

Irina Andreevna Sivolobova

Das „neue“ Raum-Zeit-Modell als Dimension für „das schreibende Ich“ bei Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer*

Im Beitrag wird die Darstellung von Raum und Zeit in den Texten der österreichischen Schriftstellerinnen Ingeborg Bachmann und Marlen Haushofer analysiert. Es wird festgestellt, dass der Chronotopos der Werke eng mit der Sprachproblematik verbunden ist. Raum und Zeit fungieren in den analysierten Texten als eine Sphäre der Transformation, wodurch die „Geburt“ einer „neuen Sprache“ möglich wird.

Schlüsselwörter:

Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Chronotopos

1.

Raum und Zeit können in literarischen Texten sowohl dargestellt als auch thematisiert werden. Im ersten Fall stellt der Künstler ein „eigenes“ Modell der Raum-Zeit-Beziehungen her, in dem Figuren, Objekte und Handlungen wie von vornherein existieren. Im zweiten können Raum und Zeit zum Gegenstand von Überlegungen und Diskussionen sowohl der Protagonisten als auch des Erzählers werden. Die Texte von Bachmann und Haushofer entwickeln eine eigentümliche Konzeption von Zeit und Raum, die ich nun untersuchen will.

Lotman verstand den Raum als „ein Kontinuum“, in dem Figuren platziert sind und Handlungen stattfinden, wobei der „künstlerische Raum“ dem realen Raum ähnlich sein und geografische Koordinaten haben kann, aber darüber hinaus hat der Raum eine semiotische Funktion – er modelliert außerräumliche Beziehungen (Lotman 2009: 261f.). Ausgehend von den „physikalischen“ Eigenschaften des Raums wie Geschlossenheit/Offenheit, Objekthaftigkeit/Leere und Statik/Dynamik wird der semiotische Raum modelliert, der den konzeptuellen Raum eines Textes kodiert.

In Lotmans Theorie wird die Kategorie der Zeit nicht näher betrachtet, während Bachtin den Begriff des Chronotopos einführt und ihn als „wechselseitigen Zusammenhang der in der Literatur künstlerisch erfaßten Zeit-und-Raum-Beziehungen“ bestimmt (Bachtin 2008: 7). In beiden Konzepten ist es wichtig, dass die Sprache eines fiktionalen Werks „chronotopisch“ ist, das künstlerische Modell von Zeit und Raum bestimmt also in jedem Werk maßgeblich dessen Sprache.

* Betreut wurde die Arbeit von Edit Király. Erreichbarkeit der Autorin: irinasivol@gmail.com.

2.

1959/60 war Ingeborg Bachmann die erste Vortragende der Frankfurter Poetikvorlesungen. Ihr Vortrag trug den Titel *Probleme zeitgenössischer Dichtung*. Welche Probleme wurden im Vortrag angesprochen? Bachmann weist v.a. darauf hin, dass sich die Literatur des 20. Jahrhunderts stark veränderte. Der Dichter kann die „Alltagssprache“ nicht mehr verwenden, weil sie ihre Fassungskraft verlor, sie behauptet: „Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harret ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert“ (Bachmann 1993: 188).

Für die Literatur hat diese Veränderung eine enorme Bedeutung, denn der Dichter gerät gerade in die Situation, die die Autorin als „Konflikt mit der Sprache“ bezeichnete. Diese Situation provoziert „die Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz“. Wenn die Sprache die Wirklichkeit („Nennen wir es vorläufig: Realität“) nicht mehr erreichen kann, warum sollte man schreiben und wozu? (Bachmann 1993: 188, 193, 186). L'art pour l'art scheint für Bachmann kein Ausweg zu sein, für sie bleibt die Literatur eher im existenzialistischen Bereich, denn der Dichter sollte seine „höhere Wahrheit“ trotz alledem „vor den Menschen, in dieser Welt“ ausdrücken (Bachmann 1993: 186).

Joachim Eberhardt verweist auf zwei Ansatzpunkte von Bachmanns Sprachphilosophie, auf den ästhetischen und auf den ethischen. Indem sich die Autorin der Prosa zuwendet, kann man „einen Übergang von einer ästhetischen zur ethischen Sprachreflexion“ erkennen (Eberhardt 2013: 214). Somit geht es bei Bachmann um eine gewisse „Sprachhoffnung“, die sie in der Sprache eines Kunstwerkes sieht. Die poetische Sprache kann eine „neue Sprache“ entwickeln. Dabei ist die neue Sprache kein Resultat von Sprachexperimenten, sondern sie muss einen ‚moralischen‘ Ruck und eine ‚neue Erfahrung‘ inkorporieren.

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. (Bachmann 1993: 192)

„Der Vermittler“ der menschlichen Erfahrung wäre natürlich die erzählende Instanz in den Texten, aber wie ist das möglich? Ein paar Jahre später schreibt Barthes in seinem Essay: „Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mitderjenigen des schreibenden Körpers.“ (Barthes 2000: 185) Nach Bachmann kann jedoch die menschliche Stimme durch die Sprache vermittelt werden. Sie behauptet: „[...] er [Dichter] muß im Rahmen

der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gangart geben, die sie nirgendwo sonst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk.“ (Bachmann 1993: 192)

3.

Wie könnte diese Suche nach einer neuen Sprache im Text realisiert werden? Die in der Vorlesung aufgeworfenen Fragen sowie die Begriffe wie *Zeit*, *Raum*, *Wirklichkeit*, *Ding*, *Sprache*, *Literatur* und *Ritual* werden als Parameter dienen, um die Merkmale des schreibenden Ich in den Romanen der beiden Schriftstellerinnen und ihre möglichen Zusammenhänge zu erkennen. Ich werde mich hauptsächlich mit den Ich-Erzählerinnen in Haushofers *Die Wand* und Bachmanns *Malina* befassen.

Der Roman *Die Wand* (1963) erzählt die Geschichte einer namenlosen Frau, die ihre Cousine und deren Mann, die im Waldhaus leben, besucht. Das Ehepaar Rüstlinger geht abends ins Dorf, kehrt aber morgens nicht zurück. Die Frau geht auf der Suche nach ihnen in Richtung des Dorfes und stößt plötzlich auf eine unsichtbare Wand, die nicht überquert werden kann. Alle Lebewesen außerhalb dieser Wand versteinern und sterben. Die Frau blieb als die einzige Überlebende und der ganze Roman ist eigentlich der Geschichte einer namenlosen Überlebenden in der post-apokalyptischen Welt gewidmet.

Malina (1971) ist der Roman über eine seltsame Beziehung zwischen einer namenlosen Frauenfigur, ihrem Liebhaber Ivan und ihrem Mitbewohner Malina. Der Roman ist eigentlich handlungslos und skizziert die Szenen aus dem Leben des namenlosen weiblichen Ich. Der Roman erinnert an das unzuverlässige Erzählen, denn es ist nicht immer klar, ob alle Figuren tatsächlich selbstständig oder nur Phantasmen der Erzählfigur sind. Am Ende des Romans verschwindet das weibliche Ich in einem Riss in der Wand, als die Erzählperspektive von Ich-Erzählung zu Er-/Sie-Erzählung wechselt.

Schon aus diesen kleinen Beschreibungen kann man schlussfolgern, wie enorm die Rolle der räumlichen Symbole bzw. der Wand in den Texten ist. Im Roman von Haushofer gliedert die unsichtbare Wand die Welt in zwei Teile. Der eine Teil wird von einer namenlosen Frau und den überlebenden Tieren bewohnt, hinter der Wand bleiben nur versteinerte „Undinge“.

Nicht nur der Raum transformiert sich selbst – die Wand erscheint über Nacht –, sondern auch die Frau trägt dazu bei, den Raum von innen heraus zu verändern. So markiert sie z.B. mit Haselnusszweigen den Rand der Wand, um ihre Grenze sichtbar zu machen. Auf ähnliche Weise transformiert die Frau auch den Raum des Hauses und der Garage. Sie schließt die Räume im ersten Stock ab oder nutzt sie als Lager für Kartoffeln und Getreide. Sie macht ein

Schlafzimmer in der Küche, wo es einen Ofen gibt, die Garage transformiert sich in das Zuhause der Kuh. Es ist, als ob sich die Frau den gesamten Raum unterwerfen und ihn in einen Raum für sich selbst transformieren würde. So entsteht neben dem „realen“ Raum (Wald, Wand, Waldhütte) auch ein anderer Raum, der die Frau für sich nach eigenen Bedürfnissen transformiert, womit der Effekt des verdoppelten Raums hervorgebracht wird.

Das weibliche Ich des Romans *Malina* lebt in Wien, im realen Raum der Stadt. Hier wird der Raum dadurch verdoppelt, dass es neben der quasi realen Stadt eine imaginäre entsteht, die die weibliche Figur „Ungargassenland“ nennt: „Mein Königreich, mein Ungargassenland, das ich gehalten habe mit meinen sterblichen Händen, mein herrliches Land“. (Bachmann 1981: 170) Die Verdoppelung des Raums ist ein Motiv, das nicht nur in diesen Romanen der beiden Autorinnen vorkommt. Haushofers Erzählung *Wir töten Stella* (1958) beginnt damit, dass die Ich-Erzählerin namens Anna hilflos vor dem Fenster steht und das schreiende Küken im Garten, das wahrscheinlich aus dem Nest fiel, beobachtet. Anna hört seinen Schrei, fühlt sich aber unfähig, ihm zu helfen, da sie Angst vor dem Außenraum hat, weshalb sie ihr Zuhause nicht verlassen kann. Sie fühlt sich nur im Haus, insbesondere am Fenster sicher. Ihr ganzes Leben ist mit ihren Worten das „In-den-Garten-Starren“. Sie besitzt den Raum nicht, ihr gehört nur dieser Ausblick aus dem Fenster auf den Garten: „Alles tat ich mit Routine, die Wirklichkeit war das In-den-Garten-Starren, das ruhelose Umherwandern im Haus“ (Haushofer 2003: 15). Der Garten wird im Text anthropomorphisiert, denn Anna denkt, dass er sich wie ein Lebewesen langsam bewegt, entfernt und bald komplett verschwindet. In diesem Fall geht es nicht um das Transformieren des Raums durch die Erzählerin, sondern um Raumtransformation an sich, die die Gefühle, Ängste bzw. die wachsende Schuld und den Gewissensbissen der Frau darstellt.

In Bachmanns Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* (1961) gehen zwei Hauptfiguren Charlotte und Mara durch die Straßen Wiens. Dabei zerfällt der Raum des nächtlichen Wiens in einen imaginären, „ländlichen“ und in einen realen, „urbanen“ Raum. Der imaginäre Raum wird durch Konjunktiv II, Irrealis beschrieben: „Der Franziskanerplatz lag da wie ein Dorfplatz, still. Geplätscher vom Brunnen, still. Man hätte gerne Wiesen und Wälder von nah gerochen, einen Blick nach dem Mond getan, zum Himmel, der sich wieder dicht und nachtblau eingestellt hatte nach einem lärmigen Tag“. (Bachmann 2003: 189)

Anschließend gehen die Figuren in eine Bar. Die Bar, in der sich Charlotte und Mara befinden, transformiert sich in eine Art höllischen Ort: „Mara hielt ihr die Tür ins Innere auf. Wieder war alles rot. Nun waren auch die Wände rot, höllenrot, die Stühle und die Tische, die Lichter [...].

[...] trotzdem hatte Charlotte das Gefühl, in einen Höllenraum gelangt zu sein, gebrannt und leiden gemacht zu werden von ihr noch unbekanntem Torturen“. (Bachmann 2003: 190)

An allen diesen Beispielen kann man sehen, wie auffällig der Raum in den Texten ist. Der Raum transformiert sich oder wird von den Figuren transformiert, so entsteht eine Verdoppelung des Raums, Raum *a priori* und Raum „für sich“, dabei grenzt sich die Ich-Erzählerin von dem *a priori* Raum aus. Der *a priori* Raum kodiert die konzeptuelle Weltordnung, die Charakterzüge der Konsumgesellschaft trägt und von den beiden Erzählerinnen kritisiert wird. Die Verdoppelung des Raums ermöglicht den beiden Frauen die Ausgrenzung des *a priori* Raums und das Erschaffen des neuen Raums, in dem die Stimme der Erzählerinnen hörbar ist.

Nicht nur der Raum, sondern auch die Zeit wird in den Texten auffälliger, die beiden Ich-Erzählerinnen finden die Zeit als Phänomen problematisch, denn sie haben Angst vor der Zeit.

Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen, denn es ist mir fast unmöglich, „heute“ zu sagen, obwohl man jeden Tag „heute“ sagt, ja, sagen muß, aber wenn mir etwa Leute mitteilen, was sie heute vorhaben – um von morgen ganz zu schweigen –, bekomme ich nicht, wie man oft meint, einen abwesenden Blick, sondern einen sehr aufmerksamen, vor Verlegenheit, so hoffnungslos ist meine Beziehung zu „heute“ [...]. (Bachmann 1981: 3f.)

Ich glaube, die Zeit steht ganz still und ich bewege mich in ihr, manchmal langsam und manchmal mit rasender Schnelligkeit. Seit Luchs tot ist, empfinde ich das deutlich. Ich sitze am Tisch, und die Zeit steht still. Ich kann sie nicht sehen, nicht riechen und nicht hören, aber sie umgibt mich von allen Seiten. Ihre Stille und Unbewegtheit ist schrecklich. Ich springe auf, laufe aus dem Haus und versuche, ihr zu entinnen. [...] Sie dehnt sich aus in die Unendlichkeit wie ein riesiges Spinnennetz. Milliarden winziger Kokons hängen in ihren Fäden eingesponnen, eine Eidechse, die in der Sonne liegt, ein brennendes Haus, ein sterbender Soldat, alles Tote und alles Lebende. Die Zeit ist groß, und immer noch gibt es Raum in ihr für neue Kokons. (Haushofer 2010: 337f.)

In *Die Wand* ist noch ein Motiv zu sehen, denn die konventionale Zeit wird als Teil der kritisierten Konsumgesellschaft empfunden: „Sehr viele Leute, die ich kenne, schienen ihre Uhr als kleinen Götzen zu betrachten“ (Haushofer 2010: 36f.). Je mehr Zeit die Frau allein verbringt, desto weniger Bedeutung hat für sie die konventionelle Zeit, sie verliert (nicht zufällig?) ihre Armbanduhr und kann dem Kalender nach der Krankheit nicht mehr richtig folgen. Sie gewöhnt sich stattdessen an den natürlichen Zeitverlauf wie Tageslicht, Saisonwechsel und orientiert sich nach der Krähenzeit. Ein Tagesablauf, dem die Vögel folgen.

Ivan aus *Malina* ist genau die Person, deren Tagesablauf stark mit der Uhrzeit verbunden und von ihr abhängig ist. Das Ich dagegen baut ihr Leben um Ivan herum auf, sie existiert außerhalb der Grenzen der „realen“ Welt und sogar die Zeit ermisst sie auf eigene Weise – sie zählt die Zigaretten: „Sechzig Zigaretten später aber ist Ivan zurück in Wien, er wird zuerst die

Zeitansage anrufen und seine Uhr kontrollieren, dann den Weckauftrag 00, der gleich zurückruft, danach sofort einschlafen, so rasch wie nur Ivan das kann [...]“ (Bachmann 1981: 13).

4.

Ein wichtiges Merkmal des Zeit-Raum-Modells in den Texten von Haushofer und Bachmann ist die Transformation. Die Verwandlung des Raums weist auf seine Problematik hin, da die bestehende Weltordnung aus verschiedenen Gründen für die Stimme des Erzählers ungeeignet ist, so dass der Beginn des Schreibens oder Sprechens mit der notwendigen Verwandlung des Raums verbunden ist. Die Texte schaffen nicht nur einen, sondern zwei künstlerische Räume. Der eine spiegelt eine quasi reale, konzeptuelle Welt wider, der andere ist ein persönlicher Raum, der durch die Inhalte bestimmt wird, mit denen ihn das „schreibende Ich“ füllt, und dieser neue Raum ermöglicht es, persönliche Erfahrungen auszudrücken. Das Raum-Zeit-Modell, das in den Texten selbst von dem „schreibenden Ich“ verbal geschaffen ist, bildet die Rahmen, in denen das Ich existieren kann und in denen sein Wort legitim und vertrauenswürdig ist.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg (1981): *Malina*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Bachmann, Ingeborg (1993): *Werke*. Bd. 4: *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*. 3. Aufl. München: Piper, 182–271.

Bachmann, Ingeborg (2003): *Ein Schritt nach Gomorrha*. In: *Dies.: Sämtliche Erzählungen*. München: Piper.

Haushofer, Marlen (2003): *Wir töten Stella / Das fünfte Jahr: Novellen*. Berlin: Ullstein.

Haushofer, Marlen (2010): *Die Wand*. 10. Aufl. Berlin: Ullstein.

Sekundärliteratur

Bachtin, Michail (2008): *Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman: Untersuchungen zur historischen Poetik*. In: *Ders.: Chronotopos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 7–199.

Barthes, Roland (2000): *Der Tod des Autors*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam, 185–193.

Eberhardt, Joachim (2013): Sprachphilosophie und poetologische Sprachreflexion. In: Albrecht, Monika/Göttsche, Dirk (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler, 214–216.

Lotman, Jurij (2009): Das Problem des künstlerischen Raums in Gogols Prosa. In: Schmid, Wolf (Hg.): Russische Proto-Narratologie. Texte in kommentierten Übersetzungen. Berlin: De Gruyter, 261–271.