

UNIVERSITÄT SZEGED
PHILOSOPHISCHE FAKULTÄT
INSTITUT FÜR GERMANISTIK

Hajnalka Nagy

Ein anderes Wort und ein anderes Land.
Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk

Dissertationsarbeit

Wissenschaftlicher Betreuer:

Dr. Attila Bombitz

Leiter der Doktorandenschule:

Prof. Dr. Árpád Bernáth

SZEGED

2009

Inhaltsverzeichnis

Vorwort oder der Fall der „nackten“ Namen	2
I. Einführung	4
I.1. Jenseits der Zeichendichotomie	4
1.2. Variationen auf eine „Falle“	17
II. Theoretische Fragestellungen	28
II.1. Wer hat mit meiner Zunge gesprochen? Das schreibende Ich	28
II.1.1. <i>Das „Ich ohne Gewähr“</i>	30
II.1.2. <i>Die Genese des Subjektes in der Schmerzerfahrung</i>	38
II.1.3. <i>Eine mehrstimmige Erzählinstanz</i>	44
II.1.4. <i>„Weil ich zu einer Karikatur geworden bin“</i>	50
II.2. „Die Sprache ist die Strafe.“ Sprachtheoretische Überlegungen	58
II.2.1. <i>Das Nicht-Sprechen-Können der Jahrhundertwende</i>	59
II.2.2. <i>Sagbares und Unsagbares</i>	67
II.2.3. <i>Schwarze Buchstaben und bunte Kommas</i>	73
II.3. Die Tatsachen und das „Nichttatsächliche“. Literatur als Utopie	91
III. Systematische Motivanalyse	105
III.1. Körper, Spiegel, Identität	105
III.1.1. <i>Austreten aus dem Geschlecht</i>	109
III.1.2. <i>Auratische Momente</i>	120
III.2. Namensverlust und Namenzerstörung	138
III.2.1. <i>Im Namen des Sohnes</i>	139
III.2.2. <i>Im Namen des Todes</i>	146
III.3. Raumkonstellationen	155
III.3.1. <i>Der Friedhof und das (Toten)Haus Österreich</i>	159
III.3.2. <i>Ein Böhme, ein Vagant</i>	177
IV. Neue Poetik(en) des Schreibens	192
IV.1. Die Geburt einer festen Erzählinstanz	192
IV.1.1. <i>„... die nasse Grenze zwischen mir und mir“</i>	194
IV.1.2. <i>Die „trockene, harte Stimme von Malina“</i>	199
IV.2. Namenszauber und Gebärdensprache	206
IV.2.1. <i>Die Sprachschöpfung der Exterritorialen</i>	212
IV.2.2. <i>Sehend werden</i>	220
IV.3. Der Baum, die Schlange und das Meer	228
V. Bibliographie	237

Vorwort oder der Fall der „nackten“ Namen

Stat rosa pristina nomine,
nomina nuda tenemus.
(Bernhard von Morlay)

Wie ist es mit uns „bestellt“ in dieser Welt? Wie kann die Beziehung des modernen Menschen zur veränderten Wirklichkeit der Nachkriegszeit sprachlich artikuliert werden? Eines der Hauptprobleme der Literatur des 20. Jahrhunderts liegt vielleicht darin, dass ein authentisches Sprechen dem Schriftsteller gänzlich untersagt ist, weil sein Mittel, die Sprache, unbrauchbar geworden ist, „höhere Wahrheiten“ und die Welt darzustellen. Auch Ingeborg Bachmann betrachtet in ihrer ersten Frankfurter Poetikvorlesung als die „erste und schlimmste“ Frage der zeitgenössischen Dichtung diejenige nach der „Rechtfertigung“ der schriftstellerischen Existenz, welcher nun „zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber[steht]“¹:

Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert. (W4, S.188.)

Weil der Selbstverzweiflung des Schreibenden auch das Unbehagen gegenüber der Sprache und „die Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge“ (W4, S.188.) innewohnen, fängt die Arbeit des Dichters mit dem „Konflikt mit der Sprache“ an. Wie lässt sich „eine zweite, größere, ‚wahre‘ Wirklichkeit, in der auch das Nichts beheimatet sein soll“ (W4, S.19.) aussprechen, wie lassen sich „wahre Sätze finden“², wenn die Worte die Dinge nicht mehr fassen und lediglich ins Leere kommen?

Ausgehend von der Sprachkrise eines Hofmannsthals und eines Wittgensteins hinterfragt auch Bachmann die sprachlichen Darstellungsmöglichkeiten der Welt und erkundet die (Grenz-)Bereiche des poetisch Sagbaren und Unsagbaren. An die Stelle des „wohlerzogenen“, „behäbig[en], stumpf[en] Wort[es]“, das nur noch ein „billiges Übereinanderstimmen von Gegenstand und Wort, Gefühl und Wort, Tat und Wort“ (W2, S.251.) herstellen kann, beabsichtigt sie das rettende, klare, wahre Wort zu setzen, das ein

¹ Bachmann, Ingeborg: Fragen und Scheinfragen. In: Werke. Bd. 4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978, S.188. Seitenangaben der zitierten Werke von Bachmann (Gedichte, Erzählungen, Essays, Hörspiele und der Roman *Malina*) werden im Folgenden aufgrund dieser Werkausgabe in Klammern mit der jeweiligen Bandnummer und Seitenzahl nach dem Zitat im Haupttext angegeben, hier z.B. W4, S.188.

² Der Teilsatz „wir müssen wahre Sätze finden“ ist aus einem Interview mit J.v. Bernstoff entnommen. In: Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1991, S.19. (Im Folgenden wird dieses Interviewband mit der Abkürzung „GuI“ angegeben.)

„neues Rechtsverhältnis“ zwischen der Sprache und den Menschen stiften kann. Bachmann ist sich dessen bewusst, dass „die Rose von einst nur noch als Name [steht]“³, dass unsere Hände nur noch die „nackten Namen“ greifen: „Das Wort / wird doch nur / andere Worte nach sich ziehen, / Satz den Satz“ (W1, S.162.). Nichtsdestoweniger wendet sie sich jenem alten (Sprach-)Glauben zu, der von der schöpferischen Allmacht des Wortes durchdrungen ist: „Am Anfang war das Wort“. Und wie das Wort Gottes ist auch das dichterische Wort imstande, durch An- und Aufruf eines „Utopia der Sprache“ die untergegangene Welt auferstehen zu lassen.

[...] 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. (W4, S.192.)

Das lyrische Ich von Bachmann beharrt immer noch auf dieser magischen Kraft des Wortes, das auf dem Scherbenhügel der Welt eine neue Wirklichkeit poetisch zu konstruieren weiß.

Die vorliegende Dissertationsarbeit versucht demgemäß den Problemhorizont des Bachmannschen Œuvres aufgrund der verlorenen Einheit zwischen Ich, Sprache und Welt abzustecken und jenem „Ritualen“, jener „neuen Gangart“ der Sprache auf die Spur zu kommen, die das Schreiben und die dichterische Existenz in diese neue Poetik des Magischen retten kann. Mein Hauptanliegen ist zweierlei: Zum einen versuche ich anhand einiger Motivkonstante zu präsentieren, welche Befreiungsmöglichkeiten sich den Protagonisten Bachmanns anbieten, die erstarrte Ordnung der Gesellschaft zu verlassen. Zum anderen möchte ich zeigen, wie Bachmann eine neuartige Schöpfung der Sprache jenseits der symbolischen Bedeutungskonstitution verwirklicht, wobei gerade die „nackten“ Namen neuerlich mit Bedeutung aufgeladen werden. Dabei wird jedoch immer im Auge behalten, dass dem Schriftsteller die Wahrnehmung des Schmerzes als Aufgabe zukommt und dass das Wechselspiel der „schönen“ Sprache und der „Gaunersprache“ nicht nur die Möglichkeit eines Utopischen durchscheinen lässt, sondern auch die Wirklichkeit einer „mörderischen“ Gesellschaft eben als eine Todesart zum Vorschein bringt.

³ Dies ist der letzte Satz des Romans *Der Name der Rose* von Umberto Eco, der im Sinne der nominalistischen Ansicht von Bernhard von Morlay (vgl. das lateinische Motto des Kapitels) an die Erkennbarkeit der Wirklichkeit durch Sprache nicht glaubt und die Dinge nur noch als „nackte“ Namen begreift, welche sich eben nur auf andere Namen verweisen, aber das Ding selbst nicht mehr fassen. Eco, Umberto: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007, S.655.

I. Einführung

bezeichnend nicht,
so auch nicht zeichenlos -
(Ingeborg Bachmann)

1.1. Jenseits der Zeichendichotomie.

Zur Grundfragestellung des Bachmannschen Werks

Im *Buch Franza* spricht die weibliche Hauptfigur Franza Ranner über den „Bedeutungswahn“ der „Weißen“, d.h. westlicher, zivilisierter Kulturen, die alles durch Namensgebung, Etikettierung und Katalogisierung in Besitz zu nehmen, zu „kolonisieren“ versuchen. Eine mörderische Praxis, wie sich im Laufe der Geschichte zeigt, die den beobachteten, benannten Anderen zum Objekt einer Fallstudie reduziert.

Man hat mich benutzt, ich bin in einen Versuch gegangen, ein Objekt für den privaten Wissensdurst eines Wissenschaftlers. Körperbau wurde mir festgestellt, Typenlehre, Körperbau und Charakter... (TP2, S.216)⁴

Auch die Ich-Erzählerin des Romans *Malina* verurteilt die Schrift, die Buchstaben und Silben, dieses „Schwarz auf Weiß“ als „unmenschliche Fixierungen“ und „Festlegungen“, als „zum Ausdruck erstarrten Wahn, der aus den Menschen kommt“ (W3, S.93.). Der Bedeutungswahn bedeutet den Primat des Signifikats, des immer Einen der abendländischen Metaphysik, den Bachmann nicht nur aus der Sicht einer zerstörten, ausgegrenzten Frau (z.B. Franza) zu zeigen versucht⁵, sondern auch aus der Sicht einer Dichterin.

Die Frage nach der Bedeutungskonstitution wird ein Grundelement ihres poetologischen Programms, das sich auf die Suche nach einer „neuen“ Sprache begibt, die jenseits der Binarität der symbolischen Ordnung die Welt darzustellen vermag. „Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsatyrn, die die Metaphysik bemühen und nichts wissen, was die Angst ist.“ (TP2, S.58.) Das um die 60er Jahre entstandene Fragment *Das Buch Franza* wiederholt hier eine Idee der Doktorandin Bachmann, die ihre *Kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers* (1949) mit den folgenden Überlegungen abschließt:

⁴ Bachmann, Ingeborg: »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd 2. Unter Leitung von Robert Pichl herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995. Im Folgenden werden die Seitenzahlen der Fragmente des Todesarten-Projektes (Das Buch Franza, Requiem für Fanny Goldman, Goldman/Rottwitz-Roman) nach der Kritischen Ausgabe im Haupttext mit der jeweiligen Bandnummer und Seitenzahl angegeben. (z.B. TP2, S.215.)

⁵ Vgl. die Studie von Schuller, die den „Prozeß der Entsymbolisierung“ anhand von Franzas Wüstenerlebnis zeigt. Schuller, Marianne: „Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in »Der Fall Franza«“. In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S.150-155., hier S.152-153.

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in zugleich höherem Maß entgegen.⁶ (KA, S.116.)

Dass sich Bachmann mit dieser Feststellung im Sinne Wittgensteins und des Wiener Kreises von einer traditionellen, von Heidegger praktizierten Metaphysik abwendet und einzig in der Kunst eine Möglichkeit der Artikulierung des „anderen Wirklichkeitsbereiches“ (Ethik, Moral, Sinn der Welt) sieht, ist in den 1959/60 aus Anlass der Begründung der Poetikdozentur an der Johann-Wolfgang-Goethe-Universität gehaltenen *Frankfurter Vorlesungen* ebenfalls ablesbar. *Fragen und Scheinfragen* – so lautet der provokative, Wittgenstein zitierende⁷ Titel der ersten Vorlesung, die zum einen die Säulen der klassischen Literaturgeschichtsschreibung von Grund auf ins Schwanken bringt und zum anderen die gängigen Diskurse über die neuen Möglichkeiten dichterischen Schreibens sowie deren Bemühung mit „Anti-Begriffen“ das „neue“ Gedicht, das „neue“ Denken zu rechtfertigen, auf eine sehr kühne Weise konterkariert. „[I]hre ersten Sätze sind Zerstörung all der Erwartungen, die man mit der Einrichtung der Professur verbunden hatte“ – erkennt Irmela von der Lühe sowohl Ingeborg Bachmanns Stellung als Außenseiterin in Frankfurt als auch die Diskrepanz zwischen dem, was von der Seite der Studenten und Professoren erwartet wurde und dem, was sie tatsächlich zu hören bekamen.⁸ Auch der Bericht einer Journalistin der *Deutschen Zeitung* zeigt diese Diskrepanz auf, unmittelbar nach der letzten Vorlesung (*Literatur als Utopie*), welche von den eifrigen Germanisten der Universität als realer Angriff gegen jedwede Literaturwissenschaft betrachtet wurde.

[die Studenten] wollen Handfestes wissen, sie wollen Rhetorik, sie wollen – Seminarscheine. Sie werden es ihr nie verzeihen, dass sie es gewagt hat, Zweifel an der Literaturwissenschaft anzumelden. Ihre Fragen an den Seminarsitzungen bewiesen außerdem, wie wenig sie die eigenwilligen Vorlesungen von Ingeborg Bachmann verstanden hatten. [...] Am Pult stand keine Germanistin, da stand eine Dichterin. Sie war für akademische Begriffe total unkonventionell. Sie behandelte in zwangsloser Folge Fragen der Literatur, die vielleicht auch sie bewegten.⁹

⁶ Bachmann, Ingeborg: Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers. (Dissertation, Wien). Hg. von Robert Pichl. München: Piper 1985. Im Folgenden als KA verkürzt.

⁷ Wittgenstein unterscheidet zwischen „Sätzen“ und „Scheinsätzen“. Laut seiner These sind die Sätze der traditionellen Metaphysik nur Scheinsätze, die über das Wesen der Welt nichts aussagen können.

⁸ von der Lühe, Irmela: „Ich ohne Gewähr. Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik.“ In: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Irmela von der Lühe und Inge Stephan. Hamburg / Berlin: Argument 1982, S.106-131., hier S.109.

⁹ Tilliger, Ruth: „Alles blieb ungesagt.“ In: Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen-Porträts-Würdigungen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hg. von Schardt Michael. Paderborn: Igel Verlag 1994, S.454-458., hier S.456.

Dass die Frankfurter Poetikdozentur Bachmanns beinahe in einen Skandal gemündet hat, mag dahingestellt sein. Relevanter scheint, dass heute ihre Essays über die Literatur sehr oft bei der Auslegung ihrer Werke als Stützpunkte oder Kommentare herangezogen werden, ohne Bachmanns Haltung während der Vorlesungen und Seminare mit einzubeziehen (und hier ist nicht ihr Äußeres gemeint, wie z.B. das Herumhantieren mit Taschentüchern, Brillen, Zigaretten und Manuskript): Eine Haltung, die auf die Verweigerung jeglicher Werkanalysen und jeglichen „Etikettierens“ beharrt. Nein, sie wolle nicht interpretieren¹⁰, weil wenn sie es tun würde, würde sie genau das unterminieren, worauf sie in den Vorlesungen hinaus wollte: Dem wissenschaftlichen Bild der Literatur als „offizielle Denkmalpflege“ und als „inoffizieller Terror“ (W4, S.258.), oder sogar als etwas Vergangenes und Abgetanes entgegenzuwirken und einen neuen Literaturbegriff zu stiften, der die Literatur als „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen“ (W4, S.258.) begreift, das „keine Zielbänder“ kennt. Bachmann beabsichtigt weder sich in den offiziellen Rahmen der von Germanisten praktizierten Literaturwissenschaft zu begeben, noch ein Werk auf eine Bedeutung hin festzulegen, die während einer Prüfung als Offenbarung aus einem vorgefertigten Materialvorrat wiedergegeben werden könnte. Es gibt doch „kein objektives Urteil über Literatur, nur ein lebendiges“ (W4, S.259.). Bachmanns neuartige Annäherung befreit die Literatur von den klassischen Strukturierungen der Literaturgeschichte, von deren institutionalisierter „Klassifikationswut“¹¹ und geschlossenem „Einteilungswahn“ und setzt sie als Utopie frei, der nicht nur das „Vergangene und das Vorgefundene“, sondern auch „das Erhoffte, das Erwünschte“ und „das noch Hinzugewinnende“ bereits innewohnen, weil „ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt“(W4, S.259.).

Mit dem neuen Literaturbegriff verknüpft sie die Konzeption einer „neuen Sprache“ und eines „neuen Gedichtes“, die nun in ihren Grundzügen zu charakterisieren wären, ohne in die Falle des Adjektivs „neu“ zu gehen und sich von der Gegenbewegung der verschiedenen Richtungen des „Alogischen, Absurden, Grotesken, anti, dis- und de-“ verführen zu lassen. Weil „[d]as Wunschbild der Aliteratur gehört eben auch in die Literatur [...] eine Aliteratur findet innerhalb der Literatur statt.“ (W4, 260.) Mit dem in der ersten *Vorlesung* zitierten „Brief“ des Lord Chandos von Hofmannsthal beginnt für

¹⁰ „Nein, ich möchte nicht interpretieren“ – erwidert Bachmann auf die Forderung der Studenten, traditionelle „Werkanalyse“ zu treiben. Ebd., S.457.

¹¹ So Bachmann über Literaturkritiker in dem Interview mit Kuno Raeber, Januar, 1963. In: GuI 1991, S.41.

Bachmann eine „Abwendung vom Ästhetizismus“ (W4, 188.) und eine radikale Zuwendung an etwas, was sie als neues Denken beschreibt:

Denn die wirklich großen Leistungen dieser letzten fünfzig Jahre, die eine neue Literatur sichtbar gemacht haben, sind nicht entstanden, weil Stile durchexperimentiert werden wollten, weil man sich bald so, bald so auszudrücken versuchte, weil man modern sein wollte, sondern immer dort, wo vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoß gab – wo, vor jeder formulierbaren Moral, ein moralischer Trieb groß genug war, eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen. (W4, S.191.)

Die Literatur und die Sprache kann daher nicht „formal“ an sich neu gestaltet werden, wie das die Vertreter des *l'art pour l'art* wünschten, sondern sie können lediglich von innen, d.h. durch einen moralischen Antrieb verändert werden.

Nicht nur die Gedanken von Karl Kraus – „Alle Vorzüge einer Sprache wurzeln in der Moral.“ –, die Bachmann in der zweiten Vorlesung zitiert, sondern auch die von Robert Musil hallen in der oben zitierten Textstelle wider. Bachmann hebt in ihrem Essay *Ins tausendjährige Reich* (1954) von Musils Opus *Der Mann ohne Eigenschaften* das „theoretisch anmutende Unternehmen“ hervor, das Denken und Handeln mittels „einer neuen Moral“ und „eines neuen Glaubens“ zu reaktivieren. (W4, S.25.) Musil „macht sich nicht auf schmerzliche Suche nach dem verlorenen Glauben und der verlorenen Moral, sondern experimentiert mutig [...] an der Entfesselung geistiger Atomenergie und macht Kräfte frei“. (W4, S.25.) An diesen neuen Geist, an diese neue Moral denkt Bachmann, wenn sie die neue Sprache in *Fragen und Scheinfragen* als „ein[en] moralische[n], erkenntnishafte[n] Ruck“ (W4, S.192.) definiert und einem rein formalen Ästhetizismus gegenüberstellt. Dieser „moralische“ Antrieb „vor aller Moral“ besitzt eine Stoßkraft, die das dichterische Denken in die einzig gute Richtung schleudert, die von Wortwahl über Stil bis hin zu den Problemkonstanten alles bestimmen wird.

Die neue Sprache muss „eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.“ (W4, S.192.) Das Wort „Gangart“, das sich als ständiges Fortbewegen und Suchen versteht, verbindet in einem Begriff das Denken, das Sprechen und das Gehen und lässt als ein im Moralischen fundiertes Richtungsnehmen sowohl die Schriftsteller als auch die Literatur in ein neues, d.h. utopisches Rechtsverhältnis mit der Sprache treten:

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen. (W4, S.270.)

In diesem Sinne wird selbst die Literatur in ein ständiges Unterwegssein gezwungen, unterwegs zu der „neuen Sprache“, die sich „an einem Ziel [orientiert], das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.“ (W4, S.276.)

Was aber impliziert eine Literatur als Utopie, was eine neue Sprache, die das Denken und Handeln reaktiviert? In den *Frankfurter Vorlesungen* gibt Bachmann nur die Stichworte an, die in dem Schriftsteller als „utopische Existenz“ die „utopische“ Voraussetzung der Werke sehen (W4, S.271.), oder die die Poesie als Brot definieren, die „scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein [muss], um an den Schlaf der Menschen rühren zu können“. (W4, S.197.) Was Bachmann darunter versteht, wie sie die Menschen aus ihrem Schlaf herauszuführen vermag, ist sowohl im radikalen Ton ihrer Werke, in deren ununterbrochenen An- und Aufrufungen eingeschrieben als auch in ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959) detailliert dargelegt, wo sie für den Schriftsteller die Aufgabe des Sichtbarmachens stellt, damit den Menschen „die Augen aufgehen“. (W4, S.275.) Bachmanns Poetik ist folglich eine, die die Wahrheit den Menschen zumuten will, und dafür bis zum Äußersten zu gehen, die Grenzen zu überschreiten, immer bereit ist. Grenzüberschreitung ist in diesem Sinne eine poetische Notwendigkeit, die Voraussetzung dessen, was sie utopisches Schreiben nennt.

Nicht zufällig findet sie für dieses literarische Unternehmen ein Vorbild in dem österreichischen Autor Robert Musil und dessen Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*, der in der inzestuösen Beziehung von Ulrich und Agathe an einem „anderen Zustand“ als Grenzübertritt experimentiert, in dem die konventionellen Gesellschaftsstrukturen ihre Gültigkeit verlieren und sich „alle Formen“ auflösen. „Musils Richtbilder“ – so Bachmann – „zwingen uns, nachzudenken, genau zu denken und mutig zu denken“ und führen uns „aus einem schablonenhaften und konventionellen Denken“ (W4, S.28) hinaus. Musils Held Ulrich, der mit dem „Möglichkeitssinn“ ausgestattet, die alten moralischen Werte der Gesellschaft als „Funktionsbegriffe“ entlarvt und dadurch auf die Gefährdung eines Denkens „in geschlossenen Ideologien“, das „direkt zum Krieg führt“ (W4, S.27.) aufmerksam macht, kann gerade jene „Zumutung“ realisieren, die Bachmann von den neuen literarischen Werken erwartet.

Bachmanns Texte zeichnen sich ebenso durch den Zerstörungswillen der erstarrten Gesellschaftsstrukturen aus, der sich mit einer bisher unbekanntenen Kühnheit und Rückhaltlosigkeit zu Wort meldet. Demgemäß gilt als Hauptfragestellung von Bachmanns Hörspiele und ersten Erzählungen, wie sich das Individuum dem gesellschaftlichen Zwang

gegenüber behaupten kann, wie die alte, auf das Gesetz des Nom du Père¹², d.h. des Logos und der symbolischen Bedeutungen zentrierte Ordnung überwunden und zerstört werden kann, ohne unwiderruflich außerhalb der Welt zu geraten. Die Hörspiele *Der gute Gott von Manhattan* (1957) oder *Die Zikaden* (1954) zeigen die Gefahren des vollkommenen Austrittes aus dem Kreislauf der Welt. Hier muss Robinson die Absurdität seines Rückzugs aus der Welt neu bedenken, dort muss eine aus der „neuen Welt“ stammende junge Dame, Jennifer geopfert werden, damit ihr ekstatisches Liebesgefühl die Welt nicht aus ihrer gewohnten Bahn wirft. Das Hörspiel *Die Zikaden* variiert mit ironischem Unterton den Topos der Inselutopien: Schauplatz und Zeitangabe des Hörspiels sind modellhaft, indem sie zwar einen „Ausnahmestand“ bezeichnen, aber diesen mit einem negativen Zeichen besetzen. Im Mittelpunkt steht eine von Wasser umgebene Insel, deren Bewohner von absurden Wunschbildern geplagt sind. Auf der Insel ist die Zeit in Bewegungslosigkeit eingefroren: es ist Mittag, außer Robinson, Benedikt und dem Gefangenen ist jeder im tiefen Schlaf. Nur der Gesang der Zikaden ist als Warnzeichen zu hören. Die Dialektik von Robinson und dem Gefangenen zeichnet den Gegensatz zwischen den Ideen der Freiheit contra Gefangenschaft, Austritt aus der Welt contra Rückkehr in die Welt antagonistisch nach. Das Ende des Hörspiels stellt anhand des von Platon geprägten Mythos der Zikaden die bitteren Konsequenzen des Austrittes aus der Ordnung dar:

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in dem Gesang wurden sie dünner und kleiner und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren-verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind. (W1, S.268.)

Diesem „Zikaden-Schicksal“ wird eine sinnvolle Tätigkeit innerhalb der Gesellschaft gegenübergestellt: „Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? [...] Such nicht zu vergessen! Erwinnere dich und der dünne Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch!“¹³ (W1, S.267.) Das mit den Inselbewohnern geteilte Los des Erzählers beleuchtet nicht nur die Sinnlosigkeit des Austrittes, sondern macht auf die Gefahren einer „Kunst für sich“, ohne moralischen Hintergrund aufmerksam.¹⁴

Diese Erkenntnisse nehmen Bachmanns später entstandene Essays vorweg (die genannten Frankfurter Vorlesungen, Kriegsblinden-Preisrede), die zwischen *littérature*

¹² Ein Begriff von Jacques Lacan. Laut seiner Theorie basiert die symbolische Ordnung der patriarchalen Gesellschaft auf dem „Namen des Vaters“, also auf dem Gesetz des „symbolischen Vaters“.

¹³ Vgl. die Überlegungen der namenlosen Hauptfigur der Erzählung *Das dreißigste Jahr*: „Er suchte nach einer Pflicht, er wollte dienen. Einen Baum pflanzen. Ein Kind zeugen.“ In: W2, S.106.

¹⁴ Vgl. auch Sigrid Weigel: „'Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang.' Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise.“ In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S.58-92., hier S.63.

engagée und *littérature pure* ein „drittes Kunstverständnis“ suchen¹⁵, das eine kritische Zuwendung zu gesellschaftlichen Fragen voraussetzt. Der meistzitierte Satz der Kriegsblinden-Preisrede dokumentiert die bittere Erkenntnis über die Notwendigkeit der Rückkehr in die Ordnung: „Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen.“ (W4, S.276.) Der Schriftsteller kann nur eines tun: „im Widerspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen“ (W4, S.276.) jenen Moment aufzugreifen, in dem die Grenzen der Welt flüchtig werden, in dem die auf dem festen, sozialen Gebäude der Welt entstandenen Risse die fortwährend strömende Kontinuität der Zeit zum Stocken bringen und in dieser chronologischen Spalte die Grenzen der Welt für einen Augenblick überschritten werden.

Von jenem Punkt an, wo die Hauptfigur der Erzählung *Das dreißigste Jahr* erkennt, dass die Entstehung einer neuen Weltordnung ohne eine neue Sprache nicht realisierbar ist („Keine neue Welt, ohne neue Sprache.“), wird die Problematik der Zerstörung des alten Welt- und Wertsystems als sprachliche Problematik in den Prosawerken behandelt. Weil die „Schändlichkeit“, die „Vorurteile – Rassenvorurteile, Klassenvorurteile, religiöse Vorurteile“ „durch das Fortbestehen der Worte festgehalten“ (W2, S.132.) werden, soll das Wort als Bezeichnendes, das Logos als Grundstein der symbolisch-logozentrischen Ordnung zerstört werden, damit nicht nur die Dinge, sondern auch die Namen verschwinden können. Die alte, phrasenhafte Gaunersprache ist ungeeignet authentische Gefühle, Wahrheiten oder die Logik, „auf der die Welt gehängt ist“, wiederzugeben. So impliziert der Austritt aus der bestehenden Ordnung einen Austritt aus den Sinngebungen und Bedeutungszuweisungen, die die abendländische Kultur in ihrer Gefangenschaft halten.

Dieses sprachliche Problem, in der Ordnung zu bleiben, ohne sich des begrifflichen Apparats der patriarchalischen Ordnung zu bedienen, dokumentiert bereits ein frühes Gedicht, in dem das lyrische Ich das Fehlen eines entsprechenden Wortes beklagt und sich selbst fragt: „Wie soll ich mich nennen? / Ohne in anderer Sprache zu sein?“ (W1, S.20.). Die Frage nach den Möglichkeiten der Benennung der Welt, ohne wiederum dichotomisch gesetzte Gegensätze und Kategorien zu stiften, zieht sich paradigmatisch durch Bachmanns gesamtes Oeuvre. Das Gedicht *Ihr Worte* (1961) artikuliert modellhaft dieses Grundparadoxon der Bachmannschen Poetologie in einer einzigen Zeile – „bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos“ –, die die Möglichkeit einer „neuen“ Sprache demgemäß

¹⁵ Weigel 1984, S.60.

in dieser „nicht bezeichnenden“ Zeichenhaftigkeit der Sprache sieht, d.h. in der Zerstörung der Dualität des sprachlichen Zeichens und in der „Erschütterung der Subjekt-Objekt-Beziehung“¹⁶. Das Gedicht, in dem die Worte aufgefordert werden, „zu ihrer Wahrheit zu kommen“¹⁷, artikuliert den „Verdacht“¹⁸ des Schriftstellers gegenüber der phrasenhaften Sprache der Gesellschaft. In der zweiten Frankfurter Vorlesung (*Über Gedichte*) registriert Bachmann in den Gedichten von Nelly Sachs eine „Bewegung aus Leiderfahrung“ und zählt diese zum Grundzug jener „neuen Gedichte“, die nach dem zweiten Weltkrieg ein „neues Rechtsverhältnis zwischen der Sprache und den Menschen herzustellen“ vermögen.¹⁹ (W4, S.208.) Das an die Freundin und die Dichterin gewidmete Gedicht versucht folglich ganz im Sinne von Sachs und Celan den Austritt aus der symbolisch-logozentrischen Ordnung durch das „Hinausführen“ der Worte aus den konventionellen Denkmustern, aus der tradierten Wechselbeziehung von Wort und Ding sowie aus dem Automatismus der alten Konstellation von Wort und Welt zu verwirklichen.

Solange die Worte ihre dringende Aufgabe nicht erfüllen können, solange sie die Welt mit einer einzigen Bedeutung zu benennen vermögen, müssen sie „immer weiter“, „zu keinem Ende“ gejagt werden, „daß es nicht endgültig wird“. Das lyrische Ich, das die Worte nach sich ziehend die Welt verlässt, hofft noch darauf – anders als das Gedicht *Keine Delikatessen* – mit diesem haltlosen Gestus die Falle erstarrter Konstellationen überwinden und das Gedicht selbst vor der „bezeichnenden“ Bedeutungsfestlegung retten zu können. Um zu verhindern, dass die Welt „endgültig gesagt“ wird, sind die als „Sterbensworte“ bezeichneten Dichterworte oder die als „Staubgespinst“ benannten dichterischen Bilder, die als „leeres Geroll von Silben“ die Wirklichkeit nicht mehr erfassen können, gezwungen, die (Text)Welt zu verlassen. Während das lyrische Ich mit seinen Worten die Welt der Benennungen hinter sich lässt, enthüllt sie die unumgehbare Verselbstständigung menschlicher Sprache: Das Wort zieht eine Reihe anderer Worte nach sich und somit wird die Welt zum „erstarrten Einzelfall“ ihrer Möglichkeiten, anstatt ein Kompendium abertausender Möglichkeiten zu sein. Die Wörter sind zum Verstummen

¹⁶ Interview mit Alois Rummel, 25. November 1964. In: GuI 1991, S.49.

¹⁷ Gespräch über das Gedicht „Ihr Worte“ mit N.N., 1961. In: GuI 1991, S.25.

¹⁸ „Ich weiß noch immer wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen gehört der Verdacht. Verdächtige dich genug, verdächtige die Worte, die Sprache [...]“. Ebd., S.25.

¹⁹ Dass Bachmann sich – wie auch andere Dichter – gezwungen sah, in ihrer Poetik gegen den im Jahre 1949 berühmt gewordenen Verdikt von Adorno (nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch) zu argumentieren, kann eine weitere Motivation ihrer Suche „nach einem neuen Rechtsverhältnis“ bilden. Die Gedichte des ersten Lyrikbandes *Die gestundete Zeit* nehmen doch gerade das Leben nach dem zweiten Weltkrieg genau ins Visier und hören nicht auf, auf den latent fortsetzenden Kampf des Alltags hinzuweisen. Vgl. dazu die Überlegungen von Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Das Werk: Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus. Frankfurt am Main: Hain 1993, S.19. (Weiterhin bezeichnet als Höller 1993a.)

aufgerufen („Sagt sie nicht.“), wobei dieses Schweigen als der „reinste Zustand“ des Dichterdaseins anzusehen wäre.²⁰ Auch eine negierende Haltung („Spruch auf Widerspruch“) kann nur noch als die andere Seite derselben Problematik betrachtet werden, wie auch die Begriffe von „Aliteratur“, „Antistück“, „Anti-Roman“²¹ notwendigerweise, trotz ihrer Verneinung, innerhalb des Systems und daher ungeeignet bleiben, eine vollkommen neue, revolutionäre Herangehensweise und eine neue Richtung der Literatur einzuschlagen.

Jedwede bis jetzt praktizierten Äußerungsformen dichterischen Sprechens werden abgelehnt: Über keines der Gefühle, über keine der Angelegenheiten des Herzens, nichts über Tod und Leben sollte geschrieben werden. Durch die Fülle aneinander gereihter Gegensatzpaare werden die „Art und Weise“, die Beschaffenheiten eines Gedichtes abgelehnt („nicht mild, noch bitterlich, nicht trostreich, ohne Trost“), während sowohl die Dualität der Antithesen (vgl. die Negationen wie Antistück, Anti-Roman!), als auch die Tradition der Antithesenbildung *ad absurdum* geführt werden, indem mit der „klassischen“, grammatischen Negationsformel von „weder...noch“ gebrochen wird.

Ein „neues“ Gedicht, worauf Bachmann insistiert, sollte „bezeichnend nicht“, aber auch „nicht zeichenlos“ sein, dem „Ausdruck einen neuen Stellenwert geben“²², folglich ein solches Gebilde zustande bringen, das Paul Celan in seinem Lyrikband *Sprachgitter* praktizierte: die Metaphern auslöschend, jeden Bezug zwischen den Worten und der Welt hart überprüfend und „neue Definitionen“ stiftend (W4, S.216.). Das rein formale, ästhetische Gedicht als „Fingerübung“, „Affektiertheit“ und „Bastelei“ wird radikal abgelehnt, zugunsten eines ethisch-moralischen Imperativs. Solange die Worte die „Falle binärer Oppositionen“ nicht vermeiden können, müssen sie weiter, immer weiter getrieben werden. Dies ist aber ebenfalls jenes fortwährende Unterwegssein, das sein Ziel gerade in diesem Gehen vorfindet, das sich in die Richtung des „fabelhaften Kontinents“ fortbewegt. Das Gedicht folglich präsentiert in diesem Sinne nicht nur die Zerschlagung der Realitätsbezüge der Worte oder das Gejagt-Sein des Dichters, sondern auch ein utopisches Gedicht *par excellence*, das gerade die ihm gesetzten Grenzen immer wieder weiter schiebt und in dieser Fortbewegung eine neue Gangart findet.

Keine Delikatessen (1963) sieht dort, wo *Ihr Worte* noch eine Möglichkeit der Rettung des Gedichts als Ausdrucksform gefunden hat, nur noch eine Unmöglichkeit.

²⁰ Vgl. Musik und Dichtung. In: W4, S.60.

²¹ Vgl. FV.I und FV.V.

²² Interview mit Josef-Hermann Sauter, 15. September 1965. In: GuI 1991, S.60.

„Nichts mehr gefällt mir“ – lautet der erste Satz, der abrupt von den nächsten Zeilen getrennt, von der Endgültigkeit der Aussage zeugt. Es werden hier dieselben „Fingerübungen“ abgelehnt, an denen die Autorin in ihren *Frankfurter Vorlesungen* immer wieder Zweifel hegte, die als reine, ästhetische Formen die Fragen des menschlichen Daseins (Hunger, Schande, Tränen und Finsternis) unberührt lassen. Metapher, Syntax und die schönen Wortbilder, die auch in dem Gedicht selbst vorgeführt werden (z.B. „mit einer Mandelblüte ausstaffieren“, „auf einen Lichteffekt kreuzigen“), werden als „überflüssig“ angesehen. Gegenüber diesen „Wortopern“ stehen die Worte „für die unterste Klasse“ durch Zeilenzäsur streng voneinander getrennt, entblößt. Es sind Begriffe, die ohne eine Metapher zurechtkommen.

Beim genauen Hinsehen handelt es sich nicht nur um die Untauglichkeit dichterischer Bilder, sondern um die Unzulänglichkeit des sprechenden Ich, die Existenzprobleme des Menschen in der Sprache und im Gedicht gemäß der Erfahrung zu artikulieren. Während sich andere mit dichterischen Mitteln zu helfen wissen, ist die Beziehung zwischen dem lyrischen Ich und dem Wort schwer erschüttert: „Ich bin nicht mein Assistent“. Nicht nur die dichterische Arbeit an sich wird verweigert (das Kopfzerbrechen über Worte, Metaphern, Vokale und Konsonanten), sondern auch der Zugang zu den Anderen erscheint als unmöglich: Die Bezeichnungen „ich du und er sie es“ treten als bloße Personalpronomen hervor, in ihrer rein grammatikalischen Funktion.

Der letzte Satz, der sich wiederum durch eine Zeilenzäsur von dem anderen Textteil abhebt, formuliert eine endgültige Absage an jenen subjektiven Teil, der früher zu den „Wortopern“ neigte. Wie das Gedicht *Ihr Worte*, so zeichnet sich auch *Keine Delikatessen* durch eine grundlegende, aus der Differenz zwischen Form und Inhalt resultierende Doppelbödigkeit aus. Indem die von den anderen als „Leckereien“ konsumierten Wortbilder von feinsten Natur als „leere Hülsen“ entlarvt werden, wird die hinter der Maskerade des zeitlos Schönen verborgene Bildersprache „zerschrieben“²³ und ihr eine auf das Minimale reduzierte, „entblößte“ Sprache mit grammatischen Formeln und Substantiven entgegengesetzt. Das Gedicht beantwortet rückblickend die Frage des Jugendgedichtes *Entfremdung*: „Was soll nur werden? [...] Soll ich mich aufmachen, mich allem wieder nähern?“ (W1, S.13.) mit einer Negation: „(Soll doch. Sollen die anderen.) / Mein Teil, es soll verloren gehen.“ (W1, S.)

²³ Ein von Bachmann verwendetes Wort in Bezug auf ihre dichterische Schreibweise: „... da kann ein Schriftsteller sich nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen bedienen, sondern er muß sie zerschreiben...“. Interview mit Ekkehart Rudolph, 23. März 1971. In: GuI 1991, S.84.

Der Automatismus der Sinnzuweisungen menschlicher Sprache ist in den Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* (entstanden zwischen 1956-57, erschienen 1961) Grundlage der „Gefangenschaft“ des Individuums im ewig gleichen Kreislauf der Welt. Die Texte, die ein enges Verhältnis zwischen *Ordnung* (patriarchalische Gesellschaft), *Geschlecht* (genealogische Abstammung) und *Sprache* (die Sprache als Logos, als Grundstein der Metaphysik und der abendländischen Kultur dient dazu, die Menschen in der Ordnung zu halten) setzen²⁴, verbinden die Unzulänglichkeit der normierten, floskelhaften (Gaurer)Sprache des Alltags mit der allgemeinen Problematik der Befreiung aus der ebenfalls normierten, auf geerbten Verhaltensregeln und Denkmustern ruhenden Gesellschaftsordnung.

Ich denke politisch, sozial und noch in ein paar anderen Kategorien und hier und da einsam und zwecklos, aber immer denke ich in einem Spiel mit vorgefundenen Spielregeln und einmal vielleicht auch daran, die Regeln zu ändern. Das Spiel nicht. Niemals! (W2, S.102.)

Der Protagonist der Erzählung *Alles* glaubt bereits mit der Erkenntnis des Dreißigjährigen – „Keine neue Welt ohne neue Sprache!“ – eine neue Richtung mit seinem neugeborenen Kind einschlagen zu können dadurch, dass er es auch vor den traditionellen Bedeutungszuweisungen rettet:

Hatte ich es, zum Beispiel, nicht in der Hand, ihm die Benennung der Dinge zu verschweigen, ihn den Gebrauch der Gegenstände nicht zu lehren? Er war der erste Mensch. [...] Sollte ich ihm nicht die Welt überlassen, blank und ohne Sinn? Ich mußte ihn ja nicht einweihen in Zwecke und Ziele, nicht in Gut und Böse [...] (W2, S.143.)

Obwohl das Experiment zum Verstummen und Tod führt, wird das rätselvolle, beziehungslose und unentzifferbare Gesicht des Kleinkindes als *tabula rasa*, als eine mögliche Utopie festgehalten.

Elf Jahre später findet eine, als „Mädchenfrau“ bezeichnete, alterslose Protagonistin, Beatrix, in dem zweiten und letzten Erzählband *Simultan* (1972) ebenfalls in der Bedeutungs- und Beziehungslosigkeit ihres „ausdruckslosen und maskenhaften Gesichtes“ den Ausweg aus der „grauenhaften Normalität“ der Gesellschaft, während sie sich in einem Spiegel beobachtet und sich selbst als ein „unverstandenes Kunstwerk“ apostrophiert, an dem „die Bedeutungen keine Bedeutungen hatten“ (W2, S.349.). Mit der Wiederholung des ausdruckslosen Gesichtes in dieser späten Erzählung gelingt Bachmann nicht nur eine *Repräsentation*, die in den Gedichten unmöglich geworden ist, sondern auch eine Rückkehr zum Anfang ihrer Poetologie, die schon immer um diese nicht-

²⁴ Weigel 1984, S.71.

bezeichnende Zeichenhaftigkeit kreiste: eine Rückkehr zu einer unvollendeten Erzählung *Portrait von Anna Maria* (entstanden zwischen 1955-57), die wiederum die Unmöglichkeit der Repräsentierbarkeit eines Menschen, d.h. die Unmöglichkeit der Festlegung eines Sachverhaltes auf ein einziges Bild hin, zum Thema macht.

In der Undarstellbarkeit der janusköpfigen Natur der Künstlerin Anna Maria, in der Verweigerung jeglichen Wirklichkeitsbezuges wird einerseits jene Unfähigkeit des Schreibenden präsent, die Bachmann für die Werke nach 1945 als charakteristisch ansieht, nämlich die Wirklichkeit mit Worten decken zu können [s. das erschütterte Verhältnis zwischen Wort, Welt und Dichter], andererseits eine neue Möglichkeit gefunden, die Welt ohne endgültige Bedeutungsfixierung zu repräsentieren²⁵:

Ich starrte das Bild an, hob es ganz nah an die Augen, aber ich konnte mich nicht erinnern, dieses Gesicht je gesehen zu haben. Mein Denken setzte aus und dann wieder ein mit dem Gedanken: Das ist nicht Anna Maria! – „Aber das ist doch Anna Maria“, sagte überrascht mein Freund [...] (W2, S.57.)

Vor diesem Hintergrund ist der Dialog zwischen den verschiedenen Texteinheiten (Prosawerke, Gedichte und Essays), vor allem aber zwischen den frühen und späten Erzählungen einleuchtend: Eine, wiederum im Jahre 1972 entstandene Erzählung *Ihr glücklichen Augen* bietet einen letzten, verborgenen Berührungspunkt der Texte an und fasst zugleich Bachmanns poetisches Programm gegen den „Bedeutungswahn“ abendländischen Denkens zusammen:

Wo alle sich Klarheit verschaffen wollen, tritt Miranda zurück, nein, diesen Ehrgeiz hat sie nicht, und wo andere Geheimnisse wittern, hintenherum und hinter allem und jedem, da gibt es für Miranda nur ein Geheimnis auf der ihr zugewandten Seite. Es genügen ihr zwei Meter Entfernung, und die Welt ist bereits undurchdringlich, ein Mensch undurchdringlich. (W2, S.361.)

Die Botschaft der Erzählung, die nicht zufällig Georg Groddeck gewidmet wurde²⁶, ist wiederum doppeldeutig. Auf der einen Seite kann der den ganzen Text durchziehende

²⁵ Die Erzählung *Unter Mördern und Irren* verleiht der Thematik unmöglicher Portraittierung eine andere Facette: Hier kann nur ein Karikaturist das wahre Gesicht des Bösen (die ihre Nazivergangenheit unverschämte verbergenden, immer noch in Leitpositionen sitzenden Figuren von Haderer, Ranitzky und Bertoni) treffend nachzeichnen.

²⁶ Wahrscheinlich hat Bachmann in der Erzählung auf eine These des Arztes Groddeck in seinem Essay *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen* Bezug genommen, die zwischen Sehstörungen und Verdrängung einen engen Zusammenhang voraussetzt: „Der Sehakt [enthält] in sich nicht bloß das Sehen des Sichtbaren [...], sondern ebenso das Nichtsehenwollen von Sichtbarem, das Verdrängen dessen, was gesehen werden könnte“. Siehe Duser, Ingeborg: *Die Choreographie der Differenz*. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1994, S.89. Diese Problematik auch bei Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur: zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen Verlag 1996, S.167-178. Siehe noch die Analyse von Bettina Bannasch über die Erzählung anhand der Studie Groddeckes „Das Buch vom Es“. In: Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach Malina: Ingeborg Bachmanns Simultan-Erzählungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, hier S.86-87.

ironische Tonfall kaum übersehen werden, der die Anstrengungen Mirandas, vor der Grausamkeit der Welt in eine Scheinwelt des Schönen zu flüchten und „[i]mmer das Gute im Auge behalten“ zu wollen, einer erbarmungslosen Kritik unterzieht und zum Hinschauen und Wahrnehmen aufruft. Nicht zufällig beschwört die Erzählung die Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden herauf, die auf die Notwendigkeit des Sehens und Wahrnehmens aufmerksam macht.²⁷ Hier die Blinden, die angesprochen und ermuntert werden, „in der Dunkelhaft der Welt nicht [aufzugeben] und nicht [aufzuhören], nach dem Rechten zu sehen“ (W4, S.277.), dort eine Zerrstichtige, die sich zwar der enttäuschenden Wirklichkeit zu entziehen versucht, der aber „die Augen aufgehen“ müssen, um das eigene Lebensrätsel lösen zu können. Dass die Erkenntnis zugleich mit einer Schmerz- und Leiderfahrung verbunden ist, geht sowohl aus der Rede als auch aus der Erzählung deutlich hervor, was aber an der Notwendigkeit des Wahrnehmens nichts ändert.

Auf der anderen Seite wird Mirandas Begabung, die Eigenartigkeit und Undurchdringlichkeit der Mitmenschen bewahren zu können, als utopisches Potential beibehalten. Hier wird nichts „endgültig gesagt“, nichts eindeutig als Zeichen erkannt, nicht zwischen Gutem und Bösem unterschieden, keine Namen gegeben, und vor allem niemand durch einen „mörderischen Scharfblick“ in Besitz genommen.²⁸ Erreicht ist hier der Zustand, nach dem die Protagonisten der frühen Erzählungen gestrebt haben: der Austritt aus dem gesellschaftlichen Imperativ des Benennens, Ausgrenzens, Unterscheidens und eine Rückkehr zu einem „mimetischen Vermögen“, das – im Sinne von Walter Benjamin – den Dingen der Welt die verlorene „Aura“ zurückzugeben vermag,

²⁷ Auch Duser 1994, S.50. Tanja Schmidt sieht das Verdienst der *Simultan*-Erzählungen in der Sichtbarmachung der „Wahrheit“ über die Frau und über „die moderne Situation des entfremdeten Subjektes“, jedoch bemerkt sie, dass die späteren Werke ein „Besseres“, d.h. Utopisches nicht mehr entwerfen. Siehe: Schmidt, Tanja: „Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus »Simultan« von Ingeborg Bachmann“. In: Ingeborg Bachmann. L'œuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 janvier 1986. Nantes: Université de Nantes, Ed. Arcane 1986, S.226-250., hier S.246-249.

²⁸ Ingeborg Duser setzt die zwei Frauenfiguren (Stasi und Miranda) durch die Sehmetapher diametral entgegen: Stasi, mit ihrem „Scharfblick“, mit dieser „fotographisch genauen, illusionslosen Optik“ vertritt die mörderische Praxis der Gesellschaft, die die Blicke als „symbolische Mordwaffen“ einsetzt. Damit repräsentiert sie ebenfalls das Kunstprinzip des Realismus. Demgegenüber vermag die kurz- und zerrstichtige Miranda die Wirklichkeit zu „malen“ und die Aura der Menschen wiederzugeben. Diese Haltung entspricht mit ihrem utopischen Potenzial dem Schönheitsprinzip der Romantik, deren Legitimität aber immer wieder durch Risse – so Duser – untermauert wird. Duser 1994, S.33, 93. und 109.

und zu einer „Wortmagie“, die die utopische Haltung von Miranda in ihrem Namen (‘mirari’ als ‘staunen’, ‘bewundern’) zu kodieren weiß.²⁹

1.2. Variationen auf eine „Falle“

Methode und Gliederung der Dissertation

Die oben erwähnten Texte, die auf einer Zeitachse dargestellt, von der verblüffenden Gleichzeitigkeit ihrer Entstehung zeugen (gemeint sind hier vor allem die *Frankfurter Vorlesungen*, die Erzählungen aus *Das dreißigste Jahr*, das Gedicht *Ihr Worte* und der Essay *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*), können belegen, wie Bachmann, der utopischen sowie der subversiven Kraft ihrer Schreibpraxis bewusst, durch das Zugleich von „Fülle“ und „Leere“ und durch die *semantische* Neubesetzung von traditionellen, vorgefundenen Bildern, Motiven und Wirklichkeitskonzepten das hermetisch geschlossene System des Logozentrismus zu öffnen, die in den frühen Anfängen der Metaphysik wurzelnde Spaltung von Subjekt und Objekt aufzulösen und nicht zuletzt die auf den binären Oppositionen fundierten Denkmuster des Abendlands in Frage zu stellen vermag. Obwohl die Verweigerung der herkömmlichen Bedeutungskonstitution lediglich einen Aspekt der facettenreichen, multidimensionalen Problematik der „dekonstruktiven“ Schreibweise von Bachmann darstellt³⁰, beabsichtigt die unternommene Einführung in das Thema „Austrittsversuche aus der bestehenden Ordnung“ mit der Hervorhebung der Problematik der symbolischen Bedeutungszuweisung Bachmanns „Oszillieren“ zwischen Zerstörung und Schöpfung im Sinne eines streng genommenen Poetologieprogramms zu verstehen, ohne auf die gängigen feministischen und psychoanalytischen Diskurse einzugehen.

Dass in der Bachmann-Forschung durch die Veröffentlichung der Fragment gebliebenen *Todesarten*-Texte in der Werkausgabe von Koschel / Weidenbaum / Münster im Jahre 1978 ein Paradigmenwechsel stattgefunden hat, lässt sich sehr gut an einem 1984 erschienenen Sonderband der Zeitschrift *Text + Kritik* nachzeichnen, der sowohl den

²⁹ Siehe dazu die Bedeutung des Staunens bei Ernst Bloch als „Bestimmung des noch nicht bewußten Wissens, das [Bloch] als vorwärtsweisend bewertet und dem Nicht-mehr-Bewußten bzw. dem Traum gegenüberstellt.“ In: Weigel 1984, S.87.

³⁰ Das offene Ende der Texte, der intertextuelle Dialog mit anderen Autoren, die Zerstörung der traditionellen Erzähleinheiten, wie des sprechenden Ichs, des Raumes, der Zeit und der Fabel, sowie die Neuinterpretation von alten literarischen Topoi und Mythen sind weitere Facetten einer Schreibweise, die die fundamentalen Werte des westlichen Denkens hinterfragt.

feministischen und poststrukturalistischen Deutungsversuchen, als auch anderen Initiativen den Weg öffnete, die Bachmanns Œuvre in ein neues Licht zu stellen versuchten. Die verschiedenen Paradigmenwechsel³¹ führten zu einer fast undurchschaubaren Vielfalt literarischer Ansätze, die die Bachmann-Forschung seit den späten siebziger Jahren stark belasten. So erschienen neben den vorwiegend monographischen und textbezogenen Interpretationsversuchen³² der Psychoanalyse von Freud und Lacan³³, dem feministisch-poststrukturalistischen Ansatz³⁴ und dem postkolonialen Ansatz³⁵ verpflichtete Studien und Dissertationen, die der Motiv- und Problemhorizont des Bachmannschen Œuvres einer dringenden Re-lecture unterzogen haben. Auf der einen Seite war der Gewinn dieser

³¹ Einen ersten Paradigmenwechsel hat die Erscheinung der ersten Werkausgabe (1978) mit sich gezogen, die das Augenmerk für die noch unedierte *Todesarten*-Texte (*Der Fall Franza, Requiem für Fanny Goldmann*) geöffnet hat. Von einer zweiten Umbruchsphase war in den 90er Jahren die Rede, nach der Erscheinung der *Kritischen Ausgabe* des fragment gebliebenen *Todesarten*-Projektes (1995), der nicht nur eine rege Auseinandersetzung mit den noch unbekanntesten Texten folgte, sondern auch eine Neulektüre der frühen Texte. (Vgl. »Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?« Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998). Seitdem wurden immer wieder neue Interpretationsrahmen geschaffen und neu edierte, bisher noch unbekannteste Fragmente, Briefe und Texte unterschiedlicher Art wie die Gedichtsammlung *Ich weiß keine bessere Welt* (2000), die erste Briefedition *Briefe einer Freundschaft* (2004) und die Gesamtausgabe von Bachmanns theoretischen Schriften, *Kritische Schriften* (2005) und der zuletzt erschienene Briefwechsel zwischen Celan und Bachmann (*Herzzeit*, 2008) sichern eine ständige Erweiterung der Wissenshorizonte über die literarische Tätigkeit Bachmanns.

³² Etwa die Monographien von Peter Beicken, Hans Höller und Kurt Bartsch, oder das Buch Frank Pilips über die Erzählungen *Das dreißigste Jahr*.

³³ Ortrud Gutjahr (Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988), Saskia Schottelius (Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jacques Lacans Sprachtheorie. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1990) Ingeborg Duser (Die Choreographie der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1994) und Johanna Bossinade (Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann: über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004).

³⁴ Sigrid Weigel (1984), Sigrid Weigel (Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003 – Erstveröffentlichung im Jahre 1999); Christa Gürtler (Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1983), Inge Röhnelt (Hysterie und Mimesis in „Malina“. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1990), Morrien Rita (Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996), Evelyn Görlacher (Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen. Hamburg: Kovač 1997), Franziska Frei-Gerlach (Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüre von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anna Duden. Berlin: Schmidt Verlag 1998), Elke Brüns (Aussenstehend, un gelenk, kopfüber weiblich: psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998); Christine Kanz: Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmann *Todesarten*-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart / Weimar: Metzler 1999), Nicole Masanek (Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005).

³⁵ Sara Lennox: „Geschlecht, Rasse, Geschichte in *Der Fall Franza*“. In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S.156-179. oder Lennox: „»White Ladies« and »dark continents«. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt aus postkolonialer Sicht“. In: „Über die Zeit schreiben“. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S.13-31. Monika Albrecht: „»Es muss erst geschrieben werden«. Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*“. In: „Über die Zeit schreiben“. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S.59-91.

Arbeiten eine generelle Infragestellung der bisher über die Dichterin, sowie über ihre Poetologie existierenden Bilderkonstante, sowie die Sprengung der traditionellen Interpretationsrahmen um einer „Lektürepraxis“ willen, „die eine kritische Auseinandersetzung mit den traditionellen Bildern, Konzepten und Mythen von Weiblichkeit jenseits des binären Schemas richtig / falsch oder Subjekt / Objekt ermöglicht“³⁶ – wie Ingeborg Dusar es akzentuiert. Auf der anderen Seite zogen die eingeführten, neuen Ansätze eine Perspektive mit sich, die zwar für einige „blinden Flecke“ (vgl. Dusar) der Forschung den Blick geöffnet, für andere ihn jedoch verstellt haben. Weil die oben erwähnten Interpretationen oft die Erscheinungsformen der Durchquerung der herrschenden symbolischen Ordnung als Gegenstand haben, indem sie gleichzeitig die Möglichkeiten weiblichen Schreibens und „weiblichen Textbegehrens“ (vgl. Masanek) hinterfragen, kommt die Zielsetzung dieser feministisch-poststrukturalistisch orientierten Studien dem Anliegen der vorliegenden Arbeit in gewisser Hinsicht sehr nahe. Daher lohnt es sich einen kurzen Blick auf die hinsichtlich der vorliegenden Arbeit wichtige Studien zu werfen.³⁷

Sigrid Weigels Studie *Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang* im Sonderband der *Text + Kritik* (1984) ist eine der ersten Arbeiten, die auf Roland Barthes' Überlegungen (vor allem aus *Am Nullpunkt der Literatur*) basierend den Begriff der Schrift in den Prosawerken (*Das dreißigste Jahr*, *Todesarten-Texte*) einer systematischen Analyse unterzieht, und die Grundbegriffe der psychoanalytischen und dekonstruktivistischen Ansätze (symbolische Ordnung, Logozentrismus, Geschlechtsproblematik) in die Bachmann-Forschung einführt.³⁸

Die von Weigel für die Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* bestimmten Kategorien der *Ordnung*, des *Geschlechts* und der *Sprache* haben eine immanente Dichotomie offen gelegt, die auf der Polarität von „schlechter Sprache“ und „neuer Sprache“ basierend, die Figurenkonstellation, Orts- und Zeitkonzeptionen grundlegend strukturiert. Demnach könnte man in der Bachmannschen Welt über die Dialektik zweier

³⁶ Dusar 1994, S.191.

³⁷ Eine Rezeptionsgeschichte, die das ganze Themen- und Methodenspektrum der Bachmann-Forschung skizzieren könnte, würde den Rahmen der vorliegenden Darstellung sprengen. Andere Studien und Arbeiten zu Bachmanns Werk werden in den jeweiligen Kapiteln angesprochen.

³⁸ In den einleitenden Überlegungen wurde versucht zu zeigen, dass Bachmann im Grunde selbst die Stichworte solcher „poststrukturalistischen Lesarten“ in einem Interview angegeben hat, in dem sie sich mit den Strategien der „Zerschreibung“ und der „Erschütterungen der Subjekt / Objekt-Beziehungen“ (GuI 1991, S.49) auseinandersetzt oder in *Das Buch Franziska* das Wort der „Dekomposition“ und des „Bedeutungswahns“ einsetzte. Die einführenden Analysen gewählter Gedichte und Erzählungen belegen ebenfalls, wie früh Bachmann – ohne sich selbst unmittelbar den poststrukturalistischen Theorien der Zeit zu verpflichten – einer der Hauptzielsetzungen späterer Dekonstruktivistinnen nachging.

entgegen gesetzten Ordnungen sprechen: die eine ist die hermetisch geschlossene, von binären Oppositionen und Definitionen geprägte Welt des Vaters, in der das Gesetz des einen Gottes und der traditionellen Metaphysik regiert und die nur über eine phrasenhafte, schlechte Sprache („Gauzersprache“) verfügt. Die andere ist die ephemere Welt des jeweiligen Sohnes, die sich auf dem musilschen Möglichkeitssinn basierend nach einem Utopismus richtet.

Es scheint auf der Hand zu liegen, dass aufgrund dieser Dichotomie einige konstante Gegensatzpaare festzustellen sind, die oft in die Differenz der *weiblichen* und *männlichen* Prinzipien eingeschrieben sind.³⁹ Hans Höller stellt auf die Folie dieser Differenz eine den Textwelten zugrunde legende Bildopposition des *Festen* und des *Flüssigen* fest, zu denen er weitere Bedeutungsfelder knüpft.⁴⁰ Indem er im Sinne von Kristeva Bachmanns Schreibstil zwischen den Polaritäten *Symbolisch* und *Semiotisch* situiert, wird ein Ansatz formuliert, der als Forschungsgrundlage bei den mit der Theorie von Butler, Kristeva und Cixous arbeitenden Kritikerinnen ebenfalls immer wieder in den Vordergrund gerückt wird.⁴¹ Um Bachmanns Zerschreibungsprozess zu veranschaulichen, akzentuieren diese

³⁹ An dieser Stelle führt Nicole Masanek eine Trennung zwischen „einer mütterlich-ungetrennten und einer väterlich-getrennten Ordnung“ und ordnet den Kategorien die Farbe blau / männlich und rot / weiblich zu. Masanek 2005, S.97.

⁴⁰ Zum Bereich des Festen gehören demnach die gesellschaftlichen Machtinstanzen (Vater), Mann (männlich), Sprache, Ordnung, Gesetz, Vernunft, die patriarchalisch besetzt sind. Zum Flüssigen zählt Hans Höller demgegenüber weibliche Merkmale, wie ekstatische Lust, Natur (Wasser), das Ungefesselte, Sprachlosigkeit, Sinnlichkeit, Musik, Trieb, Gefühl und Mutter. Höller 1993a, S.139.

⁴¹ Franziska Frei-Gerlach, in ihrer vergleichenden Arbeit über Ingeborg Bachmann, Marlene Haushofer und Anna Duden, versucht neben den Theorien von Butler und Kristeva auch die Dialektik der Aufklärung von Adorno bei der Analyse der weiblichen Subjektposition und weiblichen Schreibens fruchtbar zu machen, insofern sie einerseits das Traumkapitel als „Versuch einer Darstellung des verhinderten Eintritts des Weiblichen ins Symbolische, als Parabel für die Genese des Symbolischen auf Kosten des Weiblichen“ liest, andererseits Bachmanns utopischen Entwurf „als imaginierte[n] Paradigmenwechsel von einer Metaphysik der Präsenz zu einer Ethik der Differenz, der Anerkennung des Differenten“ versteht. (Frei-Gerlach 1998, S.246, 267. und S.290.) Auch Nicole Masanek erkennt die subversive Kraft Bachmannscher Schreibtechnik, die die verschiedenen Diskurse (z.B. Psychoanalyse) der alten Ordnung aufzubrechen vermag: Der Text spaltet „nicht mehr zwischen wahr und falsch oder zwischen Objekt und Subjekt.“ (Masanek 2005, S.107.) Im Zentrum ihrer Arbeit stehen die „Existenz- und Erscheinungsformen weiblichen Textbegehrens“ (Masanek 2005, S.155.) die sie in der Körpersprache und den Krankheitssymptomen der Protagonistinnen und in ihrer „ver-rückten Rede“ zu dokumentieren weiß. (Ebd., 7.) So werden Traum, Legende, Briefe und Dialoge als spezifischer Ausdruck weiblichen Textbegehrens gelesen, wobei die weibliche Schrifttradition (Schrift der Abwesenheit: Mutter, Eleonore, Gaspara Stampa, Hatschepsut) als „geisterhaft zirkulierende Stimmen“, als „latentes Textbegehren“ verstanden werden. (Ebd., S.113-115.) Evelyn Görlacher untersucht die Funktion des Lachens (u.a. aufgrund der Theorie von Foucault) und die Analogie zwischen Lachen und der modernen, innovativen Literatur, deren beider Wesen in der Entgrenzung sowie in der „Dezentrierung der Einheit“ liegt. (Görlacher 1997, S.41.) Somit versteht sie das „Lachen gegen den Logos“ als „poetische Auseinandersetzung mit dem logozentrischen Prinzip“, insofern das Lachen nicht nur die Feste der Ordnung zu „verwässern“ vermag, sondern auch „die Sprache und jegliche Tradition des Schreibens dekonstruiert, das Subjekt der Sprache dezentriert und in seinen Zersplitterungen darstellt.“ (Ebd., S.76.) Elke Brüns geht in ihrer vergleichenden Arbeit (Haushofer, Fleißer, Bachmann) ebenfalls der „privaten“ und „sozialen Geschichte weiblicher Autorschaft“ nach, die – so Brüns – eine „psychische Bisexualität“ der Frau voraussetzt. (Brüns 1998, S.162.) Bei der Analyse setzt Brüns sich detailliert mit den Traumbildern des

Studien den „mimetischen“ Stil (bei Irigaray, derivatives Zitieren bei Butler, oder parodistisches Zitieren bei Frei-Gerlach) des Romans *Malina*, durch die das symbolische System in ihrem Funktionieren nachgeahmt und gleichzeitig entlarvt wird.⁴²

Dass Bachmanns Schreibtechnik sich als ein ständiges Oszillieren zwischen Konstruktion und Destruktion, Zerschreibung und Neuschöpfung versteht, ist in der Bachmann-Forschung kaum noch bestritten. Sigrid Weigel sieht in der „destruktiv-produktiven Arbeit“ Bachmanns neuer Schreibweise eine Notwendigkeit: „Neugründung und Entwurf sind nicht denkbar ohne Vernichtung und Auflösung“.⁴³ Der „Grundstein für die Entwicklung“ dieser Schreibweise sieht sie „in dem dialektischen Verhältnis von Möglichkeit und Unmöglichkeit“, wobei „das Leben der Un-Möglichkeit die Zerstörung der vorhandenen Möglichkeit erfordert“.⁴⁴

Erika Swales, in ihrer Studie, *Die Falle binärer Oppositionen*, weist nicht nur auf diese paradoxe Bewegung der bachmannschen Poetik hin, sondern hegt zugleich an der Legitimität eines Interpretationsansatzes Zweifel, der sich gezwungen sieht, die oppositionell gesetzten Polaritäten des symbolischen Systems als Deutungsgrundlage zu akzeptieren. Somit hinterfragt sie eine grundlegende Ambivalenz der Werke:

Einerseits dienen oppositionell angelegte Kategorien wie zum Beispiel Hoffnung / Verzweiflung, Gut / Böse der Gestaltung wie auch der Deutung als ordnendes Prinzip, und rhetorisch gesehen, sind sie Träger einer ungemainen Kraft, die das Bachmannsche Bestehen auf der „Notwendigkeit“, auf dem „Unausweichlichen“ des Schreibens untermauert. [...]

zweiten Kapitels auseinander und untersucht systematisch die Erscheinungsformen der Schrift (verschiedene Zeichensysteme, die zu den Figuren zugeordnet werden können, sowie die Bedeutung von Blumen, Steinen und Traumbildern), die entweder als Bestandteil oder als Widerpart weiblichen Schreibens angesehen werden. Im Sonderband der *Text + Kritik* (1984) untersucht Marianne Schuller im *Buch Franza* das „Verfahren der Dekomposition“ der Bedeutung schlechthin, indem sie schon sehr früh Franzas Reise durch die Wüste (als Gottesleere und als Bedeutungsleere ausgelegt) als ein gegen die „Herrschaft des Signifikats“, gegen den „Terror des Bedeutungswahns“ gerichtetes Verfahren, als Prozess der Entsymbolisierung liest. (Schuller 1984, S.152-153.) Rita Svandrlík setzt sich in ihrer Studie *Der Umgang mit Bildern* mit dem abendländischen Begriff des Bildes auseinander und zeigt, wie Bachmann die versteinerten Bedeutungen der Bilder zu verflüssigen, die „Leere der Bilder zu beweisen“, „sie als leere Hülsen wegzuwerfen“ vermag, auch wenn sie gerade auf solche mythischen und ikonographischen Bilder rekurriert, die als absolute Bedeutungsträger einen festen Status in der symbolisch-logozentrischen Ordnung einnehmen. (Svandrlík, Rita: „Der Umgang mit Bildern“. In: Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S.81-96, hier insb. S.86.)

⁴² In diesem mimetischen Stil sehen auch Evelyn Görlacher, Rita Morrien und Elke Brüns das fruchtbare Potenzial Bachmannscher Werke, die auf diese „subversive“ Weise immer wieder das alte, symbolische System unterminieren. Der Ausdruck stammt von Irigaray, die behauptet, dass die Frau sich lediglich „als Nachahmung, als Parodie eines künstlerischen Prozesses“ produziert. Vgl. Brüns 1998, S.205.

⁴³ Weigel 1984, S.62.

⁴⁴ Weigel nimmt hier Bezug auf einen Satz aus Bachmanns Kriegsblinden-Preisrede: „Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.“ Weigel 1984, S.63.

Andererseits aber weiß Bachmann gerade um die Gefahr des Schematismus, die solchen Oppositionen innewohnt.⁴⁵

Auch Irmela von der Lühe vermeint die Unmöglichkeit der utopischen Sprache in der Erzählung *Alles* in dem Fortbestehen des Logos nach seiner Destruktion zu finden:

Der dem Erzähler [Vater] innewohnende Deutungszwang, der Zwang zu Ordnung, Eindeutigkeit und Stärke, erweist sich als immanenter Gegner jener Utopie, die an das Entstehen eines neuen Lebens, einer anderen Sprache, eines anderen Verhältnisses zwischen den Geschlechtern geheftet ist.⁴⁶

Der Anspruch der Protagonisten, die alte Ordnung umzustürzen und dadurch aus den Sinngebungen auszutreten, muss notwendigerweise scheitern, weil sie „schon vor jedem Neubeginn an diese Ordnung geknüpft“⁴⁷ sind. Bachmanns Werke zeugen folglich von ihrer eigenen Konstruiertheit als „dichotomische Strukturen“, die die binären Oppositionen der patriarchalen Gesellschaft in Szene setzen und diese gleichzeitig während ihres Funktionierens relativieren.⁴⁸

Während Bachmann in der „nicht bezeichnenden Zeichenhaftigkeit“ und in der Eliminierung der „Subjekt-Objekt-Trennung“ einen möglichen Ausweg aus dem „Bedeutungswahn“ westlicher Zivilisation sieht und auf die den Wörtern selber innewohnenden Schematismus aufmerksam macht, dient die reelle und inszenierte Dichotomiestruktur der Texte gerade als Deutungsgrundlage vieler Interpretationen. Die Gefahren einer Idealisierung der Frauenfiguren als Durchquerung der symbolischen Ordnung oder die Subsumierung der Figuren unter den ordnenden Prinzipien des *Weiblichen* und des *Männlichen*, des *Festen* und des *Flüssigen*, wird erst unter Einbeziehung anderer Motivkonstanten deutlich (so z.B. die Ambivalenz der Farbsymbolik und der Wand-Symbolik), die von einer vollkommenen Unmöglichkeit der Zuordnung zeugen. Die Fragwürdigkeit des utopischen Potenzials der zu der „matrilinealen“ Ordnung zugeordneten Frauenfiguren lässt sich bereits an den ersten Erzählungen aus *Das dreißigste Jahr* ablesen. Die Sprache der Frauen und der Mütter in *Ein Schritt nach Gomorrha* schreibt sich genauso in die Gaunersprache hinein, wie die der Männer; und während die Dissonanzen der Figur von Wanda (Wanda als eine reine

⁴⁵ Swales, Erika: „Die Falle binärer Oppositionen.“ In: Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todesjahr der Dichterin. Hg. von Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien: Hora Verlag 1994, S. 67-79, hier S.68.

⁴⁶ von der Lühe, Irmela: „Abschied vom Utopia der Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Alles*“. In: *Text+Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: 1995, S.84-98, hier S.94.

⁴⁷ Ebd., S. 95.

⁴⁸ Vgl. Bachmann vermag dadurch die Falle eines schematischen Denkens zu entgehen. Siehe Swales 1994, S.68.

männliche Projektion⁴⁹) in *Ein Wildermuth* nur wenig spürbar sind, kommt die Ironie der Figur von Mara, diesem quasi-mythischen, utopischen Wesen unenthüllt zu Wort, um die Komplizenschaft der Frauen in der Erzählung *Undine geht* endgültig zu entlarven.

Aus den genannten Beispielen geht deutlich hervor, dass die Oppositionen, die oft als eindeutiges Strukturmerkmal der Textwelten angesehen werden, mit äußerst großem Bedacht behandelt werden müssen. Es stellt sich die Frage, inwieweit nach dem Fiasco einer Charlotte überhaupt noch über die Wiederherstellung einer weiblichen Genealogie gesprochen werden kann oder inwieweit weibliche Figuren als Träger der Utopie betrachtet werden können, wenn die Figur von Mara je nach Rezensent entweder negativ (Anette Klaubert⁵⁰) oder eindeutig positiv (Karen Achberger⁵¹) interpretiert wird. Diese Paradoxie ist ebenfalls einer inszenierten *imaginierten Weiblichkeit* zu verdanken, die über die weiblichen Figuren nicht immer eindeutige Zuordnungen zulässt.

Dass Bachmanns Prosawerke dermaßen kontrovers aufgenommen sind, ist folglich gerade der Tatsache zu verdanken, dass die festgelegten Strukturen von binären Oppositionen, vor dessen Hintergrund die Werke ausgelegt werden, auf Messers Schneide zwischen *wahren* und *inszenierten* Dichotomien tanzen. Wie Erika Swales gekonnt feststellt, wird „die symbolische Ordnung [...] in Frage gestellt, dient aber dennoch als strukturelle Basis, und diese Spannung zwischen Destruktion und Konstruktion ist grundlegend für d[ie] Text[e].“⁵² Die Polarität zwischen männlichem und weiblichem Prinzip strukturiert zwar den ganzen Roman *Malina*, aber – wie der Text eine

⁴⁹ Vgl. Swales und Joachim Eberhardt („Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Niemeyer Verlag 2002, S.199.) Die Analyse Swales, in der sie die Mutter Wildermuths und die Geliebte Wanda auf die Seite von Gerda stellt, um die paradoxe Natur der Wahrheit und der Lüge aufzuzeigen, ist ein gutes Beispiel dafür, wie eine Theorie über Bachmanns Dekonstruktion-Prozess den Blick auf den jeweiligen Text verstellt. Swales ist zwar gelungen, alle Frauenfiguren der Erzählung als Durchquerung des herrschenden Wahrheitsdiskurses zu setzten, ohne jedoch eine grundlegende Gegenüberstellung in der Figurenkonstellation (Mutter / Wanda / mystisch-utopische Welt – Vater /Gerda / logozentrische Welt) in Betracht zu ziehen. Zugegeben, dass die zwei utopischen Figuren von Wanda und der Mutter zwar als Wildermuths Projektionen über die Weiblichkeit erscheinen, ist die Infragestellung des väterlichen Systems ohne diese den Projektionen innewohnende subversive Kraft nicht vorstellbar. Eine zu vereinfachende Gleichsetzung der Frauenfiguren ist daher nur auf Kosten einer weiteren Bedeutungsschicht des Textes möglich.

⁵⁰ „Bei Mara handelt es sich um eine Pervertierung der Undine-Gestalt, denn sie ist negativ weiblich.“ Klaubert, Anette: *Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten*. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1983, S.54.

⁵¹ Achberger deutet Mara als „Charlottes Retterin“ (S.99.), die die „Entdeckung der weiblichen Sinnlichkeit“ signalisiert (S.105.). Darüber hinaus bemerkt sie, dass Mara eigentlich nur eine „Idee“, eine „Gedankenkonstruktion“ von Charlotte repräsentiert. (S.102-105.) Achberger, Karen: „Bachmann und die Bibel. »Ein Schritt nach Gomorrha« als weibliche Schöpfungsgeschichte“. In: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*. Ingeborg Bachmann. Vorschläge zu einer Lektüre des Werks. Hg. von Hans Höller. Wien / München: Löcker 1982, S.97-110.

⁵² Swales 1994, S. 67.

Inszenierung des „hysterischen Diskurses“⁵³ anbietet – , stellt er ebenfalls eine ironische Inszenierung der genannten Prinzipien dar, insofern der Text eine Dialektik zwischen Vernunft und Emotion als Stereotypie enthüllt und als *das* herrschende Denkmuster vor unsere Augen führt, von welchem die Begrifflichkeit unserer abendländischen Kultur generiert wird.

Es stellt sich daher die Frage, wie eine Analyse dem literarischen Œuvre Bachmanns gerecht werden kann, indem sie selbst mit ebendiesen Dichotomien und Begriffen der abendländischen Kultur arbeitet. Wie kann – mit Swales Worten – „die Falle binärer Oppositionen“ vermieden oder entlarvt werden, ohne in den theoretischen Positionen des Poststrukturalismus oder des Feminismus einzugehen. Die in der Einführung skizzierte Analyse miteinander verwandter Werke fragt nach den Möglichkeiten des poetischen Sprechens jenseits der festgelegten Kategorien der symbolischen Sprache, indem die Problematik Bachmanns als rein poetologische Fragestellung verstanden wird, die *außerhalb* der herrschenden Diskurse, aber *innerhalb* der eigenen poetischen Rahmen an möglichen (Aus)wegen experimentiert.

Während die oben genannten, feministischen Deutungsversuche ausgewählte Erzählungen und insbesondere die *Todesarten*-Texte auf die Problematik der weiblichen Identität und einer weiblichen Ästhetik (*écriture féminine*) hin lesen und dadurch andere, für Bachmanns Selbstverständnis als Schreibende wichtige Texte und Gedichte außer Acht lassen⁵⁴, liegt meine Hauptbemühung darin, die Erzählungen des ersten Erzählbandes und die Gedichte in die vorwiegend textimmanent vorgehende Analyse mit einzubeziehen und dadurch zwischen den poststrukturalistischen und den werkimmanenten Ansätzen einen dritten Weg einzuschlagen, der die Austrittsversuche der ProtagonistInnen vor dem Hintergrund der Charakteristika Bachmannscher Poetik zu zeigen beabsichtigt.

Die vorliegende Dissertation geht der von den frühesten Erzählungen und Gedichten bis zu den spätesten Prosatexten reichenden Fragestellung – *Wie soll ich mich nennen / ohne in anderer Sprache zu sein?* – nach, indem sie nicht das Spannungsfeld von weiblichen und männlichen Prinzipien als Forschungsgrundlage nimmt, sondern solche

⁵³ Ebd., S.76.

⁵⁴ Hans Höller in seiner Werk-Monographie (Kapitel 1. und 7.) und in seinen neuerlich erschienenen Studien (z.B. „Orpheus nach 1945. Zu Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit.“ In: Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Hg. von Klaus Kastberger und Kurt Neumann. Wien: Zsolnay 2007, S.25-34.) weist immer wieder auf die Rolle der für die Konstitution der Identität als schreibende Frau unerlässlichen Gedichte wie *Die gestundete Zeit*, *Dunkles zu sagen*, *Mein Vogel*, *An die Sonne* oder *Lieder auf der Flucht* hin. Siehe dazu auch die Analyse der poetologischen Gedichte Bachmanns in Ute Maria Oelmanns vergleichender Arbeit über Ingeborg Bachmann, Paul Celan und Günter Eich. Oelmann: Deutsche poetologische Gedichte nach 1945. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1980, S.6-103., hier S.9-10.

„ordnende Prinzipien des Werks“ (Subjekt, Sprache, Raum als Weltbezug), die für Bachmann als konstante Problemstellungen der Literatur gelten. Die gewählten „ordnende Prinzipien“ hinterfragen daher gerade jenes Verhältnis zwischen Ich, Sprache und Ding, das seit dem *fin de siècle* als äußerst problematisch angesehen wurde.

Mit jedem Prinzip wird ein Motiv (mit dem Subjekt das Motiv des Körpers und des Spiegels, mit der Sprache das Motiv des Namens und mit dem Raum das „Totenhaus“ und die Grenze) verknüpft, mit dessen Hilfe die Frage nach den Befreiungsmöglichkeiten aus der bestehenden Ordnung beantwortet wird. Ein Teil von diesen Motiven (insb. Spiegel und Name) zeichnet sich zwar durch die „Festigkeit“ im Zeichensystem aus, insofern sie als „starre Bedeutungsträger“ ein Individuum oder einen Sachverhalt unmittelbar repräsentieren (vgl. das Verhältnis zwischen Ich und Spiegelbild und Ich und Name), sie vermögen dennoch über ihre eigene Binarität hinauszugehen, zumal sie gerade in ihrer Funktion als „feste Bedeutungsträger“ radikal in Frage gestellt werden. Der zweite Teil der Motive (Totenhaus, d.h. Friedhof, Pyramide und Krematorium und Grenze) sind – mit Foucault gesagt – als „Heterotopien“ anzusehen, welche wirkliche Orte repräsentieren, die „in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind“⁵⁵, die jedoch im Vergleich zu anderen sozialen Räumen als „Gegenplazierungen oder Widerlager“⁵⁶ gelten, weil in ihnen „die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind“⁵⁷. Bei Bachmann unterlaufen diese Orte nicht nur die gängigen Diskurse über den Mythos des *Hauses Österreich*, sondern werden mit einem gewissen Schreibprinzip verbunden, welches die neuen Möglichkeiten des Schreibens nach Krieg und Zerfall zu hinterfragen vermag.

Der dreifache Aufbau der Dissertation widerspiegelt die zueinander dialektisch-zyklisch anknüpfenden Problembereiche von Theorie, Analyse und „Synthese“. Der erste Teil der Arbeit liest sich als theoretische Grundlegung der Dissertation und entfaltet der eigentliche Problemhorizont bachmannscher Werke in dem Dreieck(verhältnis) von Ich, Sprache und Welt (Ding). Dies erfolgt aufgrund Bachmanns poetologischen Stellungnahmen in den *Frankfurter Vorlesungen* und in den zu verschiedenen Anlässen geschriebenen Reden. Zunächst wird der Problematik des auflösenden, unsicher gewordenen, modernen Subjektes anhand der theoretischen Debatten über das literarische

⁵⁵ Foucault, Michel: „Andere Räume“. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Hg. von Karlheinz Barck, Peter Geute, Heidi Paris, Stefan Richter. Leipzig: Reclam Verlag 1990, S.39.

⁵⁶ Ebd., S.39.

⁵⁷ Ebd., S.39.

Subjekt (Ernst Mach, Alain Robbe-Grille, Peter V. Zima, Peter Bürger) und über die Autorschaft (Adorno, Barthes, Foucault etc) nachgegangen, indem die mannigfachen Erscheinungsformen der Konstitution und Destruktion des Ich, sowie die Bewegungen zwischen den verschiedenen mehrstimmigen Schreibpositionen aufgespürt werden.

Weil Bachmanns Gedankengut stark von sprachphilosophischen und sprachkritischen Reflexionen (Hofmannsthal, Wittgenstein, Wiener Kreis, Heidegger) geprägt ist und weil ihr ganzes literarisches Werk um die Artikulierung der „Leiderfahrung“ des modernen, „unbehausten“ Menschen ringt, werden in einem zweiten Schritt die Grundbegriffe der Bachmannschen Sprachphilosophie sowie die Dialektik zwischen dem „schlechten Wort“ und dem „rettenden Wort“ vor dem Hintergrund der sprachskeptischen Positionen der Wiener Moderne (Fritz Mauthner, Ernst Mach, Hofmannsthal) erörtert.

Schließlich wird das Augenmerk auf den Begriff „Literatur als Utopie“ gerichtet, indem die grundlegende Diskrepanz zwischen der „Wahrheit“ der dichterischen Sprache und der „Tatsachenwirklichkeit“ aufgezeigt wird. In diesem Sinne gilt es die Frage zu beantworten, inwieweit das literarische Werk imstande ist, eine „wahre“ Wirklichkeit darzustellen und eine Veränderung der Welt und des Menschen zu bewirken.

Der zweite Teil der Dissertation widmet sich der systematischen Analyse der oben angeführten Motive, die sich zu den erwähnten „ordnenden Prinzipien des Werks“ (Ich, Sprache, Welt) anknüpfen. Die Motive sollen in erster Linie ermöglichen, Wiederholungsstrukturen und Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Textwelten transparent zu machen und die Austrittsversuche aus der bestehenden Ordnung zu präsentieren. Die Texte, die derart miteinander in Dialog treten, können gattungsübergreifend die Berührungspunkte zwischen Früh- und Spätwerk sichtbar machen und auf eine gewisse Entwicklungslinie zwischen den drei großen Erzähleinheiten (*Das dreißigste Jahr*, *Todesarten*, *Simultan*) hinweisen.

Der letzte Teil vollzieht die Synthese der vorangehenden, scheinbar voneinander unabhängigen Teile, indem er die im ersten Teil gestellten poetischen Fragen mithilfe der „ästhetischen Funktion“ der Motive beantwortet. In diesem Sinne wird präsentiert, wie sich eine „feste“ Erzählerinstanz im Spiegel konstruiert, die von einer dezentrierten, neutralen Stimme getragen wird; wie die Poetik der sprechenden Namen, die Hieroglyphen und die damit verknüpfte Gebärdensprache (Sehen) die Arbiträrheit und Binarität des Saussureschen Zeichens überwinden kann und schließlich wie ein neues poetisches Verfahren, das vor allem von den Symbolen des Wassers, des Baums und der Schlange getragen wird, imstande ist, die Gegensätze zwischen Utopischem und Wirklichem,

Tatsachen und „Nichttatsächlichem“ zu vereinen. Auf diese Weise werden nicht nur einige Variationen der Befreiung aus der symbolischen Sprachordnung, sondern auch neue Poetiken des Schreibens deutlich, welches das Kunstwerk zu retten und das dichterische Sprechen zu legitimieren vermag.

II. Theoretische Fragestellungen

Der folgende Teil mit den drei Kapiteln über das literarische Subjekt, über die Sprachproblematik und über das Widerspiel des Tatsächlichen mit dem Nichttatsächlichen liest sich als theoretische Grundlegung der Arbeit, die Bachmanns Werk in seinem größeren literaturtheoretischen und literaturgeschichtlichen Kontext abzustecken versucht. Mit der Präsentation der drei grundlegenden Problemkonstanten wird versucht, die Bachmannschen Texte zwischen den Koordinaten des Ich, der Sprache und der Wirklichkeit aufzuspüren und einen ersten Einblick in die poetologischen Grundsätze der Autorin zu geben. Die Zusammenschau von Theorie und Werk wird ermöglichen, sich von den strikt gezogenen Rahmen der theoretischen Positionen zu entfernen und ihre Statements im Hinblick auf das Bachmannsche Werk zu überprüfen. Die Ergebnisse der Textauslegungen sollten zwar im Wissenshorizont beibehalten und für die nächsten Kapitel fruchtbar gemacht werden, sie sollen jedoch nicht als endgültige Schlussfolgerungen den Weg zu den Texten aus anderen Aspekten verstellen. Die Feststellungen lesen sich als offen gelassene Fragestellungen, die im letzten Teil der Arbeit wieder aufgenommen und neu beantwortet werden.

II.1. *Wer hat mit meiner Zunge gesprochen? Das schreibende Ich*

Ich: (pensieroso) Ich?
Malina: Du magst es noch immer
in den Mund nehmen, dieses Ich?
Erwägst du es noch? Wie es doch!
(Ingeborg Bachmann)

Bachmann beginnt ihre dritte Frankfurter Vorlesung, *Das schreibende Ich*, mit der Konstatierung einer grundlegenden Ambivalenz des Ich-Sagens: Während wir an die täuschende Leichtigkeit und Eindeutigkeit, „ich“ zu sagen glauben, enthüllt sich dieses Ich als eine rhetorische, ausgehöhlte *Form*, dessen „banalste Identität [...] von niemand mehr garantiert wird.“ (W4, S.217.) Das „Ich“, welches „das Persönlichste, Konkrete“ aber zugleich auch „das Unpersönlichste, Abstrakte“ ist, bildet nicht mehr jenen Punkt, von

dem aus die Welt gedacht und geordnet werden könnte.⁵⁸ Es verwundert, dass Bachmann, nachdem sie einige möglichen Formen des Verschwindens des Subjektes und der Auflösung der Ich-Union bei Céline, Proust, Beckett darlegt, ihre Vorlesung mit einem utopischen Satz beendet: „Es ist das Wunder des Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben [...] Und es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme.“ (W4, S.237.) Während bei Barthes und Lyotard das Subjekt in der Sprache unterzugehen droht, konstatiert Bachmann, mit dem Beckett'schen Beispiel, ein Beharren des aufgelösten Subjektes gerade auf dieser „Nötigung zu reden“: „[...] ich werde also weitermachen, man muß Worte sagen, solange es welche gibt, man muß sie sagen, bis sie mich finden [...]“. (W4, S.236.)

Für dieses Schwellenerlebnis, in dem sich das Ich vom Schweigen bedroht, fragmentiert und gebrochen dennoch um eine Artikulation seines „Unglücks“ ringt, legen auch Bachmanns Prosawerke Zeugnis ab. Bereits die ersten Erzählungen machen die Unsicherheit der Ich-Figur zum großen Thema: „In der Entindividualisierung der Hauptgestalt, aber auch in der austauschbar-modellhaften Anlage der Nebenfiguren verdichtet Bachmann die Infragestellung des Subjekts als Ich ohne Gewähr.“⁵⁹ Die Erzählungen, in denen der Ort des Sprechens nicht mehr klar auszumachen ist, führen eine in vielfältige Ich-Entwürfe zerfallene, konturenlose Ich-Figur vor, die im fortwährenden Changieren zwischen Ich- und Er-Formen (z.B. *Jugend in einer österreichischen Stadt*, *Das dreißigste Jahr* und *Ein Wildermuth*) ihre „Geschichte“ zu erzählen sucht. Die quälende Frage von *Ein Wildermuth* bleibt permanent: „Wer hat bloß in meinem Gehirn genächtigt? Wer hat mit meiner Zunge gesprochen? Wer hat geschrien aus mir?“ (W2, S.252.). Bachmann geht nach den Geheimnissen dieses gespaltenen, unsicheren „Ich ohne Gewähr“ und seiner defizitären Sprache nach, um Möglichkeiten eines Weiterredens aufzufinden.

⁵⁸ Reijen, Willem von: „Das unrettbare Ich“. In: Die Frage nach dem Subjekt. Hg. von Manfred Frank, Gérard Raulet und Reijen van Willen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S.373-400, hier S.373 -374.

⁵⁹ Stoll, Andrea: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1991, S.142.

II.1.1. Das „Ich ohne Gewähr“.

Zur Problematik neuzeitlicher und postmoderner Subjektivität

Das Subjektproblem ist allerdings eine der fruchtbarsten und gleichzeitig furchtbarsten Fragen abendländischer Literatur und Philosophie, dessen Thematisierung seinen Höhepunkt um die Jahrhundertwende (1900) erreicht, wo gemeinsam mit der Krise der Sprache und mit dem allgemeinen Wert- und Weltzerfall auch die Krise des Subjektes zum gängigen Thema der philosophischen, psychologischen und literarischen Auseinandersetzungen wird. Seine ungreifbare, janusköpfige Natur deutet sich erstmals in seiner Etymologie an. „Das Wort *Subjekt* hat einen zweifachen Sinn: vermittelt Kontrolle und Abhängigkeit jemandem unterworfen sein und durch Bewusstsein und Selbsterkenntnis seiner eigenen Identität verhaftet sein.“⁶⁰ Als Zugrundeliegendes (*subiectum*) – wie etwa bei Descartes, Kant oder Hegel – versteht sich folglich die menschliche Subjektivität als „Quellengrund aller Wirklichkeit und Wahrheit“⁶¹; als Unterworfenes (*subjectus*) – wie bei Nietzsche, Derrida oder Foucault – zeigt sie sich als „Zerfallendes“, als Produkt von verschiedenen Machtkonstellationen und Ideologien.⁶²

Peter V. Zimas Anliegen in seiner *Theorie des Subjektes* ist, dieses Feld zwischen den Polen von *subiectum* und *subjectus* interdisziplinär abzustecken, indem er eine quasi gradlinige Entwicklung des Subjektes vom 17. Jahrhundert (Descartes) über die „Moderne“ bis zur „Postmoderne“ setzt und ausgehend vom Subjekt als „Zugrundeliegendem“ bei dem Subjekt der Postmoderne als „Zerfallendem“ landet. Auch in *Das literarische Subjekt* sucht er die „Peripetien individueller Subjektivität zwischen einer spätmodernen rettenden Kritik und einer nachmodernen Verabschiedung des Subjektbegriffs“ als gradlinige Geschichte nachzuvollziehen.⁶³

⁶⁰ Foucault, Michel: „Warum ich die Macht untersuche: Die Frage des Subjektes“. In: *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Hg. von Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinow, mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michael Foucault. Übers. von Claus Rath und Ulrich Raulff. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S.243-261, hier S. 246.

⁶¹ Zima, Peter V.: *Theorie des Subjektes: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne*. Tübingen / Basel: Francke 2000, S.3.

⁶² Ebd., S.3.

⁶³ Zima, Peter V.: *Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne*. Tübingen / Basel: Francke 2001, S.3. Zima's These lautet: „Während in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Autoren wie Baudelaire, Dostoevskij und Nietzsche den Zweifel an der Einheitlichkeit des individuellen Subjektes in den Mittelpunkt der literarisch-philosophischen Problematik stellen, wird nach dem Zweiten Weltkrieg (seit den 50er und 60er Jahren) die Frage nach dem Subjekt negativ beantwortet oder an die Peripherie einer neuen, postmodernen Problematik abgedrängt.“ (S.1.)

Dass sich die „Geschichte des Subjektes“ jedoch nicht nur als eine „Geschichte des Verlusts“, sondern auch als „Geschichte einer Emanzipation“ oder aber als „Geschichte einer fort dauernden Katastrophe“ erzählen lässt, bemerkt Peter Bürger, der gerade die von Zima praktizierte „Geschichtsschreibung“ konterkariert, indem er von der „Beständigkeit eines extreme Gegensätze verbindenden Schemas“⁶⁴ spricht. In seiner Studie über das *Verschwinden des Subjektes* stellt er das unauflösbare Paradoxon einer „Geschichte“ der Subjektivität fest, die keineswegs mit einem ungebrochenen Entwicklungsbogen, gespannt vom denkenden Ego Descartes’ über die Ängste des Ich bei Kierkegaard bis hin zum Tod des Subjektes von Barthes, beschreibbar wäre.⁶⁵ Am Anfang der Genealogie des Subjekts stehen das cartesianische Ego, das Körper-Ich Montaigne’s und das Angst-Ich Pascals parallel nebeneinander und bilden zusammen das „Feld der modernen Subjektivität“.⁶⁶ Ähnlich wie Bachmann, konstatiert Bürger, dass das Subjekt „auch nach seinem Tode für uns [...] noch gegenwärtig [sei], nur nicht mehr als ein widerspruchsfreies Schema der Ordnung unserer Beziehung zur Welt und zu uns selbst, sondern als ein in sich brüchiges.“⁶⁷

Die radikale Infragestellung des Subjektes als „Quelle der Wahrheit“ beginnt mit Nietzsche, der mit der Entgötterung der Welt auch den Illusionscharakter des Ich hervorkehrt. Das Ich verliert seine Beständigkeit und Einheit in einem nächsten Schritt bei Ernst Mach, in dessen Werk *Analyse der Empfindungen* (1886) das Ich als Zugrundeliegendes ein für allemal in Frage gestellt wird.⁶⁸ Mach, dessen Postulat „Das Ich ist unrettbar“ zum „Schlagwort der Wiener literarischen Impressionisten“⁶⁹ geworden ist, repräsentiert zweifelsohne einen der wirkungsvollsten Denker um 1900. Sein direkter Einfluss auf die Jung-Wiener⁷⁰ lässt sich exemplarisch an Hofmannsthals *Chandos-Brief*

⁶⁴ Bürger, Peter: *Das Verschwinden des Subjektes: eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S.23.

⁶⁵ Vgl. „Das Subjekt wäre dann als ein sich selbst setzendes mit Descartes entstanden, das 19. Jahrhundert hätte mit Kierkegaard die Entdeckung der Angst hervorgebracht, und die drauffolgende Epoche hätte gezeigt, wie sich die Angst ästhetisch und philosophisch bearbeiten lässt und wie das Subjekt schließlich hinter die Sprache zurücktritt. Doch sehr früh erwies sich, daß die Geschichte des Subjektes sich nicht auf diese Weise erzählen ließ [...]“ Bürger 1998, S.217.

⁶⁶ Peter Bürger akzentuiert, dass das Ich „[w]eder bei Pascal noch bei Sartre eine positiv bestimmbare Identität [hat]“. „Das Verschwinden des Subjektes“ hätte „seinen Ort also nicht am Ende der Geschichte des Subjektes, sondern am Anfang von dessen Genealogie.“ Bürger 1998, S.220.

⁶⁷ Bürger 1998, S.13.

⁶⁸ Zima 2000, S.54.

⁶⁹ Kampits, Peter: „Ernst Mach oder Das unrettbare Ich“. In: *Zwischen Schein und Wirklichkeit. Eine kleine Geschichte der österreichischen Philosophie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S.114-124, hier S.115.

⁷⁰ Hofmannsthal besucht seine Vorlesungen, Musil schreibt seine Dissertation über ihn. Vgl. Janik, Allan / Toulmin, Stephen: *Wittgensteins Wien*. Übers. aus dem amerikanischen von Reinhard Merkel. Wien: Döcker Verlag 1998, S.162 und Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995, S.102.

(1902) oder an Hermann Bahrs *Dialog vom Tragischen, Das unrettbare Ich* (1903-1904) erkennen, der die Machsche Überlegung zur „Sinnestäuschung“ mit der ersten *Enttäuschung* der Kindheit über den „Sonnenuntergang“ verknüpft und Machs Ideen zum Illusionscharakter des Ich folgenderweise resümiert:

Das Ich ... Es ist nur ein Name. Es ist nur eine Illusion. [...] Es gibt nichts als Verbindungen von Farben, Tönen, Wärmen, Drücken, Räumen, Zeiten, und an diese Verknüpfungen sind Stimmungen, Gefühle und Willen gebunden. Alles ist in ewiger Veränderung.⁷¹

Bahr erkennt, dass dadurch, dass sowohl die innere wie auch die äußere Welt als Gesamtheit aus „gleichartigen Elementen“ definiert werden, auch der Mensch seine fest gezogenen Grenzen verliert und „mein Ich und das andere“ nur noch als „eine wogende zähe Masse“ erscheinen.⁷²

Das von Mach entworfene Ich ist daher „keine unveränderliche, bestimmte scharf begrenzte Einheit“⁷³ mehr, sondern ein „funktionaler Zusammenhang von Elementen“, das aus Elementengruppen, wie Empfindungen, Vorstellungen, Erinnerungen und Gedanken besteht.

[...] sobald wir erkannt haben, daß die Einheiten „Körper, „Ich“ nur Notbehelfe zur vorläufigen Orientierung und für bestimmte praktische Zwecke sind [...], müssen wir sie bei vielen weitergehenden wissenschaftlichen Untersuchungen als unzureichend und unzutreffend aufgeben. Der Gegensatz zwischen Ich und Welt, Empfindung oder Erscheinung und Ding fällt dann weg, es handelt sich lediglich um den Zusammenhang der Elemente.⁷⁴

Weil Mach die menschliche Erkenntnis auf die Wahrnehmung von Sinnesempfindungen reduziert, welche stetigem Wandel und steter Täuschung unterliegen, kann auch die Erkenntnis der Welt nur fragmentarisch bleiben. Es gibt nur einfache Elemente, die uns „unmittelbar und unzweifelhaft gegeben sind“⁷⁵, die Ganzheit der Welt bleibt jedoch verschlüsselt und verstellt.

Nahezu zur gleichen Zeit entstehen im Bereich der Psychoanalyse die Werke Sigmund Freuds (*Traumdeutung*, 1899/1900; *Psychopathologie des Alltagslebens*, 1902/1904), die ebenfalls intensiv von den jungen Literaten (vor allem durch Arthur Schnitzler) rezipiert wurden. Freud sucht zwar das Ich durch seine Aufspaltung in die Komponenten Id, Ego, Superego zu rekonstruieren; ein derartiges Konzept, das das

⁷¹ Bahr, Hermann: Das unrettbare Ich. In: Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgew., eingel. und erläutert von Gotthart Wunberg. Stuttgart [u.a.]: W. Kohlhammer 1968, S.190-191.

⁷² Ebd., S.191.

⁷³ Mach, Ernst: Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen. Siebente Auflage. Jena: Gustav Fischer 1918, S.18.

⁷⁴ Mach 1918, S.10.

⁷⁵ Kampits 1984, S.118.

Subjekt nicht einmal in seinem eigenen Hause als Herr geltend lässt, resultiert auf literarischem Feld eine radikale Verdüsterung der Zulänglichkeiten des Ich.⁷⁶ Die Eigenschaftslosigkeit von Ulrich (Musil) oder die Namenlosigkeit und Herkunftslosigkeit von K. (Kafka), die sprachliche Krise des Lord Chandos (Hofmannsthal) werden zu paradigmatischen Erscheinungen sowohl für die Jahrhundertwende, als auch für die Nachmoderne.

Nach dem *linguistic turn* vollzieht sich auch in der Theorie des Subjektes ein Paradigmenwechsel zugunsten der Sprache. Die postmodernen Positionen weisen dem Subjekt keinerlei Beständigkeit mehr zu, sondern entlarven es als Illusion, das in der Sprache und mit der Sprache zu zerfallen droht. Die Unmöglichkeit der Selbstbestimmung eines Ich, das bereits bei Freud als eine „fremdbestimmte Einheit“⁷⁷ erscheint, wird vom französischen Psychoanalytiker Jacques Lacan intensiviert, in dessen Theorie das Subjekt als eine von der symbolischen Ordnung des Vaters und der Sprache abhängige Entität definiert wird, das seine Identität nicht mehr allein, auf sich selbst bezogen, sondern nur in der Spiegelung in den anderen und durch das Sich-Einfügen in das System der Sprache konstruieren kann. Bei Foucault wird das Subjekt zum Produkt von Disziplinierungs- und Normierungsprozessen, zum Opfer gesellschaftlicher Machtdiskurse⁷⁸; für Lyotard besitzen die Menschen keine andere „Identität« als jene, die ihnen [...] im Universum der Sätze“⁷⁹ zukommt; bei Derrida wiederum zerfällt das Ich wegen der Iterabilität und dem endlosen Spiel der Differenzen.⁸⁰

Darüber hinaus drängt sich zu dieser Zeit die Frage auf, ob überhaupt nur *eine* Geschichte der Subjektivität existiert, wenn man die Wirklichkeit einer *anderen*, weiblichen Subjektivität akzeptiert, die sich nicht als Bezugsfigur, als *Speculum* des Mannes behaupten will.⁸¹ Das Thema der „imaginierten Weiblichkeit“, sowie die Suche nach einer spezifisch „weiblichen Subjektivität“ und einer authentischen „weiblichen Autorschaft“ etabliert sich seit den siebziger Jahren und bildet seitdem den immer

⁷⁶ vgl. Lorenz 1995, S.121.

⁷⁷ Zima 2000, S.56.

⁷⁸ Bürger 1998, S.15., Zima 2000, S.234-235., Lorenz, Maren: Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte. Tübingen: edition diskord 2000, S.95.

⁷⁹ Lyotard, Jean-François: „Der Name und die Ausnahme“. In: Die Frage nach dem Subjekt. Hg. von Frank Manfred, Gérard Raulet und Reien van Willen. Fankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S.180-191, hier S.181. Demgemäß wird auch der Körper des Individuums „in dem Universum der Sätze verschiedener Genres enteignet.“ Ebd., S.183.

⁸⁰ Vgl. Bürger 1998, S.11. und S.204., Zima 2000, S.235. und S.237.

⁸¹ Vgl. die Überlegungen von Bürger 1998, S.24. und Zima 2000, S.277.

wiederkehrenden Bezugspunkt feministisch angelegter Analysen⁸². Gemeinsame Hauptthese dieser Ansätze ist, dass es kein authentisches Frauenbild gibt, weil es auf die von Männern phantasierten Projektions- und Wunschbilder zurückgeht, weil folglich Frauen als Bild „in eine Ordnung eingeschlossen sind, deren soziale und diskursive Mechanismen sie als *Gesellschaftswesen* ausschließen“⁸³. Die Kluft zwischen den *alltäglichen* Frauen und „dem gigantischen Figurenpanoptikum“⁸⁴ *imaginiertes* Frauen in der Literatur scheint unüberbrückbar zu sein. Als „Projektionsträger männlichen Begehrens“ einerseits und als „Objektrealität des Kunstwerkes“ andererseits, werden Frauen in den Status des Bildes oder in eine Maskerade hineingezwungen, die ihnen untersagt, ihre wahre Identität auszudrücken. Laut Eiblmayer konstruiert sich weibliche Identität gerade in der Maskerade, im Schein, in diesem Nicht-Identischen.⁸⁵ Das Diktat der Bilder schafft typisierte Weiblichkeitsmythen und Rollen, welche Frauen entweder mystifizieren und verehren oder aber instrumentalisieren und erniedrigen.⁸⁶ Diese ambivalenten, geläufigen Muster des „Enigmatischen“, des „Dämonischen“ und des „ewig Weiblichen“ gilt es zu entzaubern und zu de-mystifizieren⁸⁷, um ein anderes, mit sich selbst identisches Frauenbild zu erschaffen.⁸⁸

⁸² Siehe die Arbeit von Lena Lindhoff: Einführung in die feministische Literaturtheorie. (Stuttgart / Weimar: Metzler 2003), in der sie die wichtigsten Themen und Vertreter der feministischen Literaturansätze skizziert. Eine der Vorläuferinnen der weiblichen Autorschaftsproblematik finden wir bei Virginia Woolf (*A Room of One's Own*, 1928) und eines der ersten Dokumente von epochaler Bedeutung, die die Grundbegriffe der feministischen Theorie einführt, ist Simone de Beauvoirs *Le deuxième Sexe* (1949). (vgl. Lindhoff 2003, S.1.) Darüber hinaus sind vor allem die französischen Theoretikerinnen zu nennen: Cixous: *Das unendliche Zirkulation des Begehrens* (1977), Irigaray: *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (1971) und *Speculum – Spiegel des anderen Geschlechts* (1980), Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache* (1978). Zum Thema der „imaginierten Weiblichkeit“ war die gleichnamige Arbeit von Silvia Bovenschen im Jahre 1979 maßgebend, welcher später das Werk von Anna-Maria Stuby: *Frauen: Erfahrungen, Mythen, Projekte* (1985) und Sigrid Weigels und Inge Stephans Buch über *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik* (1983) folgten. Silvia Eiblmayer versucht in den bildenden Künsten den Bildstatus der Frau im 20. Jahrhundert nachzuweisen: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts* (1993).

⁸³ Backmann, Suzanna: „»Beinahe mörderisch wahr«. Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns »Undine geht«. In: *The German Quarterly*, 68 (1995), S.45-59., hier S.47.

⁸⁴ Bovenschen, Silvia: *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979, S.13.

⁸⁵ Eiblmayer, Silvia: *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. Berlin: Reimer 1993, S. 38.

⁸⁶ Vgl. Weigel, Sigrid: *Der schielende Blick*. In: *Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik*. Hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Mit Beitr. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument-Verlag 1985, S.12 und S.31.

⁸⁷ Vgl. Weigel 1985, S. 98., Eiblmayer 1993, S. 137-138.

⁸⁸ Ein Mittel dafür könnte laut Weigel und Eiblmayer eine veränderte Form des Sehens werden (Eiblmayer, S. 137-138.), bei der beide Theoretikerinnen auf eine These über „die sich selbst verdoppelnde Frau“ von Elisabeth Lenk rekurren. „Das Verhältnis der Frau zu sich lässt sich zeigen im Spiegel. Der Spiegel, das sind die Blicke der Anderen, die vorweggenommenen Blicke der Anderen. Und von alters her befragt ihn die

Die Geschichte des literarischen Subjektes lässt sich auch aus dem Gesichtspunkt der Schriftsteller erzählen. Bachmann versucht in ihrer dritten Vorlesung den neuen Realisierungsformen des modernen Ich Rechnung zu tragen, wenn sie entlang der Werke Henry Millers, Luis Ferdinand Célines, Italo Svevos, Marcel Prousts, Hans Hanny Jahnn und Samuel Becketts die Veränderungen im sprechenden und schreibenden Ich präzise nachzeichnet und zwischen dem alten Ich des neunzehnten und dem neuen des zwanzigsten Jahrhunderts (Moderne und Nachmoderne) eine Akzentverlagerung registriert. Diese Veränderungen meint sie im Verhältnis des Ich zu sich selbst, zum Erzählen, zur Sprache, zur Zeit (Erinnerung) und zur Geschichte zu greifen.

Demgemäß ist die größte Neuheit dieses neuen „Ich ohne Gewähr“, dass seine Identität nicht mehr eindeutig bestimmen lässt. Es ist ein Nichts, als wäre es „die Hypostasierung einer reinen Form“ (W4, S.218.), die „keine bestimmte Persönlichkeit“ mehr hat, keine „feste Größe“ (W4, S.234.) mehr besitzt und zahlreiche Verwandlungen übersteht. Diese Änderungen haben auch Konsequenzen für die dargestellte Geschichte und den Akt des Erzählens: „[...] nur solange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert.“ (W4, S.230.) Seit der Infragestellung der Beständigkeit des schreibenden Ich existiert jedoch auch die „Geschichte“, in der sich das Ich einst aufhielt, nicht mehr. Es ist eher die „Geschichte im Ich“, die erzählt wird.⁸⁹ (W4, S.230.)

Der von Céline und Miller entworfene Erzähler lässt nicht zu „zwischen Autor und Ich einen Trennungsstrich“ zu ziehen (W4, S.222.), bei Italo Svevo stehen wir ratlos vor den vielen „Gesichtern“ und Masken“ eines Ich, das auf die Frage „Wer bin ich?“ eine Antwort sucht; bei Marcel Proust wird die Thematisierung der Zeit, die Erinnerungsarbeit wichtiger als die Konstruierung eines „romanhaften Ich“, das „über lange Strecken verschwindet“ (W4, S.231.); bei Hans Henny Jahnn ist das Ich „abgeschnitten von jeder Bindung“ (W4, S.234.) und das Beckett'sche Ich ist schließlich wegen seines Verlangens

Frau mit der banger Frage der Stiefmutter im Märchen: „Spieglein, Spieglein an der Wand [...]. Es kommen die Schreckensmomente, wo die Frau sich im Spiegel sucht und nicht mehr findet. Das Spiegelbild ist irgendwohin verschwunden, der Blick des Mannes gibt es ihr nicht zurück.“ (Lenk, Elisabeth: „Die sich selbst verdoppelnde Frau“. In: *Ästhetik und Kommunikation*, 25. Frauen, Kunst, Kulturgeschichte. (1976), S.84-87., hier S.87.) So muss die Frau zu einem neuen Verhältnis zu sich kommen, „zum lebendigen Spiegel“ für die andere Frau werden, den „schielenden Blick“ erlernen, welcher eine veränderte, „nicht-voyeuristische“, „wachsame“ Sehensweise bedeutet, der die Widersprüche zum Sprechen bringen, sie sehen, begreifen und in ihnen, mit ihnen leben“ kann. Siehe: Weigel 1985, S. 105.

⁸⁹ Somit wird die „Begabung des Ich zur Erinnerung“ und eine „neuartige Behandlung der Zeit“ wichtiger als die „äußere“ Handlung.

nach Schweigen mit Auslöschung bedroht. Dieser kleine Abriss lässt erkennen, dass für die Autoren der Nachmoderne, wie für Bachmann, weniger die Frage „wer bin ich“ relevant ist, sondern vielmehr jene: Wer spricht, wenn der Erzähler aus dem Textgewebe herausfällt oder was passiert, wenn das Ich in der Sprache aufgeht?

Die Problematisierung des erzählenden Subjektes und des Autors, das/der seine Geschichte nicht zu erzählen imstande ist, hinterfragt nicht nur Ingeborg Bachmann. In Frankreich spricht auf der einen Seite Roland Barthes (z.B. in *Le degré zéro de l'écriture*) bereits 1953 über das Verschwinden des Ich, das sich an dem Ort der Literatur verliert. Auf der anderen Seite treten die Vertreter des *Nouveau Roman* programmatisch gegen das konventionelle Erzählen auf. 1956 erscheint Nathalie Sarrautes *L'Ère du soupçon*, ein Essayband, der ähnlich wie später Ingeborg Bachmanns Essay über das Ich, eine radikale Änderung der Romanfigur feststellt, die alle Charakteristika verloren hat: ihre Herkunft, ihr Haus, ihre Gegenstände, ihre Eigenschaften und Kleider, letztendlich auch ihren Körper, ihr Gesicht, ihren Namen und den Glauben des Lesers und des Autors an ihn.⁹⁰

Auch Alain Robbe-Grillet postuliert in seinem Essay *Sur quelques notions périmées*⁹¹ (1957) manche Eigenschaften des modernen Romans bezüglich der Figuren, der Geschichte oder des Verhältnisses von Form und Inhalt. Dass Robbe-Grillet hierfür jene Beispiele nennt, die auch für Bachmann wichtig sind (Kafka, Proust, Céline, Faulkner, Beckett), zeigt, wie radikal und universell diese Werke der Moderne und Nachmoderne die Tradition des Schreibens beeinflusst haben. Wie Sarraute oder Bachmann, konstatiert Robbe-Grillet den Untergang eines traditionellen Helden und dessen „Geschichte“, die aufgehört hat, ein „konstantes“, „festes“, „kohärentes“ und „vollkommen dechiffrierbares Universum“ widerzuspiegeln.⁹² Aber nicht nur die Geschichte gerät ins Schwanken, sondern das Erzählen selbst, das gänzlich „unmöglich geworden“ ist.⁹³

Ein Jahr später äußert Adorno im deutschen Sprachraum in seinen *Noten zur Literatur I.* in Bezug auf den *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman* (1958) seinen Zweifel am Erzählen: Die Stellung des Erzählers wird „heute durch eine Paradoxie [bezeichnet]; es lässt sich nicht mehr erzählen, während die Form des Romans Erzählung

⁹⁰ „[...] non seulement le romancier ne croit plus guère à ses personnages, mais le lecteur, de son côté, n'arrive plus à y croire“. Sarraute, Nathalie: *L'Ère du soupçon. Essais sur le roman*. Paris: Gallimard 1956, S.56-57.

⁹¹ Robbe-Grillet, Alain: „Sur quelques notions périmées“. In: *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Editions de Minuit 1963, S.25-44.

⁹² Vgl. Ebd., S.28. und S.31.

⁹³ Ebd., S.31. „Raconter est devenu proprement impossible.“

verlangt.“⁹⁴ Für Adorno und gewiss auch für Bachmann sind diese Änderungen nicht als rein formale Experimente anzusehen, sondern hängen eng mit der geschichtlichen Situation nach 1945 zusammen: „Zerfallen ist die Identität der Erfahrung, das in sich kontinuierliche und artikulierte Leben, das die Haltung des Erzählers einzig gestattete.“⁹⁵

Nach dem Revolutionsjahr '68 treten Foucault und Barthes mit weiteren radikalen Forderungen auf, indem sie die letzte noch beständige Instanz des Textes verabschieden: den Autor.⁹⁶ 1968 veröffentlicht Barthes *La mort de l'auteur*, in dem er einerseits gegen die Herstellung einer Korrespondenz zwischen der Autobiographie des Autors und der Werkbedeutung plädiert, andererseits den Autor „zum kompilatorischen >Schreiber< [scripteur] vorgegebenen Sprachmaterials“⁹⁷ reduziert und somit seine Autonomie streicht:

Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.⁹⁸

Somit beabsichtigt Barthes den Autor zugunsten der Schrift und der Sprache, die „entziffernde“ zugunsten einer „entwirrenden“ Lesart zu „unterdrücken“, damit der Text als Gewebe von Zitaten und der Leser als Sammelpunkt der Texte an die Stelle des alten „Eigentümers“ treten können.

Foucault, der in seinem Vortrag *Qu' est-ce qu'un auteur* (1969) diese „Gleichgültigkeit“ des Schreibenden als „das wohl grundlegendste ethische Prinzip zeitgenössischen Schreibens“⁹⁹ bezeichnet, geht noch weiter, wenn er sogar die von Barthes vorgeschlagenen Einheiten wie „Werk“ und „Schreiben“ hinter dem allgemeinen „Diskurs“ zurücktreten lässt. Wie er am Ende von *Les Mots et les choses* das Verschwinden des Subjektes als Befreiung von einem Schema ansieht, „das ihm keinen Ort zuweist“¹⁰⁰, so sieht er im Verschwinden des Autors und der Autorfunktion wiederum eine Befreiung von einer „Einschränkung“, die jedoch nur einen anderen Modus mit Einschränkungen hervorrufen wird.

⁹⁴ Adorno, Theodor W.: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“. In: Gesammelte Schriften, Noten zur Literatur I. Bd. 11. Hg. von Rolf Tiedemann unter mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss, Klaus Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998, S.41.

⁹⁵ Ebd., S.42.

⁹⁶ Siehe den Sammelband des Reclam Verlages, *Texte zur Theorie der Autorschaft*, das die wichtigsten theoretischen Positionen über die Autorschaft zusammenstellt. Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Philipp Reclam 2003.

⁹⁷ Einleitung zu Roland Barthes „Der Tod des Autors“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft* 2003, S.181.

⁹⁸ Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft* 2003, S.185-193., hier S.185.

⁹⁹ Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft* 2003, S.198-229, hier S.198.

¹⁰⁰ Bürger 1998, S.14.

Es wäre allerdings reiner Romantizismus, sich eine Kultur vorzustellen, in der das Fiktive in einem absolut freien Zustand operieren könnte, in der Fiktion jedermann zur Verfügung stehen würde und sich entwickeln könnte, ohne so etwas wie eine notwendige oder einschränkende Figur zu durchlaufen.¹⁰¹

II.1.2. Die Genese des Subjektes in der Schmerzerfahrung.

Ein Faustschlag auf den Schädel

Das Oszillieren zwischen einem Subjekt als *Zugrundeliegendem* und einem als *Unterworfenem* und *Zerfallendem* ist bereits in den frühesten Texten Bachmanns eingeschrieben. Die kontrapunktische Dialektik der Jugendgedichte *Ich* und *Ich frage*, die exemplarisch den Wechsel zwischen einem selbstsicheren und einem verunsicherten Ich widerspiegeln, legen Zeugnis davon ab, dass die Beständigkeit einer starken Ich-*Fülle* auf der einen Seite und die Auflösung einer ausgehöhlten Ich-*Hülle* auf der anderen Seite stets als einander bedingende und miteinander parallel existierende Paradigmen der Subjektproblematik zu denken sind, und dass das „Verschwinden des Subjektes“ wie „die Selbstsetzung“ zur Bewegung „des Feldes der Subjektivität“ gehört.¹⁰²

Das erste Gedicht *Ich* zeugt mit der vielfachen Wiederholung des Personalpronomens „ich“ (14 Mal) sowie der Strukturen „bin ich“, „bleib ich“, von einer starken Ich-Identität, die ihre konstante Feste in der Unabhängigkeit von jedweder Machtinstanz (Sklaverei, Menschenmacht, Schicksal) behauptet und um diese zu bewahren, auch zu sterben bereit ist („Lieber breche ich.“ / „Falle ich, so fall ich ganz.“). Das zweite Gedicht spricht aus einer veränderten Perspektive: Das Ich ist mit „dumpfen, tiefen Schmerzen“ belastet und beklagt seine Freudlosigkeit und Unfähigkeit, mit sich selbst, mit Gott und der Welt („Ich bin mit Gott und seiner Welt zerfallen“) einig zu sein.

Auch das Gedicht *Dem Abend gesagt* verknüpft die Selbsterkennung im Spiegel mit der Schmerzerfahrung.

Die Schlafwege kenn ich bis ins süßeste Gefild.
Ich will dort nimmer gehen.
Noch weiß ich nicht, wo mir der dunkle See
die Qual vollendet.
Ein Spiegel soll dort liegen,
klar und dicht,
und will uns,

¹⁰¹ Foucault 2003, S.229.

¹⁰² Bürger 1998, S. 237.

funkelnd vor Schmerz,
die Gründe zeigen. (W1, S.17.)

Der dunkle See mit seinem Zugleich von Dichte und Klarheit, der sowohl die „dichte Durchsichtigkeit“ des Wasserspiegels der Erzählung *Undine geht* als auch das Zentralmotiv der späten Erzählung *Drei Wege zum See* antizipiert, schildert die (Un)Möglichkeiten des Sich-Erkennens als einen Prozess, im Zuge dessen der Schmerz bewusst wird. Der Spiegel als Projektionsfläche, an der sich das genuine Ich entdeckt, die eigene Vergangenheit dokumentiert und die „verschwiegenen Erinnerungen“ der individuellen Schreckensgeschichte ausgetragen werden, führt die verunsicherte Figur nicht nur zu(m) „Grund“ der Persönlichkeit, sondern auch zugrunde, d.h. zur Selbstauflösung. (Dieselbe Doppelbödigkeit des „Zugrundegehens“ ist im letzten Gedicht *Böhmen liegt am Meer* mit einem utopischen Akzent verbunden.)

Laut Kurt Bartsch durchzieht die Frage nach dem „Woher“ des Lastbewusstseins paradigmatisch Bachmanns Gesamtwerk, dessen Grundlage sie in dem „zu frühen Schmerz“ einer Kindheitserinnerung (Einmarsch von Hitlers Truppen in Kärnten) zu finden vermeint.¹⁰³ Auch der Essay *Das schreibende Ich* zeigt diese Ambivalenz der Subjektgenese auf, an dessen Anfang die „Entdeckung des Ich“ mit dessen Zerstörung zusammenfällt (vgl. W4, S.219.): Die Bewusstwerdung des Kindes über das eigene Ich wird mit der ersten „Erfahrung der Gewaltsamkeit“ in Verbindung gesetzt. Das Ich tritt hier zwar bewusst hervor, zugleich aber ist es auch preisgegeben und bloßgestellt.¹⁰⁴ Dieses Paradoxon dokumentiert jene Kindheitserinnerung im Roman *Malina*, in der sich die ersten Anzeichen der Identitätsspaltung andeuten.

Es war der erste Schlag in mein Gesicht und das erste Bewußtsein von der tiefen Befriedigung eines anderen, zu schlagen. Die erste Erkenntnis des Schmerzes. Mit den Händen an den Riemen der Schultasche und ohne zu weinen und mit gleichmäßigen Schritten ist jemand, der einmal ich war, den Schulweg nach Hause getrottet, [...] zum ersten Mal unter die Menschen gefallen, und manchmal weiß man also doch, wann es angefangen hat, wie und wo, und welche Tränen zu weinen gewesen wären. (W3, S.25.)

Die Schmerzenerkenntnis, die symbolisch auf die sozialen Machtmechanismen hinweist und unmittelbar die Spaltung der Figur, den „Verlust des Weltvertrauens“¹⁰⁵ bewirkt, ist Vorläufer jener Leiderfahrungen der „erwachsenen“ ProtagonistInnen, die ihr Ende häufig in Tod oder Selbstmord finden. Wie sehr dieses Lastbewusstsein als ein integrativer

¹⁰³ Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart / Weimar: Metzler 1997, S. 36.

¹⁰⁴ Vgl. die Überlegungen auch bei Bartsch 1997, S. 37.

¹⁰⁵ Vgl. Bartsch, Kurt: Grenzverletzungen des Ichs. Ingeborg Bachmanns späte Prosa und Jean Améry »Bewältigungsversuche«. In: *Literatur und Kritik*, 229-230 (1988), S.404-414.

Bestandteil des Bachmannschen Ich anzusehen ist, zeigen die Erzählungen des ersten Erzählbandes. *Jugend in einer österreichischen Stadt* erzählt von den Kindheitserinnerungen eines heimkehrenden Reisenden, der sich kaum noch als einheitliches Ich behaupten kann. Die Geschichte der Kinder, in die die Erfahrung des zweiten Weltkriegs unmittelbar hineingezeichnet ist, wird vorwiegend in einem unpersonalen Er-Erzähler-Ton gehalten, die subjektiven Äußerungen des reisenden Ich werden nur zweimal eingeblendet, wenn in einem ekstatisch-mystischen Erlebnis ein „vom Herbst entflammter Baum“ erblickt wird. Aus der geschichtlichen Erfahrung resultiert nicht nur eine grundlegende Heimatlosigkeit, die das Zuhause lediglich in der stets wandelnden Form der Wasserwellen greift, sondern die unauflösbare Entfremdung des Sprechenden, sich erinnernden Subjektes, das sich zu der eigenen kindlichen Subjektgenese nicht mehr zu bekennen imstande ist.

Die parallele Bewegung der Konstruktion und Destruktion des Subjektes in der Schmerzkenntnis kann exemplarisch an der Titelerzählung des Bandes *Das dreißigste Jahr* aufgezeigt werden, die diesen Schmerz symbolisch als einen „inwendigen“ Schlag auf den Kopf inszeniert. Der Text, der die Schläge insgesamt viermal wiederholt, kehrt die Leiderfahrung nicht nur als identitätsstiftend, sondern auch erkenntnisstiftend hervor, indem er die Schläge mit dem Changieren des Subjektes zwischen Allmacht und Ohnmacht verknüpft. Bereits in der vielzitierten Ich-Definition der Erzählung schwingt der „Schlag auf den Hinterkopf“ als Todesgefahr mit. Eine derartige Bestimmung des „Ich ohne Gewähr“, deren Hauptmerkmal in äußerst paradoxen Attributen und Extremitäten (Geschichte – Trieb und Instinkt, Wildnis – Zivilisation) und im Schweigen vor sich selbst greifbar wird, kann für viele andere Bachmannsche Figuren stehen:

Ich, dieses Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen, *Ich* ernährt vom Abfall aus Geschichte, Abfällen von Trieb und Instinkt, *Ich* mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation. *Ich undurchdringlich*, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes *Ich aus Schweigen...* (W2, S.102.)

Die fundamentale Unfähigkeit, das eigene Ich gänzlich zu erkennen, widerspiegelt sich ebenfalls in der Unerfahrbarkeit der Welt („[...] weil dir kein Licht aufgeht über die Welt und dich und die ganzen Leben und Unleben und Tode“ (W2, S.112.)), wobei diese Erkenntnis dem namenlosen Protagonisten in einem mystischen Erlebnis in der Wiener Nationalbibliothek zuteil wird, wo er sich als „möglicher Mitwisser der Schöpfung“ imaginiert und alle Dinge „zu Ende gedacht zu haben“ meint.

Einmal, als er kaum zwanzig Jahre alt war, hatte er in der Wiener Nationalbibliothek alle Dinge zu Ende gedacht und dann erfahren, daß er ja lebte. Er lag über den Büchern wie ein Ertrinkender und dachte [...]. Er *dachte* – wenn jemand versteht, was das heißt! Er weiß noch genau den Augenblick, als er einem Problem der Erkenntnis nachging und alle Begriffe locker und handlich in seinem Kopf lagen. Und als er *dachte* und *dachte* und wie auf einer Schaukel hoch und höher flog, ohne Schwindelgefühl, und als er sich den herrlichsten Schwung gab, da fühlte er sich gegen eine Decke fliegen, durch die er oben durchstoßen mußte. [...] Da geschah es. Da traf und rührte ihn ein Schlag, inwendig im Kopf; ein Schmerz entstand, der ihn ablassen hieß, er verlangsamte sein Denken, verwirrte sich und sprang von der Schaukel ab. [...] Oben, im Kopf, an seiner Schädeldecke, klickte etwas [...] (W2, S.107. – Hervorhebung von mir, H.N.)

Die Textstelle registriert die menschliche Unvollkommenheit in einer Art Spiegelerfahrung, in welcher sich der Mensch zwar als Ebenbild Gottes wiedererkennt, als solches jedoch außerstande ist, die höchste Vernunft zu erreichen. Im Gottesspiegel werden die nie unüberwindbare Kluft zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre und die Unmöglichkeit der Erkenntnis Gottes bewusst.¹⁰⁶ Der Versuch, sich jenseits des menschlichen Daseins zu setzen und sich mit dem göttlichen Wissen zu vereinigen, ist im symbolischen Schaukelflug nachgezeichnet, der die Figur in immer höhere Bereiche des Wissens hebt. Die Decke, gegen die die Hauptfigur prallt, versinnbildlicht sowohl die zu durchbrechenden Grenzen der menschlichen Welt wie auch den Spiegel, in dem die Figur seine Unzulänglichkeit erkennt: der Schlag auf die Schädeldecke weist den Ehrgeiz der Hauptfigur in der gescheiterten Spiegelung zurecht.

Die metonymische Verbindung der „Decke“ der Bibliothek mit der „Schädeldecke“ des Menschen macht die Grenzüberschreitung der geistigen Erfahrung gleichsam als körperliche Schmerzerfahrung fassbar und dadurch, dass die Aussage der Ich-Definition über den *Schlag auf den Hinterkopf* heraufbeschworen wird, verdeutlicht sie zugleich, dass die Erkenntnis mit dem Zerfall der Identität einhergeht.¹⁰⁷ Erkenntnis, Denken und der Versuch zur Grenzüberschreitung werden im Bachmannschen Sinne somit immer an Auflösung und Auslöschung des Subjektes gebunden. In dem Zitat „Schlag auf den Hinterkopf“ schwingt jedoch auch eine positive Bedeutung mit, indem es den in der zweiten *Frankfurter Vorlesung* zitierten Satz von Kafka („Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir denn das Buch?“ W4, S.210-11.) vergegenwärtigt und somit das Erlebnis als einen „erkenntnishaften und moralischen Ruck“ nachvollziehbar macht.

¹⁰⁶ Sigrid Weigel gibt an dieser Stelle der Erzählung ebenfalls eine religionsphilosophische Lesart, indem sie die Bibliothekszene als „Anerkennung einer strikten Trennung zwischen menschlicher und göttlicher Sphäre“ auslegt, ohne jedoch diese Erkenntnis mit einer „Spiegelung“ zu verknüpfen. Siehe Weigel 2003, S.119-120.

¹⁰⁷ Sigrid Weigel beschreibt diese Erzählpassage ebenfalls als „einen leiblichen Vorgang“. Weigel 2003, S.118.

Diesen Schlag der Schmerz*Erkenntnis* wiederholt die Erzählung zum dritten Mal im Moment des Zusammenstoßes der Züge bei einer Reise:

Im Traum stürzte auf ihn die Stadt herab, mit der Karlskirche voran, mit ihren Palais und Parks und ganzen Straßenzügen; der Traum hatte wahrscheinlich nur eine Sekunde lang gedauert, denn er erwachte, tödlich erschreckt, von einem Schlag auf den Kopf. (W2, S.125-126. – Hervorhebung von mir, H.N.)

Die Szene gestaltet sich ähnlich dem mystischen Erlebnis in der Bibliothek: die augenblickliche Erfahrung vermittelt soeben das doppelböde Gefühl von *Erwachen / Erkennen* und *Sterben*, der Schlag auf den Kopf führt wiederum zu einer positiven Erkenntnis: „[...] denn es war nicht die Zeit, in der ihm etwas geschehen konnte. Keine frühe Vollendung. Kein früher Abgang“ (W2, S.126.).

Der letzte Schlag vollzieht sich in einem Autounfall, im Zuge dessen die Figur und ein als ihr „Doppelgänger“ erkennbarer Mitfahrer mit einem Wagen „gegen eine Mauer“ fliegen. Der letzte Schlag, während dessen der Protagonist zum letzten Mal das Schweben zwischen *Tod* und *Erwachen* erlebt, fordert den Dreißigjährigen zur Weiterführung des Lebens auf, indem die Gottsuche der Bibliothekszene im Nachhinein durch die Heraufbeschwörung der Bibel („Steh auf und geh!“) positiv beantwortet wird.

Durch diese Wiederholungen werden auch die Entwicklungslinie des Protagonisten sowie die zirkuläre Form der Erzählung transparent. Die einleitenden Zeilen der Erzählung, die eigentlich eine Situation nach dem Autounfall registrieren,

Und eines Morgens wacht er auf, an einem Tag, den er vergessen wird, und liegt plötzlich da, ohne sich erheben zu können, getroffen von harten Lichtstrahlen [...]. Wenn er die Augen schließt, um sich zu schützen, sinkt er zurück und treibt ab in eine Ohnmacht [...]. Er sinkt und sinkt, und der Schrei wird nicht laut [...] und er stürzt hinunter ins Bodenlose, bis ihm die Sinne schwinden, bis alles aufgelöst, ausgelöscht und vernichtet ist, was er zu sein glaubte. (W2, S.94. – Hervorhebung von mir, H.N.)

werden auf die Zeilen der Bibliothekszene kopiert, wobei die Bewegung zwischen Höhenflug und Absturz, zwischen *Allmacht* und *Ohnmacht* des Subjektes jeweils in verkehrter Richtung nachgezeichnet wird:

Er ließ den Kopf vornüber sinken und schloß die Augen, ohnmächtig bei vollem Bewußtsein. Er war am Ende.
[...] er die Vernichtung seiner Person erhoffte, sich eintreten fühlte in das Reich der Gattung. Denn was hier vernichtet worden war, in dem großen alten Saal, beim Licht der grünen Lämpchen [...], war ein Geschöpf, das sich zu weit erhoben hatte, ein Flügelwesen, das durch blaudämmernde Gänge einem Lichtquell zustrebte [...]. Er wurde vernichtet als möglicher Mitwisser [...] (W2, S.108. – Hervorhebung von mir, H.N.)

Im Operationssaal des Krankenhauses werden die Bilder zum letzten Mal heraufbeschworen: „er verlor sofort das Bewußtsein“, „[i]n seinem Kopf lichtete es sich

erst, als er im Operationssaal war“ (W2, S.134), er „lag mit schweren Lidern da und wartete, wunderbar erschlaft, die Bewusstlosigkeit ab“ (W2, S.135. – Hervorhebung von mir, H.N.).

Bei diesen Auflösung- und Auslöschungserlebnissen kommt es auf diejenigen *Gedankengänge* an, die nach dem Autounfall aus einem neu gewonnenen Blickwinkel beurteilt werden: Während er sich im mystischen Augenblick in der Bibliothek „am Ende“ angelangt zu sein fühlt, wird das Erlebnis dieser „endgültigen Erkenntnis“ nach dem Unfall abgewertet:

Damals hatten in seinem Kopf nur die Interpunktionszeichen für die Welt geschaukelt, aber jetzt kamen ihm die ersten Sätze zu, in denen die Welt auftrat. Damals hatte er gemeint, alles schon zu Ende denken zu können, und hatte kaum bemerkt, daß er ja erst die ersten Schritte in eine Wirklichkeit trat, die sich nicht gleich zu Ende denken ließ und die ihm noch vieles vorenthielt. (W2, S.135-136. – Hervorhebung von mir, H.N.)

Die *Begriffe*, die in der Bibliothek noch „locker und handlich in seinem Kopf lagen“, verwandeln sich zu *Interpunktionszeichen*, die jedoch noch keinen festen Sinn in sich tragen. Nach dem Unfall (also strukturell gesehen am Anfang der Erzählung) gewinnt er nicht nur das Bewusstsein wieder, sondern die Möglichkeit zu einer neuartigen Persönlichkeitsbestimmung:

Wenn er das Bewußtsein wieder gewinnt, sich zitternd besinnt und wieder zur Gestalt wird, zur Person, die in Kürze aufstehen und in den Tag hinaus muß, entdeckt er in sich aber eine wundersame neue Fähigkeit. (Am Anfang der Erzählung, W2, S.94.)

Jetzt begann er sich selbst zu glauben, wenn er etwas tat oder sich äußerte. Er fasst Vertrauen zu sich. (Am Ende der Erzählung, W2, S.136)

Die neue Denkweise, der auch die „wundersame neue Fähigkeit“ der Erinnerung innewohnt, offenbart sich im Wechsel des Verbes „schaukeln“ und „gehen“ („aufstehen“, „Schritte in eine Wirklichkeit treten“). Somit kann der Imperativ „Steh auf und *geh!*“ utopisch, als Weiterführung der revolutionären *Gedankengänge* innerhalb des gesellschaftlichen Systems gedeutet werden und keineswegs als simple Rückkehr in die gegebene Ordnung. Weitergehen bedeutet doch jenes neue Denken, jene utopische Haltung des Schriftstellers, welcher trotz der Unrealisierbarkeit der „Utopie“ immer weiterschreibt.

Die andersartige Erkenntnis wird auch im Spiegel registriert, wo der namenlose Dreißigjährige ein Einsehen in die gegebenen Verhältnisse gewinnt.

Als er [...] zum erstenmal in einen Spiegel sah, weil er sich die Haare selber kämmen wollte, und sich, wohlbekannt und zugleich ein wenig durchsichtiger [...] erblickte, entdeckte er inmitten der verklebten braunen Haare ein glänzendes weißes Etwas. [...] ein weißes Haar! (W2, S.136.)

Das weiße Haar, der „helle Beweis eines Schmerzes“ markiert den Moment einer wirklichen Selbsterkenntnis, indem sich der Schmerz als immanenter und notwendiger Teil des Erkenntnisprozesses erweist.¹⁰⁸

II.1.3. Eine mehrstimmige Erzählinstanz.

Der Dialog mit dem Anderen

Peter V. Zima schlägt in seiner *Theorie des Subjektes* eine „dialogische“ Konzeption der Subjektivität als Rettung des individuellen Subjektes vor, die er „als eine aus der Ambivalenz der Werte hervorgehende Polyphonie“ versteht, „in der sich das Ich in ständiger Auseinandersetzung mit dem Du, dem Anderen, dem Fremden konstruiert.“¹⁰⁹

Dass für Ingeborg Bachmanns poetisches Ich eine solche Dialogizität von Anbeginn an maßgebend ist, zeigen nicht nur diejenigen poetologischen Gedichte wie *Dunkles zu sagen* oder *Mein Vogel*, die eine zweite Sprecherposition (den Vogel als „Gefährte“, Orpheus als dichterisches Identifikationsmodell) neben das Ich stellen, sondern auch die *Briefe an Felician* (Mai 1945 – Mai 1946), die „weniger die Adressierung einer Liebe als vielmehr Selbsterklärungen des schreibenden Ich vor einer Instanz darstellen“¹¹⁰. Diese Dialogizität im Sinne Bachtins erkennt Sigrid Weigel als ein in das Bachmannschen Werk hineingewobenes Schreibverfahren, das ebenfalls mit dem Wechsel der „Erzählperspektive zwischen erster und dritter Person“ in den Prosawerken zusammenhängt.¹¹¹

¹⁰⁸ In den restlichen Erzählungen des Bandes, wie auch in den späten *Simultan*-Erzählungen ist diese Leiderfahrung auch als strukturbildendes Moment eingezeichnet. Wie Ulrich Vorbaum feststellt, handelt es sich in allen Fällen um verschiedene „Spiegelwelten“, in der die Protagonisten entweder als „Vorspiegler“ (Das dreißigste Jahr) oder aber als stumme Spiegelflächen (*Simultan*) in einer imaginierten Scheinwelt Rettung suchen. (Vorbaum, Ulrich: „Spiegelwelten. Ingeborg Bachmanns Erzählung »Probleme Probleme« im Spiegel ihres Erzählbandes »Das dreißigste Jahr«“. In: *Literatur für Leser*, 3-4 (1989), S.203-212., hier S. 209-210.). Die Absurdität dieser Spiegelwelten wird im Laufe der Erzählung in Frage gestellt und durch den „brutalen Einbruch der Wirklichkeit“ erbarmungslos zersplittert. Der Einbruch der Wirklichkeit ist immer mit einer Schmerzerfahrung (Unfall, Tod, Schrei, symbolische Verblutung) verbunden, die die Erkenntnis / Selbsterkenntnis der Figuren nach sich zieht. Das offene Ende der Erzählungen bietet einen neuen Lebensanfang im Sinne dieser neu gewonnenen Erkenntnis an und deutet im Sinne des Musilschen Möglichkeitssinns auf die Fortsetzbarkeit des Utopismus hin.

¹⁰⁹ Zima 2000, S.84. Wie sehr dieses Dialogische einem weiblichen Schreiben bereits bei Virginia Woolf zugrunde lag, zeigt auch der 1928 veröffentlichte Roman *Orlando*, der eine „Alternation“ von männlichen und weiblichen Erzählerpositionen bewusst inszenierte. Vgl. Zima 2000, S.289-291.

¹¹⁰ Weigel 2003, S.228.

¹¹¹ Siehe Sigrid Weigels Überlegungen zu der Dialogizität von *Malina*, *Undine geht* oder zu den Erzählungen *Des dreißigsten Jahres*. Weigel 2003, S. 224-235, hier S.229. Siehe auch bei Töller, Ursula: *Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998, S.61-62.

Dieses Gegenüber von verschiedenen Ich-Komponenten zieht jedoch oft die Preisgabe eines Ich-Teils nach sich, das bereits in den frühesten Gedichten dokumentiert wird. Hans Höller sucht in den Gedichten solche „Zeichen, Szenerien und Figuren einer Kriminalpoetik“¹¹², welche später in den *Todesarten* radikalisiert wird. Er beobachtet die Thematisierung der „Trennlinie zwischen Kunst und Leben“ und der Notwendigkeit der Selbsthingabe des Ich dem „dunklen Schatten der Kunst“ im frühen Gedicht *Ängste*, das bereits 1945 über die „Einsamkeit des Denkens und des Schreibens“ Kunde gibt.¹¹³ In diesem Sinne finden die „Hadeswesen“ der Kunst, die „mythischen Gestalten, Tierbilder, Märchenfiguren in den Gedichten – Orpheus, die Eule, der Vampir, der wandelnde Tote, der dunkle Schatten“¹¹⁴ neben Malina ihren Platz, die als Figurationen einer Autorschaftsproblematik das „grausame Gesetz der Kunst“ verdeutlichen, nämlich dass die Kunst vom Dichter immer „Herzensraub“, „Todesbereitschaft“ und „Verzicht auf Liebe und Leben“¹¹⁵ verlangt. Gemeinsam ist diesen poetologischen Gedichten, dass sie das Drama des Kampfes zwischen den Ich-Teilen auf dem Feld der Liebe und auf der strukturellen Ebene durch Kontrapunktion und Parallelismus inszenieren. Die Beziehung von Ich und Du wird „als Sprache thematisiert“¹¹⁶ und poetisch ausgetragen, indem die Präsenz oder Absenz des Geliebten zur Grundbedingung dichterischen Sprechens und Verstummens wird.

Auf diese Weise verdichtet *Dunkles zu sagen* im Imperativ des Titels jene *ars poetica* der Nachkriegsdichter, welche die Konsequenzen dieses Gesetzes in der traurigen Geschichte von Orpheus und Eurydiké transparent macht.¹¹⁷ Wie Orpheus sieht sich das lyrische Ich gezwungen, sich der „kreativen Paradoxie“¹¹⁸ preiszugeben, auf das Leben und auf die Liebe zu verzichten, um auf der Seite des Todes über die Nachtseite der Welt singen zu können. Die Komposition des Gedichtes, die durch die vollkommene Parallele

¹¹² Höller, Hans: „Eine Kriminalpoetik der Moderne. »Malina« in der Lyrik Ingeborg Bachmanns“. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposium Münster 1991. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S.81-91, hier S.81. Weiterhin markiert als Höller 1993b

¹¹³ Höller 1993b, S. 82-83.

¹¹⁴ Ebd., S. 85.

¹¹⁵ Ebd., S. 85. auch Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft 2006, S. 165-166.

¹¹⁶ Oberle, Mechthild: Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1990, S.2. auch Larcati 2006, S. 156. und S.161. In diesem Sinne sprechen Oelmann (Oelmann 1980, S.10.), Mechthild (Mechthild 1990, S.28.), Fehl (Fehl, Peter: Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Diss. Mainz 1970, S.162.) über *Dunkles zu sagen* als „poetologisches Liebesgedicht“.

¹¹⁷ Auch das Titelgedicht *Die gestundete Zeit*, das dem Dichter die Wachsamkeit als unerlässliche Verhaltensweise in den kriegerischen Zuständen der Gegenwart programmatisch vorschreibt, rechnet mit der Liebe und mit der Frau ab, indem der Orpheus-Mythos heraufbeschworen wird.

¹¹⁸ Mechthild 1990, S.28.

der Anfangsverse der ersten und der letzten Strophe („Wie Orpheus spiel ich / auf der Saite des Lebens den Tod“ und „Wie Orpheus weiß ich / auf der Seite des Todes das Leben“) auch den Zusammenklang der homophonen Wörter (Saite/Seite) hervorkehrt und gleichzeitig den durch diese Symmetrie entstandenen Spiegel durch die *différance* dieser Homophonie zerbricht, lässt die zentrale Botschaft des Gedichtes zutage treten: Die unter dem Gegensatz von Tod und Leben angereihten Antagonismen, die durch den „dunklen Fluß“ des Blutes voneinander getrennt werden, problematisieren die Unvereinbarkeit der Liebe und des Schreibens und verorten das lyrische Ich diesseits des Todes. Die poetologischen Gedichte der späten Schaffensperiode, vor allem aber die *Todesarten*-Texte rechnen in der Folgschaft dieses modernen Orpheus' konsequent mit jenem Ich-Teil ab, der sich noch an die Liebe und das Leben klammert.

Auch die Gedichte *Mein Vogel*, *Einem Feldherrn*, *Das Spiel ist aus* präsentieren den Dialog zwischen den verschiedenen Ich-Komponenten auf dem inwendigen Schauplatz des Schreibprozesses und verdeutlichen das „grausame Gesetz“ von *Dunkles zu sagen*. Um Wiederholungsfälle zu vermeiden, möchte ich hier auf die Analyse dieser Gedichte zugunsten zweier seltener interpretierter Gedichte Bachmanns verzichten. *Betrunkener Abend* und *Tage in Weiß* werden vor allem dadurch interessant, dass sie die „Geburt“ einer lyrischen Stimme in einer Spiegelung reflektieren und somit die Erzählerproblematik von *Undine geht* und *Malina* vorwegnehmen.

Das Gedicht *Betrunkener Abend* inszeniert eine Spiegelung, die die Auseinandersetzung mit den selbst generierten Konstrukten der Persönlichkeit als poetisches Problem aufgreift.

Betrunkener Abend, voll vom blauen Licht,
taumelt ans Fenster und begehrt zu singen.
Die Scheiben drängen furchtsam sich und dicht,
in denen seine Schatten sich verfangen.
[...]
Betrunkener Abend, voll vom blauen Licht,
taumelt ins Fenster und beginnt zu singen.
Die Scheiben brechen. Blutend im Gesicht
dringt er herein, mit meinem Graun zu ringen. (W1, S.14.)

Der Abend ist zwar als äußere Gefahr präsentiert – wie später der Vampir in *Heimweg* –, ist jedoch aus dem „Grauen“ des Ich entstanden und wird zum Symbol jenes „dunklen Schattens“, dem das Ich zu folgen gezwungen ist.¹¹⁹ Das lyrische Ich ist der Gewalt dieses

¹¹⁹ Vgl. *Ängste* „dem dunklen Schatten, dem ich schon seit Anfang folge“. Zit. und analysiert von Hans Höller 1993a, S.82-84.

Phantoms scheinbar machtlos ausgeliefert, welches nicht nur als Alptraum und Schreckvision fungiert, sondern auch als eine Ich-Komponente des Sprechenden, wird doch seine Entstehung im Spiegel des Fensters imaginiert, wobei diese Imagination mit der Evozierung des blauen Lichtes sowie mit dem Zustands des Berauscht-Seins angedeutet wird. Die Projektion des Inneren nach Außen wird in den Scheiben des anthropomorphen Fensters verortet, an dem die Konstrukte des Ich und die Schatten der Wirklichkeit zusammenfließen und sich miteinander vermischen. Das blaue Licht nimmt die polyvalente Farbmeterapher des späten Werkes vorweg: Wird das Blau in Verbindung mit Singen und Schreiben gesetzt, fixiert es den utopischen Moment der Poesie, wird es jedoch negativ, mit Fürchten und Grauen konnotiert, deutet es die blaue Ordnung des Vaters, des „Blaubarts“ voraus, welche erst in den Prosatexten (*Ein Schritt nach Gomorrha*, *Malina*) deutlich der neuen, utopischen Welt entgegengestellt wird. Diese Farbe wird in der letzten Strophe durch die rote Farbe substituiert, die dem Gedicht ein eher negatives Ende (als Vernichtung) verleiht. Das Blut, das auch in *Heimweg* den letzten Teil des Gedichtes dominiert, deutet schon sehr früh auf die bittere Konsequenz des Dichtertums hin, nämlich, dass Dichten immer nur auf Kosten des eigenen Lebens praktikierbar ist, dass die Verletzungen des Ich „Voraussetzung des künstlerischen Ausdrucks“ sind.¹²⁰

Dass der Dichtungsprozess auf dem Kampffeld der einander gegenüberstehenden Ich-Komponenten resultiert, der ebenfalls im Spiegel ausgetragen wird, präsentiert auch *Tage in Weiß*.

In diesen Tagen steh ich auf mit den Birken
Und kämm mir das Weizenhaar aus der Stirn
Vor einem Spiegel aus Eis.

Mit meinem Atemweg vermenget,
flockt die Milch.
So früh schäumt sie leicht.
Und wo ich die Scheibe behauch, erscheint,
von einem kindlichen Finger gemalt,
wieder dein Name: Unschuld!
Nach so langer Zeit.

In diesen Tagen schmerzt mich nicht,
dass ich vergessen kann
und mich erinnern muß.
Ich liebe. Bis zur Weißglut
lieb ich und danke mit englischen Grüßen.
Ich habe sie im Fluge gelernt.

In diesen Tagen denk ich des Albatros',
mit dem ich mich auf-

¹²⁰ Höller 1993a, S.247.

und herüberschwang
in ein unbeschriebenes Land.

Am Horizont ahne ich,
glanzvoll im Untergang,
meinen fabelhaften Kontinent
dort drüben, der mich entließ
im Totenhemd.

Ich lebe und höre von fern seinen Schwanengesang!
(W1, S.112.)

Das Gedicht, das auf einer Reihe verschiedener Gegensätzen (Leben / Tod, Vergangenheit / Gegenwart, Schwan / Albatros, Weißglut / Eis, Vergessen / Erinnern) und Parallelen basiert¹²¹, weist zum ersten Blick zwar keine „Mehrstimmigkeit“ im herkömmlichen Sinne auf, die Heraufbeschwörung des Vogel-Motivs¹²² (vgl. *Mein Vogel*), das einerseits als „Gefährte“ (Albatros), andererseits als der tote Part des Ich (Schwan) erscheint, sowie die Spaltung der Persönlichkeit (Ich / Spiegel-Ich als Kind) zeugen nichtsdestoweniger von einer kontrapunktischen Zweistimmigkeit. In erster Linie soll hier auf die grundlegende Bewegung des Textes hingewiesen werden, die das Gedicht wegen dieser Mehrstimmigkeit sowohl in die Nähe der *Undine*-Erzählung als auch in die des *Malina*-Romans rücken.

Bereits die weiße Farbe im Titel bestimmt die zwei Pole, zwischen denen das Gedicht unaufhörlich schwankt. Das Weiße, als Farbe der Unschuld, der Vollkommenheit sowie der Freude und als Farbe des Nichts, des Todes¹²³, verortet das Gedicht zwischen Leben und Tod. Zu seinem Wortfeld gehören sowohl positiv (Tage in Weiß als „Gegenzeit“, Milch als Fruchtbarkeit, kindliche Unschuld, Weißglut der Liebe, Albatros, unbeschriebenes Land) als auch negativ (Eisspiegel als erstarrte, tote Welt, Schwanengesang, Totenhemd) konnotierte Bilder, die sich zusammen zu einem komplizierten Verweissystem bündeln. Der Titel bezeichnet eine der Wirklichkeit entgegengesetzte, utopische Zeit, die mit Neubeginn und Hoffnung verbunden wird¹²⁴.

Die lyrische Situation der ersten Strophe macht die Ähnlichkeit des lyrischen Ich mit Undine aufmerksam: Es wird ein Naturwesen mit Weizenhaar präsentiert, das mit den „Birken“ im Einklang lebt und sich in einem Spiegel aus Eis beobachtet. Der Eisspiegel steht gleichzeitig für zwei Bereiche; mit der Evozierung der weißen Farbe nimmt er Bezug auf das utopische Reich, aber das erstarrte Eis deutet auch auf etwas Totes und Lebloses

¹²¹ Oelmann 1980, S.18.

¹²² Ebd., S.18.

¹²³ Vgl. Mechthild 1990, S.90.

¹²⁴ Mechthild bemerkt, dass die Metaphern wie „Birke“, „Weizen“ und „Milch“ für das neue Leben und für die Fruchtbarkeit stehen. Ebd., S.90.

hin. Weil der Spiegel „undurchsichtig“ ist, kann er auch nicht als herkömmlicher Spiegel aufgefasst werden, er gibt nicht das Abbild des lyrischen Ich wieder. Aber gerade diese Leerstelle des Selbstbildes ermöglicht dem Ich im atopischen Ort des Spiegels eine Existenz „außerhalb der Zeit“¹²⁵, frei von der symbolischen Ordnung. Die Undurchsichtigkeit des Spiegels kehrt im Undine-Text als „dichte Durchsichtigkeit“ des Wassers zurück, welche Eigenschaft auf die enigmatische Natur der Poesie und der Kunst hindeutet. (Undines Schleier bezieht sich auch auf das Spiel zwischen „Schein“ und „Sein“).

Der leblose Eisspiegel wird vom lyrischen Ich durch Hauch und Atem zum Leben erweckt.¹²⁶ Die auf dem Spiegel erscheinende Schrift, die den Namen *Unschuld* trägt, steht wiederum für das weiße Reich der Utopie und der Poesie. Ähnlich wie in *Malina*, wird hier der Spiegel als Austragungsort der Utopie eingesetzt, auf dem die Schrift / das Kunstwerk erscheint. Die Behauchung des Spiegels, die einer göttlichen Schöpfung ähnlich wird, liest sich als Allegorie des Schreibens. Der Dichter schöpft aus dem leeren, weißen Blatt Papier Poesie, die unabhängig vom Schreibenden existiert. Auf dem Weißen des Eisspiegels erscheint das erdichtete (Kunst)Reich als Märchenwelt, die durch die Reinheit der kindlichen Handschrift symbolisiert wird. Diese Spaltung der Ich-Einheit zwischen einem handelnden Ich und einem poetischen Kind-Ich macht den Text als Dichtungsprozess lesbar und antizipiert in der Verbindung vom „Kind“ und dem „weißen Eisspiegel“ jene Chiffre, die im Roman *Malina* für eine verborgen-verschlüsselte Poesie stehen wird.

Auch die Antithese von Vergessen und Erinnern integriert sich in die Grundbewegung des Textes zwischen Leben – Schreiben und Sterben, da sich das Schreiben bei Bachmann zu einem großen Teil als Erinnerungsarbeit an die Toten, als „Eingedenken“ versteht. Die Weißglut, die die erstarrte Eiswelt konterkariert, bezieht sich zugleich auf die Flammen des künstlerischen Schaffens und auf die Erfahrung einer Liebe, die zwar zum Schreiben verhilft, auf die der Dichter jedoch notwendigerweise verzichten muss.

Die fünfte Strophe führt die Thematik der Poesie und der Kunst durch das Symbol des Albatros und des „unbeschriebenen Landes“ explizit ein. Das unbeschriebene Land, das eindeutig als Utopia, als Nicht-Ort erscheint, verweist gleichzeitig sowohl auf das weiße Papier als auch auf den weißen Eisspiegel zurück, der vom Dichter behaucht

¹²⁵ Ebd., S.91.

¹²⁶ Vgl. auch bei Mechthild Ebd., S.91.

wurde.¹²⁷ Wird hier die dichterische Arbeit deutlich als Grenzüberschreitung thematisiert, macht das Ende des Gedichtes, ganz im Sinne von *Die Welt ist weit* oder *Abschied von England*, darauf aufmerksam, dass dem Dichter lediglich ein „Hinüberschwingen“ ins erträumte Land erlaubt ist.

In den letzten Strophen dominiert demgemäß der Tod: sowohl der fabelhafte Kontinent als auch das nun im Totenhemd erscheinende Ich erfahren den Untergang, der jedoch nicht als Untergang der Dichtung interpretiert werden kann, wie das Oelmann tut,¹²⁸ wird doch im Bild des Schwanengesanges jenes Lied heraufbeschworen, das auch in *Lieder auf der Flucht* über den Tod zu triumphieren vermag.

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.
Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
Doch das Lied überm Staub danach
wird uns übersteigen. (W1, S.147.)

Das Ende des Gedichtes präsentiert eine Schwellensituation, die sowohl für den *Undine*-Text, als auch für *Malina* charakteristisch ist. Demnach entsteht die wahre Kunst, die Poesie immer auf der Schwelle von Tod und Leben, das entstandene Kunstwerk verlangt immer eine Todesart, d.h. den Verzicht auf Leben zugunsten der Poesie. Der Schwanengesang am Ende dieses Gedichtes ist ein Ruf, der immer wieder am Ende der Bachmannschen Werke (vgl. Undines Ruf „Komm“ oder der Ruf des Ich: „Ivan“) die Spuren eines verschwindenden Ich-Komponenten wahr.

II.1.4. „Weil ich zu einer Karikatur geworden bin“.

Zur Schöpfer / Geschöpf-Dialektik der „Todesarten“-Texte

Das von Hans Höller in den Gedichten konstatierte „grausame Gesetz“ der Kunst wird in den *Todesarten*-Texten nicht nur radikalisiert, sondern als gesellschaftlicher und poetischer Mord an einem weiblichen Erzähler inszeniert. *Malina*, der die Problematik eines sich

¹²⁷ Mechthild begreift das unbeschriebene Land als Ort einer neuen Sprache und als ein Land jenseits des Lebens. Ebd., S.94.

¹²⁸ Oelmann erklärt diese Ambiguität der letzten Szene durch die Aufspaltung des Sprechenden: nur das Dichter-Ich trägt das Totenhemd, der Nicht-Dichter behauptet sich „als liebend Lebendes, fern von dem Untergang der Dichtung“. Oelmann 1980, S.19. Im Sinne der poetischen Botschaft der *Lieder auf der Flucht* kann jedoch keineswegs über den Tod der Dichtung gesprochen werden.

auflösenden Subjektes (als *subiectum* und *subiectus*¹²⁹) und die des Schreibens gleichzeitig thematisiert, modelliert exemplarisch das Oszillieren zwischen einer männlichen und einer weiblichen Schreibposition und dokumentiert die Schwierigkeiten eines Erzählers (Ich), der seine schriftstellerischen Fähigkeiten stets in Frage stellt, das Erzählen schließlich aufgibt und seine „Geschichten“ seinem „überlegenen, rationalen“ Doppelgänger (Malina) übergibt. Der Roman liest sich als die „Gewinnung“ der Figur von Malina und als „Ouvertüre“ des *Todesarten*-Projektes, d.h. als Geschichte und Metageschichte zugleich, die somit nicht nur eine fragwürdig gewordene (weibliche) Subjektkonzeption, sondern auch das Verschwinden einer unmöglich gewordenen subjektiven Erzählposition, getragen von der Stimme des Ich, als Todesart veranschaulicht:

Das Verlassen des Textraumes erscheint bei Bachmann als Mord an einem internen Autorinnen- und Erzählsubjekt, der (paternal-männlich) markierte Text jedoch schreibt sich gnadenlos immer fort – durch das Ich hindurch, über es hinweg und jenseits von ihm.¹³⁰

Das Ringen um eine *weibliche* Stimme und das Verstummen dieses Weiblichen lässt sich als roter Faden im gesamten Œuvre wiederfinden. Hans Höller erwähnt in diesem Kontext zwei Gedichte, die die Spuren der Polarisierung von weiblichen und männlichen „Stimmen“ aufzeigen. Das Gedicht *Die gestundete Zeit* präsentiert im Bild der im Sand versinkenden Geliebten („Du“) das Verstummen der weiblichen Figur: „Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand, / er steigt um ihr wehendes Haar“.¹³¹ Als zweites Gedicht, wo die „Geschlechterrollen“ „auseinandertreten und sich so eine erste Manifestation des bewußten Umgangs mit männlichen und weiblichen Rollen andeutet“¹³², bemerkt er in *Das Spiel ist aus*, in dem ein harmonisches Verhältnis der Androgynie von Schwester und Bruder imaginiert wird. Dieses Nebeneinander, das die zwei geschlechtlich bestimmten Positionen durch gemeinsame „Geheimnisse“ über das Märchenreich vereint, wird in den *Todesarten* zu einem Gegeneinander der Stimmen: Eine „glückliche Überwindung der Trennung zwischen rationalen und emotionalen Komponenten“ des Ich „in der Liebe und in der poetischen Versöhnung der Welt“¹³³ ist in den *Todesarten* nicht mehr vorstellbar, die Geschichten enden mit dem Untergang des liebenden Ich-Teils.

¹²⁹ Auch Britta Hermann spricht über die doppelte Position des Textes: eine „subjektive“ Perspektive „einer unbedingt Liebenden“ und die Perspektive eines „subjectus“ „in der ursprünglichen Wortbedeutung von untertan, unterwürfig, preisgeben.“ Hermann, Britta: „Ingeborg Bachmanns Malina. Eine Poetik der Kritik“. In: „Über die Zeit schreiben“ 2. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000, S.49-74, hier S.51.

¹³⁰Hermann 2000, S. 72.

¹³¹ Höller 1993a, S.227.

¹³² Ebd., S. 43.

¹³³ Ebd., S. 44.

Bachmann macht sich jedoch immer wieder auf die Suche nach der verstummten und vom modernen Orpheus „sterblich“ hinterlassenen Frauenfigur, deren Auferstehung als Eurydike bereits dem Gedicht *Das erstgeborene Land* eingeschrieben ist.¹³⁴ Während in Ovids Mythos Eurydike durch einen Schlangengebiss ihren Tod findet, wird hier, am toten Ort einer südlichen Landschaft das lyrische Ich, (Eurydike?), durch den Biss einer Viper zum neuen Leben erweckt:

In meinem erstgeborenen Land, im Süden
sprang die Viper mich an
und das Grausen im Licht.

O schließ
die Augen schließ!
Preß den Mund auf den Biß!

Und als ich mich selber trank
und mein erstgeborenes Land
die Erdbeben wiegten,
war ich zum Schauen erwacht. (W1, S.119.)

Das zum Schauen und zum Dichten erwachte poetische Ich bewirkt nicht nur eine Auferstehung der leblosen Landschaft ganz im Sinne der orpheischen Dichtkunst, sondern bietet im Süden ein „erstgeborenes Land“, einen neuen Ort für das Weibliche an. Die Problematik dieser rehabilitierten weiblichen Stimme wird erzählerisch später in *Undine geht*, in der Legende von der Prinzessin Kagran des *Malina*-Romans ausgetragen, in denen der Ort der Frau, das „erstgeborene Land“, als „Ungargassenland“ und als „Wasserlandschaft“ wiederentdeckt wird.

Das Dilemma der weiblichen Identität und einer weiblichen Erzählstimme in den Prosawerken wird zum ersten Mal in der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* zum Thema gemacht. Seit der Verbreitung der feministischen Ansätze über die „imaginierte Weiblichkeit“ versuchen zahlreiche Arbeiten Bachmanns Frauenfiguren (besonders Undine und die Figuren der *Todesarten*-Texte) ebenfalls als Auseinandersetzung mit den Ausgeburten männlicher Phantasien betrachten und die Erzählungen als Beispiel des „anderen“ weiblichen Schreibens zu lesen.¹³⁵ Bachmanns Frauenfiguren „laborieren“ zwar

¹³⁴ Hans Höller macht in seinem Aufsatz, *Orpheus nach 1945. Zu Ingeborg Bachmann: „Die gestundete Zeit“*, auf Bachmanns „provokative“ Re-Interpretation des Orpheus-Mythos aufmerksam: „Orpheus nach 1945«, das ist die Dichtung und Liebe nach dem Krieg“. (Höller 2007, S.31.) Und diese Dichtung verlangt, „daß er, Orpheus, sich nicht umsieht und das angesprochene Du, Eurydike, die Frau, die im Gedicht [Die gestundete Zeit] „die Geliebte genannt wird, sterben soll.“ (Ebd., S.29.)

¹³⁵ Eine der ersten wichtigen Analysen über Bachmanns Umgang mit Mythen und Frauenbildern ist Christa Gürtlers Arbeit (1983) und Gabriele Bails Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns »Malina«, (Aachen: Ed. Herodot 1984). Diesen Analysen folgt Dorothea Schuschengs Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythosrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud

„an den Frauenbildern, an den Wahrnehmungs- und Äußerungsmöglichkeiten, die die Gesellschaft für sie bereithält“¹³⁶, es ist jedoch zu vermerken, dass jede auf eine spezifisch weibliche Schreibweise der Bachmann gerichtete Analyse die Problematik der Autorschaft zu kurz greift, wenn sie die hinter den Erzählungen stehende „poetische Praxis“ ignoriert.

Die männliche Position, welche die Erzählhaltung in den verschiedenen Erzählungen des ersten Erzählbandes von Ingeborg Bachmann bestimmt, ist insofern nicht einfach mit dem männlichen Geschlecht der meisten Ich-Erzähler und Zentralgestalten gleichzusetzen, auch nicht nur Ausdruck der Identitätsproblematik einer schreibenden Frau im zeitgeschichtlichen Vorfeld der feministischen Literaturbewegung, sie hat vielmehr mit den Möglichkeiten der poetischen Praxis selbst zu tun.¹³⁷

Bachmanns Texte rücken nicht ausschließlich die Schwierigkeiten *weiblicher* Autorschaft und Subjektivität radikal ins Rampenlicht, sondern sie hinterfragen erzählerische und figurative Konstellationen schlechthin, indem die Identität *jedweder* (männlicher oder weiblicher) Hauptfiguren hinterfragt wird.

In diesem Sinne ist die Erzählung *Undine geht* nur ein weiterer Schritt auf der Suche nach der verlorenen Subjekt-Position, auch wenn die Interpreten sie von den anderen Erzählungen trennen, weil sich in „der Kunstfigur Undine die unmittelbare Verbundenheit von Erinnerung und Schreibbewegung erstmals in der explizit formulierten Perspektive eines weiblichen Ich“¹³⁸ konzentriert. Auf diese Weise wird die letzte Erzählung des Bandes als erste Artikulation einer autonomen, sich als Subjekt definierenden, *weiblichen* Ich-Erzählerin interpretiert und daher dem maskulinen Erzähler gegenübergestellt und in die Nähe der *Todesarten*-Texte gerückt.¹³⁹ Die in der *Undine*-Erzählung gewonnene Ich-Erzähler(in) ist beileibe nicht als endgültig gefundene weibliche Erzählstimme zu betrachten, weil das Ende der Erzählung nicht nur die Identität des Sprechenden und dessen Geschlecht offen lässt, sondern auch jene Zweistimmigkeit und Dialogizität in Schweben hält, die für den ganzen Text und für viele Gedichte Bachmanns charakteristisch

Leuteneggers (Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1987). In den neunziger Jahren sind es El Mona Nawab (Ingeborg Bachmanns »Undine geht«. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte Fouqués »Undine« und Jean Giraudoux' »Ondine«. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993), Ruth Fassbind-Eigenheer (Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Verlag 1994) und Susanna Baackmann („Beinahe mörderisch wahr.“ Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns „Undine geht“. The German Quarterly, 68 (1995), S. 45-59.), die den Undine-Mythos wiederum zum Thema machen. 2003 veröffentlichte Bettina von Jagow ihre Arbeit über Bachmanns Mythologieverfahren (Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln / Wien: Böhlau 2003).

¹³⁶ Weigel 1985, S. 126.

¹³⁷ Höller 1993a, S.137.

¹³⁸ Stoll 1991, S. 190.

¹³⁹ Z.B. Stoll 1991, S.195.

sind. Undine ist nur eine der vielen künstlerischen Projektionen, die neben Orpheus, Kagran oder Malina ein Autorschaftsmodell verkörpert, von dem aus sich erzählen lässt.

Obschon im *Malina*-Roman die zweistimmige Komposition durchgehalten und die Fragwürdigkeiten eines autonomen weiblichen Subjektes thematisiert werden, wird gerade jene „weibliche“ Erzählinstanz am Ende des Romans neuerlich zum Scheitern verurteilt, die im *Undine*-Text gewonnen wurde. In den *Todesarten* ist das Dilemma der Autorschaft zudem durch eine neue poetologische Facette ergänzt: durch das Thema der „literarischen Ausbeutung“, das eine mögliche Antwort auf die Frage nach dem Tod des weiblichen Subjektes zu geben vermag. Bachmanns *Todesarten-Projekt*, das jene Augenblicke zu dokumentieren weiß, in denen eine tödliche „Taktlosigkeit“ begangen wird, entwirft sich selber als ein Buch, das nicht nur die „allertraurigsten“, „wahren“ Geschichten, sondern auch den ganzen „Leichenhaufen in der Literaturgeschichte“ (TP1, S.368.) zu enthüllen beabsichtigt, damit der als Buchhandel getarnte „Menschenhandel“ (TP1, S.367.) sowie der Zusammenhang zwischen „Literatur und Verbrechen“ (TP1, S.388.) sichtbar werden. Malina, der Verwalter und Sammler der „Geschichten mit letalem Ausgang“, will in der fiktiven Welt der *Todesarten* das Medium des Buches als „Schauplatz von Mord und Totschlag“ (TP1, S.395.) entlarven. Die Geburt dieser starken Erzählerfigur ist jedoch auch nur auf Kosten der weiblichen Erzählposition vorstellbar: Aufgrund der Auflösung als Romanfigur und als handelnde Schriftstellerin, wird das schreibende Ich zum Geschöpf Malinas, der zum Handelnden geworden, am Ende als Erzeuger der „Gerüchtfiguren“ erscheint.

Dieser Autorschaftswechsel des Romans steht paradigmatisch für die anderen Geschichten des *Todesarten-Projektes*, die sowohl eine zerstörerische Gesellschaft als „allergrößten Mordschauplatz“, als auch die „literarische Ausbeutung“ des Weiblichen zum Thema machen. Im Laufe dieses Prozesses übernimmt die männliche Figur den von der weiblichen Figur „geschriebenen“ Text, macht das schreibende Weibliche zu seinem Geschöpf und tilgt ihre Spuren aus der Textwelt. In diesem Sinne wird immer wieder die Autorschaft dieses „übernommenen“ Textes fragwürdig, der als „Geschichte in der Geschichte“ das Verschwinden des Weiblichen detailliert aufzeichnet. Durch den Wechsel der Erzählstimmen werden die Grenzen zwischen den Textebenen und den Erzählpositionen verwischt; die Vernichtung der weiblichen Figur wird als Ergebnis eines Wechselspiels zwischen Schöpfer und Geschöpf sichtbar gemacht.¹⁴⁰ In *Malina* entsteht

¹⁴⁰ Über die Unsicherheit der Autorschaft sowie über die Auflösung des Ich „im Schreiben und in der Schrift“ siehe auch Andrea Treude: „»Sich verschreiben – das ist ein schönes Wort«“. In: Ingeborg Bachmann. Die

anhand der verschiedenen Titel eine Doppelkonstellation: Einerseits bewegt sich der Text vom Projekt des „schönen Buches“ (*Exsultate Jubilate*) zum „Buch über die Hölle“ (*Todesarten*), andererseits vom Ich-Text (*Exsultate / Todesarten*) zum Malina-Text (*Apokryph*), in dem die weibliche Stimme des Ich nur noch *ex negativo* präsent sein kann.

Zwei *Todesarten*-Texte (*Das Buch Franza*, *Requiem für Fanny Goldmann*), die zwar nicht so deutlich wie *Malina*, aber dennoch klar ersichtlich den literarischen Kampf zwischen zwei Erzählern hervorkehren, können die Autorschaftsproblematik in einem Frühstadium präsentieren. Im *Buch Franza* wird die Verfasserschaft jenes wissenschaftlichen Textes fragwürdig, den Franza statt oder in Anlehnung an Jordan über die Spätschäden der weiblichen Häftlinge ehemaliger Konzentrationslager schreibt. Franza, die ihr Studium wegen Jordan abgebrochen hat, beteiligt sich an Jordans wissenschaftlicher Forschung: Sie studiert in der Nationalbibliothek Berichte und Dokumente über jüdische Häftlinge, kontrolliert und korrigiert den Inhalt des zu veröffentlichenden Buches, bei dessen Erscheinung jedoch ihr Name fehlen wird.

Parallel zu der wissenschaftlichen Ausbeutung Franzas, verläuft eine tiefgreifende Existenzkrise, die zu ihrer Auflösung führt. Dadurch, dass ihr der Name genommen wird, wird Franza nicht nur als Autorin des eigenen Textes, sondern auch als handelndes Subjekt im Sinne von *subiectum* eliminiert. Auf eine simple Fallstudie reduziert, ist sie „Hauptperson“ des *Buches* geworden, das niemanden anderen als die eigene Person analysiert. Einem „diabolischen Versuch“ des Wissenschaftlers Jordan unterzogen, wird sie einerseits zum Objekt einer psychologischen Fallstudie gemacht und andererseits zum Geschöpf Jordans (vgl. TP2, S.14.), indem sie aller persönlicher Merkmale beraubt wird und sowohl physisch (Jordan: „Wie du aussiehst, fahr dir doch nicht dauernd durchs Haar, halt dich etwas besser“. – TP2, S.210), als auch psychisch manipuliert wird: „[...] aber ich war immer typisch etwas, eine Schablone, mit der sich operieren ließ, über die er verfügte, ich hatte zu fühlen, was er befahl [...].“ (TP2, S.214.) Jordan interessiert sich nicht für die Frau Franza, sondern für „eine zu erforschende Franziska“, die er systematisch analysieren und zerlegen kann:

Er studierte das kleine Problem und analysierte ihre Küsse, von der sprachlichen Seite her und dann von der Erlebnisseite, und Frieden und Sire fielen nun endgültig unter den Tisch, unbrauchbar. (TP2, S.186.)

Man hat mich benutzt, ich bin in einen Versuch gegangen, ein Objekt für den privaten Wissensdurst eines Wissenschaftlers. Körperbau wurde mit festgestellt, Typenlehre, Körperbau und Charakter [...] (TP2, S.216.)

Durch das Zerlegen von Franzas Sprache werden auch Körper und Identität „zerblättert“ und „durchdefiniert, nach den neuesten Gesichtspunkten. [...] Nach den jordanischen.“ (TP2, S.213.) Diese Neudefinition hat Franzas Vernichtung zur Folge, die die Ganzheit ihrer Identität auch durch die Reise nach Ägypten oder durch die Wiederaufnahme des alten Namens nicht mehr wiederherstellen kann.

Requiem für Fanny Goldmann erzählt die literarische „Schlachtung“ der bekannten und anerkannten Schauspielerin Fanny Goldmann, die dem jungen, unbekanntem und (unbegabten) Schriftsteller Anton Marek zur Aufnahme in die elitären Wiener Gesellschaft verhilft. Um diesen Zugang zu erleichtern, wird „die ganze Person Marek einem Prozess unterzogen“, der sein Inneres und Äußeres gleichzeitig betrifft. Fanny gibt ihm sowohl Kleidung als körperliche, als auch Gedanken und Bücher als geistige Ausrüstung; und wandelt ihn so unbewusst zu ihrem eigenen Geschöpf um. Fanny wird, ohne es zu merken, „seine Lehrerin“ und der „eifrige Schüler“ zögert nicht lange, „ihre elegantesten Bemerkungen“ zu kopieren.

[...] um zu erlernen, mit welchen Krawatten und Hemden, mit welchen Westen und Uhren man ausgerüstet zu sein hatte, [...] und (Marek) Nägel biss, bis ihm Fanny die Hände manikürte, ihn <von> den handgestrickten Pullovern befreite [...] der die richtigen Büchern las und sich traute, von der Meinung abzuweichen, weil er wusste, von welcher und in welche Richtung er abzuweichen hatte [...] obwohl er ohne Fanny gemeint hätte, daß Spiel im Schloß ein gutes Stück sei [...].(TP1, S.287.)

Die Schöpferin merkt jedoch nicht, dass Marek diesem Kurationsprozess gegenüber eine Gegenbewegung beginnt, in welcher er Fannys Fähigkeiten für den eigenen Nutzen ausbeutet:

Es fing ein neues Leben an für sie, denn sie las und trug Bücher heim und erzählte Marek, der weniger Zeit zum Lesen hatte, alles [...] und als Marek sein Radiointerview gab, war sie stolz, daß er über Italo Svevo sprach, als hätte er ihn gelesen, sie wagte gar nicht, ihn auf diese Unaufrichtigkeit aufmerksam zu machen. [...] Fanny dachte, er wisse selber wohl nicht mehr genau, was er von ihr habe [...]. (TP1, S.306.)

Obwohl Fanny die „Unaufrichtigkeit“ Mareks als „eine Vertiefung“ erlebt, „wo das Denken des einen anfing und des andren aufhörte“ (TP1, S.306.), und sie dies folglich als einen Zustand der androgynen Einheit interpretiert, handelt es sich auf Mareks Seite um ein simples „Verbrechen“ an Fanny. Allmählich verselbständigt sich der Kreatur-Marek zu einem Schöpfer, der Fanny zu seiner eigenen Karikatur macht. Nach einiger Zeit geht

er bereits allein in die Gesellschaft, in die er damals ohne Fanny nie hätte eindringen können, und schließlich verlässt er Fanny wegen seiner deutschen Geliebten.

Fannys Auflösung wird durch das Buch vollendet, welches ihr Marek zur Korrektur überreicht und welches ihre eigene Lebensgeschichte beschreibt. Eine Anspielung auf das chinesische Buch „Kin Ping Meh“¹⁴¹ zeigt die besondere Art der Vernichtung der zum Geschöpf gewordenen Figur:

Und sie lernte das chinesische Buch kennen, dessen österreichische Version sie kennengelernt hatte, von dem jedes Blatt vergiftet war, so daß der Leser, am Ende, tot zusammenbrach. So war sie zusammengebrochen, so war jede Seite vergiftet gewesen, die sie nach Stuttgart empfohlen hatte, und sie saß wieder hilflos da [...] mit jeder Fieber zur Rache verurteilt, die sie nicht ausführen konnte, zu einem ewigen Krieg gegen ihren Mörder [...] (TP1, S.324.)

Dadurch, dass Mareks Manuskript immer wieder bei Fanny zur Korrektur landet, wird sie als versteckte, latente Autorin erkannt, die in ihrer eigenen Geschichte die Nebenrolle als „Figur“ (als Schauspielerin!) zu übernehmen hat. Auch wenn der Tod der weiblichen Hauptfiguren als Selbstmord oder als natürliche Konsequenz einer Krankheit erscheint, ist die tatsächliche Grundlage für ihren Tod ein Buch, dem chinesischen Buch ähnlich, in dem sie sich selber als Kreaturen wiederfinden. Die Texte, die je eine Todesart einer zum Geschöpf gewordenen Frau erzählen, erweisen sich als vergiftete Bücher, für die Ermordung bestimmt.

Die frühen *Todesarten*-Texte und Fragmente zeigen, wie die polyphone, „androgynen Sprecherposition“ der Gedichte zu einem Gegeneinander zweier erzählerischen Stimmen führt, deren Kampf mit dem Verschwinden eines Subjektes einhergeht. Somit verdeutlichen die *Todesarten*-Texte den notwendigen Verlust eines Ich-Teils des Sprechenden, der weiblich besetzt ist, zugunsten eines Werkes, das jedoch die Spuren des verdrängten Anderen ebenfalls sichtbar macht.

¹⁴¹ „Kin Pin Meh“ (Djin Ping Meh): ein Buch geschrieben von einem Klassiker der chinesischen erotischen Literatur aus dem 16. Jahrhundert. In: Bachmann, Ingeborg: Requiem für Fanny Goldmann und andere späte „Todesarten“-Texte. Das »Todesarten«-Projekt in Einzelausgaben. Hg. von Monika Albrecht und Göttsche Dirk. München / Zürich: Piper 1999, S. 208. – Sacherläuterungen. (Im Sachkommentar der *Kritischen Ausgabe* vom Jahr 1995 war die Bedeutung des „chinesischen Buches“ noch nicht „nachgewiesen“. Siehe TP1, S.600.) Die Funktion sowie die intertextuellen Bezüge des „vergifteten Buches“ werden zum ersten Mal in der Analyse von Ulrich Marquardt und Lothar Bluhm beleuchtet: „Das vergiftete Buch. Zu einem intertextuellen Spiel in Ingeborg Bachmanns zweitem *Todesarten*-Roman.“ In: *Wirkendes Wort*, 47 (1997), S.353-358.

II.2. „Die Sprache ist die Strafe.“ Sprachtheoretische Überlegungen

Seit uns die Namen in die Dinge
wiegen,
wir Zeichen geben, uns ein Zeichen
kommt,
ist Schnee nicht nur die weiße
Fracht von oben,
ist Schnee auch Stille, die uns
überkommt.
(Ingeborg Bachmann)

Wie aus den vorübergehenden, einführenden Überlegungen (vgl. 1. Kapitel) hervorgeht, bildet für Bachmann das Problem der Sprache den zentralen Fluchtpunkt ihrer Poetik, mit dem sich die Forschung auf die unterschiedlichste Weise auseinandergesetzt hat.¹⁴² Auch ist bekannt, dass sich dieses sprachliche Denken bei Bachmann zwischen den Polen der Sprachskepsis / des Schweigens und der Sprachhoffnung / der Utopie der Sprache bewegt¹⁴³, wobei diese Bewegung sich in ebenjener destruktiv-produktiven Schreibweise manifestiert, die in der Einleitung an einigen Textbeispielen verschiedenster Werke gezeigt wurde. Bachmanns Schreiben ist ein Aufbegehren gegen die „schlechte Sprache“, die exemplarisch in ihren Gedichten (*Rede und Nachrede, Reklame, Ihr Worte*) oder in ihren Prosatexten (*Das dreißigste Jahr, Alles, Ein Wildermuth, Malina*) vorgeführt wird, und ein nie endender Versuch das genannte „Vertrauensverhältnis“ zwischen Subjekt, Sprache und Welt wiederherzustellen.

¹⁴² Vgl. Doppler, Alfred: „Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns“. In: *Neophilologus*, 47 (1963), S.277-285.; Fehl, Peter: Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Dissertation. Mainz 1970; Angst-Hürlimann, Beatrice: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Dissertation. Zürich 1971; Jurgensen, Manfred: Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1981; Hapkemeyer, Andreas: Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns: Todesarten und Sprachformen. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1982; Weber, Hermann: An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns. Essen: Die Blaue Eule 1986; Götsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt am Main: Athenäum 1987; Ahn-Lee, Yeon-Hee: Diskurs der Poesie. Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewusstseins im gesamten Schreibprozeß. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1991. Siehe noch die Analysen, die spezifisch die Nähe der Bachmannschen Werke zu der Philosophie von Wittgenstein erforschen: Lennox, Sara: Bachmann und Wittgenstein. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1989, S.600-621.; Seidel, Heide: „Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. Person und Werk Ludwig Wittgensteins in den Erzählungen »Das dreißigste Jahr« und »Ein Wildermuth«. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 98 (1979), S.267-282. oder Wallner, Friedrich: „Die Grenzen der Sprache als Grenzen der Welt. Wittgensteins Bedeutung für die moderne österreichische Dichtung (demonstriert am Beispiel Ingeborg Bachmanns)“. In: *Österreich in Geschichte und Literatur*, 25. 2. (1981), S.73-85.

¹⁴³ Siehe den Titel der Dissertation von Peter Fehl. Vgl. dazu die Überlegung Weigels, die statt Sprachutopismus über eine Bewegung auf eine sprachmessianistische Haltung hin spricht. In: Weigel 2003, S.482-496.

Bachmanns Sprachreflexionen sind jedoch nicht ohne die sprachkritischen Positionen der Jahrhundertwende vorstellbar. Hofmannsthals *Chandos*-Brief, den sie in ihrer ersten Poetik-Vorlesung ausgiebig zitiert, Karl Kraus' ironisch-parodistische Kritik der von den Medien korrumpierten Sprache und Wittgensteins philosophisches Statement über das Unsagbare sind wohl als einige der wichtigsten Einflüsse auf das Sprachdenken von Bachmann zu nennen, die die „Aussprechbarkeit der Welt und des In-der-Welt-Seins“¹⁴⁴ des modernen Menschen von ihren frühesten Gedichten bis zu den spätesten Prosa(fragmenten) thematisiert.

II.2.1. Das Nicht-Sprechen-Können der Jahrhundertwende

Dass die Thematisierung der Sprache als eines der wichtigsten Markenzeichen österreichischer Literatur anzusehen ist, kann kaum noch bestritten werden.¹⁴⁵ Sprachkritik, Sprachskepsis, Sprachreflexion sowie das erschütterte „Vertrauensverhältnis zwischen Ich, Sprache und Ding“ – wie es Ingeborg Bachmann feststellt – bestimmen spätestens seit dem *Fin de siècle* Denken, Schreiben und Leben in Österreich. Die Gründe dafür, warum eine „eigenständige österreichische Tradition der Sprachreflexion entsteht“¹⁴⁶, obwohl die Untauglichkeit der Sprache an die Wirklichkeit heranzureichen auch in anderen Ländern (etwa in Frankreich) reflektiert wird, sind in der Eigenart der geschichtlichen und soziokulturellen Bedingungen der Monarchie zu suchen.¹⁴⁷

¹⁴⁴ Vgl. Holthusen, Hans-Egon: „Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns“ [ED 1958]. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1989, S.24-52., hier S.25.

¹⁴⁵ Vgl. z.B. Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz-Verlag 1995 oder der Sammelband: Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Michael Klein und Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: Universitätsverlag Innsbruck 1982 und Göttsche 1987 und Melzer, Gerhard: „Sprachskepsis und Sprachmagie. Zur Kontinuität der Sprachthematik in der österreichischen Literatur“. In: Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz / Wien: Droschl 1998.

¹⁴⁶ Melzer 1998, S.35-36. auch Göttsche, 1987, S.51.

¹⁴⁷ Der österreichische (Sprach)boden erweist sich als ein durchaus kreatives, wenn auch problembeladenes Feld, wo Denker, Dichter, Journalisten und Ärzte fast zeitgleich die Anomalien einer verkehrten Welt seismographisch registrieren. Die Widersprüchlichkeiten Wiens um 1900, welches Broch treffend als „Zentrum des europäischen Wert-Vakuums“ und mit dem Begriffspaar „Ästhetizismus und Dekandenz“ bezeichnet (Broch, Hermann: „Hofmannsthal und seine Zeit“. In: Kommentierte Werkausgabe. Schriften zur Literaturkritik. Bd. 9/1. Hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975, S.145-175, hier, S.153.) beeinflussen sehr stark auch das Sprachdenken in Österreich, das durch das Spannungsverhältnis zwischen österreichischen Dialekt und Hochdeutsch, sowie zwischen den verschiedenen Sprachen der Kronländer der Monarchie und dem privilegierten Österreichischen, und durch ein permanentes Überwachungssystem geprägt ist. (Siehe Höller, Hans: „Überlegungen zu einem Erklärungsmodell der österreichischen Sprachthematik.“ In: Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20.

Auch wenn eine Art von Sprachskepsis bereits bei Goethe¹⁴⁸ und den Romantikern auftaucht, erhält die Thematisierung der Sprache um 1900 neue Akzentuierungen, indem sie „zusätzlich mit dem Problem kämpft, daß die Sprache eine ‚wahre‘ Wirklichkeit von vornherein verstellt und zugleich eine Individuation des Subjektes gefährdet“ und das literarische Werk als Sprach-Kunst-Werk problematisiert.¹⁴⁹ Die sprachkritischen Tendenzen der Zeit, obschon sie sich auf einem facettenreichen Themenfeld (Journalismus - Karl Kraus, Literatur – Hugo von Hofmannsthal, Philosophie – Fritz Mauthner, Psychologie – Sigmund Freud) manifestieren, „[bleiben] einem breiteren Gedankenkontext verpflichtet, nämlich einer ausgeprägten [...] Diskussion um das Erkenntnispotenzial der Sprache.“¹⁵⁰ Für das Sprachdenken des 20. Jahrhunderts ist zweifelsohne der Einfluss Nietzsches von größter Relevanz, der den Bruch zwischen Sprache und Wirklichkeit erstmals mit der „spezifischen Identitätsproblematik des modernen Subjekts verknüpft.“¹⁵¹ In den Schriften, wie *Vom Ursprung der Sprache* (1869-70) oder *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873, 1903) reflektiert er über die Leistungsfähigkeit der Sprache als Vermittler der Erkenntnis, wobei Sprache – wie auch später bei Mauthner – negativ vermessen wird. Das Wort hat nur eine Ersatzfunktion und taugt nicht zur Wahrheitsfindung und Erkenntnis. Weil die Worte immer nur stellvertretend für etwas anderes stehen, sind sie als „bloße Metaphern“ anzusehen, die nicht dem ursprünglichen „Wesen der Dinge“ entsprechen. Weil aber „die ursprüngliche Motiviertheit des Wortes bereits verblasst [ist] und wie ein Stempel“ jedes Wort zum „Vorurteil“ wird, kann das Wort die Welt nicht *wirklich* bezeichnen.¹⁵² Das Wort und die damit dargestellte Wirklichkeit werden zufällig und willkürlich.¹⁵³

Fritz Mauthners dreibändiges Werk, *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (1901-1902), an dem er 25 Jahre gearbeitet hat und das sowohl seinerzeit als auch heute sehr

Jahrhunderts. Beiträge eines polnisch-österreichischen Germanistensymposiums. Hg. von Michael Klein und Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: Universitätsverlag Innsbruck 1982, S.31-44. hier S.40-41.) Zahlreiche literatur- und kulturwissenschaftliche Studien von Hermann Brochs bereits zitiertem Essay über das sehr stark kritisierte Werk von Claudio Magris (*Der Habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay 2000) bis hin zur Arbeit von Allan Janik und Stephen Toulmin (*Wittgensteins Wien*. Übers. aus dem amerikanischen von Reinhard Merkel. Wien: Döcker Verlag 1998) versuchen den gesellschaftlichen, kulturellen und philosophischen Horizont der Zeit um 1900 abzustecken und das Wesen der Epoche in der Doppelbödigkeit des Wiener Lebens auszumachen.

¹⁴⁸ Goethe kennzeichnet bildhaft die Sprache als Papiergeld, das „durch häufigen, gedankenlosen Gebrauch an Ausdruckswert verliert“ und zum Topos der Sprachkritik geworden ist. In: Melzer 1998, S.34.

¹⁴⁹ Göttsche 1987, S.49.

¹⁵⁰ Teller, Katalin: „Den Stein steinern machen“. Remotivierung und Visualisierung des Wortes um 1900. Dissertation. Budapest 2008, S.13.

¹⁵¹ Göttsche 1987, S.49.

¹⁵² Teller 2008, S.18.

¹⁵³ 1916 postuliert Saussure die Arbitrarität und Konventionalität des sprachlichen Zeichens.

kontrovers, entweder als Œuvre eines genialen „Dilettanten“ oder aber als „Teil des philosophischen Erbes von Mauthner“ angesehen wird¹⁵⁴, stellt nichtsdestoweniger eines der grundlegendsten Dokumente der Sprachproblematik um die Jahrhundertwende dar, das seine Fortsetzung bei Hugo von Hofmannsthal oder bei Ludwig Wittgenstein findet. Mauthner, Dichter, Philosoph, Journalist und Parodist in einem, erfährt bereits als Kind die Mehrsprachigkeit (er spricht Deutsch, Tschechisch, Hebräisch) und damit das Gefühl einer sprachlichen Heimatlosigkeit¹⁵⁵, das ihn zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der Sprache, zu der radikalen Infragestellung ihrer Ausdrucksfähigkeit führt.

Im Anfang war das Wort. Mit dem Worte stehen die Menschen am Anfang der Welterkenntnis und sie bleiben stehen, wenn sie beim Wort bleiben. Wer weiter schreiten will [...], der muss sich vom Worte befreien und vom Wortaberglauben, der muss seine Welt von der Tyrannei der Sprache zu erlösen versuchen.¹⁵⁶

An diesen einführenden Zeilen der *Beiträge* ist ersichtlich, dass es bei Mauthner nicht nur um eine reine Kritik der Sprache, sondern auch um eine allgemeine Erkenntniskritik geht, indem er zwischen Denken, Sprechen und wahrnehmendem Subjekt eine unzertrennliche Bindung setzt und die Unmöglichkeit der „Welterkenntnis“ unter „der Tyrannei der Sprache“ postuliert. Die Sprache verstellt den Zugang zu der objektiven Wirklichkeit, zu dem Wesen der Dinge, weil die Wirklichkeit, die wir in unserer Sprache darstellen, mit der wahren Wirklichkeit der Außenwelt nicht identisch ist: „Denn die Sprache geht unserer Welterkenntnis nicht voraus, sondern hinkt ihr nach.“¹⁵⁷

Die drei Bände, *Sprache und Psychologie* (1901), *Zur Sprachwissenschaft* (1901) und *Grammatik und Logik* (1902) versuchen systematisch das „Wesen der Sprache“ und die Gründe ihrer Untauglichkeit zwischen den Koordinaten der Alltagssprache, der Literatur, der Psychologie, der Logik und der Sprachwissenschaft darzulegen. Der Sprache, die er als ein „unfassbares“, „unwirkliches“ Abstraktum¹⁵⁸ versteht, spricht er grundsätzlich die Beziehung zur Wirklichkeit ab¹⁵⁹, die niemals „zur Photographie der Welt“¹⁶⁰ werden kann und die nicht nur in ihrem Wesen ungreifbar und unerkennbar ist, sondern auch in der zwischenmenschlichen Kommunikation als „Werkzeug“ des Denkens

¹⁵⁴ Vgl. Teller 2008, S.23.

¹⁵⁵ Kampits, Peter: „Fritz Mauthner oder Sprachskepsis und Mystik“. In: Ders.: Zwischen Schein und Wirklichkeit. Eine kleine Geschichte der österreichischen Philosophie. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S.103-113, hier S. 104.

¹⁵⁶ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd.1. Sprache und Psychologie. Stuttgart: J. G. Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger G.M.B.H. 1901, S. 1.

¹⁵⁷ Ebd., S.69.

¹⁵⁸ Ebd., S.5.

¹⁵⁹ Kampits 1984, S.108.

¹⁶⁰ Mauthner 1901, S.46.

und des Sprechens äußerst mangelhaft erscheint; denn „es gibt nicht zwei Menschen, die die gleiche Sprache sprechen“¹⁶¹ und auch wenn es zur Kommunikation kommt, bleiben die Bedeutungen der Begriffe schwebend, weil „nur die Geschichte eines Begriffs volle Klarheit über den Begriff verleiht“¹⁶² und alles nur vom „Zusammenhang“¹⁶³ her verstehbar ist. Um folglich zu einer wirklichen Erkenntnis zu kommen, um über die Sprache kritisch mittels Sprache reflektieren zu können, müsste man sich von der Sprache selbst befreien, „die Sprache hinter mir und vor mir und in mir vernichten von Schritt zu Schritt“.¹⁶⁴ Diese Befreiung wird aber erschwert durch die „Macht der Worte“¹⁶⁵, welcher der Mensch ausgesetzt ist: „Hypnotisiert“ durch unseren „Wortaberglauben“ und „Namenaberglauben“¹⁶⁶, d.h. durch unseren Glauben daran, dass dem Wort etwas Wirkliches und Wahres entspräche, sind wir nicht imstande etwas ohne die Sprache zu denken.

Diesen „Wortfetischismus“¹⁶⁷, der bis in die Wissenschaft unser Leben beherrscht, beabsichtigt Mauthner zu destruieren, indem er den „tautologischen“, „deiktischen“ und „zufälligen“ Charakter der Sprache belegt, welche durch eine willkürliche Abstraktion, durch das „Werk des Zufalls“¹⁶⁸ entstanden ist und nur eine „Scheinerkenntnis“, eine „Selbsttäuschung“ liefern kann. Mauthner macht die Sprache nur noch als Gebrauch (Sprachgebrauch) geltend, d.h. als augenblickliche Realisierung und Produzierung von Lauten, die in diesem Sinne als ein „Scheinwert“ zu betrachten ist, „wie eine Spielregel [...], die aber die Wirklichkeitswelt weder ändern noch begreifen will.“¹⁶⁹

Eines der Hauptpostulate der *Beiträge* ist, dass es „kein Denken ohne Worte“ gibt:

Verstehen wir jedoch unter Denken nur diejenigen Prozesse in unserem Gehirn, bei denen sich Empfindungen und Wahrnehmungen mit Vorstellungen associieren oder Vorstellungen untereinander, so kann von einem Denken ohne Sprechen nicht die Rede sein.¹⁷⁰

Demgegenüber wird die Beziehung zwischen Sprache und Gedächtnis (Erinnerung) festgehalten: Weil die Sprache und die Erkenntnis auf „Überlieferung“ beruhen und weil wir beim Denken nichts anderes tun als Erinnerungsbilder und Gedächtniszeichen zu

¹⁶¹ Ebd., S.18-19.

¹⁶² Ebd., S.19.

¹⁶³ Ebd., S.88.

¹⁶⁴ Ebd., S.2.

¹⁶⁵ Ebd., S.30.

¹⁶⁶ Ebd., S.146-147.

¹⁶⁷ Ebd., S.150.

¹⁶⁸ Mauthner, Fritz: *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Bd.2. Zur Sprachwissenschaft. Stuttgart und Berlin: J.G. Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1912., S.396.

¹⁶⁹ Mauthner 1901, S.25.

¹⁷⁰ Ebd., S.212.

vergleichen, verbindet Mauthner die sprachlichen Akten und die Gedächtniszeichen eng miteinander. Das Gedächtnis und die Rolle der Erinnerung könnten als zentraler Angelpunkt der Mauthnerschen Überlegungen fungieren, da sie nicht nur bestimmend für das Sprechen sind, sondern auch die Grundlage der Ichvorstellung und des Bewusstseins bilden.

Im nächsten Schritt des „Entzauberungsprozesses“ menschlichen Wortaberglaubens greift Mauthner in *Psychologie der Sprache – Sprache der Psychologie* das Ich, die Subjektivität und die „Sinne“ des Subjektes an, indem er letztere als „Zufallssinne“ erkennt, die keine feste Stütze der Wahrnehmung der Außenwelt figurieren können, weil sie ständiger Wandel unterliegen.¹⁷¹ Das Wesen der Sinne selbst liegt in der Täuschung, die unser scheinbar objektives Erkennen zu einem „Maskenball“ inszeniert, auf dem wir zwar zur Registrierung der Masken imstande sind, jedoch nicht zur Lösung des Maskenrätsels.¹⁷² Am Beispiel der *Analyse der Empfindungen* von Ernst Mach hebt Mauthner die Bedeutung der Empfindungen (Farben, Töne, Gewichte, Gerüche) bei der Erkenntnis der Außen- sowie Innenwelt des Menschen hervor. Mauthner definiert unsere Gefühle als „subjektive Begleitumstände der Empfindungen“¹⁷³. Weil die letzteren (Empfindungen) jedoch nichts anderes als „Mitteilungen unserer Zufallssinne“ sind, sind sie nie objektiv und können über die Außenwelt keine wahren Erkenntnisse liefern. Somit kommt Mauthner zu seinem zweiten „Postulat“, nämlich, dass das Selbstbewusstsein und das Ichgefühl ebenfalls „Täuschungen“ sind.¹⁷⁴ Damit zieht Mauthner nicht nur die Erkenntnis und die Sprache, sondern auch das Ich, das Individuum ins Bodenlose: die Wahrheit des Wortes wird zum „Wortaberglauben“, das Ich zu einer Selbsttäuschung und die Wirklichkeit zu einer Fata Morgana.

In dem zweiten Band der *Beiträge, Zur Sprachwissenschaft* versucht er nun näher zu bestimmen, warum und wie die Sprache „nicht nach »Gesetzen« vor sich geht, sondern historisch, also zufällig entsteht.“¹⁷⁵ Dem „Walten des Zufalls“ kann nicht einmal die Etymologie entkommen, die gerade „da aufhört, wo die eigentlichen Fragen beginnen.“¹⁷⁶ Statt etymologischen Gesetzmäßigkeiten, sieht er die Metapher und die Analogie als sprachbildend an: „... alle Worte waren einmal Bilder gewesen, zuerst für den Bildner der

¹⁷¹ Vgl. Kampits: „In Wahrheit passen die Welt und unsere Sinne keineswegs zueinander; entwicklungsgeschichtlich haben sich die letzteren einfach aus der Notwendigkeit des Überlebens ausgebildet.“ Kampits 1987, S.110.

¹⁷² Mauthner, 1901, S.306.

¹⁷³ Ebd., S.377.

¹⁷⁴ Ebd., S.606.

¹⁷⁵ Mauthner 1912, S.170-171.

¹⁷⁶ Ebd., S.188.

Metapher, dann für andere.“¹⁷⁷ Die freien oder dichterischen Metaphern gingen in den gewöhnlichen Sprachgebrauch ein, so dass die ursprüngliche Metapher verblasst ist.¹⁷⁸ Den Grund des Missverstehens und der begrifflichen und sprachlichen Untauglichkeit sieht Mauthner – wie Nietzsche – in dem Verlust der ursprünglichen Bedeutung der Worte, die, weil sie metaphorisch, eben auch immer mehrdeutig bleiben. Mauthner bleibt bis ans Ende seines Werks skeptisch: die Menschen können niemals „über eine bildliche Darstellung der Welt hinausgelangen“¹⁷⁹, wahre Erkenntnis ist weder in der Philosophie noch in den anderen Wissenschaften möglich, weil der Mensch nur das zu denken fähig ist, was er auch sprechen kann. Wir bleiben Gefangene des Wortaberglaubens und der einzig mögliche Ausweg ergibt sich nur in der Befreiung der Sprache „als höchstes Ziel der Selbstbefreiung“¹⁸⁰.

Eine der meist zitierten literarischen Dokumentationen der sprachkritischen Positionen der Zeit liefert der *Brief des Lord Chandos* von Hofmannsthal, der die Unzulänglichkeit menschlicher Sprache im Hinblick auf eine „literarische Betätigung“ prüft. Ohne den Anspruch, eine detaillierte Analyse des Briefes zu geben, möchte ich mich hier auf ein kurzes Resümee und auf die wichtigsten Merkmale des Briefes beschränken, zumal Hofmannsthals *Ein Brief* für Bachmann nicht nur wegen seiner sprachskeptischen Reflexionen, sondern auch wegen der stilistischen Besonderheiten von Relevanz ist.

Eine der „Botschaften“ des Briefes könnte kurz in dem folgenden Zitat zusammengefasst werden: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“.¹⁸¹ Der Brief thematisiert einerseits die Unfähigkeit des Subjektes, die ihn umgebende Wirklichkeit und das „Innere der Dinge“ in Worte zu fassen, andererseits versucht Chandos den Gründen dieses Verstummens auf die Spur zu kommen und zur gleichen Zeit ein andersartiges, idealistisches Konzept der Sprache zu entwerfen. Die Entfremdung vom sprachlichen Ausdruck schildert Chandos als einen dreistufigen Prozess, der zwischen dem Hier und Jetzt des Sprachzerfalls und dem Gestern der Sprachfülle einer vorkritischen Phase unterscheidet, um bei jenen „wunderbaren Augenblicken“ anzukommen, die die stumme

¹⁷⁷ Ebd., S.264.

¹⁷⁸ Ebd., S.487.

¹⁷⁹ Janik / Toulmin 1998, S.160.

¹⁸⁰ Mauthner: „Auch die Sprache muss sterben, wenn sie noch einmal lebendig werden will.“ Mauthner 1901, Bd.I., S.657.

¹⁸¹ Hofmannsthal, Hugo von: Ein Brief. In: Sämtliche Werke. Bd.XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1991, S.48.

Sprache der Dingwelt als für die Zukunft wegweisend andeutet.¹⁸² Die alte Zeit, wo für Chandos „das ganze Dasein“ als eine „große Einheit“ vorlag, wo die Wirklichkeit und die Welt ungebrochen vom Subjekt erfahren wurde und wo Geist, Körper und Seele in ihrer Dreifaltigkeit zusammenhingen, wird durch eine neue Phase ersetzt, wo die einst als „Ganzheit“ erfahrene Welt in „Teile zerfällt“ und alle Zusammenhänge in der defizitären Sprache aufgehen. Der Sprachzerfall beginnt mit den „abstrakten Worten“ und Begriffen, bis sich schließlich das Wesen der Dinge als unartikulierbar erweist. Die Worte, die früher fest und fasslich vorhanden waren, sind „zu arm“ geworden und „zerfielen [...] im Munde, wie modrige Pilze“¹⁸³.

Das Sprechen erscheint als Verrat sowohl an der Wirklichkeit, die von dem eigensinnigen Wirklichkeitsmodell der Sprache nicht adäquat erreicht wird, als auch an dem sprechenden Subjekt selbst, das sich in seinem Sprechen von der Sprache entfremdet.¹⁸⁴

Chandos, dem alles „unbeweisbar“, „lügenhaft“ und „löcherig“ zu sein scheint, verzichtet nicht nur auf die „literarische Betätigung“, sondern auch auf die Alltagskommunikation, auf das moralische Urteilen und zieht sich zurück in die stumme Einsamkeit.

In diesem sprachlichen Elend gibt es nur wenige Momente, jene Epiphanien, wo sich die „profanen Dinge“ der Alltagswelt ihm wortlos offenbaren. Diese „wunderbaren Augenblicke“ nähern sich der mystischen Erfahrung an, die den Sprechenden statt der früheren „Leere“, des „Wirbels“ und des „unerklärlichen Zorns“ mit „Harmonie“, „Liebe“, „Unendlichkeit“ und „seligem Gefühl“ erfüllen, die sich jedoch mit menschlichen Worten als unsagbar erweisen:

„[...] es ist ja etwas völlig Unbenanntes und auch wohl kaum Benennbares, das, in solchen Augenblicken, irgendeine Erscheinung meiner alltäglichen Umgebung mit einer überschwelenden Flut höheren Lebens wie ein Gefäß erfüllend, sich mir ankündigt.“¹⁸⁵

Diese Augenblicke, die statt der begrifflichen Ordnung explizit die Erkenntniskraft der körperlichen und sinnlichen Wahrnehmung hervorkehren¹⁸⁶, leiten den Schreibenden zu einer andersartigen Sprache des Herzens, die „ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein“¹⁸⁷ ermöglichen kann:

[...] nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische noch die italienische und spanische ist, sondern eine Sprache, von deren Worten mir auch nicht eines bekannt ist, eine

¹⁸² Vgl. Göttsche 1987, S.95-98.

¹⁸³ Hofmannsthal 1991, S.49.

¹⁸⁴ Göttsche 1987, S.97.

¹⁸⁵ Ebd., S.50.

¹⁸⁶ Göttsche 1987, S.98-99.

¹⁸⁷ Hofmannsthal 1991, S.52.

Sprache, in welcher die stummen Dingen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde.¹⁸⁸

Der Traum von einer idealen Sprache, in der nicht mehr die Benennungen des Menschen dominieren, sondern sich gerade das Wesen der Dinge offenbart, lässt ein magisch-mystisches Sprachverständnis gelten, in welchem dem Körper und den Sinnen eine gewichtige Rolle zugeschrieben wird. Eine ähnliche Richtung kann durchaus bei Bachmann festgestellt werden, die bereits in *Alles* die Schattensprache und die Wassersprache der menschlichen Sprache entgegensetzt oder in *Ein Wildermuth* in der körperlichen Annäherung zur Natur die unüberbrückbare Kluft zwischen Wahrheit/Wirklichkeit und Wort auflöst.

Das wichtigste Merkmal des Briefes liegt aber nicht in der derart unmittelbaren und ersten Artikulation des sprachlichen Mangels und der dichterischen Verzweiflung, sondern in der Doppelbödigkeit des Briefes, der zwar inhaltlich um das Aussprechen des „Unnennbaren“ ringt, formal jedoch durch einen eloquenten, virtuosen und gleichnishaften Sprachstil ausgezeichnet ist.¹⁸⁹

Der Bruch zwischen den Bewusstseinsformen spiegelt sich stilistisch in dem Gegensatz zwischen den Beteuerungen der Ausdrucksfähigkeit [...] und der Kritik an dem naiven Sprachbegriff der Rhetorik einerseits und der formvollendeten Diktion und reichen Metaphorik und Parabolik des Briefes andererseits. De facto vollzieht der Brief als literarisches Werk jenen Schritt, zu dem Chandos sich nicht in der Lage sieht.¹⁹⁰

Chandos vermag mit dem Brief etwas zu beschreiben, was er im Prinzip für die Vermittlung für unmöglich hält. Eine derartige Widersprüchlichkeit wählt jedoch ebenfalls Bachmann, die in *Keine Delikatessen* gerade jene „schönen Worte“ der ästhetizistischen Dichtkunst exemplarisch vorführt, den sie jedwede Erkenntniskraft abspricht. Die Botschaft des Bachmannschen Gedichtes ist dieselbe, die in dem Brief Hofmannsthals latent mitschwingt: „eine unerwartete Abwendung Hofmannsthals von den reinen zauberischen Gedichten seiner frühen Jahre – eine Abwendung vom Ästhetizismus“ (W4, S.307.). Bachmann versteht dieses „schweigende Verzichten auf Weiterarbeit“, diese „Stürze ins Schweigen“ und „die Wiederkehr aus diesem Schweigen“ (W4, S.306.) als unerlässliche Voraussetzung der neuen sprachlichen Leistungen, die sich kraft sinnlicher Erfahrung und nicht durch die begriffliche Ordnung im Text manifestieren. Mit dem Verzicht auf die schöne Wortkunst vollzieht sich bei Hofmannsthal gleichzeitig eine

¹⁸⁸ Ebd. S.54.

¹⁸⁹ Vgl. diese Problematik in der Fachliteratur: Göttsche 1987, S.101. Weitere Literaturhinweise in Teller 2008, S.13-14.

¹⁹⁰ Göttsche 1987, S.101.

Hinwendung zu der „moralischen Dimension“¹⁹¹ der Kunst. Dieses Spannungsverhältnis zwischen der kalten, ästhetischen Schönheitswelt und der moralisch-ethischen, sittlichen Lebenssphäre durchzieht bereits Hofmannsthals frühe Erzählwerke (z.B. *Das Märchen von der 672. Nacht*, *Erlebnis des Marschalls von Bassompierre*) und die spätere Erzählung *Die Frau ohne Schatten*.¹⁹²

Die Fragwürdigkeit des sprachlichen Ausdrucks verstärkt sich nach dem zweiten Weltkrieg umso mehr, wenn die deutsche Sprache als von der NS-Zeit korrumpiertes Sprachmaterial angesehen wird und das „schöne“ Gedicht von Adorno als „barbarisch“ verurteilt wird. Gerade darum kommt der kritischen Auseinandersetzung mit der Sprache als literarisches Material in Bachmanns späterer literarischer Phase (von den 60er Jahren) eine übergeordnete Rolle zu, indem der Wert des Wortes auf sein ethisch-moralisches Potenzial hin ermessen wird.

II.2.2. Sagbares und Unsagbares.

Ingeborg Bachmanns Sprachverständnis

Auch wenn Bachmann in einem Interview¹⁹³ dagegen argumentiert, beim Schreiben der Gedichte an Wittgenstein gedacht zu haben, ist ihre Beschäftigung mit der zeitgenössischen Philosophie (vor allem mit Heidegger, dem Wiener Kreis und Wittgenstein) nicht irrelevant im Hinblick auf das Verständnis ihrer „Sprachphilosophie“. Nicht nur hat sie eine Dissertation über Heidegger (*Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers*) im Jahre 1949/1950 geschrieben, in dem sie die Heideggersche Metaphysik und Erkenntnistheorie aus der Sicht des Wiener Kreises und von Rudolf Carnap umzustürzen beabsichtigte, sondern auch einige Essays und Rundfunkbeiträge über die jüngste Philosophiegeschichte veröffentlicht, so zum Beispiel einen Rundfunkessay über den *Wiener Kreis*¹⁹⁴ (1953), zwei Essays über

¹⁹¹ Ebd. S.140.

¹⁹² Vgl. die Analysen von Károly Csúri, der der Problematik der Erscheinungsformen und möglicher Harmonisierung des Ästhetischen mit dem Ethischen in Hofmannsthals frühen und späten Erzählungen nachgeht. Csúri, Károly: *Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung*. Kornberg / Ts: Scriptor Verlag 1978 und Csúri, Károly: „Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip. Über Hugo von Hofmannsthals »Das Märchen der 672. Nacht«“. In: *Acta Germanica*, 7. Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Szeged: JATE 1998, S.36-53.

¹⁹³ GuI 1991, S.83.

¹⁹⁴ „Der Wiener Kreis. Logischer Positivismus – Philosophie als Wissenschaft“. In: *Kritische Schriften*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich: Piper 2005, S.35-54. Im Folgenden als KS angegeben.

Wittgenstein (*Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*(1953) *Sagbares und Unsagbares* (1954))¹⁹⁵, eine Rezension über die Heidegger-Studie von René Marcic *Versuch über Heidegger*¹⁹⁶ und ein Fragment gebliebenes Stück *Philosophie der Gegenwart*¹⁹⁷.

Aus diesen Arbeiten geht deutlich Bachmanns Präferenz für eine Philosophie hervor, die sich als „logische Analyse der Sprache“ begreift und nicht die Wirklichkeit erforscht, schließlich die das Philosophieren *ex negativo* bestimmt, und ihre Abneigung gegen eine Metaphysik, die „den Zugang zur »Welt« zu suchen, zu »transzendieren« und in eine Transzendenz (das »Nichts«)“ (KA, S.127.) *rational* „vorzustoßen“ versucht. Bachmanns Dissertation über Heidegger steht ganz im Sinne von Wittgenstein, wenn sie eine Trennung zwischen den „unaussprechbaren, unfixierbaren Unmittelbarkeiten des emotional-aktualen Bereichs“ und einem rationalen, „logisch-wissenschaftlichen“ Bereich einer Erkenntnistheorie zieht, die statt der Erfahrungsvermittlung „menschlicher Grunderlebnisse“ lediglich zu „gefährliche[r] Halbrationalisierung“ (KA, S.129) führt. Faszinierend ist für sie nicht nur diese scharfe Grenzziehung zwischen „Mystischem“ und „Logischem“, sondern Wittgensteins Verweis auf die Kunst, die gerade diese aus der Philosophie und aus der normativen Sprache exkludierten Sätze auszusprechen weiß. Diese Grenzen zu überschreiten und Sätze über die „Leiderfahrung“ des modernen Menschen zu sagen, wird in Bachmanns Texten zu einer nicht nur existenziellen, sondern auch poetischen Notwendigkeit¹⁹⁸:

Wir aber wollen über Grenzen sprechen,
und gehen auch Grenzen noch durch jedes Wort:
wir werden sie vor Heimweh überschreiten
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort.
(W1, S.89.)

Außer der sprachphilosophischen Gerichtetheit ihres Werkes, setzt Bachmann sich –ähnlich wie Karl Kraus –, mit einer „politischen“ (pragmatischen) Dimension der Sprache auseinander, indem sie die öffentliche Sprache in ihren *Entwürfen zur politischen Sprachkritik*¹⁹⁹ (z.B. der Entwurf *Sprache der Politik und der Medien*) reflektiert und diese als „Jargon des Kriegerischen, voller Aggressivität und zugleich <ein[en]> aus leergelaufenen Metaphern gespeisten Journalismus“ (KS, S.374.) bezeichnet. Zu dem

¹⁹⁵ Nach Angaben der Kommentierten Ausgabe der *Kritische Schriften* kann das Fragment *Logik als Mystik* als das verschollene Radio-Essay gelten. In: KS, S.549.

¹⁹⁶ „Versuch über Heidegger“. In: KS, S.9.

¹⁹⁷ „Philosophie der Gegenwart“. In: KS, S.20-34.

¹⁹⁸ Vgl. Bartsch 1997, S.21.

¹⁹⁹ „Entwürfen zur politischen Sprachkritik“. In: KS, S.368-377.

Umkreis der *Entwürfe* gehört auch ein zwischen den 50er und 60er Jahren geschriebener Essay-Entwurf *Sprache von Mann und Frau*, in dem sie jene sprachliche Grunderfahrung ausspricht, die für die Figuren der Erzählungen von *Das dreißigste Jahr* einen Austritt aus der alten sozialen Ordnung unmöglich macht:

Mann und Frau sind die Knechte der Sprache [...] Alle Begriffe sind von ihnen vorgekaut von der Gesellschaft, sie finden nur innerhalb einer Sprache statt, und es gibt nur wenige, die überhaupt eine Möglichkeit in sich fühlen, gegen diesen Kodex zu verstoßen und etwas zu äußern, das nicht bestimmt ist. (KS, S.370.)

In der „vorgefundenen“, vorprogrammierten Sprache, wo alles „unwahr“ zu sein scheint, kommt nur der „ausgezeichnete Zustand“ der Liebe, „in dem halbwegs jedem die Sprache als eine Spielmöglichkeit bewusst wird“ (KS, S.370.), als einziger Ausweg in Frage. Auch die Protagonisten des ersten Erzählbandes klagen ausnahmslos über diese sprachliche Gefangenschaft, in die man durch Geburt, Erziehung, Heirat und Arbeit hineingezwungen wird.

Das, was Bachmann „schlechte Sprache“ (IV, 268), „Nachrede (I,116), „Sterbenswörter (I, 163), „Gaunersprache“ (II, 108) oder schlicht „Phrasen“ nennt, ist der schlechte, materialistische oder auch kalligraphische Sprachgebrauch, das Gerede, das die Wirklichkeit verstellt oder verzerrt und in dem sich die Leid erzeugenden zwischenmenschlichen Beziehungen niederschlagen. Gegen diesen schuldhaften Sprachgebrauch gibt sich die Literatur „als ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß“ zu erkennen.²⁰⁰

Die späteren Texte zeigen konsequent die sprachlichen Fallen einer unmöglich gewordenen „Konversation“ (vgl. in *Malina* das Gerede im Hause der Attenwyls) und das Verstummen eines mehrsprachigen / sprachlosen Subjektes (Nadja, Elisabeth in den *Simultan*-Erzählungen), das seine „Geschichte“ in der gegebenen Sprache auszudrücken außerstande ist. Zugleich insistiert Bachmann aber auch auf das „verborgene“, „rettende“ Wort: der Schlüssel zum Reich der „Karfunkelfee“ (*Das Spiel ist aus*), zum heiligen Ort der „Wiederherstellung“ (das Grab der Königin Hatschepsut) oder aber zum utopischen Buch (*Exsultate Jubilate*).

Mauthners Postulat über die Notwendigkeit des Schweigens wird zwar in einem anderen Gewand, jedoch auch bei Ludwig Wittgenstein konstatiert. Der *Tractatus logico-philosophicus*, der bereits im Jahre 1919 vorlag (veröffentlicht erst 1921), liest sich als „Sprachkritik“, d.h. als eine „logische Analyse der Sprache“ mit der Zielsetzung, eine klare Trennung zwischen dem Sagbaren (Tatsachen) und dem Unsagbaren (Ethik) zu vollziehen. Anders als Mauthner sieht jedoch Wittgenstein, verpflichtet der philosophischen Position

²⁰⁰ Bartsch 1997, S.31-32.

des Neopositivismus und des Wiener Kreises²⁰¹, in der Logik ein Mittel zum Zweck: er behauptet eine abbildende Beziehung, eine modellhafte Entsprechung zwischen Wirklichkeit und Sprache.²⁰²

Wittgensteins Problemstellung, die er „definitiv“ zu lösen vermeinte, hat eine doppelte Zielsetzung: erstens will er zeigen,

welche sinnvolle Rolle Logik und Wissenschaft im Rahmen unserer normalen Beschreibungssprache spielen, mittels deren wir Abbilder der Welt konstruieren in Analogie zu den mathematischen Modellen der physikalischen Phänomene; und zweitens, daß die Fragen nach der »Ethik«, nach »Werten« und dem »Sinn des Lebens« dadurch, daß sie außerhalb der Grenzen dieser sinnvollen Beschreibungsphase liegen, höchstens Gegenstände einer Art mystischer Einsicht sein können, die sich allenfalls in »indirekter« oder poetischer Mittelung erfassen lassen.²⁰³

Der *Tractatus* besteht somit, wie Wittgenstein in einem Brief an Ludwig von Ficker²⁰⁴ erörtert, aus einem manifesten und einem verborgenen, ausgeklammerten, weil unsagbaren Teil, der gerade in dem Gestus des Schweigens aufgezeigt werden kann:

Der Stoff wird Ihnen ganz fremd erscheinen. In Wirklichkeit ist er Ihnen nicht fremd, denn der Sinn des Buches ist ein ethischer. [...] mein Werk bestehe aus zwei Teilen: aus dem, der hier vorliegt, und aus alledem, was ich *nicht* geschrieben habe. Und gerade dieser zweite Teil ist der wichtigste. Es wird nämlich das Ethische durch mein Buch gleichsam von innen her begrenzt; und ich bin überzeugt, daß es *streng*, NUR so zu begrenzen ist. Kurz ich glaube: Alles das, was viele heute *schwefeln*, habe ich in meinem Buch festgelegt, indem ich darüber schweige.²⁰⁵

Wittgensteins Zweck war folglich nicht die Festlegung einer von Russel und Frege inspirierten Erkenntnistheorie, sondern hatte eine ethische Implikation, indem er die philosophischen Probleme, die in der Heideggerschen Metaphysik abgehandelt werden, als Scheinprobleme definiert und „dem Denken eine Grenze ziehen“ will, indem er die Grenzen in der Sprache selbst verlegt.²⁰⁶

Um zu der bereits im *Vorwort* eingeführten These („was sich überhaupt sagen läßt, läßt sich klar sagen; und wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“²⁰⁷) zu gelangen, verfolgt er einerseits anhand Russels Theorie, nach der die Welt aus voneinander

²⁰¹ „Philosophie ist für sie einzig und allein Analyse der naturwissenschaftlichen Sprache Methode: die neue Logik. Der Neopositivismus nimmt nun eine Zwischenstellung ein: zwar sind die Gesetze der Logik a priori, aber ihre Aussagen sind leer, nichtssagend; sie vermögen keinerlei Aufschluß über die Wirklichkeit zu geben. Die Logik hat tautologischen Charakter und stellt nur grammatische Regeln dar, mit denen sich die Gegebenheiten der sinnlichen Erfahrung leichter verarbeiten lassen. Die Wirklichkeit wird aber von den Naturwissenschaften erforscht. Vgl. Bachmann: Philosophie der Gegenwart. In: KS, S.27.

²⁰² Kampits 1984, S.107.

²⁰³ Janik / Toulmin 1998, S.225.

²⁰⁴ Ludwig von Ficker war ein Publizist in Österreich, mit dem Wittgenstein zwischen 1914 und 1920 im Briefkontakt war. In: Janik / Toulmin 1998, S.226.

²⁰⁵ So der Brief von Wittgenstein an Ficker vom Oktober 1919. Zit. nach Janik / Toulmin 1998, S.226.

²⁰⁶ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S.7.

²⁰⁷ Ebd., S.7.

unabhängigen Tatsachen zusammengesetzt ist, und anhand Freges Sprachmodell *Über Sinn und Bedeutung* eine systematische Darlegung der Beziehung zwischen Wirklichkeit und Sprache, indem er die Sprache als Abbild der Wirklichkeit, d.h. Abbild der „Tatsachen“ und nicht der „Dinge“ setzt.²⁰⁸ Diese Abbildtheorie des Satzes ermöglicht ihm sowohl „eine sicher[e] Fundierung der Wissenschaftssprache“²⁰⁹, indem sie einen Ausweg aus dem radikalen Skeptizismus eines Mauthners anbietet, als auch die „Trennung von 'Sagen' und 'Zeigen', von Tatsachen und dem 'Höheren'“²¹⁰, indem solche „Scheinsätze“ der Philosophie entlarvt werden, die über Ethik und Moral spekulieren:

6.53. Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt, also Sätze der Naturwissenschaft – also etwas, was mit Philosophie nichts zu tun hat – und dann immer, wenn ein anderer etwas Metaphysisches sagen wollte, ihm nachzuweisen, daß er gewissen Zeichen in seinen Sätzen keine Bedeutung gegeben hat.²¹¹

Wittgenstein ist sich dessen bewusst, dass – so wie die Aussagen der Philosophie – auch sein Werk unsinnig ist. Die Wahrheit und Gültigkeit seines Buches lässt sich jedoch gerade in diesem Paradoxon greifen:

6.54. Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinaussteigen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.) Er muß diese Sätze überwinden, dann sieht er die Welt richtig.²¹²

Indem Wittgensteins Sätze das zu sagen versuchen, was sich überhaupt nicht sagen lässt, verweisen sie nicht nur auf die Unmöglichkeit des Sagens, sondern gleichzeitig auch auf die Möglichkeit eines „Sich-Zeigenden“, worüber jedoch zu schweigen ist. Wenn also jemand Wittgensteins schweigen zu interpretieren weiß, der kann das Buch gleich verwerfen, weil darin die wirklich wichtigen Fragestellungen des Lebens notwendigerweise unsagbar bleiben.²¹³

6.52. Wir fühlen, daß selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.

6.522. Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.²¹⁴

Gerade für Bachmann, die sehr früh erkennt, worauf Wittgenstein mit dem *Tractatus* hinaus wollte, ist diese Botschaft von unerlässlicher Wichtigkeit:

²⁰⁸ Vgl. 1.1. Die Welt ist die Gesamtheit der Tatsachen, nicht der Dinge. In: Wittgenstein 1963, S.11.

²⁰⁹ Janik / Toulmin 1998, S.232.

²¹⁰ Janik / Toulmin 1998, S.232.

²¹¹ Wittgenstein 1963, S.115.

²¹² Ebd., S.115.

²¹³ Vgl. auch Janik / Toulmin 1998, S.234.

²¹⁴ Wittgenstein 1963, S.114-115.

Nicht die klärenden, negativen Sätze, die die Philosophie auf eine logische Analyse der naturwissenschaftlichen Sprache beschränken und die Erforschung der Wirklichkeit an die naturwissenschaftliche Spezialgebiete preisgeben, sondern seine verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche, die den Tractatus mit einer Spannung auflädt, in der er sich selbst aufhebt [...] (W4, S.13.)

In ihrem Wittgenstein-Essay (*Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte*) erörtert Bachmann mit besonderer Beachtung den Schluss des *Tractatus*, in dem Wittgenstein über die Unartikulierbarkeit des „Sinns des Lebens“, der Ethik, des „Höheren“ und des „Mystischen“ spricht, und sie versucht entlang der Wittgensteinschen Argumentation das Unsagbare zu bestimmen:

[Das Unsagbare ist] die Unmöglichkeit der logischen Form selbst darzustellen. Diese zeigt sich. [...] Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische. Hier erfährt die Logik ihre Grenze, und da sie die Welt erfüllt, da die Welt in die Struktur der logischen Form eintritt, ist ihre Grenze unserer Welt. (W4, S.20.)

Es gibt auch keinen Wert in der Welt, weil würde es ihn geben, dann befände er sich innerhalb der Grenzen der Welt, somit hätte er jedoch keinen Wert mehr:

6.41. Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt in ihr keinen Wert – und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert.

6.42. Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nicht Höheres ausdrücken.²¹⁵

Insofern können das Transzendente, das Höhere oder Gott auch nicht gesagt werden. Für Bachmann ist zweifelsohne der Begriff der Grenze in der Wittgensteinschen Philosophie ausschlaggebend: Indem Wittgenstein das Subjekt als „Grenze“ der Welt auffasst, spricht er jene Problematik einer „Unbehausten“ und „Heimatlosen“ an, die diese Grenzerfahrungen zum Grundstein ihres Werkes hebt:

Diesseits der Grenzen stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern Grenze sind. Der Weg über die Grenze ist uns jedoch verstellt. Es ist uns nicht möglich, uns außerhalb der Welt aufzustellen und Sätze über die Sätze der Welt zu sagen. (W4, S.20-21.)

Den unauflöselichen Zusammenhang von Denken und Sprechen konstatiert auch die Hauptfigur von *Das dreißigste Jahr*, die notwendigerweise aus dem Mysterium der Schöpfung ausgeschlossen wird, weil ihr und ihrem Denken die Sprache eine unüberschreitbare Grenze setzt. Das Erlebnis zeigt nicht nur die Endlichkeit der

²¹⁵ Ebd., S.111-112.

menschlichen Erkenntnis, sondern auch die Unzulänglichkeit einer Sprache, in der das Erlebte nicht ausgedrückt werden kann.

Nichtsdestotrotz bleibt der Versuch die Grenzen der Welt zu verändern, als existenzielle Herausforderung für die Bachmannschen Figuren gestellt und wird Grenzüberschreitung zur poetischen Konstante der Texte, die den im *Tractatus* gesetzten Imperativ des Schweigens immer wieder zu überwinden suchen, um über das Sagbare und das Unsagbare berichten zu können.

Der letzte Satz des *Tractatus* von Wittgenstein könnte gemäß der Bachmannscher Poetik folgenderweise paraphrasiert werden: 'wovon man nicht reden kann, weil es außerhalb der Grenzen der Welt liegt, darüber muss man reden, damit es wiederum Teil der Welt sein kann.' Die These des *Tractatus* wirkt darum mit besonderer, elementarer Kraft in den Erzählungen von Bachmann, weil aus dem Bedürfnis des poetischen Weiterschreibens ein existenzieller Zwang entsteht.²¹⁶

Wie Mauthner die Literatur als einzige Instanz erkennt, die mittels Sprache die „Stimmungsgehalte“ der Wörter festzuhalten und zu übermitteln imstande ist, so verleiht auch Wittgenstein der Kunst den ersten Rang, insofern diese „einen Ausdruck für das finden kann, was man »Sinn des Lebens« nennet“²¹⁷ – eine Überzeugung, die auch Bachmann bereits seit ihrer Dissertationsarbeit über Heidegger bis hin zu ihren *Frankfurter Vorlesungen* leitet, wenn sie Sprache – wie in der Einleitung ausgeführt – mit moralischen und ethischen Implikationen versieht.

II.2.3. Schwarze Buchstaben und bunte Kommas.

Das Utopische des Ausgegrenzten und Verborgenen

Der Dialog zwischen dem „verborgenen“, „verlorenen“ „Schlüsselwort“ der poetisch-utopischen Sprache und den auf der manifesten Ebene sichtbaren „Phrasen“ und „Sterbenswörtern“ der Gaunersprache durchzieht Bachmanns gesamtes literarisches Werk als roter Faden. Bachmanns Gedichte ringen folglich auf der einen Seite – wie Holthusen formuliert – um die „nicht-wißbare Welt“²¹⁸, auf der anderen Seite um die Bewahrung eines Sprachtraums, der in der „Mulde meiner Stummheit“ oder in den Geborgenheit-

²¹⁶ Bombitz, Attila: *Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus*. Pozsony: Kalligram 2001, S.81. – Übers. von mir, H.N.

²¹⁷ Janik / Toulmin 1998, S.232.

²¹⁸ Holthusen 1989, S.25.

vermittelnden leer und weiß gebliebenen Stellen verwahrt bleiben kann.²¹⁹ Im Zentrum des Bachmannschen Werkes steht ein Subjekt, dem die Sprache abhanden gekommen ist, das sich selbst aus dem Text eliminiert und Schweigen hinterlässt. Dieses Schweigen manifestiert sich in leeren Zeilen, Zäsuren, auseinander fallenden Sätzen und in einzelne Silben zermalmenden Worten, die als „Statthalter des Schweigens“²²⁰ die Abgründigkeit der Sprache sichtbar machen. Dieses Zerfallen des Ichs mit „Gott und seiner Welt“ und der Sprache wird erstmals in den Jugendgedichten *Entfremdung* und *Wie soll ich mich nennen?* eingeführt, und kehrt zuerst andeutungsweise dann aber immer offensichtlicher und akzentuierter in den späten Gedichten zurück. Die Gedichte, geschrieben von 1957, dokumentieren Bachmanns zunehmendere Skepsis gegenüber den „schönen Worten“ der Dichtung und zeichnen die Entwicklungslinie ihres radikalen Aufbegehrens gegen die „Gaunersprache“ von dem Rettung versprechenden, „freien, klaren und schönen“ Wort des Gedichts *Rede und Nachrede*, über die gejagten „Sterbenswörter“ von *Ihr Worte* bis hin zu der Zerschreibung der Sprache in *Keine Delikatessen* nach, um schließlich in *Enigma* in der Sprache der Musik einen Trost zu finden: „Du sollst nicht weinen,/ sagt eine Musik. / Sonst / sagt / niemand / etwas.“ (W1, S.171.)

Die Absage auf die eigene Lyrik hat Bachmann in einem 1963 gegebenen Interview folgenderweise erklärt:

Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, ich 'könne' jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbliebe. Und es wird eben keine Gedichte mehr geben, eh' ich mich nicht überzeuge, daß es wieder Gedichte sein müssen und nur Gedichte, so neu, daß sie allem seither Erfahrenen wirklich entsprechen.²²¹

Während viele den Teilsatz „Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben“, sowie die letzte Zeile des Programmgedichts *Keine Delikatessen* („Mein Teil: es soll verloren gehen.“) als einen endgültigen Abschied von der Lyrik missverstanden haben, hatte Bachmanns Entscheidung eine andere Intention. Der zitierte Satz rechnet nur mit einem gewissen Typus des Gedichtes, mit den „schönen Tropen“ und mit den in dem genannten Gedicht parodistisch inszenierten und dekonstruierten „Worthappen“ und „Wortopern“ ab, um solche „neue“ Formen zu suchen, die dem „Erfahrenen“ entsprechen, oder wie es im

²¹⁹ Vgl. Schmitz-Emans' Analyse über die Leer- und Endzeilen in der Lyrik Bachmanns oder aber die verschiedenen Leerstellen der Romane (*Malina*, *Das Buch Franza*). Schmitz-Emans, Monika: „Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen.“ In: Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Sarnac Lake, 6-9. Juni 1991. Hg. von Gudrun Brokoph-Mauch und Annette Daigger. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995, S. 46-87.

²²⁰ Schmitz-Emans 1995, S.51-53.

²²¹ Interview mit Kuno Raeber, Januar 1953, In: GuI, S.40.

Gedicht *Wahrlich* steht, die nicht im ästhetischen, sondern im moralischen Sinne allgemeingültig sind und für die Wahrheit des Wortes bürgen²²²:

Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszuhalten in dem Bimbam von Worten.

Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschreibt.
(W1, S.166.)

Diese Kompromisslosigkeit führt aber nicht zum vollkommenen Verstummen²²³: Die letzten Gedichte wollen nur den moralischen Ansprüchen des Bachmannschen Literaturverständnisses entsprechen, um auf eine „kunstfremde“ und „kunstlose“ Weise den „Scheinwert“ des ästhetischen Gedichtes zu entlarven und eine wahre Kunst zu verwirklichen.²²⁴ Wie Hans Höller im Bezug auf *Keine Delikatessen* feststellt, beabsichtigt Bachmann auf den destruktiven Charakter der vom „Schwarzen Markt“ des Kapitalismus zerstörten phrasenhaften Sprache der Medien und des Alltags aufmerksam zu machen, indem „die Vermarktung der Lebensmittel als Delikatessen mit dem ästhetischen Konsum des Kunstwerkes in Verbindung gebracht“ wird.²²⁵

In dem zitierten Entwurf zur *Sprache der Politik und der Medien* berichtet sie ebenfalls über die „schlechten Einflüsse“ einer zutiefst schuldhaften und von politischen Korruptionen durchdrungenen Sprache, in die sich der Alltagsmensch einzufügen gezwungen sieht:

In dieser Gespensterwelt zu leben gezwungen, in einer Sprache <sich> ausgesprochen zu sehen, die nicht die unsere ist – fordern wir – könnten wir noch fordern! Was näher liegt als alle Forderungen, nicht mehr täglich von einer Sprache vergiftet zu werden, sie unserer anpassen zu lassen und unsere selbst zu reinigen von den schlechten Einflüssen einer Metasprache wildwestlicher und wildöstlicher Unverschämtheiten... (KS, S.376.)

Dieser Protest gegen einen verfallenen Sprachgebrauch im „Zeitalter der Technik“ und der Massenmedien ist neben der Thematik der Artikulierbarkeit menschlicher Daseinsprobleme

²²² Szendi, Zoltán: „Kompromisslosigkeit als Schicksalpoesie und dichtersiches Programm bei Ingeborg Bachmann“. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen“. Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006. Hg. von dem Österreichischen Kulturforum Budapest. Budapest: Budai HiTop Kft 2007, S.40-49, S.48.

²²³ Ebd., S.48. Das Gedicht *Keine Delikatessen*, als letztes zu behaupten, widerspricht sowohl der auktorialen Intention, die das Gedicht im *Kursbuch* als Eröffnung des Gedichtzyklus stellt, als auch dem Entstehungsdatum des Gedichtes, das gegenüber den „Prager Gedichten“, die um das Jahr 1964 anlässlich Bachmanns und Adolf Opels Pragueise geschrieben wurden, 1963 entstanden ist. Vgl. Die Überlegungen von Dirk Göttsche zu Bachmanns „späte Gedichte“. In: Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002, S.78-82, insb. S.81.

²²⁴ Siehe Hans Höllers Kommentar zum Gedicht *Keine Delikatessen*. In: Ingeborg Bachmann: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S.83-84. Im Folgenden als LuG angegeben.

²²⁵ Ebd., S.85.

ein immanentes Merkmal Bachmannscher Texte, das seine Manifestation nicht nur in der oben angedeuteten Dialektik von „schlechtem“ und „rettendem“ Wort findet, sondern auch in der Geste des Schweigens, die „als Aufbegehren gegen stabile Sprach-Gefängnisse“²²⁶ die schlechte Sprache zum Verstummen zu bringen und den weißen Fleck einer Leerstelle (Leerzeile) mit einer poetischen Valenz aufzuladen vermag: mit der des Zeigens und des Hinweisens.²²⁷ Diese bereits in der Lyrik präsenten „Leerstellen“ und „ins Holz“ geschnittenen wahren Worte haben ihre Entsprechung in den späten Romantexten (*Malina*, *Das Buch Franza*) und werden dort zum tragenden Strukturmerkmal eines „utopischen Schreibens“, das ihre Rechtfertigung in dem Imperativ des *Malina*-Romans – „Schreiben im Staunen“ – findet und sich in einem der europäischen Schrift entgegengesetzten Zeichensystem realisiert.

Die feministisch orientierten Bachmann-Studien (vor allem Brüns, Frei-Gerlach, Morrien, Weigel), die einige Hauptkomponente der weiblichen Autorschaft aus den verschiedensten latent erscheinenden Formen weiblichen Textbegehrens (Brief, Hieroglyphe, Traum, Steine und Blumen etc.) zu extrahieren versuchen, legen das Verschwinden der Protagonistinnen als Leerstelle aus, dem ein utopisches Potenzial innewohnt. Anhand einiger Überlegungen dieser Studien und der Analyse von Monika Schmitz-Emans ist zweierlei ersichtlich: Einerseits, dass sich die konstatierte „Schrift der Abwesenheit“ in den *Todesarten*-Texten, die das „Unsichtbare“ sichtbar macht²²⁸, mit jener „Poetik der Leer- und Endzeilen“ in Einklang bringen lässt, die vor allem für die späten, aber auch für einige frühere Gedichte Bachmanns charakteristisch ist. Zweitens, dass die Dialektik von „Rede“ und „Nachrede“ in *Malina* als Differenz zwischen dem „Satz vom Grunde“ und den mit Ivan praktizierten Satzmustern wiederkehrt, wobei diese Differenz wiederum zu einer „Poetik des Abfalls“ führt, „die ihre Botschaften kunstvoll durcheinanderbringen und sie im Abfall verborgen auf ihre Lesbarkeit warten lassen muss.“²²⁹ Die Schrift der Abwesenheit und eine Poetik des Abfalls / des Verborgenen stellen zwei Seiten derselben Münze dar, die an die Stelle der Unmöglichkeit des Schreibens und Sprechens die Möglichkeit eines andersartigen Zeichensystems jenseits der symbolischen Sprachordnung setzen.

Eine Dialektik zwischen dem „wahren“ und dem „schlechten“ Wort beginnt bereits im Gedicht *Holz und Späne* des ersten Lyrikbandes, das unmittelbar auf die

²²⁶ Schmitz-Emans 1991, S.53.

²²⁷ Ebd., S.46. und S.73.

²²⁸ Morrien 1996, S.92.

²²⁹ Frei-Gerlach 1998, S.288.

„Wachsamkeit“ gegenüber der Manipulation durch die „Maschine des Glaubens“, sowie gegenüber der „schlechten Sprache“ der „Spruchbänder“ und „schwarze[n] Plakate“ aufruft, die nur Floskeln, Klischees und fragwürdige Ideologien („unter diesen und jenen Sternen“) vermitteln. Das Gedicht beginnt mit Entgegensetzungen: die Natur und die Technik der modernen Zeit, die nicht nur eine Massenverbreitung des Geschriebenen möglich macht, sondern auch die Wertinflation dessen, was gesagt wird, „scheinbar harmlose“ Dinge, deren Gefahr schwer zu erkennen ist, und „Hornissen“, „Revolutionen“, denen der Tod offensichtlich im Gefolge steht²³⁰, und schließlich die Scheinwahrheiten der Konsumgesellschaft und das „wahre“, „vermessene“, in die Rinde geschnittene Wort:

Berauscht vom Papier am Fließband,
erkenn ich die Zweige nicht wieder,
noch das Moos, in dunkleren Tinten gegoren,
noch das Wort, in die Rinden geschnitten,
wahr und vermessen.
(W1, S.40.)

Zwar gehören Holz und Papier zu derselben metonymischen Kette, zumal das Papier aus Holz hergestellt wird, doch trägt die Veränderung des Materials zu einem Verlust des Sinns bei. Deswegen wird „dem Leben im Machtbereich der Technik [...] eine Rückkehr in den Bereich der Natur als Möglichkeit des Widerstands entgegengesetzt“²³¹, was jedoch auch eine aktive Teilnahme, die Selbstopferung des Sprechenden voraussetzt: „mit der Galle schreiben“ bedeutet doch die Bereitschaft auf Selbstvernichtung und Selbstverletzung zugunsten der „schönen Sprache“.

Ein weiteres Gedicht des Bandes, *Psalm* hält der Gaunersprache und „der Nachgeburt der Schrecken“ den „passiven“ Widerstand des Schweigens („Schweigt mit mir, wie alle Glocken schweigen!“) entgegen:

In die Mulde meiner Stummheit
leg ein Wort
und zieh Wälder groß zu beiden Seiten,
daß mein Mund
ganz im Schatten liegt.
(W1, S.54.)

Die rettende Geste des Gedichtes, die das Wort im Verborgenen zu bewahren sucht, ähnelt dadurch, dass es die heilende Kraft der Natur heraufbeschwört, dem Gedicht *Holz und Späne*: Im Schatten der groß gezogenen Wälder (Bäume) kann das Wort für die Zukunft verwahrt werden.

²³⁰ Oelmann 1980, S.57-58.

²³¹ Ebd., S.58.

Dieser Gedanke schreibt sich weiter in *Das Spiel ist aus*, wo „der Kinderkönig“ den „Schlüssel zu seinem Reich im Mund“ trägt, oder in dem V. Lied des Zyklus *Von einem Land, einem Fluß und den Seen*, in dem das „im Mund verwahrte“ Wort dem Gewaltakt der „Grenzziehung“ entrinnt. Nur in der Dichtung und in der Märchenwelt der Kinder (vgl. *Das Spiel ist aus*) gibt es noch das Wort, mit dem man „an der goldenen Brücke“ zu der „Karfunkelfee“, also zum Reich der Utopie gelangen kann, in der Realität ist das Wort „mit dem letzten Schnee / Im Garten zerronnen.“ (*Das Spiel ist aus*).

Dieser Sprachglauben bleibt aber für Bachmanns Lyrik nicht immer so unfragwürdig und konsistent: in *Lieder auf der Flucht* wird die Welt noch durch das dichterische Wort gerettet, auch in *Scherbenhügel* werden die Worte „unter dem Hügel aus Scherben“ verwahrt. Hier hofft das lyrische Ich auf den „Aufgang der Wolken, der Worte“, d.h. auf die Wiederbelebung der Natur (Welt) und auf die Wiedergeburt der Sprache, wobei Weltfindung und Sprachfindung einander gegenseitig bedingen und bestimmen. Auch *Rede und Nachrede* endet mit dem Glauben an der Kraft dichterischen Wortes („Mein Wort, errette mich!“)²³², in *Ihr Worte* oder in *Keine Delikatessen* wird dieser explizite Sprachglaube jedoch durch eine zunehmende Sprachskepsis ersetzt, wo die Wörter nicht mehr im Verborgenen verwahrt, sondern in einer „Satzzelle“ der schlechten Sprache des Alltags und in dem falschen Schönheitsideal der Dichtkunst gefangen genommen sind. In *Enigma* stockt das Sprechen abrupt durch die Aufspaltung des Satzes und des Verses in einzelne Wörter, als repräsentierten die Zäsuren ein endgültiges Schweigen, das lediglich in der Sprache der Musik aufgelöst werden kann. Während *Reklame, Rede und Nachrede* oder *Holz und Späne* einen Gegensatz zwischen der Gaunersprache der Konsumgesellschaft und der rettenden Sprache der Poesie setzen, räumen *Ihr Worte, Keine Delikatessen* und *Wahrlich* eine Differenz zwischen zwei verschiedenen „poetischen“ Sprachen ein: einer, die mit Metaphern, Gleichnissen und Wortopern die Welt „endgültig“ sagen will und einer, die mit den für die unterste Klasse bestimmten Wörtern, die Grundprobleme des Daseins anspricht oder „mit der eigenen Existenz“²³³ für das Gedicht bürgt.

Während das lyrische Ich in *Was wahr ist* und *Geh, Gedanke* die Positivmerkmale des „wahren“ Wortes schildert, fußt die dominierende kontrapunktische Struktur der Gedichte *Reklame, Rede und Nachrede, Ihr Worte* auf dem Spannungsverhältnis zwischen dem „Wort“, „das den Drachen sät“ und dem „freisinnigen“, „schönen“ Wort. *Reklame*

²³² Bartsch 1997, S.72.

²³³ Ebd., S.123.

veranschaulicht die Grenze zwischen diesen beiden Gegenpolen der Sprache sogar im Schriftbild: den Aussagen, die über die existenzielle Krise, die Verzweiflung und die Orientierungslosigkeit des dezentrierten Menschen in einer immer dunkler und kalter werdenden Zeit Rechenschaft ablegen, werden die „Beschwichtigungsfloskeln“, die „hypnotisierenden“, „suggestiven“ Formeln aus Werbetexten²³⁴ gegenübergestellt, die sich – kursiv gesetzt – von der anderen Hälfte des Gedichtes abheben.

Wohin aber gehen wir
ohne sorge sei ohne sorge
wenn es dunkel wird und wenn es kalt wird
sei ohne sorge
aber
mit musik
was sollen wir tun
heiter und mit musik
und denken
heiter
angesichts eines Endes
mit musik
und wohin tragen wir
am besten
unsere Fragen und den Schauer aller Jahre
in die Traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge
was aber geschieht
am besten
wenn Totenstille

eintritt
(W1, S.114.)

Somit inszeniert das Gedicht eine scheinbare Frage-Antwort-Struktur, die jedoch im Sinnlosen mündet, weil die Floskeln keine Antworten auf die lebenswichtigen Fragen bieten, nur zur reflexionslosen Heiterkeit und Hedonismus anregen und sie in der bittersten Not, „wenn Totenstille / eintritt“ verstummen. Das Schweigen gegenüber existenzieller Ausweglosigkeit manifestiert sich in der Leerzeile, die die metaphysische Fragestellung über den Tod gerade mit dem „Nichts“ konfrontiert. Dieser Typus der schlechten Sprache erscheint ebenfalls im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, wo die Suggestionen der „Stimmen“ der Gesellschaft, die zum „Mitmachen“ und Mitreden“ ermutigen, in einem starken Gegensatz zu der körper- und naturbezogenen Sprache der Geliebten stehen.²³⁵

Rede und Nachrede arbeitet statt dieser Kontrapunktion mit einer dreifachen Aufteilung: Während der erste und dritte Teil des Gedichtes einen antithetischen Dialog

²³⁴ Ebd., S.72.

²³⁵ vgl. *Der gute Gott von Manhattan*: „STIMMEN: WEITERGEHEN BEIM GRÜNEN LICHT WEITERGEHEN / VERTRAUENSIE UNS GESTEHEN SIE UNS / WARUM NICHT GENUSS OHNE REUE“. In: W1, S.285.

miteinander führen, beschreibt der Zwischenteil in längeren Aussagesätzen „verschiedene Möglichkeiten der Sprache“²³⁶ (Onomatopoetik, Preisgabe der Intimitäten, Urteile), die schließlich abgelehnt werden. Die ersten vier Strophen (erster Teil) rennen gegen den schlechten Sprachgebrauch an, welches durch die negativen Bilder der Natur präsentiert wird. Das schlechte und schuldhaftige Wort muss untergehen „im Sumpf“ und zum Schweigen gebracht werden. Das Aufkommen des „deutlichen“, „schönen“, errettenden Wortes wird wiederum durch positive Naturverläufe geschildert.

In *Geh, Gedanke*, in dem das „klare Wort“ den Dichter (die Menschen) aufhebt und ihn in dieser neuen Sphäre „verficht“, klammert das lyrische Ich noch ungebrochen an den Glauben an die Aussagekraft dichterischer Sprache, die dem Drachen-Säen ein Ende setzen kann. Was hier noch eine Bewegung nach oben ist, die den Dichtern in die Ferne aufhebt und seinen Geist und Verstand erhellt, kippt in *Ihr Worte* jedoch in eine horizontale Bewegung um, die die Sterbensworte des Dichters zu „keinem Ende“ verfolgt. In diesem Gedicht (vgl. I. Kapitel), das sich beinahe als „Hasstirade“ gegen die schlechten Wörter liest, ist keine Spur der gehobenen Atmosphäre eines Sprachglaubens à la *Rede und Nachrede*. Diese Sprachverzweiflung geht mit der Selbstverzweiflung des lyrischen Ich einher, das in *Keine Delikatessen* seine tiefgreifende schöpferische Krise bekennt. Parallel zu der Verdüsterung des ehemaligen sprachlichen Glaubens verläuft hier nicht nur das graduelle Verstummen des Ich (vgl. die Reduzierung der Sprache auf bloße Personalpronomen), sondern auch eine „treppenartige“ Bewegung nach unten²³⁷, welche sowohl der „Höhenflug“ von *Geh, Gedanke* als auch der horizontale Wettlauf von *Ihr Worte* antithetisch nachzeichnen. Das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*, das die Rückkehr des Sprechenden aus dieser Sprach- und Selbstverzweiflung thematisiert, bringt gerade diese scheinbar unvereinbaren sprachlichen und topographischen Bewegungen des Vertikalen im Zugrunde-Gehen und Auftauchen und des Horizontalen im Oszillieren zwischen (Fest)Land, Meer und dem utopischen Boden Böhmens in Einklang.

Um der Problematik der Sprache in den *Todesarten*-Texten (insb. *Malina*) im Hinblick auf die Fortschreibung der Dialektik vom schlechten und wahren Wort Rechnung zu tragen, soll auf eine ferne, aber vielleicht doch nicht unrelevante Ähnlichkeit zwischen *Malina* und *Das Spiel ist aus* aufmerksam gemacht werden. Nicht nur strukturell weisen beide in der Parallelhaltung einander gegensätzlicher Welten (Märchenwelt oder utopische Welt vs. Realität des „Krieges“) oder in der polyphonen Gestimmtheit der Sprechenden

²³⁶ Oelmann 1980, S.50.

²³⁷ Höller In: LuG 1998, S.89.

(Bruder und Schwester / Malina und Ich) gewisse Analogien auf, sondern auch in der Absicht, die rettende Sprache des Märchens aufrechtzuerhalten²³⁸:

Von vielen, vielen Steinen sind unsre Füße so wund.
Einer heilt. Mit dem wollen wir springen,
bis der Kinderkönig, mit dem Schlüssel zu seinem Reich im Mund,
uns holt, und wir werden singen: [...]
(W1, S.83.)

Das Bild der Füße voll von Wunden bezeichnet zwar eine reelle Falle, trägt jedoch eine Botschaft, die in *Malina* in der zitierten Partitur des *Pierrot lunaire* ebenfalls mitschwingt:

All meinen Unmut geb ich preis;
und träum hinaus in selige Weiten ...
O alter Duft aus Märchenzeit!
(W3, S.319.)

Um in die „selige[n] Weiten“ der Märchenzeit hinübertreten zu können, muss man sich bereit erklären, Unmut und Schmerz preiszugeben. Einleuchtender wird die Analogie der beiden Texte, indem man das folgende Zitat aus dem Roman vergegenwärtigt: „... mein Vater nimmt mir den Schlüssel. Er nimmt mir, zu allem anderen, auch noch den Schlüssel, es ist der einzige Schlüssel! Mir bleibt die Stimme weg...“ (W3, S.226.) Der Schlüssel, der hier dem Ich genommen wird, meint wohl jenen Schlüssel des Kinderkönigs (Zauberwort), der in das Reich des Märchens zurückführt. Dem Ich ist nicht nur das Sprechen untersagt, sondern auch die Rückkehr zu dieser erträumten Märchenzeit.

Der Roman problematisiert folglich die Möglichkeiten der Darstellung dieser utopischen Märchenwelt und der Aussprechbarkeit utopischer Sätze. Zum einen fragt er danach, ob und wie dieser aus der diskursiven Ordnung exkludierte, *andere* Wirklichkeitsbereich in einer neuen Sprache gesagt werden kann, zum anderen danach, wie sich eine ebenfalls verhinderte, andere Schreibposition eines Weiblichen gegenüber dem väterlichen Schweigeverbot behaupten kann. Weil das Schreiben dieses *Anderen* (das Utopische / das Weibliche) das väterliche System unterläuft, kommt dem „Verborgenen“ als Schreibpraxis und Schreibort eine besondere Rolle zu: Nicht nur der Akt des Schreibens verläuft im Geheimen, sondern der Schreibende bedient sich hier auch eines anderen Zeichensystems wie auch eines anderen Mediums als der symbolischen Sprache. Auf der manifesten Ebene des Textes wird zwar über ein Freudebuch berichtet – sogar manche Teile der realisierten Utopiesequenzen (die Kagran-Legende) sind zu lesen –, im Latenten wird jedoch durch Träume und unverschickte Briefe eine „verschwiegene“,

²³⁸ Vgl. Manfred Jurgensen, der diese „Rückbesinnung auf eine Märchensprache“ als einen „Versuch einer neuerschaffenen Sprachunschuld“ deutet. Jurgensen 1981, S.75.

„wahre“ Geschichte erzählt, die jedoch nicht in den Kanon der Literatur aufgenommen wird, sondern *Apokryph* bleibt. Drittens kann sich die geschriebene Schreckensgeschichte des Ich nur in der Maske einer Negation, einer Auslassung, d.h. in der Leerstelle einer weißen Wand manifestieren, als Abfall, der das derart ausgeklammerte Andere gerade als Nicht-Ort verwahrt.

In *Malina* sowie im Romanfragment *Das Buch Franza* ergänzt sich die Dialektik von der „Gaunersprache“ der patriarchalischen Gesellschaft und der „utopischen Sprache“ der Poesie durch den zusätzlichen Aspekt einer Differenz von verschiedenen Zeichensystemen, die im Falle von *Malina* das Zustandekommen des utopischen Werkes, bzw. das Oszillieren zwischen *Todesarten* und *Exsultate Jubilate* begleiten. Darüber hinaus erhält der Dialog des Verborgenen und des Manifesten eine größere Relevanz als in der Lyrik, insofern dieser die Textoberflächen- und Texttiefenstruktur ebenfalls beeinflusst. Das „verborgene“, „rettende“ Wort bezieht sich auf das ausgeklammerte Andere der symbolisch-patriarchalischen Ordnung, das in der Tiefenstruktur des Romans an die Utopie, den Traum und an die verschiedenen Zeichensysteme geknüpft ist. Das „manifeste“, „zerstörerische“ Wort bezieht sich auf die symbolischen und verbalen Machtausübungen des Vaters (des Mörders), der das (weibliche / utopische) Andere durch die gewalttätigen Akte des Begrabens, der Vergewaltigung und des Zerstörens zu tilgen beabsichtigt und die sich somit auf der Textoberflächenebene als öffentlich inszenierter Mord (vgl. Filmszene im Traum, die Restaurantszene als öffentliche Ermordung), als kriegerische Wirklichkeit und als manipulativer Wortfetischismus manifestieren. Gerade diese strukturelle Brechung des Romans verbietet es aus den Zeilen des *Malina*-Romans einen expliziten Sprachglauben wie in den Gedichten herauszulesen. Um die Reihe der Oppositionen fortzusetzen, sollen die Erscheinungsmodalitäten der „schönen Worte“ und der Vaterworte weiter präzisiert werden, weil diese sich sowohl in ihrer Beschaffenheit als auch in ihrer Medialität grundverschieden zeigen.

Als einer der Hauptcharakterzüge utopischen Schreibens gilt die mehrfach kodierte, bunte Farbensymbolik, die der Dominanz des Schwarzen entgegengesetzt wird. Will man jedoch den verschiedenen Bedeutungen der weißen, roten, blauen und schwarzen Farbe auf die Spur kommen, so erweisen sie sich als äußerst ambivalent und doppelbödig. Leuchtende und flimmernde Silben, bunte Kommas begleiten wie fliegende Luftballons die dichterische Befruerung des Ich. Diese schwebende und aufhebende Bewegung bildet jener vertikalen, nach oben anstrebenden Gerichtetheit des dichterischen Wortes nach, die in den Gedichten registriert wurde:

Ein Brausen von Worten fängt an in meinem Kopf und dann ein Leuchten, einige Silben flimmern schon auf, und aus allen Satzschachteln fliegen bunte Kommas, und die Punkte, die einmal schwarz waren, schweben aufgeblasen zu Luftballons an meine Hirndecke, denn in dem Buch, das herrlich ist und das ich also zu finden anfangen wird, wird alles sein wie EXSULTATE JUBILATE. (W3, S.55.)

Ein solcher Aufgang der Utopie kommt auch in einer Traum-Szene vor, in der das Berauscht-Sein des Ich mit der Farbe Blau verknüpft ist, mit der Farbe, die bereits im Jugendgedicht *Betrunkener Abend* oder in *An die Sonne* für das Schreiben steht und im Roman im Bild des „blauen Steins“ und des „blauen Glaswürfels“ wiederholt wird.

Ich könnte das Buch fertigschreiben, das ich gefunden habe, schon vorher auf dem Weg zum Gefängnis, in diesem Polizeiwagen habe ich einige Sätze im kreisenden Blaulicht gesehen, zwischen den Bäumen hängend, in den Abflusswässern schwimmend, von vielen Autoreifen in einen zu heißen Asphalt gedrückt. (W3, S.228.)

Die positive Setzung der Farbe soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass das Blau nicht nur in anderen Werken (*Ein Schritt nach Gomorrha*), sondern auch im Roman selbst wiederum negativ, mit der patriarchalischen Ordnung des Vaters und mit der Zerstörung konnotiert wird²³⁹:

[...] ein blauer riesiger Klecks fährt mir in den Mund, damit ich keinen Laut mehr hervorbringen kann. Mein Blau, mein herrliches Blau, in dem die Pfauen spazieren, und mein Blau der Fernen, mein blauer Zufall am Horizont! Das Blau greift tiefer in mich hinein, in meinen Hals, und mein Vater hilft jetzt nach und reißt mir mein Herz und meine Gedärme aus dem Leib [...] (W3, S.177.)

Das Zitat wiederholt im Grunde die achte Strophe des Gedichts *An die Sonne*, wo die blaue Farbe jedoch – als Reminiszenz an die romantische Farbsymbolik – mit Sehnsucht, Ferne und Glück verbunden wird, das sowohl den am Horizont erscheinenden „fabelhaften Kontinent“ von *Utopia* als Fata Morgana wie auch die dichterische Schöpfung heraufbeschwört. In *Malina* wird die Farbe Blau mit Gewaltzügen assoziiert. Der blaue Klecks, der an den in den Mund strömenden Schlamm erinnert, erweist sich, weit von jeder Utopie entfernt, als Bestandteil des väterlichen Zerstörungsmechanismus und wird zum Mittel der Verhinderung der dichterischen Tätigkeit des Ich. Die körperliche Zerstückelung des Ich als *pars pro toto*, das Herausreißen der Zunge, des Herzens und der Gedärme und das Ausstechen der Augen stellen nicht nur eine direkte Leiderfahrung bildhaft dar, sondern kehren auch die schöne Geschwisterliebe von Isis und Osiris („Und er isst ihr Herz und sie das seine“) auf eine sehr brutale Weise um: Die androgyne Einheit des Weiblichen

²³⁹ In diesem Kontext sind die „blauen Höhenzüge des Landes der Prinzessin“ wiederum doppeldeutig.

und des Männlichen verwandelt sich sowohl als Liebeskonstellation (Ivan-Ich) als auch als poetische Konstellation (Malina-Ich) in eine hierarchische und zerstörerische Todes-Art.

Der utopischen, bunten Schrift des Ich wird das verschriftlichte „Schwarz auf Weiß“ mit seinen „unmenschlichen Fixierungen“ als Wahn entgegengesetzt:

[...] es hat vor allem mit dem Lesen zu tun, mit Schwarz auf Weiß, mit den Buchstaben, den Silben, den Zeilen, diesen unmenschlichen Fixierungen, den Zeichen, diesen Festlegungen, diesem zum Ausdruck erstarrten Wahn, der aus den Menschen kommt. Glauben Sie mir, Ausdruck ist Wahn, entspringt aus unserem Wahn. (W3, S.93)

Auch das Telefon, das vom Vater dominiert wird und die Kommunikation verhindert, ist schwarz: „Es bleibt mir der Blick auf das schwarze Telefon, beim Lesen, vor dem Schlafengehen [...]. Austausch lassen könnte ich es freilich gegen ein blaues oder rotes oder weißes [...]“ (W3, S.45.) Die Farbe Schwarz ist auch dann mit dem Tod konnotiert, wenn es scheinbar an glück- und heilbringende Figuren wie Ivan und den Fremden geknüpft ist. Im Grunde treiben diese erstmals positiv bewerteten Figuren der Prinzessin / dem Ich den tödlichen „Dorn ins Herz“.

Fungiert das Telefon als Vater-Medium, das dem Ich die Mustersätze des schlechten Sprachgebrauchs aufzwingen will, werden die unabgeschickten, in den Müllkorb verworfenen Briefe als verborgene Medien des Ich eingesetzt, welche nicht nur über wahre Krisensituationen Kunde geben, sondern auch geheime „Wahrsagungen“ innehaben:

Wo ich zum Stehen komme, in der größten Erschöpfung, liegt ein Brief, er betrifft den 26. Jänner und hat etwas mit einem Kind zu tun, der Brief ist sehr kompliziert zusammengefaltet und mehrfach verschlossen. Er darf noch eine Weile nicht geöffnet werden – ist ganz von Eis verkrustet –, denn er enthält eine Wahrsagung. (W3, 215-216.)

Die mehrfach verschlossene geheime Botschaft, bleibt nicht nur dem Vater sondern auch dem Leser unzugänglich, zumal sich die Chiffren „26. Jänner“, „Kind“ und „Wahrsagung“ zu einem unsichtbaren Netz der verborgen-verschlüsselten Zauberworte der Texttiefenstruktur bündeln.

Auch im *Buch Franza* sind die Figuren mit verschiedenen Zeichensystemen verbunden²⁴⁰: Jordan mit der stenographischen Schrift, in der er Franza als „F“ fixiert und zum Schweigen bringt; Martin einerseits mit seiner Fachsprache der Geographie, in welche er Franzas Geschichte zu „übersetzen“ sucht, andererseits als Champollion²⁴¹, der die verschlüsselte Traum- und Telegrammsprache Franzas verstehen lernen soll, um Franza retten zu können; schließlich Franza mit ihrer Kinderschrift, die in der Wüste die

²⁴⁰ Vgl. auch bei Elke Brüns 1994, S.191.

²⁴¹ Champollion: der Entzifferer der Hieroglyphen. Vgl. Fußnote 611.

Bildersprache der Hieroglyphen erlernt. Aus dem Sprachlabyrinth Jordans, wo jedes Wort manipuliert und entstellt wird (vgl. englische / angelische Küsse), flüchtet Franza in den Heimatort Galizien, in eine magisch verschlüsselte Welt, in der noch alles „Bedeutung“ hat und alle „Siegeln“ und „Namen“ der jordanschen Macht entkommen können. Diese Dialektik von „Sprachmagie“ und „Ausdruckswahn“ schreibt sich fort in *Malina*, wo die „Utopiesätze“ und „der Satz vom Grunde“ vor dem Vater verborgen bleiben müssen:

[...] und während ich verdurste und verdurste, umjubeln mich die Sätze, sie werden immer zahlreicher. Einige sind nur zu sehen, andere nur zu hören [...]. In eine Ecke gekauert, ohne Wasser, weiß ich, daß meine Sätze mich nicht verlassen und daß ich ein Recht habe auf sie. Mein Vater schaut durch eine Luke, es sind nur seine trüben Augen zu sehen, er möchte mir meine Sätze abschauen und sie mir nehmen, aber im größten Durst [...] weiß ich noch, daß er mich ohne Worte sterben sieht, ich habe die Worte im Satz vom Grunde verborgen, der vor meinem Vater für immer sicher und geheim ist [...] (W3, S.229.)

Das väterliche System übt seine Macht sowohl durch ein normatives Sprachgesetz als auch durch eine buchstäbliche In-Besitznahme des Einzelnen aus, die in einer der Traumszenen folgenderweise präsentiert wird:

[...] er [mein Vater – H.N.] schreibt in den Sand den Namen dieser Frau, die nicht meine Mutter ist, und ich merke es nicht sofort, erst nach dem ersten Buchstaben. Die Sonne scheint grausam auf die Buchstaben, sie liegen wie Schatten im Sand, in der Vertiefung, und meine einzige Hoffnung ist, daß die Schrift rasch überweht sein wird [...] (W3, S.186.)

Die Buchstaben erscheinen als dunkle Schatten der Welt und der Sand, in den sie geschrieben werden, ruft jenes Bild *Der gestundeten Zeit* hervor, in dem die Geliebte „schweigend“ im Sand versinkt. Auch wenn die Schrift überweht wird, bleibt eine unsichtbare Spur des fehlenden Weiblichen erhalten, das auf den vergangenen Gewaltakt zurückverweist.

Die symbolische Wortbegierde des Vaters kann das Ich einerseits durch ein Wortspiel unterlaufen („[...] schreibt er in den stehengebliebenen Sand wieder den Namen, ich kann ihn diesmal auch lesen, MELANIE und noch einmal MELANIE, und ich denke in der Dämmerung: NIE [...]“ W3, S.187.), andererseits durch einen Satz, der in ein anderes Naturmedium, in den Schnee geschrieben wird: „Der Satz könnte aus der früheren Zeit sein, weithin geschrieben mit einer ungeschickten Kinderhandschrift, in dem liegengebliebenen Schnee aus meiner Jugend.“ (W3, S.215.) Die Verbindung des Satzes im Schnee mit der Kinderhandschrift beschwört das Gedicht *Tage in Weiß* herauf, wo die weiße Farbe und die Kinderschrift mit „Unschuld“ und mit der Utopie verknüpft sind (vgl. Die Auslegung des Gedichtes im Kapitel II.1.3.). Somit wird nicht nur erneut auf eine der verborgenen Chiffren des Romans („Kind“) Bezug genommen, sondern wird die zweite

Farbe des utopischen Zeichensystems eingeführt, der wiederum doppeldeutige Bedeutungsaspekte zukommen.

Einerseits ist Schnee, unter dem das Ich begraben wird, eine Metapher des Verstummens, des Schweigens sowie der Unmöglichkeit utopischen Schreibens und deutet auf das Unsägliche und Unsagbare hin. Andererseits fungiert der Schnee auch als Schutz und Fluchtort, der den „schönen Worten“ der Utopie Geborgenheit verleiht. Das Weiß des Schnees, das den weißen Stein der Traumszene antizipiert, trägt die Konnotation des „weißen“ Papiers mit, das „als poetisches Faszinosum“²⁴², als „unbeschriebenes Blatt“²⁴³ sowohl „das noch Hinzugewinnende“ als auch „das Unmögliche“ bedeuten kann.

Auch die Botschaft des weißen Steins muss demgemäß notwendigerweise in der Leerstelle, in der Schweben gehalten werden („Ich werde die letzte Botschaft nach meiner Befreiung erfahren“), weil er über das Noch-Nicht oder das Nicht-Mehr der Utopie Kunde gibt.²⁴⁴ Die geheime Chiffre bleibt den ganzen Roman durch gewollt ungedeutet, was für verschiedene Interpretationen Raum läßt: Rita Morrien sieht die Farbsymbolik rot-blau-weiß in der Dreifaltigkeit von Leben-Schreiben-unbeschriebenes Blatt auflösbar.²⁴⁵ Marion Schmaus konstatiert, dass die Kombination von Blumen (Türkenbund, Paulowina, Magnolia) und Farben (rot, blau, weiß) Informationen über die Figurenkonstellation liefern, insofern steht die weiße Magnolia für die Malina-Ich-Beziehung.²⁴⁶ Auch aus der Kombination der zwei ersten Botschaften, „Stauend leben“ und „Schreiben im Staunen“ ergibt sich die Bedeutung der chiffrierten dritten Botschaft entweder als „Leben im Schreiben“ oder als „Schreibend leben“.²⁴⁷ Vergleicht man die edierte Textfassung mit einem frühen Entwurf (Textstufe II.2.) des Romans, kommt man zu einer Bedeutung, die für Bachmanns Selbstverständnis als Dichterin eine unerlässliche Rolle spielt. Sind einmal die Botschaften der Steine auf Italienisch geäußert – „Vivere meravigliandosi“ (Stauend leben), „Scrivere meravigliandosi“ (Schreiben im Staunen)²⁴⁸ –, könnte die dritte Botschaft mit einem der „Kultsätze“ des Romans gleichgesetzt werden: „Vivere ardendo e non

²⁴² Schmitz-Emans 1991, S.47-48.

²⁴³ Morrien 1996, S.104.

²⁴⁴ Weigel bringt den Stein mit dem Utopiebegriff Blochs in Relation und begreift die letzte Botschaft als „Utopie der Befreiung“, die „nicht in Form einer Botschaft benennbar ist“, weil das utopische Buch gerade erst „von seinem Buchstabencharakter befreit werden“ muß. Weigel 1984, S.88.

²⁴⁵ Morrien 1996, S. 104.

²⁴⁶ Schmaus, Marion: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf, Michel Foucault. Tübingen: Niemeyer 2000, S.109.

²⁴⁷ Für diesen Hinweis gilt mein Dank Herrn Prof. Robert Pichl.

²⁴⁸ Vgl. Malina Textstufe II.2. In: TP3, S.50.

sentire il male". Der Satz stammt von der Dichterin Gaspara Stampa, die als latent zirkulierende „Geisterstimme“ in der Poetik des Abwesenden mitschwebt.

Der erste, rote Stein, der in Verbindung mit der roten Türkenbundlilie als Symbol für die Liebe von Ivan und Ich (Kagran/Fremde) steht, verbindet sich nach den Deutungen mit Liebe und Leben. Wie alle anderen Farben ist auch das Rote sowohl positiv als auch negativ konnotiert, indem es sich nicht nur auf den Ausnahmezustand der Liebe, sondern auch auf die Zerstörung durch den Liebenden verweist. Die drei Steine und die Blumen mit ihrer ambivalenten poetischen Valenz erschaffen ein Zeichensystem, „das der Vater nicht entschlüsseln kann“²⁴⁹ und das die Schwankungen der Erzählpositionen und die Figurenkonstellation bestimmt.

Das „Verborgene“ ist jedoch nicht nur als ein Nicht-Ort des Schreibens zu verstehen, sondern dient als Schreibpraxis, die durch die Verschlüsselung der Botschaften ihre eigenen Spuren zu verwischen und „dem Verdrängten Raum [zu] schaff[en]“²⁵⁰ weiß. Das Schreiben des Ich versteht sich als Tarnungsspiel, das die Schriften „in der Handtasche, in der Lade, unter dem Kopfpolster“ (W3, 201.) in einer nicht auffindbaren Mappe oder in einem Müllkorb versteckt, in Unordnung bringt und ihre Aussagen durch eine unlesbare Schrift kodiert²⁵¹. Legende, Briefe und *Todesarten*-Texte müssen im Verborgenen bleiben, weil sie Verstöße gegen das Gesetz sind.²⁵² Das Geheimhalten der chiffrierten Wahrsagungen zielt auf die Verwahrung des Utopischen vor der Zerstörung durch das väterliche System, dessen Allmacht auch diese „verborgenen“ Worte anzugreifen vermag:

[...] es schneidet jemand herum an meinen Worten, man leckt sie auf, man schneidet sie auf, man schlitzt ihnen die alten Bedeutungen auf, ihre Gedärme hängen heraus und ich triefe von diesen Worten, und ich habe meinen Orgasmus, weil ich dieses Massaker veranstalte, das ist meine Sexualität, mein Fetischismus, mein Sadismus [...] (TP3, S.41.)

Die Vernichtung der Worte wird als sexueller Gewaltakt inszeniert, der nicht nur die Vorherrschaft des Symbolischen, sondern auch die Komplizenschaft des Opfers mit diesem „symbolischen“ Verbrechen hervorkehrt. Eine ähnliche Vernichtung des Weiblichen schildert *Requiem für Fanny Goldmann*, wo der Untergang im Namen des Mannes ebenfalls mit einer doppeldeutigen erotisch-sexuellen Färbung zum Ausdruck kommt (vgl. Kapitel III.2.).

²⁴⁹ Morrien 1996, S.104.

²⁵⁰ Frei-Gerlach 1998, S.287.

²⁵¹ In diesem Sinne fungiert Malina wie Martin ebenfalls als Übersetzer, der die nachgelassenen Schriften des Ich zu entziffern vermag.

²⁵² Morrien 1996, S.137.

Auch die am Anfang als „Höhenflug“ erlebte poetische Faszination wird in einem Traum in ihr Gegenteil gekehrt:

[...] dann fliege ich hoch, denn meine Finger und Zehen sind zu luftigen himmelfarbenen Ballonen angeschwollen und tragen mich in eine Nimmermehr-Höhe, in der es noch schlimmer ist, dann platzen sie alle und ich falle, falle, und stehe auf, meine Zehen sind schwarz geworden, ich kann nicht mehr weitergehen. (W3, S.176.)

Die „himmelfarbenen Ballonen“ werden durch die „schwarzen Zehen“ substituiert und die Schreibpraxis wird nicht mehr „als Imagination, sondern als körperbezogene Entgrenzungserfahrung“²⁵³ inszeniert, die zur Selbstverletzung bis hin zum Selbstverlust führt. Das große Thema des zweiten Kapitels werden somit jene Gewaltakte, durch die der Vater das Ich zum stummen Objekt seiner eigenen Kunst macht. Das Herausfallen der Zähne, das Herausreißen der Zunge, das Verlieren der Stimme tauchen als Elemente des Schweigens und Verstummens auf; der „Friedhof der ermordeten Töchter“ ist ein ständig wiederkehrendes Motiv, das als bildliches Symbol des Schweigens und Verschwindens fungiert. Entgegenhalten werden dieser Sprachlosigkeit die genannten Blumen und Steine, die als „Symbole des Sprachfindungsprozesses“²⁵⁴ zu betrachten sind.

Keine Delikatessen, Enigma, aber auch *Undine geht* führen sowohl visuell als auch sprachlich ein graduelles, bzw. abruptes Verstummen vor, indem sie in der Leerzeile nicht nur das Innehalten des Textes veranschaulichen, sondern auch „auf das Andere des Textes“ hinweisen.²⁵⁵ Ein solches Verstummen ist es auch, das am Ende von *Malina* bleibt, nachdem das Ich aus der Textwelt herausgefallen ist. Das Verschwinden des Weiblichen ist jedoch nicht überraschend, wohnte doch die Faszination des „Nichts“ der Ich-Figur von vorneherein inne: Nicht nur bekennt sie sich selber als „Abfall“, als „eine überflüssige Menschwerdung“ gegenüber Malina, sondern sie liest sich auch in der am Anfang gestellten Personenbeschreibung des österreichischen Passes, als vielfach „durchgestrichene“ und „überschriebene“. Als eine der fragwürdigsten und mehrdeutigsten Szenen des Romans *Malina* gilt das Verschwinden des Weiblichen in dem Riß einer alten Wand, nach welchem jedoch der Text ohne eine vom Subjekt besetzte Position weitergeht. Die Irritation über das Ende kann zum einen mit Hilfe der Franza-Geschichte beseitigt werden, zum anderen, wenn man das Symbol der Wand in das schon aufgespürte „Netz“ von verschlüsselten Motiven (Steine, Farben) verortet.

²⁵³ Brüns 1994, S.223.

²⁵⁴ Ebd., S.227.

²⁵⁵ Schmitz-Emans 1995, S.51.

Im Tempel der Königin Hatschepsut kann Franza die fehlenden Hieroglyphen lesen: Zeichen der Königin, die von ihrem Bruder getilgt wurden, um sie aus der Geschichte der ägyptischen Könige endgültig auszulöschen. Franza lädt diese Leerstelle mit einer positiven Bedeutung auf: Das „Nichts“ zeugt vom latenten Weiterleben Hatschepsuts, und die ausgekrazte Stelle der Tempelwand erzählt die Geschichte der fehlenden weiblichen Genealogie und Geschichte²⁵⁶. Auf dem Grab Hatschepsuts sind nicht nur Signaturen einer gewaltigen Ausmerzung zu sehen, sondern auch Abdrücke einer „neuen“ Sprache, in der sich das Unsagbare zeigt. Bei einer Pyramide wird Franza schließlich von einem weißen Mann vergewaltigt und Widerstand leistet sie nur, indem sie den eigenen Kopf gegen die Mauer schlägt und mit einer *anderen* Stimme gegen die „alte symbolische Sprache“ rennt. Das Sprachzerstören ist in diesem Sinne ein buchstäbliches „Gegen-die-Wand-Rennen“, und die Pyramidenmauer bleibt mit der doppelten Bedeutung des Grabes versehen: sowohl als Todesstätte einer zerstörten weiblichen Figur als auch als Verwahrstelle eines utopischen Widerstandes.

Das Ende von *Malina* ist ähnlich gestaltet: das weibliche Ich zieht sich in den Riss der Wand zurück und schreit zum letzten Mal einen Namen, der für die Utopie stand: Ivan. Hier, wie in *Das Buch Franza* „[rückt] das Weibliche dadurch, daß es ausgelöscht worden ist, als fehlendes, als das fehlende Andere ins Bewußtsein“.²⁵⁷ Die Wand als Grabstein markiert den Ort des Verstummens und Ermordens, aber fungiert zugleich als Statthalter einer *anderen* Stimme und Sprache. Das Spannungsverhältnis zwischen Oberflächen- und Tiefenstruktur, *Todesarten* und *Exsultate Jubilate* wird folglich in dem zweideutigen Symbol der Wand aufgelöst. Diese Zweideutigkeit ist bereits in der antithetischen Relation von zwei Gedichten aufzufinden. *Hinter der Wand* ist ein Jugendgedicht, in dem die Wand als Bestandteil der symbolischen Ordnung erscheint, die das lyrische Ich zu zerstören beabsichtigt (vgl. „und stürze Pfeiler um und höhle Mauern“). *Was wahr ist* gehört zum zweiten Lyrikband und berichtet über die ebenfalls zerstörerische Kraft des wahren Wortes; hier erhält die Wand ein unerwartetes utopisches Potenzial²⁵⁸: „Du haftest in der Welt, beschwert von Ketten, / doch treibt, was wahr ist, Sprünge in die Wand.“

Werden auch andere Motive des Romans in der Auslegung des Motivs berücksichtigt, verdichtet die Wand in sich die verschiedensten poetischen Fragestellungen. Die Wand kann als eine Art Tafel fungieren, „auf der etwas geschrieben

²⁵⁶ Morrien 1996, S.92. S.95.

²⁵⁷ Bartsch 1997, S.152.

²⁵⁸ vgl. auch Bartsch 1997, S.152. Auch Morrien 1996, S.92-93.

steht, stand oder noch zu schreiben ist“ und „lädt – wie das „weiße, unbeschriebene Blatt“ – trotz der genannten negativen Implikationen zu einer neuen, andersartigen Beschriftung ein”.²⁵⁹ Somit ist auch ihre Nähe zu dem „weißen Stein“ einleuchtend, mit seiner doppelten Leere (erstens weiß als Farbe des Nichts, daher Symbol des „unbeschriebenen Blattes“; zweitens die chiffrierte Botschaft, deren Sinn nicht auszumachen ist), indem sie die Unartikulierbarkeit der utopischen Wahrsagung im Verborgenen hält. Die weiße Wand ist auch ein Rückverweis auf das „kalkweiße“ Gesicht des Pierrot, der die Zweistimmigkeit der Erzählposition problematisiert. Die leere Stelle der Wand markiert einen Autorschaftswechsel, der Malina als latent weiterwirkender Autor erkennt und an die Stelle der schwarzen „Tarnkappe“ des Fremden die „kalkweiße“ Maske des Pierrots setzt.

Die Motivstruktur des Romans *Malina* ergibt jenes „Verweis- und Spiegelsystem“, das Morrient am *Franza-Fragment* für so charakteristisch hält:

Die Buchseite, auf der Franzas Name nicht erscheint, die Wand, an der sich die Mutter beinahe unbemerkt abzeichnet, und die Tempelwände, auf denen die Zeichen Hatschepsut nicht mehr zu sehen sind, ergeben zusammengenommen ein Verweis- und Spiegelsystem, dessen Funktion in der Sichtbarmachung des Nicht-Sichtbaren (Ausgelöschten, Ausgelassenen, Verdrängten) liegt. Bachmann bedient sich hier eines metonymischen Verfahrens, um die „Schrift der Abwesenheit“ lesbar zu machen und die Existenz eines latenten weiblichen Textbegehrens zu signalisieren.²⁶⁰

Die Wand als physische Manifestation des (Ver-)Schweigens zeugt sowohl von der ausgeklammerten, verschwiegenen Schreckenserinnerungen eines Ich, als auch von den im Abfall geworfenen utopischen Sätzen, indem die weibliche Figur selber zur Schrift geworden (vgl. die auf Franzas Körper erscheinende Hieroglyphenschrift), als Trägerin der utopischen Sätze in den Riß einer „Klagemauer“²⁶¹ verschwindend, die Botschaft einer Wahrsagung bewahrt und dadurch, dass sie eine Leere hinter sich lässt, eine neue Position des Erzählers im Sinne von *Keine Delikatessen* ermöglicht.

²⁵⁹ Morrien 1996, S.92.

²⁶⁰ Ebd., S. 92-93.

²⁶¹ Auf die Klagemauer von Jerusalem, in deren „Risse“ Gebete gesteckt werden, wird im Text zweimal Bezug genommen, was eine Analogie zwischen dem Wand-Motiv und der Klagemauer zulässt.

II.3. Die Tatsachen und das „Nichttatsächliche“. Literatur als Utopie

Kunst gibt nicht das Sichtbare
wieder, sondern macht sichtbar.
(Paul Klee)

Als die zentrale Fragestellung der Erzählung *Ein Wildermuth* fungiert das Spannungsverhältnis zwischen faktisch Richtigem und dem (moralisch, ethisch) Wahren. Der Protagonist Wildermuth, der sein ganzes Leben der Suche der „Wahrheit“ widmet, erkennt am Ende seiner Geschichte den Grund der sprachlichen Unartikulierbarkeit der absoluten Wahrheit in dem unauflösbaren Auseinanderklaffen von „Wort“, „Wahrheit“ und „Wirklichkeit“ und postuliert eine grundlegende Differenz zwischen Tatsachen und etwas nicht näher bestimmbar Anderen:

Warum müssen wir eigentlich diese verdammte Wahrheit wählen? Damit wir nicht in die Lüge geraten, denn die Lügen sind Menschenwerk und die Wahrheit ist nur zur Hälfte Menschenwerk, denn es muß ihr auf der anderen Seite etwas entsprechen, dort, wo die Tatsachen sind. Zuerst muß etwas da sein, damit eine Wahrheit sein kann. Allein kann sie nicht sein. (W2, S.248.)

Hier, auf der einen Seite das Menschenwerk, auf der anderen Seite etwas, was von einer höheren Entität entstammen mag und nicht mit den einfachen Tatsachen korrespondiert. Gemeint ist folglich eine über die Tatsachen hinausgehende, absolute Wahrheit, die Wildermuth zwar nicht in Worte fassen kann, die er zu suchen aber nie müde wird.

In der von Wildermuth beleuchteten Diskrepanz zwischen der Richtigkeit der Tatsachen unserer Erfahrungswelt und der „Wahrheit“ eines dieser Erfahrungswelt übergeordneten Bereiches deutet sich eine der ältesten Problematiken der Literatur an, die nach dem Wert und der Position der Kunst (Literatur) fragt. Indem Wildermuths Überlegung mit der Absage an einer lediglich mit Tatsachen erklärten und erkannten Wahrheit endet, geht er der Platonschen Position entgegen. Platon stellt den Wahrheitsanspruch der Dichtung stark in Frage, weil sie als Nachahmung „dritten Ranges“, als „Abbild von Abbildern“, als „Schattenbild“ der Wirklichkeit außerstande sei, Erkenntnis oder Wahrheit zu vermitteln.²⁶² Eine ähnliche negative Beurteilung der Literatur ist auch bei Frege zu bemerken, der in seinen Überlegungen zu *Sinn und Bedeutung* zu dem Ergebnis kommt, dass „die Zeichen, die keinen Gegenstand bezeichnen“ (also die Zeichen, die in der empirischen Wirklichkeit keine Entsprechung haben wie z.B. der Pegasus) „aus dem

²⁶² Vgl. *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd.6.* Hg. von Karlheinz Barck. Stuttgart / Weimar: Metzler 2005, S. 626.

Bereich des »ernsten« Sprechens“ ausgeschlossen werden sollen, weil als »ernst« nur ein Sprechen gilt, das über Gegenstände spricht.²⁶³ In diesem Sinne sollte ein literarischer Text als »unernstes« Sprechen bezeichnet werden.²⁶⁴

Gegen diese negative Beurteilung der Literatur argumentiert das Aristotelische Konzept einer Kunst als Mimesis. In seinem Sinne kann zwischen zwei Bedeutungsaspekten des Begriffs *Mimesis* unterschieden werden: Mimesis als „Nachahmung“ ist im historischen Kontext (Geschichtsschreibung) wichtig, wo ein „Modell“ nach einer Vorgabe als „Original“ erstellt wird.²⁶⁵ Im poetischen Kontext erhält der Begriff eine andere Relevanz: Die Kunst als Mimesis zeigt nicht das, „was wirklich geschehen ist“, sondern das, „was geschehen könnte, d.h. nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“²⁶⁶. Diese „Regel der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit“ erlaubt Árpád Bernáth über die *Poetik* von Aristoteles als über eine „Theorie der sprachlichen Konstruktion einer literarischen Geschichte (mýthos)“ zu sprechen und den Begriff des *Mimesis* als „Erstellung eines semantischen Modells (mýthos) durch Zusammenführung von Ereignissen (prágmata) nach wohldefinierten Regeln, das eine Geschichte (páxis) präsentiert“ zu definieren. Die Dichtung teilt das Allgemeine mit, das „sich durch die Regeln [mitteilt], auf Grund derer die Zusammenführung eines bestimmten *Mythos* als wahrscheinlich oder sogar als notwendig erscheint.“²⁶⁷

Die Konzeption von Aristoteles ermöglicht, Dichtkunst als vorrangig über die Naturwissenschaften zu situieren, insofern diese „die Wirklichkeit im Spielraum ihrer Möglichkeiten“²⁶⁸ freizulegen, d.h. eine viel wahrere Wahrheit zu vermitteln vermag:

²⁶³ Bernáth, Árpád: Zu den Grundlagen einer Wissenschaft über die möglichen Welten in der Poetik. In: Ders.: Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten. Mit einem Anhang über die Geschichte der Germanistik in Ungarn. (Studiensammlung). Szeged: Grimm Kiadó 2004, S.16-27, hier S.16-17.

²⁶⁴ Árpád Bernáth versucht dieser negativen Beurteilung der Literatur entgegenzuwirken, indem er den Widerspruch der Theorie Freges erhellte: „Nicht die Trennung zwischen Bedeutung und Sinn, sondern die unbeschränkte Gleichsetzung von Bedeutung und von Gegenstand führt zu Widersprüchen bei Frege. Jeder Eigenname hat eine Bedeutung, bezeichnet genau einen fiktiven Gegenstand, wenn sein Sinn nicht widersprüchlich ist, aber man kann nicht jeder Bedeutung einen Gegenstand aus unserer Erfahrungswelt zuordnen“. (In: Bernáth 2004, S.25.) Das heißt, dass während in einem „dokumentarisch gelesenen Text“ der »Ernst« des Textes von dem „Erfahrungsweltausschnitt“ abhängt (also man kann dem Zeichen einen Gegenstand aus unserer Erfahrungswelt zuordnen), wird der »Ernst« des literarischen, fiktionalen Textes durch „die Aufbau des Textes bzw. die Struktur der Sinne“ gewährleistet (also durch eine Theorie, die „die zugelassenen Zeichen und ihre zugelassenen Kombinationen eindeutig definiert“). In: Bernáth 2004, S.27.

²⁶⁵ Bernáth, Árpád: Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel. Berlin / New York: De Gruyter 2006, S.123-149., hier S.132.

²⁶⁶ Aristoteles: Poetik. Hg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S.29.

²⁶⁷ Bernáth 2006, S.134.

²⁶⁸ Ästhetische Grundbegriffe, S.627.

Der Dichter transponiert nicht beständig das Reale in den poetischen Text, sondern er verlässt den Bereich des Vorhandenen und etabliert einen anderen, einen Bereich des Mimetischen, der unabhängig davon existiert, ob etwas so geschildert wird, wie es ist, und in dem offensichtlich jene kreative Freiheit herrscht, die die Dinge darstellt, wie sie sein könnten oder auch sein sollten, also das Mögliche und eben nicht nur das Wirkliche.²⁶⁹

Andere Konzepte über den „mimetischen“ Charakter der Kunst räumen ebenfalls eine gewichtige Rolle dieser letzteren bei der menschlichen Erkenntnis ein, zumal diese „die verborgene Wahrheit primär gegebener Realitäten ans Licht“²⁷⁰ hebt. So etwa Jean Paul, der in seiner *Vorschule der Ästhetik* die Dichtung als der „Zauberspiegel der Zeit, welche nicht ist“²⁷¹ begriff; Franz Kafka, der Kunst ebenfalls als einen Spiegel auffasste, der „vorausgeht, wie eine Uhr“²⁷²; oder Daniel Kehlmann, der in seinem Essay, *Wo ist Carlos Montúfar?*, den Gegensatz zwischen „dem bloß faktisch Richtigen und dem Wahren“²⁷³ beleuchtet und bemerkt, dass „die Kunst zwar zweitklassig gegenüber der Natur [ist], und daß sie ihr aber manchmal dennoch etwas hinzufügen muß, denn das Wirkliche ist nicht immer, nicht in allen Fällen, das Wahre“²⁷⁴.

Obschon Bachmann selbst auf dem höheren Wahrheitsgehalt der poetischen Aussage (s. *Ein Wildermuth* oder der Vorrang der Kunst gegenüber der Philosophie) beharrt, zeigt sie auch die Diskrepanz zwischen den Tatsachen der Wirklichkeit und dem „Nichttatsächlichen“ der Literatur gerade an jenem Punkt auf, an dem die beiden am ausgeprägtesten zusammenprallen, nämlich an der literarischen Erarbeitung von Orten und Räumen. *Das Buch Franza*, in dem Bachmann auf den fiktionalen Charakter des eigenen Textes aufmerksam macht und über den Sinn des „Nichttatsächlichen“ nachdenkt²⁷⁵, bietet die eindringlichste Realisation dieser Problematik, indem sie durch eine auktoriale Intervention das Ausgesagte „als erfunden und ausgedacht preisgibt“²⁷⁶ und dadurch die „Unmittelbarkeit der Wahrheitswirkung“²⁷⁷ unterminiert. Somit entsteht ein

²⁶⁹ Petersen, Jürgen H.: *Mimesis-Imitatio-Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink 2000, S.41.

²⁷⁰ *Ästhetische Grundbegriffe*, S.621.

²⁷¹ Jean Paul: „*Vorschule der Ästhetik*“. Zit. n. *Ästhetische Grundbegriffe*, S. 651.

²⁷² Ebd., S.652.

²⁷³ Kehlmann Daniel: *Wo ist Carlos Montúfar?* In: Ders.: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006, S.18.

²⁷⁴ Ebd., S. 26.

²⁷⁵ Siehe auch die Bemerkungen von Monika Albrecht über die Erzählerreflexionen in den *Todesarten*, in denen „drei Aspekte der Problematik des Erzählens“ betrachtet werden: „das generelle Problem der Rechtfertigung des Schreibens, die Aufgabe des Schriftstellers und der Zusammenhang von individueller und historischer Geschichte.“ Albrecht, Monika: „Die Suche nach Malina. Zur Genese von Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt in den 50er und frühen 60er Jahren“. In: Ingeborg Bachmann. *Die Schwarzkunst der Worte*. Hg. von John Pattillo-Hess und Wilhelm Petrasch. Wien: Wiener Urania 1993, S.46-54., hier S.47.

²⁷⁶ Petersen, Jürgen H.: *Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996, S. 182.

²⁷⁷ Ebd., S.182.

Nirgendworaum, in dem sich nicht nur die Autorin, sondern auch die Leser zwischen der Fiktion der erzählten Welt und der eigenen Wirklichkeit bewegen.

Wenn ein Zug durch den Semmeringtunnel fährt, wenn die Rede davon ist, daß er nach Wien fährt, etwas genannt wird, eine Stadt, die so heißt, und ein Ort, der Galicien heißt, wenn von einem jungen Mann die Rede ist, der sich ausweisen können sollte als ein Martin Ranner, aber ebensogut Gasparin heißen könnte, und man wird sehen, wenn nicht überhaupt noch ganz anders – wenn also... Und da sich beweisen läßt, daß es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Wien hier auf dem Papier ist und die Stadt Wien immerzu woanders, nämlich 48° 14' 54'' nördlicher Breite und 16° 21' 42'' östlicher Länge, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt, schon einmal diesen bestimmten Zug nicht, der durch den genannten Tunnel fährt, und nicht den jungen Mann, der in dem Zug durch den Tunnel fährt – was ist dann? Obwohl die Zugauskunft zugeben würde, daß hier (wo hier?) jeden Tag Züge durch den Tunnel fahren und auch nachts, aber diesen hier könnte sie ja nicht zugeben, den hier auf dem Papier: dann kann also kein Zug fahren und niemand darin sein, dann kann das Ganze nicht sein und auch nicht: er dachte, las, rauchte, schaute, sah, ging, steckte ein Telegramm weg, später: er sagte – dann kann doch niemand reden, wenn es alles zusammen nicht gibt. Nur das Wortgeröll rollt, nur das Papier läßt sich wenden mit einem Geräusch, sonst tut sich nichts, wendet sich nichts, wendet sich keiner um und sagt etwas. Wer also wird etwas sagen und was sich zusammensetzen lassen aus Worten – alles, was es beinahe gibt, und vieles, was es nicht gibt. Das Papier aber will durch den Tunnel [...]

Was also soll das? Und ein Exkurs, während ein Zug durch den Semmering-Tunnel fährt, müßte enden damit, daß es sich bei dem Zug, aber allem anderen ebenso gut, um einen Irrtum handelt, und nun kann der Zug unserthalben fahren, indem von ihm geschrieben, gesprochen wird, er wird jetzt fahren, weil auf ihm bestanden wird. Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden. (TP2, S.132-133.)

Dieser kleine „Exkurs“, der als Metalepse²⁷⁸ die Geschichte Martin Ranners bei der Simmering-Tunnel-Szene zum Stocken bringt und die Grenzen zwischen den narrativen Ebenen (die der Figuren und die des Erzählers), sowie zwischen dem „Realbewusstsein“ und dem „Fiktionalbewusstsein“²⁷⁹ des Lesers verwischt, problematisiert einen der grundlegendsten Charakterzüge literarischer Texte, nämlich das Verhältnis zwischen Faktuellem und Fiktionalem. Indem der Erzähler die Fiktivität seines Textes bekennt, d.h. seine Geschichte als Konstruktion bezeichnet, in der er seine Figuren als „êtres de papier“²⁸⁰ und seine Raumkonstellationen als bloße Worte versteht, deren Referenzbezug in der Außenwelt nicht gewährleistet ist (vgl. Käte Hamburger²⁸¹), hinterfragt er gleichzeitig die

²⁷⁸ Genette, Gérard: *Figures III*. Paris: Seuil 1972, S.243-246. Der Begriff bezeichnet in dem Sinne von Genette eine Grenzüberschreitung zwischen den narrativen Ebenen eines Textes.

²⁷⁹ Petersen 1996, S. 33.

²⁸⁰ Eine Bezeichnung von Roland Barthes für die „fiktiven Figuren“ eines Textes in *Introduction à l'analyse structurale du récit*. Zit. nach Scheffel, Michael: „Wer spricht? Überlegungen zur 'Stimme' in fiktionalen und faktualen Erzählungen.“ In: *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel. Berlin / New York: De Gruyter 2006, S.83-99., hier S.94.

²⁸¹ Die Unbelegbarkeit der räumlichen und zeitlichen Koordinaten der Figur (z.B. die Frage „wo hier?“) lässt Käte Hamburgers These zu den deiktischen Raum- und Zeitadverbien erkennen, nach der diese letzteren

Position des eigenen Textes: Was oder wer bürgt für diesen Text, der sich, in den Status eines Irrtums geschoben, als Produkt einer (dichterischen?) Täuschung erweist?²⁸² Dass ein literarischer Text, der für seine Geschichte „fiktive“, von der historischen und realen Zeit- und Raumwirklichkeit unabhängige Ort- und Zeitangaben erschafft, ist in der modernen Erzähltheorie bekannt.²⁸³ Die Überlegungen zu einem gewissen Martin Ranner und zum Wortgeröll des Textes machen deutlich, dass diese Sätze nichts mit der Wirklichkeit zu tun haben, d.h. ihre Referenzialität nicht aus der Wirklichkeit des Lesers entnehmbar ist, auch wenn sich die Existenz der einzelnen Sachverhalte, wie Simmeringtunnel, Zug, Nachtzug etc. durch die Fakten der Außenwelt beweisen lässt. Das „Ganze“ jedoch ist nicht-referentiell, also fiktional und ausgedacht, das „wirkliche Sein [wird] nicht – wie Petersen formuliert – auf sein Wirklichsein hin ausgesagt.“²⁸⁴

Die Worte der Autorin, die sich in dem obigen Zitat in die Geschichte des reisenden Bruders einmischen, machen die Leser nicht nur auf die Konstruiertheit des Textes aufmerksam, sondern führen eine Grundlegung für diese „erfundene“, „irrtümliche“ Konzeption aus: „Denn die Tatsachen, die die Welt ausmachen – sie brauchen das Nichttatsächliche, um von ihm aus erkannt zu werden.“ Der Mensch braucht doch die

„ihre deiktische, existenzielle Funktion, die sie in der Wirklichkeitsaussage haben, [verlieren], und zu Symbolen [werden].“ Hamburger, Käte: Logik der Dichtung. 2. stark veränderte Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1968, S.110.

²⁸² Das Wort „Irrtum“ impliziert einen Akt der „Täuschung“, bei der der Autor so tut, „als ob“ die dargestellten Geschehnisse wahr wären. Diese Konzeption, die die literarische Fiktion mit der Struktur des „als ob“ erklärt, findet man z.B. bei Hans Vaihinger *Philosophie des Als Ob*. Siehe detailliert in Scheffel 2006, S. 85.

²⁸³ Auf eine detaillierte Präsentation der verschiedensten Ansätze über Fiktion und Fiktionalität des literarischen Werkes wird hier verzichtet, weil diese die Rahmen dieser Arbeit sprengen würde.

²⁸⁴ Vgl. Petersen 1996, S.16. Er unterscheidet zwischen Wirklichkeitsaussagen, die „über Tatsachen berichten, um die Wirklichkeit zu erklären“ und Fiktionalaussagen, die nicht die Wirklichkeit bezeichnen, sondern „unmittelbar“ etwas „Absolutes“, das „reine Sein“ aussagen. Petersen 1996, S.16-17. und S. 75.

Vgl. dazu die exemplarische Analyse der Zeit- und Ortsangaben von Bölls Roman *Ansichten eines Clowns* von Árpád Bernáth. Im Roman erweist sich weder die Zeitangabe (Anfang März, gegen 18 Uhr und „Dunkelheit“) noch die Ortsangabe (die Position der Wohnung des Clowns in Bonn) im Vergleich mit dem Original als richtig. Diese scheinbare Fehlleistung ist jedoch nicht als eine „Abweichung“ von der empirischen Realität zu betrachten. Vielmehr entsteht die fiktive Welt des Romans anhand solcher „Konstruktionsprinzipien“, die diese „Abweichungen“ von der Realität verlangen. Sowohl die Zeitbestimmung („Dunkelheit“) als auch die Position der Wohnung („gegenüber der Kirche“) erscheinen als „notwendige Eigenschaften“ dieser konstruierten Welt. Siehe: Bernáth 2006, S.140-148. Vgl. die Problematik auch in Bezug auf das Gedicht von Kassák Lajos *A ló meghal a madarak kirepülnek*. Hier wird der Frage nachgegangen, was geschieht, wenn ein Text teils fiktional teils nichtfiktional interpretiert werden kann, also was geschieht, wenn sich der „wirkliche“ Dichter in den „wirklichen“ Sattel eines „unmöglichen“ Pegasus schwingt. In Bernáths Interpretation werden auch der „Dichter“ und der „Sattel“ fiktional gelesen, die jedoch auch in unserer Erfahrungswelt einen Gegenstand haben. Alle drei (Dichter, Sattel, Pegasus) sind jedoch als „sprachliche Zeichen“, d.h. als „nominal“ zu definieren, die nie etwas anderes als fiktive Gegenstände und fiktive Kennzeichnungen dieser Gegenstände bezeichnen. In: Bernáth, Árpád: Fikcionalitás és értelmzés, avagy a nyelv mint a költészet nyelve. Egy sokrétű probléma vázlatos megközelítése. In: Ders.: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához*. Tanulmánygyűjtemény. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport 1998, S.211-219.

Literatur, das Nicht-Faktische, um die Wahrheit über sich selbst erfahren zu können.²⁸⁵ Der Exkurs lädt die Leser zu einer „inwendigen“, metaphorischen Reise ein, die auf dem äußeren Schauplatz durch eine Wüste, auf dem inneren in die Verwüstung einer Figur führt. Indem der Text, verortet an der Grenze des Faktualen und des Fiktionalen, eindeutig letzterem, also dem *Nichttatsächlichen* den Primat zollt, unterwirft er die *faktuale* Wirklichkeit der literarischen *Fiktion*, die höhere Wahrheiten, d.h. jenen „emotional-aktualen Wirklichkeitsbereich“ des Menschen auszusprechen vermag, worüber Bachmann bereits in ihrer Dissertation über Heidegger gesprochen hat.

In der vierten *Frankfurter Vorlesung (Der Umgang mit Namen)*, in der Bachmann das Problem der literarischen Namensgebung als eine der unentbehrlichsten Aufgaben des Schriftstellers bezeichnet, spricht sie eine erste Differenzierung zwischen der Karte der Geographen und dem Zauberatlas der Literatur an.

Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich wahr, 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. (W4, S.239.)

Der Gegensatz zwischen den zwei Karten, einer geographischen, die die Wirklichkeit kartographisch abbildet, und einer literarischen, die zwar wenig mit den wirklichen Ortschaften zu tun hat, auf dem aber „wahrer, viel wahrer“ eine Realität eingezeichnet ist, die „aus Worten gemacht“ ist (W4, S.239-240.), verdeutlicht nachgerade eine als *ars poetica* angenommene Schreibposition, die mit den erfundenen oder reellen Orten keineswegs „mimetisch Reales darzustellen“²⁸⁶, sondern eine Wirklichkeit zu konstruieren (*poiesis*) beabsichtigt, die einem das *Sehen* ermöglicht.²⁸⁷

Die Schnittstelle von „Tatsachen“ und „Nichttatsächlichem“ im Romanfragment *Das Buch Franza* bietet einen allgemeinen Einblick in die Problematik des Wahrheitsanspruches des literarischen Textes. Die Konsequenzen des Wechselspiels oder des Auseinanderklaffens von *Tatsächlichem* und *Nichttatsächlichem* können auch in anderen Texten aufgezeigt werden. Im Mittelpunkt der weiteren Analyse stehen folglich

²⁸⁵ Jurgensen betrachtet die Simmeringtunnel-Szene als „Apologie der Fiktion“, in der Bachmann die „Genese eines literarischen Erzählprozesses [mythologisiert]“. In: Jurgensen 1981, S.89-90.

²⁸⁶ Jagow 2003, S.121.

²⁸⁷ In ihrer Preisrede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, bekennt sich Bachmann einer Poetik, die die Leiderfahrung des Menschen „wahrhaben“ und „wahr machen“, die Wahrheit über „das ganze Unglück der Welt“ den Menschen „zumuten“ will. (W4, S.275.)

solche Textstellen, die an der Grenze der zwei Bereiche Wirklichkeit und Fiktion situiert sind, den Duktus der Wanderkarten und Stadtpläne übernehmen, die von diesen Karten vorgesehene oder beschriebene Wege mimetisch wiederholen, ohne aber die in der Karte abgebildete Wirklichkeit zu treffen. Somit kann der Bachmannsche Text an ebenjenem Fluchtpunkt von Fiktionalem und Faktualem verortet werden, wo diese doch notwendigerweise auseinander gehen sollten.

Dabei ist anzumerken, dass hier nicht nur die Differenz von *Mimesis* und *Poiesis* eine besondere Aufmerksamkeit verdient, sondern auch das Wechselspiel zwischen *Ich-Identität*, *Erinnerung* und *Topographie*.²⁸⁸ Weil Bachmanns Zielsetzung „die Sichtbarmachung von (gesellschaftlich) nicht wahrgenommenem, verdrängtem ‚Schmerz‘“²⁸⁹ ist, artikulieren die Raumschilderungen in der Unvereinbarkeit der faktischen Wirklichkeit mit der „inwendigen“ Topographie der Protagonisten eine weit über das individuelle Schicksal hinausgehende Unzulänglichkeit des modernen Menschen mit der „zerstückelten“ Welt der Nachkriegszeit wieder einig oder dort wieder heimisch zu werden.²⁹⁰

In der Erzählung *Das dreißigste Jahr* hofft der namenlose Protagonist, der verzweifelt in die Stadt, „die er am meisten geliebt hatte“ heimzukehren versucht, auf der Folie eines Stadtplans von Wien und den Anweisungen eines Reiseführers, etwas „Wissenswertes“ zu erfahren und seine Rückkehr somit zu erleichtern.

Er kaufte sich einen Stadtplan in einer Buchhandlung, für die Stadt, in der er jeden Geruch kannte und über die er nichts Wissenswertes wusste. Er schlug das Buch auf, setzte sich damit

²⁸⁸ Vgl. Sigrid Weigels Analyse über den engen Zusammenhang zwischen „Stadt“ – „Ich“ – „Erinnerung“ in *Das dreißigste Jahr* und *Malina*. Weigel, Sigrid: »Stadt ohne Gewähr« – Topographien der Erinnerung in der Intertextualität von Bachmann und Benjamin. In: Dies.: Bilder des kulturellen Gedächtnisses: Beiträge zur Gegenwartsliteratur, Dülmen-Hiddingsel: Tende, 1994, S.81-101.

²⁸⁹ Bartsch 1997, S.155.

²⁹⁰ Weil die Namen und die Namen tragenden Sprechenden aber, wie nie zuvor, durch eine fundamentale Unsicherheit der Raum-Zeit-Koordinaten gekennzeichnet sind, weil sich die Wirklichkeit ständig verwandelt, sehen sich die Schriftsteller heute gezwungen, die Einheit des Ortes anders als im realistischen Roman des 19. Jahrhunderts zu behandeln, d.h. den Ort aus seiner Position als bloße Hintergrund-Kulisse zu befreien und ihn mit ontologischen und poetischen Inhalten zu versehen. Dass, was Bachmann in ihren Essays über die defizitäre Identität des Sprechenden konstatiert, bildet auch den zentralen Aspekt der amerikanischen (Frederic Jameson, Edward Soja, David Harvey) und französischen (Derrida, Deleuze, Lefebvre) Raumtheorien, die laut Arturo Escobar darauf aufmerksam machen, dass „das alte, cartesianische Modell“ in den postmodernen Räumen unbrauchbar wurde, um die Position des Subjektes nachzuzeichnen. Die neue Subjektdefinition braucht einen neuen (und kritischen) Ort, nämlich den Rand (Escobar 2006, S.187-188.), der nicht nur die Schwierigkeiten der Subjektconstitution aufzuspüren, sondern auch die festen Formen der gesellschaftlichen Ordnung zu destabilisieren vermag. (Escobar 2006, S.188.) Wenn Bachmann Orte und Namen mit Bedeutungen auflädt und die Welt nach ihrem Zerfall noch einmal durch Benennung wieder aufbaut, damit die Namen als Wegweiser auf diesem Unterwegssein für immer uns „leuchten“ können, beabsichtigt sie jener postmodernen Heimatlosigkeit und der damit verbundenen Identitäts- und Sprachkrise entgegenzuwirken, die ihr ganzes literarisches Werk prägt.

auf eine regennasse Bank im Stadtpark [...] und ging dann, den Sternchen nach, zu dem großen Palast mit der Rüstungssammlung und in das Kunsthistorische Museum, zur Gloriette und zu den Kirchen mit den Barockengeln. Am Abend fuhr er bei Sonnenuntergang auf den Kahlenberg 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. (W2, S.119-120.)

Es ist unschwer, durch die beschriebene Route und die genannten Sehenswürdigkeiten Wien zu erkennen. Trotz mimetischer Darstellung gelingt es jedoch nicht, eine Verbindung zwischen der spazierenden Figur und dem Ort auszumachen: das Innere (die Erinnerung) deckt nicht die äußere Wirklichkeit.²⁹¹ Ein Traum über die Stadt führt sogar die immer tiefer werdende Kluft zwischen Stadt und Figur vor: „Im Traum stürzte auf ihn die Stadt herab, mit der Karlskirche voran, mit ihren Palais und Parks und ganzen Straßenzügen [...]“ (W2, S.125-126.) Dieses Traumerlebnis wiederholt den inwendigen Schlag, der dem Ich-Erzähler in der Wiener Nationalbibliothek zuteil wurde. Artikuliert der erste Schlag der Bibliothekszene eine geistige Unzulänglichkeit des Menschen, so macht der zweite Schlag des Traumes die Diskrepanz von Innenwelt und Außenwelt deutlich. Es ist unmöglich in die einst als Heimat angenommene Stadt heimzukehren, die Differenz zwischen dem objektiven Bild der Stadt und dem subjektiven, mit individuellen Erinnerungen und kollektiven Schmerzerfahrungen (vgl. die Wien-Beschimpfungen, die die Geschichte der Stadt stichwortartig heraufbeschwören) beladenen Stadtbild aufzulösen.

Ein weiteres Zitat aus der unvollendeten Erzählung *Besichtigung einer alten Stadt*, die zum unmittelbaren Umkreis des Romans *Malina* gehört, inszeniert das verstellte Selbstbild der in dem Mythos des Riesenreiches gefangen genommenen Stadt Wien als kollektiven Selbstbetrug der Österreicher und präsentiert den Übergang vom *Haus Österreich* zum *Totenhaus Österreich*, das die „kultische Administration eines Totenreiches“ (W3, S.99.) als Mission auf sich genommen hat.

Weil Malina und ich Wien sehen wollen, das wir uns noch nie angeschaut haben, machen wir eine Fahrt mit dem AUSTROBUS. Dem Fremdenführer hängt eine Beethovenmaske um den Hals, und während wir, nach den Gesichtspunkten eines uns unbekanntes Reisebüros, ein ganz neues Wien erleben, bemüht sich der Fremdenführer, englisch für die Amerikaner zu sprechen [...]. Ohne Halt geht es an vielen graugrünen Barockkuppeln vorbei, die Karlskirche wird

²⁹¹ Dieses Scheitern des Festhaltens am „Topographischen“ der Figuren in *Das dreißigste Jahr* und in *Drei Wege zum See* stellt auch Attila Bombitz fest, indem er die gescheiterte mimetische Erkundung der Stadt bzw. der Landschaft des Dreiländerecks in den Werken mit dem Gedächtnis in Beziehung setzt: „Die Erinnerungen entsprechen nicht der realen Welt. Beide Welten sind voll mit wiederholenden Figurenvariationen ...“. 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. von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz. Wien / Szeged: Praesens / Szeged JATEpress 2008, S.73-84., hier: S.77.

ausgelassen, die Nationalbibliothek unterschlagen, Erzherzog Karl, der Sieger, der Löwe von Aspern, wird vertauscht mit Kaiser Maximilian I. [...]. Wir fahren rasch an der Staatsoper vorbei, where are happening the greatest singing successes and singing accidents in the world, und besonders rasch geht es am Burgtheater vorbei, where are happening every evening the oldest and most famous dramas and murderings in Europa. Vor der Universität geht dem Fremdenführer der Atem aus, er erklärt sie eilig zum oldest museum of the world und deutet erleichtert auf die Votivkirche [...] (W2, S.277.)

Die äußerst ironisch zugespitzte Schilderung der Stadtrundfahrt mit dem AUSTROBUS, während derer Malina und das Ich unter amerikanischen Touristen die Reste der ehemaligen Monarchie in ihrer von dem Tourismus entarteten Oberflächlichkeit zu sehen bekommen, könnte als Pendant zu der oben zitierten Textstelle der Erzählung gelesen werden. Die durch einen imaginativen Stadtplan Wiens durchgeführte Stadtführung gerät hier, wie in der Erzählung auf Holzwege. Dort können sich die Erinnerungen des namenlosen Er-Erzählers und die Sehenswürdigkeiten der Stadt nicht decken, hier werden die wichtigsten Stationen des Stadtplans entweder einfach ignoriert oder sogar miteinander verwechselt. Die „geistige Heimat“ der Ich-Figur, die sich im Roman *Malina* noch im Bild des utopischen Ungargassenlandes manifestiert und vor allem mit der intellektuellen Tradition der Wiener Moderne (Hofmannsthal, Freud, Schnitzler, Mach und Mauthner etc.) im Zusammenhang steht, wird hier an den Geschmack der Touristen angepasst und dekonstruiert. In der zitierten Erzählung wird das Wien der Jahrhundertwende als „fröhliche Apokalypse“²⁹² re-inszeniert, wobei die Operetten-singenden und trockene-Mozartkugeln-fressenden Touristen jene Gemütlichkeit, jenen Hedonismus und flüchtigen Lebensgenuss verkörpern, der vor dem ersten Weltkrieg für die brillante, dekadente und oberflächliche Scheinwelt Wiens charakteristisch war. Das Wien von Heute ist in diesem „Musealen“²⁹³ stecken geblieben, insofern es sich durch Sissi-Filme und Strauss-Operetten behauptet und ihre eigenen Verfallszeichen (die einstürzende Kuppel des Stephansdoms, das umgebaute Riesenrad) außer Acht lässt. Die Funktion des Textes *Besichtigung einer alten Stadt* ist die Ausfüllung einer Leerstelle im Romantext: die beispielhafte Präsentation der Stadt Wien als „Krematorium“, das „aus der Geschichte herausgetreten ist.“

Schließlich ist eine Textstelle aus dem Romanfragment *Das Buch Franza* zu vergegenwärtigen, welche die „Heimkehr“ des Bruders von Franza an die Gail ebenfalls am Schnittpunkt vom Faktualen und Fiktionalen schildert:

Der Weg von Warmbad bis an die Gail, vom Fremdenverkehrsverein jetzt als Weg Nummer 21 bezeichnet, als prächtiges Naturschutzgebiet angepriesen, am Zillerbad vorbei, entlang des

²⁹² Broch 1975, S.153.

²⁹³ Ebd., S.148.

Zillerbaches, führt durch teilweise romantisches Waldgebiet. Wandern wir bis zur Gail, dann Gehzeit eineinhalb Stunden, mit schönem Ausblick nach Norden, siehe Weg 10. Dreiländereck. Dreispracheneck. Von hier können wir unseren Rückweg antreten, siehe Weg Nummer.

Martin hatte sich vom Taxi nur bis zum Bahnübergang nach Warmbad bringen lassen, er mußte gehen, ja, auch am Zillerbach entlang, aber in der Nacht war nichts zu sehen und in den Gedanken war nichts, was einen Rückweg antreten ließ. (TP2, S.151-152.)

Während hier die aus der Erzählung *Drei Wege zum See* bekannten „Anweisungen“ der Wanderkarte kopiert werden, wird die Spannung zwischen den antithetisch gesetzten Welten von „Innen“ und „Außen“ sichtbar. Das fingierte Zitieren der Wanderkarte lässt einerseits den geographischen Ort der Geschehnisse (Dreiländereck, Dreispracheneck) in seinem kulturellen, sprachlichen und historischen Symbolgehalt erkennen, andererseits führt die Differenz zwischen dem „touristischen“ Wanderblick und dem „heimischen“ Blick Martins vor: Er kann dort, wo sonst „romantisches Waldgebiet“ zu sehen wäre, eben „nichts“ sehen und er ist auch nicht imstande, für einen Rückweg anzutreten. Somit führt *Das Buch Franza* eine Problematik ein, die in *Drei Wege zum See* in ihrer Komplexität erörtert wird. Mit dem Bruder Martin wird nämlich eine Figur erschaffen, die verweigert, in der eigenen Kindheit und Heimat anzukommen, und deren „Siegel und Namen“ zu entziffern. In *Drei Wege zum See*, wo die Unzugänglichkeit des Sees zugleich Elisabeths Unzulänglichkeit, sich in der richtigen Heimat „heimisch“ zu fühlen, versinnbildlicht, wird der scheinbar simple „topographische Irrtum“ mit der Stimme des „Autors“ verbunden, der in einer Art Einleitung „den Ursprung der Geschichte“ anzugeben sucht, ohne später die Geschichte zu kommentieren.²⁹⁴ (Analyse s. Kapitel III.3.)

Die Texte führen folglich die Problematik der „re-mimetischen Poetik“²⁹⁵ vor; die anvisierte Erkundung einer Landschaft aufgrund einer angeblich wahrheitsgetreuen Wanderkarte muss aber scheitern, weil die äußere Reise immer wieder von der inneren Denkbewegung der Figur überlagert wird. Die real existierende Geographie der Stadt, die durch Spaziergänge begehbar wäre, wird durch den Erinnerungs- oder Wunschort der Bachmannschen Figur substituiert. Die derart verhinderten und gescheiterten Wegmöglichkeiten legen somit nicht nur für die abhanden gekommenen Realitätsbezüge der Figur Zeugnis ab, sondern auch für die Fragwürdigkeit der erzählerischen

²⁹⁴ Auch Folkvord sucht die Zusammenhänge zwischen dem am Anfang gestellte Kursivtext und dem Rest der Erzählung und stellt fest, dass der Autor nichts mit einer Fiktionsfigur zu tun hat, weil er als dritte Person nicht mehr in der Geschichte vorkommt. Folkvord, Ingrid: *Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa*. Hannover-Laatzten: Wehrhalm 2003, S.156.

²⁹⁵ Vgl. Bombitz 2001, S.91 und S.96.

Darstellbarkeit einer durch und durch veränderten Wirklichkeit (s. diese Problematik detailliert ausgelegt im III. 3. Kapitel).

Im zitierten Exkurs über den fiktiven Charakter der Simmeringtunnelfahrt im *Buch Franza* räumt Bachmann der Frage nach der Wahrheits- und Wirklichkeitsvermittlung der Literatur eine wichtige Rolle ein und beharrt auf deren höherem Wahrheitsanspruch, sogar im Bewusstsein dessen, dass nur das „Wortgeröll rollt“, nur „das Papier sich wenden [lässt]“, dass also alles nur Fiktion ist. Dieses wahrheits- und erkenntnistheoretische Verdienst des literarischen Werkes, das nach dem zweiten Weltkrieg unter „gänzlich verformelten“ Wirklichkeitsumständen steht, ist im engen Zusammenhang mit dem Begriff der „Literatur als Utopie“, die Bachmann jedoch weniger systematisch in ihren Schriften erarbeitet, als die Konzeption einer „neuen Sprache“. Diese auch von Oelmann behauptete terminologische Unklarheit der Begriffe „Wirklichkeit“ bzw. „Realität“²⁹⁶ kann erst aufgehoben werden, wenn den in den verschiedensten theoretischen Schriften eingestreuten Aussagen über „Literatur als Utopie“ oder über das Schreiben in der konkreten „geschichtlichen Situation“ nachgegangen wird.

Anders als die Karten der Geographen, die mit einem graphisch kodierten Zeichensystem durch Maßstäbe (vgl. die Angabe der Position der Stadt Wien als „48° 14' 54'' nördlicher Breite und 16° 21' 42'' östlicher Länge“) die Wirklichkeit vollkommen zu decken vermögen, will der Schriftsteller „mit der Sprache und durch die Sprache hindurch etwas erreichen“, was man „vorläufig Realität“ (W4, S.193) nennen könnte. Die Literatur verwendet das Zeichensystem der Sprache, das sich oft als ein unzureichendes Mittel erweist, das „Nicht-Wißbare der Welt“ zu vermitteln. Die Frage, inwieweit sich etwas, was nur sprachlich, in der Fiktion existiert, Glaubwürdigkeit verleihen lässt oder inwiefern ein neues Gedicht „an einer neuen Wahrheit“ (W4, S.209.) teilhaben kann oder aber was dann passiert, wenn der Dichter der Wirklichkeit schuldig bleibt (W4, S.187), fasziniert und irritiert Bachmann gleichzeitig. Sie ringt immer wieder um die Problematik, wie der Schriftsteller, der „wirklichkeitswund und wirklichkeitssuchend“ (W4, S.216.) ist, zu dem Du des Textes mit dieser „verzweifelt gesuchten und manchmal gewonnenen Wirklichkeit“ (W4, S.295.) einen Weg zu finden vermag, eine Wirklichkeit, die jedoch weniger mit den „brennenden Aktualitäten“ der Zeit (W4, S.295), sondern vielmehr mit „neuer Wahrheit“, „neuer Wahrnehmung“, „Erkennen“ und „Veränderung“ zu tun hat.

²⁹⁶ Oelmann 1980, S.91.

Bachmann verwendet das Wort „Realität“ im Sinne der „geschichtlichen Situation“ der Nachkriegszeit, die einerseits durch Schmerzerfahrung gekennzeichnet ist und sich andererseits aus der Vielfalt verschiedener „unverbundener“ Realitäten zusammensetzt. Diese neuen Wirklichkeitsverhältnisse verlangen „neue Bestimmungen“, „neue Definitionen“ (W4, S.208.) von den Schriftstellern. Weil „Dichten“ nicht mehr „außerhalb der geschichtlichen Situation“ stattfindet, sondern von den „Zeitgegebenheiten“ bestimmt wird, kann „ihm, im glücklichsten Fall, zweierlei [gelingen]: zu repräsentieren, seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist.“ (W4, S.196.) Dies macht das doppelt anvisierte Ziel Bachmannscher Poetik deutlich: „Darstellung der Wirklichkeit“ einerseits und „Bewusstmachung der Möglichkeit“ andererseits.²⁹⁷ Realität und Wirklichkeit werden somit nicht „als etwas Gegebenes, Wahrnehmbares, sondern als Zubestimmendes, Zuerreichendes, Zuentwerfendes, als Aufgegebenes“ sichtbar.²⁹⁸

Der zweite Wesenszug der Literatur nach Bachmann ist, dass sie auf „Veränderung“ angelegt ist, insofern „die veränderte Wirkung [...] uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein [erzieht]“ (W4, S.196.). Bachmann will „eine Veränderung des Bewusstseins bewirken“²⁹⁹, die Menschen vom Schlaf wachrütteln, ihnen dazu verhelfen, dass ihnen „die Augen aufgehen“:

Wenn sie eine neue Möglichkeit ergreift, gibt die Kunst uns die Möglichkeit zu erfahren, wo wir stehen oder wo wir stehen sollten, wie es mit uns bestellt ist und wie es mit uns bestellt sein sollte. (W4, S.196.)

Bachmann verwendet nicht zufällig den Begriff der „Möglichkeit“ in Bezug auf die Funktion der Literatur eine Welt zu schildern, die ein Erklärungsmodell der menschlichen Existenz zu vermitteln imstande ist. Der Begriff der Möglichkeit bzw. des Möglichkeitssinns ist für Bachmann im Musilschen Sinne relevant, insofern der Begriff auch ein utopisches Denken impliziert. Nach der Musilschen Definition ist Möglichkeitssinn „die Fähigkeit“, „alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist“.³⁰⁰

Ein mögliches Erlebnis oder eine mögliche Wahrheit sind nicht gleich wirklichem Erlebnis und wirklicher Wahrheit weniger dem Werte des Wirklichseins, sondern sie haben, wenigstens nach Ansicht ihrer Anhänger, etwas sehr Göttliches in sich, ein Feuer, einen Flug, einen

²⁹⁷ Fehl 1970, S. 49.

²⁹⁸ Oelmann 1980, S. 90.

²⁹⁹ Fehl 1970, S. 46.

³⁰⁰ Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2003, S. 16.

Bauwillen und bewußten Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt.³⁰¹

Bachmann interessiert sich eben für die „nicht geborenen Wirklichkeiten“³⁰² als Aufgabe, für den „offenen Horizont“ [...], von dem aus das Leben dem Geist angepasst wird“ (W4, S.25.). Die Möglichkeit, die als Gegenbegriff gegenüber dem Faktischen der empirisch wahrnehmbaren Realität gestellt wird³⁰³, wird sogar in ihrer Negativität als Erweiterung der Lebenshorizonte erkannt: „Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten“ (W4, S.276.).

Der utopische Charakter von Bachmanns Literaturkonzeption lässt daher den klassischen Nachahmungs-Begriff oder die von Jacob Burckhardt definierte Nachahmung oder „Nachklang als Schicksal“ keineswegs zu³⁰⁴, sondern bestimmt die Literatur vielmehr als eine Nachahmung der „von uns erahnten Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können“. (W4, S.271.) Dadurch, dass sich die Bachmannsche Nachahmung als „eine Nachahmung ohne Vorbild“ liest, wird laut Larcati der herkömmliche Mimesis-Begriff dekonstruiert.³⁰⁵ In Anbetracht dessen jedoch, dass die Literatur im Sinne Bachmanns zum einen seine „Zeit zu repräsentieren“ und zum anderen einen noch nicht realisierten aber möglichen zukünftigen Zustand zu „präsentieren“ berufen ist, kann von einem dekonstruktiven Mimesis-Modell nicht die Rede sein. Mit der Dialektik von *repräsentieren* und *präsentieren* nähert sich Bachmann zu den genannten Mimesis-Konzeptionen, welche die Kunst als Spielraum der Möglichkeiten auffassen. Wie Aristoteles spricht sie der Literatur die Fähigkeit zu, das Wirkliche und das Mögliche (oder das real Unmögliche) zugleich darzustellen.³⁰⁶ Diese Darstellung der Möglichkeiten und Un-möglichkeiten definiert Bachmann als Utopie, die ihre Wurzeln zunächst in der moralisch-erkenntnistheoretischen Potenz der „neuen Sprache“ findet. Diese versteht sich als „Verstoß gegen die schlechte Sprache“ des Alltags, als ein „verzweiflungsvolles Unterwegssein“ zum „Utopia der Sprache“ oder eben als performative Geste des Sich-Zeigenden.

³⁰¹ Ebd., S.16.

³⁰² Ebd., S.17.

³⁰³ Vgl. Oelmann 1980, S.92.

³⁰⁴ Bachmann spricht über drei Arten von Nachahmung in ihrer Poetik-Vorlesung *Literatur als Utopie*: „Es gibt die schlechte Nachahmung, im üblichen Sinn, die meine ich nicht, und es gibt eine Nachahmung, von der Jacob Burckhardt gesprochen hat, und von der heute, zufrieden und tadelnd, die konservative Kritik profitiert, Nachahmung, Nachklang als Schicksal, und die meine ich auch nicht.“ (W4, S.271.)

³⁰⁵ Larcati 2006, S.227.

³⁰⁶ Vgl. in diesem Sinne die These Jürgensens, dass Aristoteles „nicht nur das Mögliche, sondern sogar das Unmögliche zum Gegenstand [...] der Poesie erhebt“, deren Wesen gerade in dem „Mimesis“ besteht. Petersen 2000, S.47.

Die Wahrheit, die die Literatur vermittelt, wird für Bachmann folglich in zweierlei Hinsicht relevant. Zum einen weil sie ununterbrochen „wirkliche Geschichten“³⁰⁷ über den „ewigen Krieg“ der Gesellschaft erzählt, ganz im Sinne der *Todesarten*-Poetik:

Todesarten möchte gern etwas werden wie ein Kompendium der Verbrechen, die in unserer Zeit begangen werden. Bei dem Wort Verbrechen stellen sich automatisch die unsäglichen Barbareien dieser letzten Jahrzehnte als Assoziation ein, aber in diesem Buch wird nur wenig davon die Rede sein [...]

Die Verbrechen, die ich meine, sind die einer hohen Zivilisation, die ihres Raffinements wegen, und, wenn man so will, ihres Grades an Intellektualität wegen, täglich um uns vor unseren Augen heimlich und straflos begangen werden können. [...] Und die Literatur, der man vorwirft, sie beschäftige sich zu sehr mit dem Abscheulichen, scheint mir im Gegenteil noch sehr wenig kühn zu sein, harmlos und ohnmächtig und verharmlosend, da sie nicht einmal den geringsten Teil dieser ungeheuerlichen Vorkommnisse zu fassen bekommt. (TP2, S.361.)

Zum anderen, weil sie jedoch jenseits dieser Wirklichkeit die Utopie des „fabelhaften Kontinents“ aufleuchten lässt, im Sinne des Gedichtes *Böhmen liegt am Meer*:

[Böhmen liegt am Meer] ist für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde. 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 könnten.

[...]

Es ist ein Utopia, also ein Land, das es gar nicht gibt, denn Böhmen liegt natürlich nicht am Meer, das wissen wir doch. Aber es liegt doch am Meer. Was bewegt uns wirklich, nämlich, wir hoffen auf ein Land, und dieses Land gibt es noch nicht, und das ist Böhmen, und dieses Land liegt am Meer. Das heißt, es ist etwas Unvereinbares. Aber für mich nicht, denn ich glaube daran. Und ich glaube so fest daran, für mich ist es die Hoffnung und das einzige Land, was es gibt.³⁰⁸

Die Vereinbarung des Unvereinbaren sowie der Wechsel von mimetischen Stadt- und Landschaftserkundungen, die scheitern mussten, zur utopischen Erfahrung eines ans „Sonnenufer“ verschobenen geistigen Heimatlandes macht deutlich, wie der Text die faktische Realität hinter sich lässt und durch die Bewusstmachung des *Nichttatsächlichen* eine höhere, mit Worten schwer fassbare Wahrheit aufzeigt. Statt der Wirklichkeit und ihrer Tatsachen versucht die Poetik von Bachmann jenen Wirklichkeitsbereich des Menschen im Spannungsfeld von Möglichem und Unmöglichem zu präsentieren, der rational-empirisch nicht beschreibbar und darstellbar ist. Dabei beharrt sie auf einer utopischen Haltung, die auch in der Unmöglichkeit die Möglichkeit einer anderen Existenzweise sieht.

³⁰⁷ Siehe das Gespräch zwischen Malina und Jonas. In diesen Dialog-Entwürfen problematisiert der Schriftsteller Malina gerade das Verhältnis von „wirklichen“ und „wahren“ Geschichten und den „lauten unwirklichen“ Geschichten. Laut dieser Überlegungen sind die Geschichten, die über „Literatur und Verbrechen“, d.h. über eine literarische Ausschlichtung einer Person erzählen, die wahren, weil sie über den ganzen „Leichenhaufen in der Literaturgeschichte“ Kunde zu geben vermögen. Vgl. Goldmann/Rottwitz-Roman, Phase III, Dialog-Entwürfe. In: TP1, S.367. und S. 386-387.

³⁰⁸ Bachmann, Ingeborg: Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller, mit einem Nachwort von Hans Höller. Wien / Salzburg: Jung und Jung 2004, S.79. und S.81.

III. Systematische Motivanalyse

III.1. Körper, Spiegel, Identität

Weil aber die vergessenste Fremde
unser Körper – der eigene Körper –
ist. (Walter Benjamin)

Seit Lacans Überlegungen³⁰⁹ zur Subjektkonstitution kann kaum mehr vom Spiegel als Mittel und Ort des Prozesses der Ich-Bildung abgesehen werden. Lacan unterscheidet zwischen zwei Stadien – begleitet von drei Sphären (Imaginäres, Symbolisches, Reales) – im Laufe deren das Kind schließlich zu seiner eigenständigen Identität („je“ social) kommt, indem es sich aus der Symbiose mit der Mutter und aus dem Bereich des Imaginären herauslöst und in das „Symbolische“ tritt, wo es dann frei, d.h. von der Mutter abgelöst über seinen Körper verfügen kann. Das Symbolische ist durch das Primat des Phallus, der Sprache und des Gesetzes legitimiert und ist patriarchalisch besetzt. Die Trennung vom Ich und Nicht-Ich ist mit diesem Eintritt vollzogen: Das Spiegelbild wird zwar als Abbild des eigenen Ich erkannt, die Spiegelgrenze macht aber zugleich die Differenz zwischen Außenwelt und Innenwelt deutlich und problematisiert das im Spiegel erscheinende Ich als Nicht-Identität. Somit wird die Spaltung zwischen Ich und Welt, Ich und Körper für immer auseinander gehalten, was als Grundlage weiterer dichotomischer Gegenüberstellungen – etwa die konstante Opposition von Subjekt und Objekt – fungiert. Was sich auf der einen Seite als Gewinn definiert (die Konstitution des sozialen Ich), manifestiert sich auf der anderen Seite als unwiederbringlicher Verlust, als eine Unmöglichkeit in den Schoß der Mutter und ins Reich des *Imaginären* zurückzukehren oder das Reich des Realen jenseits der symbolischen Ordnung zu erreichen.

Der Versuch, sich mit der von Lacan festgelegten Konstellation des Subjektes und des Objektes im Spiegel kritisch auseinanderzusetzen und einen Schritt ins Imaginäre bzw. ins Reale zu wagen, indem mit den Möglichkeiten einer „anderen“ Repräsentation experimentiert wird, ist der Literatur und den Bildenden Künsten eigen. Das Bild von René Magritte, *Die verbotene Reproduktion*, ist eines von diesen vielen Versuchen. Das Bild

³⁰⁹ Lacan, Jaques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“ In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hg. und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2003, S.177-187. In Anbetracht dessen, dass zahlreiche Studien zu Bachmann die Lacansche Theorie sehr detailliert auslegen und beinahe als eins-zu-eins Entsprechung auf die Werke anwenden, soll hier nur ein kleines Resümee über diese Problematik stehen.

zeigt einen Mann von hinten, der sich gerade in einem Spiegel betrachtet, welcher Spiegel ihm aber nicht sein Gesicht, also sein herkömmliches Spiegelbild, zeigt, sondern seinen eigenen Rücken. „Der Mann vor dem Spiegel nimmt seinen eigenen Rücken in Augenschein, so als wolle er seinem Doppelgänger-Ich in den Spiegel folgen.“³¹⁰ Magritte beabsichtigte mit dem Bild „die andere Seite“, das „Unsichtbare“ der Dinge zu zeigen, insofern das Gemälde einen Moment schildert, in dem es möglich wird, den Spiegel zu durchschreiten³¹¹. In dem Moment des Eintretens in den Spiegel fallen die fest gezogenen Grenzen zwischen Objekt und Subjekt ab, um Raum für das *Imaginative* zu erschaffen. Das ist keinesfalls ein Rückschritt in das Imaginäre Lacans, vielmehr ein Schritt in die unzugängliche Sphäre des Realen, in der Dinge und Sachverhalte der Welt wieder außerhalb der Fixierungen der symbolischen Ordnung an und für sich stehen. Es werden solcherart die erstarrten Verhältnissysteme der abendländischen Zivilisation befragt, die eine derartige Reproduktion als *verboten* verurteilen.

Auch für Bachmann, für deren Poetik die Verflüssigung der Grenzen sowie der Austritt aus den gängigen Gesellschaftsrahmen als primordial gesetzt sind, kann diese Art von verbotenen Repräsentationen ebenfalls von Relevanz sein. Bachmann setzt das Motiv des Spiegels in mannigfachen Variationen und Funktionen ein, vielleicht auch im Magrittschen Sinne, wenn sie in den Spiegel-Szenen nicht ein herkömmliches Spiegelbild, als Abbild des Subjektes zeigt, sondern den Spiegel in einen lebendigen Spiegel verwandelt, der die Auflösung alles Getrennten (Leib und Seele, Ich und Du, Ich und Ich) und der Subjektivität ermöglicht, um – mit Benjamin zu sprechen – die verfallene *Aura* des Menschen wiederherzustellen. Durch die Ausklammerung der Subjektivität wird in die Dingwelt eingedrungen und dadurch das *mimetische Vermögen*, der direkte Zugang zur Welt und zum eigenen Körper zurückgewonnen. Könnte eine derartige Verweigerung des herkömmlichen Spiegelbildes, als „fest umrissenes Bild“ nicht zugleich die Verneinung jedweder Sinngebung und Bedeutung sein? Markiert nicht das fehlende Spiegelbild das Ende des dualistischen Zeichensystems der symbolischen Ordnung der Väter?

In Bachmanns Spiegelbeschreibungen wird aber nicht nur dieses utopische Moment registriert, sondern auch „Blicke“ der Gesellschaft oder aber Zerrbilder eigener Projektionen, die sowohl die Beständigkeit solcher tief im gesellschaftlichen Bewusstsein verwurzelten Stereotypen und Fixbildern in Frage stellen, die das Individuum als Bild auf

³¹⁰ Abels, Joscijka Gabriele: „Gang durch die Spiegel“. In: Sprung im Spiegel: filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit. Hg. von Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl-Verlag-Ges. 1990, S.52-79., hier S.76.

³¹¹ Ebd., S.76.

eine einzige Gestalt (Bedeutung) festlegen, als auch jene Ich-Konstrukte befragen, die der Herausbildung einer genuinen Persönlichkeit im Wege stehen. Im Mittelpunkt von Bachmanns Texten steht eine innerlich gespaltene, verunsicherte Identität, die sich in dem Maskenball der Gesellschaft nicht zurechtfinden kann. Der Satz – „Jedes Wesen ist ein stummer Schrei danach, anders gelesen zu werden.“ (W4, S.150.) – verlangt demgemäß gegen die herrschende Bedeutungskonstitution gerichtet eine andersartige Lesbarkeit des Menschen und sieht die dringende Aufgabe der Dichtung in der Zerstörung gesellschaftlich postulierter Bilder. Wo jeder Stempel den Sachverhalten und den Menschen aufgedrückt, zugleich einen „Mordversuch an der Wirklichkeit“ (W2, S.208.) begeht, dort müssen die Momente dieser Versuche erbarmungslos reflektiert und hinterfragt werden. Dies geschieht bei Bachmann in den Spiegelszenen, die entweder in Form von herkömmlichen Spiegelungen oder von Doppelgängern und parallelen Variationsgeschichten die Zerrissenheit der Figur zwischen gesellschaftlichem Zwang und eigenem Willen zu veranschaulichen versuchen und die Maskerade als soziales Phänomen bewusst in den Vordergrund der Texte rücken.

Auf diese Weise sind die Motive des Körpers, des Spiegels, der Identität und der Bedeutung unzertrennlich miteinander verbunden, ihre Wechselseitigkeit ringt um eine zentrale Fragestellung der Bachmann und der vorliegenden Dissertation: Wie ist es möglich, ein Sachverhalt oder eine Person (sprachlich oder medial (als Bild)) darzustellen, ohne dass man innerhalb des begrifflichen Apparates des Abendlandes und der zwischen Geist / Körper, Ich / Nicht-Ich gesetzten Dichotomie der Metaphysik bleibt und ohne dass der Bezeichnete „zeichenlos“, d.h. unrepräsentierbar verschwindet. Die Differenz zwischen Körper und Geist, die die Struktur der logozentrischen Ordnung bis ins kleinste Detail prägt, ist für Bachmann unhaltbar geworden, nicht nur wegen ihrer Verneinung des symbolischen Machtdiskurses, sondern auch weil sie das körperliche Erlebnis – sei es in Form der ekstatischen Liebe, oder in Form einer Schmerzerfahrung – als grundlegende Voraussetzung des dichterischen Sprechens und der (Selbst-)Erkenntnis hervorhebt. Bachmann sucht die Verschiebung der gezogenen Grenzen nicht bloß im Geistigen und auch nicht im rein Körperlichen zu verwirklichen, sondern in der veränderten, neuen Sinneswahrnehmung des Tastens und des Sehens, also in einer neuen Form der Körperlichkeit, der lediglich im Verhältnis des Menschen zur Natur eine markante Bedeutung zukommt.

In diesem Sinne steht im Vordergrund dieser Überlegungen nicht die Dekomposition des „schmerzhaften, zerstörten“ Körpers, der nach der Theorie von Cixous³¹² oder von Weigel³¹³ als „offenes Gedächtnis“, als Austragungsort kollektiver und individueller Geschichte erscheint, von den kulturellen und geschichtlichen Signaturen „beschriftet“ und „stigmatisiert“, sondern die Nachzeichnung einer neuen Körperlichkeit. Im Gegensatz zu den feministischen Interpretationen von Bachmanns *Todesarten*-Texte, die stark von Cixous', Irigarays und Butlers Ansätzen geprägt sind und die den weiblichen Körper als aus dem väterlichen Gesetz verdrängt und ausgelöscht behandeln,³¹⁴ wird im Folgenden die Körperpoetik bei Bachmann als Artikulation einer komplexen Problematik betrachtet, die zwar den kranken Körper hervorkehrt, ihn aber gleichzeitig zum Austragungsort einer Utopiekonzeption erhebt, indem das Aufkommen des Mystischen und die Infragestellung der sprachlichen Sinn- und Bedeutungszuweisungen in einem Ausnahmezustand gleichzeitig reflektiert werden.

Weil die Identitätsproblematik des Sprechenden sowohl als narrative wie auch als innerpsychologische Frage gestellt wird, werden zwei Konzeptionen (Benjamins Aura-Konzeption³¹⁵ und Peter V. Zimas Überlegung zu einer „Literatur der Körperlichkeit“) herangezogen, die den Zusammenhang von Subjektivität und Körperlichkeit auf zwei unterschiedliche Weise beleuchten, die aber in Bezug auf Bachmanns Körperthematik mit weiteren Bedeutungsfacetten aufwarten können.

³¹² Cixous über die „Beschriftung“ des Weiblichen. In: Cixous, Hélène: *Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift*. In: Dies.: *Weiblichkeit in der Schrift*. Übers. von Eva Duffner. Berlin: 1980, S.22-57.

³¹³ Weigel untersucht in ihrem Buch *Bilder des kulturellen Gedächtnisses* das enge Verhältnis zwischen Körper und kulturellem Gedächtnis. Sie bemerkt anhand der *Traumdeutung* von Freud, dass die „leiblichen Artikulationen“ der Hysterie „Teil einer Sprache des Unbewußten“ sind. Somit wird Körper nicht als „Quelle“ der „seelischen Vorgänge“, sondern als „Symbolisierungsfeld“ und als „Austragungsort“ gedeutet, auf dem das Gedächtnis in Form von „Dauerspuren“ „eingeschrieben“ ist. Siehe: Weigel, Sigrid: „Lesbarkeit. Zum Bild- und Körpergedächtnis in der Theorie“. In: Dies.: *Bilder des kulturellen Gedächtnisses: Beiträge zur Gegenwartsliteratur*. Dülmen-Hiddingsel: Tende 1994, S.39-57, hier S.48-51. Demgemäß bezeichnet Weigel Franzas Körper als Symptomkörper, auf dem die „Zeichen der jüngsten Geschichte“ und der „europäischen Zivilisation“ lesbar werden. In: Weigel 2003, S.377.

³¹⁴ Dieses Phänomen könnte an zahlreichen Frauenfiguren der Werke belegt werden, ein ausgezeichnetes und beliebtes Beispiel war und ist immer noch die auf dem Körper erscheinende „dunkle Geschichte“ des Weiblichen in *Malina* oder in *Das Buch Franza*. Siehe dazu z.B. Duser 1994, Frei-Gerlach 1998, Masanek 2005, Morrien 1996, Röhnel 1990, Weigel 2003 und Bannasch über den Zusammenhang zwischen der Krankheit der Frauenfiguren und der (Körper-)Sprache. In: Bannasch 1997, hier S.74-80.

³¹⁵ Die Präsenz Benjamins Überlegungen zur Aura in Bachmanns Werken ist beispielsweise von Hans Höller (1993a) Ortrud Gutjahr (1988) und Sigrid Weigel (2003) belegt worden.

III.1.1. Austreten aus dem Geschlecht.

Austreten aus dem Gesetz

Peter V. Zima konstatiert in Bezug auf den Unterschied von Subjektivität und Körperlichkeit in seinem Buch über *Das literarische Subjekt*, dass das Subjekt als „begrifflich-diskursive Instanz“ „nahezu [in] alle[n] philosophischen und literarischen Diskurse[n] der Postmoderne“ als ein „schimärenhaftes Residuum abendländischer Metaphysik erscheint“.³¹⁶ Zimas „Niedergang des individuellen Subjektes“ lässt sich von der von Nietzsche formulierten Krise der „Universalvernunft“ und an dem „tiefgreifenden Zweifel an metaphysischen Vokabeln wie 'Wahrheit', 'Geist', 'Subjekt' und 'Begriff'“³¹⁷ ableiten, und eine Aufwertung des Körpers – sei es in Form des *Sprachkörpers* oder des herkömmlichen Körpers – registrieren. Dass Nietzsches Nihilismus, seine „Entgötterung“ der Welt nicht nur zur „Umwertung“, zur Zerstörung der traditionellen Werte, sondern auch zur Fiktionalisierung des Subjektes führt, findet – so Zima – bei den französischen Intellektuellen der Nachmoderne (gemeint sind hier Roland Barthes, Michel Foucault und Jacques Derrida) ihre Resonanz in deren Bestrebung, die Krise des „fiktiven“ Subjektes in der Akzentuierung der *différance*, der unendlichen Verkettung von Signifikanten, ferner in der „Entdeckung des schreibenden Körpers“³¹⁸ zu überwinden. Eine solche Reduktion der Subjektivität auf Körperlichkeit und Sinnlichkeit versteht sich jedoch keineswegs als eine negative Konsequenz der allgemeinen Skepsis der Epoche gegenüber der Metaphysik, vielmehr als eine Befreiung *par excellence* aus dem erstarrten System der Begrifflichkeit. Verschwunden ist zwar ein Subjekt, das authentisch, einheitlich oder sogar als Herr seiner eigenen Geschichte („Herr in dem eigenen Haus“) auftreten könnte, entstanden ist jedoch ein „Körper“, der sich den alten Kriterien der Metaphysik (Vernunft, Gott, Gewalt, Mann) entzieht und sich gegen die Dualität des menschlichen Denkens definiert.

Die von Zima festgestellte Wende der Postmoderne, die Verlagerung des Akzentes vom Begriff auf den Sprachkörper und vom Subjekt auf den Körper³¹⁹, zeigt sich sehr deutlich bei Bachmann: Nicht nur die meist weiblichen Figuren der *Todesarten* liefern ein Beispiel für den im Subjekt vollzogenen Wandel, sondern zeigen das doch bereits die Erzählungen des ersten Erzählbandes, die vor allem das postulierte Gesetz der

³¹⁶ Zima 2001, S. 233. und 239.

³¹⁷ Ebd., S.229.

³¹⁸ Ebd., S.234.

³¹⁹ Ebd., S.234.

Geschlechtshierarchie und das alte Konzept des Subjektes als denkende, „metaphysische“ Instanz in Frage stellen. Stattdessen wird die „Poetik der Differenzen“ akzentuiert, welche ein „nach vorn geöffnetes Reich“ der Beziehungen zwischen Mann und Frau sowie Mensch und Welt (Natur) wiederherzustellen bestrebt ist. Bachmanns Texte führen den Gedanken Nietzsches fort, indem sie die Abwendung von der Erkenntnis *via* Vernunft und die Zuwendung zu einer Erkenntnis durch die sinnliche Aneignung der Welt ausdrücklich in Szene setzen.

Die Erzählungen von *Das dreißigste Jahr*, die eine enge Verbindung zwischen der bestehenden Ordnung, der schlechten Gaunersprache und dem Geschlecht, also der genetischen Abstammung setzen, suchen demnach die Möglichkeiten der Befreiung aus den gesellschaftlich festgelegten Bildern und Rollen nicht bloß durch das Außenseitertum, sondern durch den Austritt aus dem „Kollektivkörper“, d.h. aus dem Geschlecht und aus der institutionalisierten Verkettung von „Ehe-Genealogie-Gesetz-Sprache“ des Patriarchats. Ein Interview von Gerda Haller mit Bachmann zeigt sehr prägnant die Aversion der Autorin gegenüber der „Institution“ Ehe:

Die Ehe ist eine unmögliche Institution, sie ist unmöglich für eine Frau, die arbeitet und die denkt und selber etwas will. Man muß sich dagegen wehren, daß diese Welt, die von Männern gemacht worden ist, Frauen unterdrückt, Frauen für inferior hält.³²⁰

Obwohl es hier um eine emanzipatorisch gefärbte Aussage geht, zeigt sich, wie eng die Rollenverteilung in der Ehe mit der geschlechtlichen Differenz zwischen Mann und Frau einhergeht, die, als Grundlage der patriarchalischen Gesellschaft, die Vorherrschaft der Männer garantiert. Weil die Ehe auch als Grundstein der genetischen Abstammung den permanenten Kreislauf des immer Einen sichert, heißt es nicht, nur aus dieser Form auszutreten, sondern auch die dadurch festgelegten Geschlechterrollen zu eliminieren.

„Dann, wenn die Welt nicht mehr weiterginge zwischen Mann und Frau“ (W2, S.112.), heißt es in *Das dreißigste Jahr*. „Austreten aus dem Geschlecht, zu Ende kommen, ein Ende, dahin sollte es nur kommen!“ (W2, S.153.) – so der Appell in *Alles*. „Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist.“ (W2, S.202.) – lautet der Wunsch von Charlotte in *Ein Schritt nach Gomorrha*. Erzählungen, die aus je unterschiedlichem Blickwinkel demselben Ziel, der Befreiung aus der diskursiven Ordnung mit der expliziten Thematisierung des Körpers, zustreben. Der Körper, der einerseits als Träger gesellschaftlicher Restriktionen erscheint, andererseits aber als Ort, an dem die Befreiung vollzogen werden kann, erhält eine Doppelfunktion, Bestandteil und Widerpart der

³²⁰ Bachmann 2004, S.50-51.

Ordnung zugleich zu sein, und er bestimmt das Oszillieren der Texte zwischen Festlegung und Bedeutungszuweisung einerseits und Bewegung und Bedeutungsverweigerung andererseits.

Einen der Schlüsselmomente der Erzählung *Das dreißigste Jahr* bildet die bereits ausgelegte Szene in der Wiener Nationalbibliothek, in der die Hauptfigur die Grenzen der Erkenntnis und des menschlichen Geistes zu überschreiten versucht, aber bei diesem geistigen Versuch scheitert und „als möglicher Mitwisser der Welt“, eben als *homo philosophicus* vernichtet wird.³²¹ Die Textstelle bringt den Untergang eines auf Vernunft, Wissen und Gott zentrierten Subjektbegriffes zum Vorschein und postuliert eine bereits in der Ich-Definition ausgeführte Unfähigkeit des Ich (vgl. Kap.I.), die Welt und sich selbst zu erkennen und „an die Logik rühren zu können, an die die Welt gehängt ist“ (W2, S.108.). Das Fiasko des Protagonisten illustriert nicht nur die Unzulänglichkeit des menschlichen Geistes, sondern auch die Unmöglichkeit der Befreiung von der gegebenen Ordnung schlechthin:

Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthin zurück auf sich und die Welt und die Sprache und jede Bedingung. Er wäre gerne mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaucht hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken. So aber war alles verwirrt. [...] Aber er wußte jetzt, daß er in einem Gefängnis lebte, daß er sich darin einrichten mußte [...] und diese einzige verfügbare Gaunersprache würde mitsprechen müssen [...] (W2, S.108.)

Weil eine derartige Veränderung nicht mehr im Geistigen vollzogen werden kann, wendet sich der namenslose Protagonist der körperlichen Erkenntnis zu: In dem „Zustand des Außersichseins“ mit einer namenlosen Frau kann er aus der Gesellschaft hinaustreten und einen ekstatisch-mystischen Zustand erleben, in dem statt der üblichen, alten Sinnzusammenhänge die körperliche und geistige Freiheit gleichzeitig akzentuiert werden.

Er war noch nie ohne Gefühl gewesen, ohne Komplikation, und nun war er zum erstenmal leer, ausgewrungen, und spürte nur mehr mit tiefer Befriedigung, wie eine Welle ihn in kurzen Abständen gegen einen Felsen hob und hinschlug und wieder zurücknahm. Er liebte. Er war von allem frei, aller Eigenschaften, Gedanken und Ziele beraubt in dieser Katastrophe, in der nichts gut und schlecht, recht oder unrecht war [...] (W2, S.115.)

Im Zuge der Vereinigung wird das traditionelle Subjekt im Körper aufgelöst: Die erlebte Liebe – als erfüllte Grenzüberschreitung – geht einerseits mit der Erfahrung einer andersartigen Körperlichkeit (der „Geschmack eines Mundes“, die Gesten werden ganz anders wahrgenommen) einher, andererseits ruft sie einen leeren, (definitions)freien

³²¹ Siehe die Deutung von Sigrid Weigel 2003, S.119-121.

Menschentyp hervor, der mit der Natur (Wasserwellen und Felsen) im vollkommenen Einklang steht.

Die restlichen Erzählungen des Bandes schreiben diese Erkenntnis des Dreißigjährigen fort und stehen mit ihrer Dialektik von Körperlichkeit und Subjektivität in einer Wechselbeziehung miteinander: Entweder versuchen sich die ProtagonistInnen in dem ekstatischen Zustand der Liebe mit einem anderen, utopischen Körper zu vereinigen (*Ein Wildermuth*) und mithin das Scheitern der menschlichen Vernunft zu überwinden, oder sie vernichten die gesellschaftliche Form der Ehe und die damit festgelegten Geschlechteropposition von Mann und Frau (*Alles, Ein Schritt nach Gomorrha*).

Ein Wildermuth präsentiert, ähnlich wie die Titelerzählung, die Krise eines „Geistesmenschen“, der seinen Glauben an die Wahrheit als epistemologische und moralische Kategorie endgültig verliert. Die Erzählung führt das Scheitern der Universalvernunft und der absoluten Wahrheitserkenntnis exemplarisch vor. Die Skepsis gegenüber der Korrespondenz von Wahrheit und Wirklichkeit (Tatsachen) sowie gegenüber der von Wahrheit und Sprache geht hier wie dort mit der Verunsicherung und Auflösung des Subjektes Hand in Hand, weil Wildermuth seine Identität nur in engem Zusammenhang mit der Wahrheit und mit der Wahrheitssuche, also mit dem väterlichen Satz „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“ (W2, S.214.), zu behaupten vermag. Die Geschichte, die der „transzendente Signifikant“ der Wahrheit lediglich in deren Abwesenheit und Unmöglichkeit durchscheinen lässt, endet mit der radikalen Infragestellung der diskursiven Ordnung des Vaters und zugleich mit der Eliminierung eines nach Authentizität und Beständigkeit strebenden Subjektes.

Die Suche nach der „höchsten Instanz“ schreibt sich hier, wie in der Titelerzählung, zwischen die Dimensionen des Geistigen und des Körperlichen hinein, somit durchzieht die grundsätzliche Dichotomie der „Wahrheit im Kopf“ und der „Wahrheit im Fleisch“ paradigmatisch den Text und sie wird in zahlreichen anderen Oppositionen, vor allem in der Figurenkonstellation aktualisiert. Die alte Ordnung wird von seinem Vater und seiner Frau Gerda vertreten, wobei diesen Repräsentanten des Patriarchats zwei utopische Frauen entgegentreten: die Mutter und die Geliebte Wanda, welche durch ihre schönen, langen Haare und ihre körperliche Freiheit charakterisiert sind. Als Kind ist Wildermuth in dem väterlichen Satz fixiert und er sucht im Bereich des Mütterlichen, des „Katholischen“, eine Zuflucht. Die Hinterbühne der Kindheit, auf der sich die „Traumabenteuer“, „Traumdramen“ und „Fantasien“ des jungen Wildermuth spielen, wodurch er sich dem väterlichen Gesetz entzieht, ist bereits mit „Dunkelheit“, mit „Sünde“ und mit

Körperlichkeit, genauer gesagt mit dem Körper der Mutter konnotiert: Die Gleichsetzung der verborgen-verbotenen Welt der Kindheit mit der der Mutter geschieht doch gerade durch die Akzentuierung der Freiheit des Körpers:

[...] diese Mutter mit den schönen langen rotblonden Haaren, die durch unser Haus ging ohne Erforschung und die nur lustig die Augenbrauen hochzog, wenn wir Kinder einmal jammerten an einem eisigen Sonntag, weil wir zur Kirche mußten, als verwunderte sie dieses Aufbegehren, sie, die doch frei war ... Meine lässige Mutter, die, während wir in der Kirche waren, badete in einem Holzzuber, sich ihr Haar wusch und noch im Unterkleid in der Küche stand, wenn wir zurückkamen, strahlend vor Frische und vor Vergnügen über sich selbst. (W2, S.231.)

Lust, Vergnügen, eine ungebundene, lässige Natur und vor allem ein direkter und jubulatorischer Umgang mit dem eigenen Körper sind für die Figur der Mutter charakteristisch, die ohne Erforschung (der Wahrheit) in der Welt herumgeht. Diese Attribute sind ebenfalls für Wildermuths Begehren typisch, der einen „sündigen“, „farbigen“ und „reichen“ Dschungel imaginiert – d.h. ein chaotisches, von einer symbolisch-strukturierten Ordnung unberührtes Reich, das eine vielfältige und unendliche Verflechtung von Bedeutungen erlaubt –, „in dem man lässig sein konnte und der Gewissenerforschung entzogen war.“ (W2, S.231. – Hervorhebung von mir, H.N.)

Mag diese Welt auch noch so verführerisch sein, sie verkörpert eine negative Moral, die aus der Gesellschaftsnorm ausgeschlossen bleibt. Bereits die Perzeption der Muttergestalt ist durch gängige Bilder des sozialen (christlichen) Konsenses geprägt, der dem Weiblichen das Wesen des „Leibes“ zuordnet und unter das Männliche (Geistigkeit) subsumiert. Die Geschlechterordnung der elterlichen Ehe, in der der Vater als Schöpfer des Wortes und die Mutter als ausgeschlossene Körperlichkeit präsent sind, wird Wildermuth, der die körperliche „Aneignung“ der Wirklichkeit bereits als Kind für sündig hält, früh tradiert. Das Außenseitertum der Mutter in den moralischen Fragen der Familie beleuchtet indirekterweise das Funktionieren des Logos, das sich durch die Exklusion des Weiblichen aus dem herrschenden Diskurs, durch dessen Reduzierung auf den rein körperlichen Bereich definiert. Nichtsdestoweniger kann sich dieses „verborgene“ Weibliche befreien, indem es sich über das System lustig macht und aus der marginalen Position her das System durchquert. Die Verneinung der mit dem Mütterlichen verbundenen Haltung prädestiniert Wildermuth dazu, „die Wahrheit, dort, wo sie aufkommt, nicht brauchen“ (W2, S.244.) zu können, die „Wahrheit im Fleisch“, auch wenn sie möglich wird, verleugnen zu müssen.

Dieses Wechselspiel zwischen sündhaftem *Erkennen* und moralischem *Verkennen* der Wahrheit schreibt sich in Wildermuths Erwachsenenleben fort, wenn er in die feste

Form der Ehe übergeht, die zwar dem Moralkodex der Gesellschaft entspricht, die aber in Wirklichkeit die Wahrheit verfehlt. Die Ehe, als durchdefiniertes „System von Zärtlichkeiten“, in der die Körper und die Individuen langsam „abstumpfen und verdorren“, lässt gerade die körperliche Wahrheit nicht zu.

Und doch gibt es Momente, in denen mir unsere Gespräche und Umarmungen wie etwas Entsetzliches vorkommen, etwas Schandbares, Unrechtmäßiges, weil ihnen etwas fehlt, ja also doch die Wahrheit. Weil wir unser System von Zärtlichkeiten haben, nicht weiter suchen, nichts darüber hinaus, weil alles tot und gestorben ist, für immer gestorben. (W2, S.241.)

Erst ein anderer – ebenfalls aus der normativen Gesellschaftsordnung ausgeschlossener – Frauenkörper kann ihn zu seiner eigenen Wahrheit bringen. In der mystischen Übereinstimmung der Körper im Zuge des sprachlosen Liebesaktes kommt eine Wahrheit auf, die er weder in seiner Ehe, noch in seinem Beruf noch einmal erleben kann:

Ich habe mit diesem bleichen geduldigen Körper Wandas so übereingestimmt, so die Liebe vollzogen, daß jedes Wort sie gestört hätte und kein Wort, das sie nicht gestört hätte, zu finden war. (W2, S.245.)

Während in der Ehe sein Körper einen langsamen Tod erlebt, stimmt in dieser Liebe der „lebendige Körper“ mit einem anderen „lebendigen Körper“ überein. Wie sehr Wanda in Wildermuths Vorstellungen in die Nähe der Mutterfigur gerückt ist, zeigen zahlreiche Analogien.³²² Zunächst ist Wandas körperliche Freiheit und ihre Lust an ihren eigenen Körper auffallend:

[...] wenn nicht das unauslöschliche Bild von Wanda noch da wäre: die aufgelösten schwarzen Haare, der feuchte sagenhafte Mund, das Haar über die Brust geworfen, das Haar hinter sich geworfen, das Haar überall im Weg, aus dem Weg, einem Körper im Weg, der jede Möglichkeiten, sich auszubreiten, zu krümmen, zu bewegen, die es nur geben kann, erleben wollte; ihre Arme sind in dem Bild, die in jedem Augenblick Arme sein wollten, ihre Finger, die wirklich zehn Finger waren [...] (W2, S.242.)

Die Beschreibung Wildermuths rekuriert auf männliche Imagines, wie auch die Verortung Wandas als Bild, als eine Vertreterin eines „Geschlecht[es] von dunkelhaarigen blassen Frauen“, und ruft die übliche Ausklammerung der Frau aus der moralisch-gesetzlichen Ordnung hervor. Wildermuth bleibt nicht nur Gefangener der unüberbrückbaren Kluft zwischen Eros und Sprache (Logos)³²³, sondern auch Gefangener einer Konzeption, welche den Körper (Frau) gegenüber dem Geist und der Vernunft (Mann) als Inferior betrachtet. Wandas Inferiorität, ihr Ausgeschlossensein aus Wildermuths Welt wird direkt oder indirekt immer wieder unterstrichen, wegen eines „unehelichen Kindes“ sogar geheim

³²² Vgl. auch Höller 1993a, S.136.

³²³ Weigel 2003, S.132.

mit der Sünde verbunden. Die Liebesbeziehung gilt also als ebenso verboten und unhaltbar wie die kindlichen „Fantasien“ auf der „dunklen Hinterbühne“.

Erst nachdem die verschiedenen Wahrheitsbegriffe auch „empirisch“ erwogen werden und sich als Grundstein der Metaphysik entleeren, kündigt Wildermuth den väterlich-logozentrischen Wahrheitsbegriff mit einem Schrei, um in der *unio mystica*, in der Übereinstimmung mit der Welt und der Natur die Suche nach der absoluten Wahrheit fortzusetzen.³²⁴ Diese stumme Kontemplation setzt eine veränderte Körperlichkeit voraus: eine körperliche Hingabe, die dort, wo früher Sinn und Bedeutung gesucht wurden, nur die eigene Sinnlichkeit in dem Akt des „Abhörens“, „Abtastens“, „Abklopfens“ und „Aufwühlens“ findet.

Einen Baum pflanzen. Ein Kind zeugen. [...]
Obwohl er keine Äpfel essen mag, besteht er auf einem Apfelbaum. Und einen Sohn zu haben, das wäre nach seinem Geschmack, obwohl es ihm, wenn er Kinder sieht, gleichgültig ist, welchen Geschlechts sie sind. Der Sohn würde auch wieder Kinder haben, Söhne. (W2, S.106.)

Vielleicht ist es nicht verfehlt, die Erzählung *Alles* als eine Realisierung und Fortsetzung des oben zitierten Gedankenspiels der Figur aus *Das dreißigste Jahr* zu betrachten.³²⁵ Die Textstelle, die zugleich das Paradoxon der zwei Erzählungen vortrefflich beleuchten kann, ist aus zweierlei Gründen nicht irrelevant: Einerseits, weil hier der namenlose Dreißigjährige sich buchstäblich als *Fort-Pflanzer* imaginiert, der „den Kreislauf mitbeleben, mitkreisen“ und mithin seinem Leben einen Sinn geben könnte, der aber gleichsam auf die Kündigung jenes normativen Gesellschaftsspiels zielt, dessen Funktionieren gerade in diesem Kreislauf der Fort-Pflanzung garantiert zu sein scheint. Andererseits deckt die Parallelsetzung der Motive „Apfel“ und „Sohn“ unmittelbar jene sprichwörtliche Volksweisheit „Der Apfel fällt nicht weit vom Stamm“ auf, die von vornherein die Hybris einer „neuen“ menschlichen Genealogie durchscheinen lässt.

Die Erzählung *Alles* versteht diese Begriffe von „Abstammung“, „Genealogie“ und „Fortpflanzung“ konsequent mit negativem Zeichen, indem sie aufzeigt, wie die laufende Tradierung des väterlichen Erbes (symbolische Ordnung und Gaunersprache) zunächst und genuin die Verwirklichung einer „neuen Welt“ verhindert. Die Erzählung kann demnach als Beispiel für die Vernichtung der „väterlichen Abstammung“ stehen, wo die Hauptfigur, seine eigene, vom Logos diktierte Rolle („Namen“ zu geben, das Kind zu erziehen und das

³²⁴ Vgl. Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns „Das dreißigste Jahr“: kritischer Kommentar und Deutung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S.110.

³²⁵ Bombitz 2001, S.80.

Fortbestehen der symbolischen Ordnung zu sichern) verweigert, indem er seinen neugeborenen Sohn außerhalb der gesellschaftlichen Rahmen und jenseits der traditionellen Sinngebungen in eine neue Ordnung „einzuwurzeln“ versucht, um die Erlösung des Menschen durch diesen neuen „Menschentyp“ herbeizuzitieren und den reinen Zustand vor dem Sündenfall wieder herzustellen.³²⁶

Anfangs befindet sich das stumme, von der Gaunersprache noch unberührte Kind jenseits der symbolischen Welt, wo noch „alle Wege“ „gleich“ sind und es könnte außerhalb des „Bedeutungs-Wahns“ situiert werden. Doch weil die Beständigkeit der festen, erstarrten Bedeutungen sprachlich bedingt ist, weil nicht nur die verbale Sprache, sondern auch die Gesten und die Körpersprache als Garanten des Gesellschaftsspiels fungieren, kann der Vater sich den symbolischen Deutungsmechanismen nicht entziehen³²⁷:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke ...(W2, S.143.)

Die Bedeutung des kindlichen Gesichtes, das anfangs als Verheißung der Utopie galt, konstruiert sich allmählich durch jene Sinnzuweisungen, die ihm väterlicherseits gegeben werden. Dort, wo einmal ein freier Sprachkörper, eine unendliche und unerklärte/liche Kette von Signifikanten stand, tritt ein Signifikat, eine einzelne Bedeutung hervor: Fipps lernt die Sprache und geht „in die Falle.“

Nachdem der Vater die Aporie seines Experimentes erkennt, entscheidet er sich für die Auslöschung des eigenen Geschlechtes, als Träger des dualistischen Systems. Die Sexualität wird an diesem Punkt als „finstere Sache“ in die Problematik der Genealogie eingeführt. Das „dunkle Drama“, das eindeutig auf den sexuellen Akt und die Fortpflanzung Bezug nimmt, deutet weniger auf die sinnlich-triebhaftere, unbewusste Sphäre, auf das „Mysterium der Fortpflanzung“³²⁸, oder auf die „grenzüberschreitende Natur der Liebesekstase“³²⁹ hin, sondern zeichnet einen negativen von der Erkenntnis über das Wissen bis zum Sündenfall gespannten „Trauerbogen“ nach, der nicht nur die zwei „versteinerten“ Elternteile miteinander verbindet, sondern allegorisch zum strukturierenden Prinzip der Erzählung wird. „Ein Leben in Schuld, Liebe und Verzweiflung“ – dies will

³²⁶ Irmela von der Lühe identifiziert den Vater – anhand der biblischen, alttestamentarischen Verweise der Erzählung – als moderner Gott-Vater, der den Mythos von Babel zu revidieren sucht. In: von der Lühe 1995, S.90. Auch Weigel bietet eine „biblische“ Re-lecture der Erzählung. In: Weigel 1998, S.127-128.

³²⁷ Vgl. Pilipp 2001, S.67.

³²⁸ Pilipp 2001, S.71.

³²⁹ Ebd., S.71.

der Vater seinem Sohn „ersparen“ und ihn „für ein anderes Leben freimachen“ (W2, S.145.).

Der Versuch, „impotent zu bleiben“ und das „finstere, starke“ Fleisch zu negieren, führt mitnichten zum Ergebnis, das der Vater ideologisch zu erwarten hoffte, endet doch die Erzählung mit jenem Gestus der Väter, der die künftigen Kinder ganz im Sinne der abendländischen „Vatertradition“ von König Lear oder des mythologischen Chronos willkommen heißt.

*Ein Schritt nach Gomorrha*³³⁰, eine Variation von *Alles*, zeigt die „Re-lecture des Sündenfalls im Sinne eines nochmaligen, *anderen Neubeginns*“³³¹ aus einer weiblichen Perspektive. Das Experiment Charlottes, das in der Sekundärliteratur als „weibliche Schöpfungsgeschichte“³³² oder als „weibliche Variation des Erlösungsmythos“³³³ gelesen wird, erweist sich, wie sein Vorgänger, als ein von Anfang an gescheitertes. Trotz des Fiaskos des utopisch angelegten „Gedankenspiels“ gelingt es Bachmann aber, mit einer Anspielung auf die biblische und auf die Proust'sche Gomorrha-Geschichte die gesellschaftliche Konvention der Ehe „als das Fundament einer mörderischen Ordnung“ zu enthüllen und die homosexuelle Beziehung im Grunde als „eine Revolte des Einzelnen gegen die Gesellschaft“ hervorzukehren.³³⁴

Die Bemühung Charlottes, die zwischen zwei Weltordnungen (alt-neu) und zwei Reichen, dem der Männer und dem der Frauen oszilliert, ist zweierlei: die unmögliche Institution der Ehe zu vernichten, weil diese als feste Form die Utopie nicht zulässt, und ein neues Reich mit einem neuen Maß ohne vorgefertigte Kategorien zu schaffen. Dieser Dekompositionsprozess, der immer wieder mit biblisch eingefärbten Anspielungen indirekt auch die christliche Unterstellung des Menschen unter Gott, sowie die daraus resultierende Hierarchie der Geschlechter hinterfragt und Charlottes Selbstsuche sozusagen gegen die christliche Tradition setzt, versucht in drei Schritten die alte soziale Ordnung „einzureißen.“ Zuerst soll der „alte Bund“ zwischen Mann und Frau (Charlotte und Franz) *und* zwischen Gott und Mensch zerrissen werden (W2, S.203.), damit der neue Bund mit Mara, also die homosexuelle Beziehung an dessen Stelle treten kann. Mithin zielt Charlotte auf einen generellen „Schichtwechsel“, der nicht nur den geschlechtlichen Dualismus

³³⁰ Diese Anspielung auf das Werk von Marcel Proust (*A la recherche du temps perdu*), das seinerseits die Homosexualität ebenfalls thematisiert, ist auch im Namen von Charlotte kodiert, der die feminine Form des Namens Charles (Charlus, die Schlüsselfigur bei Proust) ist. Vgl. Auch bei Duser 1994, S.204.

³³¹ Weigel 1998, S. 129.

³³² Vgl. Karen Achbergers Titel: „Bachmann und die Bibel. »Ein Schritt nach Gomorrha« als weibliche Schöpfungsgeschichte“. In: Achberger 1982, S.97-110.

³³³ Weigel 1998, S. 128.

³³⁴ Duser 1994, S. 204-205.

(„Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber“), sondern auch die auf binären Oppositionen ruhende Ordnung im Allgemeinen eliminiert.

Ihr Reich würde kommen, und wenn es kam, war sie nicht mehr meßbar, nicht mehr schätzbar nach fremdem Maß. In ihrem Reich galt ein neues Maß. Es konnte dann nicht mehr heißen: sie ist so und so, reizvoll, reizlos, vernünftig, unvernünftig, treu, untreu, anständig oder skrupellos, unzugänglich oder verabenteuert. (W2, S.208.)

Auch hier ist der Neubeginn an eine sprachliche Erneuerung geknüpft:

Aber wenn ihr Reich kam, dann konnte diese Sprache nicht mehr gelten, dann richtete diese Sprache sich selbst. Dann war sie ausgetreten, konnte jedes Urteil belachen, und es bedeutete nichts mehr, wofür jemand sie hielt. (W2, S.208.)

Andererseits aber kann sie weder aus der von ihrem Mann eingerichteten Sprache ausbrechen – es ist Mara, die die Gegenstände in der Wohnung als Symbole der alten Sprachordnung zerstört und damit für einen Augenblick das Gefühl der Freiheit ermöglicht –, noch ist sie fähig, die Beständigkeit der „alten Bilder“, als Grundstein der symbolischen Ordnung zu überwinden. Zwar versucht sie die Stereotype der Gesellschaft über die Frau „ungültig (zu) machen“, bleibt aber trotzdem Gefangene der Ordnung, indem die „Bilder“ in ihrem System als „Gegenbilder“ weiterleben.

Eine andersartige Selbstbehauptung der Frau, die ihre Rolle, Evas Eben-Bild zu sein, verweigert, könnte nur durch einen absoluten Neuanfang realisiert werden, d.h. nicht durch die Wiederholung des alten Zustandes vor dem Sündenfall, sondern durch die Herbeizauberung eines neuen Sündenfalls. Charlotte imaginiert sich diesen neuen Sündenfall, der ein anderes (Sinn-)Bild der Frau stiftet.

Könnte dieses Geschlecht doch noch einmal nach einer Frucht greifen, noch einmal Zorn erregen, sich einmal noch entscheiden für seine Erde! Ein anderes Erwachen, eine andere Scham erleben! Dieses Geschlecht war niemals festgelegt. Es gab Möglichkeiten. Die Frucht war nie vertan, heute nicht, heute noch nicht. Der Duft aller Früchte, die gleichwertig waren, hing in der Luft. Es konnten andere Erkenntnisse sein, die einem wurden. Sie war frei. So frei, daß sie noch einmal in Versuchung geführt werden konnte. Sie wollte eine große Versuchung und dafür einstehen und verdammt werden, wie schon einmal dafür eingestanden worden war. (W2, S.204.)

Charlottes Interpretation der zitierten Sündenfall-Geschichte unterscheidet sich grundsätzlich von deren traditioneller Deutung.³³⁵ Der neue Beginn ist hier mit einer andersartigen Erkenntnis und einem anderen Erwachen verbunden, durch das die Frau

³³⁵ Siehe auch die Analyse von Rita Svandrlik: Ein moderner Faust und eine neue Eva: Schöpfungsgeschichten in *Das dreißigste Jahr* und *Ein Schritt nach Gomorrha*. In: Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk Ingeborg Bachmanns. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. Hg. von Magdalena Tzavaneva. Berlin: LiDi 2006, S.243-250., hier S.249. Svandrlik spricht über die „absolute Umkehrung“ der überlieferten Sündenfall-Geschichte, wobei diese Neuschreibung „offene Möglichkeiten und andere Erkenntnisse, in einem nichthierarchischen System“ erlaubt.

nicht in das Bild der Versucherin und nicht in das der Urquelle menschlichen Unglücks gedrängt wäre. Gegenüber der Trauer über die Vertreibung aus dem Paradies wird die große Freiheit akzentuiert: die Möglichkeiten, die Wege sind noch nicht vertan, das Leben hat erst jetzt, nach der Vertreibung, angefangen. Das Begehren „nach einer weiblichen Variante des »autonomen Subjektes«“³³⁶ zieht jedoch auch die alten Mechanismen der Herrschaft eines traditionellen Subjektes mit sich: Charlottes Absicht, Mara in ihr Geschöpf – also in eine ihr untergeordnete Kreatur – zu verwandeln und ihre eigenen „Bilder“ und „Gegenbilder“ zu „machen“, ruft nur jenen uralten Gestus Gottes hervor, der einmal Adam und Eva erschuf.³³⁷

Charlotte packte Mara an den Handgelenken. Sie hatte sie jetzt da, wo sie sie hatte haben wollen. Sie schätzte ihre Beute ab, und die war brauchbar, war gut. Sie hatte ihr Geschöpf gefunden.³³⁸ (W2, S.211.)

So groß angelegt der imaginierte weibliche Erlösungsmythos auch ist, auf Dauer kann er nicht verwirklicht werden: Der Austritt aus dem Geschlecht und aus der Sprache beider Geschlechter, die Vernichtung der fundamentalen Kategorien von „Mann“ und „Frau“ und die Zerstörung der „Bilder“ und der „Ideen“ eines sich autonom behauptenden Subjektes ist nicht einmal für eine Mann-Frau (Charles-Lotte) möglich.

Stand in *Ein Schritt nach Gomorrha* die Homosexualität für ein gescheitertes Programm der Dekomposition, wird sie in *Malina*, aber vor allem in *Das Buch Franza* und im *Wüstenbuch* bewusst „realisiert“ als Rache und als Revolte eingesetzt. In den Texten können die durch weiße Männer verletzten, vergewaltigten und gekränkten Frauenkörper nur noch in der Nähe einer anderen Frau (in *Malina* befindet sich das Ich mit einem Mädchen unter einer blauen Decke), oder in der Nähe von mehreren, schwarzen Männern (Sexualerlebnisse in *Wüstenbuch*) wieder geheilt werden.

Die Komposition Liebe hat (sich) als unhaltbar erwiesen. Ihre Unreinheit, die Heuchelei ist entlarvt, ich habe mein Gesicht zurückgewonnen, während ich diesen drei Körpern antworte, mit Reizbarkeit auf Reizbarkeit, mit der kreatürlichen Wohlhabenheit auf eine andere Wohlhabenheit der Sexualität, mit der Rätsellosigkeit. Es ist der Zusammenbruch aller jahrelangen Rätsel, aller dumpfen Habseligkeiten, Blödigkeit von Blicken und Gesten. (TP1, S.263.)

³³⁶ Weigel 2003, S.129.

³³⁷ Mara ist von Anfang an als eine Kopfg Geburt Charlottes anzusehen, als eine „stilisierte weibliche Figur“, die die ikonographischen Bilder der Weiblichkeit inszeniert. Vgl. bei Töller 1998, S.113. und S.115., sowie Achberger 1982, S.102-105.

³³⁸ In der Wendung „war gut“ ist auf den göttlichen Satz: „Und er sah, daß es gut war“ angespielt.

Weil die traditionelle „Komposition Liebe“ der Weißen auf das Individuum zerstörend wirkt, soll die Dekomposition vollzogen werden, die sich gegen die Rasse der weißen Männer, „die nur Frauen begehren“ und die „Angst machen“ (TP1, S.248.) richtet. Während Charlotte eine Form von Ehe kritisiert, in welcher der Partner nichts vom Körper des anderen versteht, wird hier auch die körperliche Übereinstimmung mit dem anderen wiederhergestellt und zusätzlich die Integrität der eigenen Person in dem sexuellen Akt wiedergefunden. Wird in der Homosexualität der orientalischen Männer eine „Grenzverwischung, eine Triebverwischung“ (TP1, S.247.) gesehen, fungiert die inzestuöse Geschwisterliebe von Isis und Osiris als Vorlage, die Martin und Franza, Elisabeth und ihrem Bruder eine Revolte gegen die vorherrschende, gängige Beziehungstradition ermöglichen könnte. Weil aber diese Geschwisterliebe nur noch als erinnerte³³⁹ oder aber ironisierte³⁴⁰ (Franza/Martin) und verdrängte Beziehung (Elisabeth/Bruder) vorhanden ist, die in der Gegenwart keinen Ausweg mehr bietet, müssen die Figuren eine andere Form der Grenzverschiebung suchen. Diese Grenzverschiebungen zeigen die „auratischen“ Momente, in denen der Körper zum Austragungsort eines neuen Zustandes erhoben wird.

III.1.2. Auratische Momente.

Austreten aus dem Körper

„Ich bin mit Gott und seiner Welt zerfallen“ heißt es im Jugendgedicht *Ich frage*, in welchem das Ich, mit „dumpfen, tiefen Schmerzen“ belastet, seine Freudlosigkeit und die Unfähigkeit, mit sich selbst, mit Gott und der Welt einig zu sein, beklagt. In den zwischen 1948-1953 entstandenen Gedichten (vgl. *Entfremdung*, *Betrunkener Abend*, *Menschenlos*, *Wie soll ich mich nennen*, *Vision* etc.) werden immer wieder die verzweifelten Fragen nach der Möglichkeit gestellt, den unmittelbaren Bezug zu den Dingen und der Natur wiederzufinden, den Zerfall des Ich als Wiederholung des Zerfalls Gottes rückgängig zu machen und sich selbst wieder „benennen“ zu können. Die zunehmende Skepsis an der Erkennbarkeit der Welt und an der Beständigkeit des Ich ist ab diesem Zeitpunkt ihren Gedichten nicht mehr wegzudenken. Das Gedicht *Entfremdung* artikuliert diese

³³⁹ „Er aß ihr Herz und sie das seine“ statt des originalen Satzes von Musil: „Er ißt das Herz und sie das seine.“

³⁴⁰ „Er nahm ihr die Zeitung weg und gab ihr die seine. Nun liest du eben die meine, ich lese die deine.“(TP2, S.204.)

entfremdete Beziehung zur Natur mit den vielen aufeinander folgenden Negationsreihen und darauf folgenden Fragen („Was soll nur werden?“) und sieht die Annäherung zu all diesen Entitäten als unmöglich gewordenen „Weg.“

Wie soll ich mich nennen?, das im Gegensatz zu *Entfremdung* in mannigfachen, oppositionell gesetzten Bildern das lyrische Ich zu definieren versucht, mündet nichtsdestoweniger in die Unzulänglichkeit des Sprechenden, mittels Sprache irgendetwas zu erkennen oder repräsentieren zu können. Die Möglichkeit einer körperlichen Annäherung an die Natur ist zwar in *Entfremdung* verworfen, in *Ein Wildermuth* jedoch neuerlich aufgegriffen und gegenüber der traditionellen Wahrheitssuche via Vernunft gestellt:

Ich will ja meine Robe und mein Barett ablegen, mich hinsetzen an jede Stelle der Welt, mich hinlegen auf Gras und Asphalt und die Welt abhören, abtasten, abklopfen, aufwühlen, mich in sie verbeißen und mit ihr übereinstimmen dann, unendlich und ganz –
Bis mir die Wahrheit wird über das Gras und den Regen und über uns [...] (W2, S.252.)

Nachdem in den frühen Erzählungen mittels Vernunft die Ermittlung einer wahren Erkenntnis gescheitert war, bekommt in den späten Texten der Körper seine Relevanz. Diese tieferen auratischen Erkenntnisse befinden sich jenseits der üblichen, alten Erfahrungsform der symbolischen Ordnung und nähern sich einer kindlichen Wahrnehmung, die Benjamin mit dem Begriff des *mimetischen Vermögens* erklärt.

Walter Benjamins Überlegungen zum mimetischen Vermögen und zur *Aura* bilden einen Teil jener Theorie, die die menschliche Wahrnehmung und Erfahrung in ihrem kollektiv- und individualgeschichtlichen Wandel aufzuzeichnen beabsichtigt, und sie hängen eng mit seiner „magischen Auffassung“ der Welt und Sprache zusammen. Ein erstes Mal kommt der Begriff der *Aura* bei Benjamin in seinem Essay *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) vor, dessen Ideen er thesenartig und systematisch im *Kunstwerk-Essay* (*Das Kunstwerk im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit*, 1936) ausarbeitet. Beide Titel implizieren bereits die Intention, die geschichtliche, anthropologische Entwicklung und Veränderung der Rezeption und Perzeption des Kunstwerkes, somit auch die geschichtlichen Bedingungen des „Verfalls der *Aura*“, zu zeigen. Der *Kunstwerk*-Text sieht den Verfall der *Aura* in der technischen Entwicklung und in der Rationalisierung der modernen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts, die auf dem „Vorrang des Kognitiven in der Wahrnehmung“ insistiert und die Welt nicht mehr in ihrem magischen Zusammenhang, sondern in den logischen Relationen von Ursache und

Wirkung erklärt³⁴¹. In *Über das mimetische Vermögen* (1933) werden diese „magischen Korrespondenzen“ und „unsinnlichen Ähnlichkeiten“ festgehalten, in *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1932) werden sie ein als dem Kind innewohnendes Vermögen betrachtet, dessen Verlust sich im Prozess des „Erwachsenwerdens“ vollzieht.

Bei der Erklärung des Begriffes „mimetisches Vermögen“ scheinen die von Benjamin selbst vage definierten Bezeichnungen von „Korrespondenz“ und „Ähnlichkeit“ wichtig zu sein. „Die Natur erzeugt Ähnlichkeiten. [...] Die höchste Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten aber hat der Mensch“³⁴² – so der Anfang des Textes, der die Ähnlichkeiten in einem ersten Schritt als ein „Naturphänomen“ der Mimikry zu bestimmen versucht. In der Menschheitsgeschichte spricht Benjamin den alten Völkern ebenfalls die Fähigkeit zu, „magische Korrespondenzen und Analogien“ deuten zu können. Diese „Gabe, Ähnlichkeiten hervorzubringen“ habe sich jedoch „im Wandel der Geschichte“ verändert. Die Richtung dieser Änderung scheint durch die „wachsende Hinfälligkeit des mimetischen Vermögens bestimmt zu sein.“³⁴³ Diese „Hinfälligkeit“ belegt Benjamin damit, dass der Mensch dieses Vermögen während seiner Persönlichkeitsentwicklung verliert, indem er sich von der für die Kindheit charakteristischen Fähigkeit, Worte und Dinge nachzuahmen, entfremdet wird. Auch die technische „Revolution“ des 19. Jahrhunderts führt zu diesem Verlust: der Körper des Menschen wird zum Menschenmaterial, zum Warenprodukt degradiert und verfügt nur mehr über eine „enteignete Erfahrung“.³⁴⁴ Der Masken tragende Spießbürger sei außerstande in die Dingwelt einzudringen oder sich mit seinem verlorenen Leibraum zu vereinigen.

„Unsinnliche Ähnlichkeiten“ können aber in der Sprache gefunden werden, die als „die höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit“ betrachtet wird. Benjamins Konzeption über die ursprüngliche Unmittelbarkeit menschlicher Sprache (*Über die Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*) beruht auf dieser Annahme der „mimetischen“ Beschaffenheiten der Sprache.

Die „wachsende Hinfälligkeit“ des mimetischen Vermögens korrespondiert auf der anderen Seite mit dem „Verfall“ und der „Zertrümmerung“ der Aura. Die „Aura“, die

³⁴¹ Benjamins Begriffe. Hg. von Michael Opitz [u.a.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S.115.

³⁴² Benjamin: *Über das mimetische Vermögen*. In: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S.96.

³⁴³ Ebd., S.97.

³⁴⁴ Meiffert, Torsten: *Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer „Dialektik im Stillstand“*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1986, S. 107.

Benjamin als eine „einmalige Ferne, so nah sie sein mag“³⁴⁵ definiert, wird mit „Unnahbarkeit“³⁴⁶, „Hier und Jetzt“³⁴⁷, „Einzigkeit“, „Eingebettetsein im Zusammenhang der Tradition“³⁴⁸, „Fundierung im Ritual“³⁴⁹ näher bestimmt. Das auratische Kunstwerk erhält seine Echtheit durch die Einmaligkeit der Erscheinung und durch seinen kultischen Charakter. Gerade diese Eigenschaften gehen bei seiner technischen Reproduktion verloren: „Noch bei der höchstvollendeten Reproduktion fällt eines aus: das Hier und Jetzt des Kunstwerkes – sein einmaliges Dasein an dem Orte, an dem es sich befindet.“³⁵⁰ Benjamin unterscheidet zwischen dem Kunstwerk (Kultbild), das durch ihre „Einmaligkeit und Dauer“ ausgezeichnet war, und dem Abbild, das durch Massenproduktion „wiederholbar“ und „flüchtig“ wird:

Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.³⁵¹

Die Zertrümmerung der Aura eines Kunstwerkes sieht er als „Signatur einer Wahrnehmung, deren ‚Sinn für das Gleichartige in der Welt‘“ darin besteht, „daß sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt“³⁵².

Die Frage, wie diese verfallene Aura wiederhergestellt werden kann, beantwortet Benjamin in seinem Baudelaire-Essay (*Über einige Motive bei Baudelaire*, 1939), wo er die Relevanz einer „dialogischen Blickerwiderung“ hervorhebt:

Dem Blick wohnt aber die Erwartung inne, von dem erwidert zu werden, dem er sich schenkt. Wo diese Erwartung erwidert wird [...] da fällt ihm die Erfahrung der Aura in ihrer Fülle zu. [...] Die Erfahrung der Aura beruht also auf der Übertragung einer in der menschlichen Gesellschaft geläufigen Reaktionsform auf das Verhältnis des Unbelebten oder der Natur zum Menschen. Der Angesehene oder angesehen sich Glaubende schlägt den Blick auf. Die Aura einer Erscheinung erfahren, heißt, sie mit dem Vermögen belohnen, den Blick aufzuschlagen.³⁵³

³⁴⁵ Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. 2. Fassung, In: Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. Teil. Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.480.

³⁴⁶ Ebd., S.480.

³⁴⁷ Ebd., S.476.

³⁴⁸ Ebd., S.480.

³⁴⁹ Ebd., S.480.

³⁵⁰ Ebd., S.475.

³⁵¹ Ebd., S.477.

³⁵² Ebd., S.477.

³⁵³ Benjamin, Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“. In: Gesammelte Schriften. Bd. I/2. Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 646.

Im auratischen Erlebnis wird das mimetische Vermögen wiederhergestellt, indem die Schranken zwischen Objekt und Subjekt fallen und die Subjektivität verdrängt wird. Während dieser „dialogischen Blicherwiderung“ wird nicht „eine verdoppelnde Repräsentation“, sondern „ein unmittelbar sich mitteilendes Phänomen wahrgenommen“³⁵⁴. Im Moment des „Belehns“ erscheint der Angesehene, das „sich spiegelnde Subjekt nicht als ein fest umrissenes Bild [...], sondern das reziproke Sehen bedeutet die beständige Auflösung im Anderen, eine wechselseitige, gemeinsame Auflösung“ des Subjektes und des Anderen.³⁵⁵

Auch wenn bei Bachmann diese Überlegungen eher nur stichwortartig (in *Das Buch Franza* jedoch in ihrer Komplexität entfaltet) zu finden sind, können die Erlebnisse der Frauenfiguren des späteren Werkes als auratisch bezeichnet werden: die erlebten ekstatischen Momente zeichnen sich durch die *Einmaligkeit* des Erlebnisses, durch die *Zerstörung* der üblichen Zeit- und Ortdimensionen, durch ihre *Fundierung* im Ritual sowie durch das Auffinden des wahren Gesichtes aus, wo die Ganzheitlichkeit des Weiblichen mit dem Zusammenhalt mit der Welt korreliert.

[...] ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klawertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern. Eine Stunde lang kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung [...] Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid. Ganz im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für niemand. (W3, S. 135.)

Das sind die einführenden Worte des Erlebnisses in *Malina*, in dem die Frau explizit als „Komposition“, als „Bild“, als „Kunstwerk“ mithilfe von Gesichtswassern, Seifen, Konturenstift und Nagellack erschaffen wird. Die Deutung der Textstelle, deren Ironie kaum zu übersehen ist, ist in der Sekundärliteratur umstritten. Während einige die Szene ganz im positiven Sinne deuten, versuchen andere das Erlebnis als gescheitertes Projekt nahe zu legen. Andreas Hapkemyer und Bärbel Thau betrachten es als eine gelungene Utopie, die für einen Augenblick realisierbar wird. Das Eintreten in den Spiegel ermöglicht demnach sowohl die Selbstfindung des Ich³⁵⁶ als auch eine Annäherung an das Gewünschte (Utopie) und an das Unsagbare, also an die neue Sprache³⁵⁷. Auch Dagmar Kann-Coomann sieht in der Spiegelszene die Verwirklichung des „wahrhaftigen

³⁵⁴ Vgl. Gutjahr In: Gutjahr 1988, S.141. und Stoessel, Marlene: Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München / Wien: Hanser 1983, S.152.

³⁵⁵ Stoessel 1983, S.152.

³⁵⁶ Bärbel, Thau: Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum "Todesarten-Zyklus" und zu "Simultan". Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1986, S. 144.

³⁵⁷ Hapkemeyer 1982, S. 17-19.

Lebensvollzugs“, des „feiertäglichen, 'anderen' Zustandes“, der ein ästhetisches Erlebnis begleitet.³⁵⁸ Marion Schmaus sieht hier eine „poetische Selbstbespiegelung“, während derer das Ich in der Figur Kagran eine künstlerische Komplementärgestalt auffindet.

Laut Sigrid Schmid-Bortenschlager geht es weniger um die Herstellung einer mit sich selbst identischen Frau – wie die Szene es zu explizieren sucht –, als vielmehr um männliche Weiblichkeitsprojektionen. Das Oszillieren zwischen dem imaginierten Bild eines selbstidentischen Weiblichen und dem stereotypisierten Männerphantasma zeigt sich im Wechsel zwischen der manifesten Ebene (Positivmerkmale) und der latenten Ebene des Textes, wo eher „der männliche Blick“ registriert wird. In diesem Sinne betont Schmid-Bortenschlager die „Diskrepanz“ der zwei Ebenen, auch präsent in dem Wechsel der Tempora (Futurum, Perfektum).³⁵⁹ Auch Saskia Schottelius meint, dass hier „[d]as Ich sich in einer von der Spekulation vorgeschriebenen, festgelegten Rolle [erblickt], die es auf eine glänzende Oberflächlichkeit reduziert.“³⁶⁰ Manfred Jurgensen spricht ebenfalls über die Erschaffung einer „Mythologie der Frau“, indem er die Spiegelung als „weibliche Konfrontation mit dem nicht nur eigenen Ich“, sondern auch mit einer „gattungshaften Rollenexistenz“ betrachtet.³⁶¹

Die kontroverse Bestimmung der Spiegelszene resultiert ebenfalls daraus, dass die zitierten einführenden Zeilen eine auf die glänzende Oberfläche ihres make-ups reduzierte Frau vor Augen führen, die Fortsetzung jedoch die kursiv gedruckten Utopiesätze und eine erreichte Ganzheitlichkeit des Weiblichen artikuliert: „Ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden, ich habe in die Zukunft gesehen, ich war einig mit mir [...]. Einen Augenblick lang war ich unsterblich und ich [...]“ (W3, S.136.). Wörter wie „Komposition“, „entwerfen“, „erschaffen“ stehen als Hinweise für die „Gemachtheit“ des Erlebnisses der „Frauenpuppe“. Die Akzentuierung des Begriffes der Aura, der Eintritt in den Spiegel als Grenzgang sowie der Austritt aus dem raum-zeitlichen Kontinuum, das durch die übertriebene Reihung von „meilenweit“, „klaftertief“, „himmelhoch“, „sagenweit entfernt“ sowohl potenziert als auch banalisiert wird, weisen hingegen utopischen Charakter auf. Verstärkt wird dies durch die kursiv gedruckten Sätze, die zum einen auf die Kagran-Legende zurückverweisen, zum anderen die „Wiedererschaffung“ der Poesie der Frauen prophezeien. Die Textstelle befindet sich somit an der Schnittstelle

³⁵⁸ Kann-Coomann, Dagmar: „... eine geheime langsame Feier“: Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1988, S.120.

³⁵⁹ Schmidt-Bortenschlager, Sigrid: „Spiegelszenen bei Bachmann. Ansätze einer psychologischen Interpretation“. In: *Modern Austrian Literature*, 18. 3-4 (1985), S.39-52., hier S. 43-44.

³⁶⁰ Schottelius 1990, S.21.

³⁶¹ Jurgensen 1981, S.72.

zwischen Ernst und Ironie, ganz wie die spätere Erzählung *Probleme Probleme*. Ein imaginiertes Übertritt der Spiegelgrenzen kann die Zerstörung eines üblichen Sinnes gerade in dieser Zweideutigkeit des Darstellens herbeizaubern.

Der mystische Moment im „Spiegel“ zeigt, wie das Ich sich für eine Sekunde mit seinem eigenen Spiegelbild vereinigt, indem es die Männer ignoriert, um eine Frau zu erschaffen „mit einer Aura für niemand“. Der Gang durch den Spiegel markiert nicht nur das Ende des Lacanschen gespaltenen Zustandes, indem die Demarkationslinie zwischen Betrachter und Betrachtetem, Ich und Körper, Subjekt und Objekt verschwindet, sondern auch eine Erfahrung auratischer Natur. Während dieser Erfahrung wird die Subjektivität im herkömmlichen Sinne aufgelöst: der Blick registriert im Spiegel nicht mehr eine Eins-zu-eins-Entsprechung des Abbildes und des Subjektes, d.h. nicht ein immer wieder reproduzierbares, wiederholbares Abbild, sondern ein durch „Einmaligkeit und Dauer“ ausgezeichnetes, mit einer Aura versehenes Bild, das durch eine dialogische Blickerwiderung entsteht.

Obwohl das Ich mit Schminken und Nägellackieren „für ein Hauskleid“, eine von den Männern begehrte Frau zu erschaffen versucht, zeugt das Erlebnis von der Zerstörung des herrschenden Frauenbildes, indem dessen Abbildcharakter genommen wird. Diese wiedergefundene Aura ist nicht länger der „Tauschwertlogik“ der modernen Gesellschaft und des Schwarzen Marktes zu unterwerfen. Das Überschreiten der Schwelle des Spiegels markiert das Ende der symbolischen Ordnung und den Ausgangspunkt einer neuen Welt, in der sich die Ich-Figur in einer zeitlichen Diskontinuität nicht als *imaginierte*, sondern als *imaginierende* Frau behaupten kann. In diesem aufblitzenden Moment verwandelt sich das Ich in das märchenhafte Wesen Kagran, das in dem eingeschobenen Märchen des Romantextes als künstlerische Variationsfigur auftaucht: In dieser Angleichung mit der Prinzessin entdeckt das Ich seine authentische Identität und behauptet sich als *poetische* Existenz, als Schreibende. Diese erste auratische Szene problematisiert somit die Schwierigkeiten einer schreibenden Frau, die, um schreiben zu können, auf einen Teil der Identität verzichten und eine selbst-projizierte Komplementärgestalt (Kagran, später Malina) hervorrufen muss. Der Spiegel als „ortloser Ort“, bietet dem Ich zwar in der chronothopischen Leere die Möglichkeit zum Sprechen, jedoch nur dann, wenn es hinter die Figur einer „märchenhaften“, d.h. fiktiven Frau, die „nie existierte“, tritt. Dieses Paradoxon kann auch das Verschwinden der Ich-Figur in der Wand erklären: Die Wand, die sowohl als Tatort als auch als Rettung fungiert, soll auf diese ambige Weise zeigen,

dass eine Unsterblichkeit in der Kunst (ein Ich, das gerettet wird) nur auf Kosten des anderen Ich-Teils (Tod) möglich ist.

Das nächste Textbeispiel zeichnet sich wiederum durch gewisse Paradoxie aus: Im *Rottwitz*-Fragment erlebt Eka / Aga die Freiheit ihrer Person nach ihrer Vergewaltigung von einem Studenten aus Somalia. Die Ambivalenz der Tatsache, dass der Frau gerade eine Vergewaltigung das Gefühl des „Einig-Seins“ mit dem eigenen Körper und dem eigenen Willen übermittelt, zeugt davon, dass das Erlebnis wiederum an einer Schnittstelle verortet wird, wo Ernst und Ironie, Leben und Tod miteinander in eine dialektische Beziehung treten. In ihrer Vernichtung und Zerstörung, in der Nähe des Todes („ich sterbe“), findet Eka / Aga zu ihrer ureigenen Persönlichkeit zurück:

[...] ich war plötzlich eine Frau [...] ich war ein Körper, ich war kein Mensch mehr, ich war ein Tier. [...] und ich war eine Frau, am Ende bin ich eine geworden, aber ich weiß nicht, warum ich eine geworden bin. [...] Ich wollte mich ins Bett legen und das noch einmal genießen und noch <einmal> so zittern, und das hätte ich nicht mehr können, weil alles in mir nur Frau war [...]. (TP1, S.429.)

[...] sie merkt, dass sie <vollkommen> verändert ist [...] es wird etwas Wunderbares sich zwischen ihnen beiden zutragen [...] dieser Dualismus wird verschwinden [...] sie wird sich auflösen, sie wird ihn und sich erlösen [...] sie hatte mit 35 Jahren einen Körper bekommen, ein zuckendes, unruhiges Tier [...] (TP1, S.430.)

Die Analogie zwischen den zwei Erlebnissen fällt auf: Das Auffinden der Person ist in beiden Fällen mit dem „Einig-Sein“ mit dem eigenen Körper verbunden, durch welches eine andere Konzeption der Frau entsteht, die sich nicht nur von den gängigen Frauenbildern der Gesellschaft, sondern auch von der herkömmlichen Subjektposition befreit. In beiden Fällen kommt es zu einem „Neubeginn“, welcher die Beziehung der Geschlechter zueinander grundsätzlich verändert. Hier wird ein harmonisches Zusammenleben der Geschlechter imaginiert, wo die Dualität von Mann und Frau eliminiert wird; dort wird ein „zweites“ goldenes Zeitalter prophezeit, in dem die Frauen die „Poesie ihres Geschlechts“ wiederfinden, wo Mann und Frau, Mensch und Tier miteinander versöhnt weiterleben. Wahrscheinlich wird hier wie im *Wüstenbuch* oder in *Das Buch Franza* der schwarze Mann aus Somalia als Widerpart des väterlichen, weißen Systems gesetzt und die sexuelle Vereinigung, auch wenn es um Vergewaltigung geht, mit einer subversiven Kraft versehen, welche die üblichen Dualitäten der Gesellschaftsverhältnisse zu untergraben weiß.

Eines der wichtigsten Erlebnisse von Franzas „Wüstengeschichte“ in *Das Buch Franza* bildet jenes Haschischerlebnis, das einen ähnlichen auratischen Moment aufzeigt. Die Wüste, die im Romanfragment das Hauptmotiv bildet, deutet sich als das

Undefinierbare *par excellence* an, weil sie sich der symbolischen Ordnung der Weißen entzieht. In diesem Sinne fungiert sie als „die große Heilanstalt“, wo Franza mithilfe einer „mimetischen Annäherung“ zu dieser „bedeutungslosen“ und „leeren“ Außenwelt ihre ganzheitliche Persönlichkeit im ekstatischen Zustand des Rausches wiedergewinnen kann. Während Martin seine Schwester dazu bringen will, mit einem Schwarzen zu schlafen (vgl. Eka / Aga-Textbeispiel), um die Spuren ihrer Blaubart-Ehe mit Jordan auszulöschen (eine realisierte Inzestbeziehung ist ihm unvorstellbar), findet Franza im Rauscherlebnis die verlorene Integrität auf, indem sie ein neuartiges Körpergefühl erlebt, das eng mit der Entdeckung der ornamentalen Hieroglyphenschrift verbunden ist.³⁶² Das Rauscherlebnis deutet sich als „Gegenzeit“, als eine Brechung des zeitlich-räumlichen Kontinuums an, wo Franzas Körper „in Gegenposition zur Zeit und dem Raum“ geriet. Die Gespaltenheit der Protagonistin, die sich hier auch physisch als Verdoppelung des Körpers manifestiert, wird – ähnlich wie in *Malina* – gerade durch eine mystische Vereinigung mit dem Körper und durch die sinnliche Wahrnehmung des „neuen Sehens“ bewältigt. (Detailliert darüber im Kap. IV.2.2. „Sehend Werden“).

Zwei weitere Erzählungen, *Simultan* und *Probleme Probleme*, artikulieren ebenfalls auratische Erfahrungen, die in die Nähe der dargestellten Szenen der *Todesarten*-Texte gerückt werden können. Sie zeigen eine mit dem Körper verknüpfte Offenbarung des Mystischen, die mit der Wiedergewinnung einer genuinen Identität einhergeht, indem das Aufkommen der Aura sowie der Prozess der Selbsterkenntnis ganz im Sinne des Romans *Malina* im Spiegel oder durch Spiegelungen präsentiert werden. Die Erzählungen thematisieren den Austritt aus der alten Spiegelkonstellation zwischen Subjekt und Objekt aus einer ganz besonderen Perspektive und führen gleichzeitig konsequent die Motive des ersten Erzählbandes fort, indem sie nach der Akzentverlagerung vom Geist auf den Körper nun die Allmacht der *Sprachkörper* am Leibe der Protagonistinnen vorführen. Indem Nadja

³⁶² Es lohnt sich, Benjamins Überlegungen *Über Haschisch* bei der Analyse des Haschischerlebnisses von Franza als Vorlage mit einzubeziehen. Benjamin betrachtet das Rauscherlebnis als Vorschule der „profanen Erleuchtung“ (vgl. Benjamin, Walter: *Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz*. In: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966, S. 202.), wo der Berauschte fähig wird, in die Dingwelt vollkommen einzudringen, weil gerade die logozentrische Welt, die „instrumentelle Rationalität“ „heilend“ eingeschläfert wird. (Schweppenhäuser, Hermann: *Die Vorschule der profanen Erleuchtung*. In: *Walter Benjamin: Über Haschisch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1972, S.9-30., hier S.23.). Rausch ermöglicht eine „erkennende Hellsicht“ (Ebd. S.19.), durch die nicht nur die Dinge „an sich“ erkannt werden, sondern auch die symbolische Sprache vernichtet wird, indem man sich jenseits von Zeichen und Bezeichnetem stellt. Franzas Erlebnissen zeigen manche Ähnlichkeiten mit dem Benjamin-Text auf. So z.B. die „panische Angst“ vor Einsamkeit und Todesnähe, vor allem jedoch jenes „Ornament“, das für Benjamin als die Manifestation der Aura zu betrachten ist („Vielmehr ist das Auszeichnende der echten Aura: das Ornament, eine ornamentale Umzirkung in der das Ding oder Wesen fest wie in einem Futteral eingesenkt liegt.“ Siehe: Benjamin 1974, S.588.), bei Bachmann die geheimnisvolle, utopisch anmutende Hieroglyphenschrift repräsentiert.

und Beatrix die wortwörtliche Bedeutung des lateinischen Verbs *reflektieren* – d.h. „zurückwerfen von Lichtstrahlen“, die keine Spur auf der spiegelnden Oberfläche hinterlassen – aktualisieren³⁶³, verzichten sie auf die eigentliche Reflexion im Sinne von Nachdenken. Die Protagonistinnen, deren größte Sorge die Arbeit an der glänzenden Oberfläche ausmacht, finden in der Mimikry und im reflexionslosen Zurückspiegeln der Außenwelt die Gewähr dafür, sich gegen die gesellschaftlichen Angriffe zu verteidigen und sich aus den sozial festgelegten Stereotypen der Frau herauszulösen.

Die Hauptfigur der Titelerzählung, Nadja, kann sogar in ihrem Beruf als Simultandolmetscherin diese gut funktionierende Tarnungsmethode über-setzen, sich auf eine Art Sprachmaschine reduzierend, indem sie – wie ihren Körper im Leben als Reflexionsfläche – die Sprache lediglich als unendliche Kette von miteinander beliebig substituierbaren Signifikanten, Sprachkörpern, verwendet, ohne die Bedeutung und den Sinn (d.h. das Signifikat) mitzudenken. Würde sie über die Bedeutungen der geäußerten Sätze nachdenken, riskierte sie eine vollkommene Auflösung in den verschiedenen Sprachen. Der Beruf des Übersetzers beruht jedoch gerade auf dieser gesellschaftlich angenommenen Konvention, dass die Signifikate auch im Falle der fortwährenden Veränderung und Transformation der Signifikanten fest und fasslich bleiben, also „dass der sprachliche Code (*langue*) allgemein und beständig sei und dadurch die Abrufbarkeit von Bedeutung garantiere“³⁶⁴.

Nadja fungiert als Dolmetscherin als eine Spiegelung, wie die Nymphe Echo, die ihre eigene Sprache und Stimme verlorenen hat und lediglich die Wörter und Sätze anderer zu widerhallen imstande ist. Ihre „Bibel“ ist demgemäß das Wörterbuch, ein Sammelsurium aller möglichen Sprachkörper, das zwar die „Bedeutung“ der Wörter im Einzelnen beinhaltet, aber in ihrer mannigfachen Kombination deren Sinn verbirgt. Die Wörter verfügen im Wörterbuch über keinen metaphysischen Inhalt, die Fülle der Bedeutungen auf der einen Seite dialogisiert auf der anderen Seite mit einer transzendenten Leere, die aus der Absenz ihrer kontextuellen Realisierung resultiert. Auch die Bücher und die Zeitungen missbraucht Nadja in diesem deformierten Sinne: nicht das darin erhaltene Wissen, nicht die Wirklichkeitsreferenzen sind ihr wichtig, sondern die Wörter, die ihr als ständiges Auffrischen ihres fremden Vokabulars dienen.

³⁶³ Vgl. Die Auslegung von Dusat (1994) und Vorbaum (1989), die den Grundbewegungen von Reflexion im wörtlichen Sinne und Reflexion im übertragenen Sinne in den Texten nachfolgen.

³⁶⁴ Dusat 1994, S.302.

Auch in ihrem Privatleben ist sie als ein bloßer (Sprach)Körper präsent, die in den vielen Bildern männlicher Phantasien fixiert zu sein scheint.³⁶⁵ Entweder ist sie „die ganz kleine Frau“, hineingezwungen „in eine ganz kleine Wohnung“ und „in eine kleine Küche“ „mit ganz kleinen vielen Kindern“ (W2, S.303.), oder aber die grande dame, die emanzipierte Frau, „entworfen von Vogue oder Glamour“ (W, S.294.), die auf perfekte Weise das männliche Begehren und den männlichen Narzissmus ergänzt.³⁶⁶ Sogar für sich selbst hält sie nur das Bild der „hysterischen Frau“ bereit, von dem sie sich erst im Laufe eines komplexen Selbsterkennungsprozesses löst. Ihre Nicht-Identität, ihre Maskerade überlagert die eigentliche Identität, was eine unüberbrückbare Kluft innerhalb der eigenen Persönlichkeit erzeugt. Vor dem Spiegel steht nun nicht eine Narziss-Figur, die, von ihrer eigenen Schönheit gefangen, unmöglich ein gesundes Ich entwickeln kann, sondern eine Figur, die gar kein echtes Spiegelbild hat, das ihr irgendein Selbstbild vorgaukeln könnte.

Die im eigenen Leben realisierte, unüberwindbar und unerträglich gewordene Krise und die Erkenntnis der erschütterten Beziehung zur Welt und zum Eigenen selbst konstruiert sich allegorisch in verschiedenen Abgrunderlebnissen, die die Figur durch eine wechselseitige, dreistufige Erkennungsprozedur leiten: Erstens muss Nadja, zu den Felsen von Maratea kletternd, den sich physisch manifestierenden Abgrund überwinden und die Übermacht der be-deutenden Christusstatue, Symbol des Abendlandes und der väterlichen Macht, zerstören, um später zwischen den Wasserfelsen die Möglichkeiten des eigenen Lebens begreifen zu können. Am Ende muss Nadja mit der Aneignung des Möglichkeitssinnes eine sprachliche Kluft auflösen, nämlich die Unübersetzbarkeit jenes Bibelsatzes, dessen Sinn sie zwar verstanden hat, aber diesen dennoch nicht in die entsprechenden Sprachkörper verwandeln kann.

Das krisenhafte Erleben des Lebensabgrundes, der sich bereits am Anfang, in der Kluft der zwei Betten die Differenz zwischen Ludwig Frankel und Nadja manifestiert,³⁶⁷ wird durch den physischen Abgrund der Felsen von Maratea potenziert, durch dessen Symbolik Mann und Frau grundverschieden verortet werden: Während Ludwig den Aufstieg zum Aussichtspunkt stets als Eroberung erlebt, indem er das Gebiet samt dessen phallischem Symbol (die Christusstatue) durch Auslöschung des Anderen (Frau) territorialisiert, erfährt Nadja in der Nähe der „riesigen, riesenhaften Figur aus Stein“, einer

³⁶⁵ vgl. auch Duser 1994, S.242-243.

³⁶⁶ Ebd., S.243.

³⁶⁷ Brinkemper, Peter: „Liebe als Fragment: Affinitäten und Differenzen zwischen Bachmann und Barthes“. In: *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, 16 (1986), S.189-199, hier S.192. Er erklärt das Motiv des Abgrundes mit Barthes Theorie der Sprache der Liebe, wo die Liebesfigur mit dem „zugrundegehen“ (s'abîmer) und mit dem Abgrund verbunden wird.

„wahnsinnigen Gestalt“, die eigene Bodenlosigkeit und ihre Unterwerfung unter die „phallische Übermacht“ der Symbolfigur.³⁶⁸ Die Christusfigur, die in der christlichen Religion „das Fleisch gewordene Wort“ Gottes, also den „transzendenten Signifikanten“ versinnbildlicht, erscheint hier als Grundstein des Wortes und des Logos, die als Grundlage der symbolischen Ordnung den Primat des Geistes (versus Körper) garantiert. Bei diesem ersten Abgrunderlebnis wiederholt Nadja „spiegelbildlich“ die Haltung der mächtigen Figur, „gekreuzigt“ liegt sie auf dem bedrohlichen Felsen, „mit den Armen ausgestreckt“ (W2, S.311.). Dabei greift sie zu einer Methode, die sie in ihrem Leben und in ihrem Beruf in allen Situationen erfolgreich einsetzt: zu der des Nachahmens und des *Übersetzens* eines Sprachkörpers in einen anderen – die artikulierende Lebenskrise lässt sich derart aber nicht bewältigen.

Erst in ihrem zweiten Abgrunderlebnis (in dem sie von einem Felsen zum anderen springt) kommt sie auf die Lösung ihres Lebensrätsels, indem sie die mächtige und bedeutende Christusfigur zerschreibt und zugleich das damit verbundene phallogozentrische System dekomponiert.³⁶⁹ Die erlebte Katharsis offenbart die möglich gewordene Loslösung von dem von außen, aus der Männerperspektive gelenkten Lebenssinn im Wechsel des Gesetzes: „Ich muß leben“ zu „Ich darf leben“, und in der jubulatorischen Entdeckung des eigenen (Spiegel)Bildes. Der Perspektivenwechsel, in Folge dessen die „wahnsinnige Figur“ Christi zu einer zum „Auffliegen“ oder zum „Abstürzen“ bestimmten Figur wird, evoziert jenen Möglichkeitssinn, der sogar diese antipodischen Bewegungen als mögliche Lebensrichtungen zu akzeptieren bereit ist. Die Allegorie des Springens von einem Felsen zum anderen präsentiert nicht zufällig eine tatsächlich realisierte *Übersetzung*, wo Nadja das erste Mal in ihrem Leben sich selbst als Subjekt behauptet, indem sie den eigenen Körper als Bedeutungsträger *übersetzt*.

Im letzten Abgrunderlebnis wird diese Änderung durch eine weitere überlagert, nämlich durch den Wechsel von der Wörterbuch-„Bibel“ zur „Heiligen Schrift“. Nadja ist nicht mehr imstande, mit Hilfe der bereits angeeigneten Übersetzungsfähigkeit die Bibel, als Sammlung von unendlichen Signifikantenreihen zu behandeln, ohne über deren Sinn nachzudenken. Die Reflexion über den Sinn des zitierten Bibelsatzes, die die Unübersetzbarkeit der höchsten Transzendenz entlarvt, geht auch mit der Exklusion Nadjas aus der höchsten Sphäre einher und belegt damit die in *Das dreißigste Jahr* postulierte Unmöglichkeit menschlichen Erkennens. Das plötzliche Weinen markiert aber auch „den

³⁶⁸ Dusat 1994, S.298.

³⁶⁹ Ebd., S.299.

Punkt der Zerstörung der Symbolisierung“ und erlaubt das radikale Hinterfragen einer absoluten Wahrheit, die sich auf der Übereinstimmung von Wort und Welt und der alten Konstellation von Bezeichnetem und Bezeichnendem gründete.³⁷⁰ Nadja wird eine andere Existenz der Sprache zuteil, wo die Zeichen nicht mehr eindeutig für etwas anderes stehen.

Diese Erfahrung zeigt auch der Zerfall des Eigennamens in Silben, der die Abgründigkeit der Sprache zum Vorschein bringt: eine Schreibweise, die Bachmann bereits in *Ihr Worte, Keine Delikatessen* oder *Undine geht* praktizierte. Die entblößte Sprache zerfällt in ihre eigenen Bestandteile, indem Wörter und die dadurch gemeinten Sachverhalte („Hunger“, „Not“) ohne eine Metapher auskommen. Im Lichte des letzten Wortes von Nadja (Auguri = Lass es dir gut gehen!) kehrt Bachmann zu jener kratyleischen Poetik zurück, die in der Remotivierung des Eigennamens als sprechender Name (Nadja als Hoffnung) gegenüber der Leere einer „nicht bezeichnenden Zeichenlosigkeit“ einen möglichen Ausweg findet, nämlich in der Sprachmagie, d.h. in dem Glauben an die Unmittelbarkeit des sprachlichen Zeichens, das nicht länger als Mittel verwendet wird, sondern dessen Wesen *in* der Sprache sich selbst mitteilt.³⁷¹

Die zweite Erzählung *Probleme Probleme* stellt dieselbe sprachliche Problematik in den Vordergrund und fragt danach, wie eine weibliche Figur, die ganz auf das Simulieren und Widerspiegeln angelegt ist, ihre Identität auf der semantischen Aushöhlung der Schlüsselsignifikanten des Abendlandes konstruiert und sich selbst lediglich als „Schein“, als Maske und Oberfläche setzt. Dass die derartige Verweigerung der gesellschaftlichen Symbolisierungen zwar eine Art Unabhängigkeit von diesem System und die Zerstörung der logozentrischen Ordnung in ihren Grundlagen garantiert, sich jedoch nicht als haltbare Position erweist, zeigt sich in jenen Schwankungen, die den ambivalenten Charakter der Hauptfigur begleiten.

Einerseits wird Beatrix als das Andere präsentiert, wenn sie sich selbst außerhalb der Ordnung situiert und mit ihrer Lebensweise eine Parallelfigur zu der utopischen Undine bildet. Die Frauengestalten sind durch gewisse Ähnlichkeiten in die Nähe voneinander gerückt: Beide können als „Zwischenwesen“ betrachtet werden, die dem weiblichen Schicksal zu entkommen und die dichotomische Ordnung der Männer und der Weiber zu unterminieren versuchen. Dank ihres Außenseitertums können beide Frauen der Gesellschaft den Spiegel vorhalten und diese kritisch reflektieren. Auch sind sie den

³⁷⁰ Ebd., S.305.

³⁷¹ Brinkemper akzentuiert auch diese Rückkehr zur „Liebesmagie der Namen“, die von einer neuen Einstellung Nadjas zu der Sprache zeugt. In: Brinkemper 1986, S.192.

normalen Hausfrauen gegenübergestellt und erscheinen so beide in den männlichen Augen als „Zuflucht“. Undine betrachtet den Nicht-Ort des Wassers als utopisch anmutendes Refugium; bei Beatrix repräsentieren dieses Reich zwei Gegenwelten: der Zwischenraum des unendlichen Schlafs und der Schönheitssalon von René, in den sich Beatrix einerseits als in eine Welt voll von „namenlosen“ Wesen ohne Gesicht zurückziehen kann, wo andererseits dem Körper als Maske und als Tarnung eine unermessliche und primordiale Bedeutung zukommt, insofern hier die „weibliche Identität nur an den Schönheitsidealen einer repressiven Gesellschaft gemessen wird.“³⁷² Der Schlaf und ihr scheinbar nutzloses, faules Leben dienen der Verweigerung der Wirklichkeit, dank deren sie der „grauenvollen Normalität“ der Gesellschaft, also der von Fristen und Aufgaben eingeteilten Existenz, entkommen kann. So wie sie keine sprachliche Fixierung ihrer Identität ertragen will – Beatrix wird als „demivièrge“ (Halb-Jungfrau) bezeichnet –, will sie auch das typische Schicksal einer alltäglichen Frau vermeiden, „sich mit einem Mann einzulassen“ (W2, S.327.). Ihr Beharren auf ihrer Alterslosigkeit (sie ist am 29. Februar geboren), die es ihr erlaubt, eine sexuelle „Annäherung“ des Mannes abzuwehren, während sie sich einmal als Kind, ein anderes Mal gerade als dessen Gegenteil, als eine zu erfahrene Frau präsentiert, garantiert eine vollkommene Loslösung aus der „zeitlichen Kontinuität“. Der Dialog der topographischen Isoliertheit des Schlafzimmers mit der zeitlichen „Unendlichkeit“ hinterfragt jene chronotopische Bestimmtheit menschlicher Existenz, die sich lediglich in Zeit und Raum zu behaupten vermag.

Auch befindet sie sich jenseits der sinnentleerten sprachlichen Floskeln der Gesellschaft: Die komplizierten Worte, die die Vaterfigur der Erzählung *Alles* zum Schweigen bringen will, haben für Beatrix keine Bedeutungen mehr, sie verwendet diese gerade nur wegen des schönen Klanges des Sprachkörpers: „Beatrix mochte besonders gern Worte wie Gewissen, Schuld, Verantwortung und Rücksicht, weil sie ihr gut klangen und nichts sagten“ (W2, S.347.). Ganz wie Nadja „simuliert“ Beatrix Wörter, gaukelt Bedeutungen vor, lässt daher Sprachkörper widerhallen, die beliebig miteinander vertauscht sein könnten. Mithin kann Beatrix, „wahres Genie des Simulierens“³⁷³, alle Grenzen des Daseins loswerden: Weder als Frau ist sie in ein Bild und in eine Relation mit einem Mann gezwungen, noch als menschliches Wesen ist sie in Raum und Zeit gefangen. Sie existiert nur im Imaginären, in jenem Moment, wo sie im Spiegel eine „Verbindung zwischen sich und den Kleidern“ herzustellen vermag, eine Eins-zu-eins-Entsprechung

³⁷² Dusat 1994, S.262.

³⁷³ Ebd., S.258.

vom Ich und Spiegelbild, von eigentlichem Gesicht und geschminkter Maske. In der Hoffnung, Identität und Nicht-Identität vollkommen aufeinander abstimmen zu können, unterwirft sie sich täglich der „Tortur“ des Schminkens, Ankleidens und des Frisierens sowie dem Simulieren von Aufstehen, Arbeiten, Zusammentreffen, kurzum dem Anschein eines „sinnvollen Lebens“, um „einen kleinen Tribut der Welt“ zu zahlen. Ihre Nicht-Identität ließe sich positiv als Ungetrenntheit von Subjekt und Objekt, Innenwelt und Außenwelt interpretieren, wäre dieses „Noch-nicht“ nicht vorgetäuscht.

Das unendliche Vorgaukeln von „Sein“, „Wahrheit“ und „Inhalt“³⁷⁴, das es ihr ermöglicht, die Fassade ihres Körpers immer glatt zu streifen, führen aber gerade zu der Aufgabe des Außenseitertums: wie die anderen Frauen des *Simultanbandes* „unterliegt sie einer Selbsttäuschung“ und der Allgewalt der gesellschaftlichen Verhältnisse.“³⁷⁵ Ihr als bedeutungsloser „Signifikant“ verwendeter, „geschminkter, frisierter und manikürter Körper wird zum Emblem einer beschrifteten, entstellten Körperlichkeit, und somit – wörtlich – zum Schauplatz der verhängnisvollen Mann-Frau-Beziehungen der patriarchalischen Gesellschaft.“³⁷⁶ Ihr entstellter Körper ist Austragungsort ihrer „enteigneten Erfahrung“, korrumpiert von der „Tauschwertlogik“ moderner Gesellschaft, wo die maskierte Beatrix, von ihrem eigentlichen Leib entfremdet, ihren Leibraum als „imaginären Bildraum“ begreift, „der in keinem Interferenz-Inversionsverhältnis mit dem Körper mehr steht“³⁷⁷. Ihre als positiv eingeschätzte gesellschaftliche Randposition erweist sich als eine auf Verkennung und Fehlwahrnehmung gegründete falsche Utopie, an deren Horizont Schein und Sein immer wieder zusammenprallen.

Als Zwischenraum *par excellence*, wo das Oszillieren von „Dichtung“ und „Wahrheit“, von Verkennen und Erkennen in ein nie enden wollendes Spiel der Differenzen umschlägt, zeigt sich Renés Schönheitswelt, wo Beatrix in den endlosen Spiegelungen ihres Selbst zu einer wahren (auratischen) Erkenntnis kommt. Die René-Welt, die zwar als ein „gesellschaftlicher Raum“ *par excellence* erscheint, in dem Gerüchte und Geschichten über manche Personen der Gesellschaft zirkulieren, ist eine „Kontrastwelt zum Alltag“³⁷⁸, wo ein anderes Zeit- und Ortserlebnis herrscht. So wie das Ich in *Malina* das Telefon zum Kultobjekt der Liebe transformiert und die Ungargasse in eine heilige

³⁷⁴ Ebd., S.279.

³⁷⁵ Ebd., S.266.

³⁷⁶ Ebd., S.259.

³⁷⁷ Meiffert 1986, S.107.

³⁷⁸ Duser 1994, S. 281.

Welt verwandelt, in der es schneller atmet und geht und „dringlich vor Glück“ (W3, S.17.) wird, erkennt Beatrix Renés Welt als einen Tempel mit den Spiegeln als heilige Relikte.

Bei RENÉ war jede Wand mit diesen wunderbaren Spiegeln bedeckt, und es gab einige dreiteilige Profilspiegel, in denen man sich von allen Seiten sehen konnte, und Gitta brachte zuletzt auch noch den Handspiegel, damit ihr nichts entging, man nahm bei RENÉ überhaupt alles ernst, was ernst für sie war, und wenn sie jede Woche, oft schon vor dem Ablauf einer Woche, hinaufging in den ersten Stock, bewegt, erwartungsvoll, atmete sie anders, die Müdigkeit fiel von ihr ab, sie verwandelte sich im Nu und trat strahlend ein in diesen Tempel. (W2, S.332.)

Auch wenn Beatrix eine ironisierte Version der Ich-Figur darlegt, indem sie nicht wegen eines männlichen Gegenübers, sondern wegen einer Bürste (und dem eigenen Spiegelbild) „in Trance“ gerät, ist die versteckte Anspielung nicht zu übersehen, vor allem in diesem Spiegelerlebnis, das wiederum den Moment des Aufkommens der Aura und somit eine andersartige Selbst- und Welterkenntnis festhält. (Außerdem ist die Anspielung auf Dantes *Göttliche Komödie*, in der die Frau, Beatrice den Pilger durch ein Spiegelexperiment in die Geheimnisse des Universums einführt – wiederum ironisch – auch mitzudenken).

Der Tempel der Spiegelwelt ist imstande, die „ganze Person“ festzuhalten, deren Bild fest und fasslich von allen Seiten und Perspektiven untersucht und beobachtet werden kann. Außerdem ist es eine Welt, in der Beatrix endlich eine andere Rolle als die des „Reflektors“ zukommt: Sie wird zum „Entwerfer“ und registriert ihre eigenen Wünsche und Phantasiebilder – geschrieben auf den Gesichtern anderer. Das, was im Allgemeinen als Simulieren gilt, gewinnt seine Relevanz als ernste und natürliche Tatsache. Was von Beatrix aber ignoriert wird, ist, dass der Ort auf die absolute Entstellung und Entfremdung des eigenen Körpers perfektioniert ist, der mitnichten die wahre Identität entdeckt, sondern in der Verdoppelung der Spiegelung das bereits entstellte Bild wiederholt (vgl. Beatrix' Phantasieren über Perücken und Reisen nach Oberitalien, das von Herrn Karl bejahend unterstützt wird). Auf diese Weise wird jede Woche die frisierte Frau reproduziert, der – dank der Iterabilität ihres Zeichencharakters – eine Art Beständigkeit eines in der Außenwelt kursierenden Bildes zugeschrieben wird.

Mit dieser Ein-Deutigkeit des Zeichens wird im kathartischen Erlebnis gebrochen, wenn Beatrix sich im Spiegel beobachtend die Liebe zu ihrer eigenen Person als Wahrheit über sich erfährt. Die Szene scheint jenem Erlebnis Nadjas ähnlich, wo sie, über den Felsen springend, die ihr zugefallene Möglichkeit, *leben* zu dürfen, erkennt. In der „Unwahrscheinlichkeit“ ihres puppenhaften Gesichtes gelangt Beatrix zu jener genuinen

Identität, die sich nicht mehr im Simulieren und auch nicht in der Maskerade eigenständig bekennt. Diese Szene bietet geradezu eine Lesart des Lacanschen Spiegelzustandes an, obwohl Beatrix hier keineswegs ins Reich des Imaginären zurückkehrt; erweist sich doch die Rätselhaftigkeit des undeutbaren Gesichtes als Befreiung von den symbolischen Bedeutungen, indem sich eher dem unerreichbaren Reich des Realen angenähert wird.

So sollte sie aussehen! Das war es! Schmal, puppenhaft, mit diesen zwei Locken vorne, die künstlich aussahen [...] ein ganz ausdrucksloses, maskenhaftes Gesicht einrahmend, wie jetzt. [...] Sie sah unwahrscheinlich aus, märchenhaft, geheimnisvoll, sie war ein solches Geheimnis, und wer würde sie je so sehen, dieses geoffenbarte Geheimnis eines Moments? Ich bin verliebt, ich bin ja richtiggehend verliebt in mich [...] (W2, S.348.)

Das Geheimnis ihres Gesichtes, das als *tabula rasa* die Unentzifferbarkeit des Gesichtes des unschuldigen Kindes in der Erzählung *Alles* heraufbeschwört, ist als eine neue Erfahrungsform anzusehen, die sich den alten Sinngebungen entzieht, weil die Sprache als Medium entbehrt.³⁷⁹ Das neue Gesicht von Beatrix „ist noch ungeschminkt, noch unfrisiert. Der Spiegel, in dem sie sich erblickt, ist nicht länger mit den Inskriptionen der Gesellschaft bemalt, sondern er ist leer.“³⁸⁰

daß sie [...] ein einsames unverstandenes Kunstwerk war, unerreichbar und zum Glück unverstanden, denn von ihrer allwissenden Cousine hatte sie einmal gehört, daß es das Besondere an einem Bild war, daß man es nicht verstehen konnte, weil es nichts zu verstehen gab und die Bedeutungen keine Bedeutung hatten, es war also gar nicht alles so dumm, was dumme Leute manchmal daherredeten. (W2, S.349.)

Beatrix' Selbstbespiegelung vermag nicht nur die über ihre Person existierenden Fixbilder zu konterkarieren, sondern auch die Demarkationslinie zwischen Bezeichnetem und Zeichen zu eliminieren. Die Textstelle, ganz wie im Falle von *Malina*, greift jenes „Erwachen“, jenes „Jetzt der Erkennbarkeit“ des „dialektischen Bildes“ von Benjamin auf, das gerade von der signalisierten „diskontinuierlich-blitzhaften Erscheinung einer mimetischen Ähnlichkeit“³⁸¹ bestimmt wird. In dem wechselseitigen Sehen von Betrachter und Betrachtetem, in dem reziproken Verhältnis zwischen Subjekt und dessen Abbild blitzt die „vergessene Beziehung der auratisch-mimetischen Relation“ von Subjekt und Objekt auf. Das „blitzhaft“ Erscheinende trägt in sich jenes verdrängte mimetische Kontinuum, über das das Subjekt als Kind verfügt hat.

Es wäre verfehlt, das Verhalten von Beatrix mit jenem von Narziss in Verbindung zu bringen, auch wenn sie die Liebe zur eigenen Person direkt äußert. Im Moment der

³⁷⁹ Vgl. auch bei Schmidt-Bortenschlager 1985, S.47.

³⁸⁰ Dusat 1994, S. 293.

³⁸¹ Vgl. Meiffert 1986, S.152.

Selbstbespiegelung tritt hier nicht ein Abbild, sondern ein dialektisches Bild hervor, wo nicht Bedeutungen gestiftet werden, sondern der Sinn auf eine Weise entzogen wird, dass die entstandene (Sinn)Leere nicht unausgefüllt bleibt, sondern die wiedergefundene Aura an die Stelle der Bedeutungen tritt. Beatrix verlässt ihr eigentliches Kontinuum des Zurückspiegeln und verwandelt sich in ein Kunstwerk. Die Setzung von Beatrix als ein Kunstwerk mit „Aura“ ist die möglich gewordene Befreiung von einer „verdoppelnden Repräsentation“, weil „ein unmittelbar sich mitteilendes Phänomen“³⁸² wahrgenommen wird. Die Ausdruckslosigkeit des Gesichtes von Beatrix bleibt nicht im „reinen Zustand“ der Leere und des „weißen Blattes“ isoliert und lebensfern, sondern sichert das Zustandekommen eines auratischen Kunstwerkes. Somit ist Beatrix als ironische Spiegelfigur wiederum in der Nähe der Kunstfigur Undine zu sehen, die ihrerseits „die Kunst, ach die Kunst“ versinnbildlicht. Wie sich die Kunst in der „Doppelgestalt Undine“ (Wechselspiel zwischen mir und mir) jenseits des Wasserspiegels manifestiert, wie in *Tage in Weiß* der „fabelhafte Kontinent“ jenseits des Eisspiegels erscheint, so artikuliert sich das Kunstwerk *par excellence* in *Probleme Probleme* wiederum jenseits eines Frisierspiegels.

Die erlebte Katharsis stellt einen Wendepunkt in Beatrix' Leben dar: von nun an kann sie die „Folter“ des Schminkens und Föhnens als „heile Schönheitsprozedur“ nicht mehr aushalten: Das katastrophale „make-up“ zerstört erneut ihre zurückgewonnene Identität: „Ihr geheimnisvolles Gesicht war wie nie gewesen.“ (W2, S.350.) Mit der ordinären Schminke wird sie neuerlich in das alte System fixiert und verliert ihre Rätselhaftigkeit. Das verstellte Gesicht ist nicht mehr in die freie Sphäre einer (utopischen) anderen Welt integrierbar. Nach dieser regelrechten Katastrophe kehrt sie im Nu zu den bestimmenden Kategorien menschlichen Daseins zurück: Zeit wird wieder als kontinuierlich fortschreitend erlebt („ich habe doch nicht meine ganze Zeit zu verlieren!“ W2, S.352.), der Raum wieder alltäglich (statt der Spiegelwelt des Salons die einer öffentlichen Toilette), das Alter wieder zeitgemäß hergestellt („Ich bin kein Kind“). In der Toilette erblickt sie Guggi, die sterbende Frau des Geliebten nicht als entstelltes Spiegelbild, wie Duser es formuliert³⁸³, sondern als das verlorene, bedeutungsfreie Gesicht – eben als eine Todesart. Der Verlust des Gesichtes und die Schlusszene, in der Beatrix wiederum etwas vortäuschend einer alten Frau einen „Gefallen tut“, „zeigt, daß das

³⁸² Meiffert 1986, S.100.

³⁸³ Duser 1994, S.262.

Überleben der Frau nur im Weiterspielen, im Weitermimen, in einem endlosen Oszillieren in der Tragikomödie der Geschlechter garantiert ist.“³⁸⁴

III.2. Namensverlust und Namenzerstörung

Zweifellos hatte ich alles, wonach
meine Phantasie verlangte und was
meine Sinne nur unvollständig und
ohne Freude in der Gegenwart
wiederfanden, in diese letzte
Zuflucht der Namen gebannt.
(Marcel Proust)

„Es gibt nichts Mysteriöses als das Leuchten von Namen und unser Hängen an solchen Namen.“ (W4, S.238.) – schreibt Bachmann in ihrer vierten Frankfurter Vorlesung (*Der Umgang mit Namen*), die sie dem Geheimnis der Namensgebung widmet. Auch wenn es „heute nicht so leicht ist, etwas zu benennen, Namen zu geben“ (W4, S.242.), hält die Autorin die Beschäftigung mit den Namen für eine der „bewegenden“ Aufgaben eines Schriftstellers. In ihrem poetischen Verständnis sind Namen mehr als bloße „Erkennungsmarke“ (W2, S.242.) der Figuren, sie sind Indikatoren eines „sprachutopistischen“ Gestus, die der alltäglichen Sprache „eine neue Gangart“ zu geben vermögen³⁸⁵. Insofern sind sie weniger das Resultat der Willkür des Zufalls, sondern vielmehr Ergebnis einer konstruktiven Absicht der *poeta docta*.

Die in der Vorlesung evozierten „namenlosen“ Helden Kafkas, die „Zaubernamen“ Thomas Manns, die Namensspiele Faulkners und die Namensserlebnisse von Proust, die ihrerseits je eine Variante der poetischen Namensgebung darstellen, lassen sich in der Namenspoetik Bachmanns wiederfinden. Bachmann knüpft – wie Kafka – die Unsicherheit der Person, eines „Ich ohne Gewähr“ oft zu der Verletzbarkeit und Mangel des Namens; die kratyleische Poetologie Bachmanns ist jedoch nicht auf das Verschwinden des Namens reduzierbar: Neben der Zerstörung und der Verweigerung von Namen erweisen sich die „sprechenden“ Namen sowie das Namensspiel mit gleich klingenden Namen und die Namensironisierungen – ihrerseits wiederum in dem Namen-Essay hervorgehoben – als wichtige Bestandteile des onomastischen Systems. Die Bachmannsche Poetologie der Namen hat die Destruktion des Namens des Vaters und

³⁸⁴ Ebd., S. 295.

³⁸⁵ Pichl, Robert: „Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den „redenden Namen“ im Simultan-Zyklus“. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 8/2., Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1980, S.298-303, S.299.

mithin die Zerstörung der symbolischen, gesetzeszentrierten Weltordnung zum Ziel, um an ihre Stelle eine neue, utopische (Sprach-)Welt zu stellen. Somit sind die in den Textwelten dialogisierenden, antithetischen Ordnungen – die alte Welt der Väter und die neue Welt des jeweiligen Sohnes – ebenfalls in das onomastische System eingeschrieben.

Der Name bedeutet Mangel, Zerstörung und dichterisches Schaffen zugleich, indem die Unmöglichkeit der Gaunersprache und die Schöpfung der neuen Sprache in der Poetologie des Namens thematisiert werden. Auf diese Weise verlagert sich die poetische „Neuschöpfung“ der Sprache in die Transparenz der „leuchtenden“ Namen, die – indem sie Netze bilden – die geheimen Berührungspunkte zwischen den Texten sichern. Diesen Zusammenhang zwischen Name und Sprache einerseits, sowie Name und Ordnung andererseits werden im Folgenden an den verschiedenen Bewegungen und Verschiebungen der Figurennamen verfolgt, indem es sogar auf gewisse Gesetzmäßigkeiten der Namensgebung aufmerksam gemacht wird.

III.2.1. Im Namen des Sohnes.

Kündigung des „nom du père“

„Die Nachfolge im Namen ist traurig wie alle Formen der Nachfolge, wie alle Anmaßung eines Eigentums“³⁸⁶ – das Zitat von Marcel Proust, dessen Überlegungen für Bachmann in der „Namensfrage“ von so großer Relevanz waren, dass sie manche davon notierte und in die eigenen Texte transformierte³⁸⁷, vermag jene Problematik zu berühren, die in den Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* von unerlässlicher Konsequenz ist: Weil die Namen, als Nachfolge die Beständigkeit der alten Ordnung sichern, sollen sie „intronisiert“, als „leere Hülsen“ weggeworfen werden, um der Falle dieser eindeutigen Namenshomogenität zu entkommen und einen Wirrwarr *à la Faulkner* in ihnen zu setzen³⁸⁸, d.h. Namen zu geben, „die uns niemand vorformt, präpariert und etikettiert zum größeren Verständnis.“ (W4, S.253.)

Bachmann macht sich auf diesen Weg, wenn sie bereits den Figuren des ersten Erzählbandes die Namen nimmt, um die Zerstörung des *nom du père* und die der alten

³⁸⁶ Das Zitat befindet sich in dem Nachlaß von Ingeborg Bachmann, mit der Betitelung „Die Nachfolge im Namen“, Beilage 230, Seite 1.

³⁸⁷ Vgl. das Zitat „Anmaßung eines Eigentums“ in *Der Umgang mit Namen*: „... er [Proust] hat sie mit Bedeutungen erfüllt, aufgeladen, und hat zugleich ihre Leere bewiesen, sie als leere Hülsen weggeworfen, als Anmaßung eines Eigentums gebrandmarkt.“ (W4, S.254.)

³⁸⁸ Bachmann deutet in ihrem Namen-Essay darauf hin, dass bei Faulkner ein Name für mehrere Personen stehen kann, der den Leser gerade mit dieser Unentscheidbarkeit und Undeutigkeit herausfordert.

Sprachordnung herbeizuwirken und den Traum der „neuen Sprache“ und der „neuen Welt“ zu erfüllen. So wird in der Leerstelle des Namens (in *Jugend in einer österreichischen Stadt, Das dreißigste Jahr, Alles*) zum einen jene auktoriale Intention kodiert, die „all dessen“ an den Figuren verweigert, „was [sie] berechtigen könnte, einen Namen zu tragen. Herkunft, Milieu, Eigenschaften, jede Verbindlichkeit, jede Ableitbarkeit sind der Figur genommen“ (W4, S.242.). Zum anderen zeigt die Namenlosigkeit und Namensverweigerung den Anspruch der Figuren, aus dem alten sprachlichen und gesellschaftlichen System herauszutreten. Der Mangel des Namens verkörpert somit eine tiefe Identitäts- und Sprachkrise des Sprechenden, Schreibenden und verstummenden Subjektes. Zugleich flößen die Figuren als „Nicht-zu Benennende“ auch Schrecken ein, weil sie sich der Untertänigkeit des symbolischen Systems entziehen.³⁸⁹

Die namenlosen Figuren der Bachmann sind – ganz wie K. oder Joseph K. – „nur auf dem Weg [vorstellbar], aber nicht am Ziel, nicht in der Gemeinschaft, schon des Namens wegen“ (W4, S.247.). In *Jugend in einer österreichischen Stadt* wird die Geschichte der „Kinder“ von einem namen- und heimatlosen Erzähler wiedergegeben, der nur beim Erblicken des „brennenden Herbstbaums“ seine Identität mit den österreichischen Kindern wiederfindet. Die Erzählung problematisiert die Namensverweigerung aus dieser doppelten Perspektive. Die allgemeine Bezeichnung „Kinder“ weist sowohl auf ein kollektives Schicksal und den Lebenslauf eines Kindes *einer* (beliebigen) österreichischen Stadt hin, dessen Merkmale gerade in dem Verlust der Identität, in der Heimatlosigkeit und in der Perspektivlosigkeit zu greifen sind. Die Namensverweigerung potenziert folglich jenes Außenseitertum der Kinder, das bereits in dem Bild des Niemandslandes der Zigeuner zwischen Flughafen und Friedhof versinnbildlicht ist³⁹⁰.

Die Absenz des Namens wird auf der narrativen Ebene weitergeführt: Die Erzählung präsentiert ein „Ich ohne Gewähr“, eine zutiefst unsicher gewordene erzählerische Stimme, deren Ursprung nicht mehr auszumachen ist. Dem Wandernden ist es unmöglich, sich in der heimatlichen Stadt „heimisch“ zu fühlen, sein wichtigstes Merkmal ist die Bewegung und die damit verbundene Erinnerung: Der Spaziergang wird gleichzeitig zu einem Gedankengang, der die Stadt mit Erinnerungsbruchstücken auflädt. Die

³⁸⁹ Voracek, Martin: Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen: zu den Figurennamen in Heimito von Doderers Romanen "Die Strudlhofstiege" und "Die Dämonen". Dissertation. Wien 1989, S.10.

³⁹⁰ Vgl. Bartsch, Kurt: „Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Ingeborg Bachmann. Am Beispiel der Erzählungen »Jugend in einer österreichischen Stadt« und »Unter Mördern und Irren«. In: Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hg. von Hans Höller. Wien / München: Löcker 1982, S.111-124, hier S.104.

Fragmentiertheit des Erzählens und des Erinnerns, die mit der krisenhaften Identität des Österreicherers korrelieren, bilden gleichsam die „neuen“, aber auch integrativen Bestandteile einer strikt anonym gewordenen und durchgehend anonym bleibenden Erzähleridentität der Moderne, die sich auf eine vollkommene Weise in dieser akzentuierten Namenlosigkeit manifestiert.

Der fehlende, mit keinerlei Charakterisierungs- und Individualisierungsfunktion versehene Eigennamen trägt im Falle der Kinder jedoch auch Positivmerkmale: der Kollektivbegriff „Kinder“ ist Sinnbild für die kindliche Symbiose und Einheit und garantiert zusätzlich jene Randlage, in der sie frei, unabhängig und sprachschöpferisch vorgehen können (vgl. die kindliche Namensgebung und Sprachschöpfung der Kriegszeit, in der die zerfallene Welt benannt wird). So fungiert die Namensverweigerung des Dreißigjährigen oder des Vaters in *Alles* ebenfalls als ein der logozentrischen Sprachordnung entgegengesetztes Mittel, das die Tradition der Namensgebung bricht. In *Das dreißigste Jahr* steht gegenüber der Homogenität der vielen gesellschaftstypischen Moll- und Elena-Figuren die Anonymität einer Liebesbeziehung, die sich gerade in dieser gleichnishaften Namensverweigerung außerhalb der Ordnung stellen kann:

[...] ihren Namen konnte er nicht aussprechen, weil sie keinen hatte, wie das Glück selbst, von dem er geschleift wurde ohne Rücksicht. Er war in einem Zustand des Außersichseins [...]. Die Liebe war unerträglich. (W2, S.115.)

Namenlosigkeit steht folglich für Verneinung, Möglichkeit und Utopie, als Voraussetzung der „Kündigung“ der alten Welt „einer Neugründung zugunsten“ (W2, S.131.). Doch bleibt Namensverweigerung nicht bloßer Gestus in den Erzählungen: Namen werden radikal „verwischt“ und „inthronisiert“. Beispiele für den Akt der Zerstörung sind die Erzählungen *Alles* und *Ein Wildermuth*, in denen die symbolische Namensgebung den Angelpunkt der Geschichten bildet.

In *Alles* versucht der namenlose Vater seinen Sohn in einer anderen Sprache zu erziehen, jenseits von symbolischen Bedeutungen und Sinngebungen zu stellen, indem er die Bedeutungsvermittlung verweigert. Die Eliminierung des im Logozentrismus gefangen genommenen Namens beginnt nicht zufällig bei dem Urakt der Bedeutungskonstitution, also bei der Namensgebung. Vater und Mutter des Kindes agieren in Bezug auf die Namen grundverschieden: Während auf Hanna die in den Namen kodierte genealogische Abstammung „beruhigend“ wirkt, potenziert das chronologische Aufzählen der biblischen

Namen vor dem Einschlafen die Verwirrung des Vaters, der „mit all den Zeugungen nichts anzufangen“ weiß:

Vielleicht ist es für viele beruhigend, an diese Kette zu denken: Und Sem zeugte Arpachsad. Als Arpachsad fünfunddreißig Jahre alt war, zeugte er den Selah. Und Selah zeugte den Heber. Und Heber den Peleg [...] und die Söhne zeugten immer wieder Söhne, nämlich Nahor den Tharah und Tharah den Abram, den Nahor und den Haran. (W2, S.140.)

Der väterliche Versuch, den Sohn in eine neue Ordnung „einzuwurzeln“, scheitert bereits am Akt der Namensfindung: Das Kind wird schließlich durch die offiziellen Namen der Großväter in die alte Ordnung des Logos eingebettet und führt den Kreislauf der Welt und der menschlichen Genealogie weiter.³⁹¹ Nicht einmal der Kosename Fipps³⁹² vermag ihn aus dem alten Sprachsystem herauszuführen, insofern der Name – so banal es auch sei – als der eines „Schoßhundes“ nachgerade die Einführung des Kindes in die eingeübten Verhaltensmuster und in ein vorgeformtes, präpariertes, vorgefundenes Leben sichert:

Mußte es [das Kind] seinem Namen solche Ehre machen? Kommen und Gehen mit einem Schoßhundnamen. Elf Jahre in Dressurakt auf Dressurakt vertun. (Essen mit der schönen Hand. Gerade gehen. Winken. Nicht sprechen mit vollem Mund.) (W2, S.151.)

Bei der Benennung von Fipps bildet die größte Änderung die Auflösung der tradierten Hierarchie von Vater und Sohn: Die Einweihung des Kindes in die bestehende Ordnung ist an die Figur der Mutter geknüpft, die, die väterliche Rolle übernehmend, zur Namensgeberin und zur „Benennerin“ wird, welche dem Kind die Namen der Dinge, die ursprünglich vom Vater (von Logos) kommen sollten, vermittelt.

Von mir sollte es die Namen hören: Tisch und Bett, Nase und Fuß. Auch Worte wie: Geist und Gott und Seele, meinem Dafürhalten nach unbrauchbare Worte, aber verheimlichen konnte man sie nicht, und später Worte, so komplizierte wie: Resonanz, Diapositiv, Chiasmus und Astronautik. Ich würde dafür zu sorgen haben, daß mein Kind erfuhr, was alles bedeutete und wie alles zu gebrauchen sei [...] (W2, S.141.)

Während der Vater gegen die „schlechte“ Sprache rebelliert, in welcher die Bedeutungen durch Benennung festgelegt werden, steht Hanna, diese „wunderbare Versucherin“, „unentwegt über den namenlosen Fluß gebeugt“ und zieht ihn herüber „mit Schokoladen und Orangen, Brummkreiseln und Teddybären“ (W2, S.144-145.). Der Vater, in die Rolle des neu geborenen „Sohnes“ gerückt, will gerade diese Form der Vermittlung von Bedeutungen verschweigen, um den korrumpierten und etikettierten, in binäre Oppositionen eingeteilten Worten zu entkommen.

³⁹¹ Töller spricht ebenfalls über die „Unkündbarkeit der Tradition“, welche sich im offiziellen Namen des Kindes andeutet. Töller 1998, S.78.

³⁹² Fipps ist in einem deutschen Kinderlied der Name eines Hundes, der so wohlgezogen ist, dass er sogar einen Schlips trägt. Vgl. Klaubert 1983, S. 61.

Hatte ich es, zum Beispiel, nicht in der Hand, ihm die Benennung der Dinge zu verschweigen, ihn den Gebrauch der Gegenstände nicht zu lehren? Er war der erste Mensch [...]. Sollte ich ihm nicht die Welt überlassen, blank und ohne Sinn? Ich mußte ihn ja nicht einweihen in Zwecke und Ziele, nicht in Gut und Böse [...] (W2, S.143.)

Bachmann versucht zu jener Benjaminschen „adamitischen Sprache“ vor dem Sündenfall zurückzukehren, in der die Sprache und die Namen sich selbst mitteilen (vgl. Schattensprache, Wassersprache) und nicht zum Mittel, zum „richtenden Wort“ werden. Die Erlösung der Welt kann jedoch nur von einem neuen Menschen kommen, der frei von den üblichen, dualistischen Kategorisierungen ist. Das unschuldige Kind verfügt in der ersten Zeit noch nicht über die menschlichen Sinngebungen, sein Gesicht könnte als *tabula rasa*³⁹³ angesehen werden, das „beziehungslos und rätselhaft“ ist, der Vater studiert „seine Züge wie eine überlieferte Schrift, für deren Entzifferung es keinen Anhaltspunkt gibt.“ (W2, S.142.) Das unbeschriebene Gesicht markiert den Ort der Utopie, die Möglichkeit der Befreiung, die aber durch die ständigen Interpretationen der Eltern der alten Sprache gemäß „beschriftet“ wird.

Ist hier der Vater auf der Suche nach Bedeutungen auf dem schriftlosen Gesicht, unterläuft er selber die eigene Sprachneuerung. Während er den Sohn vor der gaunerhaften Sprache zu schützen vermag, indem er ihn an die Sprache der Natur und an eine mystische Ordnung zu binden bestrebt ist, kann er selber nicht auf seine Entzifferungsmechanismen verzichten, welche in der symbolischen Ordnung der Sprache, „in die Struktur abendländischen Denkens“³⁹⁴ eingebunden sind. Er ist unfähig, „dieses Lächeln, dieses Gezwitscher, diese Schreie im Keim zu ersticken“ (W2, S.143.), obwohl die neue Sprache die Dekonstruktion dieser Deutungsmechanismen voraussetzt. Da der Vater selbst nicht über eine neue Sprache verfügt, wählt er das Schweigen, welches zur Aufgabe des Utopieversuchs und des eigenen Sohnes führt.

Die Akzeptanz der alten Sprache am Ende der Erzählung, in der der Vater mit dem verstorbenen Sohn dialogisiert und „die [er] nicht für gut halten kann“, erteilt keine vollkommene Absage an die Spracherneuerung. Die neuen Namen, die zwar mit den alten sprachlichen Mitteln gegeben werden, artikulieren nichtsdestotrotz einen anderen Umgang mit der Sprache selbst: „Mein Wildling. Mein Herz“ sind nicht nur berufen die revidierte Vaterliebe zu veranschaulichen, sondern zeigen eine andersartige Möglichkeit des Benennens, die den Namen aus den kindlichen Eigenschaften heraus remotiviert.

³⁹³ Weigel 1984, S.72.

³⁹⁴ Ebd., S.72.

Während in der Erzählung *Alles* ein Vater auf die Zerstörung der symbolischen Ordnung zielt, präsentiert *Ein Wildermuth* die Hinterfragung des „Vaterwortes“ aus dem Gesichtspunkt des Sohnes. In der Erzählung wird das väterliche Prinzip durch die Entfremdung und Verdoppelung des Namens aufgehoben. Im Laufe der Geschichte wird dem Protagonisten Wildermuth die lügenhafte Natur des eigenen Namens bewusst: Weil der Eigenname Resultat einer automatisch generierten Namenstradierung ist, im Zuge derer der Sohn den väterlichen Namen erbt, besitzt der Eigenname keinen Wahrheitsgehalt über die Person, die diesen trägt und für die die Wahrheit als Lebensaufgabe gestellt ist. Die Erzählung hinterfragt die Wahrheit als moralische und epistemologische Konstante des Abendlandes, indem auch die Beschaffenheiten der Sprache in ihrer Funktion „Abbild der Wirklichkeit“ zu sein, stark in Frage gestellt werden. In der komplizierten Vernetzung von Wirklichkeit (Tatsachen) – Sprache (Wort) – Moral (Wahrheit) bekommt der Name „Wildermuth“ eine unerwartete Relevanz.

Anton Wildermuth, der Oberlandesgerichtsrat, kann sich mit seinem Namen erst dann identifizieren, wenn er *im Namen* des Vaters tätig ist und dem väterlichen Satz vollkommen nachkommt: „Ein Wildermuth wählt immer die Wahrheit“ (W2, S.214.) und ferner „Und ein Wildermuth werden – daß hieß, einer in Wahrheit werden“ (W2, S.232.). Der Name ist folglich unmittelbar und unzerreißbar mit diesem „gewaltigen“, väterlichen Satz verbunden, welchen Satz die Hauptfigur als Kind scheinbar automatisch übernimmt, ganz wie er den Namen des Vaters erbt. Während in dem väterlichen Axiom die zwei Entitäten (Name und Wahrheit) einander ergänzend und bedingend zusammenfließen, führt die Dualität beim Sohn zu einer unauflösbaren Divergenz. Der väterliche Wahrheitsbegriff ist nicht mit der „absoluten Wahrheit“ des jungen Wildermuth gleichzusetzen, die er im Zusammenklang von Körper, Seele und Natur zu finden meint. Das Hinterfragen der vom Vater repräsentierten Wahrheit geht jedoch schwanger mit der Verneinung der Wildermuth-Existenz und die Infragestellung der Identität.

Wildermuth schwankt bereits als Kind zwischen zwei Ordnungen, einer alltäglich-
logozentrischen und einer mystisch-utopischen Welt, in welchen sich Vater und Mutter auch gegenüber stehen. (vgl. Kap. III.1.) Die Mutter ist aus der symbolischen Ordnung des Vaters ausgeschlossen, was auch im Mangel des Namens versinnbildlicht ist. Demgegenüber ist der Vater, Erfinder des Wortes „wahr“, als Benenner und Sinngeber präsent:

Er [der Vater] war der Erfinder des Wortes „wahr“ in allen seinen Bereitschaften, mit allen seinen Verbindungs- und Verknüpfungsmöglichkeiten. „Wahrhaftig“, „Wahrhaftigkeit“,

„Wahrheit“, das „Wahre“, „wahrheitsgetreu“, „Wahrheitsliebe“ und „wahrheitsliebend“ – diese Worte kamen von ihm, und er war der Urheber der Verwunderung, die diese Worte in mir auslösten von kleinauf. (W2, S. 227.)

Während der kleine Wildermuth immer präziser im „Wahrheitssagen“ vorankommt, zieht er sich gleichzeitig zurück in eine Welt, „auf einer dunklen Hinterbühne“, die bar jeder Wahrheits- und Gewissensforschung ist:

Auf der Hinterbühne spielten meine von niemand geahnten Traumabendteuer, Traumdramen, Fantastereien, die bald so üppig ins Kraut schossen wie die Wahrheiten im Rampenlicht. Vorsichtig und spöttisch nannte ich diese Welt manchmal meine „katholische“ Welt, obgleich es mit diesem Ausdruck nichts auf sich hatte, ich nur eine Welt damit bezeichnen wollte, die sündig, farbig und reich war, ein Dschungel, in dem man lässig sein konnte und der Gewissensforschung entzogen war. Es war für mich eine Welt, die ich mit der Welt meiner Mutter in Zusammenhang brachte, für die ich sie verantwortlich machte, diese Mutter mit schönen langen rotblonden Haaren [...] (W2, S.231.)

Dieser Zwiespalt wiederholt sich auch im Leben des erwachsenen Wildermuth, in dem er zwischen seiner Frau Gerda, verwurzelt in der alten Ordnung der Sprache, und der „stummen“ Geliebten Wanda oszilliert. Die Nähe der utopischen Frauen (Wanda, Mutter) ermöglicht die erste Infragestellung des väterlichen Sprachgesetzes, die Vernichtung dieses Gesetzes wird jedoch erst durch die Namensgleichheit mit einem Vatermörder, Josef Wildermuth, vollkommen vollzogen.

Josef Wildermuth, der mit einer Holzhacke seinen Vater aus „simplem“ Hass erschlägt, wird als Angeklagter vor Gericht gestellt, wo der Richter, Anton Wildermuth im „Fall Wildermuth“ urteilen wird. Die Namensgleichheit impliziert daher auch Schicksalsgleichheit, indem Anton Wildermuth, diese zum Oedipus gewordene Figur, im Spiegel des Täter-Wildermuths seinen eigenen Willen zum symbolischen Vatermord entlarvt. Die Identifikation mit dem Mörder ist Resultat eines komplexen Namensverschiebung-Prozesses, in dem die Figur sich von seinem Eigennamen zuerst entfremdet, um sich dann mit dem Namen eines anderen Wildermuth zu identifizieren. Die Destruktion des väterlichen Namensprinzips ist gerade diesen scheinbaren Namensdefiziten zu verdanken.

Die Verfremdung des eigenen Namens ergibt sich daraus, dass der eigene Name als denjenigen eines Fremden erkannt wird:

Während er die Akten Wildermuth studierte, hatte Anton Wildermuth aber dann zusehends Unruhe verspürt, einfach deswegen, weil er seinen Namen immer wieder lesen mußte als den eines Fremden. Er erinnerte sich daran, wie er einmal, als er noch in Graz studiert hatte, öfter in ein Haus eingeladen war, das, unter den Namensschildern mit den Klingeln neben dem Tor, ein Schild getragen hatte mit dem Namen Wildermuth. Dieses Schild hatte ihn ähnlich beunruhigt. (– Hervorhebung von mir, H.N., W2, S.217-218.)

Das Unbehagen Wildermuths resultiert zum einen aus der Unsicherheit der eigenen Identität, da er sich nie vollkommen mit seinem Namen zu identifizieren wusste, zum anderen aber, weil der Name plötzlich in einen neuen Kontext – in eine dem väterlichen Wahrheitsbegriff gegenübergesetzten Position –, in Verbindung mit einem Mord eingebettet wird:

Wieder und wieder mußte er jetzt diesen Namen lesen, im Zusammenhang mit einer blutigen Hacke [...] mit Gegenständen, von denen gesprochen wurde, als hätte die Welt nur darauf gewartet, das Märchen dieser Gegenstände zu hören, Holzhacke vom Typ soundso, Wettermantel Marke soundso. Und sein Name war hier in einem üblen Märchen, verknüpft mit Vorkommnissen, ebenso sinnlos [...] (W2, S.218.)

Die Textstelle zeigt die veränderte Position des Namens, in der der Eigenname seine singuläre Semantik verliert und in einem unwahrscheinlichen Märchen eingebettet als fiktiver Wert erscheint. Am Endpunkt dieses Prozesses steht die Identifikation mit dem Namen eines Vaternörders: der tatsächlich ermordete Vater verwandelt sich in einen symbolischen Vater³⁹⁵ und der Richter Wildermuth in einen latenten Mörder, der die bisher geltende, alte Ordnung des (Wahrheits)Gesetzes radikal hinterfragt. Die an der Verhandlung gefühlte „unwillkürliche Scham“ wegen des Vaternördes mischt sich mit einem Gefühl der Revolte, die gerade gegen jene Ordnung gerichtet ist, die Wildermuth bisher zu schützen und stützen berufen war.

Während der Name als Katalysator der Identitätskrise wirkt, wird die zweite Säule von Wildermuths Identität, die Wahrheit, durch den Bericht eines Knopfexperten unterminiert, der die Relativität der „Wahrheiten“ durch die Absurdität der Anwendung des Wortes „identisch“ auf zwei „ähnliche“ Knöpfe zu belegen sucht. Die Bedeutung der Wahrheit wird ausgehöhlt, dem Wort wird die gleiche „Relativität“ erteilt, wie den Eigennamen: So wie die bereits „entleerten“ „Eigen“-Namen ihre eigentümliche Semantik verlieren, verliert auch die Wahrheit ihren außersprachlichen Referenzrahmen. Anton Wildermuth kündigt mit seinem unartikulierten Schrei die gut organisierte, artikuliert Ordnung des Logos *im Namen* des Sohnes, indem die besondere Semantik des eigenen Namens als Wilder-Mut(h) neuerlich motiviert und transparent gemacht erscheint, „wenn er sich unbeirrbar dem Wilden, der nicht domestizierten Natur überläßt.“³⁹⁶

III.2.2. *Im Namen des Todes.*

Die getilgten Spuren des weiblichen Namens

³⁹⁵ Bartsch spricht auch über einen metaphorischen Vaternörd. In: Bartsch 1997, S.116. und S.119.

³⁹⁶ Höller 1993a, S.136.

In *Malina*, *Das Buch Franza*, *Requiem für Fanny Goldmann* und in der *Kottwitz (Rottwitz)*-Geschichte ist die Namenlosigkeit oder die Verletzbarkeit des Namens der weiblichen Figuren zwar an die Unsicherheit, an den Verlust der Identität sowie an die Schwierigkeiten einer Frau, sich sprachlich in der bestehenden Ordnung zu behaupten, gebunden, der fehlende Name ist jedoch nicht nur Indikator der sprachlichen Ausdrucksmängel und einer „fehlenden, weiblichen Genealogie“, sondern auch Zeichen eines neuen Umgangs mit der Sprache: der Mangel des Namens wohnt die Verheißung einer neuen Sprache inne. In diesem Sinne schreiben die Texte jene Namensverweigerung weiter, die schon in den Erzählungen *Das dreißigste Jahr* als möglicher Austritt aus der diskursiven Ordnung fungierte. Die *Todesarten*-Texte zeichnen sich durch eine besondere Namensvielfalt aus, wo Bachmann „mit Hilfe der Namen, die sie in die Texte einstreut, ein Netz entwirft“, das die einzelnen Geschichten miteinander verbindet.³⁹⁷ Andreas Hapkemeyer versucht die Konzeption der Autorin zu rekonstruieren und stellt fest, dass die Namen der noch nicht auftretenden Figuren erst durch die Geschichten aktualisiert werden, in denen diese „bloßen Namen“ zu richtigen Figuren überführt werden.³⁹⁸ In den späteren Geschichten kehren diese Namen nicht mehr als „Namen“ wieder, sondern sie führen als „Konnotation die Erinnerung an Tod und Mord“³⁹⁹ mit. Somit werden die Namen zum Träger je einer Todesart.⁴⁰⁰ Die Texte verfolgen also diese im Namen eingeschriebenen Todesarten und zeigen, wie die männlichen Figuren ihre Partnerinnen mittels symbolischer Zeichen fixieren und schließlich aus der Ordnung eliminieren.

Eines der auffälligsten Merkmale der *Todesarten*-Texte ist folglich diese Gegenüberstellung der weiblichen und männlichen Protagonisten, die ebenfalls in die Namensgebung eingeschrieben ist: Während die Namen der männlichen Figuren in die symbolische Gesellschaftsordnung integrierbar sind und sichere Positionen der Gesellschaft bezeichnen, sind für die weiblichen Figuren das Fehlen des Namens oder die Namensschwankungen charakteristisch, welche sowohl auf die Gespaltenheit der Identität hinweisen als auch das Verschwinden der Figur antizipieren. Ivan weiß sich mit dem

³⁹⁷ Hapkemeyer, Andreas: „Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa“. In: *Literatur und Kritik*, 19 (1984), S.352-363, hier S. 353. Im Folgenden markiert als Hapkemeyer 1984a

³⁹⁸ Ebd., S.356.

³⁹⁹ Ebd., S.356.

⁴⁰⁰ Dass die *Todesarten*-Texte das Verschwinden der Frauenfiguren auch im Namen registrieren und dass die „namenlosen Inschriften“ der Gräber in *Malina* auf die Schwierigkeit der Frau, mit ihrem Namen bekannt zu werden, sowie auf die fehlende, weil getilgte weibliche Genealogie hinweisen, ist in der Sekundärliteratur mehrmals akzentuiert worden. Vgl. Höller 1993a, S.248-249., Frei-Gerlach 1998, S.257., Masanek 2005, S.92-93., Morrien 1996, S.90., Brüns 1998, S.216.

eigenen Namen problemlos zu identifizieren⁴⁰¹, Malinas Name ist in der Endszene („Mein Name? Malina.“ W3, S.337.) als unwiderrufliches Postulat akzentuiert, Jordan hat sich einen berühmten Namen als Psychologe gemacht, Marek und Jung machen den eigenen Namen als Schriftsteller bekannt, und Martin, dem Bruder Franzas ermöglicht die Loslösung von der Geschichte der Donaumonarchie eine gesicherte Existenz:

Er aber würde bestimmt nicht mehr zu diesen Umkommenden, Untergehenden gehören [...] von ihm aus konnte man auch sofort anfangen mit der Kollektivierung der Felder und ein Ende machen mit den Namen und Zaubern und dieser endlosen Agonie der Bedeutungen von Namen, hinter denen sich der Besitz verbarg und die Monstrosität des Besitzenkönnens und Besitzenwollens. (TP2, S.171.)

Demgegenüber unterliegen die Namen der weiblichen Figuren verschiedenen Metamorphosen, welche auch auf die Transformation der Persönlichkeit hindeuten. Die Namenlosigkeit des Ich im Roman *Malina* zeigt nicht nur die Unsicherheit der Existenz, sondern auch die sprachlichen Defizite eines sprechenden und schreibenden Ich, das keine Sprache findet, in der es sich benennen könnte. Es stellt sich daher die Frage, ob diese Namen- und Sprachlosigkeit nicht gerade als Mittel der Durchquerung der patriarchalischen Sprachordnung zu betrachten ist, indem man die Verweigerung des Sich-Benennens mit der Verweigerung der schlechten Sprache gleichsetzt. In diesem Sinne entzieht sich einerseits das Ich als namenloses Wesen dem Akt der Bedeutungskonstitution und der Übermacht des Wortes (Logos); andererseits aber ist dieses Ich auch ein Benenner grenzhafter Natur, das durchaus fähig ist, in seiner fiktiven Erzählung seinen Figuren Namen zu geben. Diese Nominationen sind jedoch nicht in der symbolischen Ordnung verwurzelt, da seine Namenspoetologie sowohl durch das Namensspiel (Malina, Melanie, Lina, Lily, Eleonora) als auch durch die Verwendung der märchenhaft-mystischen Elemente (Kagran, Saint Georg, Floritzel) ausgezeichnet ist. Die Namenlosigkeit dieses Ich ist folglich zweifach kodiert: Zum einen verkörpert sie das ewige Unterwegssein und die Unsicherheit, welche die Figuren des Bandes *Das dreißigste Jahr* auszeichnet, zum anderen deutet seine Verweigerung der Realität zugunsten einer Scheinwelt das Schicksal der Protagonistinnen des Bandes *Simultan* an. Durch den fehlenden Namen entzieht das Ich sich der Definition und Bestimmung und erreicht einen Zustand, in dem auch eine neuartige Benennung der Welt, vor allem durch die Remotivierung der Namen, wieder möglich wird. Nichtsdestoweniger wird die Ich-Erzählerin ihrer scheinbaren

⁴⁰¹ Denneler, Iris: Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von I. Bachmann, P. Bischel, M. Frisch, G. Keller, H. von Kleist, A. Schnitzler, F. Wedekind, V. Nabokov und W.G. Sebald. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001, S.30.

Unabhängigkeit beraubt: ihr Name wird von Ivan manipuliert (ironische Umbenennungen) und von Malina endgültig getilgt.

Die Umbenennung und die Umgestaltung des weiblichen Namens spricht eines der Grundprobleme der *Todesarten*-Texte an, nämlich dass die unabhängigen, mit eigenen Namen versehenen Frauenfiguren zu namenlosen Objekten einer Fallstudie werden und somit aus der bisher dominierten Textwelt herausfallen. Die drei anderen Frauenfiguren (Franza, Fanny und Eka / Aga) stehen scheinbar im Gegensatz zur Ich-Figur von *Malina*, sie sind durch präzise Lebenssituation determiniert und haben einen sehr konkreten und sicheren Namen, nichtsdestotrotz wiederholen sie das Verschwinden des Ich. Sie sind „Bewohner“ der alten monarchischen Welt: Franza mit ihren doppelten Namen, Ranner und „vulgo Tobai“, Fanny Goldmann, mit ihrem ursprünglichen, archaischen Namen Stephanie Theres Wischnewski, oder Eka Kottwitz/Aga Rottwitz⁴⁰², die „rote Gräfin“, die zu dem adeligen „Kottwitzclan“ der Habsburger Monarchie gehört.

Franzas Name durchläuft drei Stadien⁴⁰³: der Name der Kindheit (Franza), mit der Freiheit, der Unabhängigkeit und dem magischen Leben verflochten, verwandelt sich im Laufe der Universitätsjahre in die offizielle, durch die soziale Konvention legitimierte Form Franziska. Nach der Eheschließung mit Jordan gibt sie ihre Eigenständigkeit und Freiheit auf und sie übernimmt den Namen Frau Jordan. Die Namensmetamorphosen, ein besonderes Mittel der Charakterisierung bei Marcel Proust⁴⁰⁴, deuten den allmählichen Verlust ihrer Identität hin. Möchte sie sich nach der Trennung von Jordan wieder mit ihrem alten „Leben“ identifizieren, muss sie zu ihrem alten Namen (Franza) zurückkehren. Das Klammern an ihren alten Namen und an den Namen der slowenischen Vorfahren zeigt ihre magische Vorstellung über Namen, deren Strahlungskraft sie im Leben zu erhalten vermag.⁴⁰⁵ Diese Art von Namensmagie ist auch bei Fanny Goldmann und dem Ich präsent, die eine besondere Aversion gegenüber „schlechten“ Namen (Herr Ganz, Karin Krause) empfinden, wohl aber eine Vorliebe für bestimmte „wohltuende“ Namen (Goldmann, Ivan) haben, wie auch Elisabeth in *Drei Wege zum See*, die nur dank ihrer

⁴⁰² Da der Goldmann/Rottwitz-Roman Fragment geblieben ist, ist der Name der Hauptfigur noch nicht entschieden. Im Folgenden verwende ich beide Namen für die Bezeichnung einer und derselben Person: Eka/Aga.

⁴⁰³ Hapkemeyer 1984a, S.357.

⁴⁰⁴ Vgl. Bachmanns Aufzeichnungen über die Proustsche Namensmetamorphosen. „Viele der Proustschen Figuren durchlaufen mehrere Namen, und die Namen wiederum durchlaufen im erlebenden Erzähler und in den sie bewertenden Figuren Veränderungen.“ In: KS, S.311.

⁴⁰⁵ Nach Ortrud Gutjahr symbolisiert die Wiederaufnahme des Mädchennamens den Wunsch, „sich mit dem Namen bedecken zu können, also schützende identitätsstiftende Phantasien aufbauen zu können.“ Gutjahr 1988, S. 100.

Faszination für monarchische Ortsnamen (Sipolje und Zlotogrod) und Personennamen (Eugen Trotta, Manes, Branco) eine Beziehung mit Manes unternimmt.

Fanny Goldmann wird durch den slawischen und archaischen Klang ihres ursprünglichen Namens (Stephanie Theres Wischnewski aus der Prinz Eugen Str.) an die Donaumonarchie gebunden. Somit wird sie zur „Symbolfigur eines untergegangenen Österreichs und seines eigentümlichen Wertesystems“⁴⁰⁶, dessen Tradition sie jedoch immer wieder zu leugnen versucht. Der ursprüngliche Name ist zudem durch das Vater-Schicksal geprägt und korrumpiert, der sich „nach dem Einmarsch der Deutschen in Wien, eine Kugel durch den Mund geschossen hatte“ (TP1, S.289.). Fanny versucht mitsamt ihren Namen dem väterlichen Schicksal zu entkommen, indem sie als Rettung den Namen ihres Ehemannes, Harry Goldmann, übernimmt. Sie erhofft Glück vom Namen des „*Gold(enen)* Mannes“ und identifiziert sich damit dermaßen, dass sie die Erwähnung ihres Mädchennamens im Mareks Buch empört.⁴⁰⁷ Mit diesem Namen, „der nicht ihrer war und den sie als den ihren nun ansah“ (TP1, S.120.), weiß sie sich nicht mehr zu identifizieren.

In der Geschichte von Eka Kottwitz / Aga Rottwitz stellt der Name ein richtiges „Vermögen“ dar, der unabhängig von seinem Namensträger als „*sine nobilitate*“ existiert. Den Namen sieht Jung als Unrecht, „das der Adel heute noch demjenigen antut, der sich mit ihm einläßt.“ (TP1, S.438.) Obwohl die Fragmentiertheit des Textes nicht zulässt, über das Buch von Jung mehr zu erfahren, ist anzunehmen, dass die Zerstörung von Aga bei der Zerstörung ihres adeligen Namens ansetzt.

Der Schlüsselmoment der *Todesarten*-Texte ist das körperliche und seelische „Zerlegen“ und „Zerfallen“ der Protagonistinnen. Parallel zu diesem Zerstörungsprozess werden auch die utopisch oder archaisch anmutenden Orts- und Figurennamen einem Destruktionsprozess unterzogen, der mit der völligen Vernichtung und Tilgung der Namen endet. Diese Namenszerstörung nimmt ihren Anfang durch ein brutales Agieren der Männer gegenüber den Namen weiblicher Figuren: Sie unterdrücken die namentliche Anrede⁴⁰⁸ oder manipulieren sie die Namen, indem sie anstatt der richtigen Namen

⁴⁰⁶ Nachwort In: Bachmann, Ingeborg: Requiem für Fanny Goldmann und andere späte „Todesarten“-Texte. Das „Todesarten“-Projekt in Einzelausgaben. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich: Piper 1999, S. 225.

⁴⁰⁷ Siehe die Überlegungen von Irene Heidelberger-Leonard in Bezug auf den Namen „Goldmann“, sowie die Bedeutung des Wechsels der Vornamen „Harry“ und „Ernst“. Heidelberger-Leonard, Irene: „Ernst Goldmann-Geschichten und die Geschichte“. In: »Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?« Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen. Hg. von Irene Heidelberger-Leonard. Opladen / Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998, S.80-90., hier S.82-84. und S.86. Über Fannys Namenmetamorphosen: Ebd., S.85.

⁴⁰⁸ Vgl. Hapkemeyer 1984a, S.359.

ironisierte Koseformen verwenden, die die Mißachtung und das Nichternstnehmen der Personen repräsentieren.⁴⁰⁹ Ivan verweigert die Verwendung des Namens des Ich: „Darum tut Ivan gut daran, mich nicht immer beim Namen zu nennen, sondern mir einige Schimpfnamen zu geben, die ihm gerade durch den Kopf gehen, oder „mein Fräulein“ zu sagen“ (W3, S.87.).

Der Name Franzas erhält auf der ersten Stufe den Charakter der Verniedlichung durch das Suffix „lein“, was bedeutet, dass sie nicht ernst genommen wird. Diese ironisierende Erniedrigung unterläuft jedoch der Text selbst, der an einer Stelle Jordans Namensironisierung karikiert: „Das ist aber Ernst, das ist kein Spiel, Franziskalein.“ (TP2, S.221.) Zwar redet hier Jordan förmlich vom „Ernst“, der erniedrigte-verniedlichte Name zeugt jedoch keineswegs von einem Ernstnehmen der angesprochenen Person. Auf einer zweiten Ebene wird Franza in den psychologischen „Fallstudien“ einfach auf einen Buchstaben „F“ reduziert, wobei diese Reduzierung die grundlegende Verdinglichung der Figur vorwegnimmt: Franza wird vom Subjekt zum Objekt, zum Fall einer Krankheitsstudie gemacht.

Auch in *Requiem für Fanny Goldman* ist diese namentliche Zerstörung präsent. Marek umbenennt in seinem Buch Fanny auf Stephanie⁴¹⁰; mit dieser Nomination ergreift er die Macht über sie, macht doch der Benennungsakt den Benannten untertan und handhabbar – wie es Blumenberg bemerkt.⁴¹¹ In der patriarchalischen Ordnung werden die Namen des Anderen nicht erkannt, sondern negiert, manipuliert und durch andere Namen ersetzt, die dem Diskurs des „Exemplars, das heute regiert“ unterworfen ist.⁴¹² Die manipulierten, reduzierten oder durch Kosenamen ersetzten Namen verdecken den wahren Charakter und widersprechen der Identität der jeweiligen Person.⁴¹³ Der Zwang der männlichen Sprache wird als Stigma auf den weiblichen Körpern sichtbar:

Da hielt sie inne, weil sie auf ihrem Körper etwas schreiben fühlte, sie zog ihr Hemd herauf und versuchte ihren Körper zu sehen, auf dem Schriftzüge entstanden, Stigmen, und sie wußte sofort, daß es sein Name war, der fleckig auf ihrer Haut erschien ... (TP1, S.134.)

⁴⁰⁹ Pichl 1980, S. 300.

⁴¹⁰ Hapkemeyer 1984a, S. 359.

⁴¹¹ Vgl. Blumenberg, Hans: Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbekannten. In: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1996, S.40-67.

⁴¹² Siehe die Überlegungen von Lyotard in seinem Essay *Der Name und die Ausnahme*, in dem er über das Eingebettetsein des Individuums in der Gemeinschaft bei primitiven Kulturen durch die „stabile Matrix von Namen“ spricht. In solchen Systemen wird der Name aus anderen Gemeinschaften nicht erkannt, sondern ausgeschlossen. Lyotard 1988, S.190.

⁴¹³ Hapkemeyer 1984a, S.360.

Die Stigmen stehen antithetisch den utopischen Hieroglyphenzeichen des *Franza-Fragmentes* gegenüber, indem sie mit der Heraufbeschwörung der Leidensgeschichte Christi den Untergang der weiblichen Figur sichtbar machen. Nachdem die Frauenfiguren durch die Namensänderung in die symbolische, patriarchale Sprachordnung hineingezwungen sind, werden sie aus derselben diskursiven Ordnung herausgelöst.

Die Tilgung des Namens, die die Auflösung der weiblichen Figur begleitet, wird programmatisch in allen Texten eingesetzt.⁴¹⁴ Nach dem Verschwinden des Ich in der Wand heißt es im letzten Telefongespräch: „[...] hier war nie jemand dieses Namens“ (W3, S.337.). Als Franza Jordan bei der Arbeit einer psychologischen Analyse behilflich ist, entdeckt sie entsetzt, dass im Buch ihr „Name fehlte [...] Er [Jordan] wollte mich auslöschen, mein Name sollte verschwinden, damit ich danach wirklich verschwunden sein konnte“ (TP2, S.209.). Die Objektwerdung von Fanny ist ebenfalls in einem Namensbild gezeigt⁴¹⁵:

Zwei Wochen später war sie... in seinem Vornamen untergegangen [...] ihr alter Name Fanny war in seinem jungen Namen Walter untergegangen, hatte sich von ihm überwältigen lassen, er war in alle ihre Buchstaben eingedrungen, sein A hatte mit ihren Vokalen sich berührt, seine Konsonanten sich mit ihren verschlungen, sie hatten sich befeuchtet, sich gedreht ineinander, er hatte ihren Namen aufgeweicht, ihn vom F bis zum Ypsilon umarmt, ihr Name war so besamt von seinen Namen, er war auch in ihr aufgegangen, so hatte sie gemeint, aber nein, er war es nicht, er hatte sie umbenannt, er nannte sie Stephanie in seinem Buch... und umarmte keinen ihren Konsonanten, sondern spießte ihn auf wie einen Schmetterling, diesen Namen, der nicht ihrer war und den sie als den ihren nun ansah... (TP1, S.120.)

Der buchstäbliche Untergang des Weiblichen am Männlichen ist paradox präsentiert: Die oben zitierte Beschreibung besteht aus zwei Teilen, von dem der erste Teil den Namen des Geliebten auf eine magische Weise heraufbeschwört, der auch in das „Körpergedächtnis“ des Weiblichen eingeschrieben ist. Das zeigen auch die erotischen Akte des Berührens, Umarmens und des Ineinander-gedreht-Seins. Die Vereinigung der Namen bezeichnet hier jene Phase, in der Fanny und Marek glücklich beisammen waren. Der zweite Teil schildert eine spätere, zweite Phase, in der Marek Fanny misshandelt und brutal verwirft, was auch in der Zerstörung des Namens abgebildet wird.

Eine andere Namensverflechtung ist bereits in *Malina* präsent, wo Ivan, zum magischen „Markenzeichen“ geworden, die zerstörten Zusammenhänge der Sprache durch seinen bloßen Namen wiederherstellen kann.⁴¹⁶ Die Vereinigung mit diesem „magischen“

⁴¹⁴ Dieses wird auch von Hans Höller erwähnt: Höller 1993a, S.249.

⁴¹⁵ Hapkemeyer 1984a, S.358.

⁴¹⁶ Höller 1993a, S.262.

Namen ist Teil jenes Rituals, mit dem das Ich die zerfallene Welt noch einmal durch die neue Liebessprache auferstehen lässt: „ich werde unsere identischen, hellklingenden Anfangsbuchstaben, mit denen wir unsre kleine Zettel unterzeichnen, aufeinanderstimmen, übereinanderschreiben [...]“ (W3, S.32.). Von der Vereinigung der Anfangsbuchstaben erhofft die Ich-Figur das „Einswerden mit dem Prinzip Ivan“⁴¹⁷, aber die Vereinigung zieht notwendigerweise das Verschwinden eines unabhängigen Ich-Teils mit. Fannys Erinnerung hört nicht bei dieser harmonischen Verflechtung der Namen auf: sie ergänzt die leer gebliebene Stelle des Romans mit der Einverleibung des Namens, welche die am Weiblichen vollzogene Destruktion gleichnishaft vorführt.

Die „Auslöschung“ des Namens ist jedoch nicht nur Zeichen einer vollkommenen Vernichtung, sondern auch Zeichen einer möglich gewordenen Utopie. Die Namenstilgung am Ende des *Malina*-Romans ist in diesem Lichte durchaus ambivalent: „...hier war nie jemand dieses Namens.“ – sagt Malina am Telefon, um die letzten Spuren des Ich zu verwischen. Der wirkliche Name des Ich, von dem man lediglich nur den ersten Buchstaben „I“ weiß, bleibt eine Leerstelle, insofern darüber nicht einmal dieser Teilsatz, der sich ausdrücklich auf den Namen des Ich bezieht, Kunde gibt. Erwähnt Ivan den tatsächlichen Namen des Ich, oder einen „erfundenen“, den Malina nicht kennt, der also von der Zerstörung verschont bleibt? Das Ich bleibt den ganzen Roman durch „namenlos“ und somit auch „im Widerstreit zum Einordnungszwang“, entzogen der Obrigkeit.⁴¹⁸ Auf der anderen Seite handelt wohl Malina nach einem magischen Namensverständnis, das ihm verbietet, den Namen des Toten auszusprechen.⁴¹⁹ Der Name des Ich, der hinter dem Anfangsbuchstaben „I“ – eine Erinnerung an Kafkas „K“ – sowohl den Namen Ingeborg als auch das Personalpronomen „Ich“ verbirgt, bleibt dennoch verborgen und seltsam ungreifbar.

Die Tilgung des symbolischen Namens bringt die schlechte Sprache und die symbolischen Bedeutungen zum Schweigen. In dem Hiatus ist jedoch der ungreifbar und untastbar gewordene Name tabuisiert hineingewoben. Dies erfährt auch Franza im Tal der Könige:

⁴¹⁷ Hapkemeyer 1984a, S.357.

⁴¹⁸ Vgl. Überlegungen von Martin Voracek über die Namenlosen und Namenswechselnden. In: Voracek 1989, S.10.

⁴¹⁹ In den primitiven Kulturen herrscht die Überzeugung, dass der Name als ein Hauptbestandteil der Person, ein Stück ihrer Seele ist. Der Name des Verstorbenen darf deswegen nicht mehr ausgesprochen werden und oft erstreckt sich dieser Verbot auf ähnlich klingende Appellativa. Lévi-Strauss, Claude: „Az egyén mint faj“. Ford. Sári Andrea aus „La pensée sauvage“. In: *Helikon*, 3-4 (1992), S.491-503., hier S.498. Auch bei Ernst Cassierer: „Nyelv és mítosz“. Ford. Sarankó Márta aus „Sprache und Mythos“, In: *Helikon*, 3-4 (1992), S.435-446., hier 438.

[...] in dem Tempel der Königin Hatschepsut, von der jedes Zeichen und Gesicht getilgt war auf den Wänden, durchgehend die Zerstörung, aber keine durch Plünderer und keine durch Archäologen, sondern zu ihrer Zeit zerstört oder nach ihrem Tod, <von> dem dritten Thutmosis. [...] aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll. (TP2, S.274.)

Die Textstelle erinnert an die letzte Szene des Romans *Malina*, in der das fehlende Weibliche nach ihrem Verschwinden in der Wand doch noch ein Wort zu schreien fähig ist, das die Utopie verheißt: Ivan. Das Markenzeichen „Ivan“, das Magische und das Kultische bleiben in dem Riss, in diesem „Zwischenraum der Sprache“ trotzdem enthalten.⁴²⁰ Das Widerspiel zwischen Möglichem und Un-Möglichem lässt sich folglich in der Wechselbeziehung der Verweigerung, der Tilgung und der Rettung der Namen erkennen, indem gerade die *Unmöglichkeit* der Existenz im Namen die Möglichkeit einer Utopie garantiert, weil in diesem Nicht-Ort des Namens eine neue sprachliche, gesellschaftliche und moralische Ordnung entstehen kann.

⁴²⁰ Frei-Gerlach 1998, S.276. Auch Masanek 2005, S.93. Morrien stellt fest, dass „das Fehlen einer sichtbaren weiblichen Genealogie“ von der „Ausmerzungen des Weiblichen“ zeugt, aber dass die „Schrift der Abwesenheit“ gerade „der Sichtbarmachung des Unsichtbaren“ dient. Morrien 1996, S.92., 95.

III.3. Raumkonstellationen.

Zwischen Stillstand und Bewegung

Schwer zu sehen ist, was unter der
Erde liegt: Wasserstätten und
Todesstätten.
(Ingeborg Bachmann)

Versucht man die Begriffe, wie Ort, Raum oder Topographie zu Bachmanns literarischen Œuvre zuzuordnen, entsteht eine lange Assoziationskette, deren einzelne Elemente sich zum einen auf die relevantesten „Problemkonstanten“ der Werke beziehen und zum anderen mit ihrer Mehrdeutigkeit verschiedene Seite derselben Thematik zu bezeichnen vermögen. Gewiss steht am Anfang der Reihe der äußerst problematische und komplexe Begriff der *Heimat* mit all seinen Konnotationen wie Heimatlosigkeit, mythische Heimat, geistige Heimat, Heimatfindung und Landnahme in der Dichtung. Diese implizieren wiederum Worte wie „Haus Österreich“, „Habsburg-Mythos“, ferner Vielvölkerstaat, Multinationalität und Mehrsprachigkeit, Zentrum und Peripherie, welche aber notwendigerweise Begriffe wie Sprachverlust, Sprachhohnmacht und Sprachskepsis mit sich ziehen. In dieser Kette erscheinen auch Worte wie Grenze, Grenzüberschreitung, Flucht und Aufbruch, Utopie, „utopische Existenz“ und „neue Sprache“, im Hinterkopf hallt sogar ein Zitat aus *Biographisches* wieder:

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 noch heute 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.

Ich glaube, daß die Enge dieses Tals und das Bewußtsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben. (W4, S.301.)

Die kleine, Fragment gebliebene Schrift berichtet über viel mehr, als lediglich über den Anfang der Lebensgeschichte einer österreichischen Autorin. Dieser kleine Abschnitt stellt nicht nur die in dem Dreiländereck verbrachte Kindheit dar, sondern entwirft ein Ich, das die Einzigartigkeit des Heimatortes, das Aneinandergrenzen mehrerer Sprachen und mehrerer Nationen als identitätsstiftende Faktoren erkennt, die nicht nur sein Leben aber auch sein künftiges Schreiben bestimmen werden. Die in Klagenfurt geborene Schriftstellerin erhebt das Dreiländereck ihrer heimatlichen Wirklichkeit nicht nur zum integrativen Bestandteil ihres Selbst, sondern auch zum unverwechselbaren Markenzeichen

ihrer Poetologie. *Biographisches* zeigt rückblickend die Geburt des eigenen, in der österreichischen Tradition des Habsburg-Mythos verwurzelten Schrifttums und nimmt sowohl die Motive als auch das Schreibverfahren des späteren Werkes vorweg. Es fallen Worte wie Grenze zweier und dreier Länder, Grenze der Sprachen, wie deutsch, slowenisch, österreichisch und windisch, die mythisierend die Heimatlandschaft heraufbeschwören, ohne dass dieses Heimatmythos als Utopie lange beibehalten werden könnte. Die Idylle des Zuhauses wird gleich in den drauffolgenden Zeilen relativiert: die Enge der Heimatwelt und das Bewusstsein der Grenzen rufen Fernweh hervor und zwingen die zwischen Wien, Rom und der großen Welt pendelnde Bachmann auf ein permanentes Vagabundendasein.

Dass Orte in Bachmanns literarischem Gewebe als immer wiederkehrende, ineinander geflochtene und in vielfältiger Weise variierende Grundmuster erkennbar sind, die ihre theoretischen Schriften genauso wie ihre literarischen Werke strukturieren, ist in der Fachliteratur immer wieder akzentuiert und auf sehr unterschiedlicher Weise untersucht worden.⁴²¹ Um den zentralen Begriff der „Grenze“ und „Grenzüberschreitung“ in ihren

⁴²¹ Ulrich Thiem untersucht in den Gedichten Ingeborg Bachmanns u.a. die Motive des Kontinentes und die Realisierbarkeit verschiedener „Inselutopien“, die als Gegenzeit, der gesellschaftlichen Ordnung gegenübergestellt werden. (Thiem, Ulrich: Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Dissertation. Köln 1972.) Helga Meise versucht durch Auslegung immer wiederkehrender „Topographien“ und Motivkonstante (Reise, Spaziergänge, Labyrinth, Wüste etc) zu zeigen, wie die Motive Bachmanns Spätwerk strukturieren. (Meise, Helga: „Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann“. In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S.93-108.) Hans Höller hat als erster auf die Differenz der Orte Berlin und Rom hingewiesen, wo Berlin als Ort der Krankheit inszeniert wird, Rom demgegenüber als „Ort der offenen Wahrnehmung“, das „für den utopischen Aspekt der geschichtlichen Erfahrung steht“. Er weist auf jenen auch in der Topographie erfassbaren Gegensatz zwischen „utopischer und traumatischer Erfahrung“ hin (etwa der Gegensatz zwischen Berlin und Prag / Böhmen), wo die utopischen Orte vor allem mit dem „Haus Österreich“ verknüpft werden. (Höller 1993a, S.209-224.) Diese, den Habsburg-Mythos in den Vordergrund rückende Lesart ist gängiges Thema zahlreicher Studien, so zum Beispiel bei Andreas Hapkemayer, Sigrid Schmidt-Bortenschlager und Neva Slibar-Hojker, die in einem Sonderband der *Acta Neophilologica (Acta Neophilologica*, 17. Ingeborg Bachmann. Ljubljana: 1984) das alte Habsburgerreich als eine in die Vergangenheit gerückte, erinnerte Utopie enthüllen, oder in der vergleichenden Arbeit von Almut Dippel, der Bachmanns *Drei Wege zum See* mit den Roth'schen Romanen im Hinblick auf ihre Monarchie-Thematik erörtert. (Dippel, Almut: Österreich, das ist etwas, was immer weitergeht für mich. Zur Fortschreibung der „Trotta“-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns „Simultan“. St. Ingbert: Röhrig 1995.) Auch Bettina Bannasch erkundet die Problematik der Sprachlosigkeit und der Entfremdung der Protagonistin von sich selbst in *Drei Wege zum See* im Bezug auf die verlorene österreichisch-ungarische Heimat, sowie die intertextuellen Bezüge der Erzählung zu Roth, Grillparzer, Hofmannsthal, Kraus oder Schnitzler. (Bannasch 1997, S.123-170.) Robert Pichl zeigt, wie die Schlüsselmotive der Lyrik Bachmanns Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme in der späten Prosa Bachmanns erscheinen. (Pichl Robert: „Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme in Ingeborg Bachmanns später Prosa“. In: *Sprachkunst*, 16 (1985), S.220-230.) Sigrid Weigel untersucht den Zusammenhang zwischen *Stadtreflexion*, *Erinnerung* und *Ich-Identität* anhand der intertextuellen Bezüge zwischen Bachmann und Benjamin. (Weigel 1994, S.81-101.). In ihrer Bachmann-Monographie zeigt Weigel anhand der Theorie des kulturellen Gedächtnisses, inwiefern aus dem Gegensatz von realem und fiktivem Ort solche Gedächtnisschauplätze entstehen, auf denen allgemeine kollektive und individuelle, aber auch kulturelle Erinnerungsspuren sichtbar werden. (Weigel 2003.) In seiner neuerlich erschienenen Monographie zeigt Larcati erstes Mal das enge allegorische Verhältnis zwischen Topographie und Poetologie, das auch sprachtheoretischen Grund hat. Um die Schwierigkeiten der Identitätsbildung in postmodernen Räumen zu erklären, führt er den Begriff der „Deterritorialisierung“ der Sprache und des Subjektes ein. (Larcati 2006).

Polyvalenzen erklären zu können, müssen jedoch verschiedene Einflüsse gleichzeitig beleuchtet werden.

Will man die Utopie-Konzeption Bachmanns vom Ideengut Robert Musils ableiten, soll der Begriff der Grenzüberschreitung als ein utopisches Richtungnehmen verstanden werden, das keine „Zielbänder kennt“ und trotz der Unrealisierbarkeit der Utopie auf dem Weitergehen und auf dem Weiterschreiben beharrt.

Weil die poetischen Überlegungen Bachmanns aber in dem Problem der „neuen Sprache“ wurzeln, ist die poetologische Frage – wie Larcati akzentuiert – zugleich eine sprachtheoretische, wobei die Philosophie von Ludwig Wittgenstein von unerlässlicher Bedeutung ist. In diesem Sinne wird „Grenzüberschreitung“ als „ein tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache“ begreifbar, wo der im *Tractatus* gesetzte Imperativ des Schweigens immer wieder überwunden werden soll. Die unterschiedlichen sprachlichen Aspekte der Werke (die Vielsprachigkeit, die Sprachlosigkeit, die Auflösung in den Sprachen, das Verstummen) sind auf diese oder jene Weise aber immer mit Topographie verbunden: Heimat ist zugleich Sprachheimat, Heimatlosigkeit ist zugleich Sprachlosigkeit und das Leben in der Fremde ist eine Mehrsprachigkeit, die zu einer sprachlichen Auflösung und zum Verstummen führt.

Nimmt man schließlich den Begriff der Grenze in jener geographischen Konkretheit, durch welche sich die Schrift *Biographisches* auszeichnet, bedeuten die Grenzüberschreitungen eine permanente Bewegung der Figuren im „Zauberatlas“ der Literatur, deren Lebensgeschichten sich „als Landkarten erstellen [lassen], auf denen verschiedene Orte markiert sind.“⁴²² Bachmanns Figuren sind und waren schon immer unterwegs: sie überschreiten die Grenzen verschiedener Städte, Länder und Kontinente, sie reisen fortwährend ab, machen sich auf den Weg, sie erlernen Fremdsprachen, die der eigenen Sprache im Wege stehen. Die Figur Bachmanns ist österreichischer Natur, weil sie „unzerrissen“ mit der Geschichte der Monarchie verknüpft ist: ihre Geborgenheit verheißende Heimat existiert nur mehr im Imaginären, im Mythischen, nämlich in der beschönigenden Vergangenheit des Habsburger Reichen.

Oft wird das Wesen der österreichischen Literatur in der Dialektik von Zentrum und Peripherie und den Motiven der Grenze und des „Haus Österreich“ erfasst. Während manche Autoren das Habsburger Reich bewusst mythisierend zum Leben erwecken und als

⁴²² Meise 1984, S.96.

„eine rückgewandte Utopie“ heraufbeschwören⁴²³, destruieren andere diese auf Illusion und Selbsttäuschung gebaute, „wieder gefundene“ Heimat. Mythos und Anti-Mythos werden jedoch selten so subtil ineinander überführt, wie in den Werken Bachmanns. Die Monarchie, sowie die slawische Landschaft fungieren zwar in ihren Werken ebenfalls als „utopische Modelle“, die gerade wegen des Nebeneinanders von verschiedenen Sprachen und verschiedenen Nationalitäten ihren Idealcharakter bewahren konnten⁴²⁴, und zu denen die Figuren als „Fluchtorte“⁴²⁵ zurückkehren. Nichtsdestoweniger wird die Unmöglichkeit der Bewahrung dieses utopischen Modells erkannt, das nur noch fragmentarisch in dem Bild des Dreiländerecks, einer Ungargasse oder eines Friedhofs zu greifen ist.

Das topographische Netz ergibt sich daher aus den vier oben angeführten Einflüssen (Biographisches, Musil, Wittgenstein und Haus Österreich), wobei zwischen den Eckpunkten „ein enges allegorisches Verhältnis“ besteht.⁴²⁶ Das Kapitel versucht zu zeigen, wie die Figuren nach dem Zerfall jeglicher Raum- und Zeitkonstellationen ihre Identität in dem „postmodernen“ Nirgendwo-Raum sichern können. Weil Bachmanns gesamtes Werk von dem permanenten Gefühl der Heimatlosigkeit geprägt ist, lohnt es sich zu untersuchen, wie sie die Orientierungslosigkeit ihrer vagabunden Figuren ins Positive zu kehren und die Existenz eines im Nomadentum *heimisch* gewordenen „Böhmen“ als mögliche Position eines neuen Subjektes zu behaupten vermag. Das Hauptaugenmerk dieses Kapitels gilt nicht nur der Bewegung vom Haus Österreich zu dem Niemandsland der Vagabunden, sondern auch einer mit den Orten verknüpften Schreibpoetik. In diesem Sinne wird versucht, Bachmanns topographische Grundbegriffe zu erleuchten (Grenze, Aufbruch, Heimat/Heimatlosigkeit), und das Zusammenspiel zwischen Topographie und Schreiben aufzuzeigen, d.h. Orte auf ihr narratives Potenzial hin zu befragen.

⁴²³ Kaszynski, Stefan H.: „Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur“. In: Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur: Beiträge des 11. Polnisch-österreichischen Germanistentreffen in Warschau 1994. Hg. von Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawn. Naukowe Univ. in Adama Mickiewicza 1995, S.11-12. hier S.19.

⁴²⁴ Andreas Hapkemeyer („Ingeborg Bachmann: die Grenzthematik und die Funktion des slawischen Elements in ihrem Werk“. S.45-49. Im Folgenden markiert als Hapkemeyer 1984b), Sigrid Schmidt-Bortenschlager („Die Österreichisch-Ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann“. S.21-31.), Neva Slibar-Hojker („Entgrenzung, Mythos, Utopie: Die Bedeutung der slowenischen Elemente im Œuvre Ingeborg Bachmanns“. S.33-44.) Alle Beiträge In: *Acta Neophilologica*, 17. Ingeborg Bachmann. Ljubljana: 1984.

⁴²⁵ Schmidt-Bortenschlager 1984, S.24.

⁴²⁶ Larcati 2006, S.197.

III.3.1. Der Friedhof und das (Toten)Haus Österreich.

Denkmalpflege

„Wir gehen gerne auf Friedhöfe.“ - beobachtet Wendelin Schmidt-Dengler hinsichtlich Elias Canettis *Masse und Macht* und hinterfragt in den Werken der siebziger Jahre ein gängiges, literarisches Topos: „Wien als Stadt, in der die Toten lebendig und die Lebenden tot sind“⁴²⁷; Wien, das zu einem riesigen Friedhof geworden ist, mit Figuren, die aus einem Totenreich stammen, nämlich aus dem Haus Österreich. Bachmanns Faszination für Friedhöfe ist bereits an der ersten Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* zu sehen, die einen Spaziergang des erinnernden Ichs Richtung „Friedhof“ darstellt. Der Friedhof am Rande der Stadt fungiert in der Erzählung als Exterritorium, das die Marginalität der Kinder und des wandernden Erzählers versinnbildlicht und unmittelbar mit dem Bild des Niemandslandes verflochten ist. Ein (Nicht-)Ort, mit zahlreichen Erinnerungen beladen, ein Gedächtnisschauplatz *par excellence*.

Unter den „Prager Gedichten“ sind zwei Fragmente zu finden, die um den Friedhof als Zentrum des Spazierganges kreisen. *Heimkehr über Prag* schildert eine Heimkehr in die österreichische, monarchische Welt über einen Umweg durch Prag und seine Friedhöfe:

Auf einem Umweg, es kehrt heim
es spricht wieder
die Friedhöfe im Winter
die Umkehr, erste Heimstätte
unter den Sternen, was
so schrecklich ist, die lapidaren
Inschriften den Alten zusprangen
die Namen, die Gräber,
die Moldau, die längste
Nacht, die ist nicht zu
Ende,

Die Moldau, die gehört
nur mir, mit Kronen hab
ich sie bezahlt und hab
sie weiterfließen lassen.⁴²⁸

Die Friedhöfe, die als „erste Heimstätte“, als erstes Zuhause empfunden werden, scheinen in der winterlichen Landschaft wie eingefroren; die Namen und die Inschriften der Gräber

⁴²⁷ Schmidt-Dengler, Wendelin: „Wunsch-Zerr- und Schreckbilder: Wien in der Literatur der siebziger Jahre.“ In: *Literatur und Kritik*, 197-198 (1985), S.365-376, hier S.365.

⁴²⁸ „Heimkehr über Prag“. In: *Ich weiß keine bessere Welt: unveröffentlichte Gedichte*. Hg. von Isolde Moser, Heinz Bachmann. München / Zürich: Piper 2000, S.161.

haben aber bereits hier (später in *Das Buch Franza*) eine magische Auswirkung. Derjenige, der hier zwischen den Gräbern spaziert, ist nicht einmal als „sprechendes Ich“ erkennbar, es ist nur noch mit einem neutralen Personalpronomen versehen: „es kehrt heim / es spricht wieder“. Erst im letzten Teil des Gedichtes, der einen utopischen Moment, das Weiterfließen der Moldau, zu fixieren scheint, tritt dieses „es“ als handelndes Ich hervor: „mit Kronen / hab ich sie bezahlt“.

In *Jüdischer Friedhof* spaziert das Ich durch einen „Steinwald“, in dem den Lebendigen lediglich eine kleine Spalte zwischen den Gräbern zur Verfügung steht.

Steinwald, keine vorzüglichen Gräber, nichts zum Hinknien
und für die Blumen nichts. So eng ist dort ein Stein, wie den
andren um den Hals fallend, keiner ohne den andern zu denken,
und für die Lebendigen einen Spaltbreit Durchlaß gewährend,
trauerlos, Wer den Ausgang erreicht, hat nicht den Tod,
sondern den Tag im Herzen.⁴²⁹

Das Gedicht beschreibt realistisch den alten Jüdischen Friedhof in Prag, wo die Grabsteine so nah aneinander gereiht sind, dass es kaum mehr möglich ist, zwischen ihnen zu gehen. Diese „Außenperspektive“ ist jedoch schnell ins Innere gekehrt – durch die Personifizierung der Steine. Es gilt hier das Gesetz der Synekdoché; in der Erinnerung steht jeder einzelne Stein für einen Juden, der wiederum das ganze Judentum repräsentiert. Hier, wie auch in *Heimkehr über Prag* dominiert eine unpersonale lyrische Stimme; konjugierte Verben sind nur in den letzten Zeilen zu finden, die wiederum eine positive Konnotation tragen: nach dem Spaziergang über den Friedhof hat man den „Tag,“ also die Hoffnung im Herzen. Diese Besuche der Prager Friedhöfe können wohl auch als Grundlage der Friedhof-Szene im *Buch Franza* dienen, die den Zusammenhang der Erinnerung, Herkunft und Identität an dem exponierten Ort des Gedenkens zu beleuchten vermag.

Jedoch sind es nicht nur konkrete Friedhofszenarien, die die weiblichen Figuren der *Todesarten*-Texte in die Nähe des Todes und des Untergangs rücken. Wie Wendelin Schmidt-Dengler feststellt, kann Wien als „die fürchterlichste Stadt aller alten Städte“⁴³⁰, zum Schauplatz zahlreicher Tode, Morde und Selbstmorde⁴³¹, also zum Paradigma des *Totenhauses Österreich* werden. Die „mythischen“ Orte, die als Platzhalter der ehemaligen Monarchie entworfen sind, und immer von dem Bewusstsein und Phantasien

⁴²⁹ „Jüdischer Friedhof“. In: Ebd., S.163.

⁴³⁰ Wendelin Schmidt-Dengler zitiert aus Thomas Bernhardt's *Das Verbrechen eines Innsbrucker Kaufmannssohns*. In: Schmidt-Dengler 1985, S.365.

⁴³¹ Ebd., S.368.

der Figuren abhängen, werden schließlich ins Negative überführt; der durch die Hoffnung und die Erlösungsvision der Hauptfigur gesteuerte, phantasierte Schauplatz wird zum Todesschauplatz der weiblichen Figuren.

Bereits am Anfang des Romans *Malina*, wo das Ich in einer Art Prolog über die Zeit und Ortsangaben nachdenkt, werden Zeit (Heute) und Ort (Wien, Ungargasse) als imaginative und inwendige, vom Bewusstsein geleitete Einheiten erkennbar:

[...] ich sollte vielmehr in mir nach meiner Verklammerung mit der Ungargasse suchen, weil sie nur in mir ihren Bogen macht, bis zu Nummer 9 und Nummer 6, und mich müßte ich fragen, warum ich immer in ihrem Magnetfeld bin [...] (W3, S.16.)

Obwohl das Ich die „Einheit des Ortes“ gegenüber dem „furchtbaren Zwang“ der „Einheit der Zeit“ als „milden Zufall“ bezeichnet, ist die Wahl des Wiener Schauplatzes keineswegs als harmlos zu erachten. Die Bedeutung der Ungargasse, also des Ortes hängt einerseits eng mit der Anwesenheit der großen Erlöserfigur „Ivan“ zusammen, der imaginierte Bogen, der als Vermittler das Haus Ivans und das des Ich verknüpft, ist sogar Grundlage eines im Körperlichen erlebten Heimatgefühls:

[...] aber nach dem Heumarkt steigt mein Blutdruck und zugleich läßt die Spannung nach, der Krampf, der mich in fremden Gegenden befällt, und ich werde, obwohl ich schneller gehe, endlich ganz still und dringlich vor Glück. (W3., S.16.)

Dass das körperliche Beheimatetsein und das Abnehmen des Schmerzes nur Ivan, dem Geliebten des Ich zu verdanken sind und daher nur als reine Projektion auf einer „Gedankenbühne“ fungieren, ist im Laufe des Romans immer wieder akzentuiert, indem nicht nur das Ich, sondern die gesamte Welt „in die Obhut Ivans“ kommen. Das Bindeglied zwischen dem Ich, Ivan und der Stadt Wien ist das Telefon, wobei eine metonymische Kette zustande kommt⁴³²: Wenn „das Telefon sich nicht rührt“, schweigt auch Wien, und die ganze Wirklichkeit geht verloren. Durch die Beziehung zwischen Ivan und dem Ich wird Wien, bzw. die Ungargasse zum Ort einer gegenwärtigen Utopie erhoben, die das Überleben in der Wirklichkeit und die poetische Existenz im mythischen Raum ermöglicht.

Andererseits wird die Monarchie als Bezugspunkt einer „geistigen Heimat“ durch die Beziehung von Malina und dem Ich heraufbeschworen und als „erinnerte Utopie“ sichtbar gemacht. Obwohl die ganze Figurenkonstellation des Romans das sprachliche und topografische Dreieck der Monarchie repräsentiert: – Ivan mit seiner ungarischen, Malina mit seiner slawischen und das Ich mit seiner österreichischen Herkunft –, wird die

⁴³² Weigel 2003, S.547.

Erinnerung an das Haus Österreich erst in Bezug zu Malina hervorgehoben. Selbst die Namenszuweisungen sind von der monarchischen Geschichte geprägt:

[...] habe ich ihn für mich >Eugenius< genannt, weil >Prinz Eugen, der edle Ritter< das erste Lied war, das ich zu lernen hatte [...] gleich gefiel der Name mir sehr, auch die Stadt >Belgerad <, deren Exotik und Bedeutung sich erst verflüchtigte, als sich herausstellte, daß Malina nicht aus Belgrad kommt, sondern nur von der jugoslawischen Grenze, wie ich selber, und manchmal sagen wir noch etwas auf slowenisch oder windisch zueinander, wie in den ersten Tagen: Jaz in ti. In ti in jaz. (W3, S.20.)

In die Figur Malinas wird nicht nur ein großer Held, der Feldherr, Prinz Eugen, hineinphantasiert, sondern auch eine exotische Herkunft, nämlich die marginale Grenzexistenz. Das Ich und Malina werden sowohl wegen dieser peripherischen Provenienz, als auch wegen der gemeinsamen Sprache (slowenisch und windisch) zusammengeführt, deren Einheit sich in den slowenischen Sätzen manifestiert, in welchen die „grundlegende Übereinstimmung von Ich und Ich, von Ich und Du, von Ich und der Welt und [...] von Ich und der Sprache“⁴³³ sichtbar wird. Die Einheit von Ich und Malina im Slowenischen, abgebildet ebenfalls im Bild des gemeinsamen Hauses, lässt ihre gemeinsame Herkunft als *Sprachheimat* erkennen.

Martin Heideggers Bezeichnung der Sprache als *Haus des Seins* und Bachmanns Gedicht mit dem Titel *Exil* machen deutlich, wie eng das Haus, die Sprache und das Sein miteinander verbunden sind: Die auf ein Odyssee-Los gezwungenen Exilanten Bachmanns können ihr Zuhause lediglich in ihrer Verbundenheit zur Sprache wiederfinden.

Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Haus
treibe durch alle Sprachen

Das wandernde, sprechende Ich glaubt zwar in der Sprache selbst ein Haus zu finden, das gerade wegen seiner janusköpfigen Natur (sowohl fest als auch flüchtig) dem Exilantendasein entsprechen kann. Das Gedicht akzentuiert die Notwendigkeit dieser Paradoxie, welche die Flüchtigkeit und die Unmöglichkeit als immanente Wesenszüge der Bachmannschen Sprachheimat erkennbar macht. Mit dem Haus-Motiv verbundene Sprachheimat erklärt ebenfalls, warum Bachmanns schönstes Gedicht über die Heimkehr mit der Haus-Metapher einsetzt – „Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.“ –, wo sich das Haus indirekterweise auf das *Haus Österreich* bezieht. Die Verwendung des *Haus*-Motivs hat folglich sowohl historisch-kulturelle, als auch existentielle und poetische Implikationen, weil es nicht nur auf eine vollkommene Weise die Vorstellung eines

⁴³³ Slibar-Hojker 1984, S.37.

Zusammenwohnens mehrerer Nationen und die Konstellation zwischen Malina und dem Ich veranschaulicht, sondern weil sein Verlust als absolute „Chiffre für das Unselbstverständliche des Lebens und Schreibens nach Krieg und Vernichtung“ steht.⁴³⁴

Während die auf der Folie der Haus-Metapher errichtete Konstellation zwischen Malina und Ich eine Erinnerung an das *Haus Österreich* darstellt, bildet die Ivan-Ich-Beziehung die Grundlage eines künftigen Utopieraumes: in den phantastischen Imaginationen wird allmählich die kleine, unbedeutsame Ungargasse zum Ort des utopischen Ungargassen*Landes* apostrophiert und eine Geschichte über eine Prinzessin geschrieben, in der die Liebesbeziehung mit Ivan und der Stadtteil Kagran mythisierend reinszeniert werden. Die „große Landschaft bei Wien“, der Ort des Zusammentreffens mit dem Fremden, der die Prinzessin in die Poesie einweiht, wird zu einem poetischen Ort. Die mythische Flusslandschaft, wo die Prinzessin „sehend“ wird und die Zukunft prophezeit, ist insofern mit einer utopischen Schreibbewegung verbunden, deren Endpunkt ein welterlösend-schönes Buch (*Exsultate Jubilate*) mit den vielen kursiv gedruckten Utopiesätzen („*Ein Tag wird kommen...*“) sein sollte. Nach der Trennung von Ivan verzichtet das Ich aber auf das „schöne Buch“ und kehrt zu der enttäuschenden Wirklichkeit (*Todesarten*) zurück. Die Stadt Wien, dessen wahres Gesicht das Ich erkennt, verwandelt sich zur Hölle: „Wien brennt“ und wird zum Schauplatz der Auflösung der Figur.

Die Zerstörung der „Glück bringenden“ Stadt und die Abwesenheit der Erlöserfigur setzen auch im Körperlichen ihre Zeichen durch Angstzustände, Erbrechen, und durch die allgemeine Dekomposition des weiblichen Körpers. Das Königreich der Ungargasse verwandelt sich am Ende sogar zu einer glühenden Herdplatte, die das Ich zu verbrennen droht:

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 [...]. Ich muß aufpassen, daß ich mit dem Gesicht nicht auf die Herdplatte falle, mich selber verstümme, verbrenne [...] (W3, S.335.)

Fungierte der mythische Ort in dem Kagran-Märchen als eine utopische Schreibbewegung, wird Wien ebenfalls Voraussetzung eines Schreibimpulses, der das imaginierte und mythisierte Haus Österreich zerschreibt. Die Stadt, die „aus der Geschichte herausgetreten

⁴³⁴ Höller In: LuG 1998, S.125. Siehe ebenfalls die Deutung der Haus-Metapher bei Manfred Jurgensen in Bezug auf *Drei Wege zum See*, In: Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Für und wider eine österreichische Literatur. Hg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg, Gerhard Melzer. Königstein i.T.: Athenäum 1982, S.152-174. und die systematische Auslegung des Motivs bei Folkvord, die die Hausmetapher bei Bachmann als ein Mittel der Sprach- und Subjektreflexion auffasst. Siehe: Folkvord 2003.

ist“ und deren „geistige Mission“ das Krematorium schlechthin, d.h. „die kultische Administration eines Totenreiches“ ist, erscheint nichtsdestotrotz als eine Stelle, von der aus man „viel tiefer“ den Untergang der Welt erkennt und von dem aus man „die Vergangenheit ableiden“ muss. (W3, S.97, 99.)

Die Schreibmotivation, die Vergangenheit im Akt des Schreibens abzuleiden, setzt dort an, wo das utopische Schreiben ein Ende gehabt hat und nimmt sowohl die individuelle als auch die kollektive Geschichte ins Visier. In den Alpträumen wird an den eigenen Liebesverlust und an die Geschichte des zweiten Weltkriegs gleichzeitig erinnert. In zahlreichen Bildern der Zerstörung und der Vernichtung werden die Konsequenzen des „ewigen Krieges“ dargestellt, wo die Gesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“ und die allmächtige und ambivalente Figur des Vaters als Verkörperung der Gewalt und des Mordes erscheinen. Die auf der Oberflächenstruktur des Textes sichtbar werdende Erkenntnis des Ich, die Sonne und Sterne nur für und wegen Ivan bewegt zu haben, also in einer positiv imaginierten Scheinwelt agiert zu haben, kann auch Rückschlüsse auf die in der Tiefenstruktur der Träume verborgenen Geschichtsereignisse geben: die Differenz zwischen Krieg und Frieden, Kriegszustand und Alltagszustand ist verschwunden, das Gesetz der Gesellschaft der Nachkriegszeit ist, „daß man hier eben nicht stirbt, hier wird man ermordet“ und ferner: „Es ist immer Krieg. / Hier ist immer Gewalt. / Hier ist immer Kampf. / Das ist der ewige Krieg.“ (W3, S.236.) Damit enthüllt Bachmann die Praktiken der österreichischen Nachkriegsgesellschaft, ihr Beteiligt-Sein an den Kriegsverbrechen in ewiger Opferhaltung des Naziregimes zu verharmlosen, als eine reine Illusion und macht auf den permanenten, latenten, in den zwischenmenschlichen Beziehungen fortdauernden Krieg aufmerksam. Die Zerrissenheit der Ich-Figur zwischen der kriegerischen Realität und der erträumten, utopischen „Schein-Realität“ manifestiert sich in dem Riss einer Wand in der Wohnung des Ich, in welchem letztendlich die Figur samt ihren Utopievorstellungen verschwindet.

Präsentiert der Roman *Malina* die Zerstörung der mythischen österreichischen Heimat durch die kriegerische Realität Wiens nach 1945 und den Rückzug in eine imaginierte Utopie, wird im *Buch Franza* nicht nur dieser Heimatmythos, sondern die ganze Tradition des Christentums durch das mehrdeutige Symbol des Grabes in Frage gestellt.⁴³⁵ Franza

⁴³⁵ Die biblischen Referenzen sind vor allem in den Titeln nicht zu übersehen: Das erste Kapitel „Heimkehr nach Galicien“ ist explizit mit dem Matthäus Evangelium 12,20 verknüpft, das den Heimatort Galicien nach

bewegt sich von der heimatlichen Landschaft Galicien, die hier sowohl das winzige Dorf in Kärnten, als auch das östliche Grenzgebiet der ehemaligen Monarchie bezeichnet, zu der scheinbar undefinierbaren, freien und von der europäischen Geschichte nicht belasteten Wüste Ägyptens, die Franzä als die „große Heilanstalt“ ansieht. Im Grunde entlarvt sich die Wüste selbst als eine Projektion, die nur in Franzas Augen als ein von dem symbolischen, väterlichen System abgelöster Ort existiert, der Heilung verspricht. Franzas allmähliches Bewusstwerden über die Natur der Wüste wird gerade in der Überblendung verschiedener Grab- bzw. Friedhofszenarien sowie in der Parallelhaltung einander widersprüchlicher Attribute der Wüste, als „gottlose Leere“ und „Nichts“ schlechthin einerseits, als „Verwüstung“ und als Ort der Auflösung der Figur andererseits, fassbar. Die subversive Kraft gesetzter Oppositionen lässt nicht nur die symbolisch-logozentrische Ordnung der Väter, sondern auch Franzas magische Halluzinationen einstürzen.

Das *Buch Franzä* beginnt mit einer doppelten Heimkehr nach Galicien. Zum einen präsentieren die Anfangsszenen die Heimkehr Franzas Bruders in sein Geburtshaus am Gail, welche mit einem biblischen Zitat aus dem Matthäus Evangelium (12,20) verbunden ist, das den sich „sanft behauptenden“ Jesus als vollkommenen Knecht Gottes darstellt, der der Gerechtigkeit zum Sieg verhelfen soll. Hermann Weber bezieht das Zitat auf Jordan, Franzas Ehemann, der als negative Gottesgestalt, als Zerstörer erscheint. Demgemäß muss Franzä „den falschen Gott Jordan demaskieren“ und das mit ihm verbundene Gottesbild destruieren.⁴³⁶ Das Zitat im Romanfragment folgt jedoch direkt einer Kindheitsszene, die Franzä als „Christusfigur“ darstellt, indem sie das Leben des kleinen Bruders rettet. Die in dem Matthäus-Zitat heraufbeschworenen Eigenschaften beziehen sich auf Franzä, die als Jordans Knecht mit stummen Leiden und Hingabe ihre Aufgaben erfüllt. Die Reise in die Wüste ist eine Suche nach Gott (Franzas Gottesverlassenheit wird mehrmals akzentuiert) und eine Suche nach der Rechtfertigung des erlebten Traumas, die Wüstenerfahrungen unterminieren jedoch allmählich die Möglichkeit einer Gotteserfahrung und den Sinn einer messianischen Lebensweise.⁴³⁷

Luigi Reitani zum „neuen Galiläa“ erhebt. Der Name Jordan bezieht sich im Titel „Jordanische Zeit“ an den zerstörerischen und trennenden Fluss, die Ägyptische Finsternis auf den König Ägyptens.

⁴³⁶ Weber, Hermann: „Zerbrochene Gottesvorstellungen«: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franzä*“. In: Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Hg. von Dirk Göttsche, Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S.105-127., hier S.112-113.

⁴³⁷ Im Band *Ich weiß keine bessere Welt* spricht ein Gedichtfragment den Zweifel an der Erlösung durch Christus an, und stellt Gott als eine Spinne dar, die auf die Gläubigen in ihrem Netz wartet: „Stille Nacht, heilige Nacht / wenn von den Tischen / die Kanten fliegen, wenn es kracht, wenn / der Verrat aufsteht / und durch die Wand / das Gespenst Gott / wie die Spinne auf dich / zukommt das [...]“ (S.141.)

Zum anderen präsentiert der erste Teil des Fragments (*Heimkehr nach Galicien*) eine in Namen und Grabinschriften kodierte Heimkehr von Franza, die sich auch ins Innere der Figur verlagert. Während Martin bar jeder Erinnerung, mit „leerem Kopf“ auf den Boden des mit „Siegel und Namen verschlüsselten“ Heimatlandes tritt, fühlt sich Franza von Anfang an zum Totenreich der versunkenen Welt hingezogen. In ihr sind die Erinnerungen an die Kindheit wach, weil sie ihre Identitätsfindung zu gewährleisten vermögen. Emblematisch wird die kontrastierende Position der beiden in der Friedhofszene präsentiert, wo Franza einen Spaziergang mit dem Bruder unternimmt, um zu ihrer ureigenen Persönlichkeit wiederzufinden. Die Entzifferung der Namen und slawischen Inschriften der Grabsteine ist Bedingung der Wiederentdeckung ihrer schwer verletzten Persönlichkeit. Die alten Namen, verbunden mit der Familiengeschichte der Ranners und der Monarchie, setzt eine archäologische Leistung in Bewegung, die sowohl die Schichten der persönlichen als auch der kollektiven Geschichte zum Vorschein bringen muss.

Während Franza sich nicht nur mit den Namen, sondern auch mit der Inschrift „V Jezusu Kristusu je Življenje in Vstajenje“ („In Jesus Christus ist das Leben und die Auferstehung“ – TP2, S.170.) zu identifizieren weiß, will Martin gerade „mit den Namen und Zaubern und dieser endlosen Agonie der Bedeutungen von Namen“ (TP2, S.171.) ein Ende machen und sich von den „Fossils“ der alten Zeit befreien. Ihr Spaziergang endet am Grab der Mutter, an dem Martin am liebsten schnell vorbeihuschen würde. Das Muttersgrab ist der Endpunkt von Franzas Heimkehr und der Anfang ihres neuen Lebens. Der Friedhof in Galicien, das das Totenreich der Monarchie exemplarisch verkörpert, weist auf das Zentralmotiv des *Malina*-Romans, auf den „Friedhof der ermordeten Töchter“ hin, welcher „auf das kollektive Schicksal der Frau in der männlichen Gesellschaft“ und deren „kulturell tradierte Sprachlosigkeit“ aufmerksam macht.⁴³⁸ Obschon die Namensvielfalt des Friedhofes in Galicien in einem starken Gegensatz zu den unbeschrifteten, namenlosen Grabsteinen des „Friedhofs der ermordeten Töchter“ steht, ist das Weibliche auch im *Franza*-Fragment von Anbeginn an als Ausgeklammertes und Fehlendes, weil Totes präsent. Dass Franza auf ihrem alten Namen (Franziska Ranner) beharrt und sich der männlichen Genealogie Jordans entzieht, versucht diesem fehlenden und getilgten Weiblichen nochmals einen Raum zu schaffen, indem sie den Namen der Mutter und der slawischen Vorfahren zum Zeichen einer „Widerherstellung“ erhebt.

⁴³⁸ Morrien 1996, S.90-91.

Während die Spaziergänge mit Martin in der heimatlichen Landschaft Gedankengängen ähnlich sind, welche Erinnerung überhaupt erst ermöglichen, wird die Reise nach Ägypten, die die Geschwister schließlich gemeinsam unternehmen, für Franzas zu einer „Reise durch eine Krankheit“, die mit einer geheilten Identität enden sollte. Franzas Heilungsprozess beginnt erst mit der Ankunft in Suez, wo sie sich den „Weißen“ entkommen glaubt: „Die Weißen. Hier waren sie endlich nicht mehr. Hier mußte sie sich nie mehr umdrehen und sie hinter sich gehen hören und fürchten, gewürgt zu werden [...]“ (TP2, S.255.). Franzas verehrt die Wüste als einen „atopischen“ Ort der Freiheit, an dem das System der Unterdrücker seine Gültigkeit verliert und der Bedeutungswahn der Weißen überwunden wird⁴³⁹. Dem Gesetz des einen Gottes, der Metaphysik, der binären Oppositionen von Mann / Frau, gut / böse, aber auch der Dualität des europäischen Zeichens, bestehend vom *signifiant* und *signifié*, den Klassifikationen und Bedeutungen werden immer wieder die Allverbundenheit der Dinge der Welt, die magische Lebensweise primitiver Völker, der Polytheismus Ägyptens, die Freiheit menschlicher Beziehungen (Homosexualität und Sinnlichkeit) und die Polyvalenz der Hieroglyphen gegenübergestellt.

Umso destruktiver wirken die Bilder, die die erschreckende Wirklichkeit der Wüste erbarmungslos zeigen. Eine Szene, in der ein Mann seine angeblich verrückte Frau am Haar gefesselt festhält, zeigt nicht nur die herrschende Hierarchie und Unterdrückung zwischen den Geschlechtern, sondern auch die Arbitrarität dominierender Werte: in den Augen Franzas ist wohl der Mann verrückt, in den Augen der Ägypter die gefesselte Frau. Der positiv geprägte Begriff der Sinnlichkeit wird im Nu durch die Liebesblicke und Liebesgeste junger Kinder zerschlagen (vgl. TP2, S.275.). Die Wüste, die schon in einem Essay *Ein Ort für Zufälle* der kranken Welt Berlins kontrastierend gegenübersteht, verliert ihren letzten Reiz, als ein Kamel, der Inbegriff der Freiheit, grausam geschlachtet wird. Bachmann zieht eine bittere Konklusion nicht nur angesichts der Projektionen ihrer Figur, sondern auch angesichts der Imaginationen solcher Reisender, die Afrika als etwas Mythenreiches, Fernes, als eine von der Zivilisation unberührte, ur-einheitliche Welt zu sehen wünschen. Die Wüste kann nicht einmal als inwendiger Schauplatz der Begegnung mit sich selbst in ihrer positiven Prägung standhalten; der Kampf, der im Inneren Franzas anfängt, führt immer mehr zur unüberbrückbaren Zerrissenheit der Figur, anstatt diese zur Heilung zu verhelfen.

⁴³⁹ Schuller 1984, S.153.

In dem Tal der Könige kommt es zur zweiten „Grab-Szene des Textes, in der Franza – wie am Grab der Mutter – die verlorenen, vom Bruder getilgten Spuren der Königin Hatschepsut zu dechiffrieren weiß: „Siehst du, sagte sie, aber er hat vergessen, daß an der Stelle, wo er sie getilgt hat, doch sie stehen geblieben ist. Sie ist abzulesen, weil da nichts ist, wo sie sein soll.“ (TP2, S.274.) Die Szene versteht sich nicht nur als Rückverweis auf die „Zerstörungswut“ Jordans, Franza und ihren Namen „auszulöschen“ und zu vernichten, sondern auch als Verweis auf den „Friedhof der ermordeten Töchter“ des *Malina*-Romans, indem die fehlende Geschichte des Weiblichen einen historischen Charakter erhält. Am Grab einer ägyptischen Frau vollzieht sich die allmähliche Entfernung von der eigenen christlichen Tradition, die sich auf den Grabsteinen des heimischen Friedhofs in dem Satz „In Jesus Christus ist das Leben und die Auferstehung“ manifestierte.

Die Identifizierung mit der altägyptischen Welt und die Destruktion des christlichen Glaubens werden mit zwei Traumerlebnissen verknüpft: In einem ersten rauschhaften Traum wird die Nähe zu den Hieroglyphen gewonnen, indem Franza ein hieroglyphisches Zeichenband vor ihren Augenliedern laufen sieht. Der zweite traumatisch-visionäre Zustand, imitiert und zerstört gleichzeitig die heilige „Offenbarung der Wüste“, indem sich das Bild Gottes zuerst als eine mörderische Vatergestalt (Jordan, Vater) und schließlich als ein Meeresungeheuer entlarvt. Somit beschwört der Text auf eine latente Weise das Bibelzitat aus dem Matthäus-Evangelium das letzte Mal herauf, indem er dessen ambivalente Natur enthüllt: Gott, der seinen eigenen, treuen und sanften Sohn verlässt und opfert, zeigt explizit gewaltige Züge auf. Franzas Lachen nach dieser Entdeckung registriert nicht nur die Erkenntnis der Figur über ihre eigenen Illusionen, sondern stellt das Bild des abendländischen Gottes endgültig in Frage: „Die arabische Wüste ist von zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt.“ (TP2, S.288.)

Die Einsicht in die Unmöglichkeit einer erlebbaren Epiphanie rückt die Figur Franzas in die unmittelbare Nähe der polytheistischen Welt der Hieroglyphen. Erst nachdem das Gottesbild des europäischen Christentums und die eigene Zugehörigkeit zu der christlichen Tradition des Muttergrabes destruiert werden, kann der utopische Charakter der Hieroglyphenschrift in einem Mumiensaal von Franza entdeckt werden. Diese letzte Grabszene tritt antagonistisch der ersten Grabszene gegenüber, insofern sie buchstäblich die slowenische Grabinschrift zerschreibt:

[...] hier ist einer, der will euch nicht zu Staub verfallen lassen, der will euch das Leinen wieder überziehen, euch die goldenen Masken überstülpen [...] eure Sarkophage zurückbringen, [...] euch dem Dunkel zurückerstatten, damit ihr wieder regiert und eure Schriften bleiben, Lebenszeichen, Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die Lotusblume. Ihr

habt euch gut beschrieben. Sollen die Lebenden die Lebenden beschreiben. Die ist die Rückgabe. Dies ist die Wiederherstellung. (TP2, S.291.)

Das Leben und die Auferstehung ist nicht in Jesus Christus, sondern in den Hieroglyphen, welche die Lebendigen als lebendige Zeichen zu verkörpern imstande sind, ohne eine Grenze zwischen Zeichen und Bezeichneten zu setzen. Das utopische Potenzial liegt – wie in der Sekundärliteratur häufig behauptet wird – wirklich in einer Leerstelle, die aber nicht als Mangel (d.h. als mangelndes Zeichen) definiert werden sollte. Vielmehr fungiert diese als Möglichkeit zur Substitution, wobei der Name (Eigennamen) durch ein Lebenszeichen, also ein Naturzeichen ersetzt werden kann.

Franzas Tod ist ebenfalls mit einer Grabstätte zu verknüpfen, in der sie eine herkömmliche Todesstätte, die Pyramide, als Gedächtnisschauplatz *par excellence* mit Kopf und Wort zerstört. Martin, bis zum Ende der Geschichte unfähig, Franzas Zerstörungsrätsel zu entziffern, findet am Ende für ihre Schwester im Zeichen des Wassers einen Gegenort, welcher nicht mehr in die Struktur der Gesellschaft hineingezeichnet ist :

Wadi Halfa würde bald untergehen, dort sollte sie liegen, weil sie dort am glücklichsten gewesen war und der Nil bald über die Ufer durfte, um die Wüste fruchtbar zu machen und den Sandboden wegzunehmen, auf dem sie gestanden war. Darüber hinaus fiel ihm kein Quadratmeter ein, auf den er sie hätte legen mögen. Es war nur noch eine Frage der Zeit, daß Wadi Halfa unterging. Und es war Zeit, daß der Pfarrer aufhörte mit seinen Sprüchen und dem dialektgefärbten Latein, Franz hat vergessen, aus der Kirche auszutreten, und Martin tat, was man von ihm erwartete in Maria Gail. Eine Schaufel Erde hinunterwerfen [...]. Hände schütteln, Namen erinnern. (TP2, S.328-329.)

Wadi Halfa, der die utopische Wasserwelt Undines in Erinnerung ruft, kann zwar Franzas Spuren gleichzeitig verwischen und bewahren, kann jedoch nicht vollkommen mit dem *Topos* des TotenHouses Österreich brechen, dessen Tradition nun Martin weiterzuführen hat.

In der letzten Erzählung des Bandes *Simultan* gelingt es Bachmann die verschiedensten Fäden des erörterten Problemkomplexes in dem einzigen Symbol des *Sees* zusammenzuführen. In der Erzählung geht es um eine in Paris lebende Fotojournalistin, Elisabeth Matrei, die nach der Londoner Hochzeit ihres Bruders nach Hause zum Vater reist, der es aber unmöglich ist, in der Heimat „heim“zukommen. Die Unzulänglichkeit Elisabeths, sich in ihrem Daheim heimisch zu fühlen, korrespondiert auf der topographischen Ebene mit der Unzugänglichkeit des Sees: Die in der Einleitung des „Autors“ beschriebenen drei zum See führenden *Wegmöglichkeiten* erweisen sich als *Unmöglichkeiten*, die zum Abgrund einer Baustelle führen oder sich abrupt in Nichts

auflösen. *Drei Wege zum See* erzählt folglich eine symbolische Heimkehr vom Zentrum der großen Welt zur Peripherie der Provinzstadt, die auf die Wiederentdeckung der verlassenen Heimat und auf die Auffindung einer festen Identität mittels Wiederbelebung alter Erinnerungsbruchstücke zielt. Eckpunkte dieser Suche sind die mit der Vielsprachigkeit verknüpfte Sprachlosigkeit und Heimatlosigkeit, sowie die Problematik einer weiblichen Selbstbestimmung, die mit der Entstellung der Persönlichkeit und des Erzählens einhergeht.

Die Erzählung steht somit emblematisch für die Monarchie-Thematik, werden doch am Beispiel von Elisabeth und Trotta jene Figuren erschaffen, die das Schicksal des Österreichers nach dem ersten und zweiten Weltkrieg exemplarisch verkörpern. Bachmann verfolgt den Lebensweg des letzten Trotta des Romans *Die Kapuzinergruft*, der vom Vater ins ferne Paris geschickt wird, um vom Zweiten Weltkrieg verschont zu bleiben. Der Bachmannsche Trotta erweist sich aber keineswegs als eine in der Fremde gesund gebliebene Figur, sondern als ein „Österreicher in der Verneinung“, der in keinem Raum und keiner Zeit mehr zu leben fähig ist und der sich letztendlich von seiner quälenden Heimat- und Sprachlosigkeit in den Selbstmord rettet. Die Erzählung ist eine Geschichte der „Exilierten“ und „Exterritorialen“, die ihre Identitätssuche zugleich als eine Heimatsuche erleben, indem sie das „Haus Österreich“ als integrierten „Wesenszug“ ihrer eigenen Persönlichkeit erkennen⁴⁴⁰. Hier wie in den *Todesarten*-Texten wird die existenzielle Grundfrage einer zerstörten „Identität“ und eines „amputierten Landes“ zugleich gestellt, wo die Unmöglichkeit der Bewältigung der geschichtlichen Krise mit der der Identitätskrise zusammenhängt.

Elisabeth, die Trotta langsam mit sich in den Untergang zieht, ist ebenfalls von den Zerfallszeichen der ehemaligen Monarchie geprägt, repräsentiert doch ihre Familie, die Matreis, diejenigen „Relikte“ der Vergangenheit, die sich in der modernen Welt nicht mehr zurechtfinden können.

Denn sie wußte nur und auch genau, warum Familien wie die Matreis aussterben sollten, auch daß dieses Land keine Matreis mehr brauchte, daß schon ihr Vater ein Relikt war [...]. Aber was sie zu Fremden machte überall, war ihre Empfindlichkeit, weil sie von der Peripherie kamen und daher ihr Geist, ihr Fühlen und Handeln hoffnungslos diesem Geisterreich von einer riesigen Ausdehnung gehörten, und es gab nur die richtigen Pässe für sie nicht mehr, weil dieses Land keine Pässe ausstellte. (W2, S.399.)

⁴⁴⁰ Pichl, Robert: „Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung Ingeborg Bachmanns „Drei Wege zum See“ oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums“. In: Begegnung mit dem Fremden. Grenzen-Traditionen-Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten Kongresses, Tokyo, 1990. Bd 9, Sektion 15: Erfahrene und imaginierte Fremde. München: iudicum 1991, S. 447-454, S.451.

Die Welt, zu der sich Elisabeth im Großen und Ganzen hingezogen fühlt, ist einerseits ein Totenreich, das in der mythischen Vergangenheit des Habsburger Riesenreiches existiert, andererseits ein poetisch entworfenes Land, das sich „aus Legenden und literarischen Überlieferungen speist“.⁴⁴¹ Die magischen Orte, wie Sipolje oder Zlotograd, die Elisabeth in ihrem Bann halten, sind literarisch geschaffene (fiktive) Orte, die bereits in Roths Trotta-Romanen als „imaginierte und erinnerte“ Räume weniger die historische Realität, als vielmehr eine mythisierte Gegenwelt schildern und somit zum Symbol der Freiheit und des einfachen, ursprünglichen und naturgebundenen Lebens werden.⁴⁴²

Nichtsdestoweniger werden diese Welten sowohl bei Roth als auch bei Bachmann in ihrem Illusionscharakter enthüllt.⁴⁴³ Dass „die Wanderkarte für das Kreuzberggebiet“ und die auf der Wanderkarte eingetragenen Wege zum See unmöglich die Wirklichkeit decken können, ist bereits von den Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Besichtigung einer alten Stadt* bekannt. Schaut Elisabeth von dem Steilhang des Weges 7 die Landschaft an, nimmt sie einen Sehnsuchtsort⁴⁴⁴, das mythische Dreiländereck „ins Aug, dort drüben hätte sie gerne gelebt, in einer Einöde an der Grenze, wo es noch Bauern und Jäger gab...“ (W2, S.444.) Die Landschaft verwandelt sich in einen „Gedächtnisschauplatz mit individuellen und kulturellen Erinnerungen“⁴⁴⁵ und die fingierte, re-mimetische Bewegung wird doppelt verneint: einerseits in Bezug auf Elisabeth, andererseits aber in Bezug auf den Autor selbst, der – wie es in der Einleitung heißt – „dieser Wanderkarte Glauben schenkte.“ Auf diese Weise liegt zwar der „Ursprung der Geschichte im Topographischen“, aber keineswegs in einem mimetischen Sinne. Die „drei topographischen Irrtümer“⁴⁴⁶, erweisen sich, was Elisabeth betrifft, als drei irr tümliche Lebenswege und was den Autor betrifft, als eine narrative Problematik, die auf der Schwelle zwischen Wirklichkeit und Fiktion ihren Weg sucht.

Elisabeths Heimatsuche steht von Anbeginn an unter dem Zeichen des Scheiterns: Bereits die „Vorgeschichte“ der Heimkehr (die Unannehmlichkeiten in London und während der Reise) und der erste Blick auf die Provinzstadt Klagenfurt antizipieren die Hindernisse, die Elisabeth bei ihren gescheiterten Wanderungen zum See begleiten. In der Heimatstadt, scheinbar in Bewegungslosigkeit erstarrt, kommt ihr alles zu klein vor und

⁴⁴¹ Weigel 2003, S.400.

⁴⁴² Dippel 1995, S.37-39.

⁴⁴³ Ebd., S.37-39.

⁴⁴⁴ Vgl. Weigel 2003, S.399. und Brokoph-Mauch, Gudrun: „Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns“. In: *Modern Austrian Literature*, 3-4 (1999), S.185-199, hier S.193 und Bartsch 1997, S.165.

⁴⁴⁵ Weigel 2003, S.402.

⁴⁴⁶ Pichl 1991, S.450.

gefällt ihr nichts mehr, nicht einmal der Sommer ist so schön, wie er sein sollte. Die Negativität von Elisabeths Perzeption kann im Grunde mit dem Altern des Vaters in Beziehung gebracht werden: Dort, wo die Brüchigkeit des Vaters entdeckt wird, wird auch die Außenwelt der Stadt „klein“ registriert; ein metonymisches Verhältnis, das auch den *Malina* Roman prägte, in dem Figur und Stadt untrennbar miteinander verflochten sind. Die Paradoxie der Haltung Elisabeths liegt zum anderen darin, dass sie zwar den See immer wieder zu erreichen versucht, auf das Wandern, wie auf die Reise im Allgemeinen jedoch unvorbereitet ist, als ob sie „ihre eigene fehlende Fähigkeit, sich [in der veränderten Landschaft neu zu orientieren], als eine objektive Unmöglichkeit“⁴⁴⁷ projizieren wollte.

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 [...] (W2, S.411.)

Das Zentralmotiv der Erzählung ist das mehrdeutige Symbol des *Sees*, dessen Entschlüsselung die vielschichtige Problematik Elisabeths beleuchtet. Meistens wird der See als Metapher der Vergangenheit interpretiert, die entweder für das „Haus Österreich“⁴⁴⁸ oder für das „kindheitliche Paradies“⁴⁴⁹ und für die alte, utopische Heimat⁴⁵⁰ steht, zu denen aber der Zugang verstellt ist. Der See ist jedoch zugleich der Ort, der – anders als die Wanderwege – Elisabeths familiäre Beziehungen zum Vater, zum Bruder und zur verdrängten Mutter, d.h. auch zu sich selbst und zu ihrem eigenen Geschlecht widerspiegelt.⁴⁵¹ Wenn Elisabeth und ihr Vater gemeinsam trotz des Regens zum See schwimmen gehen, treten diese vielschichtigen Relationen in dem maskulinen Prinzip des Regens und dem femininen des Sees zum Vorschein.⁴⁵² Die im Regen schwimmende Elisabeth kann sich sowohl mit dem Vater, als auch mit der verdrängten Mutter vereinigen. Das Baden und das Untertauchen im See bedeutet eine Rückkehr zum Ursprung, womit hier jedoch nicht die Heimat Österreich oder das männlich geprägte Vaterhaus zu identifizieren ist, sondern der Bereich des Mütterlichen, das in der ganzen Erzählung nur *ex negativo* präsent ist. Die „phantasierte“ Rivalität zwischen Elisabeth und der Mutter

⁴⁴⁷ Folkvord 2003, S.175.

⁴⁴⁸ Achberger, Karen: *Understanding Ingeborg Bachmann*. Columbia / SC 1995, S.157.

⁴⁴⁹ Bartsch 1997, S.163.

⁴⁵⁰ Ebd., S.163.

⁴⁵¹ Uta Treder bemerkt, dass in Bachmanns späten Erzählungen die Topographie der Fremde „das Verhältnis der Frau zu sich selbst und zu ihrem Geschlecht“ umreißt. In: Treder, Uta: „Atopie und Utopie: von Afrika nach Österreich nach Italien“. In: *Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. Hg. von Magdalena Tzvaneva. Berlin: LiDi 2006, S.252-269., hier S.257.

⁴⁵² Vgl. Szimbólumtár: http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. [Zugriff: 04.12.2008.]

wegen dem Bruder Robert; das implizite Verbot Elisabeths dem Vater gegenüber, nach dem Tod der Mutter eine andere Mutter-Figur zu heiraten; die wiederholte Distanzierung von gleichaltrigen Frauen, die durchaus mit mütterlichen Attributen versehen werden, sind Zeichen der Verdrängung des weiblichen Geschlechts und der weiblichen Genealogie der Mutter⁴⁵³. Die Unerreichbarkeit des Sees widerspiegelt die Unfähigkeit Elisabeths, sich alters- und geschlechtsgemäß zu verhalten und ihre Beziehungen zum Vater und zum Bruder zu klären.

Während des Schwimmens im See wird nicht nur die unüberbrückbare Kommunikationsgruft zwischen Vater und Tochter („Daddy, I love you, schrie sie zu ihm, und er rief: Was hast du gesagt? Sie schrie: Nichts. Mir ist kalt.“ W2, S.465.) radikalisiert, sondern auch der inzestuöse Charakter der Geschwisterliebe zwischen dem Bruder und Elisabeth in der androgynen Natur des Sees aktualisiert:

Elisabeth, die bei ihrem wesentlich jüngeren Bruder die Mutter zu verdrängen versucht hat, um – jedenfalls in ihrer Phantasie – in dessen ödipaler Phase an deren statt die Stellung der Geliebten einzunehmen, und die mit ihm später tatsächlich an die Grenze des Statthaften gerät (II, 457), empfindet seine Verehelichung als schmerzlichen Verlust.⁴⁵⁴

Obschon das Untertauchen in dem Mutter-See eine seelische und physische Neugeburt ergeben sollte, zieht die Neugeburt bei Elisabeth nur noch die bittere Erkenntnis mit sich das Leben verfehlt zu haben („...nur die wirklichen Dinge, die geschehen gar nie oder zu spät“. W2, S.478.) und die Zukunft – anders als Trotta – nicht „gegenüber“, oder sogar „außerhalb von der Geschichte“, sondern „in der Geschichte“ erleben und die eigene Fremdheit als identitätsstiftend akzeptieren zu müssen⁴⁵⁵.

Das ambivalente Symbol des Sees sowohl als tödliche, als auch als schöpfende Entität spielt zwar mit den Möglichkeiten der Neugeburt, antizipiert jedoch den symbolischen Tod Elisabeths, der sogar in dem schwimmenden Blau von Brancos Liebesblicken verborgen präsent ist. Elisabeth und der als „neuer Mann“ erkannte Branco Trotta treffen sich „am topographischen Nicht-Ort des exterritorialen Flughafens“⁴⁵⁶ und können für Augenblicke den Moment des Stillstands erleben: „Sie sahen einander nur in die Augen, und in ihrer beider Augen schwamm ein ganz helles Blau, und wenn sie nicht mehr lächelten, wurde es dunkler.“ (W2, S.476.) Diese im Schweigen geglückte Liebeserfahrung, die das Untertauchen im See an einem Zwischenort wiederholt, der,

⁴⁵³ Es ist nicht eine fehlende weibliche Genealogie, wie Weigel es behauptet, sondern eine verdrängte, wie Folkvord feststellt. (Folkvord 2003, S.202.)

⁴⁵⁴ Bartsch 1997, S.161.

⁴⁵⁵ Pichl 1991, S.453.

⁴⁵⁶ Ebd., S.454.

ähnlich wie der See, zwischen Himmel und Erde vermittelt, bildet eine Schwellenerfahrung, die zwar auf die Unterschiede zwischen Branco Trotta und Joseph Trotta aufmerksam macht, das Todeszeichen des letzteren jedoch nicht überwinden kann. Im Gedicht *Dunkles zu sagen* werden die Augen des toten Geliebten ebenfalls mit der Farbe „blau“ assoziiert – „und mir blaut / dein für immer geschlossenes Aug“ – welches sowohl von der Untrennbarkeit von Leben und Tod als auch von der Zugehörigkeit der Geliebten jenseits des Lebens zeugt. Auf diese Weise kann der Flughafen nicht als Utopos, sondern als Transitort verstanden werden, der Elisabeth von der Seite der Lebenden endgültig auf die Seite der Toten rückt, was auch die symbolische Verblutung Elisabeths (als Wiederholung der Verblutung des „amputierten Landes“, von Trottas Selbstmord und der Trennung von Branco) versinnbildlicht.

Wie in den Betrachtungen zu *Malina* mit den bestimmten Räumen (Ungargassenland, Krematorium) eine gewisse Schreibtechnik verknüpft wurde, so lohnt es sich auch in diesem Fall die Unzugänglichkeit des Sees mit jener narrativen Problematik in Verbindung zu setzen, welche die Möglichkeiten des Erzählens radikal hinterfragt. Hier soll folglich jene Diskrepanz zwischen der Wanderkarten-Wirklichkeit und dem „inwendigen Schauplatz“ des Protagonisten beleuchtet werden, die bereits im ersten Kapitel (*Die Tatsachen und das „Nichttatsächliche“*) im Mittelpunkt stand, berichtet doch die „Einleitung“ von *Drei Wege zum See* über die Intention des Autors, seine Figur auf einen Wanderweg zum See zu schicken, ohne dass nur einer der in der Karte verzeichneten Wege begehbar wäre:

Auf der Wanderkarte für das Kreuzberggebiet, herausgegeben vom Fremdenverkehrsamt, in Zusammenarbeit mit dem Vermessungsamt der Landeshauptstadt Klagenfurt, Auflage 1968, sind 10 Wege eingetragen. Von diesen Wegen führen drei Wege zum See, der Höhenweg 1 und die Wege 7 und 8. Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topographischen, da der Autor dieser Wanderkarte Glauben schenkte. (W2, S.394.)

Der Autor, der aufgrund dieser Wanderkarte eine im Topographischen festgelegte, „mimetische“ Bewegung unternimmt, sollte jedoch am Ende des eigenen Textes die Unmöglichkeit und das Scheitern beabsichtigter Poetik gestehen. Es stellt sich die Frage, ob die sich als Holzwege entpuppenden Wegvarianten auch für das Erzählen und für den Erzähler Konsequenzen tragen und warum die Bedeutung des Topographischen vom Autor selbst, der in die Geschichte nicht mehr eingreift, hervorgehoben wird.

Karen Achberger reduziert die Problematik auf eine simple „Lüge“ – The story’s titel is a lie, there are no paths to the lake, just as there is no path back to the pre-1914 ’House

of Austria' that Elisabeth longs for."⁴⁵⁷ –, d.h. sie behandelt es als eine Behauptung, die nach der Sprechakt-Theorie von Austin, „die in der Alltagskommunikation geltenden Regeln für den Sprechakt des Behauptens verletz[t] (nämlich die 'essential rule' und die 'sincerity rule'), denen zufolge ein Sprecher sich zur Wahrheit oder zumindest zum Glauben an die Wahrheit der eigenen Behauptungen verpflichtet“⁴⁵⁸. Dies ist hier aber nicht der Fall. Der Autor verpflichtet sich, geglaubt zu haben, dass die markierten Wege zum See führen. Und wenn das richtig ist, dann untersucht der Text die Möglichkeiten der Darstellung der individuellen und kollektiven Geschichte in den veränderten Wirklichkeitsverhältnissen, in denen sich das Subjekt kaum mehr zurechtfinden kann.

Wendelin Schmidt-Denglers Frage über die Beziehung des Romans als epische Großform und der Stadt – „ob nicht die Krise des Erzählens und damit auch die des Romans, die Erfassung der Stadt in ihrer Komplexität verhindere, [...], ob nicht umgekehrt diese Identitätskrise der Stadt in dem Verzicht auf die Romanform, wie Doderer sie praktizierte, manifest wird“⁴⁵⁹ – könnte hinsichtlich Bachmanns letzter Erzählung folgenderweise neu formuliert werden: Ob die Unerreichbarkeit des Sees nicht als Konsequenz der Krise des Erzählens, des Erinnerns und der Identität Elisabeths angesehen werden kann, und ferner ob hier nicht die in den früheren Texten praktizierte „Wasserpoetik“ radikal in Frage gestellt wird. Wenn nämlich in *Undine geht* das Wasser noch als immanenter Träger einer Utopiekonzeption anzusehen ist, in dem das Wasserreich sowohl eine Gegenwelt repräsentierte, als auch die Sprache verflüssigte und eine zyklische, die Wasserwellen imitierende Erzählform hervorbrachte; wenn wiederum in *Malina* die Flusslandschaft der *Kagran*-Legende mit einer utopischen Schreibbewegung verknüpft wird, soll die Zentralmetapher dieser späten Erzählung ebenfalls mit einem gewissen Schreibprinzip verbunden werden, das auch den „topographischen Irrtum“ der Einleitung erklären kann.⁴⁶⁰ Wird die Bedeutung des Sees auf sein narratives Potenzial hin befragt, sind die Unmöglichkeit der Begehbarkeit der Wege, sowie der nie erreichte See als Symptome einer erzählerischen Problematik anzusehen.

Der See als Wunschobjekt artikuliert das Textbegehren Elisabeths, das die eigene Lebensgeschichte mittels Erinnerung als kohärent beschreibbares Ganzes authentisch zu präsentieren versucht, gegenüber ihren „hochinteressanten“ Zeitungsberichten und Artikeln

⁴⁵⁷ Achberger 1995, S.157.

⁴⁵⁸ Scheffel 2006, S.88.

⁴⁵⁹ Schmidt-Dengler 1985, S.375.

⁴⁶⁰ Rita Svandrlik identifiziert den See mit dem Wörthersee, dessen homophonische Entsprechung, der *Wörtersee* gerade jenen See der „wahren“ Wörter repräsentiert, zu denen Elisabeth keine Beziehung mehr hat. Rita Svandrlik: Ingeborg Bachmann: i sientieri della scrittura. Zit. n. Treder 2006, S.261.

oder ihren mit „wunderbaren Restaurants“ und „interessanten Leuten“ geschmückten „Stories“. „Von dem, was sie wirklich aufregte, erzählte sie nichts, weil es ungeeignet war für jedes Erzählen“ (W2, S.447). Diese narrative Inkompetenz ist auf ihre berufliche Praxis zurückzuführen, in der sie „ihren Grenzübertritt in die erste Lüge“ nach der Berichterstattung über den Algerien-Krieg vollzieht. Um in ihrem Beruf als erfolgreiche Karrierefrau funktionieren zu können, muss sie sich entstellen und lügen. Trotts Kritik an der journalistischen Praxis, die glaubt, dass die Präsentation grausamster Szenen den wirklichen Schmerz, die reelle Leiderfahrung und das Elend des Opfers wiederzugeben vermögen, ist gleichzeitig eine Kritik der gemeinsamen gesellschaftlichen Praxis, die durch Voyeurismus und durch das Archivieren und Aufarbeiten von Zeugenaussagen die Opfer „noch einmal durch ihre Herkunft definiert“ und auf den Objektstatus festlegt.⁴⁶¹ In der Realität ist es jedoch eine „Zumutung“, eine „Erniedrigung, eine Niedertracht“ (W2, S.419), die nicht zur Veränderung der Wirklichkeit und nicht zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren führen kann – wie es Bachmann von der Literatur verlangt. Durch Jean Améry's Essay (*Über die Tortur*), der über die „Zerstörung des Geistes“ in der Folterung „durch die Oberfläche entsetzlicher Fakten“ dringend Kunde zu geben versucht, wird Elisabeth klar, dass ein einfacher Bericht nie an die Realität der Opfer rühren kann, ihre Erkenntnis reicht aber nicht aus, ihr eigenes Leben von der Falle der journalistischen Lüge zu befreien, und sie bleibt Gefangene ihrer eigenen Entstellungstechnik.

Die Wiener Freunde, die Altenwyls, schätzen Elisabeth gerade wegen ihres Vermögens, alles „gut und witzig zu erzählen“,

[...] weil in ihren Erzählungen nur diese wunderbaren Restaurants vorkamen und berühmte und interessante Leute, und obwohl alle diese Geschichten wahr waren, ließ sie die anderen weg, die sich schlecht zum Erzählen eigneten und in denen kein Champagner und kein berühmter Mann unterzubringen war [...] (W2, S.409.)

Elisabeth wird nie müde, ihre Geschichten, die für den Vater bestimmt sind, „aus[zu]schmücken, mit Reizen [zu] versehen, die sie nicht gehabt hatten“ (W2, S.402.), vergisst jedoch gänzlich, dem Vater zu gestehen, dass sie selber verzweifelt unglücklich ist. Der weiblichen Maskerade der „grande dame“, die Elisabeth auf sich nimmt, geht eine erzählerische Maskerade einher, die das Eigentliche und das Authentische unmöglich zu fassen vermag.

Ermöglicht bei der Kunstfigur Undine und bei der Prinzessin Kagran das Wasser das Erzählen im Sinne vom Wahr-Sagen, verkörpert der unerreichbare See die Aporie dieser

⁴⁶¹ Weigel 2003, S.406.

archaischen Haltung. Nicht nur das Wahr-sagen mündet in wiederholte Lügen, sondern auch der Ort selbst verliert sein utopisch-poetisches Potenzial: Elisabeth ist von der Haltung einer Undine verfremdet und entfernt, ihr Nicht-Sprechen-Können deutet sich als ein weiterer Schritt zu ihrem symbolischen Tod an:

Wer fragt einmal mich, wer fragt einmal jemand, der selber denkt und zu leben wagt, und was habt ihr aus mir gemacht und aus so vielen anderen [...] und ist es denn überhaupt noch nie jemand in den Sinn gekommen, daß man die Menschen umbringt, wenn man ihnen das Sprechen abnimmt und damit das Erleben und Denken. (W2, S.448.)

Hier spricht ein Ich, dem das Sprechen und das Erleben abhanden gekommen sind und dem die Erfassbarkeit der Welt durch eine „remimetische“ Wanderung unmöglich geworden ist. Die Bachmannschen Texte artikulieren die Unmöglichkeit der Rekonstruktion und Neukonstruktion der Geschichte durch die Erzählung, weil derjenige, der je im Leben die Existenz im Niemandsland erlebt hat, kann sein verlorenes Zuhause durch das Erzählen nur noch de-konstruieren. Die Unerreichbarkeit des Sees verdeutlicht nicht nur den scheinhaften, ephemeren Charakter eines für immer verlorenen utopischen Heimatmodells, sondern verweist in der Chiffre der 1968er Wanderkarte auf jenen Wendepunkt in der Literatur, von dem an ein auf Kausalität und Linearität fundiertes Schreiben und Lesen stets fragwürdig geworden ist.

III.3.2. Ein Böhme, ein Vagant.

Wanderungen

Eines der Schlüsselwörter in Bachmanns Poetiktheorie ist der Begriff *Gangart*, der sowohl in dem Essay *Musik und Dichtung*, als auch in der ersten Frankfurter Vorlesung als Bedingung der Neuorientierung der Literatur und der Sprache angesehen wird. Von der *Musik* zur *Dichtung* führt eine verborgene Spur, da sie „eine [gemeinsame] Gangart des Geistes“ haben (W4, S.60.). Bei Hölderlin wird der Grundzug dichterischer Sprache in der akustischen Kraft des Rhythmus bestimmt, durch das „der Geist sich ausdrückt“. (W4, S.60.) Bei Bachmann wird jedoch der Geist selbst zum Rhythmus, mit einer Fassungskraft versehen, welche die neue Sprache in die einzige gute Richtung zu schleudern vermag: „Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.“ (W4, S.192.)

Der Begriff der *Gangart* legt die Wechselseitigkeit der einander bedingenden, miteinander untrennbar zusammenhängenden „Bewegungen“ des Denkens, Sprechens und des Gehens in seiner Polyvalenz fest: Gangart bedeutet das konkrete Gehen, das zwar ziellos ist, aber das sich als bewusstes „Geschleudertwerden in eine Richtung“ versteht und das sich in dem Unterwegssein der Figuren manifestiert⁴⁶². Gangart ist auch die Voraussetzung für Grenzgänge jeglicher Natur und hat nicht nur poetische, sondern auch sprachtheoretische, geographische und existenzielle Implikationen. Auch Arturo Larcati begreift den Begriff des „Weitergehens“ als einen für die Poetik der Dichterin immanenten Imperativ, der auf die Notwendigkeit des Weiterdenkens und Weiterschreibens trotz der Unmöglichkeit der Utopie aufmerksam macht.⁴⁶³ Hans Höller erkundet als erster die poetische Bedeutung des *Spazierganges* und betrachtet diesen im Berlin- und Rom-Essay als für die Gattung typisches Topos, der die „freie Bewegung der gedanklichen und sinnlichen Aneignung der Wirklichkeit“ zulässt.⁴⁶⁴ In diesem metaphorischen Sinn nehmen der Spaziergang und die Wanderung neben dem Motiv des Wassers, als das Unfeste und das Sich-ständig-Bewegende schlechthin, einen wichtigen Platz in Bachmanns literarischem Werk ein und setzen der Metapher des Hauses (als Festes) entgegen.

In *Jugend in einer österreichischen Stadt* versuchen die Kinder, sich statt der dominierenden Gesetze des Elternhauses in das Freie hinauszubewegen, im *Buch Franza* erhält der Spaziergang im Friedhof beinahe eine lebenswichtige Funktion, indem er Erinnerungen an die alte, feste Identität freisetzt. In *Drei Wege zum See* imitieren die Spaziergänge eine „mimetische Erkundung“ einer auf der Landkarte verzeichneten Außenwelt, wobei sich die drei zum See führenden Wanderwege, die Elisabeth unternimmt, als Metaphern ihrer inneren Welt erweisen. So setzt das Gehen nicht nur eine Denkbewegung in Gang, sondern öffnet die Augen sowohl für die äußere Wirklichkeit (sinnliche Aneignung der Welt), als auch für das Innere der Seele. Denken und Gehen bedingen also auch ein neues Sehen, durch welches die Welt sich offenbart und für die Ahnung, d.h. die neue Gangart des Geistes wach bleibt.

Das erste Gedicht *Ausfahrt* des Lyrikbandes *Die gestundete Zeit*, das für viele andere Gedichte und Erzählungen stehen könnte, führt die Motive des Gehens und des Sehens in dem einzigen Moment des Aufbruchs zusammen. Das Gedicht führt ein Ich vor, das das sichere Festland der Heimat verlässt, um auf dem unendlichen Meer neue Möglichkeiten

⁴⁶² Siehe Bombitz 2001, S.91.

⁴⁶³ Larcati 2006, S.220-229.

⁴⁶⁴ Höller 1993a, S.210.

zu suchen.⁴⁶⁵ Es beginnt mit einem *Rückblick* auf das hinterlassene Land und mit einem gleichzeitigen Aufruf, das Daheim im Auge zu behalten.

Vom Lande steigt Rauch auf.
Die kleine Fischerhütte behalt im Aug,
denn die Sonne wird sinken,
ehe du zehn Meilen zurückgelegt hast.

Das dunkle Wasser, tausendäugig,
schlägt die Wimper von weißer Gesicht auf,
um dich anzusehen, groß und lang,
dreißig Tage lang.
(W1, S.27.)

Das Bild des parallel mit der Entfernung vom Lande laufenden Sinkens der Sonne überführt das Ich von der Landschaft der Geborgenheit („Fischerhütte“) in ein strittiges, gefährliches, dunkles Meer, das einem allmächtigen und allgegenwärtigen Monster zu gleichen scheint. Der menschliche Blick, der die kleine Fischerhütte nur für eine Weile im Auge zu behalten vermag, soll hier der Gefahr des *tausendäugigen* Meeres, das dreißig Tage lang den Reisenden ansieht, trotzen.

Das ruhige Festhalten am Schiff ist die einzig mögliche Haltung im Gewitter, und diese (Fest)Haltung wird von der eines auf dem Land stehenden Baumes übernommen:

Aber wenn du scharf hinüberschaust,
kannst du den Baum noch sehen,
der trotzig den Arm hebt
– einen hat ihm der Wind schon abgeschlagen
– und du denkst: wie lange noch,
wie lange noch
wird das krumme Holz den Wettern standhalten?
(W1, S.29.)

Noch im Gewitter, in der eintretenden Dunkelheit ist das Standhalten des Baumes zu sehen, aus dem neue Kraft erschöpft wird. Der Baum als Symbol des Lebens und der Lebenskraft ist als Mittler anzusehen, der die Verknüpfung zwischen Land und Meer, Reisender und Heimat zu garantieren vermag.

⁴⁶⁵ Bernhard Judex betrachtet „Schiff“, „Hafen“ und „Ausfahrt“ als typische Daseinsmetapher des Abendlandes, die im Kontext der „Zeit“ die verschiedenen Fluchtmöglichkeiten hinterfragen. Judex, Bernhard: Utopisches Wasser und Literatur. Eine Poetologie des Flüssigen. Dissertation. Salzburg 2002, S.332. Ulrich Thiem bringt den Begriff des Landes mit dem der Insel in Zusammenhang, die einander kontrapunktisch gesetzt sind, wobei Land die alte, erstarrte Ordnung und die Insel als „Gegenbild zur geschichtlichen Zeit“ situiert wird. In diesem Sinne ist das Motiv der Insel mit der „Fluchtutopie“ verbunden, die aber keineswegs als endgültige Lösung zu betrachten ist. (vgl. *Die Zikaden, Alles, Das dreißigste Jahr*). In: Thiem 1972, S.51.

Die nächste Strophe inszeniert eine kriegerische Situation⁴⁶⁶ (Anspielung auf den zweiten Weltkrieg und den unsehbaren Krieg des Alltags), dessen Endpunkt das Versinken in das Bewusstlose bildet.

In die Muscheln blasend, gleiten die Ungeheuer des Meers
auf die Rücken der Wellen, sie reiten und schlagen
mit blanken Säbeln die Tage in Stücke, eine rote Spur
bleibt im Wasser, dort legt dich der Schlaf hin,
auf den Rest deiner Stunden,
und dir schwinden die Sinne.
(W1, S.29.)

Zu bemerken sind die verborgenen, paradoxen Attribute des Wassers als mordende und als „schaukelnde“ Entität zugleich. In diesem Sinne zeugen die schwindenden Sinne des Ich sowohl von einem traumhaften als auch von einem traumatischen Erlebnis. Von diesem sinn-losen Traum wird das Ich durch die einfache und sinn-volle Tätigkeit der Schifffahrt erweckt, indem die Einigkeit des Selbst durch die *kollektive* Arbeit erschaffen wird.

Die letzten Verse des Gedichts sind demgemäß positiv gestaltet. Diejenigen die den Aufbruch und die Ausfahrt wagen, sind zwar der Arbitrarität des Meeres ausgesetzt, können aber einen Blick in eine andere Richtung (also andere Sphäre) werfen:

gegen den unverrückbaren Himmel zu stehen,
der ungangbaren Wasser nicht zu achten
und das Schiff über die Wellen zu heben,
auf das immerwiederkehrende Sonnenufer zu.
(W1, S.29.)

Das „immerwiederkehrende“ Sonnenufer beschwört zwar das hinterlassene Festlandsufer des Zuhauses herauf, markiert jedoch jenen utopischen Bereich, dem man sich immer wieder nähert, der aber nie erreicht werden kann. Auf diese Weise versinnbildlicht die Fahrt auf dem Meer nicht nur den Lebensweg des Sprechenden, sondern sie wird zu einer Allegorie der Dichtung schlechthin.⁴⁶⁷ Wird das Sonnenufer in *Ausfahrt* zu jenem „Horizont“, der von Laurent Cassagnau als „Signum der Unzulänglichkeit des „fabelhaften Kontinents“⁴⁶⁸, als „Zeichen eines unerreichbaren Anderswo, eines ambivalenten Ortes“⁴⁶⁹ angesehen wird, wird selbst das Schiff (das Sonnenschiff in *Die große Fracht*) zum Sinnbild der Dichtung erhoben, welche der Gefahr des Unterganges trotzen soll, um den fabelhaften Kontinent als Rettung erreichen zu können. Wie Judex behauptet, werden

⁴⁶⁶ Siehe eine ähnliche Struktur des Gedichts *Die gestundete Zeit*, in dem ein anderes Naturelement – Sand – das Kriegsszenario vorführt.

⁴⁶⁷ Judex 2002, S.334.

⁴⁶⁸ Cassagnau, Laurent: „'Am Horizont... glanzvoll im Untergang'. Horizont-Struktur und Allegorie in der Lyrik von Ingeborg Bachmann“. In: *Text + Kritik*: Ingeborg Bachmann. München: 1995, S.40-58., hier S.48.

⁴⁶⁹ Ebd., S.40.

somit das Wasser und das Meer als „konstante Spur sichtbar, in der Poesie, Utopie und sprechendes Ich aufeinander bezogen sind“⁴⁷⁰. Der Bildkomplex des Wassers als Verheißung der Befreiung einerseits und als Bedrohung des Unterganges andererseits markiert daher das Oszillieren Bachmannscher Poetik zwischen Utopie und Untergang, Rettung und Tod grundlegend. Das Verzicht auf das Sichere und Bekannte des Landes, die Auflösung und Entgrenzung des eigenen Ich sind immanente Begleiter der Grenzüberschritte, Bedingungen einer Poesie, die selbst auf der Schwelle von „Alles“ und „Nichts“ in die Tiefe des Abgrundes hineinblickt, um über das Blaue des Himmels sprechen zu können.

Die Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* könnte als erzählerisches Pendant neben das Gedicht *Ausfahrt* gestellt werden, weil die zwei „Erstlinge“ (erstes Gedicht und erste Erzählung des Bandes) sowohl thematisch, als auch motivisch einander ergänzen, indem sie den Moment des Aufbruchs und die Bewegung fixieren. Die Geschichte erzählt die Kindheitserinnerungen eines heimkehrenden Reisenden, vorwiegend in einem unpersonalen Er-Erzähler-Ton, wobei die subjektiven Äußerungen des reisenden Ich nur zweimal eingeblendet werden, dies aber geschieht an exponierten Stellen der Erzählung. Gleich am Anfang, nach der objektiven Beschreibung des Er-Erzählers, nachdem ein „vom Herbst entflammter Baum“ erblickt wird, kann das sprechende Ich sich als erinnernd-erzählende Einheit fassen:

Wer möchte drum zu mir reden von Blätterfall und vom weißen Tod, angesichts dieses Baums,
wer mich hindern, ihn mit Augen zu halten und zu glauben, daß er mir immer leuchten wird
wie in dieser Stunde und daß das Gesetz der Welt nicht auf ihm liegt? (W2, S.84.)

Diese Ich-Einheit wird zum zweiten Mal am Ende der Erzählung wiedergefunden, wiederum in der Nähe des wunderbaren Baumes: „Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut, wenn die Fackel brennt, gelingt es mir, wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen [...]“ (W2, S.93.). Das Baum-Symbol, übernommen von dem Gedicht *Ausfahrt*, steht für die augenblickliche Einheitserfahrung des Sprechenden⁴⁷¹. „In seinem Licht“ ist nicht nur die Stadt „wieder zu erkennen“, sondern auch den Erinnerungen wird freier Lauf gelassen. Das immer wiederkehrende Motiv des Lichtes des Baumes strukturiert die Erzählung. Es ist „Ausgangspunkt des Erinnerungsprozesses“⁴⁷², aber auch

⁴⁷⁰ Judex 2002, S.331.

⁴⁷¹ Bartsch 1982, hier S.112. Der Baum fungiert auch als „ästhetisches Erlebnis“, durch das dem Menschen die „Annäherung an ‚Unaussprechliches‘, ‚Mystisches‘ möglich wird. In: Bartsch, Kurt: „Die frühe Dunkelhaft. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung ‚Jugend in einer österreichischen Stadt.‘“ In: *Literatur und Kritik*, 14 (1979), S. 33-43., hier S.36.

⁴⁷² Bartsch 1982, S.111.

ein Bezugspunkt, der außerhalb dem „Gesetz der Welt“, jenseits gesellschaftlicher Ordnung steht, ein Freiraum, der für den Erzähler die Möglichkeit des Sprechens erlaubt.

Abstrahierend stellt die Erzählung, eine „allgemeine“ Kindheitsgeschichte in einer österreichischen Stadt dar, erzählt den Beginn eines österreichischen Schicksals als Ausgangspunkt mannigfacher Ich-Auflösungen und Ich-Schöpfungen. Die Geburt der Kinder ist in den 20er Jahren zu situieren, folglich in den Jahren direkt nach dem ersten Weltkrieg, wo die Österreich-ungarische Monarchie mit ihrer kulturellen, sprachlichen und nationalen Vielfalt zersplittert worden ist und ein in Fragmenten zerfallenes Land hinterlassen hat. Demgemäß fängt die Kindheit mit dem Umzug vom Lande in die Stadt – also von der Peripherie ins Zentrum – an. Nichtsdestotrotz bleibt ihre marginale Existenz prägend für ihr ganzes Leben. Die Neueinzügler suchen „am Stadtrand eine Unterkunft“ und auch wenn sie später in „ein Haus ohne Hausherr“ in die Nähe des Stadtzentrums einziehen, bleiben die Kinder immer an der Peripherie der sozialen Verhältnissen, an den „verwehten Teichecken“ hängen.⁴⁷³

Das Außenseitertum der Kinder symbolisiert die Wurzel-, Hoffungs- und Zukunftslosigkeit einer von der Peripherie stammenden Generation, für die das Zentrum nie mehr lebbar wird und die Träger der Grundproblematik der Werke ist. Diese Generation ist die des Trotta der *Kapuzinergruft*, dem an dem historisch bemerkablen Ort der Wiener Gruft verstorbener Kaiser- und Kaiserinnen nun mehr die Frage „Wohin soll ich jetzt, ein Trotta?“ übrig bleibt. Die Kinder – „schon eingeweiht in die unbeständigen Gerüche der Ferne“ (W2, S.85.) – sind unfähig, sich an einem einzigen Ort niederzulassen: ihre Heimat bildet jener Zwischenort, der als Niemandsland zwischen dem Flugplatz (Reise, Flucht) und dem Friedhof (Tod), mit dem wandernden und fremdsprachigen Zigeunern verbunden ist.

Das erzählende Ich ist ebenfalls als Vagabund anzusehen, dessen Weg vom Zentrum der Stadt zur Peripherie des Friedhofes führt. Die Erzählung zeigt die *Perspektivlosigkeit* der Kindheit in der Überblendung ineinander verflochtener Zeiten der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft auf; die aber durch die ebenfalls ineinander geschobenen Perspektiven der Ich- und Er-Erzähler relativiert wird, indem das erinnernde, spazierende Ich die Geschichte der Kinder am Ende als seine eigene realisiert und dadurch seine Identität in dieser Kollektivität fixiert: „Weil ich, in jener Zeit, an jenem Ort, unter Kindern war [...]“ (W2, S.92.). Die Akzeptanz des österreichischen Schicksals bedeutet zugleich

⁴⁷³ Bartsch sieht die marginale Existenz der Kinder in dem Bild des Niemandslandes fassbar. Siehe: Bartsch 1982, S.114.

und konsequenterweise die permanente Grenzexistenz, die Belebung des zwischen Niemandland und Utopie oszillierenden Ortes mit Erinnerungen und die augenblickliche Fixierung der Identität.

Die Grenzgänge, die die Eckpunkte und Struktur der Kindheit und der Erzählung markieren, ermöglichen einen Dialog zwischen dem Nicht-Ort des Niemandlandes und der Utopie, und heben die zwischen den Orten gezogenen Grenzen auf. Während viele Kritiker das Niemandland und das Utopia als einander diametral gesetzte Orte positionieren (Flucht und ständiges Nomadentum einerseits, die Heimat der Verheißung andererseits), ist ihre Dialektik sowohl antithetisch als auch synthetisch zu betrachten. Das Niemandland, gebunden an die brennenden „Kartoffelfeuer“ der Zigeuner, verbirgt in sich die Verheißung der Ferne, die das Licht des mystischen, brennenden Baums wiederholt. Das Bild des Niemandlandes wird daher mit dem des Utopia überblendet, das als Freiraum diesmal den Kindern den Ort der Revolte sichert.

Die Heimatlosigkeit der Kinder wird zwar während des zweiten Weltkriegs immer intensiver (Österreich wird zum schwarzen Loch, das seinen eigenen Himmel verkauft), kann das Ich gerade in der dauernd verwandelnden und beweglichen Existenz des Flusses und der Welle einen festen Bezugspunkt finden: „Du mein Ort, du kein Ort, über Wolken, unter Karst, unter Nacht, über Tag, meine Stadt und mein Fluß. Ich deine Welle, du meine Erdung.“ (W2, S.92.) Die in den Kriegsjahren entdeckte „neue Sprache“ der Kinder (vgl. „Mein Fisch. Meine Angel. [...] Du mein Wenn. Und du mein Aber. Entweder. Oder. Mein Alles ...mein Alles...“ W2, S.89.), in der das Andere und die Welt durch Benennung in Besitz genommen wird, kehrt nach dem Ende des Krieges, nach dem Zerfall der Welt zurück, die ein neues Verhältnis zwischen Ich und Heimat voraussetzt und die mimetische, auf die Erfassung des Weltganzen abzielende Sprache der Kindheit, sowie die ehemalige Symbiose der Kinder als *Kollektiv* gleichzeitig heraufbeschwört. Das Motiv des Wassers und der Wellen, das zahlreiche Bewegungen und Verwandlungen zulässt, sowie die Dialektik zwischen „mein Ort“ und „kein Ort“ wird im letzten Teil der Erzählung fortgesetzt; dieser löst durch Setzung absoluter Oximora („frühe Dunkelhaft“, „Weißglut“, Brot mit Stein) nicht nur die Gegensätze zwischen Niemandland und Utopia, Heimat und Heimatlosigkeit, Bewegung und Bewegungslosigkeit auf, sondern synthetisiert auch die Differenz von „Oben“ und „Unten“, „Nähe“ und „Ferne“ durch das „Mischen“ verschiedener Sinneswahrnehmungen wie Sehen, Hören und Schmecken.

Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut, wenn die Fackel brennt, gelingt es mir, wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen: die frühe Dunkelhaft mit den Flügen

über Wolken in Weißglut; den Neuen Platz und seine tönernen Denkmäler mit einem Blick auf Utopia; die Sirenen von damals mit dem Liftgeräusch in einem Hochhaus; die trockenen Marmeladebrote mit einem Stein, auf den ich gebissen habe am Atlantikstrand. (W2, S.93.)

Diese Synthetisierungstechnik ermöglicht nicht nur einen Einblick in eine höhere Wahrheit⁴⁷⁴, sondern sie macht auch deutlich, welche Konsequenzen ein österreichisches Erzähler-Ich aus der Unumgehbarkeit österreichischer „Odysseen-Losen“ zu ziehen hat. Der hier geht und erinnert, verkörpert diejenige „utopische Existenz“, von der Bachmann in ihrem Essay „Literatur als Utopie“ redet:

Wenn aber nun die Schreibenden den Mut hätten, sich für „utopische Existenzen“ zu erklären, dann brauchten sie nicht mehr jenes Land, jenes zweifelhafte Utopia anzunehmen – etwas, das man Kultur, Nation und so weiter zu benennen pflegt, und in dem sie sich bisher ihren Platz erkämpften. (W4, S.270.)

So ist Utopie nicht als staatliches, nationales oder kulturelles Gebilde zu betrachten, sondern aus der Sicht der Schreibenden als eine Bewegung anzusehen, die Grenzen zu verschieben vermag, aus der Sicht der Literatur als „ein nach vorn geöffnetes Reich mit unbekanntem Grenzen“, indem sie das Vorhandene und Vorgefundene mit dem „Erwünschten“ zu verbinden sucht. Die letzten Zeilen der Erzählung ergänzen das vorgefundene Niemandsland des Kindheitsortes mit der erhofften Utopie, und rekonstruieren somit die verlorene, zerstörte Heimat rückblickend, ohne jedoch auf die Notwendigkeit des Vagabundentums zu verzichten.

Die Erzählung *Das dreißigste Jahr* setzt die in *Jugend in einer österreichischen Stadt* angetretene Bewegung fort und beginnt im Akt des „bewegungslosen Erinnerung[s], vor der Abreise“ (W2, S.93.). Während der dreißigjährige Erzähler seine Koffer packt und Zimmer, Umgebung und Vergangenheit „aufkündigt“, reflektiert er die Möglichkeiten, die ihm gegeben, aber tausendmal „vertan und versäumt waren“. Anders als in der ersten Erzählung ist hier die Abreise als Möglichkeit der Befreiung von der heimatlichen Welt samt seiner eigenen Gerüchtsgestalten angesehen. „Er muß frei sein in diesem Jahr, alles aufgeben, den Ort, die vier Wände [...]. Damit er alles los und ledig wird“ (W2, S.96-97.). Während in *Jugend in einer österreichischen Stadt* die alte Persönlichkeit durch die Heimkehr, durch den Spaziergang in der heimatlichen Stadt wieder gefunden zu sein scheint, hofft der Dreißigjährige in der Fremde eine neue, authentische Identität aufzufinden. Er begibt sich auf den Weg, um – das Unterwegssein alter österreichischer Romanfiguren wiederholend – sich „in seiner wirklichen Gestalt [zu] zeigen“ (W2, S.98.).

⁴⁷⁴ Vgl. Götsche 1987, S.178., Bartsch 1982, S.112., Pilipp 2001, S.57.

Zur grundlegenden Bedingung des Austrittes aus der normierten Gesellschaftsordnung wird hier folglich die Reise selbst:

Gebt zu, daß ihr, wo ihr wirklich bezahlt, mit eurem Leben, es nur jenseits der Sperre tut, wenn ihr Abschied genommen habt von allem, was euch so teuer ist – auf Landeplätzen, Flugbasen, und nur von dort aus den eigenen Weg und eure Fahrt antretet, von imaginierter Station zu imaginierter Station, Weiterreisende, denen es um Ankommen nicht zu tun sein darf! (W2, S.103-104.)

Die Erzählung präsentiert wiederholte Versuche von „Ausfahrten“ und Ankünften, das Pendeln zwischen Wien und Rom, deren Einsatz die Selbstbehauptung der Gesellschaft gegenüber und die Auffindung authentischer Identität ist, die zugunsten einer „neuen Welt“, einer „neuen Ordnung“ und eines „neuen Menschentyps“ auf die „vorgefundenen“, „gemieteten“ oder „geerbten“ Ansichten verzichtet. Zugleich nimmt die Erzählung das ständige Unterwegssein der Figuren späterer Werke voraus (*Simultan, Drei Wege zum See*), bei denen die Heimkehr als Aporie, die Reise als Lebensform erkennbar werden.

Im Gegensatz zu den Figuren des ersten Erzählbandes veranschaulichen diese letzten Erzählungen die Unzulänglichkeit eines Reisenden, bei dem zwar die „Fremde Identitätsmerkmal“ geworden ist⁴⁷⁵, der aber dieses Nomadentums überdrüssig geworden ist. Elisabeths ganze Reise von Paris nach London und davon in die österreichische Stadt, nach Klagenfurt über Wien steht unter dem ungeheuerlichen Zeichen der Schwierigkeiten des Ankommens und des Abfahrens. Ein verfehelter Treffpunkt mit dem Bruder in London, der Betrug eines Londoner Taxifahrers, das unendliche Warten auf eine Abfahrt in einem Hotelzimmer, die schreckliche Zugreise von Wien nach Klagenfurt bezeichnen die ersten Signaturen der Spaltung der Persönlichkeit Elisabeths, für die es „überhaupt keine Orte mehr [gab], die ihr nicht wehtaten“ (W2, S.405.). Die Unbegehbarkeit der Wege und die Unerreichbarkeit des Sees markieren als Höhepunkt die Unfähigkeit einer in der Bewegung aufgelösten Figur, mit den Spaziergängen zu einer fixen Identität zu gelangen. Trotz verhinderter Grenzüberschreitungen bleibt die Natur des Gehens unverändert: Elisabeth kehrt zu „der Pendelbewegung zwischen Zuhause und großer Welt“⁴⁷⁶ zurück und setzt das Weiterreisen fort. Die Wanderungen des Dreißigjährigen münden ebenfalls in Sackgassen; das Erlebnis des Unfalls unterstreicht jedoch die Notwendigkeit des Weitergehens. Der Aufruf „Steh auf und geh!“ artikuliert die Gültigkeit der Einsicht früherer Texte (*Ausfahrt, Jugend in einer österreichischen Stadt*) und die Richtigkeit des gewählten Weges: „Es gilt weiterzuschreiben.“

⁴⁷⁵ Meise 1984, S.95.

⁴⁷⁶ Pichl 1991, S.453.

Böhmen liegt am Meer beleuchtet auf eine ganz explizite Weise die Akzeptanz des Nomadentums als eine aus der Notwendigkeit des österreichischen Los und der utopischen Forderungen resultierende Existenz. Dieses von Bachmann selbst als „letztes“ bezeichnete Gedicht ist während einer mit Adolf Opel in Prag unternommenen Reise im Jahre 1964 entstanden. Die Prager Gedichte (*Prag Jänner 64, Wenzelplatz, Heimkehr über Prag, Jüdischer Friedhof*) können als Gedichte der Rettung aufgefasst werden, insofern die Stadt zum Ort der Befreiung und des Wunders nach einem tiefen Depressionszustand⁴⁷⁷ erhoben und der wahnsinnigen, kranken Welt Berlins entgegengesetzt (*Ein Ort für Zufälle*) wird. Dieser Heilungsprozess ist in dem fertig gestellten *Prag Jänner 64* gut verfolgbar:

Seit jener Nacht
gehe und spreche ich wieder,
böhmisch klingt es,
als wär ich wieder zuhause,

wo zwischen der Moldau, der Donau
und meinem Kindheitsfluß
alles einen Begriff von mir hat.

Gehen, schrittweis ist es wiedergekommen,
Sehen, angeblickt, habe ich wieder erlernt.

Gebückt noch, blinzeln,
hing ich am Fenster,
sah die Schattenjahre,
in denen kein Stern
mir in den Mund hing,
sich über den Hügel entfernen.

Über den Hradschin
haben um sechs Uhr morgens
die Schneeschaufler aus der Tatra
mit ihren rissigen Pranken
die Scherben dieser Eisdecke gekehrt.

Unter den berstenden Blöcken
meines, auch meines Flusses
kam das befreite Wasser hervor.

Zu hören bis zum Ural.
(W1, S.169.)

Die Heilung des Ich im Körperlichen geht mit der Heimkehr in der Stadt im Geistigen einher, wo der äußere und innere Schauplatz einander überlappend die Befreiung des Ichs und der Landschaft von den „Schattenjahren“ gleichzeitig darstellen. Mit dem Ankommen in der geistigen Heimat Prags – versinnbildlicht in der Überführung dreier Flüsse –, der als Teil der ehemaligen Monarchie das verschwundene Reich mit seiner Völkervielfalt

⁴⁷⁷Höller, In: LuG 1998, S.123.

heraufbeschwört, gibt dem Ich nicht nur die verlorene Heimat zurück, sondern ermöglicht den direkten Zugang zu der Welt, die wiederum mit Gehen, Sehen und Sprechen, also durch Spaziergänge und wieder gefundene Worte getastet und neu entdeckt werden kann. In dieser Flusslandschaft ist die Grenze zwischen Objekt und Subjekt aufgehoben: nicht das Ich hat einen Begriff über die Außenwelt, sondern umgekehrt die Außenwelt über das Ich. Das Ich, das während den Schattenjahren das dichterische Wort verlor, erlernt nicht nur gehen und sehen, sondern auch dichten. Der im letzten Vers angesprochene Klang des Wassers, der „bis zum Ural“ zu hören ist, verweist auf jene dichterischen Klänge, durch die in *Landnahme* das stille Weideland, dieses ehemalige bukolische Idyllenland, wiedererweckt wird. Die winterliche Natur Prags und die Schattenjahre des Ichs werden aufeinander bezogen und von den Fesseln des Eises befreit. Das Wasser, das aus den „berstenden Blöcken“ hervorbricht, symbolisiert die Wiedergeburt des lyrischen Ich und die Wiederherstellung des „Goldenen Zeitalters“ der ehemaligen Monarchie.

Böhmen liegt am Meer verknüpft diese divergierenden Motive der „Heimkehr“, „Utopie am Wasser“ und der „Heilung“ in der „absoluten Metapher“ Böhmens⁴⁷⁸, was sowohl für das unerreichbare „Land der Hoffnung“, als auch stellvertretend für die gesamte „monarchische“ Welt und für die „slawische Landschaft“ steht, die oft als Gegenlandschaft eingesetzt wird, in der Naturgebundenheit, Einheit und Ganzheit erlebt werden.⁴⁷⁹ Auf diese Weise präsentiert das Gedicht einen letzten Versuch, die „Heimat im Wort“ zu retten⁴⁸⁰, d.h. eine aus Worten gebaute Heimat zu konstruieren.

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.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

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.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen.

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.

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,

⁴⁷⁸ Weigel 2003, S.361.

⁴⁷⁹ Hapkemeyer 1984b, S.49.

⁴⁸⁰ Höller, In: LuG 1998, S.133.

und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

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

Ich grenz noch an ein Wort, und an ein anderes 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.
(W1, S.167-168.)

Das Gedicht könnte dem ersten Gedicht *Ausfahrt* gegenüber gestellt werden, insofern das erste den Aufbruch auf das Meer, das letzte jedoch gerade eine Ankunft als Landnahme inszeniert: „Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.“ Die an das Land geknüpften Attribute („grün“, „heil“) veranschaulichen eine unzerstörte, einheitliche, heile Welt, wo sogar Liebesmüh gern verloren wird. Während in *Salz und Brot* die Rückkehr in das Festland mit Schuld verknüpft ist („Wir teilen ein Brot mit dem Regen, / ein Brot, eine Schuld und ein Haus“), zeugen die grünen Häuser von der Möglichkeit eines schuldlosen, hoffnungsvollen Neuanfangs. In dem wieder gefundenen Wort wird ein „Modell“ erkannt, „von dem aus eine neue Wahrnehmung der Wirklichkeit möglich wird“⁴⁸¹ und der Glaube ans Meer zur Voraussetzung der Hoffnung auf das Land wird. (6. Zeile).

Gleich am Anfang beginnt das Spiel mit den Wörtern (Land, Grund): das Land in der sechsten Zeile weist auf den sicheren Grund als Boden in der zweiten Zeile zurück, aber nimmt das „Land der Hoffnung“, also Utopia vorweg und konterkariert das Bild des Festlandes, das – wie in *Ausfahrt* – verlassen werden soll, um den „Sonnenufer“ zu erreichen. Während das lyrische Ich sich vom (Fest)Land zum Meer und vom Meer zum Land (der Hoffnung) bewegt und das Aneinandergrenzen des Wortes und des Ich erlebt, verliert es seine Eigenartigkeit „Bin ich’s nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich“ (W1, S.167.) und wird sich schließlich zugunsten eines *Kollektivs* auflösen, indem es das utopische Land nicht für sich, aber für alle Menschen erhofft: „Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehen“ (W1, S.167.). Die Zeilen erinnern an das Gedicht *Strömung* („reiß ich mir von der Erde meinen Teil, / den stillen Ozean stoß ich den grünen Keil / mitten ins Herz und schwemm mich selber an“ – W1, S.156.), in dem der Untergang (Tod) des Ichs als Untertauchen im Wasser greifbar wird, und nehmen gleichzeitig die letzte Zeile des Gedichts *Kleine Delikatessen* („Mein Teil, es soll verloren gehen.“ – W1,

⁴⁸¹ Ebd., S.121.

S.173.) vorweg. Das Zugrunde-Gehen kann in dieser ersten Bedeutung als Auflösung, Untergang und „Todessehnsucht“ begriffen werden⁴⁸², als „Vorbedingung für ein weiteres Leben“⁴⁸³, das zugleich die Problematik der Autorschaft, das Zurücktreten der Autorin hinter dem lyrischen Ich aufgreift, wobei diese Autorschaftsverweigerung eine logische Konsequenz des Gesetzes „Mein Teil, es soll verloren gehen“ anzusehen ist.⁴⁸⁴

Erst im folgenden Vers wird die andere Bedeutung des Wortes ausgespielt: „Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder“ (W1, S.167). Diese zweite Bedeutung impliziert den positiven, utopischen Aspekt des Gedichtes. Der Grund des Meeres offenbart eine „verborgene Welt“, das Reich der Phantasie, die Rückkehr zu diesem Grund, ist eine Rückkehr zu der im Wasserzeichen enthaltene Utopie und Poesie. Dies verspricht dem Ich eine Einheit und Ganzheit und eine Ich-Entgrenzung im positiven Sinne: die mystische „Ich-Entgrenzung im quellenden Grund des Wissens“ überführt das Ich zur Verflüssigung, zum „Fluss der Sprache“⁴⁸⁵. Das Zugrunde-Gehen ist auch eine Rückkehr zu dem Lebensurgrund, zu dem Kindheitsort, der als Sprachheimat heraufbeschworen wird.

Poetisch schreibt das Gedicht die Erfahrungen von *Jugend in einer österreichischen Stadt*, *Ausfahrt* und *Exil* fort, indem sich das Untertauchen ins Wasser zugleich ein Untertauchen in die Kollektivität und Namenlosigkeit versteht, und indem am Meeresgrund ein Ort für die „exilierte“ Sprache gefunden wird. Auf die Folie der Polyvalenzen der Wortverbindungen „zugrund gehen“ „zugrunde richten“, „auf gutem Grund gehen“, „von Grund auf wissen“ wird das Hin - und Her zwischen Land und Meer, festem Grund und „Unverankert-Sein“, Meeresgrund und Festlandsboden, sowie zwischen Rettung und Untergang, Erlösung und Tod kopiert. Aus dieser kontrapunktischen Bewegung resultiert das Gefühl des „Unverloren-Seins“, welches eine Formulierung Paul Celans aufgreift.⁴⁸⁶ In einem Gedichtsfragment um 1962 heißt es noch

Alles verloren, die Gedichte zuerst
dann den Schlaf, dann den Tag dazu
dann das alles dazu, was am Tag war
und was in der Nacht, dann als nichts
mehr, noch verloren, weiterverloren
bis weniger als nichts und ich nicht mehr

⁴⁸² Judex 2002, S.341. und 356.

⁴⁸³ Fried, Erich: „Ich grenz noch an ein Wort und an ein anderes Land. Zu Ingeborg Bachmanns Böhmen-Gedicht.“. In: Kein objektives Urteil- nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1989, S.388-394, hier S.391.

⁴⁸⁴ Vgl. Ebd., S.352-353.

⁴⁸⁵ Höller, In: LuG 1998, S.125.

⁴⁸⁶ Ebd., S.129.

und schon gar nichts war⁴⁸⁷

Hier verliert das Ich allmählich alle Bezüge zur Welt und zur dichterischen Sprache, letztendlich zu sich selbst. Weil in der wiedergefundenen Heimat mit der Auffindung der Identität all diese Bezüge zurückgewonnen werden, bezieht sich das Unverloren-Sein sehr wohl auf die Sprache, wie bei Celan, und nicht nur auf das Ich, wie das Bernhard Judex behauptet.

Die nächsten Verse sprechen die Gesamtheit aller Vagabunden, Odysseus-Figuren und Randexistenzen an, die auf ein permanentes Unterwegs verurteilt sind und bietet ihnen das utopisch erschaffene Land Böhmen als Ort des Stillstandes an. Das Böhmen-Gedicht, in dem die Bewegung als immanentes Zeichen innewohnt, wird tatsächlich zu einem Vagabunden-Gedicht, insofern es gerade für die „Bohémiens“⁴⁸⁸ ein Land der Hoffnung in der Sprache zu erschaffen versucht. Die vorletzte Strophe nimmt die dritte mit Modifizierung wieder auf: „Ich grenze noch an ein Wort und an ein anderes Land, / ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr“, die eine gravierende Veränderung in der Haltung des Ich registriert: an die Stelle des passiven Grenzen-Lassens tritt das aktive Aneinandergrenzen von Wort, Ich und Welt. Auf diese Weise „wird der Lösungsversuch der Sprachskepsis durch die positive Umdeutung der Grenze zwischen Wort und Lebenswirklichkeit vom trennenden »Ausgrenzen« ins verbindende »Angrenzen« erkennbar“⁴⁸⁹. Das Grenzen an ein Wort und an ein Land ist zugleich ein Glaube an ein Reich, das zwar utopisch ist, aber „aus Worten gemacht ist“, d.h. im Reich der Poesie liegt.

Im Moment der „Ausfahrt“ und des Aufbruchs wird die Exilanten- und Vagabunden-Existenz bewusst akzeptiert, weil das Sprechende nur in diesem Moment der Grenzüberschreitung das „Land meiner Wahl“, das ferne Utopia zu sehen imstande ist. Diese Grenzgänge waren schon immer mit der Gefahr des Ich-Verlustes versehen, welche sich auch auf der „narrativen“ Ebene als Krise des Erzählens artikulieren. Für Arturo Larcati erscheint das Nomadentum des lyrischen Ich als eine Position, die der Dichter in der Moderne notwendigerweise anzunehmen hat, damit die Grenzen der Sprache „neu und

⁴⁸⁷ „Ich habe die Gedichte verloren“. In: Ich weiß keine bessere Welt 2000, S.13.

⁴⁸⁸ Vgl. Neumanns Interpretation, der das Wort Böhme als „bohémien“ auch positiv, als „Ehrentitel“ deutet. Aus dieser Semantik des Wortes kann „Böhmen“ sehr wohl eine weitere verborgene Beziehung zu der Erzählung *Jugend...* gezogen werden, in der die Zigeuner, ebenfalls mit dem positiv konnotierten Niemandsland im Zusammenhang stehen. Neumann, Peter Horst: Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest. In: Gedichte und Interpretationen. Bd. VI. Gegenwart. Hg. von Walter Hink. Stuttgart: Reclam 1982, S.84-91., hier S.90.

⁴⁸⁹ Pichl, Robert: „Ingeborg Bachmann: Böhmen liegt am Meer“. In: Profile. Der literarische Einfall über das Entstehen von Texten. Hg. von Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 1998, S.72-81, hier S.79.

immer wieder neu“ gezogen werden können. Das in *Jugend in einer österreichischen Stadt* dargestellte österreichische Schicksal auf der einen Seite und die Apostrophierung Böhmens, als ehemaliger Teil der Monarchie, zum unerreichbaren, utopischen „Land meiner Wahl“ auf der anderen Seite akzentuieren daher gerade jenes bewusst gewählte Exilantendasein, in dem eine *österreichische* Existenz die einzig lebbare Haltung und den einzig möglichen Ausweg aus der Sackgasse der Gaunersprache zu sehen vermeint.

IV. Neue Poetik(en) des Schreibens

IV.1. Auf der Suche nach einem neuen Subjekt.

Eine Poetik des Dritten

Je est un autre.
(Arthur Rimbaud)

Im zweiten Kapitel über die Unsicherheit des Subjektes wurde die Dialogizität des Bachmannschen Ich in einigen Gedichten und in den *Todesarten* präsentiert, wobei in letzteren das Verschwinden der weiblichen Figuren als ein für die Todesartenpoetik immanenter und zugleich notwendiger Mord am Weiblichen hervorgekehrt wurde. Hinsichtlich der Erzählungen *Ein Schritt nach Gomorrha* oder *Undine geht* wurde auch das Grunddilemma der feministischen Theorien angesprochen, die ein authentisches Frauenbild außerhalb des „Mythos Frau“ zu „erschreiben“ suchen. Mit dieser Fragestellung geht die Problematik einer durch und durch männlich geprägten Kunstproduktion einher, „in der die Vereinigung und Eliminierung von Gegensätzen wie weiblich und männlich, Subjekt und Objekt, Empfangen und (Sich-) Schöpfen in einem männlichen Subjekt gedacht ist.“⁴⁹⁰ Die Identifizierung der Frau mit der Kunst – eine Vorstellung, die sich in der Zeit der Romantik immer mehr verstärkte – schließt die lebendige, reale Frau von der Kunstproduktion aus und stellt an ihrer statt die „tote“ Geliebte als Muse, als Quelle der Schönheit und Poesie.⁴⁹¹

Nach Elisabeth Bronfen, die u.a. Werke von Wood, Plath, Bachmann oder Sexton anhand weiblicher Autorschaft untersucht, liegt die Spezifität weiblicher Texte gerade in der „Todesfaszination“, die sie jedoch als „Ausdruck autonomer Autorschaft“ und als „Akt autonomen Selbstentwurfs“ betrachtet.⁴⁹² Um gängige soziale Konstrukte gleichzeitig nachzuahmen und zu entlarven, bedienen sich weibliche Autoren der Technik der „Verdoppelung, die die Rhetorik des Todes ist“.⁴⁹³ Somit wird nicht nur die enge Verbundenheit von Weiblichkeit und Tod als „kulturelles Paradigma“ sichtbar gemacht, sondern auch kritisiert und ironisiert. Demgemäß wohnt dem Sprechen des Weiblichen zunächst und genuin das Schweigen, die Position der Abwesenheit inne.

⁴⁹⁰ Lindhoff 2003, S.21.

⁴⁹¹ Vgl. die Studie von Silvia Bovenschen über *Die imaginierte Weiblichkeit*, oder die von Elisabeth Bronfen *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik* (München: Kunstmann 1994), in der sie zu zeigen vermag, wie männliche Kunstproduktion über die und auf der „schönen Leiche“ der Frau zu legitimieren weiß. Siehe auch Sigrid Weigels *Topographien der Geschlechter* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990) über die Vereinnahmung des Weiblichen durch den Mann als Künstler im Text.

⁴⁹² Bronfen 1994, S.573.

⁴⁹³ Ebd., S.582.

Die Form der Rede ist immer mit Tod verbunden, insofern die Frau entweder im Schweigen, in Abwesenheit, in der Anonymität, hinter einem Pseudonym, als Medium, Sekretärin oder Muse spricht, oder insofern es gerade ihr Tod ist, der ihr zum ersten Mal eine öffentlich anerkannte Stimme verleiht.⁴⁹⁴

Diese Überlegungen treffen wohl auch die *Todesarten*-Texte; imitiert doch die Konstellation zwischen Malina und Ich jenes Androgyniekonzept, das seit dem 18. Jahrhundert den Künstler sowohl mit einem männlichen wie auch mit einem weiblichen Teil versieht, und karikiert zudem die Beziehung des Ich zu Ivan jene Auffassung, nach der die Geliebte / der Geliebte als Quelle der Poesie gilt. Auch das Verschwinden und Verdrängen des Weiblichen am Ende der Texte zeugt von jener „Todesfaszination“ und „Nicht-Existenz“ der Frau, die nach Bronfen ein Markenzeichen weiblicher Selbstbehauptung sein sollten. Das Ich verbirgt sich hinter Malina; Franza hinter der mythischen Figur der Königin Hatschepsut, ihrerseits aus der Geschichte Ägyptens getilgt; Fanny verschwindet auf den Seiten eines Buches, das ihre Person hinter dem Pseudonym „Stephanie“ anonymisiert.

Doch sind die anderen „geisterhaft“ zirkulierenden weiblichen Stimmen nicht zu übersehen, die von der Möglichkeit einer latenten, selbstbestimmten weiblichen Erzählerposition zeugen.⁴⁹⁵ Auch die Figur der Maria Malina wird in diesem Sinne relevant, die als Kontrastfigur zu den „beschriebenen Frauen“ der *Todesarten* (vor allem zu Fanny Goldmann) eine selbständige, nicht repräsentierbare weibliche Position vertritt. Laut Elke Brüns fungiert Maria Malina als „Selbstbild“ Bachmanns, die als schreibende Frau jenen männlichen Inszenierungen entgegenzutreten versuchte, die sie über ihre eigene Person in Weigels *Unvollendete Symphonie* oder in Frischs *Mein Name sei Gantenbein* vorgefunden hat.⁴⁹⁶ Maria Malina, als die wahre Künstlerin, als „Nicht-Liebende“ könnte eine mögliche Subjektposition für Bachmann liefern, nähme sie nicht den männlichen Künstlerstatus ein – so Brüns.⁴⁹⁷ Doch auch Maria Malina kann dem Schicksal der anderen Frauen nicht entkommen; ihr rätselhafter Tod (von einem Haifisch getötet) wird zum Signum der *Todesarten*poetik:

[...] während er [Malina] sich ein Brot abschneidet von dem runden aus Weizenbrot und Teewasser aufsetzt, weiß er, daß er sich für seine Schwester rächen muß, und das ist nun einmal ein neues Motiv, Rache, und Malina ißt das Brot nicht und denkt an den Hai, an die Blutlache, an seine gefressene Schwester, und er weiß, daß Martin ohne eine Schwester nicht

⁴⁹⁴ Ebd., S.578.

⁴⁹⁵ Vgl. beispielsweise die Schwester Eleonora, die Rita Morrien mit Gaspara Stampa identifiziert, die herbeizitiert wird, um die Vernichtung weiser Frauen zu veranschaulichen. Morrien 1996, S.114.

⁴⁹⁶ Brüns 1998, S.174-175.

⁴⁹⁷ Maria Malina wird mit männlichen Zügen versehen und sie ist unfähig zu lieben. Brüns 1998, S.205.

auskommen wird, [...] er denkt anima, er kann also Martin nicht ohne seine anima und den Verlust der Schwester ertragen, es wird ihm leichter sein, wenn das getan ist, wenn die Rache vollbracht ist. (TP1, S.338.)

Die Schreibmotivation von Malina beruht auf der „Leiche der Schwester“, deren Tod er nun durch das Schreiben als Rache zu bewältigen versucht.

Die *Todesarten*-Texte dokumentieren nicht einfache „Geschichten mit letalem Ausgang“, sondern sie legitimieren sich durch den Tod der weiblichen Figuren, deren reale Existenz wiederum aufgehoben wird, indem sie lediglich als „Anima-Part“ des Mannes eingesetzt werden. Nichtsdestotrotz stellt sich die Frage, ob die Kunstfigur Undine oder die rein poetische Konstellation der Prinzessin Kagran und des Fremden in *Malina* ein anderes Modell hervorrufen, das von einer neutralen Stimme getragen wird, die jenseits der Dichotomie weiblich / männlich zu situieren wäre und mithin die Tragik des Todes des Weiblichen durch die Geburt dieses „dritten“ Neutrum aufheben könnte.

IV.1.1. „... die nasse Grenze zwischen mir und mir“.

Die latente Zweistimmigkeit in *Undine geht*

Die letzte Erzählung des Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* nimmt eine besondere Stellung im Band ein, weil sie dessen Grundthematik (Austritt aus der bestehenden Ordnung, Selbstbestimmung der Gesellschaft gegenüber, Sprachproblematik, Erkenntnisproblematik) zwar weiterschreibt, dessen Erzählproblematik jedoch mit der spezifischen Sicht einer weiblichen Stimme verbindet. Damit setzt sie sich indirekt kritisch mit dem Phänomen der imaginierten Weiblichkeit auseinander, das sich – verbunden mit der Problematik des *weiblichen Schreibens* – seit den siebziger Jahren in der Frauenliteratur etablierte.⁴⁹⁸

Das Novum des *Undine*-Textes besteht gerade darin, dass während im Undine-Monolog jene weibliche Schreibweise zustande kommt, „wo sich das Weibliche manifestieren kann“⁴⁹⁹, wird mit der von Paracelsus, De la Motte Fouqué und Giraudoux geprägten Undine-Tradition gebrochen, welche Undine lediglich als stumme Oberfläche männlicher Projektionen und Phantasmagorien behandelte.⁵⁰⁰ Bachmann verwirklicht in Undine jene Figur, die sich ihres Objektstatus bewusst ist („Doch vergeßt nicht, daß ihr

⁴⁹⁸ Vgl. II.I. Kapitel über die „imaginierte Weiblichkeit“.

⁴⁹⁹ Fassbind-Eigenheer 1994, S.166.

⁵⁰⁰ Vgl. Fußnote 135.

mich gerufen habt in die Welt, daß euch geträumt hat von mir, der anderen, dem anderen, von eurem Geist und nicht von eurer Gestalt...“ – Hervorhebung von mir, H.N., W2, S.260.) und sich selbst als autonomes, authentisches Subjekt setzt. Die bachmannsche Undine vereinigt in sich eine Suche nach der *narrativen* Selbstbestimmung als weibliche *Erzählerinstanz* und eine nach der *existenziellen* Selbstbestimmung als authentisches, weibliches Subjekt. Die Rednerin wird „hier nicht wieder zum Objekt der Rede, indem sie über sich spricht, sondern sie versucht, eine eigene Subjektposition zu finden, indem sie *sich* spricht“.⁵⁰¹ Laut Nawab ist Undine als „unechte Wassernixe“⁵⁰² aufzufassen, weil diese weder in der bestehenden patriarchalischen Ordnung, noch im mythischen Bild der *Undinen* zu fixieren ist; sie rebelliert „gegen das Netz von Projektionen, die ihre Identität bisher scheinbar gekennzeichnet haben.“⁵⁰³ Schuscheng hinterfragt die traditionellen Eigenschaften der Undine-Gestalten und stellt die Andersartigkeit der Figur fest: weder als „dämonische Verführerin“, noch als eine „kindlich-vegetative Gestalt“ kann sie interpretiert werden.⁵⁰⁴ In Undine ersteht nicht einmal „die romantische Idee der Frau als Naturwesen“ auf, weil die Naturmetaphorik und die Wasserwelt hier eher als „Gegenraum“ und als „Zuflucht“ zu verstehen sind.⁵⁰⁵

Interpretiert wird die enigmatische Figur von Undine als Allegorie (oder auch Symbol, Metapher und Chiffre) der Kunst⁵⁰⁶ schlechthin; als absolut Liebende⁵⁰⁷; als utopisches Naturwesen und Elementargeist⁵⁰⁸, dem das „Prinzip Hoffnung“ ebenso innewohnt, wie das Wissen über die „Zerbrechlichkeit der Grenzen“⁵⁰⁹. Weiterhin als Außenseiterin und Randfigur, die sich selbst nur *ex negativo* bestimmen kann⁵¹⁰, sich den üblichen Zeit- und Ortsdimensionen entzieht⁵¹¹, und im Nicht-Ort des Wassers ihr Zuhause hat. Susanne Baackmann situiert die Undine-Figur ganz im Imaginären, insofern nicht Undine „Hans durch ihr Rufen [entwirft], sondern Hans entwirft sie, indem er sie als die ihn Rufende imaginiert.“⁵¹² Undine verkörpert im Grunde genommen „die Begegnung des

⁵⁰¹ Baackmann 1995, S.46., aber auch Fassbind-Eigenheer 1994, S.147.

⁵⁰² Nawab 1993, S.75.

⁵⁰³ Ebd., S.97.

⁵⁰⁴ Schuscheng 1987, S.134-137.

⁵⁰⁵ Ebd., S.137.

⁵⁰⁶ Fassbind-Eigenheer 1994, S.130. Klaubert interpretiert die Figur von Undine als Symbol für „Wahrheit, reine Sprache, und totale, fraglose Liebe“ und Utopie. In: Klaubert 1983, S.23.

⁵⁰⁷ Fassbind-Eigenheer 1994, S.136, Klaubert 1983, S.23.

⁵⁰⁸ Klaubert 1983, S.33-34., Nawab 1993, S.67., Fassbind-Eigenheer 1994, S.75.

⁵⁰⁹ Fassbind-Eigenheer 1994, S.75.

⁵¹⁰ Nawab 1993, S.70., Schuscheng 1987, S.105., Baackmann 1995, S.50., S.54., Jagow 2003, S.68.

⁵¹¹ Nawab 1993, S.70.

⁵¹² Baackmann 1995, S.55.

männlichen Subjekts mit sich selbst“⁵¹³. Die Rezipienten sehen den Einsatz der Erzählung entweder in der Suche „nach einem neuen Geschlechtsverhältnis zwischen Mann und Frau“⁵¹⁴, oder aber in der Suche nach der weiblichen Perspektive im Schreiben.⁵¹⁵

Diese Analysen vernachlässigen jedoch jenen Moment, an dem Undine sich kritisch in einer Art Spiegelung mit dem eigenen Mythos auseinandersetzt und als autonome Erzählerstimme zu sprechen anfängt.

Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe (und so sprachlos bin ich auch bald!), mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir... (W2, S.254.)

Ohne diesen ganz am Anfang des Monologs gesetzten Satz wäre die Selbstbestimmung von Undine *ex negativo*, sowie ihre Kritik über die Gesellschaft nicht vorstellbar. Undine „übers Wasser gebeugt“, auf der Schwelle zweier getrennter Welten, redet über sich selbst und über die Gesellschaft wahr, „[b]einahe mörderisch wahr“ (W2, S.262.). Der Wasserspiegel allein befähigt sie als „Reflexionsfigur“⁵¹⁶ den Spiegel der Gesellschaft vorzuhalten und die Wirklichkeit mit all den Trug- und Phantasiebildern der Männer zu entlarven.

Die eigentliche Anklage gegen die „Ungeheuer namens Hans“ beginnt im Moment der Selbstspiegelung. Das metaphorische Bild der „nassen Grenze“, welche die zwei Ich-Einheiten von Undine widerspiegelt, bildet den zentralen Angelpunkt des Textes, den die Interpreten aber keinesfalls beruhigend deuten. Klaubert fasst die zwei Ich-Einheiten als den Menschen und seine Anima auf, der dazu verurteilt ist, sich nie vollkommen erkennen zu können.⁵¹⁷ Für Jagow ist Undine selbst die Grenze, insofern sie als Zwischenwesen (Geliebte, Wasserfrau) existiert. Für Baackmann verläuft die Grenze ebenfalls durch die Person der Undine, die „die Differenz zwischen eigenen und fremden, individuellen und kollektiven Imaginationen“ ausdrückt, und konstatiert eine Gespaltenheit der Figur zwischen „eigenem Begehren und verinnerlichten Trugbildern“⁵¹⁸. Fassbind-Eigenheer interpretiert den Wasserspiegel als „psychische Zerrissenheit der Frau selbst zwischen ihrer

⁵¹³ Ebd., S.46. Im Folgenden versuche ich zu zeigen, dass dies gerade umgekehrt ist. Die Geschichte präsentiert eine Begegnung mit sich selbst.

⁵¹⁴ Baackmann 1995, S.55., Fassbind-Eigenheer 1994, S.144., Klaubert 1983, S.23.

⁵¹⁵ Stoll 1991, S.190., Baackmann 1995, S.45., Schuscheng 1987, S.117.

⁵¹⁶ Fassbind-Eigenheer 1994, S.138., aber auch Schuscheng 1987, S.106., Nawab 1993, S.107.

⁵¹⁷ Klaubert 1983, S.34.

⁵¹⁸ Baackmann 1995, S.52.

der sprachlichen Artikulation entzogenen Weiblichkeit, dem vor-sprachlichen weiblichen 'mir', und dem vom Logos geprägten Teil ihres Ich, dem männlichen 'mir'“⁵¹⁹.

Die „dichte Durchsichtigkeit“ des Wassers, bezogen auf Undines enigmatischen Charakter (vgl. Schleier) impliziert das dialektische Verhältnis zwischen Sein und Schein, Erkennen und Verkennen und verkörpert in einem einzigen Oximoron das herkömmliche Dilemma des Menschen vor dem Spiegel. Die Chiffre der Wassernixe ist im Grunde mit einem anderen Mythos zu de-chiffrieren, da die Ambivalenz zwischen Schein und Sein die Ovidische Geschichte von Narziss aufgreift, der sich vor dem Wasserspiegel sowohl akustisch (in Form von Echos Widerhall) als auch optisch (sein eigenes Spiegelbild als Fremdbild) das Dilemma lösen soll, „nicht der eine und das andere“ zugleich zu sein.⁵²⁰ Aber selbst nachdem er erkennt, dass er mit seinem eigenen Spiegelbild liebäugelt, kommt es nicht zur Lösung der Krisensituation: „die heillose Subjekt-Objekt Konstellation ist unauflösbar“ für ihn.⁵²¹ Diese Konstellation wird jedoch in der Spiegelszene der *Undine*-Erzählung aufgelöst, indem der Narziss-Mythos als *poetische* Problematik aufgegriffen wird.

Obwohl Bachmann in ihren Gedichten die Schwierigkeiten poetischen Sprechens und Schreibens thematisiert, wird in einem Interview bezüglich der Erzählung mehr als je zuvor ihr schriftstellerisches Dilemma direkt angesprochen. Demnach fungiere das Wasser als eigentliche Grenze zwischen der (Dicht)Kunst und dem Dichter selbst, wobei sich der Dichter auf der Seite von Hans befinde, Undine aber „die Kunst, ach die Kunst“ versinnbildliche. In diesem Sinne wirkt das Gedicht *Narziß* von Marie-Luise Kaschnitz erleuchtend, in dem, wie auch in der Erzählung Bachmanns, zwischen einem *poetischen* Ich und einem (subjektiven, sozialen) *handelnden* Ich unterschieden wird: „Sehnsüchtiges Ich und Ich / Zwiesprache haltend nächtlich [...]“.⁵²² Das Wasser als Spiegel-Grenze steht zwischen den miteinander Zwiegespräch führenden Ich-Teilen der Undine-Figur, ähnlich wie in *Tage in Weiß*, der Eisspiegel die zwei Hälften des lyrischen Ich trennt (poetisches Ich und handelndes, soziales Ich).⁵²³ Das Ufer, einziger „Ort dichterischen Sprechens“⁵²⁴,

⁵¹⁹ Fassbind-Eigenheer 1994, S.169.

⁵²⁰ Renger, Almut-Barbara: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cybersprache. Stuttgart: Metzler 2002, S.7-8.

⁵²¹ Ebd., S.10.

⁵²² Kaschnitz, Marie-Luise: *Narziß*. In: Dies.: *Neue Gedichte*. Hamburg: Claassen Verlag 1957, S.52.

⁵²³ Vgl. die Arbeit von Regina Pecksen, die der Frage nach der „literarischen Identitätsbildung“ bei Bachmann nachgeht, und den Dialog zwischen dem „literarisch-ästhetischen Ich“ und dem „empirisch-konkreten Ich“ im Schreibprozeß verfolgt. Diese zwei Ich-Formen betrachtet sie in der frühen Schaffensphase der Bachmann als „widersprüchliche Identität-Anteile“, die im Spätwerk zu einer „intensiven und unaufhebbaren Einheit verschmelzen“. Pecksen, Regina: *Schreiben als Lebensort – zur literarischen*

ermöglicht die poetische Selbstinszenierung des Undine-Ich und der Wasserstrom fungiert als Medium des dichterischen Wortes: „das Wasser nimmt die zurückliegenden Erinnerungen eines erinnernden Ich in sich auf und verwandelt sie in Poesie.“⁵²⁵ Das Wasser, in Begleitung von Undines „Gelächter“⁵²⁶, erschafft jene (sich) reflektierende Poesie, die nach Schlegels Ironie-Theorie die „absoluten Antithesen“ von Selbstschöpfung (Ich) und Selbstvernichtung (Ich) in einer Dialektik aufzulösen hat, welche den Freiraum der Kunst sichert und zur Erkenntnis der Welt verhilft.⁵²⁷

Durch die reflektierende, „ironische“ Wasseroberfläche wird die Autonomie einer Stimme, einen Freiraum des Subjektes gewährleistet, dessen Identität und Geschlecht aber nicht mehr eindeutig fixierbar ist:

Ich bin unter Wasser. Bin unter Wasser. Und nun geht einer oben und haßt Wasser und haßt
Grün und versteht nicht, wird nie verstehen. Wie ich nie verstanden habe.

Beinahe verstummt,
beinahe noch
den Ruf
hörend.

Komm. Nur einmal.
Komm. (W2, S.263.)

In der Aufeinanderkoppelung von physischer und akustischer Spiegelung bleibt offen, ob die letzten Sätze auf Undine oder auf Hans bezogen werden sollten. Das Ende nimmt motivisch den Anfang wieder auf: Undine, gebeugt übers Wasser, auf der Schwelle von der Erden- und der Wasserwelt „redet“ im Moment der Spiegelung „wahr“. Zwar ist es am Anfang Undine, die „nicht aufhören kann“, den Namen von Hans „zu rufen“, am Ende kann der widerhallende Ruf „Komm. Nur einmal komm.“ sowohl Hans als auch Undine zugeordnet werden.

Identitätsbildung Ingeborg Bachmanns mit einem Essay über Christa Wolf. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1991, hier S.9-10.

⁵²⁴ Stoll 1991, S.169.

⁵²⁵ Stoll 1991, S.190.

⁵²⁶ Das Lachen von Undine dient in diesem Sinne nicht nur der Entlarvung, sondern auch der Verwässerung der Grenzen und brennt „ein Loch“ in das bestehende System.“ Vgl. bei Görlacher 1997, S.55.

⁵²⁷ Vgl. Schlegel: Athäneum-Fragmente und die Interpretation von B. Gaál Márta. Der Schlegelsche Ironie-Begriff nimmt die Form eines Paradoxons auf, indem Schlegel behauptet, dass die „romantische Ironie“ „absolute Antithesen“ in einer Synthese zu vereinigen vermag. Der „unauflösbare Widerstreit“ der Antithesen ergibt eine spirale Form der Dialektik, welche in die Unendlichkeit zeigt und welche in der „Freiheit“ (Freiraum der Kunst) aufzulösen wäre. Schlegel bezeichnet „Selbstschöpfung“ und „Selbstvernichtung“ als Antithesen, die in der „Selbstbeschränkung“ aufzulösen wären. B. Gaál Márta: Romantikus irónia-transzcendentális irónia. A német romantika és A. Blok. Budapest: Tankönyvkiadó 1992, S.35.

Der Echo-Charakter des Textes wird folglich bis zum Ende der Erzählung durchgehalten, die nicht aufhört, zwischen ihren Antithesen (Gehen-Kommen, Sprechen-Schweigen) zu schweben⁵²⁸. Die Bewegung vollzieht sich aber nicht nur zwischen „Rufen und Hören“ und „Gehen und Kommen“ – wie Jagow behauptet –, sondern auch zwischen *Rufen* und *Verstummen*, wobei diese Bewegung sowohl die Erzählung *Ein Wildermuth*, als auch den Roman *Malina* grundsätzlich bestimmt. Der letzte Ruf, der die Präsenz des Verschwindenden noch wahr, erinnert an die Endszene des großen Romans *Malina*, in dem eine Stimme nach dem Verschwinden des Ich aus der Wand heraus zum letzten Mal „Ivan“ ruft.

IV.1.2. Die „trockene, harte Stimme von Malina“.

Malina où le sujet retrouvé ?

Aus einem Interview mit Bachmann anlässlich des *Malina*-Romans geht deutlich hervor, dass der Roman selbst als „geistiges Abenteuer“⁵²⁹, als eine schriftstellerische Auseinandersetzung mit der Position des Erzählers zu betrachten ist und dass es zur Figur von Malina, sowie zu dem Buch, das als „Ouvertüre“ der Todesarten gilt, ein langer Weg führte.⁵³⁰

⁵²⁸ Dieser zyklische Charakter wird betont durch die Iterativität der Geschehnisse: „einen Fehler immer wiederholen“, „wieder auftauchen“, „Für das Ende, was kein Ende findet. Es war nie zu Ende.“, „immer wieder“ etc. Vgl. Jagow: „Das 'beinahe' beschreibt den Schwellenzustand, der den Augenblick des Anfangs und des Endes markiert. [...] Es ist die zyklische Struktur, die ohne Ende auf ein immer wiederkehrendes Rufen und Hören anspielt.“ In: Jagow 2003, S.66. Laut Töller wird am Ende das Bild jenes Kreises heraufbeschworen, das in Celans *Meridian*-Rede die „immanente Bewegung“ der Kunst veranschaulicht. Töller 1998, S.137.

⁵²⁹ Vgl. dazu eine Äußerung von Robbe-Grillet: „Ich glaube, daß eine der bedeutenden, allerdings mißverstandenen Erklärungen des nouveau roman [...] die war, daß man sagte, daß das Abenteuer des Schreibens eine Suche nach dem sei, was das Ich ist, nach dem, was ich tue, was die Welt ist und was zwischen der Welt und mir ist. Gerade dieses geistige Abenteuer war es, das die Leser [...] so überraschte.“ Robbe-Grillet, Alain: *Neuer Roman und Autobiographie*. Übers. von Hans Rudolf Picard. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1987. S. 10-11.

⁵³⁰ Die werkgenetischen Analysen von Monika Albrecht (Albrecht 1993, S.46-54.), Dirk Göttsche „»Malina« und die nachgelassenen »Todesarten«-Fragmente. Zur Geschichte des reflexiven und zyklischen Erzählens bei Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmanns »Malina«. Hg. von Andrea Stoll Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S.188-209.) und Mechthild Geesen (Geesen, Mechthild: *Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne*. Heinfelden: Schöbe 1998) zeigen detailliert die Geschichte der „Findung“ dieser großen, überlebenden Figur sowie die Entwicklung der zentralen Figurenkonstellation, die zuerst bei einer männlichen Hauptfigur namens Eugen (50er Jahre) und seiner Geliebte Leda ansetzt, sich mit der Geschwisterkonstellation von Martin / Franza fortsetzt und bei der Doppelgänger-Konstellation von Ich / Malina landet.

Daß ich immerzu nach dieser Hauptfigur gesucht habe. Daß ich wußte: sie wird männlich sein. Daß ich nur von einer männlichen Person aus erzählen kann. Aber ich habe mich oft gefragt: warum eigentlich? Ich habe es nicht verstanden, auch in den Erzählungen nicht, warum ich so oft das männliche Ich nehmen mußte. Es war nun für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen⁵³¹.

Bachmann liefert in ihrem Roman nicht nur exemplarisch eine gespaltene Identität, sondern sie verknüpft damit die Problematik des Erzählens selbst. Ein Ich mit „geträumter Identität“ (W4, S.218.) will sich gegenüber zwei Männern (Malina und Ivan) definieren und mit Hilfe des Erzählens (des Schreibens) seiner „dunklen Geschichte“ die innere Zerrissenheit seiner Person auflösen. Der ganze Roman kreist eigentlich um Momente, wo das weibliche Ich zu Wort kommt, sich erinnert und seine Geschichte(n) erzählt: eine Erzählsituation, die uns aus der *Undine*-Erzählung wohl bekannt ist. Eine „absolut Liebende“ erzählt rückblickend von einem Mann (vgl. Hans-Ivan), der an ihr Verrat begangen hat, ein „innerer Monolog“, der die Wirklichkeit der patriarchalischen Gesellschaft und die mörderische Praxis des Alltags entlarvt. Nach dem Monolog verschwindet die Sich-Erinnernde in einen Riss in der Wand (vgl. Wasser) und es bleibt eine männliche Figur übrig: Malina⁵³².

Während jedoch im *Undine*-Text die Gespaltenheit der Ich-Einheiten in ein und derselben Figur verläuft, wird das erzählerische Problem im *Malina*-Text von zwei Figuren verkörpert. Der Einsatz gilt aber in beiden Fällen, die *ganze* Wahrheit auszusprechen, die Erinnerungsfragmente und die inkohärenten Geschichten zu einem Erzählganzen zusammenzufügen. Der Kampf eines poetischen Ich mit einem handelnden, subjektiven Ich, der mit der Geburt einer Erzählerinstanz endet, die sich autonom behaupten kann, dessen Erinnerungsvermögen „unmenschlich“ ist (Malina, als Historiker und Sammler von Geschichten mit letalem Ausgang und Undines „unmenschliches Gedächtnis“, W2, S.260.); ohne Absichten und Pläne ist⁵³³ (Undine: „Ich habe [...] keine Forderung, keine Vorsicht, Absicht, keine Zukunft“ (W2, S.254.), Malina: „Malina hat also keine Ansichten, nur für den täglichen Gebrauch [...], vor der Maschine ist er ansichtenlos“, TP, S.337.); Tatsachen statt Gefühle vermittelt (Undines Gesetz der Einsamkeit, oder Malina mit seiner

⁵³¹ Interview mit Toni Kienlechner. In: Bachmann: GuI 1991, S. 99.

⁵³² Äußerst auffallend ist die Korrespondenz zwischen dem Ende des Romans und dem der Erzählung: „Und oben geht einer, und haßt Grün und nicht versteht, wir nie verstehen [...]“ Vgl. Malina, der allein im Zimmer auf- und ab geht.

⁵³³ Nach einer Interviewaussage Bachmanns darf ein Schriftsteller „keine Ansichten“ haben, denn „in der Ansicht, in der Meinung [...] regiert die Phrase“. Um jedoch etwas „darstellen“ zu können, muss sich auf die Phrasen verzichten, sogar darauf aufmerksam machen, also „vor der Schreibmaschine“ völlig neutral bleiben. Siehe: Bachmann: GuI 1991, S.91.

distanzierten Perspektive „er ist leidenschaftlich gleichgültig“, TP, S.337.); und für die anderen undurchschaubar und enigmatisch (Undines Schleier, Malinas Tarnkappe).

Dem Faden des *Undine*-Stoffes folgend können die Schwankungen der Erzählerpositionen im Roman durch die Aufdeckung der Spiegelszenen verfolgt werden. Die wiederholten Spiegelungen und der Übergang vom Spiegel- zum Wandmotiv zeigen die Stationen der Geburt und des Todes einer weiblichen Erzählerstimme und gleichzeitig die Geburt eines autonomen Erzählers, der geschlechtlich nicht mehr fixierbar ist.

Den eigentlichen Kern des Romans bildet das eingeschaltete Märchen *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*, welches einerseits als Variationsgeschichte die Handlung des Hauptgeschehens reflektiert, andererseits in der Figur der Prinzessin Kagran eine poetische Identifikationsfigur für das Ich schafft.⁵³⁴ Das Märchen erzählt nicht nur, wie die Prinzessin Kagran mit Hilfe eines Fremden zur Dichterin reift, sondern ermöglicht das Schreiben für das Ich. Der *Kagran*-Text zeigt gewisse motivische Korrespondenzen mit dem *Undine*-Text. In beiden Fällen werden das Poetische und die Möglichkeit zum Sprechen durch die Präsenz des Anderen (Geliebten) gesichert. Ort der Liebesbegegnung und der (poetischen) Selbstbegegnung ist ein Zwischenort, umgeben von Wasser, wobei das Wasserreich als Gegenpol der menschlichen Ordnung anzusehen ist. Das Motiv des Wassers wird zudem im Sinne von Novalis wieder aufgenommen, gebunden an die geistige Neugeburt und die poetische Entwicklung (Einweihung) des Helden. In diesem Zwischenreich, an der Grenze der Menschenwelt begegnet die Prinzessin zum zweiten Mal dem Fremden. „Bei dieser zweiten Begegnung wird die Prinzessin in einer Art *unio mystica* mit dieser Erlösergestalt in eine mystisch-magische, ursprüngliche Poesie eingeweiht und bekommt das „zweite“ Gesicht.“⁵³⁵ Dank des Gesanges des Fremden wird die Prinzessin „sehend“, reift zu einer wahren Dichterin, die ihre künftige Liebesgeschichte (Ivan-Ich) „dichten“ und „erzählen“ kann. Diese Prophezeiung der Kagran macht den Text zu einem reflexiven Ganzen, indem der Moment der Begegnung mit dem Fremden (Begegnung mit der Poesie, mit der Kunst⁵³⁶) im Roman noch dreimal aufgenommen wird.

Die erste Wiederholung ist eine nachträgliche, weil ganz am Anfang des Romans die Begegnung mit Ivan folgenderweise präsentiert wird:

⁵³⁴ Das Märchen ist im Roman Teil des „schönen Buches“ (*Exsultate Jubilate*), das die Ich-Figur zu schreiben anfängt, um die Welt zu verbessern.

⁵³⁵ Kohn-Wächter, Gudrun: *Das Verschwinden in der Wand*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1992, S.44.

⁵³⁶ Schottelius 1990, S.56.; Hapkemayer 1982, S.20.

[...] und stehengeblieben bin ich im Laufen nur, weil im Fenster ein Strauß Türkenbund stand, rot und siebenmal röter als rot, nie gesehen, und vor dem Fenster stand Ivan, weiter weiß ich nichts mehr, denn ich bin sofort mit Ivan gegangen, zuerst bis zum Postamt in der Rasumofskygasse, wo wir zu zwei verschiedenen Schalter gehen mußten, [...] und schon diese erste Trennung war so schmerzhaft, daß ich am Ausgang, beim Wiederfinden von Ivan, kein Wort mehr herausbrachte, Ivan mich nichts zu fragen brauchte, denn es war kein Zweifel in mir, daß ich mit ihm weitergehen mußte [...]. Die Grenzen waren bald festgelegt, es ist ja nur ein winziges Land, das zu gründen war [...] ein trunkenes Land [...] (W3, S.28-29. – Hervorhebung von mir, H.N.)

Die Motive des Märchens sind auffallend präsent: rote Türkenbundlilie, die für die Liebesmystik mit Ivan steht, Schweigen des Geliebten, eine erste Trennung bei der Post, der im Roman noch eine zweite folgen wird, die erste Vereinigung. Während das *Kagran*-Märchen uns in die Tiefe der Zeiten zurückführt, wo es noch keine Länder und keine Grenzen gab, wird das Land der Poesie und der Liebe in dieser Textstelle mit „festen“ Grenzen ergründet. Die erste Begegnung mit Ivan markiert den Anfang des utopischen Buches und die Geburt des Dichterin-Ich. Von diesem Zeitpunkt an arbeitet die Ich-Figur an ihrem „schönen Buch“, *Exsultate Jubilate*, das die Welt zu heilen vermag. Zu diesem Buch gehören auch das *Kagran*-Märchen, sowie die vielen, kursiv gedruckten Textstellen mit dem Anfang *Es wird ein Tag kommen....*

Während dieses erste Treffen von Ivan und Ich auch figurativ die Konstellation zwischen der Prinzessin Kagran und dem Fremden wiederholt, bleibt diese in der zweiten Wiederbegegnung verborgen, es ist nur eine Begegnung im Spiegel mit sich selbst.⁵³⁷

Es wird in einer Stadt sein und in dieser Stadt wird es in einer Straße sein, fuhr die Prinzessin fort, wir werden Karten spielen, ich werde meine Augen verlieren, im Spiegel wird Sonntag sein. (W3, S.69. – Hervorhebung von mir, H.N.)

Diese Prophezeiung wird am Ende des ersten Kapitels wie folgt in Erfüllung gehen: „[...] es wird in den Spiegel gesehen, es ist immer Sonntag, es wird in den Spiegel gefragt, an der Wand, es könnte schon Sonntag sein“ (W3, S.136.). Diese Spiegelszene ist von zweierlei Bedeutung: sie zeigt nicht nur die Wiederbegegnung mit dem Fremden und dem

⁵³⁷ Wird der Text samt seiner Figurenkonstellation als eine inwendige „Gedankenbühne“ des Ich aufgefasst, verlieren die Figuren schnell ihre realen Konturen. So kann Ivan auch das „Prinzip der Liebe“ und die „Quelle der Schönheit“ und der Hoffnung verkörpern. (Summerfield 1976, S.59.) Manfred Jurgensen betrachtet die Figur Ivans ebenfalls als eine ästhetische „Kompositionsgestalt“ des Ich, als eine „sprachkünstlerische Erscheinung“, die die „Ankunft einer neuen Sprache“ personifiziert. (Jurgensen 1981, S.74.) Malina, als männlicher Doppelgänger steht für das Prinzip des Schreibens, indem er „Vernunft, Selbständigkeit und Sachlichkeit“ vertritt. (Summerfield 1976, S.49.) Der Fremde kann schließlich als das Poetische schlechthin interpretiert werden. In diesem Sinne sind die Begegnungen im Spiegel – sei es im Schaufenster eines Geschäftes oder in einem herkömmlichen Spiegel – immer „nur“ Selbstbegegnungen des Ich. Siehe dazu die Analyse von Ellen Summerfield, die über maskuline und feminine Prinzipien spricht. In: Summerfield, Ellen: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina. Bonn: Bouvier 1976, S 61.

Poetischen⁵³⁸, sondern das Auffinden der Identität, indem – wie bei Undine – die „Befreiung von den über die Frau existierenden Mythen und Bildern“⁵³⁹ vollzogen wird: „[...] ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klaftertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern.“ (W3, S.135.) Zwar liegt der Prozess, wie Schottelius feststellt⁵⁴⁰, ganz im Imaginären, diese „Imagination“ erlaubt jedoch sich als imaginierende, also als schreibende Dichterin zu entwerfen.⁵⁴¹

Das Ich befindet sich in einem Prozess dichterischer Selbstfindung. Der Spiegel registriert eine doppelte Sehperspektive, indem die eine den Objektstatus der Ich-Figur enthüllt, die andere aber einen Blick in das Reich der Poesie erlaubt. Im Moment der Auflösung der Grenzen verwandelt sich das Ich in das märchenhafte Wesen Kagran, sie wird „sehend“ und prophezeit eine Welt- und Spracherlösung: „*Ein Tag wird kommen, an dem die Frauen rotgoldene Augen haben, rotgoldenes Haar, und die Poesie ihres Geschlechts wird wiedererschaffen werden...*“ (W3, S.136.). Aus dem Oszillieren des Textes zwischen den einzelnen Textstellen des *Kagran*-Märchens und des Romantextes resultiert auf der temporalen Ebene die Gleichzeitigkeit von Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft. Das „gegenwärtige“ Ich wird „in die Legende einer Frau“ versetzt, „die es nie gegeben hat“ (W3, S.62.) und prophezeit die Zukunft. In diesem Sinne gilt der Satz „ich habe in die Zukunft gesehen“ (W3, S.136.) sowohl für das Ich, als auch für Kagran. Das Ich verschwindet in einem Nicht-Ort des Spiegels⁵⁴² und in einer Nicht-Zeit (vgl. dazu der Riss an der Wand am Ende!), und in diesem zeitlichen Hiatus entsteht für einen Augenblick das goldene Zeitalter mit den vielen Prophezeiungen einer Dichterin (Ich). Die Ich-Figur kann die Begegnung mit dem Fremden, mit dieser „künstlerischen Komplementärgestalt“⁵⁴³ als eine Begegnung mit dem Poetischen erleben. Schmaus beschreibt diesen Moment als „Selbstspiegelung“, in der das Ich sich selbst *poetisch* konstruiert und seine Unsterblichkeit und Einigkeit artikuliert.⁵⁴⁴ Diese „poetische Selbstinszenierung“ ist von kontrafaktischer Natur, wie auch das Ende des Romans, wenn

⁵³⁸ Es handelt sich bei dem Teilsatz („im Spiegel wird Sonntag sein“) um ein Celan-Zitat, das somit die Textstelle im wörtlichen Sinne des Wortes zum Ort einer poetischen Begegnung erhebt.

⁵³⁹ Bärbel 1986, S. 144.

⁵⁴⁰ Schottelius 1990, S.22.

⁵⁴¹ Auch Jurgensen bemerkt, dass der Spiegel „zum Bild der Genese nicht nur der Autorin, sondern der gesamten Erzählerprojektion“ wird. Jurgensen 1981, S.72.

⁵⁴² Vgl. Schmaus 2000, S.157.

⁵⁴³ Schottelius 1990, S.60.

⁵⁴⁴ Schmaus 2000, S.158.

das sprechende Ich verstummt und seinen Platz einem poetischen Ich übergeben muss.⁵⁴⁵ Die Vereinigung der zwei Ich-Konzeptionen erinnert aber ebenfalls an die *Undine*-Geschichte. Das Wasser in der Badewanne ruft doch jene „nasse Grenze“ in Erinnerung, die Undine als „gerechtes Wasser“ das Sehen erlaubt hat. Alle drei Gestalten: Undine, Kagran und das Ich werden *sehend*, also zur Dichterin, und für alle drei Gestalten gilt die Behauptung Undines „Nie hat jemand so von sich selbst gesprochen. Beinahe wahr. Beinahe mörderisch wahr“ (W2, S.262.). Das Ende des Spiegel-Erlebnisses in *Malina* markiert nicht zufällig der Satz: „Das Wasser in der Badewanne fließt ab.“ (W3, S.136.) Das Wasser, der flüssige Ort des Sprechens verschwindet und am Ende des Spiegelerlebnisses kehrt die Ich-Figur in die symbolische Ordnung zurück und konstatiert die Uneinheit der eigenen Person.

Eine dritte Wiederaufnahme der Begegnung mit dem Fremden geschieht im zweiten Traumkapitel, das den Schrecken des zweiten Weltkrieges, sowie den Postfaschismus zum großen Thema macht. Die Begegnung findet demgemäß in einem KZ-Lager statt, und der Fremde stirbt während des Abtransportes in einem Fluss. Der Tod des Fremden markiert das Ende der Utopievorstellungen und der androgynen Kagran-Fremden-Einheit und führt zum Verstummen der weiblichen Erzählerstimme und zur Aufgabe des utopischen Buches. Nach seinem Tod kann nur „ein Buch über die Hölle“, mit dem Titel *Todesarten* konzipiert werden, deren Geschichten aber – nach dem Verschwinden des Ich in der Wand – von Malina weitererzählt werden müssen.

Der Tod der Ich-Erzählerin wird in der letzten Spiegelszene präsentiert. Das Ende des Romans nimmt die oben zitierte Spiegel-Textstelle mit Veränderung wieder auf. Anstatt: „ich bin in den Spiegel getreten, ich war im Spiegel verschwunden“ heißt es: „ich gehe in die Wand [...] Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand [...]“ (W3, S.335-336.).⁵⁴⁶ Nach dem Eintreten in die Wand, ist die Geisterstimme eines „ES“, eines „Nicht-Ich“ kaum noch hörbar⁵⁴⁷: „[...] es ist etwas an der Wand, es kann nicht mehr schreien, aber es schreit doch: Ivan!“ (W3, S.336.). Dieses Es markiert eine subjektlose Instanz, das sich nur noch als Riss an der Wand manifestiert, das aber durchaus positiv gedeutet werden kann, weil es die Geburt einer autonomen, dritten Stimme eines geschlechtslosen ES signalisiert.

⁵⁴⁵ Ebd., S.158.

⁵⁴⁶ Schmidt-Bortenschlager meint, dass der Spiegel eigentlich die Wand selbst ist, und das Spiegelstadium nicht zur „Identitätsführung, sondern zum Akzeptieren des fremden Bildes“ führt. Schmidt-Bortenschlager 1985, S.44.

⁵⁴⁷ Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza" und "Malina". Würzburg: Königshausen & Neumann 1992, S.149.

Der Übergang vom Spiegel zur Wand wird auch durch die Veränderung des Spiegel-Erlebnisses gekennzeichnet. Während die Kagran-Legende und das auratische Spiegel-Erlebnis eine Vereinigung mit dem Animus des Ich zeigt, entweder in der Form der Kagran-Fremden-Einheit oder in der Form der Ivan-Ich-Einheit, widerspiegelt sich am Ende ein „gleichgültiges“ Spiegelbild in der Gestalt von Malina. Einer der letzten Sätze lautet folgendermaßen: „Ich setzte mich Malina gegenüber, es ist totenstill, und wir trinken unseren Kaffee. [...] Ich sehe Malina unverwandt an, aber er sieht nicht auf.“ (W3, S.335.) Malina und das Ich sitzen einander spiegelbildlich gegenüber, und Malina als „gerechter“ und „gleichgültiger“ Spiegel vertritt jene Autonomie des Sprechens, das ohne eine von einem Subjekt besetzte Position erzählen kann, der also objektiv, durch die Stimme eines Dritten, über das Unsagbare berichten wird.

Der letzte Satz des Romans „Es war Mord“ gilt deshalb nicht als eine simple unpersönliche Satzstruktur, sondern wiederholt die unpersönlichen Strukturen, die die Spiegelerlebnisse einführen und begleiten („Es wird in den Spiegel gesehen“, „es wird in dem Spiegel gefragt“). Es entsteht sozusagen eine Stimme, die subjektlos ist, in der das Andere der Sprache, also das Neutrum spricht. Maurice Blanchot bezeichnet diese Art der neutralen Erzählstimme ebenfalls als Gewinn, weil sie von einem dezentrierten, „ortlosen Ort“ aus zu sprechen vermag, „wo das Werk schweigt“.⁵⁴⁸ Wie im Falle von Malina, ist bei Blanchot das vom Neutrum beherrschte Erzählen als eine Leerstelle sichtbar, welches der Subjekt-Objekt-Spaltung ein Ende macht: „Das erzählerische »Er/Es« entthront jedes Subjekt, ebenso wie es jede transitive Aktion oder jede Objekt-Möglichkeit entmächtigt.“⁵⁴⁹ Das Erzählen im Neutrum ist nicht einfach mit dem „bloßen Deckmantel der Unpersönlichkeit“ zu verwechseln, es liegt „unter der Obhut einer dritten Person“, die jedoch keine dritte Person im herkömmlichen Sinne ist. Zu den wichtigsten Charakterzügen dieser neutralen Stimme zählt Blanchot, dass sie „aus dem Außensein selbst“⁵⁵⁰ kommt; „geisterhaft“ und „gespenstisch“⁵⁵¹ ist; „kein Zentrum bildet“⁵⁵², „aus der Distanz“ spricht, „wobei die Distanz gewahrt bleibt ohne Vermittlung oder Mitteilung“⁵⁵³ und dass sie nichts sagt (Schweigen), weil das Sein ohne es zu sagen, gesagt wird.

⁵⁴⁸ Blanchot, Maurice: Die Erzählstimme. In: Von Kafka zu Kafka. Übers. aus dem Französischen von Elisabeth Dangel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1993, S. 141-152, hier S.149.

⁵⁴⁹ Ebd., S.147.

⁵⁵⁰ Ebd., S.149.

⁵⁵¹ Ebd., S.149.

⁵⁵² Ebd., S.149.

⁵⁵³ Ebd., S.150.

Dieser Verzicht auf die Herrschaft der Sprache und darauf, im Zentrum der Handlung und der Rede zu stehen, diese distanzierte, geisterhafte Stimme ist wohl auch in der Figur Malina präsent. Der Text erteilt somit nicht nur dem subjektiv-weiblichen Teil eine Absage, sondern auch einer „zentrierten“, „darstellenden“, „enthüllenden und entstellenden“ Erzählstimme, um die Erzählung in die Leerstelle eines Neutrums zu retten, und mit der Figur von Malina, als „Platzhalter“ (W4, S.237.) der Kunst, das Weiterschreiben aus einer dritten Position zu ermöglichen.

IV.2. Namenszauber und Gebärdensprache.

Eine Poetik des Magischen

Selbst Dinge wollen
gerufen werden.
(Ingeborg Bachmann)

Im Mittelpunkt meiner Hauptfragestellung steht eine Zeile aus dem Gedicht *Ihr Worte*, in welchem Bachmann ein neues Verhältnis zwischen Bezeichnetem (signifié) und Bezeichnenden (signifiant) proklamiert und vom Wort Unmittelbarkeit (d.h. mitteilbar, ohne zugleich repräsentierbar zu sein) verlangt. So schwer die Beschaffenheit dieser nicht bezeichnenden Zeichenhaftigkeit auszumachen sein mag, soll hier anhand dreier Teilaspekte (sprechende Namen, Hieroglyphen und neues Sehen) eine Klärung dieser irritierenden Frage unternommen werden. Den Ausgangspunkt dieser Überlegungen bildet die Frage nach der Motiviertheit des sprachlichen Zeichens, das linguistisch gesehen seit Ferdinand de Saussure's *Cours de linguistique générale* (1916) durch Arbiträrheit (d.h. die Verknüpfung von *signifiant* und *signifié* ist willkürlich) und Konventionalität (d.h. die Zuordnung von Bedeutung basiert auf den Vereinbarung einer Gesellschaft) markiert ist. Die Debatte jedoch, ob sich das Wort und das Ding zueinander willkürlich und konventionell oder aber motiviert und „mimetisch“⁵⁵⁴ (d.h. das Wort ahmt das von ihm Abzubildende seinem Wesen gemäß nach) verhalten, ist mindestens so alt, wie die Anfänge der Philosophie selbst.⁵⁵⁵ Dass sich diese Problematik der Motiviertheit des menschlichen Wortes fast inhärent zu der Frage nach der Bedeutung des Eigennamens

⁵⁵⁴ Siehe auch Genette's Verwendung des Mimesisbegriffes als Kratyismus (also als motiviertes Bezeichnen) und die einschlägigen Überlegungen von Teller Katalin. In: Teller 2008, S.180-183.

⁵⁵⁵ Um die Arbeit wiederum nicht allzu sehr ausufern zu lassen, möchte ich mich theoretisch nur auf Platons *Kratylos* und Walter Benjamins *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* beschränken und auf andere, auch das Phänomen der Namensmagie betreffende Schriften (etwa Sigmund Freuds *Totem und Tabu*, Ernst Cassierers *Sprache und Mythos* oder Claude Lévi-Strauss' *La pensée sauvage*) nicht eingehen.

(eine der Grundfragestellungen der Onomastik überhaupt) knüpft, ist auch ablesbar an der langen Tradition der Sprachphilosophie, die von Platon über Mill, Frege, Russell bis hin zu Kripke recht verschiedene Lösungen auf die Namensfrage gegeben und gefunden hat.

Weil gerade die sprechenden Namen und die Hieroglyphen den Anschein geben, in einem eins-zu-eins Verhältnis zu dem repräsentierten Ding zu stehen, scheint es mir notwendig, Bachmanns Texte auf ihre Art und Weise der Re-motivierung hin zu befragen. Umso mehr, weil ihre sprachphilosophische Einstellung zwar vom *Tractatus* Wittgensteins ausgeht, sich auch zu dessen Begriff des Mystischen hinbewegt jedoch zusätzlich Gemeinsamkeiten mit Benjamins sprachmagischen Positionen aufweist.⁵⁵⁶

Platons *Kratylos* ist das erste sprachphilosophische Dokument, das die zwei Pole der Debatte im fiktiven Dialog zwischen Kratylos, Hermogenes und Sokrates über die Bedeutung des sprachlichen Ausdrucks konfrontiert. Wie aus der Figurenkonstellation ersichtlich, vertreten die drei Denker jeweils drei Positionen: Kratylos plädiert für eine „natürliche Richtigkeit“ der Benennung eines Ausdrucks:

HERMOGENES: Kratylos hier, o Sokrates, behauptet, jegliches Ding habe seine Natur ihm zukommende richtige Benennung, und nicht das sei ein Name, wie einige unter sich ausgemacht haben etwas zu nennen, indem sie es mit einem Teil ihrer besonderen Sprache anrufen; sondern es gebe eine natürliche Richtigkeit der Wörter [...] ⁵⁵⁷

Demgegenüber vertritt Hermogenes die Meinung, dass sich die Bedeutung eines Wortes und die Namen auf der Vereinbarung der jeweiligen Sprachgemeinschaft beruhen:

HERMOGENES: Ich meines Teils, Sokrates, habe schon oft mit diesem und vielen anderen darüber gesprochen und kann mich nicht überzeugen, daß es eine andere Richtigkeit der Worte gibt, als die sich auf Vertrag und Übereinkunft gründet. [...] Denn kein Name irgendeines Dinges gehört ihm von Natur, sondern durch Anordnung und Gewohnheit derer, welche Wörter zur Gewohnheit machen und gebrauchen. ⁵⁵⁸

Es ist Sokrates, der als Schiedsrichter angerufen, die Diskussion der beiden zu entscheiden hat. Zuerst scheint er, Kratylos Recht zu geben, indem er mit Hilfe von etymologischen Ableitungen von Götternamen und Elementarwörtern die „motivierte“ Beziehung von Bezeichnendem und Bezeichnetem zu belegen versucht; seine ausgiebige „Wortanalyse“ lässt jedoch bereits einen Hauch von Ironie erkennen. In einem zweiten Schritt jedoch gibt er auch Hermogenes Recht, weil „diese anziehende Kraft der

⁵⁵⁶ Vgl. Sigrid Weigel, die statt dem Mystischen gerade diese magische Ausrichtung der Bachmannschen Sprachkonzeption akzentuiert und herausarbeitet. Weigel 2003, S.482-496.

⁵⁵⁷ Platon: *Kratylos*. In: *Sämtliche Werke 2*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Hg. von Ernesto Grassi, Walter F. Otto, Gert Plamböck. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1962, S.126.

⁵⁵⁸ Ebd., S.127.

Ähnlichkeit gar zu dürftig ist und es notwendig wird, jenes Gemeinere, die Verabredung mit zu Hilfe zu nehmen bei der Richtigkeit der Worte.“⁵⁵⁹

Komplexer wird das Problem, weil es auch bei Platon mit der Frage nach der „Wahrheit“ einer Aussage und mit der Erkenntnis verbunden wird. (Kratylos argumentiert, dass die Richtigkeit der Bedeutung an der Wahrheit der Aussage gemessen werden soll). Um das Dilemma zu lösen, gibt Sokrates das Wesen der Dinge als ausschlaggebend an: „[...] es genüge uns aber schon, darin übereinzukommen, daß nicht durch die Worte, sondern weit lieber durch sie selbst man sie erforschen und kennenlernen muß als durch die Worte.“⁵⁶⁰ Die Problematik des Namens ist folglich bereits bei Platon an die Erkenntnisfrage, die „Richtigkeit“ der Bedeutung an das „Wesen“ der Dinge gebunden. Diese zwei Aspekte werden auch in Walter Benjamins Essay *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* eine bedeutende Rolle spielen.

Der Essay gewinnt an Relevanz, weil in ihm Benennung und Name den zentralen Angelpunkt bilden und weil seine Konzeption vom magischen Charakter der Sprache ausgeht. Obschon Benjamin die menschliche Sprache zumeist in ihrem Verhältnis zum göttlichen Wort erörtert, indem er Schöpfungsakt und Benennungsakt, also die Geburt von Ding und Wort als „Einheit“, als gleichzeitige Prozesse setzt⁵⁶¹, kann sein Ansatz über die Unmittelbarkeit der Sprache sehr wohl mit neuen Erkenntnissen zur Diskussion über die Motiviertheit des Wortes (und des Namens) aufwarten, insofern Benjamin selber explizit in seinem Text zu dieser Debatte Stellung nimmt. Er plädiert gegen jene „bürgerliche Auffassung“ von der Sprache, die das Wort als Mittel, als „*bloßes Zeichen*“ betrachtet, *durch* das der Mensch als „Adressat“ etwas mitteilt und dessen Relation zum Ding auf Konvention beruht.⁵⁶² Er grenzt sich jedoch ebenfalls deutlich von einer „sprachmystischen“ Tradition ab, die die Meinung vertritt, dass das Wort das Wesen der Sache schlechthin sei⁵⁶³. „Das menschliche Wort ist der Name der Dinge“⁵⁶⁴ und als solches ist es eine Antwort auf ihr sprachliches Wesen, das sich dem Menschen (unmittelbar) mitteilt. Diese sprachliche (Selbst)Mitteilung der Dinge und des Menschen *in* der Sprache betrachtet Benjamin als den medialen Charakter der Sprache, als

⁵⁵⁹ Ebd., S.176.

⁵⁶⁰ Ebd., S.180.

⁵⁶¹ Vgl. Stiegler, Bern: Die Aufgabe des Namens: Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Fink 1994, S.25.

⁵⁶² Benjamin, Walter: „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.“ In: Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. Teil, Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S.144. und S.150.

⁵⁶³ Ebd., S.150.

⁵⁶⁴ Ebd., S.150.

„Unmittelbarkeit“. Unmittelbarkeit, also das unmittelbar sich mitteilende sprachliche Wesen nennt er wiederum Sprachmagie.

Um diesen Gedankengang richtig verfolgen zu können, sollen hier jene Dichotomien zwischen sprachlichem und geistigem Wesen sowie zwischen göttlicher und menschlicher Sprache klar gemacht werden, nach denen Benjamin die Spezifitäten des Namens und des Eigennamens aufzuzeigen versucht. Die erste Unterscheidung (geistiges – sprachliches Wesen) gibt uns zu erkennen, wie Benjamins Begriff der Sprachmagie (Unmittelbarkeit) zu verstehen ist, die zweite Unterscheidung (göttliche, reine Sprache – menschliche Sprache) macht deutlich, warum Benjamin eine simple „Sprachmystik“ ablehnt, indem er uns zu einer Grenze führt, die zwar zwischen Wort und Name, Unendlichem und Endlichem trennt, aber auch das Dazwischen (Eigenname) der zwei Bereiche abzustecken weiß.

Im ersten Teil des Essays sucht Benjamin seine Hauptthese – das geistige Wesen teilt sich „*in* der Sprache und nicht *durch* die Sprache mit“⁵⁶⁵ – zu untermauern, indem er eine grundlegende, die „ursprünglichste“ Unterscheidung „zwischen dem geistigen Wesen und dem sprachlichen, in dem es sich mitteilt“⁵⁶⁶ macht. Demnach ist das sprachliche Wesen eines Dinges das, was „an einem geistigen Wesen mitteilbar ist“⁵⁶⁷. Weil es die Sprache ist, die das sprachliche Wesen des Dinges mitteilt, so teilt die Sprache sich selbst in der Sprache mit. Diese Art der sprachlichen Mitteilung ist *unmittelbar* (magisch). Das geistige Wesen des Menschen teilt sich Gott ebenfalls *in* der Sprache mit. Weil der Mensch sich aber nur mitteilen kann, „indem er alle anderen Dinge *benennt*“⁵⁶⁸, ist das sprachliche Wesen des Menschen die Benennung selbst, durch die er die Dinge erkennen kann. Erkenntnis ist für den Menschen folglich nur in der Namensgebung möglich. Der Name ist jedoch nicht nur ein Medium, in dem der Mensch die Dinge erkennt, sondern auch ein Medium, *in* dem sich der Mensch Gott absolut und rein mitteilen kann: „[...] *im Namen teilt das geistige Wesen des Menschen sich Gott mit*“.⁵⁶⁹ Somit wird der Name zum Inbegriff der Sprache des Menschen erhoben, zur „Sprache der Sprache“, „*in* dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt“⁵⁷⁰ und *in* dem das geistige Wesen des Menschen (ebenfalls die Sprache) sich mitteilt.

⁵⁶⁵ Ebd., S.142.

⁵⁶⁶ Ebd., S.141.

⁵⁶⁷ Ebd., S.142.

⁵⁶⁸ Ebd., S.143.

⁵⁶⁹ Ebd., S.144.

⁵⁷⁰ Ebd., S.144.

Unter den Namen erhält der Eigenname (also der menschliche Name), als „das tiefste Abbild dieses göttlichen Wortes“, eine herausragende Ausnahmeposition. Er bildet eine Zwischenstelle, an der die zwei Bereiche des Menschlichen und des Göttlichen nebeneinander treten können: „Die Theorie der Eigennamen ist die Theorie von der Grenze der endlichen gegen die unendliche Sprache.“⁵⁷¹ Die besondere Stellung des menschlichen Eigennamens resultiert aus der eigenartigen Position des Menschen in der Schöpfung, wo er keinem Namen unterworfen ist. Das Moment, wo der Mensch sich Gott unmittelbar mitteilen kann, „ohne in der (linguistischen) Bedeutung fixiert werden zu können“⁵⁷², liegt im Eigennamen selber, der seinerseits die Schöpfung Gottes wiederholt und das göttliche Wort widerspiegelt: „Der Eigenname ist die Gemeinschaft des Menschen mit dem *schöpferischen* Wort Gottes.“⁵⁷³ Nur im Eigennamen verwirklicht sich der reine Zustand, die Einheit von Wort und Name.

Der Eigenname ist das Element der menschlichen Sprache, das, auf einer höheren Ebene, der reinen Sprache (Gottes) direkt entspricht, da im Eigennamen Selbstverhältnis, die Beziehung zur Sprache und zum anderen unmittelbar zueinander finden und nicht voneinander geschieden werden können.⁵⁷⁴

Von diesem Punkt aus soll jedoch zwischen Wort und Name sowie Schöpfung und Erkennen unterschieden werden: „In Gott ist der Name schöpferisch, weil er Wort ist [weil der Schöpfungsakt mit „der schaffenden Allmacht der Sprache einsetzt“ – Anm. von mir, H.N.], und Gottes Wort ist erkennend, weil es Name ist“ [weil durch Benennung die Dinge erkannt werden – Anm. von mir, H.N.]; und weiter: „Der Mensch ist der Erkennende derselben Sprache, in der Gott schöpferisch ist.“⁵⁷⁵ Obwohl Name und Wort „die zwei Seiten eines Prozesses und von strukturell gleicher Bedeutung in der Gesamtkonzeption“⁵⁷⁶ sind, ist ihre Dichotomie die grundlegendste für die Benjaminsche Sprachtheorie, aus der sich alle anderen Unterschiede herleiten lassen. Der göttliche Schöpfungsakt ist mit „Spontaneität“ und mit dem schöpferischen „Wort“ verbunden und Gottes Sprache wird als die unendliche, „reine Sprache“ betrachtet, „die sich nur auf sich selbst bezieht“⁵⁷⁷ und in der „Wort und Name identisch“⁵⁷⁸ sind. Demgegenüber ist die „endliche“, menschliche Sprache zu einer notwendigen „Übersetzung“ und „Repräsentation“ gezwungen, in der

⁵⁷¹ Ebd., S.149.

⁵⁷² Stiegler 1994, S.32.

⁵⁷³ Benjamin 1974, S.150.

⁵⁷⁴ Stiegler 1994, S.26.

⁵⁷⁵ Benjamin 1974, S.149.

⁵⁷⁶ Stiegler 1994, S.25.

⁵⁷⁷ Ebd., S. 25.

⁵⁷⁸ Ebd., S.29.

Wort und Name geschieden werden. Die menschliche Benennung ist mit „Rezeptivität“ in Verbindung gesetzt⁵⁷⁹, weil der Name, den der Mensch dem Ding gibt, eine „Antwort auf die Sprache der Dinge“ ist.⁵⁸⁰ Indem das Ding sich dem Menschen mitteilt, empfängt er diese Mitteilung und „übersetzt“ diese „stumme“, „namenlose“ Sprache der Dinge in den Namen. Deswegen ist Übersetzung eines der Hauptmerkmale menschlicher Sprache. Die Nähe des Textes zu den Essays über die Aura oder über die Belehnung (vgl. Kapitel III.1.2.) ist an diesem Punkt am auffallendsten zu konstatieren, insofern in beiden Fällen ein *dialogisches* Verhältnis zwischen Mensch und Ding vorausgesetzt wird, wo die übliche Trennung zwischen Subjekt und Objekt suspendiert ist.

Nach Benjamins Konzeption geht nach dem Sündenfall, nachdem die Sprache zum Mittel der Rede, zum *bloßen* Zeichen wird, gerade diese „Reinheit“ der Sprache verloren, weil mit der Geburt des „richtenden“ Wortes zwischen gut und böse, zwischen Subjekt und Objekt getrennt wird. Das Zeichen ist nicht der richtige Name der stummen Dinge, die in der reinen Sprache Gottes das göttliche Wort reflektierten. Das menschliche Zeichen ist eine „Überbenennung“, eine Benennung der Benennung, die zur Grundlage des Sprachwirrwarrs von Babel und der Sprachlosigkeit wird:

Der Sündenfall ist die Geburtsstunde des menschlichen Wortes, in dem der Name nicht mehr unverletzt lebte, das aus der Namensprache, der erkennenden, man darf sagen: der immanenten, eigenen Magie heraustrat, um ausdrücklich, von außen gleichsam, magisch zu werden.⁵⁸¹

Bei dem „Urteil“ verlässt der Mensch den Bereich der Namen und damit auch der Unmittelbarkeit⁵⁸² und betreibt eine „unschöpferische Nachahmung des schaffenden Wortes“⁵⁸³.

Bachmanns Teilsatz aus dem Gedicht *Ihr Worte* „bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos –“ beabsichtigt gerade diese verlorene Einheit von Wort und Ding jenseits des Zeichencharakters symbolischer Sprache wiederherzustellen und ein „neues Rechtsverhältnis zwischen Sprache und Mensch“ zu verwirklichen. Durch den sprechenden Namen, der zugleich als „Anruf“ und „Ausruf“ hinter der Fassade der Textoberfläche eine kodierte Botschaft über das figürliche Schicksal liefert, wird die Namen-tragende Person „zu dem, was die Gesellschaft von ihr erwartet oder was sie immer schon gewesen ist. Der Habitus eines gelebten Lebens, so Walter Benjamin, ist es,

⁵⁷⁹ Vgl. auch Stiegler 1994, S.24.

⁵⁸⁰ Ebd., S.26.

⁵⁸¹ Benjamin 1974, S.153.

⁵⁸² vgl. Stiegler 1994, S.34.

⁵⁸³ Benjamin 1974, S.153.

was man sich mit dem Namen einhandelt“⁵⁸⁴. Das ist der Fall auch in den *Simultan*-Erzählungen, wo die Figuren so handeln müssen, wie es ihnen der Name gebietet.

IV.2.1. Die Sprachschöpfung der Exterritorialen.

Sprechende Namen und Hieroglyphen

Einer Poetik der sprechenden Namen widmet sich Bachmann jedoch nicht erst im letzten Erzählband; bereits in den *Todesarten*-Texten fungiert die magische Namensgebung zusammen mit dem Mangel des Namens, seinerseits als konstantes Element einer Poetik der Leerstelle (s. Kapitel II.2.4.), als bedeutendes Moment des Schreibens. Im Grunde genommen bilden Namenzauber und Namenlosigkeit die zwei Seiten desselben Prozesses, indem beide den symbolischen Bedeutungswahn und die Textproduktion zu unterlaufen vermögen.

Während der sprechende Name nicht nur als die Suche nach dem Anderen der Sprache, sondern auch als subversive Kraft eines anderen Artikulationsmodus erscheint, tritt die Namenlosigkeit jener Unterdrückung gegenüber, die der väterliche Akt der Benennung dem einzelnen aufzwingt; konterkariert sie die Unberührbarkeit und Unansprechbarkeit der väterlichen Machtinstanz, die sich ihrerseits ebenfalls durch die Absenz des Namens (nur Bezeichnungen wie „Vater“ und „Mörder“ weisen auf den gewaltigen dritten Mann hin) manifestiert; und schließlich repräsentiert sie – ähnlich wie das „weiße Papier“ und die unsagbare Botschaft des „weißen Steins“ – eine chiffrierte Poetik des Utopisch-Verborgenen. In diesem Sinne dienen die verschiedenen Deck- und Falschnamen des Ich (Prinzessin Kagran) oder von Malina (der Fremde, Floritzel, St. Georg, Eugen) derselben Zielsetzung der Verschlüsselung, wie auch die Namentabuisierungen, Namenzauber, Namensspiele und Paronomasien.

Anhand der verschiedenen Namensgruppen und Namentypen lassen sich auch Namenmatrixe modellieren, die sich um bestimmte Vokale und / oder Buchstabenzahlen gruppieren. So kann beispielsweise zwischen der Gruppe der Namenlosen oder der „schwachen / ausgelöschten Namen“ (vgl. Kapitel III.2.2.), der Gruppe der meist positiv konnotierten, slawisch oder fremd klingenden Namen (Trotta, Mihailovics, Sascha, Wantschura, Wischnewsky, Malina), der Gruppe der Namensgeber und der „starken

⁵⁸⁴ Denneker 2001, S.17.

Namen“ (Jordan, Malina, Marek, Ivan) unterschieden werden. Im Roman *Malina* erweisen sich die Vokale und Konsonante „l“ „a“ „n“ und „e“ matrixbildend für ein utopisch angelegtes Namensprojekt (vgl.: mALiNA, LiNA, ELEoNorA, LENA, mELANie, ivAN, mArcEL), wobei diese Namen einerseits als Anagramme oder als Verkürzungen Variationen auf den Namen der überlebenden Zentralfigur Malina sind, sich andererseits auf den Namen Paul cELAN reimen. Somit ist die meisterhafte Namenskomposition des Romans als ein Erinnerungswerk für den Dichter und Geliebten zu lesen, dessen Verszeilen und dessen Figur (der Fremde) verborgen den ganzen Roman hindurch präsent sind. Auch die Buchstaben „m“ „r“ und „t“ / „d“ erweisen sich als strukturbildend in einer Namenskonstellation der *Todesarten*-Texte, wo sich die Namen um die Buchstabenzahl (6) des Wortes M-Ö-R-D-E-R herum gruppieren: joRDan, MaRTin, walTeR (Mareks Name in seinem fiktiven Buch), RanneR, RapaTz. Außerdem kann man je nach Buchstabenanzahl kleinere Namensgruppen erstellen: in der Geschichte *Requiem für Fanny Goldman* dominiert die Zahl „5“ in den Namen der Figuren: Harry, Fanny, Marek, Karin – wobei Fanny und Harry richtige Paarnamen bilden (englische Vornamen, gekürzte Formen mit „y“). Genauso in *Das Buch Franza*, wo die Zahl „6“ dominiert: Jordan, Martin, Franza. Mit diesen Matrixen verknüpft sich ein wucherndes Spiel der in den Namen kodierten Bedeutungen, die kaum zu übersehen, aber auch kaum zu überschauen sind.⁵⁸⁵

Die sprachmagische Haltung in den *Todesarten* ist nicht nur auf die erstellten Namenskonstellationen zu beschränken; sind die Namen doch auch als „Stimuli“ verwendet, die bestimmte Empfindungen hervorrufen. Besonders die Namen der männlichen Geliebten üben eine magische Kraft aus, indem sie zu einem beinahe erotischen „Genussmittel“ erhoben werden. In *Malina* fungiert der Name Ivans als „Losungswort“, das für Sicherheit und Glück steht:

⁵⁸⁵ Der geheimnisvolle Name der Titelgestalt Malina ist in der Fachliteratur am gründlichsten erforscht und analysiert worden. Einerseits ist der Name Malina slawischer Herkunft und bedeutet „Himbeere“ und mit seiner femininen Endung lässt sich eher an eine Frau denken. Die „Himbeere“ steht außerdem in Ossip Mandelstams Gedicht und im russischen Argot für „verbrecherische[n] Plan“ (Brüns 1998, S.219.). Der Name lässt sich auch aus dem Französischen ableiten. So gesehen ist das Wort einerseits Anagramm des Wortes animal (Tier), andererseits beinhaltet das Wort mal (das Böse) sowie das Wort mâle (männlich). (Vgl. Frei-Gerlach 1998, S.238 und Eberhardt 2002, S.271-278). (Siehe auch weitere Kontexte, in denen der Name vorkommt bei Frei-Gerlach 1998, S.238.). Ivan ist ungarischer Herkunft, verkündet aber als die russische Form von „Hans“ seine Grausamkeit. Der Name repräsentiert in der Erzählung *Undine geht* „Ihr Ungeheuer mit Namen Hans!“ den Mann schlechthin. (Denneker 2001, S.30.) Als Anagramm von „naiv“ verkörpert den naiv liebenden Teil des Ich. (Probst, F. Gerhard: „Ingeborg Bachmanns Wortspiele“. In: *Modern Austrian Literature*, 3-4 (1979), S.325-345, hier S.111.). Leopold Jordan wird durch Franza auf Leo reduziert, der zwar als Kosenamen fungiert, aber als leo (lat.) zum Löwen allegorisiert und dadurch als „furchtloser Beherrscher und Raubtier“ charakterisiert wird (Pichl 1980, S. 300.). Der Name Jordan assoziiert ebenfalls den Fluss, der zum Reich der Toten führt (Frei-Gerlach 1998, S.241. und Masanek 2005, S.84.). Franza als Name kann als die feminine Form von Franz betrachtet werden, und damit auf Franz Assisi Bezug nehmen, der sich durch die Gabe auszeichnete, mit den Tieren reden zu können (Pichl 1980, S.300.).

Sein Name ist ein Genußmittel für mich geworden, ein unentbehrlicher Luxus in meinem armseligen Leben, und ich Sorge dafür, daß Ivans Name überall in der Stadt fällt, geflüstert und leise gedacht wird. (W3., S.86.)

Die bereits zitierte (vgl. Kapitel III.2.2.) namentliche Vereinigung der Figuren (Ivan und Ich) durch den Anfangsbuchstaben entspricht der vollkommensten Form einer metonymisch-magischen Einheit von Figur und Name, die auch jene seelisch-körperliche Vereinigung herbeizaubert, die in der Wirklichkeit nur in Bruchstücken vorhanden ist. Auch Franza erlebt den Namenzauber des Geliebten als Übereinstimmung von Wortlaut und Sinn, indem sie zum Anfangsvokal „U“ ein Gefühl der Wärme und der Geborgenheit paart: „Sie probierte leise seinen Namen aus, bewegte die Lippen, Ulrich, sie brachte ein dunkles, warmes U zustande, sie durfte die erste Silbe nicht so kurz nehmen wie die anderen, das U war wichtig“ (TP2, S.224.).

Der Zauber dieser auch sinnlich erhöhten Namen, die mithin zum Medium der Sprache der Liebe werden, scheint der eigenen Biographie Bachmanns gar nicht so fremd; in einem Brief an Paul Celan, im Herbst 1957, erwähnt sie ihren Wunsch, den Namen des Geliebten geheim halten und somit für sich selbst behalten zu können:

Früher fiel mir das, trotz allem, leichter, weil ich so glücklich war, Deinen Namen aussprechen oder schreiben zu können. Jetzt meine ich fast, Dich um Verzeihung bitten zu müssen, wenn ich Deinen Namen nicht für mich behalte.⁵⁸⁶

Zum Namenzauber gehört aber auch das Namenstabu, die Verweigerung bestimmter Namen, deren Bedeutung oder Lautfolge als irritierend empfunden werden. So betreibt die Ich-Figur eine Paronomasie mit dem Namen von Herrn Ganz, dessen Vollkommenheit und Selbstsicherheit diametral zu den Halbheiten des Ich stehen. Außerdem geht es um den Schutz der eigenen Identität, da der Name noch immer „in sein Leben einfällt“, seine Existenz stört und ein Tabu verletzt. Die Veränderung des Namens (Ganz zu Gonz) ist folglich ein Versuch die eigene Integrität wiederherzustellen, somit kann sich der tabuisierte Name als „verschlüsselter Name“ in das System der Namenpoetik einfügen.

Was mich zuletzt zu stören anfing und weiter stört, das ist Ihr Name. Ihren Namen heute noch einmal niederzuschreiben, macht mir Mühe [...] Für mich selber denke ich, wenn es unvermeidlich ist, an Sie zu denken, absichtsvoll an Sie als „Herr Genz“ oder „Herr Gans“, manchmal habe ich es schon mit „Ginz“ versucht, aber der beste Ausweg bleibt immer noch „Herr Gonz“ [...] (W3, S.105.)

⁵⁸⁶ Aus dem Brief von Ingeborg Bachmann an Paul Celan, 28-29.10.1957, München. In: Ingeborg Bachmann / Paul Celan: Herzzeit. Der Briefwechsel; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch, sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé. Hg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008, S.63.

Fanny verspürt eine gewisse „Antipathie“ gegen den Namen von Mareks neuer Geliebten, Karin Krause, dessen K- und R- Alliterationen von einer gewissen Härte zeugen.

[...] er lag dort mit ihr, einer Karin, einem schauerliche Namen, der vierundzwanzig Jahre alt war (und) seine gemeine Abkunft verriet, dieser Name, geboren im Jahr 1939, also auf tausendjährig, während sie geboren wurde mit einem altmodischen Namen, der höchstens seine achtzig Jahre wahren konnte, Stefanie [...] Er hatte aber einen vollen Namen, der Bibelschreiber, der Passionsschilderer, hieß Anton Marek (TP1, S.119.)

Fannys Abschätzung gilt jedoch nicht nur dem hart klingenden deutschen Namen (ähnlich wie der KZ Arzt Kurt Körner!), sondern einer kollektiven Geschichte der Gewalt: Karin entstammt aus Nazideutschland, ist gerade im Jahre des Kriegsausbruchs geboren und verkörpert als „tausendjähriges Kind“ die mörderische Nazizeit.

Die Namenspoetik der zerstörten oder verunsicherten Figuren versucht die Grenzen der symbolischen Ordnung von außen, von dem Exterritorium der Namenlosen her zu erweitern, indem sie einen neuen Modus der Nomination in die Praxis der einst gemeinsam akzeptierten, konventionalisierten und arbiträren Namen- und Sinngebungen einbringt, der die aus der Spannung zwischen Name und Ding (Figur) resultierenden Zweideutigkeiten der Gaunersprache in eine „paradiesische“, reine Sprache übersetzt.

Während die Erzählungen *Des dreißigsten Jahres* und die *Todesarten*-Texte durch die Auslöschung des *nom du père* systematisch die in den Namen kodierte diskursive Ordnung einzureißen versuchen, verwirklichen die weiblichen Figuren des letzten Erzählbandes ein nicht nur soziales, sondern auch sprachliches Außensein. Abgelöst vom väterlichen Nachnamen, brechen die Protagonistinnen mit der gradlinigen genealogischen Namenskette, um mit ihren „sprechenden Namen“ einen andersartigen Sprachursprung zu generieren.⁵⁸⁷ Die Geschichten der fünf Frauen lesen sich als Variationen dieses *einen* großen Experiments der Befreiung, das bereits bei den Figuren *Des dreißigsten Jahres* primordial gesetzt war.

Obwohl die weiblichen Figuren sich eine selbst erschaffene mythische Welt außerhalb der patriarchalischen Wirklichkeit imaginieren, in der sie sich losgelöst von den sozialen Zwängen bewegen können, enden die Geschichten nur scheinbar mit dem in den Vornamen indizierten Utopismus (Nadja = rus. Hoffnung; Beatrix = lat. die

⁵⁸⁷ Nur in *Drei Wege zum See* ist der Familienname der Protagonistin bekannt (Elisabeth Matrei), dessen Funktion gerade darin besteht, ihre Zugehörigkeit zu der alten monarchischen Welt zu unterstreichen. Der Name Matrei wird als Sammelbegriff benutzt für diejenigen „Relikte“ der Vergangenheit, die sich in dieser Welt nicht mehr zurechtfinden können: „Denn sie wußte nur und auch genau, warum Familien wie die Matreis aussterben sollten, auch daß dieses Land keine Matreis mehr brauchte, daß schon ihr Vater ein Relikt war [...]“ In: W2, S.399.

Glücklichmacherin; Miranda = lat. „die Bewundernswerte“⁵⁸⁸). Die Namen heben zwar ein dominantes Merkmal des figürlichen Charakters hervor, die Aktualisierung dieses sprachlich kodierten Verhaltens wird jedoch in seiner Widersprüchlichkeit hervorgekehrt⁵⁸⁹. Erzählt wird über die Geschichte einer von sich selbst und von der Heimat entfremdeten Frau, die sich gegenüber ihrer erschreckenden Wirklichkeit eine bessere herzustellen außerstande ist.

Auch wenn auf der Textoberfläche ein unausweichliches Scheitern der scheinhaften Utopie zu registrieren ist, kann der Verlust als positive Möglichkeit für einen (poetischen) Neuanfang angesehen werden. Die Frauenfiguren, die sich selber als „Grenzgänger“ (Miranda), „Exterritoriale“ (Elisabeth) und als „Halbwesen“ (Beatrix) apostrophieren, sind tatsächlich aus der Gesellschaft, aus der Sprache und aus den „Bedeutungen“ des Logos herausgelöst und können mit ihren sprechenden Namen eine unter der Oberfläche schleifende Utopie realisieren. Die „motiviert“, weil remotivierende Namensgebung zeigt sich als eine der neuen Richtungen des Schreibens, die in der Geborgenheit der Chiffre die Saussuresche Arbitrarität zu überwinden sucht, indem sie das Zeichen in der poetischen Sprache wieder belebt.

Die Rahmenerzählungen *Simultan* und *Drei Wege zum See* schildern die sprachliche und geographische Heimatlosigkeit der Figuren in der Dialektik von Sprachlosigkeit und Mehrsprachlichkeit. Die Erzählung *Simultan* erzählt die Geschichte einer Simultandolmetscherin, die weder in ihrem Geburtsland (Österreich) noch in ihrer Sprache beheimatet ist, sich eine Rückkehr in ihre Muttersprache jedoch durch ihren österreichischen Mitbürger Ludwig erhofft. Die Unmöglichkeit einer solchen Rückkehr zeigt sich bereits in einer von mehreren Fremdsprachen erschwerten, gestörten Kommunikation, in der Nadja zum Zuhören und zu der namentlichen Anrede gar nicht mehr fähig ist.⁵⁹⁰ Indem Nadja die Sprache selbst unreflektiert und ohne jegliche Differenzierung gebraucht, beraubt sie auch die Namen ihrer eigenartigen, spezifischen Semantik und ihrer grundlegendsten Funktion der Identifizierung:

[...] ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, und mußte nachtandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen, sie konnte aus „machen“ to make, faire, fare, hacer und delat' machen, jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen, sie durfte nur nicht denken, daß machen wirklich machen, faire faire, fare fare, delat' delat' bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen, und sie mußte schon aufpassen, daß sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde. (W2, S.295.)

⁵⁸⁸ Pichl 1980, S.300.

⁵⁸⁹ Pichl 1980, 300-301.

⁵⁹⁰ Ebd., S.301.

Von den vielen Sprachen zerstört, ist sie nicht nur aus ihrer eigenen Sprache herausgelöst, sondern aus der Sprache überhaupt. Am Ende der Erzählung ist sie zu einem Sprachverständnis zurückgeführt, das ihr erlaubt, wieder über den Sinn eines Satzes nachzudenken. Diese Veränderung ist sowohl in ihrem Namen („Hoffnung“), als auch in ihrem Abschiedswort (Auguri) kodiert, wobei jedoch nicht nur die Aktualisierung der Bedeutung ihres Vornamens als relevant erscheint, sondern – wie Ingeborg Dusat⁵⁹¹ feststellt – der Hinweischarakter des Wortes „Auguri“ als „Augur“: die Auguren konnten trotz der Unübersetzbarkeit der Zeichenkonstellationen die Welt aufgrund des Fluges der Vögel deuten. Der Benjaminschen Übersetzungstheorie gemäß wird Nadja nach dem kathartischen Erlebnis von Maratea die „stumme“ Sprache der Dinge der Welt in eine Namensprache übersetzten, die jedoch frei von der Überbenennung ist.

Das Thema eines ähnlichen sprachlichen Außenseitertums wird in *Drei Wege zum See* in der Geschichte von Trotta und Elisabeth weitergeführt, bei denen das sprachliche Exilantendasein mit dem Identitätsverfall droht. Franz Joseph Eugen Trotta, der seinen historisch stark belasteten Namen als „ein wirkliches Vermögen“ (W2, S.434.) tragen könnte (die Vornamen von Trotta erinnern einerseits an den letzten Kaiser der Monarchie, sowie an dessen großen Feldherren, Prinz Eugen), mit dem er jedoch als mit „ein[em] vollkommene[n] Unvermögen“ (W2, S.434.) nichts mehr anzufangen hat, ist von jenem geschichtlichen Erbe vollkommen entfremdet, mit dem ihn seine Namen zu verknüpfen beabsichtigen. Er, als „ein wirklich Exiliertes und Verlorener“ nimmt die Position des ewig Exterritorialen an und treibt auch Elisabeth die Fremde als Identitätsmerkmal ein.

Geprägt von der Sprach- und der Heimatlosigkeit von Trotta und im Bann der alten monarchisch-väterlichen Welt, lebt Trottas weibliches Gegenüber, Elisabeth Matri⁵⁹², mit ihrer Mehrsprachlichkeit auf der Schwelle der zwei Welten (Heimat und Fremde), wo sie mit dem schimärenhaften Charakter ihrer phantasierten Heimat konfrontiert wird: Die alte Monarchie, die sie mit großer Liebe immer wieder heraufbeschwört, ist nur noch im Bruchstück des Dreiländerecks und durch die glänzenden archaischen Trotta-Namen greifbar, deren Träger jedoch zu einem Geistesreich, zum Idylle der versunkenen Welt gehören. In diesem „amputierten“ Land zirkulieren immer nur die gleichen Namen (viele

⁵⁹¹ Dusat 1994, S.307.

⁵⁹² Der Vorname Elisabeth kann wohl auf die Kaiserin „Sissi“, aber auch auf die Protagonistin von Joseph Roth's *Die Kapuzinergruft* hinweisen. Die Vornamen von Trotta und Elisabeth sind als Paarnamen aufzufassen, indem sie ihre Zugehörigkeit doppelt (Kaiser – Kaiserin des Habsburgreiches; Mann – Frau im Trotta-Roman) unterstreichen.

Elisabeth und Jean-Pierre), die nichts Gemeinsames mit dem magischen Klang eines Zlotogrod oder eines Sipolje haben.

In der mehrsprachigen und sprachlosen Welt von Nadja, Trotta und Elisabeth kann die mehrfache Präsenz eines und desselben Namens nicht auf die simple Schicksalsgleichheit der Figuren reduziert werden, vielmehr deutet der von seinem eigenen Bezeichneten losgelöste Name in dem Wirrwarr der Sprachen den Zufallscharakter und die Hinfälligkeit der Namensträger an, indem „die Namen selbst ihre identifizierende Funktion verlieren“⁵⁹³. Zu einem Wort oder zu einem Namen gehören mehrere Personen, die auf Wunsch austauschbar sind. (Kein Zufall, dass sowohl Elisabeth als auch Nadja von ihren Geliebten mit denselben Kosenamen versehen werden.⁵⁹⁴) Sowohl Elisabeth als auch Trotta sind außerhalb der Welt der Väter geraten und können nicht „in die erstmals gemeinsam akzeptierte Sprache eintreten, deshalb bleibt jede Figur in ihrer Sprache einsam.“⁵⁹⁵ Die Sprache überwältigt die Figuren: die Unerträglichkeit der Sprachlosigkeit führt Trotta zum Selbstmord und Elisabeths sprachliches Talent, mit dessen Hilfe sie sich in allen Sprachen heimisch fühlte, erstarrt in einem unreflektierten Sprachgebrauch à la Nadja: „[...] sie würde sich noch einmal Wachs in die Ohren stopfen, um nicht so beleidigt zu werden, stundenlang in einem Zug in Österreich.“ (W2, S.452.)

In den Erzählungen *Ihr glücklichen Augen* und *Probleme, Probleme* richten sich die Protagonistinnen nicht nur gegen die Sprache, sondern gegen die ganze gesellschaftliche Ordnung. Beatrix, die Hauptfigur der bereits ausgelegten Erzählung *Probleme, Probleme* (vgl. Kap. III.1.2) zieht sich in eine selbst generierte Nicht-Wirklichkeit zurück, während sie alles zu leugnen versucht, was mit den etablierten symbolischen Sinngebungen und Namensgebungen verbunden ist. Obwohl sie stets mithilfe verschiedener Praktiken die enge Zwangsjacke menschlicher Existenz abzulegen versucht, spricht sie sich ebenfalls als bereit aus, um ihre Ruhe willen, anderen, ebenfalls hoffnungslos Verzweifelten ein wenig Glück vorzugaukeln. (Für ihren Geliebten, Erik, wird sie zur „Oase des Friedens“.) Um das Los zu erfüllen, das ihr der Name zuteilt, muss sie andere „glücklich machen“, dafür aber auch mit dem eigenen Leben bezahlen.

Erst der Friseursalon von René ermöglicht ihr den Rückzug aus dem Reich der Namen, werden dort doch „fast alle in einem allumfassenden liebenswürdigen »Gnädige Frau« untergebracht.“ (W2, S.334.) Sie phantasiert sich nicht nur in eine namenlose Welt

⁵⁹³ Vgl. auch Denneler 2001, S.34.

⁵⁹⁴ Hapkemeyer 1984a, S.360.

⁵⁹⁵ Fried, István: „Centrum és periféria az osztrák irodalomban“. In: *Limes*, 3-4. (1999), S.105-111., hier S.108.

hinein, in der sie das auf ihren Schultern lastende Schicksalsgebot ablegen kann, sondern spielt mit dem Gedanken der Namensänderung: Sie wünscht sich „Elfe“ zu heißen, will also die Gestalt eines zarten und hübschen Märchenwesens annehmen, das seine Tagträume in seiner imaginierten Welt für immer und ewig, ohne Störungen treiben kann. Die märchenhaft anmutende, mystische Vereinigung mit dem elfenhaften Wesen im Spiegel, sichert ihr jedoch nur eine augenblickliche Loslösung von der Realität. Der magische Spiegel des Friseursalons verwandelt sich in einen Spiegel einer öffentlichen Toilette, in der Beatrix sich eben als „glücklich machende“ wieder erkennt: „Den Gefallen konnte sie einer alten Frau tun, sie in ihrem Glauben zu lassen.“ (W2, S.353.)

Die Protagonistin der bereits in der Einleitung erwähnten Erzählung *Ihr glücklichen Augen*, Miranda, vermag die Aura, die Geborgenheit der Persönlichkeit von anderen zu bewahren, wenn sie statt Brillen zu tragen, bei der Zersichtigkeit bleibt und die „Klarheit“ über einen Menschen vermeidet.

Wo alle sich Klarheit verschaffen wollen, tritt Miranda zurück, nein, diesen Ehrgeiz hat sie nicht, und wo andere Geheimnisse wittern, hinterherum und hinter allem und jedem, da gibt es für Miranda nur ein Geheimnis auf der ihr zugewandten Seite. Es genügen ihr zwei Meter Entfernung, und die Welt ist bereits undurchdringlich, ein Mensch undurchdringlich. (W2, S.361.)

Miranda, die niemanden „mustert“, „Menschen nicht mit einem Brillenblick [fotografiert], sondern sie in ihrer eigenen, von anderen Eindrücken bestimmten Manier [malt]“ (W2, S.355.), verzichtet darauf, die Welt auf eine endgültige Bedeutung und Gestalt zu reduzieren: Die Welt und die Menschen bleiben undurchdringlich, undefiniert, die äußere Wirklichkeit geheimnisvoll und unentziffert, immer für eine andere *Möglichkeit* bereit. Miranda, die sich selbst als „Grenzgängerin“ bezeichnet, wehrt sich gegen die Wirklichkeit, in der einem nur Grausames begegnet und bleibt Gefangene ihrer „monomanischen Scheinidylle“⁵⁹⁶.

Die in ihrem Namen kodierte Chiffre (mirari=staunen) macht jedoch auf die Notwendigkeit dieses neuen Sehvermögens aufmerksam, die der grausamen Wirklichkeit gegenüberstehend einen Ort imaginiert, von dem aus auch der Verlust des Geliebten als „schön“ empfunden wird. Mirandas Kurz- und Zersichtigkeit bewahrt somit ihr utopisches Potenzial; der Optimismus des Werbeslogans der Kontaktlinsenfirma wird zwar ironisierend zitiert, das paradoxe Lebensschicksal von Miranda, das dieser ausgehöhlten

⁵⁹⁶ Pichl, Robert: „Ingeborg Bachmanns „offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Hg. von Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien: Hora Verlag 1994, S.97-111., hier S.108.

sprachlichen Floskel innewohnt, kann und darf durch den blutigen Zusammenstoß gegen die Glastür aber nicht vollkommen vernichtet werden: „sie denkt zuletzt, [...] während ihr noch wärmer wird vom Aufschlagen und dem Blut, das ihr aus dem Mund und aus der Nase schießt: Immer das Gute im Auge behalten.“ (W2, S.372.)

IV.2.2. Sehend werden.

Das neue Sehen und die Hieroglyphen

Ihr glücklichen Augen führt den Aspekt des „sprechenden Namens“ mit der Thematisierung einer neuen Gebärdensprache (Sehen) zusammen und macht somit die neuen Prinzipien des Schreibens lesbar, indem die sprechenden Namen als Auflösung der Zweiheit von Wort und Ding; die Chiffre des Staunens als Bewahrung der „Aura“ des Menschen und das neue Sehen als neuer Zugang zur Welt realisiert werden. Die Erzählung zeigt an diesem Punkt überraschende Ähnlichkeiten mit dem *Franza*-Fragment auf, das seinerseits das Sehen, die Aura und die hieroglyphische Schrift Ägyptens in Beziehung setzt.

Am Ende des 19. Jahrhunderts proklamierte bereits Rimbaud in seinem berühmten Brief, *La lettre du voyant (Der Brief des Sehers)*⁵⁹⁷, das Sehen zu einer Schreibmethode, die zu einer *poésie objective* führt. Einige Jahrzehnte später wird die Konzeption des „neuen Sehens“, wodurch die Innen- und Außenwelt besser erkennbar werden, in der Poetik von Rilke eine unerlässliche Rolle spielen.⁵⁹⁸ Während Rimbaud jedoch unter dem Sehen eine Konfusion aller Sinne („déréglément de tous les sens“) versteht, mit dessen Hilfe der Dichter das „Unbekannte“ kennen lernen kann, versteht sich Rilkes oder eben auch Bachmanns Poetik des Sehens als Eindringen ins Innere der Dinge und des Selbst.

In *Was ich in Rom sah und hörte* insistiert Bachmann auf die Wichtigkeit des Sehens: „Ich hörte, daß es in der Welt mehr Zeit als Verstand gibt, aber daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind.“ (W4, S.34.); in der Rede zur Verleihung des Preises der Kriegsblinden, *Die Wahrheit ist den Menschen zumutbar*, erscheint die Poetik des Sehens

⁵⁹⁷ Rimbaud, Arthure: *La lettre du voyant*. Editée et comenntée par Gérald Schaeffer. Geneve: Librairie Droz 1975.

⁵⁹⁸ „Ich lerne sehen. Ich weiß nicht, woran es liegt, es geht alles tiefer in mich ein und bleibt nicht an der Stelle stehen, wo es sonst immer zu Ende war. Ich habe ein Inneres, von dem ich nicht wußte. Alles geht jetzt dorthin.“ Rilke, Rainer Maria: *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*. In: *Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*. Bd.3. Hg. von August Stahl. Frankfurt am Main: Insel 1996, S.456.

bereits als integrativer Bestandteil ihres poetologischen Programms. Wie Hans Höller und Beatrice Angst-Hürlimann bemerken, kommt dem Sehen bereits in den Gedichten des ersten Lyrikbandes eine große Rolle zu, die in einer immer bedrohlicher werdenden Zeit auf die Unerlässlichkeit des Hinschauens und des Wachens, auf die genaue Dokumentierung des immer wiederkehrenden Bösen aufmerksam machen.⁵⁹⁹ Zu dieser Aufgabe des Sichtbarmachens gesellt sich jedoch bei Bachmann ein utopischer Blick, der ein anderes Verhältnis zwischen Sehendem und Gesehenem herzustellen vermag und der bei Walter Benjamin in seinem Essay über Baudelaire als „auratisch“ und in einem Essay von Maurice Merleau-Ponty als „magisch“ bestimmt wird.

Obschon hier in erster Linie die Konzeption einer magischen Form des Sehens als neues Schreibprinzip bezüglich des *Franza*-Textes rekonstruiert werden soll, kann vom anderen, vom „bösen“ Blick des Logos auch nicht abgesehen werden, der als „Mordwaffe“, als „zerlegende“ und „definierende“ Machtinstanz der bestehenden Ordnung fungiert und im Roman *Malina* durch eine Kamera versinnbildlicht ist, die als Stellvertreter des väterlichen Blicks die Schaulust der westlichen Gesellschaft symbolisiert. Es gilt den schönen Blick zu verbergen, seine Unabhängigkeit von der Obsession des mörderischen Blickes zu sichern, es gilt aber auch, sich diesem anderen, bösen Blick zu widersetzen und die Wachsamkeit zu bewahren, um über die Grausamkeit der Zeit Kunde geben zu können. Auf diese Weise sind neues Sehen und die Bewahrung der „schönen Blicke“ auf der einen Seite, das Hinschauen-Müssen und das Wachbleiben auf der anderen Seite für den Dichter miteinander unzertrennlich verbunden: Wahrmachen, Hinschauen, Warnen und zugleich ein Auge für das *Imaginieren* sind schwer miteinander versöhnbare Gesetze der Kunst, die oft mit dem Verlust der Augen, mit dem Erblinden einhergehen.

Dieser konstante Wechsel zwischen den „Aufgaben des Sehers“ deutet sich in den frühen Fassungen des *Malina*-Romans und des *Franza*-Fragments an. Die toten Augen, die von der Grausamkeit der Zeit beeinträchtigt werden, müssen „rein gewaschen werden“, bevor der poetische Wiederaufbau der Welt beginnt. Beim Ich in *Malina* wird diese „Genesung“ der Augen durch die Erlöserfigur Ivan bewirkt:

⁵⁹⁹ Im ersten Gedicht des Zyklus *Ausfahrt* wird die Gefahr des „bösen Blickes“ im Bild einer tausendäugigen, allmächtigen Naturerscheinung (Meer) registriert und demgegenüber die Geborgenheit der „Fischerhütte“ angeboten, die nun im Auge behalten werden muss. In *Die gestundete Zeit* kann nur der „in dem Nebel spurende“ Blick die Dunkelheit der Außenwelt überwinden, in dem Gedicht *Holz und Späne* wird ausdrücklich auf das Wachbleiben aufgefordert: „Seht zu, daß ihr wachbleibt!“. Der Anspruch, das Böse ins Auge zu fassen, „ihn besser zu sehen“ (W3, S.245.), um später darüber berichten zu können, geht jedoch mit dem „Verderben“ der Augen einher (z.B. *Psalm, Früher Mittag*). „Menschliche Wahrnehmung, das heißt bei Ingeborg Bachmann Sehen, Umsicht, Nach-dem-Rechten-Sehen“. In: Höller 1993a, S. 64.

[...] denn mit seinen Blicken muß Ivan erst die Bilder aus meinen Augen waschen, die vor seinem Kommen auf die Netzhaut gefallen sind, und nach vielen Reinigungen taucht dann doch wieder ein finsternes, furchtbares Bild auf, beinah nicht zu löschen, und Ivan schiebt mir dann rasch ein lichtiges darüber, damit kein böser Blick von mir ausgeht, damit ich diesen entsetzlichen Blick verliere [...] (W3, S.32.)

Die geretteten Augen erlauben der Ich-Figur die dichterische Imagination, die sich in der Kagran-Legende in Form von Wahrsagungen und Prophezeiungen manifestiert. Die Veränderung der alten sinnlichen Wahrnehmung des bloßen Sehens ruft jenes magische Sehvermögen hervor, dem im *Buch Franza* sowie in den *Wüstenbuch*-Fragmenten eine besondere Bedeutung zukommt, insofern das „Zu-der-Wüste-Finden“ mit den Augen ein „Zu-sich-Kommen“ der Figur mit sich bringt.⁶⁰⁰ Somit wird das imaginativ-magische Vermögen des Sehens als Grundcharakterzug der Utopiehaltung vorausgesetzt, mit dessen Hilfe zum einen die auf der „Netzhaut“ gespeicherten Schreckensbilder der Vergangenheit vernichtet werden, zum anderen eine andersartige Wahrnehmung der Wirklichkeit ermöglicht wird:

Die Augen und die Wüste fanden zueinander, die Wüste legte sich über die Netzhaut, lief davon, wellte sich näher heran, lag wieder im Aug, stundenlang, tagelang. Immer leerer werden die Augen, immer aufmerksamer, größer, in der einzigen Landschaft, für die Augen gemacht sind. (TP2, S.259.)

Die Wüste, die „mit unendlichen Zeichnungen in die toten, ausgeronnenen Augen“ tritt (TP2, S.266.), wird selbst zum Hauptakteur des Sehens, indem „das Subjekt-Objekt Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem aufgehoben und die Natur zum Subjekt erhoben“ wird.⁶⁰¹ Merleau-Ponty beschreibt in seinem Essay, *Das Auge und der Geist* das Phänomen des „magischen Sehens“ auf eine sehr ähnliche Weise, wenn er den Körper in der sinnlichen Wahrnehmung des Sehens als Subjekt und Objekt zugleich setzt und die hierarchische Rollensetzung zwischen Sehendem und Gesehenem „durch ein Einswerden, durch eine narzisstische Verbundenheit dessen, der sieht, mit dem, was er sieht“

⁶⁰⁰ Einige Beispiele für dieses neue Sehvermögen liefert bereits das Gedicht *Abschied von England*, in dem der Dialog zwischen „geschlossenen Augen“ und „offenen Augen“ eine dichterische Landnahme inszeniert, während derer das „zum Schauen erwachte“ lyrische Ich die Außenwelt mit dem ihm zugefallenen Sehvermögen neu imaginiert. *Das erstgeborene Land*, dessen antithetische Strophenstruktur die Gegenbewegungen zwischen Tod und Leben nachahmt, erzählt die Geschichte einer dichterischen Entwicklung ebenfalls zwischen den Zuständen von Schlafen und Erwachen. Der dichterische, schaffende Blick „entzündet“ die leblosen Dinge und Lebewesen der Welt und ruft die starre Landschaft ins Leben. Dieser Antagonismus zwischen poetischer Imagination und Totenstarre führt das XIII. Gedicht der *Lieder auf der Flucht* mit weiteren Implikationen fort: das „zugefrorene Aug“, das den „Verlust des poetischen Impluses“ (Stoll 1991, S.127.) symbolisiert, soll mit einem (lebendigen) Blick geschmolzen, wieder „belebt“ werden. Dieser etwas aggressiv gefärbte Akt des Belebens zeichnet das Benjaminsche „Szenario“ nach: ein Blick soll einen anderen „belehnen“, den Blick aufzuschlagen“, wobei das Blau der „geretteten, erlösten Augen“ die Tiefe der Seele transparent macht. Dank des erlösenden „Belehrens“ und der dichterischen Worte (Wohlklang) wird die Landschaft aus der winterlichen Starre herausgelöst.

⁶⁰¹ Gutjahr 1988, S.141.

substituiert.⁶⁰² In der Wüste beobachtet Franza durch das nach außen gerichtete Sinnesorgan ihr Inneres, indem sie ihren Körper als Teil der Wüste, der umliegenden Außenwelt angleicht, jedoch auch als Austragungsort der Wahrnehmung erkennt. Wie Gutjahr feststellt, ist das neue Sehen die Grundlage eines neuartigen Körperverständnisses, das auf die Wiederherstellung der eigenen verlorenen Aura abzielt. Weil Franza die Wüste als eine projizierte Wiederholung des Eigenen erlebt, ist sie imstande, durch das neu gewonnene Sehen das Wesen der Wüste kennen zu lernen, also ihre geheimnisvollen Zeichen zu dechiffrieren. Das utopische Potenzial von Franzas „Seherlebnissen“ ist daher nicht zu übersehen: Ähnlich wie in der „Erzählsituation“ des Gedichtes *Das erstgeborene Land* versucht hier ein lyrisches Ich die zerronnene, in Totenstarre gefallene Welt durch die Rettung des eigenen Lebens (Aussaugen des Giftes vgl. sich im Nil rein waschen) zu bewirken, mit einem Blick die Landschaft zu „entzünden“.

Als den Höhepunkt der Wüstenerlebnisse kann demnach wohl diejenige Textstelle betrachtet werden, die das Motiv des Sehens in den Mittelpunkt stellt und mit einem auratischen Moment verbindet, in welchem sich die Fähigkeit der neuen (Selbst)Erkenntnis, verbunden mit der Entdeckung der rätselhaften Hieroglyphen, als ein neues Körpergefühl andeutet. Im bereits erwähnten Haschischerlebnis (Siehe Kap. III.1.2.) wird Franza sehend und bekommt ein „Röntgengefühl“, mit dem sie ihren eigenen Körper

⁶⁰² Merleau-Ponty; Maurice: *Das Auge und der Geist*. Philosophische Essays. Hg. und übers. von Hans Werner Arndt. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1967, S.13-43., hier S.16.

Aus Platzgründen seien hier nur kurz die Überlegungen des Essays *Das Auge und der Geist* skizziert: Als Merleau-Ponty das Funktionieren des malerischen Blicks erläutert, zitiert er an einer Stelle André Marchand: „In einem Wald habe ich zu wiederholten Malen empfunden, daß nicht ich den Wald betrachtete. An manchen Tagen habe ich gefühlt, daß es die Bäume waren, die mich betrachteten, die zu mir sprachen [...] Ich war da und lauschte nur [...] Ich glaube, daß der Maler vom Universum durchdrungen werden und es nicht selbst durchdringen wollen muß [...] Ich warte darauf innerlich überflutet und überschüttet zu werden.“ (S.19-20.) Dass „die Dinge in ihn [Maler] übergehen, oder daß [...] der Geist ihm aus den Augen tritt“ (S.34.), also der Rollentausch zwischen beobachtendem Subjekt und beobachtetem Objekt, ist eine Spezifität der „magischen Theorie des Sehens“, das der Maler praktiziert. Demzufolge richtet sich der Blick des Malers nicht „auf ein Äußeres“ hin, sondern wird der Maler selber „in den Dingen geboren“, „durch eine Konzentration und ein Zu-sich-Kommen des Sichtbaren“ (S.34.). Merleau-Pontys Überlegung gewinnt an Relevanz, als er das Sehen nicht als einen „bestimmten Modus des Denkens“, sondern als ein „Mittel“ interpretiert, das ermöglicht, „von mir selbst abwesend zu sein, von innen her der Spaltung des Seins beizuwohnen, durch die allein ich meiner selbst innerwerde“ (S.39.). Mit der Akzentuierung des Unterschieds zwischen den Modi des Denkens, d.h. einer rationalen, auf Erkennen basierenden Aneignung der Welt, die notwendigerweise eine Spaltung zwischen denkendem Subjekt und betrachtetem Objekt setzt, und des Sehens, d.h. einer sinnlichen Annäherung (Öffnung) an die Außenwelt, die diese Spaltung „von innen her“ zeigt und bewältigt –, gelingt es ihm jene untergeordnete Rolle des menschlichen Körpers zu kompensieren, die diesem seit den Anfängen der Metaphysik zugeordnet war. Der Körper (des Malers) funktioniert in diesem Sinne nicht als „ein Stück Raum“, sondern als „eine Wahrnehmung und Bewegung Verbindendes“ (S.15.), der sowohl als Betrachtender, als auch als Betrachteter anwesend ist, d.h. sich selbst zugleich als Objekt (Teil) der Außenwelt und als Subjekt begreift.

„durchleuchtet“ und „zerlegt“. ⁶⁰³ Die Textstelle zielt in erster Linie auf die Entwicklung eines neuen Körpergefühls, das der Zerstörung des gekränkten und mit „Gedächtnisspuren“ beschrifteten Frauenkörper entgegenwirken kann.

Die Merkmale dieser neuen Körperlichkeit zeigen auch die früheren Entwürfe des *Wüstenbuchs* (A), wo der in zwei Teile gespaltene Körper nicht als Gefährdung, sondern als ein „neues Stadium“ erlebt wird:

[...] aber ich fühle mit den verdoppelten Händen, was in den Körpern vorgeht, wie das Herz arbeitet, wie das Blut umläuft, wie der Atem geht, ich fühle, wie ein mit größerer Begabung ausgestatteter Arzt alles, was ich doch weder sehen noch so genau wissen kann [...] Man begibt sich unter ein anderes Gesetz, in eine andere Zeit, erhält andre Empfindungen, die denken lassen, bei den gewohnten zu bleiben, weil <ich> nicht ausdrücken kann, was geschieht, wenn nicht geschieht, was mit uns sonst geschieht.

[...]

Ich habe vielleicht in den Fingern Tastsinn für ein anderes Wesen gehabt, als ich bin. (TP1, S.244-245.)

Wie Marlen Stoessel feststellt, gehören zur Etymologie der Aura, genauer zum indogermanischen Diphthong „au“, „der die (schicksalhafte) Bewegung des „Flechtens“ und „Webens“ bezeichnet, eine Anzahl verschiedener Laute, die wiederum verschiedene Bedeutungen ergeben. So haben „alle Sinneswahrnehmungen und Reize mit den ihnen zugeordneten Organen“ wie Atmen, Sehen, Sprechen, Hören, Riechen, Tasten, so auch der Atem, das Auge, das Ohr, die Stimme, der Geruch sowie Luft, Wind und Hauch, Glanz, Ton und Rauch „ihren gemeinsamen Mittelpunkt“ ebenfalls in diesem Urlaut „au“. ⁶⁰⁴ Der Tastsinn und das Sehen, die beiden Sinneswahrnehmungen, die bei Bachmann hervorgehoben werden, zeigen im Grunde diese auratische Erfahrung der Welt.

Wie jedoch der Text die Entwicklung des Sehen-Lernens erzählt, liest er sich auch als eine doppelte Geschichte des Lesen-Lernens, in der die Geschwister parallel nebeneinander gestellt werden. Martin als Champollion, enträtselt während der Reise die unterdrückte Geschichte der Schwester genauso, wie er am Anfang ihre unlesbare Schrift deutete; Franza, deren Kinderhandschrift vom „vorsymbolischen“ Charakter ihrer Welt zeugt, lernt die geheimen Zeichen der „vorsymbolischen“ Epoche der Ägypter lesen. Dabei wird die hieroglyphische Schrift untrennbar mit dem neu entwickelten Seh- und Körperverständnis verknüpft: Die parallel nebeneinander verlaufenden Akte der

⁶⁰³ Vgl. Ortrud Gutjahr weist darauf hin, dass Franza in der Wüste die Fähigkeit des neuen Sehens, einer neuen Erkenntnis zuteil wird. Das neue Sehen wird hier ebenfalls mit Benjamins Aura-Begriff erklärt: Franza mit ihrer neuen Fähigkeit des Sehens belebt die angesehenen Objekte, indem „das Subjekt-Objekt Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem aufgehoben und die Natur zum Subjekt erhoben“ wird. In: Gutjahr 1988, S.141.

⁶⁰⁴ Stoessel 1983, S.181.

Körpersprache und der Hieroglyphenschrift stellen somit die einst verlorene „Einheit von Körper und Sprache“⁶⁰⁵ wieder her.

Es ist wert, noch einmal die Szenen zu vergegenwärtigen, die um die Hieroglyphenschrift kreisen und diese mit jener literarischen Tradition in Zusammenhang zu bringen, die mindestens seit der Frühromantik die Hieroglyphe als möglichen Ausweg aus der Sprachkrise (die Dichotomie des sprachlichen Zeichens und das Fehlen seiner Unmittelbarkeit) deutete.⁶⁰⁶

Untern den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen walzten über ihre Augen, unter ihren Augendekeln. Die Augen wieder offen, blitzschnell geöffnet trotz des Drucks, damit diese unentzifferbare Schrift ins Stocken kam. [...] Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang. Sie krampfte die Hände fest um ihre Körper, in denen alles für diese Hände fühlbar wurde, alle Arterien und Venen, die Muskeln, alle Knochen, ein Röntgengefühl, niemand konnte einen Körper so durchleuchten und zerlegen, wie er ihr aufging durch diese Gefühlssonden. (TP2, S.113.)

Nach Sigrid Weigel versteht sich die zitierte Szene als Destruktion des abendländischen Schrift-Begriffes, indem die europäische Schrift durch die alten Hieroglyphen ersetzt wird.⁶⁰⁷ Die Hieroglyphenschrift von Ägypten ist „eine Schrift vor der Abstraktion und der Herrschaft des Logos“⁶⁰⁸, die die Lebenden mit lebendigen Zeichen darzustellen vermag, die also das Subjekt nicht in ein sprachliches Gefängnis drängt. Das auf den Augenlidern laufende Ornament erscheint in dieser Szene jedoch als unenträtselbar und bleibt auch ungedeutet. Zwar werden das Aufbegehren gegen die „Schrift“ der Weißen und der Wunsch eines andersartigen Anfanges proklamiert, wird zugleich die Sprache des Körpers gelobt, indem das Erlebnis – wie bereits erklärt – ein vollkommen *anderes* Körperverständnis entwickelt. Die Erfahrung versteht sich als eine Offenbarung der Wahrheit über die eigene Psyche und Physik. Diese revidierte Körpersprache macht auch deutlich, warum Franza die ausgekratzen Zeichen der Königin Hatschepsut „leicht lesen“ lernt, indem sie die Geschichte dieser großen Figur als die eigene Geschichte der Ausmerzung wiedererkennt. Der *Franza*-Text, wie mehrmals behauptet wird, weiß durch

⁶⁰⁵ Vgl. Ebd., S.158.

⁶⁰⁶ Siehe die Studie von *Magdolna Orosz: Hieroglyphe – Sprachkrise – Sprachspiel*, in der sie die „Entwicklungslinie“ der Sprachkritik und der Sprachkrise in der Literatur anhand der Texte der Romantik (z.B. Novalis, Wackenroder, Schlegel), der Moderne (z.B. Hofmannsthal, Rilke) und der Nachmoderne (z. B. Derrida) nachzuzeichnen versucht und dabei auf die Rolle der Hieroglyphe, als geheimnisvolle und unenträtselbare Chiffrenschrift, und die des Sprachspiels erörtert.

Unter: www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/MOrosz1.pdf. Insbesondere S. 5-9. [Zugriff: 04.12.2008.]

⁶⁰⁷ Weigel verwendet den Begriff der Schrift im Sinne von Derrida, der sich nicht nur auf die mit Buchstaben verfasste Sprache beruft, sondern auch auf die symbolische Macht der Väter, die über die Sprache verfügt. In: Weigel 1984, S.76-77.

⁶⁰⁸ Weigel 1984, S. 90.

diese Körpersprache eine subkutane, verschwiegene Geschichte des Weiblichen zu erzählen.

Viel relevanter scheint die Ähnlichkeit mit Hofmannsthal's *Chandos*-Brief, der die Chiffrenschrift der defizitären Sprache des Menschen entgegensetzt:

Es ist mir dann, als bestünde mein Körper aus lauter Chiffren, die mir alles aufschließen. Oder als könnten wir in ein neues, ahnungsvolles Verhältnis zum ganzen Dasein treten, wenn wir anfangen, mit dem Herzen zu denken.⁶⁰⁹

Indem der Körper mit der geheimen Sprache der Hieroglyphen gleichgesetzt wird, gelangt die Figur nicht nur zur Selbst- sondern auch zur Welterkenntnis, indem eine neue, „mimetische“ Beziehung zur Welt etabliert wird.⁶¹⁰ Gerade diese neue Körperwahrnehmung lässt die Hieroglyphenschrift als die Form einer Zeichensprache erkennen, in der die unmittelbare Beziehung von Bezeichnetem und Bezeichnendem wiederhergestellt wird.

Warum die Hieroglyphen eine besondere Position vor allem in der Literatur der Frühromantik und der Jahrhundertwende einnehmen konnten, lässt sich gerade durch diese von Hofmannsthal angedeutete Eigenart der Chiffrenschrift erklären. „Bis zum Jahre 1822 herrschte die Überzeugung, die hieroglyphische Sprache sei das eins-zu-eins Bild der altägyptischen Welt, wobei hinter den Zeichen sich die göttliche Weisheit verberge.“⁶¹¹ Jan Assmann in *Das kulturelle Gedächtnis*⁶¹² hebt den doppelten Charakter der ägyptischen Schrift hervor, die sowohl als sprachliches Zeichen, als auch als Bild der Welt fungiert. Die Hieroglyphen lesen sich in erster Linie als Bilder, als Ikonen, die sich unmittelbar auf die Welt referieren. „Über den ikonischen Bezug auf die Welt lässt sich dann meist der semantisch-phonemische Bezug auf die Sprache erschließen“⁶¹³. Durch diese Janusköpfigkeit, auf die Welt und auf die Sprache zugleich Bezug zu nehmen, können die Hieroglyphen zu einem Zeichen idealisiert werden, „dessen Zeichenhaftigkeit aufgehoben

⁶⁰⁹ Hofmannsthal 1991, S.52.

⁶¹⁰ Vgl. auch Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. Die Entzifferung der geheimen Zeichen erlaubt unter den Schleier der Isis zu schauen, wo jedoch der Mensch sich selbst trifft. Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Novalis: Gesammelte Werke. Bd.1. Hg. von Carl Seelig. Herrliberg [u.a.]: Bühl Verlag 1945

⁶¹¹ Teller 2008, S.172. Das hieroglyphische Schriftsystem konnte 1822 Jean François Champollion entziffern, welche Erkenntnisse er in *Lettre à Ms. Dacier relative à l'alphabet des Hiéroglyphes phonétiques* niederlegt hat. (Kleines Lexikon der Ägyptologie, S.59.) Demnach sind Hieroglyphen in vier Bedeutungsgruppen zu gliedern: Einkonsonantenzeichen, Mehrkonsonantenzeichen, Wortzeichen und Determinative. Vgl. Wolfgang Helck, Otto Eberhard: Kleines Lexikon der Ägyptologie. Bearbeitet von Rosemarie Drenkhahn. Vierte, überarbeitete Auflage. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag 1999, S.266.

⁶¹² Assman, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck 1992, S.173-174.

⁶¹³ Ebd., S.174.

zu sein scheint“⁶¹⁴. Außerdem fungieren die Hieroglyphen des Tempels als „eine Art enzyklopädisches Bilderlexikon“, das „die ganze Welt im Tempel vergegenwärtigt“⁶¹⁵.

Bei der Charakterisierung der Hieroglyphen greifen Jan und Aleida Assmann auf fünf „Bedeutungskerne“ zurück – Heiligkeit des Zeichens, Natürlichkeit des Zeichens (nicht-arbiträrer Charakter), das Geheimnisvolle des Zeichens, Inter- oder Transmedialität und Universalität⁶¹⁶ – von denen für Bachmanns *Franza*-Roman die ersten drei von Bedeutung sind: die Heiligkeit der Schrift, insofern Franza ihre Reise durch die Wüste als Gottsuche versteht (während derer das Bibelzitat zerschrieben und der damit verbundene christliche Gottvater zerstört wird); die Natürlichkeit des Zeichens, welche nicht nur die Willkürlichkeit der europäischen Schrifttradition hintergeht, sondern auch die vergessene Körpersprache wiederherstellt⁶¹⁷; und schließlich seine geheimnisvolle Natur, die Franza zu den eigenen „magischen Bedeutungen“ zurückführt. Die entdeckte Hieroglyphenschrift fungiert demnach als dreifache Befreiung, die die „Frau“ nicht nur vor dem „Käfig der Schrift“ (Symbole der Weißen) durch die „Wiederherstellung ihrer [Franzas] Bedeutungen“ rettet – wie Weigel es feststellt⁶¹⁸ – sondern auch von der körperlichen Ohnmacht, die Franza bis jetzt als „Kranke“ bestimmt hat.

Die Relevanz der Tempelszene, in der die Hieroglyphenschrift ein letztes Mal vorkommt, besteht daher nicht nur darin, dass die Hieroglyphen als utopische Schrift gedeutet werden, die die Lebenden ohne die symbolische Festlegung darstellen können, sondern vor allem darin, dass Franza sie in einem performativen Akt und in ihrer magischen Bedeutung hervorruft, um derart die geschändeten Toten der Geborgenheit zurückzugeben: „[...] hier ist einer, der will [...] euch dem Dunkel zurückerstatten, damit ihr wieder regiert und eure Schriften bleiben, Lebenszeichen, Wasserzeichen, die geflügelte Sonne, die Lotosblume“ (– Hervorhebung von mir, H.N., S.118.). Die geflügelte Sonne bezieht sich auf den König oder den Sonnengott Re und erscheint als

⁶¹⁴ Orosz, S.5.

⁶¹⁵ Assmann 1992, S. 174.

⁶¹⁶ Assmann, Aleida /Assmann, Jan: Hieroglyphen: Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie. München: Fink 2003. Einleitung, S.17-21. Vgl. die detaillierte Analyse zu Hieroglyphe, Mimesis und Ikonizität bei Teller 2008, S.161-184, insbesondere ihre Überlegungen zu Vico's Hieroglyphenverständnis, S.165-168.

⁶¹⁷ Die Hieroglyphen erhalten im Laufe des 18. Jahrhunderts eine neue Bedeutungsfacette, indem sie als „Zeichen der Physiognomik oder der körpersprachlichen Gestik“ verstanden wurden. Vgl. Assmann zitiert nach Teller 2008, S.177.

⁶¹⁸ Weigel 1984, S.90. Auch andere Interpretationen deuten die Hieroglyphenschrift ähnlicherweise: Frei-Gerlach bezeichnet sie als „vorsymbolische Schrift“, als das „Sich-Selber-Schreiben von Lebenszeichen“ (Frei-Gerlach 1998, S.279.), Masanek hebt ihre Bildhaftigkeit und Mehrdimensionalität vor (Masanek 2005, S.103.), Brüns sieht sie als „fremde Schrift“, als „entstellten Text“, die in ihrer Unentzifferbarkeit und Verdichtung als „Darstellungsmittel“ in den Traumbildern des *Malina*-Romans eingesetzt wird, um dort das „Ende“ der symbolischen Schrifttradition und einen „anderen Anfang“ zu realisieren. (Brüns 1998, S.186.)

„Schutzzeichen“ über den Tempeltüren⁶¹⁹; die Lotusblume ist ein mehrdeutiges Symbol, das in Ägypten unmittelbar mit dem Sonnenlauf verbunden war⁶²⁰. Daher bedeutet sie unter anderem auch Wiedergeburt. Dadurch, dass Franza die Zeichen heraufbeschwört, realisiert sie auch das, was sie gerade sagt. Durch die „Nennung“ der entsprechenden Hieroglyphen handelt sie performativ, jedoch unter Wahrung des Geheimnisses der Toten, indem die Hieroglyphen in ihrer Rätselhaftigkeit unentziffert bleiben. In Franzas Beschwörungen werden die Bedeutungen der Hieroglyphen genauso aktualisiert wie im Falle der sprechenden Namen: auf eine latent-subtile Weise, die ihre „utopischen“ Implikationen nicht in die Textoberfläche hebt, sondern im Verschlüsselt-Verborgenen bewahrt.

IV.3. Der Baum, die Schlange und das Meer.

Eine Poetik der Schwelle⁶²¹

Das Böhmen-Gedicht vom Jahre 1964 greift den topographischen Irrtum des englischen Autors Shakespeare auf, der das Königreich „Böhmen“ in seinem „Wintermärchen“ vermutlich wegen mangelnden geographischen Kenntnissen ans Meer verschoben hat. Bachmann rechtfertigt jedoch Shakespeare seinem englischen Kollegen Ben Jonson gegenüber, indem sie seinen geographischen Irrtum ins Positive verkehrt und das am Meer liegende Böhmen zum Symbol ihrer utopischen Konzeption und zum „Land der Hoffnung“ erhebt. Durch den reell unmöglichen Akt der Verschiebung Böhmens ans Meer wird dem Leser ein poetisches Verfahren vorgeführt, das erlaubt, Böhmen als imaginäres, utopisches Land zu betrachten und gleichzeitig die Aporie der Vereinbarung des Unvereinbaren zu begreifen. Die Trauer über diese Unvereinbarkeit wird gerade in dem festen Glauben daran überwunden.

Das ist jedoch nur die erste Konsequenz des Gedichtes für den Leser. Eine zweite besteht für den Dichter darin, die unvereinbaren Sphären miteinander versöhnt immer wieder zum Klingen zu bringen, die äußere und innere Wirklichkeit ineinander fließen zu lassen und in einem metaphorischen Bild zu verdichten. In *Prag Jänner 64* wird die Rückkehr in die geistige Heimat in der Überblendung von drei verschiedenen Flüssen

⁶¹⁹ Kleines Wörterbuch der Ägyptologie 1999, S.85.

⁶²⁰ Ebd., S.175.

⁶²¹ Vgl. die Verwendung der „Schwelle“ bei Ursula Töller als „Stilfigur“ und als „Sprachfigur“, die „einen Zeit-Raum eröffnet, in den die Handlung [und die Erinnerung] gestellt“ sind. Töller 1998, S.19-20.

gezeigt („wo zwischen Moldau, der Donau / und meinem Kindheitsfluß / alles einen Begriff von mir hat.“), wo die Moldau als äußerer Schauplatz, die Donau, als der Fluss der ehemaligen Monarchie und der Kindheitsfluss zusammenfließen, um eine „imaginäre Topographie“⁶²² zu erschaffen. Als „*téléscopage*“ bezeichnet Weigel dieses poetische Verfahren, das auf der Folie des „Shakespeare-Mottos“ vom Böhmen-Gedicht an Bachmanns Schreibweise beeinflussen sollte.⁶²³ Dieses Schreibverfahren ist aber keineswegs als neu zu bezeichnen, da es bereits von Anfang an beide Gedichtbände und die frühen Erzählungen prägte. Zahlreiche Beispiele könnten die Synthetisierung und Überblendung von „Innen“ und Außen“ (*Lieder auf der Flucht*, VII-VIII. Zyklus) oder „Unten“ und „Oben“ (*Anrufung des Großen Bären*, *Nachtflug*, *Liebe: dunkler Erdteil*) veranschaulichen⁶²⁴. Bei diesem Verfahren der „*téléscopage*“ sind die Symbole, die diese Überblendungen leiten, von großer Relevanz, vor allem darum, weil es sich um gängige Symbole der Dichtung handelt (Meer, Fluss, Baum, Schlange), die Bachmanns Schreiben grundlegend bestimmen und die in ihrer Funktion als Vermittler zwischen den Sphären aktualisiert werden.

Die folgenden Texte vermögen folglich über eine Schreibtechnik Kunde zu geben, die nicht nur in ihrer rein formalen Funktion eingesetzt wird, sondern sich zum Träger von Bachmanns Utopismus erhebt. Die Symbole des Baumes, der Schlange und des Meeres bieten nämlich die Möglichkeit an, in die scheinbar unerreichbare Sphäre des „fabelhaften Kontinentes“ hinüberzutreten, indem gleichzeitig auf die Brüchigkeit und die ephemere Natur dieses U-Topos aufmerksam gemacht wird. Darüber hinaus, dass die Symbole über eine utopisch-poetische Leistungskraft verfügen, sind sie aufs engste mit dem Nomadentum des sprechenden Ich verbunden. Somit vermitteln sie als Motivkonstante der Textwelten entweder das Gefühl der Geborgenheit und sichern den Kontakt zum Festland und zur Heimat (z.B. das Symbol des Baums), oder aber lehren dem Wandernden das Einsehen in die Unumgehbarkeit des „Odysseenloses“ und schlagen eine Brücke zum Unfesten und Flüssigen.

Bereits im frühen Gedicht *Die Welt ist weit*, geschrieben zwischen 1948-53, beklagt ein wanderndes, heimatloses lyrisches Ich mit Resignation die Unmöglichkeit, „über die Grenzen“ der Welt „gerettet“ zu sein und entdeckt den utopischen Ort im Bild eines Baumes:

⁶²² Weigel 2003, S.358.

⁶²³ Ebd., S.358.

⁶²⁴ Ulrich Thiem bringt mehrere Beispiele für die Überblendung von innerer und äußerer Landschaft. In: Thiem 1972, S.54-61.

Hinter der Welt wird ein Baum stehen
mit Blättern aus Wolken
und einer Krone aus Blau.
In seine Rinde aus rotem Sonnenband
schneidet der Wind unser Herz
und kühlt es mit Tau.

Hinter der Welt wird ein Baum stehen,
eine Frucht in den Wipfeln,
mit einer Schale aus Gold.
Laß uns hinübersehen,
wenn sie im Herbst der Zeit
in Gottes Hände rollt!
(W1, S.23.)

Das Gedicht, das wie oft bei Bachmann, zwei Momente der Reise einander gegenüberstellt, basiert auf der Antithese der „weiten Welt“ und der Welt des Baumes. Obwohl das lyrische Ich die ganze Welt bewanderte und sich diese auch sinnlich anzueignen versuchte („Den Wein aus fünf Bechern trank ich in einem Zug aus, / mein nasses Haar trocknen vier Winde in ihrem wechselnden Haus.“ W1, S.22.), um der Erkenntnis willen sogar sein ganzes Wesen zu opfern bereit war („jeder Ort hat ein Stück von meinem Lieben genommen, / jedes Licht hat mir ein Aug verbrannt, / in jedem Schatten zerriß mein Gewand“. W1, S.22.), konnte es nicht über die Grenzen der Welt hinaustreten. Nichtsdestotrotz tritt dem Versagen der Vergangenheit eine Hoffnung in der Zukunft gegenüber.

Die zwei letzten Strophen, in denen der Baum als tragendes Element der Utopie dominiert, werden den vorangehenden Strophen antagonistisch entgegengesetzt. Im Baum fließen „das Ich und das Universum, die Nähe und die Ferne ineinander“⁶²⁵ und dem Ich wird die verlorene Geborgenheit dadurch zurückerstattet, dass seinem Herzen in den Rinden des Baums Platz geboten wird.⁶²⁶ Die Farben blau und gold, die das Äußere des Baums begleiten, stehen ebenfalls für das Utopische und nehmen die Farbsymbolik späterer Werke (besonders die Farben in den Utopiesätzen „Ein Tag wird kommen...“ in *Malina*) voraus. Während dem Ich auf der Reise das Übertreten der Grenzen der Welt nicht gestattet ist, wird in der Nähe des Baumes zumindest das „Hinübersehen“ ermöglicht.

Der Baum, der in diesem Gedicht dem Bereich des Poetischen entstammt, versinnbildlicht jene andere Sphäre, die in der Erzählung *Das Portrait von Anna Maria* im Reich des Imaginativen ein Zuhause für die Künstlerin Anna Maria bieten wird:

⁶²⁵ Kucher, Primus-Heinz: „Ein flüchtiger Traum vom Unermeßlichen. Ingeborg Bachmanns Gedicht *Die Welt ist weit*“. In: „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...“. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. von Primus-Heinz Kucher und Luigi Reitani. Wien [u.a.]: Böhlau 2000, S.47-60, hier S.56.

⁶²⁶ Ebd., S.56.

»In unserem Haus, das nicht sehr groß ist und in dem ich mit meiner Mutter und meiner Tante lebe« – [...] – »in unserem Haus, das sehr klein ist und trotzdem eine Dependance hat, ein Gartenhaus nennen wir es, steht zwischen den Mauern ein Kirschbaum. Einen schöneren habe ich nie gesehen. Dieser Kirschbaum hält im Frühling seine schaumigen Äste über beide Häuschen, und dann scheint es, als wären die beiden Gebäude unter ihn hineingebaut worden. Und sowie ich an ihn denke, legt er mit seiner Fracht, seiner unlöschbaren Helle, in mir an, wo immer ich auch bin. Denn ich bin sein Land; die Dinge brauchen uns Heimatlose, um irgendwo zuhause zu sein.« (W2, S.53.)

In dieser Fragment gebliebenen Erzählung (entstanden zwischen 1955-57) wird der Kirschbaum als integrativer Bestandteil der Persönlichkeit angesehen, indem er der wandernden, heimatlosen Anna Maria mit seiner „unlöschbaren Helle“ ein mögliches Zuhause anzubieten vermag. Später erweist sich jedoch die Macht des Baums als eine reine Imagination der Künstlerin: Anna Marias Mutter, deren Haus die Ich-Erzählerin letzten Endes nur um des Kirschbaums willen aufsucht, behauptet, dass der Baum „kein besonders schöner Baum“ gewesen sei, im Gegenteil er „nicht einmal [habe] blühen wollen“, weswegen er vom Garten entfernt wurde. Dieses erbarmungslose Zerschlagen der Illusion des schönen Kirschbaums kann jedoch nicht die utopische Stärke des Baum-Motivs untergraben; es bleibt für das künftige dichterische Schaffen Bachmanns weiterhin prägend. Die zwei frühen Texte vermögen die zwei Funktionen des Baumsymbols zu beleuchten. Das Gedicht aktualisiert das Symbol als utopisches Zeichen, die Erzählung verwendet es als Bindeglied zum Festen und Geborgenen.

Noch komplexer ist seine Funktion im Gedicht *Ausfahrt* und in der Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt*, in denen das Symbol, in seiner utopischen Mittlerfunktion einen Dialog zwischen Realem und Imaginativen eröffnet und zugleich die Problematik des Aufbruchs und der Heimatlosigkeit problematisiert. Im Gedicht *Ausfahrt* sichert der Baum nicht nur das enge Verhältnis zwischen Reisendem und Heimat, sondern das Oszillieren zwischen Festland und Meer und zwischen Festlandsufer und Sonnenufer, d.h. zwischen Realität und Imagination. Die zwei „Ufer“ werden einander in einer Weise in die Nähe gerückt, dass das „Heimkommen“ und ein kurzes „Innehalten“ nicht in der richtigen Heimat, sondern in der utopischen Sphäre der Dichtung möglich wird, indem das Sonnenufer trotz seiner illusorischen Existenz als Fata Morgana das lyrische Ich zum Weiterfahren ermuntert und die Richtung seiner Wanderschaft bestimmt.

Diese Mittlerfunktion wird in der Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* weiter intensiviert, indem der Baum als Mittelpunkt der Welt und des sakralen Bereiches⁶²⁷ zum Ausgangspunkt mystisch-ekstatischen Erlebens wird und den Weg ins Geistliche und

⁶²⁷ Szimbólumtár, http://www.bkiado.hu/netre/Net_szimbolum/szimbolumszotar.htm. [Zugriff: 04.12.2008.]

in das Imaginative freisetzt. In der Nähe des Baumes kann sich das Ich nicht nur mit sich selbst und mit der eigenen Lebensgeschichte identifizieren, sondern auch die Überblendung vom Niemandsland und Utopie vollziehen. Es lohnt sich noch einmal die zitierten Endzeilen der Erzählung zu vergegenwärtigen, um diese Bewegungen zu erkennen.

Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut, wenn die Fackel brennt, gelingt es mir, wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen: die frühe Dunkelhaft mit den Flügen über Wolken in Weißglut, den Neuen Platz und seine tönernen Denkmäler mit einem Blick auf Utopia; die Sirenen von damals mit dem Liftgeräusch in einem Hochhaus; die trockenen Marmeladebrote mit einem Stein, auf den ich gebissen habe am Atlantikstrand. (W3, S.93.)

Das Licht des Baumes initiiert die Vereinigung von einander gegengesetzten Entitäten und Sinneseindrücken zweier Welten (Heimwelt als Niemandsland und die „weite“ Welt als Utopia), die unmöglich miteinander versöhnt werden könnten.⁶²⁸ Die Synthese der Dinge, die sich wie im Wasser mischen, bietet einen Blick auf das ferne Utopia, das sich als Heimkehr im Land der Poesie andeutet. Die Beschreibung führt aus der Konkretheit des Neuen Platzes der österreichischen Stadt hinaus und öffnet einen imaginativen Bereich zwischen dem Ort der Kindheit und dem Ort der Wanderungen durch das Bindeglied „Stein“, in dessen Bild die Schottergruben der heimatlichen Landschaft und die Steine im Atlantik gleichsam verdichtet werden. Diese Heimkehr bringt jedoch keineswegs ein ruhendes Niederlassen, sondern ein momenthaftes Innehalten, das zum Weitergehen und Weiterdenken motiviert.

Es ist nicht zu übersehen, dass das Marmeladebrot mit dem Stein als Verkörperung der von Bachmann geforderten Poesie zu betrachten ist:

Poesie wie Brot? Dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. (W4, S.197.)

Das Marmeladebrot als Inbegriff des Poetischen leitet jene Richtung der Bewegung ein, die nicht nur in ihrem konkret topographischen Sinne das ständige Unterwegssein Bachmannscher Figuren in den späteren Texten bestimmt, sondern sich auch als poetisches *Richtungsnehmen* versteht, das die Dichtung für immer auf der Schwelle der zwei unvereinbaren Welten des Realen und des Poetisch-Imaginativen ortet.

Der Baum erscheint in *Das erstgeborene Land* nur noch als Baumskelett, das keine Imagination mehr möglich macht: „Da fiel kein Traum herab“. Stattdessen wird das Ich

⁶²⁸ Töller legt diese augenblickliche Erfahrung des entflammten Baumes als eine „zeitliche Schwelle“, die für das Erinnern entscheidend ist. Der Ort der Kindheit ermöglicht auch den „Übergang zwischen Vergangenheit und Zukunft“. Töller 1998, S.26.

durch eine Viper zum neuen Sehen erweckt, wobei dieses Motiv wiederum auf ein früheres Gedicht verweist. Die Evozierung der Meeresschlangen macht doch bereits in *Abschied von England* das lyrische Ich auf die Differenz von Imagination und Wirklichkeit aufmerksam. In diesem Gedicht ist das Ineinandergreifen von Innen und Außen explizit ausgedrückt: „Unter den Schlangen des Meers / Seh ich, an deiner Statt, / das Land meiner Seele erliegen. / Ich habe seinen Boden nie betreten.“ (W1, S.119.)

Das „Land meiner Seele“, jene Formulierung, die modifiziert im Böhmen-Gedicht als „Land meiner Wahl“ wieder auftaucht, bezeichnet ein projiziertes Land, das im ekstatischen Zustand des Traumes entstanden ist. Das lyrische Ich schwebt im Himmel und verweigert die Verankerung in der Realität auf Englands Boden. Im Moment des Erwachens („Meine Augen sind offen“) wird durch die Evozierung des Bildes der Schlangen im Meer die Imagination sichtbar gemacht. Das unter Schlangen liegende Ich erblickt das „Land meiner Seele“, ein nach Innen projiziertes Land und stellt die Unsagbarkeit dieser Erfahrung fest: „Alles bleibt ungesagt.“ Die Worte können die Wirklichkeit nicht decken. Englands fester Boden ist zwar „unbetretbar“, das dichterische Bild der Meeresschlangen kann aber die zwei voneinander getrennten Orte auf eine latente Weise zusammenführen. Das ambivalente Symbol der Schlange steht als Vermittler, ihre „ringelnd-wickelnde“ Bewegung lässt die Kluft zwischen Zeiten und Sphären (himmlisch / irdisch, Traum / Wirklichkeit) verschwinden.

Das polyvalente Symbol des „Meeres“ und das des „Wassers“, die als Grundmotive der Bachmannschen Dichtung für allerlei Bewegungen untrennbar mit der Reise-, Flucht- und Exilthematik verschmolzen sind, können diese Schreibtechnik weiter vertiefen. Indem sie sowohl positive (Heimat, Zuhause, Veränderung, das Unfeste) als auch negative (Zerstörung, Gefährdung) Merkmale gleichzeitig aufzeigen, werden sie aus der Reihe einfach gesetzter Dichotomien genommen und – vor allem in den Prosawerken – oft als Schreibprinzip eingesetzt. (*Undine geht, Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*). Das sich ständig verwandelnde und ohne Stocken fließende Wasser definiert die Heimat in *Jugend in einer österreichischen Stadt* als Unfestes und Flüchtliges und unterstreicht somit die Notwendigkeit des ständigen Unterwegsseins des sprechenden Ichs, das nur noch „Wind, Zeit und Klang“ in seinem Besitz hat. Im Gedicht *Exil* wird zwar die Heimatlosigkeit beklagt, jedoch in der flüchtigen Wolken-Natur der Sprache auch als Zuhause beschworen: „Ich mit der deutschen Sprache / dieser Wolke um mich / die ich halte als Haus / treibe durch alle Sprachen“ (W1, S.) Das Exilantentum des Ich ist zugleich der deutschen Sprache eigen, die ohne einen festen Halt durch alle Sprachen getrieben

wird, die jedoch imstande ist, den Toten (das lyrische Ich) in „hellere Zonen“ zu tragen. Die Macht dieser poetischen Sprache zeigt sich in den Gedichten, in denen die Neugründung der zerstörten Welt sprachlich, mittels Imagination vollzogen wird.⁶²⁹ In den Gedichten und den Erzählungen, in denen das Wasser als zentrales Symbol erscheint, wird dieses als Motivkonstante sichtbar, wobei es, markiert durch die Signaturen des Ursprungs, der Einheit und der utopischen Befreiung, „der gesellschaftlichen Starre, den autoritären patriarchalen Strukturen“⁶³⁰ als Gegenraum *par excellence* entgegentritt.

Im Grunde genommen ist es aber nicht das Wasser, sondern die Schwelle zwischen Land und Wasser, an der der kontrapunktische Dialog zweier Welten ausgetragen wird. Undine, die Wassernixe, befindet sich am Ufer, als sie, sich im Wasserspiegel beobachtend, von der Menschenwelt Abschied nimmt und zum letzten Mal zu Wort meldet. Indem Bachmann mit Undine die Kunst und die Poesie gleichsetzt, situiert sie diese zugleich auf die Grenze zweier Welten, der Welt des Festlands von Hans und der Wasserwelt der „stummen, sprachlosen“ Wesen. Undines Klage kann nur auf der Schwelle dieser Welten stattfinden, bevor sie endgültig ins Wasserreich zurückkehrt und verstummt.

In der Legende *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* bildet den Schauplatz der Vereinigung von Kagran und dem Fremden ebenfalls eine von einer Flusslandschaft umgebene Insel. Deutet man diese Begegnung am Ufer als eine Begegnung mit dem Poetischen, wird wiederum die von der Undine-Erzählung bekannte Grenznatur der Poesie sichtbar. Nur auf der Schwelle zwischen Leben und Tod, nur im Moment des Abschiedes kann die Prinzessin ihre Prophezeiung aussprechen, indem das Wasser zur Verflüssigung der Sprache und zur eigentlichen Artikulation verhilft.

In der Lyrik Bachmanns ist die Grenznatur der Poesie ein tragendes Element. Nicht nur *Böhmen liegt am Meer* steht emblematisch für das „Aneinandergrenzen“ von Welt, Wort und Ich; bereits in *Dunkles zu sagen* entsteht eine sowohl konkrete als auch metaphorische Schwellensituation, in welcher der an den Geliebten herannahenden Tod als an diesem vorbeiziehender „dunkler Fluß“ beschrieben wird.

Vergiß nicht, daß auch du, plötzlich
an jenem Morgen, als dein Lager
noch naß war von Tau und die Nelke

⁶²⁹ Höller 1993a, S.37. Im Gedicht *Landnahme* wird ein in Stille und Passivität versunkenes Weideland (kein Wind, Glocken verhallt, Büschel verhärmt) durch die „Klänge“ eines Hornes zum Leben erweckt (Klänge, wehende Halmen, kommender Wind), wobei das alte, wirkliche goldene Zeitalter „zum neuen utopischen Modell“ erklärt wird. (Thiem 1972, S.65.) Auch im Gedicht *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* wird eine ähnliche „sprachlich-poetische Landnahme“ (Höller 1993a, S.52.) geschildert, wo das untergegangene Kindheitsland als „Traum nach Innen gezogen“ wird. (Thiem 1972, S.61.)

⁶³⁰ Höller 1993a, S.346.

an deinem Herzen schlief,
den dunklen Fluß sahst,
der an dir vorbeizog.
(W1, S.32.)

Die Gegensätze (Leben / Tod, Himmel / Finsternis, Schweigen / Singen, blaue Augen / „schwarze Flocken“) die das Gedicht strukturieren, werden gerade in der poetischen Schwellensituation ineinander überführt, indem das Gesetz der Dichtung, „Dunkles zu sagen“, aus den aneinanderprallenden Antagonismen artikuliert und für künftige Texte gerettet wird.

Auch dort, wo das Wasser vorwiegend mit einem negativen Aspekt verbunden ist (z.B. die Dominanz des Eises im Gedichtband *Ich weiß keine bessere Welt* oder in *Malina*, das auf die Totenstarre des lyrischen Ich und seiner Sprache hinweist, oder der See, der als Mangel in *Drei Wege zum See* erscheint), wird der utopische Moment festgehalten. Für die tote Franza wird auf einem kleinen Stück Sandboden, mitten im Wasser ein „richtiger Ort“ gefunden, der ihre Spuren bewahrt, ohne sie auf ein europäisches Zeichen (Grabinschrift) festzulegen. Nadja, der Dolmetscherin in *Simultan*, wird auf dem gefährlichen Meeresfelsen die Wahrheit über ihr Leben zuteil:

[...] es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben, [...] und sie verbesserte sich, aber was sage ich mir da, was heißt das denn, es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf. Ich darf ja und ich muß es endlich begreifen, in jedem Augenblick und eben hier [...]
(W2, S.314.)

Während das Gefühl der Verlorenheit hoch auf dem Felsen von Marathea, in der unmittelbaren Nähe der grausamen Christus-Figur Nadja beinahe zum Abgrund rückt, realisiert sie im befreienden Moment des Springens die Überwindbarkeit des Lebensabgrundes.

In *Drei Wege zum See* hält sich Elisabeth kurz an einem im Wasser rollenden Baumstamm (!) fest und spricht die Worte „Daddy, I love you“ aus. Dieser Moment vermag die Grundproblematik der Hauptfigur in einem einzigen Bild zu resümieren: ihr Festklammern an der vergangenen Habsburger Heimat und die Unerreichbarkeit des Zuhauses Österreich, eines in Wirklichkeit nur „amputiert“ weiterexistierenden Landes.

Während in *Das dreißigste Jahr* oder in *Drei Wege zum See* die Unmöglichkeit der Rekonstruktion der verlorenen Heimat ebenfalls in der Unmöglichkeit des Erzählens und in der Unbegehbarkeit der abgebildeten Wege der Wanderkarte deutlich wird, wird dem lyrischen Ich in den *Prager Gedichten* der verlorene Kindheitsort „durch einen Umweg“, über Prag zugänglich. Diese gelungene „geistige Heimkehr“ nach Böhmen ist einer

Schreibtechnik zu verdanken, die durch die genannten Motive des Baumes, der Schlange und des Wassers das Unvereinbare zu vereinen und das Unerreichbare zu erreichen vermag.

Mit den genannten Symbolen, auf deren Spannungsfeld sich die Dialektik zwischen Wirklichem und Imaginativem manifestiert, kann jene Problematik gelöst werden, die im zweiten Kapitel („*Die Tatsachen und das Nichttatsächliche*“) gestellt war. In *Drei Wege zum See* bleibt der Fluchtpunkt der Reise, der See, im Nirgendwo-Raum verortet, wobei gerade dieses Exterritorium das verbannte Subjekt im sprachlich erzeugten Utopieraum zu re-territorialisieren vermag. Wie Robert Musil mit seinem Begriff des *Möglichkeitssinns* auf das Zusammenwirken des Wirklichen und des Möglichen verweist und betont, dass das Nicht-Sein von etwas nicht unwichtiger sei als das Existierende, so kehrt der Text das Zusammenspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen hervor, wobei das Un-Mögliche als Utopie erscheint. Die *Wegmöglichkeiten*, die sich in der Erzählung als *Un-Möglichkeiten* manifestieren, legen gerade diese utopische Deutung der Erzählung offen. Zu fragen bliebe, ob es sich auch im Falle des Sees um die Fata Morgana, um das „Land meiner Wahl“ handelt, der notwendigerweise unerreichbar bleiben muss; ferner, ob die Landschaft mit den drei Wegen einen lediglich auf dem Zauberatlas der Literatur eingetragenen Ort bezeichnet, der nichts mit den wirklichen Orten der Welt zu tun hat. Wäre in diesem Sinne die Einleitung der Erzählung ein bewusst inszenierter Kunstgriff *à la* Shakespeare?

Das Mitgift von *Drei Wege zum See* ist, dass Bachmann das Vorhandensein eines objektiv existierenden Ortes unterminiert, indem sie den Raum als einen mit unseren Erfahrungs-, Erinnerungs- und Vergangenheitsvorrat beladenen, sowie als einen von kollektiven kulturellen Gedächtnisspuren geprägten Ort darstellt. Die Ungangbarkeit dreier Wege macht deutlich, dass die Belebung eines vergangenen Utopie-Modells oder die Verwirklichung einer in die Zukunft projizierten Utopie unmöglich sind, ferner dass die objektive Erfahrung des Sees als äußere Landschaft nicht mehr denkbar ist. Somit artikuliert sich die Unmöglichkeit der vollkommenen Deckung von „Wort“, „Ich“ und „Welt“ konsequenterweise auch als narratives Unvermögen: Der Schriftsteller kann mit Worten keine Wirklichkeit konstruieren, die mit der äußeren Wirklichkeit identisch wäre.

Das Böhmen-Gedicht, das auf der Schwelle vom Festlandsufer und Sonnenufer, von *Tatsächlichem* und *Nicht-Tatsächlichem* das verlorene Land wiederfindet, zeugt jedoch nicht zuletzt davon, dass der Schriftsteller im „Aneinandergrenzen“ von „Ich und Sprache und Ding“ die Welt in ihren Mängeln und Illusionen „wahrer, viel wahrer“, als die Realität (W4, S.239-240.) nachzeichnen kann.

V. Bibliographie

Siglen

- GuI Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983
- KA Bachmann, Ingeborg: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers: (Dissertation Wien 1949). Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß hg. von Robert Pichl. München / Zürich: Piper 1985
- KS Bachmann, Ingeborg: Kritische Schriften. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 2005
- LuG Bachmann, Ingeborg: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition u. Kommentar von Hans Höller. 1. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998
- TP1-4 Bachmann, Ingeborg: "Todesarten"-Projekt: kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995
- W1-4 Bachmann, Ingeborg: Werke 1-4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978

Primärliteratur

1. Werke von Ingeborg Bachmann

- Bachmann, Ingeborg: Werke 1-4. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1978
- Bachmann, Ingeborg: Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1983
- Bachmann, Ingeborg: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers: (Dissertation Wien 1949). Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß hg. von Robert Pichl. München / Zürich: Piper 1985
- Bachmann, Ingeborg: Briefe an Felician. München / Zürich: Piper 1991

- Bachmann, Ingeborg: »Todesarten«-Projekt: kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Unter Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 1995
- Bachmann, Ingeborg: Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Ed. u. Kommentar von Hans Höller. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998
- Bachmann, Ingeborg: Ich weiß keine bessere Welt: unveröffentlichte Gedichte. Hg. von Isolde Moser, Heinz Bachmann. München / Zürich: Piper 2000
- Bachmann, Ingeborg: Kritische Schriften. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich: Piper 2005
- Bachmann, Ingeborg: Briefe einer Freundschaft. Ingeborg Bachmann und Hans Werner Henze. Hg. von Hans Höller. München / Zürich: Piper 2004
- Bachmann, Ingeborg: Ein Tag wird kommen. Gespräche in Rom. Ein Porträt von Gerda Haller, mit einem Nachwort von Hans Höller. Wien / Salzburg: Jung und Jung 2004
- Bachmann, Ingeborg: Herzzeit. Der Briefwechsel. Ingeborg Bachmann-Paul Celan; mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch, sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé. Hg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008

2. Weitere Primärliteratur

- Bahr, Hermann: „Das unrettbare Ich“. In: Ders.: Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Ausgew., eingel. und erläutert von Gotthart Wunberg. Stuttgart [u.a.]: W. Kohlhammer 1968
- Broch, Hermann: „Hofmannsthal und seine Zeit“. In: Kommentierte Werkausgabe. Schriften zur Literaturkritik, Bd. 9/1. Hg. von Paul Michael Lützeler. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1975
- Eco, Umberto: Der Name der Rose. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2007
- Hofmannsthal, Hugo von: „Ein Brief.“ In: Ders.: Sämtliche Werke. XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe. Hg. von Ellen Ritter. Frankfurt am Main: Fischer 1991
- Kaschnitz, Marie-Luise: „Narziß“. In: Dies.: Neue Gedichte. Hamburg: Claassen Verlag 1957
- Kehlmann, Daniel: „Wo ist Carlos Montúfar?“ In: Ders.: Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2006

- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2003
- Novalis: Die Lehrlinge zu Sais. In: Novalis: Gesammelte Werke. Bd.1. Hg. von Carl Seelig, Herrliberg [u.a.]: Bühl Verlag 1945
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen. In: Novalis: Gesammelte Werke. Bd.1. Hg. von Carl Seelig, Herrliberg [u.a.]: Bühl Verlag 1945
- Rilke, Rainer Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. In: Rilke Werke. Kommentierte Ausgabe in vier Bänden. Bd.3. Erzählungen und Dramen. Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Hg. von August Stahl. Frankfurt am Main: Insel 1996
- Rimbaud, Arthur: La lettre du voyant. Editée et comenntée par Gérald Schaeffer. Geneve: Librairie Droz 1975.
- Robbe-Grillet, Alain: „Sur quelques notions périmées“. In: Ders.: Pour un nouveau roman. Paris: Les Editions de Minuit 1963
- Robbe-Grillet, Alain: Neuer Roman und Autobiographie. Übers. von Hans Rudolf Picard. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1987
- Sarraute, Nathalie: L`Ère du soupçon. Essais sur le roman. Paris: Gallimard 1956

3. Weitere Quellen

- Adorno, Theodor W.: „Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman“. In: Gesammelte Schriften. Noten zur Literatur I. Bd. 11. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitw. von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss, Klaus Schulz. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998
- Aristoteles: Poetik. Hg. und übersetzt von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982
- Barthes, Roland: „Der Tod des Autors“. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Philipp Reclam 2003, S.185-193.
- Benjamin, Walter: „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 2. Fassung. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. Teil, Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974
- Benjamin: Walter: „Über einige Motive bei Baudelaire“. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. Teil, Abhandlungen. Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991

- Benjamin, Walter: „Der Surrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz.“ In: Ders.: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966
- Benjamin, Walter: „Über das mimetische Vermögen“. In: Ders.: *Angelus Novus. Ausgewählte Schriften 2.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1966
- Benjamin, Walter: „Hauptzüge der zweiten Haschisch-Impression, Geschrieben 15 Januar 1928 nachmittags ½ 4.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. VI. Fragmente, autobiographische Schriften. Protokolle zu Drogenversuchen.* Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974
- Benjamin, Walter: „Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen.“ In: Ders.: *Gesammelte Schriften. Bd. I. 2. Teil, Abhandlungen.* Hg. von Rolf Tiedemann, Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974
- Cassierer, Ernst: „Nyelv és mítosz“. Ford. Sarankó Márta aus „Sprache und Mythos“. In: *Helikon*, H.3-4. (1992), S.435-446.
- Cixous, Hélène: *Geschriebene Frauen, Frauen in der Schrift.* In: Dies.: *Weiblichkeit in der Schrift.* Übers. von Eva Duffner. Berlin: Merve 1980, S.22-57.
- Foucault, Michel: „Warum ich die Macht untersuche: Die Frage des Subjektes“. In: *Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik.* Hg. von Hubert L. Dreyfus und Paul Rabinow, mit einem Nachwort von und einem Interview mit Michael Foucault. Übers. von Claus Rath und Ulrich Raulff. Frankfurt am Main: Athenäum 1987, S.243-261.
- Foucault, Michel: „Was ist ein Autor?“, In: *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Philipp Reclam 2003, S.198-229.
- Foucault, Michel: „Andere Räume“. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais.* Hg. von Karlheinz Barck, Peter Geute, Heidi Paris, Stefan Richter. Leipzig: Reclam Verlag 1990
- Lacan, Jaques: „Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint.“ In: *Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart.* Hg. und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner, Bernd Stiegler. Stuttgart: Reclam 2003, S.177-187.
- Lévi-Strauss, Claude: „Az egyén mint faj“. Ford. Sári Andrea aus „La pensée sauvage“. In: *Helikon*, H.3-4. (1992), S.491-503.
- Liotard, Jean-François: „Der Name und die Ausnahme“. In: *Die Frage nach dem Subjekt.* Hg. von Frank Manfred, Gérard Raulet und Reien van Willen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S.180-191.
- Mach, Ernst: *Analyse der Empfindungen und das Verhältnis vom Physischen zum Psychischen.* Siebente Auflage. Jena: Gustav Fischer 1918

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd.1. Sprache und Psychologie. Stuttgart: J.G. Gottasche Buchhandlung Nachfolger 1901

Mauthner, Fritz: Beiträge zu einer Kritik der Sprache. Bd.2. Zur Sprachwissenschaft. Stuttgart und Berlin: J.G. Gotta'sche Buchhandlung Nachfolger 1912

Merleau-Ponty, Maurice: Das Auge und der Geist. Philosophische Essays. Hg. und übers. von Hans Werner Arndt. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1967, S.13-43.

Platon: Kratylos. In: Ders.: Sämtliche Werke 2. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Hg. von Ernesto Grassi, Walter F. Otto, Gert Plamböck. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1962

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963

Sekundärliteratur

1. Sammel- und Sonderbände zu Ingeborg Bachmann

Albrecht / Götsche: „Über die Zeit schreiben“. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998

Albrecht / Götsche „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000

Albrecht / Götsche Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002

Albrecht / Götsche: „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003

Barbe / Wögerbauer: Ingeborg Bachmann. L'œuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 janvier 1986 Nantes. Hg. von Jean Paul Barbe und Werner Wögerbauer. Nantes: Université de Nante, Ed. Arcane 1986

Bognár / Bombitz: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. von Zsuzsanna Bognár und Attila Bombitz. Wien / Szeged: Praesens / JATEPress 2008

Böchenstein / Weigel: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Hg. von Bernhard Böchenstein und Sigrid Weigel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997

- Brokoph-Mauch / Daigger: Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6-9. Juni 1991. Hg. von Gudrun Brokoph-Mauch und Annette Daigger. St. Ingbert: Röhrig Unersitätsverlag 1995
- Göttsche / Ohl: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposium Münster 1991. Hg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993
- Heidelberger-Leonard, Irene: »Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?« Lesarten zur Kritischen Ausgabe von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt. Mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen. Hg. von Irene Heilderlberger-Leonard. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1998
- Höllner, Hans: Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Wien / München: Löcker 1982
- Koschel / von Weidenbaum: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachman. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich: Piper 1989
- Kucher / Reitani: »In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...«. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Hg. von Primus-Heinz, Kucher und Luigi Reitani. Köln / Weimar / Wien : Böhlau 2000
- MAL: *Modern Austrian Literature*, 18.3-4 (1985)
- Pattillo-Hess / Petrasch: Ingeborg Bachmann. Die Schwarzkunst der Worte. Hg. von John Pattillo-Hess und Wilhelm Petrasch. Wien: Wiener Urania Schriftenreihe 1993
- Pichl / Stillmark: Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Hg. von Robert Pichl und Alexander Stillmark. Wien: Hora 1994
- Schardt, Michael: Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen, Porträts, Würdigungen. (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. In Zusa. mit Heike Kretschmer hg. von Michael Schardt. Paderborn: Igel 1994
- Stoll, Andrea: Ingeborg Bachmanns »Malina«. Hg. von Andrea Stoll. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992
- Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1984
- Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1995
- Tzvaneva, Magdalena: Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk Ingeborg Bachmanns. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann. Hg. von Magdalena Tzvaneva. Berlin: LiDi 2006

2. Monographien und Aufsätze zu Ingeborg Bachmann

- Achberger, Karen: „Bachmann und die Bibel. »Ein Schritt nach Gomorrha« als weibliche Schöpfungsgeschichte“. In: Höller 1982, S.97-110.
- Achberger, Karen: *Understanding Ingeborg Bachmann*. Columbia / SC 1995
- Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur: zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen Verlag 1996
- Ahn-Lee, Yeon-Hee: *Diskurs der Poesie. Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewusstseins im gesamten Schreibprozeß*. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1991
- Albrecht, Monika: *Die Suche nach Malina. Zur Genese von Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt in den 50er und frühen 60er Jahren*. In: Pattillo-Hess / Petrasch 1993, S.46-54.
- Albrecht, Monika: „»Es muss erst geschrieben werden.« Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*“, In: Albrecht / Götttsche 1998, S.59-91.
- Baackmann, Suzanna: „»Beinahe mörderisch wahr«. Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns »Undine geht«“. In: *The German Quarterly*, 68 (1995), S. 45-59.
- Bail, Gabriele: *Weibliche Identität. Ingeborg Bachmanns »Malina«*. Aachen: Ed. Herodot 1984
- Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach Malina: Ingeborg Bachmanns Simultan-Erzählungen*. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997
- Bartsch, Kurt: „Die frühe Dunkelhaft. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung „Jugend in einer österreichischen Stadt.“ In: *Literatur und Kritik*, 14 (1979), S. 33-43.
- Bartsch, Kurt: „Grenzverletzungen des Ichs. Ingeborg Bachmanns späte Prosa und Jean Améry's »Bewätigungsversuche«“, In: *Literatur und Kritik*, 229-230 (1988), S.404-414.
- Bartsch, Kurt: „Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Ingeborg Bachmann. Am Beispiel der Erzählungen »Jugend in einer österreichischen Stadt« und »Unter Mördern und Irren«“. In: Höller 1982, S.111-124.
- Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998
- Bärbel, Thau: *Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum "Todesarten-Zyklus" und zu "Simultan"*. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1986
- Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*. München: Beck 1988

- Bombitz, Attila: Mindenkori utolsó világok. Osztrák regénykurzus. Pozsony: Kalligram 2001
- Bombitz, Attila: „Eine österreichische Geschichte. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*“. In: Bognár / Bombitz 2008, S. 73-84.
- Bossinade, Johanna: Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann: über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation. Freiburg im Breisgau: Rombach 2004
- Brinkemper, Peter: „Liebe als Fragment: Affinitäten und Differenzen zwischen Bachmann und Barthes“. In: *Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft*, 16 (1986), S.189-199.
- Brokoph-Mauch, Gudrun: „Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns“. In: *Modern Austrian Literature*, 3-4 (1979), S.185-199.
- Brokoph-Mauch, Gudrun: „Ingeborg Bachmanns Erzählband »Simultan«“. In: *Modern Austrian Literature*, 3-4 (1973), S.273-304.
- Brüns, Elke: Aussenstehend, ungelenkt, kopfüber weiblich: psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart / Weimar: Metzler 1998
- Cassagnau, Laurent: „'Am Horizont ... glanzvoll im Untergang'. Horizont-Struktur und Allegorie in der Lyrik von Ingeborg Bachmann“. In: *Text + Kritik: Ingeborg Bachmann*. München: 1995, S.40-58.
- Denneler, Iris: Von Namen und Dingen. Erkundungen zur Rolle des Ich in der Literatur am Beispiel von I. Bachmann, P. Bichel, M. Frisch, G. Keller, H. von Kleist, A. Schnitzler, F. Wedekind, V. Nabokov und W.G. Sebald. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001
- Dippel, Almut: Österreich, das ist etwas, was immer weitergeht für mich. Zur Fortschreibung der „Trotta“-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns „Simultan“. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995
- Doppler, Alfred: „Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns“. In: *Neophilologus*, 47 (1963), S.277-285.
- Dusar, Ingeborg: Die Choreographie der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 1994
- Eberhardt, Joachim: „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Niemeyer Verlag 2002
- Eberhardt, Joachim: „Bachmann und Nietzsche“ In: Albrecht / Götsche 2003, S.135-155.
- Fassbind-Eigenheer, Ruth: Undine oder die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitung eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Fouqué zu Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz Verlag 1994

- Fehl, Peter: Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Dissertation Mainz 1970
- Folkvord, Ingrid: Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa. Hannover-Laatzten: Wehrhalm 2003
- Frei-Gerlach, Franziska: Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüre von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anna Duden. Berlin: Schmidt Verlag 1998
- Fried, Erich: „Ich grenz noch an ein Wort und an ein anderes Land. Zu Ingeborg Bachmanns Böhmen-Gedicht.“, In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S.388-394.
- Fried, Istvan: „Centrum és periféria az osztrák irodalomban“, In: *Limes*, 3-4. (1991), S.105-111.
- Geesen, Mechthild: Die Zerstörung des Individuums im Kontext des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne. Heinfelden: Schäube 1998
- Görlacher, Evelyn: Zwischen Ordnung und Chaos. Darstellung und Struktur des Lachens in zeitgenössischen Texten von Frauen. Hamburg: Verlag Dr Kovac 1997
- Göttsche, Dirk: Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa. Frankfurt am Main: Athenäum 1987
- Göttsche, Dirk: „Malina und die nachgelassenen Todesarten-Fragmente: zur Geschichte des reflexiven und zyklischen Erzählens bei Ingeborg Bachmann.“ In: Stoll 1992, S.188-209.
- Gutjahr, Ortrud: Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „Der Fall Franza“. Würzburg: Königshausen & Neumann 1988
- Gürtler, Chritsa: Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1983
- Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns "Der Fall Franza" und "Malina". Würzburg: Königshausen & Neumann 1992
- Hapkemeyer, Andreas: Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns : Todesarten und Sprachformen. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1982
- Hapkemeyer, Andreas: „Die Funktion der Personennamen in Ingeborg Bachmanns später Prosa“. In: *Literatur und Kritik*, 19 (1984) S.352-363. (1984a)
- Hapkemeyer, Andreas: „Ingeborg Bachmann: die Grenzthematik und die Funktion des slawischen Elements in ihrem Werk“, In: *Acta Neophilologica*, 17: Ingeborg Bachmann. Ljubljana: 1984, S.45-49. (1984b)

- Hermann, Britta: „Ingeborg Bachmanns Malina. Eine Poetik der Kritik“. In: Albrecht / Göttsche 2000, S.49-74.
- Holthusen, Hans-Egon: „Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns“ [ED 1958]. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S.24-52.
- Höllner, Hans: Überlegungen zu einem Erklärungsmodell der österreichischen Sprachthematik. In: Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Beiträge eines polnisch-österreichischen Germanistensymposiums. Hg. von Michael Klein und Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: Universität Innsbruck 1982, S. 31-44.
- Höllner, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk: Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus. Frankfurt: Hain 1993 (1993a)
- Höllner, Hans: „Eine Kriminalpoetik der Moderne. »Malina« in der Lyrik Ingeborg Bachmanns“, In: Göttsche / Ohl 1993, S.81-91 (1993b)
- Höllner, Hans: „Orpheus nach 1945. Zu Ingeborg Bachmann: Die gestundete Zeit.“ In: Grundbücher der österreichischen Literatur seit 1945. Hg. von Klaus Kastberger und Kurt Neumann. Wien: Zsolnay Verlag 2007, S. 25-34.
- Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen: Poetologien des Erinnerens im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln / Weimar / Wien: Böhlau 2003
- Jurgensen, Manfred: Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1981
- Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Für und wider eine österreichische Literatur. Hg. von Kurt Bartsch, Dietmar Goltschnigg und Gerhard Melzer. Königstein i.T.: Athenäum 1982, S.152-174.
- Kanz, Christine: Angst und Geschlechterdifferenz. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart / Weimar: Metzler 1999
- Kann-Coomann, Dagmar: "... eine geheime langsame Feier": Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1988
- Klaubert, Anette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1983
- Kohn-Wächter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Stuttgart / Weimar: Metzler 1992
- Kucher, Primus-Heinz: „Ein flüchtiger Traum vom Unermeßlichen. Ingeborg Bachmanns Gedicht *Die Welt ist weit*“. In: Kucher / Reitani 2000, S.47-60.
- Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wiss. Buchges. 2006

- Lennox, Sara: „Geschlecht, Rasse, Geschichte in Der Fall Franza“. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S.156-179.
- Lennox, Sara: Bachmann und Wittgenstein. In: Koschel / von Weidenbaum 1989, S.600-621.
- Lennox, Sara: „»White Ladies« and »dark continents«. Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt aus postkolonialer Sicht“. In: Albrecht / Götttsche 1998, S.13-31.
- Lühe, Irmela von der: „Ich ohne Gewähr. Ingeborg Bachmanns Vorlesungen zur Poetik“. In: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. von Irmela von der Lühe und Inge Stephan. Hamburg / Berlin: Argument 1982, S.106-131.
- Lühe, Irmela von der: „Abschied vom Utopia der Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung Alles“. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1995, S.84-98.
- Ulrich Marquardt / Lothar Bluhm: „Das vergiftete Buch. Zu einem intertextuellen Spiel in Ingeborg Bachmanns zweitem Todesarten-Roman.“ In: *Wirkendes Wort*, 47 (1997), S.353-358.
- Masaneck, Nicole: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S.77-112.
- Meise, Helga: „Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann“. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S.93-108.
- Morrien, Rita: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996
- Nawab, Mona el: Ingeborg Bachmanns »Undine geht«. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte Fouqués »Undine« und Jean Giraudoux' «Ondine». Würzburg: Königshausen & Neumann 1993
- Neumann, Peter Horst: Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest. In: Gedichte und Interpretationen. Bd. VI. Gegenwart. Hg. von Walter Hink. Stuttgart: Reclam 1982, S.84-91.
- Oberle, Mechthild: Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1990
- Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Gedichte nach 1945. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1980
- Pecksen, Regina: Schreiben als Lebensort – zur literarischen Identitätsbildung Ingeborg Bachmanns mit einem Essay über Christa Wolf. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1991

- Pichl, Robert: „Rhetorisches bei Ingeborg Bachmann. Zu den „redenden Namen“ im Simultan-Zyklus“. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 8/2. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1980, S. 298-303.
- Pichl, Robert: „Das Wien Ingeborg Bachmanns. Gedanken zur späten Prosa“. In: *Modern Austrian Literature*, 18. 3-4 (1985), S. 183-194.
- Pichl Robert: „Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme in Ingeborg Bachmanns später Prosa“. In: *Sprachkunst*, 16 (1985), S. 220-230.
- Pichl, Robert: „Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns „Drei Wege zum See“ oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums“, In: Begegnung mit dem Fremden. Grenzen-Traditionen-Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten Kongresses, Tokyo, 1990, Band 9, Sektion 15: Erfahrene und imaginierte Fremde. München: 1991, S. 447-454.
- Pichl, Robert: „Ingeborg Bachmanns „offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Pichl / Stillmark 1994, S.99-113.
- Pichl, Robert: „Ingeborg Bachmann: Böhmen liegt am Meer“. In: Profile. Der literarische Einfall über das Entstehen von Texten. Hg. Bernhard Fetz und Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay Verlag 1998, S.72-81
- Pilipp, Frank: Ingeborg Bachmanns „Das dreißigste Jahr“: kritischer Kommentar und Deutung. Würzburg: Königshausen & Neumann 2001
- Probst, F. Gerhard: „Ingeborg Bachmanns Wortspiele“. In: *Modern Austrian Literature*, 12. 3-4 (1979), S.325-345.
- Röhnelt, Inge: Hysterie und Mimesis in „Malina“. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1990
- Schmaus, Marion: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübingen: Niemeyer 2000
- Schmidt-Bortenschlager, Sigrid: „Die Österreichisch-Ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann“. In: *Acta Neophilologica*, 17: Ingeborg Bachmann. Ljubljana: 1984, S.21-49.
- Schmidt-Bortenschlager, Sigrid: Spiegelszenen bei Bachmann. Ansätze einer psychologischen Interpretation, In: *Modern Austrian Literature*, 18.3-4. (1985), S.39-52.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: „Wunsch- Zerr- und Schreckbilder: Wien in der Literatur der siebziger Jahre.“ In: *Literatur und Kritik*, 20. 197-198 (1985), S. 365-376.
- Schmitz-Emans, Monika: „Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen.“ In: Brokoph-Mauch / Daigger 1995, S. 46-87.

- Schmidt, Tanja: „Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus »Simultan« von Ingeborg Bachmann“. In: Barbe / Wögerbauer 1986, S.226-260.
- Schottelius, Saskia: Das imaginäre Ich: Subjekt und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman "Malina" und Jacques Lacans Sprachtheorie. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter: Lang 1990
- Schuller, Marianne: „Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in »Der Fall Franza«“. In: Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. München: 1984, S.150-155.
- Schuscheng, Dorothea: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythosrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrud Leuteneggers. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1987
- Seidel, Heide: „Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. Person und Werk Ludwig Wittgensteins in den Erzählungen „Das dreißigste Jahr“ und „Ein Wildermuth““. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, 98. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1979, S.267-282.
- Slibar-Hojker, Neva: „Entgrenzung, Mythos, Utopie: Die Bedeutung der slowenischen Elemente im Oeuvre Ingeborg Bachmanns“. In: *Acta Neophilologica*, 17: Ingeborg Bachmann. Ljubljana: 1984, S.33-44.
- Stoll, Andrea: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1991
- Summerfield, Ellen: Die Auflösung der Figur in ihrem Roman Malina. Bonn: Bouvier 1976
- Svandrlík, Rita: „Der Umgang mit Bildern“. In: Göttische / Ohl 1993, S.81-96.
- Svandrlík, Rita: Ein moderner Faust und eine neue Eva: Schöpfungsgeschichten in *Das dreißigste Jahr* und *Ein Schritt nach Gomorrha*. In: Tzvaneva 2006, S.243-250.
- Swales, Erika: „Die Falle binärer Oppositionen.“ In: Pichl / Stillmark 1994, S.67-79.
- Szendi, Zoltán: „Kompromisslosigkeit als Schicksalpoesie und dichtersiches Programm bei Ingeborg Bachmann“. In: „Ein Spiegel will uns die Gründe zeigen“. Die Wahrheit, ein Spiel? Konferenzband zum Ingeborg Bachmann Symposium in Budapest 2006. Hg. von dem Österreichischen Kulturforum Budapest. Budapest: Budai HiTop Kft 2007, S.40-49.
- Thiem, Ulrich: Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Dissertation. Köln 1972
- Tilliger, Ruth: „Alles blieb ungesagt.“ In: Schardt 1994, S.454-458.
- Töller, Ursula: Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1998

- Treder, Uta: „Atopie und Utopie: von Afrika nach Österreich nach Italien“. In: Tzvaneva 2006, S.252-269.
- Treude, Andrea: „»Sich verschreiben – das ist ein schönes Wort«“. In: Patillo-Hess / Petrasch 1993, S.76-85.
- Vorbaum, Ulrich: „Spiegelwelten. Ingeborg Bachmanns Erzählung »Probleme Probleme« im Spiegel ihres Erzählbandes »Das dreißigste Jahr«“. In: *Literatur für Leser*, 3-4 (1989), S.203-212.
- Wallner, Friedrich: „Die Grenzen der Sprache als Grenzen der Welt. Wittgensteins Bedeutung für die moderne österreichische Dichtung (demonstriert am Beispiel Ingeborg Bachmanns)“. In: *Österreich in Geschichte und Literatur*, 2 (1981), S.73-85.
- Weber, Hermann: *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen: Die Blaue Eule 1986
- Weber, Hermann: „»Zerbrochene Gottesvorstellungen«: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*“. In: Göttsche / Ohl 1993, S.105-127.
- Weigel, Sigrid: „'Ein Ende mit der Schrift, ein anderer Anfang.' Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise.“ In: *Text + Kritik: Ingeborg Bachmann*. München: 1984, S.58-92
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003

3. Weitere Sekundärliteratur

- Abels, Joscijka Gabriele: „Gang durch die Spiegel“. In: *Sprung im Spiegel: filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hg. Von Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl-Verlag-Ges.1990, S.52-79.
- Assman, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck 1992
- Aleida Assmann / Jan Assmann: *Hieroglyphen: Stationen einer anderen abendländischen Grammatologie*. München: Fink 2003, S.9-25. (Einleitung)
- Bernáth, Árpád: *Fikcionalitás és értelmezés, avagy a nyelv mint a költészet nyelve. Egy sokrétű probléma vázlatos megközelítése*. In: Ders.: *Építőkövek a lehetséges világok poétikájához. Tanulmánygyűjtemény*. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport 1998, S.211-219.

- Bernáth, Árpád: Arisztotelész Poétikája és magyar fordítása. In: Ders.: Építőkövek a lehetséges világok poétikájához. Tanulmánygyűjtemény. Szeged: Ictus Kiadó és JATE Irodalomelméleti Csoport 1998, S.151-159.
- Bernáth, Árpád: Beiträge zur Literaturtheorie. Zu den Grundlagen einer Wissenschaft über die möglichen Welten in der Poetik. In: Ders.: Sprachliche Kunstwerke als Repräsentationen von möglichen Welten. Mit einem Anhang über die Geschichte der Germanistik in Ungarn. (Studiensammlung). Szeged: Grimm Kiadó 2004, S.16-27.
- Bernáth, Árpád: Rhetorische Gattungstheorie und konstruktivistische Hermeneutik. In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel. Berlin / New York: De Gruyter 2006, S. 123-149.
- B. Gaál Márta: Romantikus irónia-transzcendentális irónia. A német romantika és A. Blok, Budapest: Tankönyvkiadó 1992
- Blanchot, Maurice: Die Erzählstimme In: Von Kafka zu Kafka. Übers. aus dem Französischen von Elisabeth Dangel. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1993, S.141-152.
- Blumensberg, Hans: Einbrechen des Namens in das Chaos des Unbekannten. In: Arbeit am Mythos. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S.40-67.
- Bovenschen, Silive: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979
- Bronfen, Elisabeth: Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. München: Kunstmann 1994
- Bürger, Peter: Das Verschwinden des Subjektes: eine Geschichte der Subjektivität von Montaigne bis Barthes. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998
- Csúri, Károly: Die frühen Erzählungen Hugo von Hofmannsthals. Eine generativ-poetische Untersuchung. Kornberg/Ts: Scriptor Verlag, 1978
- Csúri, Károly: „Jugendstil als narratives Konstruktionsprinzip. Über Hugo von Hofmannsthals »Das Märchen der 672. Nacht«“. In: *Acta Germanica*, 7. Erzählstrukturen. Studien zur Literatur der Jahrhundertwende. Szeged: JATEPress 1998, S.36-53.
- Eiblmayer, Silvia: Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer 1993
- Frenschkowski, Helena: Phantasmagorien des Ich: die Motive Spiegel und Porträt in der Literatur des 19. Jahrhunderts. Bern / Frankfurt am Main / New York: Peter Lang 1995

- Genette, Gérard: *Figures III*. Paris: Seuil 1972, S.243-246.
- Hamburger, Käte: *Logik der Dichtung*. 2. stark veränderte Auflage. Stuttgart: Ernst Klett Verlag 1968
- Helck, Wolfgang und Otto Eberhard: *Kleines Lexikon der Ägyptologie*. Bearbeitet von Rosemarie Drenkhahn. Vierte, überarbeitete Auflage. Wiesbaden: Otto Harrassowitz Verlag 1999
- Janik, Allan / Toulmin, Stephen: *Wittgensteins Wien*. Übers. aus dem amerikanischen von Reinhard Merkel. Wien: Döcker Verlag 1998
- Jannidis / Lauer / Martinez / Winko: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart: Philipp Reclam 2003
- Judex, Bernhard: *Utopisches Wasser und Literatur. Eine Poetologie des Flüssigen*. Dissertation. Salzburg 2002
- Kampits, Peter: *Zwischen Schein und Wirklichkeit. Eine kleine Geschichte der österreichischen Philosophie*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1984, S.103-124.
- Karafiáth Judit, „A megalált nevek”. In: *Helikon*, 3-4 (1992), S.400-409.
- Kaszynski, Stefan H.: „Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur“. In: *Die habsburgischen Landschaften in der österreichischen Literatur: Beiträge des 11. Polnisch-österreichischen Germanistentreffen in Warschau, 1994*. Hg. von Stefan H. Kaszynski. Poznan: Wydawn. Naukowe Uniw. Im Adama Mickiewicza 1995, S.11-12.
- Klein / Scheichl: *Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Beiträge eines polnisch-österreichischen Germanistensymposiums*. Hg. von Michael Klein und Sigurd Paul Scheichl. Innsbruck: Universität Innsbruck 1982
- Lenk, Elisabeth: „Die sich selbst verdoppelnde Frau“. In: *Ästhetik und Kommunikation*, 25. Frauen, Kunst, Kulturgeschichte (1976), S.84-87.
- Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2003
- Lorenz, Dagmar: *Wiener Moderne*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1995
- Lorenz, Maren: *Leibhaftige Vergangenheit. Einführung in die Körpergeschichte*. Tübingen: edition diskord 2000
- Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Wien: Zsolnay 2000

- Meiffert, Torsten: Die enteignete Erfahrung. Zu Walter Benjamins Konzept einer „Dialektik im Stillstand“. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1986
- Melzer, Gerhard: „Sprachskepsis und Sprachmagie. Zur Kontinuität der Sprachthematik in der österreichischen Literatur“. In: Ders.: Die verschwiegenen Engel. Aufsätze zur österreichischen Literatur. Graz / Wien: Droschl 1998, S. 33-50.
- Opitz, Michael (Hg.): Benjamins Begriffe. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000
- Orosz, Magdolna: Hieroglyphe–Sprachkrise–Sprachspiel unter:
<http://www.kakanien.ac.at/beitr/theorie/MOrosz1.pdf>. [Zugriff: 04.12.2008.]
- Petersen, Jürgen H.: Fiktionalität und Ästhetik. Eine Philosophie der Dichtung. Berlin: Erich Schmidt Verlag 1996
- Petersen, Jürgen H.: Mimesis-Imitatio-Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München: Fink 2000
- Reijen, Willem von: „Das unrettbare Ich“. In: Die Frage nach dem Subjekt. Hg. von Manfred Frank, Gérard Raulet und Reijen van Willen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988, S.373-400.
- Renger, Almut-Barbara: Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cybersprache. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002
- Scheffel, Michael: „Wer spricht? Überlegungen zur ‚Stimme‘ in fiktionalen und faktualen Erzählungen.“ In: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Hg. von Andreas Blödorn, Daniela Langer, Michael Scheffel. Berlin /New York: De Gruyter 2006, S.83-99.
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg / Wien: Residenz-Verlag 1995
- Schweppenhäuser, Hermann: Die Vorschule der profanen Erleuchtung. In: Walter Benjamin: Über Haschisch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S.9-30.
- Stephan / Weigel: Die verborgene Frau: sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik. Hg. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Mit Beitr. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. Berlin: Argument-Verlag 1985
- Stiegler, Bern: Die Aufgabe des Namens: Untersuchungen zur Funktion der Eigennamen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. München: Fink 1994
- Stoessel, Marlene: Aura. Das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin. München / Wien: Hanser 1983
- Teller, Katalin: „Den Stein steinern machen“. Remotivierung und Visualisierung des Wortes um 1900. Dissertation. Budapest 2008

- Voracek, Martin: Rand der Wissenschaft, Beginn des Magischen: zu den Figurennamen in Heimito von Doderers Romanen "Die Strudlhofstiege" und "Die Dämonen". Dissertation. Wien 1989
- Weigel, Sigrid: "Der schielende Blick." In: Die verborgene Frau: Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturkritik. Mit Beitr. von Inge Stephan und Sigrid Weigel. 2. Aufl. Berlin: Argument-Verlag 1985
- Weigel, Sigrid: Topographien der Geschlechter. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990
- Weigel, Sigrid: Bilder des kulturellen Gedächtnisses: Beiträge zur Gegenwartsliteratur. Dülmen-Hiddingsel: Tende 1994
- Zima, Peter V.: Theorie des Subjektes: Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen / Basel: Francke 2000
- Zima, Peter V.: Das literarische Subjekt. Zwischen Spätmoderne und Postmoderne. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag 2001