Zeitschrift: Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
Herausgeber: Gesellschaft Schweizer Monatshefte
Band: 58 (1978)
Heft: 12

Artikel: Undine bleibt : Ingebord Bachmann, Werke in 4 Bänden
Autor: Burger, Hermann
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-163459

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

HERMANN BURGER

Undine bleibt

Ingeborg Bachmann: Werke in 4 Bänden[1]

1973, zwei Jahre nach der zeichenhaften Vorwegnahme dieser «Todesart» im Roman *Malina,* ist Ingeborg Bachmann, 1926 in Klagenfurt geboren, in Rom an den Folgen eines Brandunfalls gestorben, und die Gerüchte, dass sie hätte gerettet werden können, sind noch immer nicht verstummt. Man weiss um die zentrale Bedeutung des Feuer-Motivs in ihrem Werk. Im Gedicht «Mein Vogel» heisst es: *«Wenn ich vom Rauch behelmt / wieder weiss, was geschieht, / mein Vogel, mein Beistand des Nachts, / wenn ich befeuert bin in der Nacht, / knistert's im dunklen Bestand, / und ich schlage den Funken aus mir.»* In *Malina* gebraucht die Ich-Erzählerin die Wendung *«zum Denken befeuert»,* in jenem zynischen Interview, das die Schriftstellerin dem Herrn Mühlbauer von der «Wiener Nachtausgabe» gewährt. Sie setzt dem immer verlegener hüstelnden Journalisten auseinander, dass Österreich von der *«kultischen Administration eines Totenreichs»* beherrscht sei: *«Das Krematorium von Wien ist seine geistige Mission, sehen Sie, wir finden die Mission doch noch . . .»* Hier habe das Jahrhundert *«an seinem brüchigsten Ort»* einige Geister zum Denken befeuert, und es habe sie *«verbrannt»,* damit sie zu wirken begännen. Ingeborg Bachmann denkt dabei an die Entstehung des Neopositivismus in Wien, an den «Wiener Kreis» um Moritz Schlick, mit dem sie sich im Essay *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* beschäftigt. Sie hat in Innsbruck, Graz und Wien Philosophie studiert und mit einer Arbeit über *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* als Vierundzwanzigjährige promoviert. Aber die Wendung *«zum Denken befeuert»* hat auch eine negative Bedeutung, sie geht hervor aus der autobiographischen Schilderung des «Rigorosums» im dritten Kapitel von *Malina.* Am Morgen vor den drei grossen Prüfungen sei im Philosophischen Institut die ganze Glut aus dem Ofen herausgefallen, die Kandidatin habe mit den Füssen darauf herumgetreten, um einen Brand zu verhindern: *«meine Schuhe waren versengt».* Verstört trifft sie ihre Freunde nach dem Examen im Café Bastei, die ihr nicht glauben, dass die Prüfung kinderleicht gewesen sei: *«ich dachte an die*

Glut, an den möglichen Brand . . .» In der Titelgeschichte *Das dreissigste Jahr* gibt es eine Szene, die mit dieser Stelle korrespondiert, es ist die Erkenntniskrise des Studenten in der Wiener Nationalbibliothek, der das *«Cogito ergo sum»* erfährt und dabei ist, etwas zu begreifen, *«das sich auf alles und aufs Letzte bezog»*. Da trifft ihn inwendig im Kopf ein Schmerz – der einzige Mitkandidat der Erzählerin in *Malina* stirbt in der Nacht vor der Prüfung an einem Gehirnschlag –, er glaubt, irrsinnig geworden zu sein, und umkrallt sein Buch mit den Händen: *«Er liess den Kopf vornüber sinken und schloss die Augen, ohnmächtig bei vollem Bewusstsein. Er war am Ende.» «Ohnmächtig bei vollem Bewusstsein»,* damit ist der Denker überwunden (*«Er hatte seine Kapazität zu denken überschritten . . .»*) und der Dichter geboren, der, wie es in der Anton-Wildgans-Preisrede heisst, *«redend nur mit der Ohnmacht der Rede auf etwas hindeuten»* kann, der gleich der Prinzessin von Kagran in der Legende von *Malina* an der Grenze der Menschenwelt *«die Gesichte bekam und das höchste Entzücken im Furioso des Untergangs erlebte»*. Befeuert, ja, aber, wie «Mein Vogel» sagt, auch *«vom Feuer geliebt»*.

Zugrunde – zu Grunde

Auf die Frage Ivans, des Geliebten in *Malina,* warum denn die Schriftsteller ihr Elend auf den Markt trügen und keiner ein Buch schreibe, das beginne wie *«Exsultate Jubilate»,* antwortet die Ich-Erzählerin mit der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran,* mit einer Inkunabel, die an einem Stehpult auf dauerhaftes Pergament geschrieben werden soll *«mit einer echten Feder, wie es keine mehr gibt, mit einer Tinte, wie man sie nicht mehr findet.»* Der Wiegendruck, im lyrischen Ton der Bachmannschen Schlüssel-Erzählung *Undine geht* verwandt, erzählt von einer *«Frau, die es nie gegeben hat»*. Die Prinzessin, deren Name an das französische «chagrin» erinnert, gerät in sagenhafter Vorzeit in die Gefangenschaft der Husaren und wird von einem fremden Sänger in einem schwarzen Mantel befreit. Sie reitet stromaufwärts und gelangt in den erwähnten Grenzbereich, wo der Fluss *«ins Totenreich führt»*. Gewaltige Kolonnen aus Schattenwesen rücken auf sie zu. Da erscheint ihr der Fremde wieder, *«schwärzer als vorher das Schwarz um sie»,* der geisterhafte Dialog wird unverkennbar in der Sprache Paul Celans geführt. So ist von einer Blume die Rede, *«röter als rot und nicht aus der Erde gekommen»,* dem Mohn aus «Mohn und Gedächtnis». Der Fremde sagt, was nur ein jüdischer Dichter sagen kann: *«Mein Volk ist älter als alle Völker der Welt und es ist in alle Winde zerstreut.»* Ein Wiedersehen, das zwanzig Jahrhunderte spä-

ter stattfinden soll, wird mit den Worten verheissen: *«sprechen wirst du wie die Menschen: Geliebte . . .»* Damit zitiert die Prinzessin fast wörtlich die Zeile aus Paul Celans Gedicht «UMSONST . . .»: *«einst . . . als du sprachst wie die Menschen: Geliebte . . .»* Die Metapher *«wenn du mir die Dornen ins Herz treibst»* stammt aus dem Celan-Gedicht «Stille!», die Formel *«im Spiegel wird Sonntag sein»* fast unverändert aus «Corona», wo es in der vierten Strophe heisst: *«es ist Zeit, dass man weiss!»* Die Prinzessin von Chagre fällt am Schluss der Legende blutend von ihrem Rappen und lallt im Fieber: *«Ich weiss ja, ich weiss!»* Ohnmächtig bei vollem Bewusstsein! Eines der grossen Wasser-Gedichte Ingeborg Bachmanns, das Gedicht «Böhmen liegt am Meer» aus dem Jahr 1964, verdichtet die Grenzerfahrung der Prinzessin wie auch Undines in wenigen Versen: *«Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn. // Zugrund – das heisst zum Meer, dort find ich Böhmen wieder. / Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. / Von Grund auf weiss ich jetzt, und ich bin unverloren.»* Die Legende der Prinzessin von Kagran ist ein Märchen über die poetische Berufung im Zeichen des für Ingeborg Bachmann wohl vorbildlichen Dichters der «Todesfuge»; *Undine geht* spricht in elegischem Protest von der Verbannung des Elementarwesens unter die *«Ungeheuer»,* die Menschen, aber auch von der Wirkung der *«stärksten Macht in der Welt»,* als welche die Liebe in *Malina* definiert wird, und von der Unmöglichkeit, sie als *«reine Grösse»* zu verwirklichen. In beiden Dichtungen ist das Zu-Grunde-Gehen mit dem Zugrundegehen verknüpft, das heisst, in der Sprache des Gedichts «Wahrlich», dass keiner in dieser Welt einen Satz haltbar zu machen, keiner diesen Satz zu schreiben vermag, *«der nicht unterschreibt».* Im *«Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen»,* im Wagnis der *«utopischen Existenz»,* das der Schriftsteller nach Ingeborg Bachmann eingehen muss, liegt auch die Gefahr des Ich-Verlusts. Auslöschung des Ichs, davon handelt, freilich in einem ganz anderen Zusammenhang, das erstmals veröffentlichte Romanfragment *Der Fall Franza.*

Der Virus Verbrechen

Der Plan zu einem Romanzyklus unter dem späteren Titel *Todesarten,* aus dem zu Lebzeiten der Autorin nur *Malina* publiziert wurde, bestand bereits vor Abschluss des Erzählbandes *Das dreissigste Jahr,* er hätte eröffnet werden sollen durch das *Buch Franza,* aus dem Ingeborg Bachmann 1966 auf einer Vortragstournee verschiedentlich vorlas. Ihre Einführungen, zum Teil identisch mit dem aufschlussreichen Entwurf zu einer «Vorrede», sind von

Ellen Marga Schmidt in die «Phonographie» des vierten Bandes aufgenommen worden. *«Meine Damen und Herren»*, sagte die Autorin in Hamburg, *«dieses Buch 'Todesarten' will erzählen von den Verbrechen, die heute begangen werden, vom Virus Verbrechen, der nach zwanzig Jahren nicht weniger wirksam ist als zu der Zeit, in der Mord an der Tagesordnung war, befohlen und erlaubt.»* Das *«Gemetzel»* finde im Rahmen der Sitten innerhalb der Gesellschaft statt, und es verlange ein immer grösseres Raffinement. In einem Gespräch mit Malina bildet die Ich-Erzählerin das Anagramm *«Todesraten»* zu *«Todesarten»*, und in bezug auf den *Fall Franza* ist damit angedeutet, was die «Vorrede» explizit formuliert: *«Ja, ich behaupte und werde nur versuchen, einen ersten Beweis zu erbringen, dass noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden»*, ermordet durch die sublim verbrecherische Art, wie die Mitmenschen sich an ihnen vergehen. Man muss sich die ursprüngliche Bedeutung von «verbrechen» vor Augen halten, das Wort meint wie «zerbrechen» ein verstärktes «brechen» im Sinne von «zerstören», «vernichten». Franziska Jordan, die Frau eines namhaften Wiener Psychiaters, verschwindet aus einer Klinik. Ihr jüngerer Bruder, Martin Ranner, findet sie zu Hause in Galicien in völlig verstörtem Zustand und nimmt sie auf ihr Drängen mit auf eine Reise nach Nordafrika, geschildert im dritten Kapitel, *Die ägyptische Finsternis*. An Franziska Jordan wurde ein diabolischer Versuch gemacht, der Psychiater hat die *«stärkste Macht in der Welt»* zu Forschungszwecken missbraucht und seine Frau mit dem «Käfig» seiner wissenschaftlichen Notizen in jene Krankheit getrieben, die er an ihr am besten studieren zu können glaubte. Franza kommt sich geschändet vor, an jeder Stelle ihres Körpers beleidigt, und findet für das Vorgehen ihres Mannes den schlimmstmöglichen Ausdruck: *«Faschismus»* als *«privates Verhalten»*. Einmal der Traum, Jordan habe sie in eine Gaskammer gesperrt und lasse das Gas einströmen. In der arabischen Wüste sucht Franziska den in einem Hausboot ordinierenden Doktor Körner auf und bittet den ehemaligen SS-Hauptsturmführer, sie *«auszumerzen»*: *«Franza dachte, ich bitte ihn um etwas, was er früher freiwillig getan hat . . . und jetzt kommt jemand und darf nicht einmal betteln darum und zahlen dafür. Was ist das für eine Welt?»* Sie ist insofern an der falschen Adresse, als sie im medizinischen Sinn gar nicht krank ist, es ist ihr *«nur nicht mehr zu helfen»*, ihre innere Verwüstung lässt sich in keinen mitteilbaren Satz mehr bringen. Ihre Sprache greift nach Dingen, die nicht zu begreifen sind. *«Sie konnte nicht sprechen, jetzt war es die Sperrung im Mund . . .»* Franza identifiziert sich mit der Frau, die gefesselt auf dem Bahnsteig von Kairo kniet. Ein Araber hält sie fest am gezwirbelten Haarzopf wie ein Tier am Strick. *«Ich liege dort an ihrer statt. Und mein Haar wird, zu einem langen, langen Strick*

gedreht, von ihm in Wien gehalten.» Ihr Tod in einem Hotelzimmer, der Bruder liegt ahnungslos neben ihr, kommt der existentiellen Pernegation dieser Qual gleich. Sie schlägt mit ganzer Kraft *«ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagt laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.»*

Der furchtbare Vater

Vergleicht man das Roman-Fragment mit *Malina,* jenem Buch also, das Ingeborg Bachmann nach ihren eigenen Worten erst den Zugang zum Stoff der *Todesarten* erschlossen hat, fällt die Parallele zwischen den Kapiteln *Jordanische Zeit* und *Der dritte Mann* auf, zwischen der Figur des autoritären Psychiaters und derjenigen des geträumten, schrecklichen «Vaters». Auch der Vater schliesst seine Tochter in den Saal mit den schwarzen Schläuchen ein, *«die grösste Gaskammer der Welt».* Auch gegen ihn wehrt sie sich in den Angstträumen mit einer Nein-Salve in allen Sprachen. Einer dieser Träume führt sie ins *«Reich der tausend Atolle»: «Wir tauchen hinunter in die See, die Schwärme der zauberischsten Fische begegnen mir, und ich möchte mit ihnen ziehen, aber mein Vater ist schon hinter mir her, ich sehe ihn bald seitwärts, bald unter mir, bald über mir, ich muss versuchen, zu den Riffen zu kommen, denn meine Mutter hat sich in dem Korallenriff versteckt und starrt stumm und mahnend auf mich, denn sie weiss, was mit mir geschehen wird. Ich tauche tiefer und schreie unter Wasser: Nein! Und: Ich will nicht mehr! ich kann nicht mehr! Ich weiss, dass es wichtig ist, unter Wasser zu schreien, weil es auch die Haie vertreibt, so muss das Schreien auch meinen Vater vertreiben, der mich anfallen will, mich zerfleischen will, oder er will wieder mit mir schlafen, mich packen vor dem Riff, damit meine Mutter es sieht. (. . .) Aber ich habe geschrien: Ich hasse dich mehr als mein Leben!»* In einem Interview mit Toni Kienlechner hat Ingeborg Bachmann selber versucht, diese Vater-Figur zu deuten: *«Die Vaterfigur ist natürlich die mörderische . . . die verschiedene Kostüme trägt, bis sie am Ende alle ablegt und dann als der Mörder zu erkennen ist.»* Ein Realist, so fährt sie weiter, hätte wahrscheinlich viele Furchtbarkeiten ausgebreitet, die einer bestimmten oder mehreren Personen zugestossen wären. Hier werde es zusammengenommen *«in diese grosse Person, die das ausübt, was die Gesellschaft ausübt . . .»* Das klingt nun recht vage, wird aber verständlich, wenn man sich die Biographie Ingeborg Bachmanns vergegenwärtigt. Sie selber hat im Gespräch mit Gerda Bödefeld von der Zertrümmerung ihrer Kindheit gesprochen: *«Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrüm-*

mert. 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.» Am 16. März 1938 war die «Schutzpolizeitruppe» bereits mit tausend Mann in Klagenfurt stationiert, Ingeborg Bachmann, zwölfjährig, war Absolventin einer Mädchen-Oberschule, die ab Herbst 1938 nach reichsdeutschem Lehrplan geführt wurde. Die Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* berichtet von den Schulkindern: *«Sie dürfen bei Alarm die Hefte liegen lassen und in den Bunker gehen. Später dürfen sie Süssigkeiten für die Verwundeten sparen oder Socken stricken und Bastkörbe flechten für die Soldaten, für die auf der Erde, in der Luft und im Wasser. Und derer gedenken, in einem Aufsatz, unter der Erde und auf dem Grund. Und noch später dürfen sie Laufgräben ausheben zwischen dem Friedhof und dem Flugfeld, das dem Friedhof schon Ehre macht.»* Uwe Johnson geht in seinem Buch *Eine Reise nach Klagenfurt* diesen Kindheitsspuren nach. Ich denke aber, dass Ingeborg Bachmanns Erklärung, *«was die Gesellschaft ausübt»,* zu unpräzis ist, dass hinter der Gestalt des furchtbaren Vaters vielmehr jene Generation von Vätern steht, die für die vaterlose Gesellschaft verantwortlich ist.

Isis und Osiris

Das Geschwister-Verhältnis von Franziska und Martin Ranner kann interpretiert werden als Vorwegnahme der Doppelgänger-Perspektive in *Malina,* wobei das angedeutete Inzest-Motiv etwas näher untersucht werden soll. Franziska hat ihren Pass gefälscht, ihren Mädchennamen wieder angenommen, um zumindest auf dem Papier die Trennung von Jordan zu vollziehen. Beim Grenzübergang legt Martin seinen Pass auf den ihren, *«als handle es sich um den seiner Frau, zwei Rannerpässe».* Vor der «Grenzstation» fragt er seine Schwester, ob sie sich noch an eine bestimmte Zeile erinnere *«aus dem Buch, nein, dem Gedicht».* Franza erwidert: *«Unter hundert Brüdern dieser eine. Und er ass ihr Herz.»* Und weiter? drängt Martin. *«Und sie das seine.»* Darauf nimmt der Bruder ihr die Zeitung weg und gibt ihr die seine: *«Nun lies du eben die meine, ich lese die deine.»* Das Gedicht, aus dem die Zeile stammt und auf das an dieser Stelle kaum ein Leser stossen dürfte, wird von Ingeborg Bachmann im Radio-Essay *Der Mann ohne Eigenschaften* zitiert: «Isis und Osiris» von Robert Musil. Im dialogisch aufgebauten Essay sagt ein Sprecher, dass Musil darin das «Thema der Geschwisterliebe» variiere. Die letzte Strophe lautet: *«Nur der Knabe, den sie in den Nächten rief, / Findet sie, wenn Mond und Sterne*

wechseln, / Aller hundert Brüder dieser eine, / Und er isst ihr Herz, und sie das seine.» Der Musil-Aufsatz zeigt, wie sehr sich Ingeborg Bachmann bereits in den fünfziger Jahren mit dieser Problematik beschäftigte: *«Ulrich zieht sich aus dem Kulturbetrieb immer mehr zurück und entdeckt in Agathe den siamesischen Zwilling, die schattenhafte Verdoppelung seiner selbst.»* Martin Ranner indessen kann die Rolle des siamesischen Zwillings nicht ausfüllen. Schon in Galicien heisst es nach einem Ohnmachtsanfall Franzas: *«er verstand nichts von den geschlossenen Augen seiner Schwester . . .»* Am Nil packt er sie zärtlich in den Schlamm, merkt aber nicht, dass sie sich in der ausgetrockneten Masse nicht mehr bewegen kann und wie lebendig begraben daliegt. Je mehr sich die Zeichen für Tod häufen, desto grösser wird die Distanz Franziskas zu ihrem Bruder. Als der Zwischenfall mit dem Exhibitionisten passiert, ist sie durch eine Pyramide von ihm getrennt, und als es dann tatsächlich zu Ende geht, gewahrt Martin nicht, *«dass sie vor lauter Sterben zu sterben anfing»*. Im Gegensatz dazu kann die Ich-Erzählerin am Schluss von *Malina* sagen: *«Ich habe in Ivan gelebt und ich sterbe in Malina.»* Sie geht buchstäblich, durch das Symbol der offenen Wand angedeutet, in Malina ein. Darum war die Erfindung dieser über der Handlung stehenden Integrationsfigur so wichtig für Ingeborg Bachmann, denn wenn das «Ich» vor die Hunde geht, muss ein hinterbliebener Teil des Erzählers da sein, der davon berichten kann. Das Tragische am Geschwisterverhältnis in *Der Fall Franza* liegt darin, dass die durch die Blutsverwandtschaft versinnbildlichte Nähe von Bruder und Schwester, Mann und Frau keine hinreichende Bindung darstellt, die so stark wäre, dass der *«weibliche Häftling»* aus seiner tödlichen Isolation befreit werden könnte. Die Musil-Anspielungen überraschen nach *Malina* keineswegs, schon dort wird bekanntlich eine Kapitelüberschrift aus dem *Mann ohne Eigenschaften* in den Text eingeflochten: *«Wirf alles, was du hast, ins Feuer, bis zu den Schuhen»*. Malina stamme *«von der jugoslawischen Grenze, wie ich selber»*, sagt die Ich-Erzählerin. Robert Musil wurde in Klagenfurt geboren. In der Einleitung wird Malina eingeführt als Autor eines Buches, *«das niemand kannte»*, das «Café Musil» wird ausdrücklich erwähnt, und auch Musils Tätigkeit als Fachbeirat im Bundesministerium für Heereswesen hat eine Parallele im Roman: Malina ist beim «Österreichischen Heeresmuseum» angestellt.

Die Goldmann-Todesart

In den *Entwürfen zur Figur Malina* und im zweiten Roman-Fragment, im *Requiem für Fanny Goldmann,* wird eine Todesart exponiert, deren Ver-

wandtschaft zu der eben skizzierten durch das Stichwort *«Entjungferung... auf dem Papier»* gegeben ist. An der Frankfurter Buchmesse sagt der stille Beobachter Malina, ein Sammler von Geschichten *«mit letalem Ausgang»,* dass man jedem Menschen, der mit einem Künstler zusammenleben wolle, dringend raten müsse, sich gegen ein Unwetter versichern zu lassen, *«das sich Indiskretion oder Hochverrat am andern nennen kann».* Opfer eines solchen Hochverrates ist die Schauspielerin Fanny Goldmann, die dem höchst mediokren Schriftsteller Toni Marek zu einem lukrativen Verlagsvertrag verhilft und sich dann als seine Geliebte in seinem Roman «ausgeraubt» sieht: *«... und Hedy, ihre Freundin, die standen doch auch alle da, und immer durch ihren Mund und nun durch seinen Mund, nein, was für ein Unsinn, durch seine Buchstaben standen sie da, und sie war beraubt, ausgeraubt, mit allen ihren Sätzen aus 700 Nächten und Tagen, aus beiläufigen und Hauptsätzen, aus Urteilen und Anzügen, sie im Pyjama, sie auf dem Fahrrad, sie in einem Konzert, wo war ihr Leben, hier war es.»* Fanny Goldmanns Wehrlosigkeit kommt zum Ausdruck in einer sprachlichen Havarie. Sie nennt Marek *«ein Schwein»,* kommt sich selber aber als ausgeschlachtetes Tier vor. Die Sprache versucht im redundanten Stammeln einen Ausweg zu finden aus dem Dilemma, dass die Tierbezeichnung des Opfers identisch ist mit dem Schimpfwort für den Ausbeuter. Doch das Dilemma ist nicht zu lösen, denn *«durch ihren Mund»* ist ihr Leben zur kitschigen Trivialliteratur geworden. Das *Requiem für Fanny Goldmann,* zunächst ausserhalb des «Todesarten»-Zyklus als Erzählung gedacht, dann im neuen Konzept als zweites Buch nach *Malina* geplant, ist nicht so weit gediehen wie *Der Fall Franza* und steht deshalb zu Recht am Schluss des Roman-Bandes. Immerhin wird deutlich, welch grosse Skepsis Ingeborg Bachmann dem Literaturbetrieb entgegenbrachte, von dem sie sich nach Rom zurückzog, wo es, wie sie sagte, unter Freunden keinen Klatsch über Literatur gebe.

Essayistik

Ingeborg Bachmann entsprach in ihrer ganzen Entwicklung dem, was man unter einem «poeta doctus» versteht, wobei die lautliche Genus-Inkongruenz des lateinischen Ausdrucks in ihrem Fall eine besondere Bedeutung zu gewinnen scheint, wenn man an das männliche Alter ego in *Malina* denkt. Sie arbeitete als Redakteurin beim Sender Rot/Weiss/Rot und verfasste zahlreiche Radio-Essays, den bereits erwähnten über Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften, Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium,* verschiedene Studien zur Philosophie und Sprachtheorie

Ludwig Wittgensteins. 1955 nahm Ingeborg Bachmann teil an dem internationalen Seminar der Harvard Summer School of Arts and Sciences and Education, das von Henry Kissinger geleitet wurde. Als Dramaturgin war sie beim Bayerischen Fernsehen in München tätig. Sie übersetzte das Stück *Mannerhouse* von Thomas Wolfe sowie eine Auswahl von Gedichten Giuseppe Ungarettis. Im Wintersemester 1959/60 folgte sie einer Einladung der Universität Frankfurt am Main und hielt als erste Dozentin der neu gegründeten Gastdozentur für Poetik eine Vorlesung über *Fragen zeitgenössischer Dichtung*. In diesen Kapiteln sowie in der Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* definiert Ingeborg Bachmann, was sie unter Poesie versteht. Es könne nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, sagt sie anlässlich der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, er müsse ihn im Gegenteil wahrhaben *«und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen»*. *«Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äusserlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege bringen: dass uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen.»* Der Schriftsteller ist eine *«utopische Existenz»*, nicht auf der Flucht in die bessere Zukunft oder die goldene Vergangenheit, er wirkt *«aus dem Hier-und-Jetzt-Exil . . . in den ungeistigen Raum unserer traurigen Länder»*. Ein Jahr vor ihrem Tod, als sie sich für den Anton-Wildgans-Preis der Vereinigung Österreichischer Industrieller bedankte, sagte Ingeborg Bachmann, ein Schriftsteller dürfe sich durch die Phrasen, mit denen ihm *«Aktualitäten»* aufgedrängt würden, nicht korrumpieren lassen, er müsse seinerseits die Aktualitäten seiner Zeit korrumpieren, er müsse sie *«hinwegschreiben»*. Es bedürfe nicht so sehr der Talente, deren es viele gebe, es bedürfe jener Schriftsteller, denen es möglich sei, *«den Charakter auf der Höhe ihres Talents zu halten, und das ist das Allerschwierigste»*. Damit wird keine «Neue Innerlichkeit» propagiert, sondern nur wieder einmal sehr deutlich gesagt, dass es in der Literatur auch, aber nicht nur auf die Begabung ankommt. Woran, fragt Ingeborg Bachmann in der Vorlesung *Fragen und Scheinfragen,* erkennt man denn das Neue in der Literatur? *«Es wird zu erkennen sein an einer neuen gesamten Definition, an Gesetzgebung, an dem geheimen oder ausgesprochenen Vortrag eines unausweichlichen Denkens.»* Gesetzgebung heisst: eine unverwechselbare *«Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt»*, heisst *«die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante»*, wie sie in den Werken Kafkas und Musils, Trakls und Celans und Ingeborg Bachmanns nachzuweisen ist.

Die letzten Gedichte

Als Lyrikerin ist Ingeborg Bachmann bekannt geworden, 1953, als ihr erster Gedichtband erschien, *Die gestundete Zeit,* erhielt sie den Preis der Gruppe 47. Es folgte 1956 *Anrufung des Grossen Bären,* ausgezeichnet mit dem Bremer Literaturpreis. Insbesondere in diesem Band finden sich Stücke, die zu den ganz grossen Gedichten deutscher Sprache zu zählen sind, «Mein Vogel», «Das Spiel ist aus», «Erklär mir, Liebe», «An die Sonne», «Lieder auf der Flucht». Anfangs der sechziger Jahre, bezeichnenderweise mit dem Überhandnehmen der Sprachthematik, beginnt die lyrische Produktion zu stocken, aus der Zeit zwischen 1964 und 1967 sind nur noch sechs Gedichte überliefert, Gedichte freilich, die «zur Sprache» bringen, weshalb es (in der Entstehungsphase der *Todesarten)* nicht weitergeht. *«Wem es das Wort nie verschlagen hat»,* heisst es in «Wahrlich», *«dem ist nicht zu helfen».* Wir erinnern uns an den Satz über Franza, sie sei nicht krank, es sei ihr *«nur nicht mehr zu helfen».* Dass es einem das Wort verschlägt, dies ist eine andere Sprachlosigkeit als das resignierende Verstummen oder das brüske Schweigen. Es ist nach der ursprünglichen Bedeutung («Verschlag») das Eingesperrtsein, der adäquate Ausdruck für die Scheintoten-Situation in Franziska Jordans Passion. Das wahrscheinlich 1963 entstandene Gedicht «Keine Delikatessen» nimmt das Motiv der Hilf- und Sprachlosigkeit wieder auf: *«Die andern wissen sich / weissgott / mit den Worten zu helfen. / Ich bin nicht mein Assistent.»* Der Titel gemahnt an den Begriff der «kulinarischen Poesie». Das Gedicht stellt eine Absage dar an die ausstaffierten Metaphern, an *«Worthappen erster Güte»,* das Ich hat ein Einsehen gelernt mit den einfachen Worten für die unterste Klasse, den Worten *«Hunger», «Schande», «Tränen»* und *«Finsternis»,* die typographisch abgetreppt werden. Das ist nun das *«ungereinigte Schluchzen»,* vor dem das Nelly Sachs gewidmete Sprachgedicht «Ihr Worte» zurückschreckt: *«Kein Sterbenswort, / Ihr Worte!»* Der Schlussvers lautet: *«Mein Teil, es soll verloren gehen.»* Das Teil, Neutrum, wird meistens im schicksalhaften Sinn gebraucht: er hat sein Teil zu tragen (ein schweres Leben). Das alles sind Indizien dafür, dass Ingeborg Bachmann die Vernichtungs-Angst des «Franza»-Stoffes auch in der Lyrik ausgetragen hat. Die sechste Strophe von «Keine Delikatessen» sagt es explizit: *«mit dem verhagelten Kopf, / mit dem Schreibkrampf in dieser Hand».* Ich erinnere mich an ihren Ausspruch in Rom, anlässlich eines Besuches, sie müsse an die Schreibmaschine zurück *«mit kurzen Fingernägeln».* Herrn Mühlbauer verrät die Ich-Erzählerin in *Malina* ein *«furchtbares Geheimnis»: «die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmass ihrer Schuld.»*

Aber, so heisst es auch von den Dingen im Gedicht-Zyklus «Von einem Land, einem Fluss und den Seen»: *«Wo ist Gesetz, wo Ordnung? Wo erscheinen / uns ganz begreiflich Blatt und Baum und Stein? / Zugegen sind sie in der schönen Sprache, / im reinen Sein . . .»* Die Sprache als Strafe, wie sie auch die Anton-Wildgans-Preisrede noch einmal apostrophiert, und zugleich als Instrument zur Verwirklichung *«reiner Grössen»*, im Widerspiel des *«Unmöglichen mit dem Möglichen»*, das ist die Paradoxie, die sich in den letzten Gedichten Ingeborg Bachmanns zuspitzt, die Spannung, unter der ihr grossartiges Werk steht.

[1] Ingeborg Bachmann, Werke in 4 Bänden, herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, Piper Verlag, München und Zürich 1978.

Ingeborg Bachmann – eine Bibliographie

Otto Bareiss und *Frauke Ohloff* legen im gleichen Jahr, da die in diesem Heft vorgestellte Gesamtausgabe erschienen ist, ein prachtvolles Arbeitsinstrument vor: eine umfassende und übersichtlich gegliederte Bibliographie. So ist denn nicht allein das vielseitige Werk der Dichterin zugänglich gemacht, auch seine Wirkung auf die Zeitgenossen ist bereits überblickbar. *Heinrich Böll,* der ein kurzes Vorwort beigesteuert hat, spricht von «dieser erstaunlichen Registratur von Werk und Wirkung der Ingeborg Bachmann», von einem «Kataster ihrer Tätigkeit und deren Folgen», und er sinnt angesichts der Fülle von Arbeiten, die hier verzeichnet sind, darüber nach, was alles ein Autor in Bewegung zu setzen vermag. Nicht nur für Germanisten und Kritiker sei das interessant, auch für Volkswirte. Die Bibliographie verzeichnet in dieser Reihenfolge: Das entstehende Werk in chronologischer Reihenfolge, von der Dissertation über die Buchausgaben, Zeitschriftenbeiträge, Libretti, Interviews bis zu den Sprechplatten. Die Übersetzungen des Werks. Im zweiten Teil dann die Sekundärliteratur, nicht nur die selbständigen Arbeiten über Ingeborg Bachmann, auch die Besprechungen ihres Werks, die Preise, unter einem besonderen Abschnitt die Wirkungsgeschichte. Die Sekundärliteratur bis hin zu den Zeitschriftenaufsätzen wird nicht nur nach bibliothekarischen Prinzipien verzeichnet, sondern in vielen Fällen knapp charakterisiert, also beispielsweise in welcher Weise und mit welchen Untertiteln ein Zeitschriftenaufsatz gegliedert ist. Ein Verfasser- und Personenregister, ein Sach- und Stichwortregister, ein Verzeichnis der berücksichtigten Jahrbücher, Zeitschriften und Zeitungen sowie Quellennachweise der Texte und Abbildungen beschliessen das Buch, das fortan jedem, der sich mit Ingeborg Bachmanns Werk beschäftigt, eine unverzichtbare Hilfe sein wird. Und schliesslich muss beigefügt werden, dass der *Piper Verlag* (München und Zürich) den Band mit Photos und Reproduktionen ausgestattet hat (das Copyright ist bei Otto Bareiss und Frauke Ohloff, Bern, den beiden Verfassern). Es müsste besondere Auszeichnungen geben für selbstlosen Dienst an einem dichterischen Werk; bibliographische Sorgfalt und Fleissarbeit, wie sie hier in mustergültiger Präsentation vorliegen, sind unbedingt preiswürdig. *A. K.*