Ich, an das im Gedicht wiederholend angespielt wird, tritt nicht nur in seiner negativen Bedeutung auf, sondern wird durchaus auch als etwas Positives empfunden, das es dem Ich ermöglicht, sich diesem hinzugeben und der Möglichkeit des Entfliehens in eine neue Welt nachzugehen.⁵¹⁰ In diesem Zusammenhang ist das Motiv der Erkenntnis zu erwähnen, das es dem Ich ermöglicht, die Dinge zu erkennen, ihnen auf den Grund zu gehen und so den Grund unter den Füßen, den Grund des Daseins und Wissens wiederzuentdecken, wie aus folgenden Verszeilen hervorgeht:⁵¹¹ „Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.“ / „Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder“ / „Von Grund auf weiß

⁵⁰⁵ Vgl. Agnese, Barbara: „Aus dem Hier-und-Jetzt Exil“. Ingeborg Bachmann: Der Begriff „Heimat“ im Lichte der „utopischen Existenz“ des Dichters. In: *Ferne Heimat, nahe Fremde: bei Dichtern und Nachdenkern*. S. 157-169. Hier: S. 164.

⁵⁰⁶ Ivanović, Christine: *Böhmen liegt am Meer*. In: *Interpretationen*. S. 108-121. Hier: S. 116f.

⁵⁰⁷ Schlinsog, Elke: *Berliner Zufälle*. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. S. 183.

⁵⁰⁸ Vgl. Bachmann, Ingeborg: *Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Edition und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 123f.

⁵⁰⁹ Bachmann, Ingeborg: *Böhmen liegt am Meer*. Werke. Bd 1. S. 167.

⁵¹⁰ Vgl. Fried, Erich: *Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land*. S. 6.

⁵¹¹ Vgl. Bachmann, Ingeborg: *Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. S. 128.

ich jetzt, und ich bin unverloren.“⁵¹² Das Erkennen der Wahrheit dient als Art Voraussetzung, die es dem Ich ermöglicht, in die Richtung der utopischen Landschaft Böhmens zu entfliehen. Diese utopische Vorstellungswelt der Autorin scheint keines Falls gefestigt, was durch das sich wiederholende Adverb „noch“ zum Einsatz kommt.

Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.⁵¹³

„Das Wort noch zeigt, daß sie den Zustand nicht für dauerhaft hält – enthalten diese Zeilen, die alles von Böhmens Lage am Meer abhängig machen, schon die kaum mehr verkappte Absage auf Glauben und Hoffnung.“⁵¹⁴ In diesen Zeilen ist wiederum die Grenze erkennbar, die Welt, Sprache und Ich aufeinander treffen lassen.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

Ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.⁵¹⁵

Die Identifikation des Ich mit einem Böhmen, der durch sein wanderndes Unterwegssein ein utopisches Land erblickt, kann als Sinnbild des ruhelosen Menschen betrachtet werden, der auf eine verheißungsvolle Zukunft hofft, sich den Grenzen annähert um in einer Überschreitung derer „zu einer unberührbaren Welt zu gelangen“, und gleichzeitig dem „utopischen Movens des über die Zukunft hinwegsehenden Menschen“ nachzugehen.⁵¹⁶ Fried nähert sich diesen Verszeilen aus einer anderen Richtung, indem er davon ausgeht, dass das Ich am Ende des Gedichts seine Behausung, die zu Beginn noch vorhanden war, verloren hat. Die Möglichkeit das Haus zu betreten ist nicht mehr gegeben, wodurch die Glaubhaftigkeit der Überlebensfähigkeit des Ich und auch der Beständigkeit des Landes am Meer in Frage gestellt werden, welches auf die Flüchtigkeit und fehlende Beständigkeit verweist.⁵¹⁷ Cambi postuliert in diesem Zusammenhang folgende These: „Die Utopie ist für

⁵¹² Bachmann, Ingeborg: Böhmen liegt am Meer. Werke Bd 1. S. 167.

⁵¹³ Ebda.

⁵¹⁴ Fried, Erich: Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. S. 9.

⁵¹⁵ Bachmann, Ingeborg: Böhmen liegt am Meer. Werke Bd 1. S. 167.

⁵¹⁶ Vgl. Cambi, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. Böhmen liegt am Meer. In: In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort. S. 243-252. Hier: S. 250.

⁵¹⁷ Fried, Erich: Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. S. 9f.

Bachmann keine Alternative zur Geschichte; sie erwächst aus dem Zustand desjenigen, der sie erlebt, erleidet und ablehnt, aber nicht auflösen oder durch mystizistische Anschauungen verdrängen kann.“⁵¹⁸ Die Vorstellung vom Land „Utopia“, das im Gedicht Darstellung findet, zeigt sowohl die positive Möglichkeit der Entrückung in die Utopie als auch die negativen Aspekte und Gegebenheiten in der realen Umgebung und im gesellschaftlichen Sein auf, die eine Hinwendung in dieses verheißungsvolle Land erschweren oder gar verhindern. Die ambivalente Bedeutung und Rolle der Utopie greift die Schriftstellerin in einem Statement auf:

Man hat mich schon manchmal gefragt, warum ich einen Gedanken habe oder eine Vorstellung von einem utopischen Land, einer utopischen Welt, in der alles gut sein wird und in der wir alle gut sein werden. Darauf zu antworten, wenn man dauernd konfrontiert wird mit der Abscheulichkeit dieses Alltags, kann ein Paradoxon sein. 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. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran, denn wenn ich nicht daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben.⁵¹⁹

Mit dem lyrischen Text *Böhmen liegt am Meer* erschafft die Autorin einen utopischen Ort der Verheißung. Sie selbst betrachtete das Gedicht als ihren gelungensten Text, der den Menschen Hoffnung geben soll:

Es ist gerichtet an alle Menschen, weil es das Land ihrer Hoffnung ist, das sie nicht erreichen werden, und trotzdem müssen sie hoffen, weil sie sonst nicht leben können. Und dieses Gedicht allein macht mir große Freude, nicht weil ich es geschrieben habe, nicht ich bin es, es ist jemand anderer. Für mich ist es ein Geschenk, und ich habe es nur weiterzugeben an alle anderen, die nicht aufgeben zu hoffen auf das Land ihrer Verheißung, auf dieses Land, das sie nicht erreichen werden. Ja, nicht erreichen, aber nicht aufhören werden zu hoffen.⁵²⁰

⁵¹⁸ Cambi, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. *Böhmen liegt am Meer*. In: In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort. S. 243-252. Hier: S. 250.

⁵¹⁹ Haller, Gerda: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. S. 55.

⁵²⁰ Ebda. S. 79.

4. Resümee

Im Hauptteil dieser Arbeit wurde Bachmanns poetologische Topographie anhand der ausgewählten Prosatexte *Was ich in Rom sah und hörte*, *Ein Ort für Zufälle*, *Das dreißigste Jahr*, *Malina*, *Drei Wege zum See*, und dem lyrischen Text *Böhmen liegt am Meer* untersucht, wobei eine Gliederung in die einzelnen Topographien der Städte Rom, Berlin, Wien und Klagenfurt, sowie der Landschaft Böhmen erfolgte. In den einzelnen Textanalysen wurde der Versuch unternommen, die zu Beginn gestellten Fragen unter Berücksichtigung der einzelnen Aspekte des topographischen Schreibens zu beantworten, welche ein weiteres Mal angeführt werden sollen:

Welche Zusammenhänge bestehen zwischen topographischer Schreibweise mit der Beschreibung einzelner Orte und Städte als Gedächtnisorte und der Gegenüberstellung von kollektiver mit individueller Geschichte? Welche Rolle nimmt in den einzelnen Texten die Utopie ein und inwieweit lassen sich die Aspekte der Heimatlosigkeit und Fremde in der von Bachmann angestrebten Richtungsutopie, mit der sie ihre Leser unter der Forderung des Weiterdenkens konfrontiert, wiederfinden?

Im Laufe der Abhandlung stellte sich heraus, dass es schwierig ist, sich einzelnen Aspekten in Bachmanns literarischen Werken in gesonderter Form zu widmen, da es sich in den einzelnen Texten um Themenbereiche und Aspekte, die ein zusammenhängendes Textgeflecht ergeben, handelt. So ging aus der Analyse der Primärtexte und der damit verbundenen Bearbeitung der Sekundärliteratur deutlich hervor, dass einzelne Aspekte wie Topographie, Heimat, Utopie, Gedächtnis und Geschichte bei Bachmann nie unabhängig von einander auftreten, sondern eine sich überschneidende und verbindende Darstellung finden. Dieses Aufgreifen unterschiedlicher Aspekte lässt sich auch bei Andrea Stoll finden, welche folgende Termini in Bachmanns Poetik hervorhebt: „Traumatische Geschichtserfahrung“, „utopische Antizipation“, „subjektives Erleben und poetologische Reflexion“, „der unrettbare Zustand der Geschlechter“ und ein „ekstatisches Liebesverlangen“.⁵²¹

⁵²¹ Stoll, Andrea: Nervenströme der Erinnerung. Der lange Weg zur Biographie Ingeborg Bachmanns. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 17- 46. Hier: S. 19.

In der anknüpfenden Zusammenfassung werden die Erkenntnisse, die aus der Recherchearbeit und der Analyse der ausgewählten Texte mithilfe der Interpretationen aus der Sekundärliteratur hervorgegangen sind, unter der Beantwortung der Fragestellungen angeführt.

Die Topographie der ewigen Stadt Rom, die anhand des Essays *Was ich in Rom sah und hörte* untersucht wurde, tritt im Text als ein Gedächtnisort auf, in dem sich die vergangene Geschichte in den Denkmälern und Plätzen der Stadt eingeschrieben hat. Es entsteht ein Nebeneinander von Gegenwart und Geschichte, das sich aus den Ereignissen und Erinnerungen der Vergangenheit und der gegenwärtigen Geschehnisse zusammensetzt und auf das bewusste Verdrängen der kollektiven Geschichte verweist. In dieser Art der Darstellung ist Freuds These, die Stadt Rom als ein psychisches Wesen zu begreifen besonders heranzuziehen, da sowohl auf sichtbare als auch verborgene Schichten der Topographie eingegangen wird. Dem Stellenwert der historischen Vergangenheit kommt im Text eine weitere Ebene hinzu, die sich auf das gegenwärtige Leben des römischen Volkes bezieht. Durch das Aufgreifen des Alltagslebens und der historischen Vergangenheit der Stadt entsteht ein ambivalentes Bild, das nicht nur auf die Fassade, die sich den touristischen Besuchern bietet, eingeht, sondern einen kritischen Blick auf das Zusammenleben und den Umgang mit dem historischen Erbe wirft, wodurch von einem Überführen der Geschichte in eine Jetztzeit gesprochen werden kann. Im Essay ist in den einzelnen Schilderungen der Erzählstimme der Blick der Autorin erkennbar, die in Rom ihre Wahlheimat gefunden hatte und sich der italienischen Lebensweise angehöriger fühlte, als der ihrer eigentlichen Heimat Österreich. Der Forderung des Weiterdenkens werden die Leser am Schluss des Essays ausgesetzt, wenn sie Bachmann mit richtungsweisenden Zeilen in ihre eigene Erkenntnis entlässt. Der Beschreibung der ewigen Stadt ist außerdem der Aspekt des Utopischen eingeschrieben, der die Stadt im Gegensatz zu Berlin als einen literarisch-utopischen Ort auftreten lässt, der ein geistiges Heimatgefühl entstehen lässt und Halt bieten kann, welches in der wahnhaften Nicht-Utopie Berlins unmöglich ist.

Ingeborg Bachmann nimmt die Topographie Berlins im Text *Ein Ort für Zufälle* als Spiegel einer kranken Gesellschaft wahr, die sie anhand von Destruktion und Wahnsinn beschreibt. Als Ausgangspunkt für die Darstellung eines kranken Kollektivs übernimmt sie den Terminus des Zufalls aus Büchners *Lenz*, der mit dem des Wahnsinns

gleichzusetzen ist. Die Autorin verweist auf die Schreckensgeschichte der Stadt und ihre verdrängte Vergangenheit der Geschehnisse des Zweiten Weltkriegs, wodurch Berlin als ein Gedächtnisort in Erscheinung tritt, der die kollektive Geschichte aus der Sicht des ebenso versehrten Individuums wahrnimmt und an die Leser weiterleitet. Der wahnhafte Ort Berlin stellt das Gegenteil zum Wahlheimatort Rom dar, denn so ist hier keine Behausung und kein Schutz möglich, da die Topographie der Stadt aus der Ordnung geraten und der Zerstörung ausgesetzt ist. Die daraus resultierenden Motive der Heimatlosigkeit und Fremde sind auf die Vergangenheit der Stadt als Zentrum des Nationalsozialistischen Reiches und die Zerstörung des Ich zurückzuführen. Durch das Aufzeigen der verdrängten Vergangenheit führt Bachmann den Lesern ein Bild vor Augen, das die kollektive Geschichte in Bezug auf die Geschehnisse des Holocaust als noch nicht verarbeitet darstellt und darauf abzielt, den Lesern dieses bewusst zu machen und sie in ihre Rolle des Weiterdenkens zu entlassen.

In der Erzählung *Das dreißigste Jahr* beschreibt Bachmann einen identitätssuchenden Protagonisten, der zwischen den beiden Städten Wien und Rom hin- und hergerissen ist, wobei Wien in erster Linie als Erinnerungsort und Rom als Ort der Flucht fungiert. Wien wird vor allem dadurch als Ort des Gedächtnisses erkennbar, da die Hauptfigur durch eine zwanghafte Erinnerung an diese ausgesetzt ist, die sich in sein Gedächtnis eingeschrieben hat. Die negativen Erfahrungen und Erinnerungen des Protagonisten, die er in seinem persönlichen Umfeld erlebte, führen dazu, dass sich der Protagonist von der Determination der Gesellschaft distanzieren und menschliche Kontakte lösen möchte, weshalb er sich für eine Flucht aus dem kollektiven Gefängnis entscheidet. Ein Entfliehen aus der Gesellschaft ist allerdings auch nicht in der vermeintlichen Freiheit Roms möglich, da ihn das Problem des gesellschaftlichen Seins auch hier übermannt und sich diese Flucht als eine Utopie herausstellt. Eine erneute Annäherung an seine heimatliche Stadt Wien, die er durch den Blick eines Fremden wahrzunehmen versucht, scheitert, da der Protagonist durch die Motive Bewegung und Reise der Fremde ausgesetzt bleibt. Die im Text geforderte Utopie, die sich auf eine neue Sprache und eine neue Welt richtet, kann nicht erreicht werden, sondern wird als eine Richtungsutopie erkennbar, die den Protagonisten bis zum Ende im Spannungsfeld zwischen Utopie und Bestehendem verweilen lässt. Erst am Ende der Erzählung nimmt der Protagonist das Dasein in der Realität an und beginnt in ihr und nicht in einem

rastlosen utopischen Konstrukt zu leben. Bachmann stellt auch in diesem Text ein offenes Ende dar, welches ihre Leser die Problemkonstante des Überlebens des Individuums im Kollektiv der Gesellschaft überdenken lässt.

Im Roman *Malina* wird die Topographie der Stadt Wien auf eine besondere Art dargestellt, zum einen fungiert diese als ein Gedächtnisort, der anhand einzelner Bauwerke, Denkmäler und Sehenswürdigkeiten beschrieben wird, zum anderen wird die Topographie der Metropole auf einen kleinen Teil der Ungargasse herabgebrochen. Im Zentrum des Romans steht die individuelle Geschichte die durch die Präsenz der Stadt mit der kollektiven Geschichte vereint wird. Dem Roman sind geschichtliche Bezüge und Ereignisse eingeschrieben, die auf das gestörte Verhältnis des Ich zur modernen Gesellschaft verweisen. Das „Ungargassenland“ bildet eine Grenze zum äußeren „Mordschauplatz“ der Gesellschaft, wodurch der individuelle Raum als Zufluchtsort und Behausung des Ich hervortritt, der ein Gefühl der Heimat zulässt. Die durchgängigen, utopischen Fragmente im Roman sind als Leitmotiv erkennbar, welches die utopische Hoffnung auf Veränderung in den Mittelpunkt stellt. Doch die Idee einer Liebesutopie, die außerdem im eigenen topographischen Konstrukt des Ich, dem „Ungargassenland“ erkennbar ist, scheitert. Das Ich und dessen utopische Entwürfe können sich gegenüber der Grausamkeiten der Gesellschaft und der Übermacht des männlichen Anteils des Ich nicht behaupten, wodurch die Vorstellung einer Utopie gemeinsam mit der weiblichen Hauptfigur verschwindet und zu Grunde geht. Gerade in diesem vollendeten Roman der Autorin werden die Leser mit Leerstellen im Text konfrontiert, die eine vielschichtige Interpretation zulassen und gerade dadurch das Weiterdenken der Leser fordert.

Die Erzählung *Drei Wege zum See* weist eine leitmotivische Verarbeitung der Topographie auf, die bereits zu Beginn des Textes durch eine Wanderkarte eingeleitet wird. Die geographische Topographie der Landschaft rund um den Wörthersee wird zu einer Gedächtnistopographie überführt, indem die Protagonistin auf ihren Wanderwegen mit den Erinnerungen aus ihrer Vergangenheit konfrontiert wird, wodurch die individuelle Geschichte im Mittelpunkt der Erzählung steht. Einen besonders wichtigen Aspekt nehmen neben der topographischen Darstellung die Begriffe Heimat und Fremde ein, wobei die topographische Heimat der Protagonistin als eine verfremdete erscheint. Die Flucht aus dem Alltäglichen, die sie in die Heimat

ihrer Kindheit zurückkehren lässt, bietet nicht das gewünschte Resultat, da durch die sich wiederholenden und scheiternden Versuche der Hauptfigur an den See zu gelangen, eine blockierte Rückkehr in die Heimat verdeutlicht wird. Elisabeth Matrei ist einem Fremdheitsgefühl ausgesetzt, das sie weder in der Stadt noch am Land leben lässt, wodurch sie überall in der Fremde zu sein scheint. Diese Voraussetzungen der fehlenden Verwurzelung lassen die Hauptfigur einen utopischen Sehnsuchtsort des „Haus Österreich“ erdenken, der auf den vergangenen Vielvölkerstaat zurückzuführen ist. Die Protagonistin resigniert, da sie ihr utopisches Ziel ihre Identität nicht erreichen kann, jedoch findet sie gerade durch diese Erkenntnis zu einer neuen Sichtweise ihrer Lebensumstände, welche sich als Utopie der Hoffnung konstituiert. Der Autorin gelingt es, eine mögliche Richtung der Problemkonstante aufzuzeigen, den weiteren Verlauf der Handlung jedoch nicht preiszugeben und so die Rolle des Lesers, als weiterdenkendes Subjekt zu fordern.

Aufgrund der Analyse des lyrischen Textes *Böhmen liegt am Meer* wurde ersichtlich, dass dieser ein exemplarisches Beispiel für Bachmanns poetologische Topographie in Bezug auf die Aspekte Heimat und Utopie darstellt. Bachmann greift Böhmen als einen topographischen Ort der Sehnsucht nach Heimat auf, welches als Sinnbild des ruhelosen und heimatlosen Menschen erkennbar wird. Böhmen tritt als utopischer Ort in Erscheinung, der zur Erkenntnis und der Möglichkeit verhilft, Heimkehr neu zu begründen und eine „geistige Heimkehr“ zu ermöglichen. Aus den bearbeiteten Interpretationen des Gedichtes ist besonders hervorgegangen, dass Bachmann eine positive Vorstellung einer besseren Welt und dem gesellschaftlichen Zusammenleben der Menschen vermitteln möchte. Dieses spiegelt sich im Erkennen der gescheiterten kollektiven Vergangenheit der Menschheit wider, da in dem Scheitern die Grundvoraussetzung liegt, eine neue Richtung einschlagen zu können. Bachmann, die sich mit ihrem lyrischen Text an alle Menschen richtet, gibt somit eine Richtungsutopie, die Hoffnung auf eine bessere und gerechtere Welt schafft, das Konstrukt von „Utopia“ an ihre Leser weiter. Sie lässt wie in vielen ihrer Werke, den Schlussteil des Gedichts, wie die Menschheit dieser visionären und besseren Gesellschaft entsprechen könnte offen, wodurch die Utopie bestehen bleibt, und wiederum das Weiterdenken der Leser gefordert wird.

Abschließend lässt sich Folgendes zusammenfassen: Aus der Analyse der Primärtexte und der Bearbeitung der Interpretationen aus der Sekundärliteratur wurde festgestellt, dass in Bachmanns poetologischer Topographie unterschiedliche biographische Züge, Erfahrungen und Sichtweisen der Autorin eingearbeitet sind, die im Laufe ihres literarischen Schaffens als Gedächtnisräume erhalten geblieben sind und einen großen Interpretationsspielraum eröffnen. In den einzelnen Darstellungen literarischer Räume greift Bachmann auf die Problemkonstante des gesellschaftlichen Seins in Hinblick auf das Zusammenspiel von Kollektiv und Individuum auf. Die Dialektik zwischen Heimat und Heimatlosigkeit ist in ihren Werken als ein weiterer konstanter Aspekt zu erkennen, wobei besonders der Zusammenhang zwischen der nomadenhaften Heimatlosigkeit und dem Sehnsuchtsraum des „Haus Österreich“, welcher sich in den unterschiedlichen Texten als ein utopischer Ort konstituiert, hervorzuheben ist. Einen wichtigen Stellenwert nimmt in Bachmanns Poetik außerdem die Rolle der Utopie ein, die sie als hoffnungstragende Richtung an ihre Leser weitergibt.

Die vorliegende Diplomarbeit soll mit den Worten Peter Beickens beendet werden, welche als Abschluss besonders geeignet erscheinen:

„Die Dichterin Ingeborg Bachmann hat unglaubliche Schönheiten der Sprache auf uns gebracht, mit dem Mut zur Wahrheit, mit der Anmut der Poesie. Ihre Hinterlassenschaft, das Vollkommene und das Unvollendete, fasziniert und prägt sich ein.“⁵²²

Ingeborg Bachmann, eine der faszinierendsten Autorinnen der Moderne, eröffnet mit ihren literarischen Werken bis heute Raum für Interpretationen in den verschiedensten Dimensionen der Betrachtungsweise, wobei die in dieser Arbeit abgehandelten Aspekte einen geringen Teil der Bachmann Forschung einnehmen. Die immerwährende Auseinandersetzung mit den komplexen Aspekten ihres Werkes lässt die Vollendung der Interpretationsmöglichkeiten als eine „Utopie“ erscheinen, die wohl nie ausreichend erschöpft sein wird. Ob dieses im Sinne der Autorin möglicherweise auch als beabsichtigt und als ein Auftrag an die Nachwelt zu sehen ist, möge als weiterer Aspekt in der Bachmann Forschung an dieser Stelle offen gelassen werden.

⁵²² Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. S. 214.

5. Bibliographie

Primärliteratur:

- BACHMANN, Ingeborg: >Todesarten< Projekt. Bd 1 (Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz – Roman und andere Texte). Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Krit. Ausgabe unter Leitung von Robert Pichl. München, Zürich: Piper 1995
- BACHMANN, Ingeborg: Werke. Bd 1 (Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978
- BACHMANN, Ingeborg: Werke. Bd 2 (Erzählungen). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978
- BACHMANN, Ingeborg: Werke. Bd 3 (Todesarten: Malina und unvollendete Romane). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978
- BACHMANN, Ingeborg: Werke. Bd 4 (Essays. Reden. Vermischte Schriften. Anhang). Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich: Piper 1978
- BACHMANN, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983
- BACHMANN, Ingeborg: Ein Ort für Zufälle. Mit Zeichnungen von Günter Grass und einem Nachwort von Klaus Wagenbach. Berlin: Klaus Wagenbach 1994
- BACHMANN, Ingeborg: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998
- BACHMANN, Ingeborg: Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung. Hg. v. Jörg-Dieter Kogel. München: Piper 2000
- BACHMANN, Ingeborg und Hans Werner HENZE: Briefe einer Freundschaft. Mit 8 Faksimiles. Hg. v. Hans Höller mit einem Vorwort von Hans Werner Henze. München, Zürich: Piper 2004

Sekundärliteratur:

- ADORNO, Theodor W.: Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit. In: Ders.: Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen, Ohne Leitbild. Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz. 2. Auflage. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1996. S. 555-572
- AGNESE, Barbara: „Aus dem Hier-und-Jetzt Exil“. Ingeborg Bachmann: Der Begriff „Heimat“ im Lichte der „utopischen Existenz“ des Dichters. In: Ferne Heimat - Nahe Fremde. Bei Dichtern und Nachdenkern. Hg. v. Eduard Beutner und Karlheinz Rossbacher. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. S. 157-169
- AGNESE, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen Verlag 1996
- AGNESE, Barbara und Robert PICHL (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009
- AGNESE, Barbara: Wien als „lieu de mémoire“ in Ingeborg Bachmanns *Malina*. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 47-67
- AUGÉ, Marc: Nicht-Orte. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Erste, um ein Nachwort erweiterte Auflage in der Beck'schen Reihe. München: Beck 2010
- BANNASCH, Bettina: Von vorletzten Dingen. Schreiben nach „Malina“: Ingeborg Bachmanns „Simulatan“ – Erzählungen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft Bd 216)
- BARTSCH, Kurt: Das dreißigste Jahr und das >Todesarten<-Projekt. In: Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996.) St. Ingebert: Röhring Universitätsverlag 2000 (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur Bd 11) S. 41- 54
- BARTSCH, Kurt: Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen. In: Modern Austrian Literature 18. Nr. 3/4. 1985. S. 135-145

- BARTSCH, Kurt: Ingeborg Bachmann. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (= Sammlung Metzler 242)
- BARTSCH, Kurt: „Und der Fluchtweg kommt uns nicht, wie den Vögeln, zustatten.“ Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung „Das dreißigste Jahr“. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses Situations. Actes du Colloque à l'Université de Nantes. Département d'Etudes Germaniques 29, 30 e 31 Janvier 1986. Nantes 1986. S. 127-150
- BASIL, Otto: Interview vom 14. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 101-105
- BEICKEN, Peter: Ingeborg Bachmann. München: Beck 1988 (= Literaturwissen für Schule und Studium Nr. 15225)
- BENEVOLO, Leonardo und Benno ALBRECHT: Grenzen. Topographie, Geschichte, Architektur. Aus dem Italienischen von Andreas Simon. Frankfurt, New York: Campus Verlag 1995
- BENJAMIN, Walter: Berliner Kindheit um neunzehnhundert. Fassung letzter Hand. In: Gesammelte Schriften. Bd 7. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 385-433
- BENJAMIN, Walter: Das Passagenwerk. In: Gesammelte Schriften. Bd 5. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991 (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 935)
- BERGMANN, Günther: Interview vom 2. April 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 93-94
- BERNHARD, Thomas: Der Atem. Eine Entscheidung. Salzburg/Wien: Residenzverlag 1978
- BODE, Eva Beate (Red.): Der Brockhaus Literatur: Schriftsteller, Werke, Epochen, Sachbegriffe. 4., überarbeitete und aktualisierte Auflage. Gütersloh/München: F.A. Brockhaus 2010
- BOLLNOW, Otto Friedrich: Mensch und Raum. 7. Auflage. Stuttgart, Berlin, Köln: W. Kohlhammer 1994

- BÖDEFELD, Gerda: Interview vom 24. Dezember 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper 1983. S. 111-115
- BÖHME, Hartmut: Einleitung: Raum – Bewegung – Topographie. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2005 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd 27) S. IX-XXIII
- BÖHME, Hartmut: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2005 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd 27)
- BOMBITZ, Attila: Eine österreichische Geschichte. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*. In: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien: Praesens Verlag 2008 (= Österreich-Studien Szeged Bd 2) S.73-84
- BRAESE, Stephan, Holger GEHLE, Doron KIESEL und Hanno LOEWY (Hg.): Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998 (= Wissenschaftliche Reihe des Fritz-Bauer Instituts Bd 6)
- BROKOPH-MAUCH, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association. Band 30. Nr. 3/4. 1997. S. 185-199
- BROSER, Patricia: Ein Tag wird kommen. Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns. Wien: Praesens 2009
- BUCHHOLZ, Steffi: Stadt, Land, Fluss. Allgemeine Topographie – nicht nur für Reiseverkehrskaufleute. Hamburg: Feldhaus 2004
- BÜCHNER, Georg: Dichtungen. Danton's Tod, Leonce und Lena, Woyzek, Lenz, Übersetzungen. In: Sämtliche Werke, Briefe und Dokumente in zwei Bänden. Bd 1. Hg. v. Henri Poschmann. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1992 (= Bibliothek deutscher Klassiker Bd 84) S. 223-250
- CAMBI, Fabrizio: Ein Ich zwischen Scheitern und Annäherung ans Wort. Böhmen liegt am Meer. In: In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. v. Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2000 (= Literatur und Leben Bd 55) S. 243-252

- CHARLIER, Siegfried: Grundlagen der Psychologie, Soziologie und Pädagogik für Pflegeberufe. Stuttgart/New York: Thieme 2001
- DUDEN: Deutsches Universalwörterbuch. 5., überarbeitete Auflage. Hg. v. der Dudenredaktion. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag 2003
- DÜNNE, Jörg: Die Karte als imaginiertes Ursprung. Zur frühzeitlichen Konkurrenz von textueller und kartographischer Raumkonstruktion in den America-Reisen Theodor de Brys. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2005 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd 27) S. 73-99
- EBELING, Knut: Historischer Raum: Archiv und Erinnerungsort. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. S. 121-133
- EGGERS, Michael: Presenting the past: Ingeborg Bachmann's literary metropolis. In: Cross-cultural travel. Papers from the Royal Irish Academy Symposium on Literature and Travel, National University of Ireland, Galway, November 2002. Hg. v. Jane Conroy. New York/ Vienna: Lang 2003 (= Travel writing across the disciplines Bd 7) S. 389-397
- EKKEHART, Rudolph: Interview vom 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 81-92
- ERTUĞRUL, Bilge: Die Raum-Zeit-Problematik in Ingeborg Bachmanns Prosawerk. In: Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium Universität des Saarlandes 7. und 8. November 1996. Hg. v. Pierre Béhar. St. Ingebert: Röhring Universitätsverlag 2000 (= Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur Bd 11) S. 189-204
- FRIED, Erich: Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land. Über Ingeborg Bachmann – Erinnerungen, einige Anmerkungen zu ihrem Gedicht „Böhmen liegt am Meer“ und ein Nachruf. 3. Auflage. Berlin: Friedenauer Presse 1983
- FREUD, Sigmund: Das Ich und das Es. In: Sigmund Freud: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Bd 13. Hg. v. Anna Freud. 10. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer 1998

- FREUD, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur und andere kulturtheoretische Schriften. Einleitung von Alfred Lorenzer und Bernhard Görlich. Frankfurt/Main: Fischer 1994
- FOLKVORD, Ingvild: Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa. Hannover-Laatzten: Wehrhahn Verlag 2003
- GAZZETTI, Maria: Eine italienische Lektüre. Zur Bachmann-Rezeption in Italien. In: Du. Die Zeitschrift der Kultur. Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. Heft Nr. 9. September 1994. Zürich: 1994. S. 74-93
- GNÜG, Hiltrud: Utopie und utopischer Roman. Stuttgart: Reclam 1999 (= Literaturstudium Nr. 17613)
- GOLISCH, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg: Junius 1997 (= Zur Einführung Bd 141)
- GOMBROWICZ, Witold: Berliner Notizen. Aus dem Polnischen übersetzt von Walter Tiel. Pfullingen: Neske 1965
- GÜNZEL, Stephan (Hg.): Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010
- GÜRTLER, Christa: Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom. Berlin: edition ebersbach 2006 (= blue notes 30)
- GRIMM, Jakob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd 32. Sechzehnter Band. Zobel-Zypressenzweig. Bearbeitet von Gustav Rosenhagen und der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs zu Berlin. München: Deutscher Taschebuch Verlag 1984
- HAKE, Günter, Dietmar GRÜNREICH und Meng LIQIU (Hg.): Kartographie. Visualisierung raum-zeitlicher Informationen. 8., vollst. neu bearb. und erw. Auflage. Berlin: de Gruyter 2002 (= de Gruyter Lehrbuch)
- HALLER, Gerda: Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen. Ein Porträt von Gerda Haller. Mit einem Nachwort von Hans Höller. Salzburg und Wien: Jung und Jung 2004
- HAPKEMEYER, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien: Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften 1991 (= Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft Bd 11)

- HAUFSCILD Thomas und Nina HANENBERGER: Literarische Utopien und Anti-Utopien. Eine vergleichende Betrachtung. Wetzlar: Förderkreis Phantastik 1993 (= Schriftenreihe und Materialien der Phantastischen Bibliothek Wetzlar Bd 1)
- HEIM, Ilse: Interview vom 5. Mai 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 106-110
- HEISER, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz. St. Ingbert: Röhring Universitätsverlag 2007 (= Saarbrückner Beiträge zur Literaturwissenschaft Bd 85)
- HENDRIX, Heike: Ingeborg Bachmanns „Todearten“-Zyklus. Eine Abrechnung mit der Zeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 554)
- HERMAND, Jost: Von der Notwendigkeit utopischen Denkens. In: Orte. Irgendwo. Formen utopischen Denkens. Hg. v. Jost Hermand. Königstein: Athenäum 1981. S. 5-20
- HOCHÉ, Gerrit: Utopische Liebesentwürfe der Moderne. Zur narrativen Produktion und Reflexion von Geschlechterdifferenzen in Friedrich Schlegels Lucinde und Ingeborg Bachmanns Malina. Frankfurt am Main: Peter Lang 2010 (= Berliner Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte Bd 7)
- HOCKE, Gustav René: Interview vom 24. Januar 1957. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 22-24
- HOELL, Joachim: Ingeborg Bachmann. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2001 (= Dtv-Portrait Nr. 31051)
- HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. 5. Auflage. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009 (= rororo-Monographie Nr. 50545)
- HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum 1987
- HOMSCHEID, Thomas: Römische Tag- und Nachtbilder. Der Rom-Diskurs in Ingeborg Bachmanns Gedichten, Erzählungen und Reportagen. In: Die verewigte Stadt. Rom in der deutschsprachigen Literatur nach 1945. Hg. v. Ralf Georg

- Czapla und Anna Fattori. Bern, Wien: Peter Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Kongressberichte Bd 92) S. 189-208
- HUML, Ariane: Ein Maximum an Exil in einem Minimum von Welt: Ingeborg Bachmanns literarisches Rom (mit einigen Ausflügen ins italienische Umland). In: *Cultura Tedesca*. Ingeborg Bachmann. Hg. v. Robert Pichl und Barbara Agnese. Roma: Donzelli Editore 2004 (= *Cultura Tedesca* Bd 25) S. 13-28
 - HUML, Ariane: Silben im Oleander. Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns. Göttingen: Wallstein Verlag 1999
 - IVANOVIĆ, Christine: Böhmen als Heterotopie. In: *Interpretationen*. Werke von Ingeborg Bachmann. Hg. v. Matthias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002 (= *Interpretationen* Nr. 17517) S. 108-121
 - JABLKOWSKA, Joanna: Literatur ohne Hoffnung. Die Krise der Utopie in der deutschen Gegenwartsliteratur. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1993 (= *DUV Literaturwissenschaft*)
 - JAGOW, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln: Böhlau 2003 (= *Literatur-Kultur-Geschlecht* Bd 25)
 - JOHNSON, Uwe: Good Morning, Mrs. Bachmann. Uwe Johnson schreibt Ingeborg Bachmann aus ihrer Wohnung in Rom. Das unveröffentlichte Dokument einer Freundschaft. In: *Du*. Die Zeitschrift der Kultur. Heft Nr. 9. September 1994. Zürich 1994. S. 56-62
 - JURGENSEN, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: *Für und wider eine österreichische Literatur*. Hg. v. Kurt Bartsch u.a. Königstein: Athenäum Verlag 1982. S. 152-174
 - KIENLECHNER, Toni: Interview vom 9. April 1971. In: *Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 95-100
 - KLAUBERT, Annette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern: Peter Lang 1983 (= *Europäische Hochschulschriften Reihe 1. Deutsche Sprache und Literatur* Bd 662)
 - KNAPP, Gerhard P.: Georg Büchner. 3., vollständig überarbeitete Auflage. Stuttgart: Metzler 2000 (= *Sammlung Metzler* Bd 159)

- KRUFFT, Hanno-Walter: Städte in Utopia. Die Idealstadt vom 15. bis 18. Jahrhundert zwischen Staatsutopie und Wirklichkeit. München: Beck 1989
- KUBIK, Sabine: Krankheit und Medizin im literarischen Werk Georg Büchners. Stuttgart: M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung 1991 (= M-&-P-Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung)
- LAMPING, Dieter: Über Grenzen. Eine literarische Topographie. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 2001
- LARCATI, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2006
- LEHMANN, Jürgen: Übersteigen und Übersetzen. Zum Problem der Grenzüberschreitung bei Rainer Maria Rilke und Marina Cvetaeva. In: Rilke und die Weltliteratur. Hg. v. Manfred Engel und Dieter Lamping. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1999. S. 263-280
- LENNOX, Sara: >Gender<, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann. In: „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttische. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004. S. 15-55
- LÜCKE, Bärbel: Ingeborg Bachmann. Malina. Interpretation von Bärbel Lücke. München: Oldenbourg 1993 (= Oldenbourg Interpretationen Bd 60)
- MEISE, Helga: Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann. In: Text und Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1984
- MITZSCHERLICH, Beate: „Heimat ist etwas das ich mache“. Eine psychologische Untersuchung zum individuellen Prozess von Beheimatung. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft 1997 (= Münchner Studien zur Kultur- und Sozialpsychologie Bd 9)
- MÖLTER, Veit: Interview vom 23. März 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 73-80
- MUSIL, Robert: Denkmale. In: Gesammelte Werke in neun Bänden. Kleine Prosa, Aphorismen und Autobiographisches. Bd 7. Hg. v. Adolf Frisé. 2., verb. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981

- NEUSÜSS, Arnhelm (Hg.): Utopie. Begriff und Phänomen des Utopischen. 2. Auflage. Neuwied und Berlin: Luchterhand 1972 (= Soziologische Texte Bd 44)
- NORA, Pierre: Zwischen Geschichte und Gedächtnis. Aus dem Französischen von Wolfgang Kaiser. Berlin: Wagenbach 1990 (= Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek Bd 16)
- ORF: Drei Statements. Zu Gast bei Ingeborg Bachmann. 29. Mai 1969. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 65-67
- OTT, Michaela: Bildende und darstellende Künste. In: Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. v. Stephan Günzel. Stuttgart, Weimar: Metzler 2010. S. 60-76
- PERGER, Richard: Straßen, Türme und Basteien. Das Straßennetz der Wiener City in seiner Entwicklung und seinen Namen. Ein Handbuch. Wien: Deuticke 1991 (= Deutungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte Bd 22)
- PETERS, Uwe Henrik (Hg.): Lexikon der Psychiatrie, Psychotherapie, Medizin, Psychologie. 6. Auflage. München: Urban und Fischer 2007
- PETHES, Nicolas: Topos. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. v. Nicolas Pethes und Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001 (= Rowohlts Enzyklopädie 55636) S. 584-585
- PICHL, Robert: Erzählen im Kontrapunkt – Ingeborg Bachmanns Drei Wege zum See. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 77-86
- PICHL, Robert: Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme als Schlüssel motive in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: Sprachkunst 16. 1985. S. 221-230
- PICHL, Robert: Ingeborg Bachmanns „Offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Kritische Wege zur Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1993). Hg. v. Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien: Hora Verlag 1994. S. 97-111
- PICHL, Robert: Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns „Drei Wege zum See“ oder die Aufklärung eines topographischen

- Irrtums. In: *Begegnungen mit dem „Fremden“: Grenzen – Traditionen - Vergleiche. Akten des VIII. internationalen Germanistenkongresses, Tokyo 1990. Bd 9. Erfahrene und imaginierte Fremde.* Hg. v. Eijiro Iwasaki. München: Indicium 1991. S. 447-454
- PILIPP, Frank: *Ingeborg Bachmanns Das dreißigste Jahr. Kritischer Kommentar und Deutung.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2001
 - RAEBER, Kuno: *Interview vom Januar 1963.* In: *Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews.* Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 39-44
 - RAINER, Wolfgang: *Getroffen am Rande des Schlafs.* In: *Über Ingeborg Bachmann I: Rezensionen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten.* Hg. v. Michael M. Schardt. 2. Auflage. Hamburg: IGEL Verlag Literatur & Wissenschaft 2011. S. 164-166
 - RAUCH, Angelika: *Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann.* In: *Modern Austrian Literature. Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association.* Band 18. Nr. 3/4. 1985. S. 21- 38
 - REITANI, Luigi: *„Heimkehr nach Galicien“.* Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann. In: *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006.* Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 31-46
 - RUMMEL, Alois: *Interview vom 25. November 1964.* In: *Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews.* Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 47-50
 - SAUERLAND, Karol: *Interview Mai 1973.* In: *Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews.* Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich: Piper 1983. S. 135-142
 - SCHIFFNER, Andrea: *Interview vom 5. Mai 1973.* In: *Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews.* Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 123-129

- SCHLINSOG, Elke: Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft Bd 549)
- SHAKESPEARE, William: Das Wintermärchen. In: Shakespeares Dramen. Bd 1. Für Hörer und Leser bearbeitet, teilweise sprachlich erneuert von Karl Kraus. München: Kösel 1970. S. 215-296
- SIEGERT, Bernhard. Einleitung. In: Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext. Hg. v. Hartmut Böhme. Stuttgart, Weimar: Metzler Verlag 2005 (= Germanistische Symposien, Berichtsbände Bd 27)
- STOLL, Andrea: Nervenströme der Erinnerung. Der lange Weg zur Biographie Ingeborg Bachmanns. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 17- 46
- TUCHOLSKY, Kurt: Die Grenze. In: Gesammelte Werke in 10 Bänden. Hg v. Mary Gerold-Tucholsky und Fritz Raddatz. Band 2: 1919-1920. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1993. S. 370-371
- TUNNER, Erika: Von der Zikadeninsel nach Manhattan. Die „Orte für Zufälle“ in Ingeborg Bachmanns Hörspielen. In: Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Hg. v. Barbara Agnese und Robert Pichl. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009. S. 69-76
- UJMA, Christina: Offene, utopische Stadt: Zur Darstellung Roms in Ingeborg Bachmanns Kurzprosa. In: 'Other' Austrians. Post-1945 Austrian Women's Writing. Proceedings of the conference held at Nottingham from 18 - 20 April 1996. Hg. v. Allyson Fiddler. Bern: Peter Lang 1998. S. 189-199
- WALDENFELS, Bernhard: Topographie des Fremden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= Studien zur Phänomenologie des Fremden 1)
- WEDER, Christine: (K)ein Schritt ins gelobte Gomorrha. Utopie und Apokalypse bei Ingeborg Bachmann im Kontext der Aufbruchsprogramme der 60er Jahre. In: Utopie und Apokalypse in der Moderne. Hg. v. Reto Sorg und Stefan Bodo Würffel. München: Wilhelm Fink 2010. S. 245-256

- WEIGEL, Sigrid: Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. München, Zürich: Piper 1989 (= Serie Piper. Materialien Bd 792) S. 265-310
- WEIGEL, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay 1999
- WITTGENSTEIN, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Tagebücher 1914 - 1916. Philosophische Untersuchungen. In: Schriften. Bd 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1960
- WOLF, Christa: Die zumutbare Wahrheit. Prosa der Ingeborg Bachmann. In: Lesen und Schreiben, Aufsätze und Prosastücke. Hg. v. Christa Wolf. Darmstadt: Luchterhand 1972 (= Sammlung Luchterhand Bd 90) S. 121-146.
- WOLF, Gerhard. Topographie. In: Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon. Hg. v. Nicolas Pethes und Jens Ruchatz. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001 (= Rowohlts Enzyklopädie 55636) S. 582-584
- ZIELKE, Volker: Interview vom 7. Oktober 1972. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 116-119
- ZILLINGER, Dieter: Interview vom 22. Mai 1971. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1983. S. 68-72
- ZIOLKOWSKI, Theodore: Der Roman des Dreißigjährigen. Struktur des modernen Romans. Deutsche Beispiele und europäische Zusammenhänge. Übersetzt von Beatrice Steiner und Wilhelm Höck. München: List 1972

Zusammenfassung

In den einzelnen Werken Ingeborg Bachmanns (1926-1973) stößt man immer wieder auf Topographien, die auf unterschiedliche Weise offensichtlich, entstellt oder als Randnotiz im Textgeflecht eingeschrieben sind. Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit dem speziellen Verfahren der topographischen Schreibweise und rückt dabei die literarische Verarbeitung realer Topographien ins Zentrum der Untersuchung. Bachmann erschafft eine Möglichkeit, gegenwärtige Zeit mit vergangener Geschichte zu verbinden und in ihren literarischen „Zauberatlas“ zu überführen. Außerdem gelingt es ihr, durch das Aufgreifen von Städtebildern und Landschaften das individuelle mit dem kollektiven Gedächtnis zu verknüpfen. Der Hauptteil dieser Arbeit stellt eine exemplarische Textanalyse dar, welche sich mit Topographien einzelner Orte auseinandersetzt. Um das poetische Verfahren aufzeigen zu können, wurde dabei auf fünf Prosatexte sowie einen lyrischen Text zurückgegriffen: Die beiden Essays *Was ich in Rom sah und hörte* und *Ein Ort für Zufälle*, die Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Drei Wege zum See*, den Roman *Malina*, sowie das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*. Die Werke wurden auf die Aspekte Gedächtnisorte und der Gegenüberstellung von kollektiver mit individueller Geschichte, Heimatlosigkeit und Fremde, Richtungsutopie und Bachmanns Forderung des Weiterdenkens analysiert, wobei mit Hilfe der Sekundärliteratur die vielfältigen Interpretationsweisen aufgezeigt wurden.

Abstract

The literary works of Ingeborg Bachmann (1926–1973) often contain topographies, these could either be obvious, hidden or marginal imbedded in the texts. This diploma thesis deals with the method of the *topographischen Schreibweise* and especially the literary converting of real topographies. Bachmann connects the present with history and imbeds it into her literary “Zauberatlas”. By using these pictures of cities and landscape she connects the individual with the collective memory. The main part of this paper is a text analysis dealing with the topographies of individual places. To show the poetical method five prose texts and one lyrical text were used: the two essays *Was ich*

in Rom sah und hörte and *Ein Ort für Zufälle*, and the narrative texts *Das dreißigste Jahr* and *Drei Wege zum See*, the novel *Malina* and the poem *Böhmen liegt am Meer*. The literary works were analysed concerning the aspect *Gedächtnisorte* and the comparison of individual and collective memory, homelessness and outland, *Richtungsutopie* and Bachman's asking of further thinking. To show the manifold possibilities of different ways of interpretation secondary literature approaches were used.

Curriculum Vitae

Zur Person

Name: Marlene Bauer
Geburtsangaben: geboren am 23.01.1988 in Lilienfeld
Staatsangehörigkeit: Österreich
Vater: Werner Bauer, Disponent
Mutter: Astrid Bauer, Dipl. Gesundheits- und Krankenschwester,
Akademische Pflegepädagogin
Bruder: Mag. Bernhard Bauer, Wiss. Mitarbeiter am Institut für
Sprachwissenschaft an der Universität Wien

Schulbildung

1994 –2002 Volks- und Hauptschule in Frankenfels
2002 – 2006 Bundes Oberstufenrealgymnasium in Scheibbs mit
musikalischem Schwerpunkt
2006 Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

Studium

2006 – heute Studium der Deutschen Philologie
Modul Deutsch als Fremd-/ und Zweitsprache
Modul Romanistik (Spanisch)
an der Universität Wien