

Sara Bubola

... und das Fleisch ist Wort geworden

Bachmanns Gedichte aus dem Band „Ich weiß keine bessere Welt“

MASTERARBEIT
zur Erlangung des akademischen Grades
Magistra der Philosophie

Germanistik im interkulturellen Kontext / Lingue e Letterature moderne
curriculum Letteratura austriaca

Alpen-Adria-Universität Klagenfurt
Fakultät für Kulturwissenschaften
und
Università degli Studi di Udine
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Begutachter:
Ao. Prof. Mag. Dr. Hubert Lengauer
Institut für Germanistik

Professor Luigi Reitani
Dipartimento di Studi Linguistici, Filologici e Letterari Europei ed Extraeuropei

März 2011

Ehrenwörtliche Erklärung

Ich erkläre ehrenwörtlich, dass ich die vorliegende wissenschaftliche Arbeit selbstständig angefertigt und die mit ihr unmittelbar verbundenen Tätigkeiten selbst erbracht habe. Ich erkläre weiters, dass ich keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe. Alle aus gedruckten, ungedruckten oder dem Internet im Wortlaut oder im wesentlichen Inhalt übernommenen Formulierungen und Konzepte sind gemäß den Regeln für wissenschaftliche Arbeiten zitiert und durch Fußnoten bzw. durch andere genaue Quellenangaben gekennzeichnet. Die während des Arbeitsvorganges gewährte Unterstützung einschließlich signifikanter Betreuungshinweise ist vollständig angegeben. Die wissenschaftliche Arbeit ist noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt worden. Diese Arbeit wurde in gedruckter und elektronischer Form abgegeben. Ich bestätige, dass der Inhalt der digitalen Version vollständig mit dem der gedruckten Version übereinstimmt. Ich bin mir bewusst, dass eine falsche Erklärung rechtliche Folgen haben wird.

Sara Bubola

Klagenfurt, 28. Februar 2011

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	4
1. <i>Ich weiß keine bessere Welt</i> : lebensgeschichtlicher Kontext und Rezeption	10
1.1 Einordnung in die Biografie von Ingeborg Bachmann	10
1.2 Die Rezeption des Bandes <i>Ich weiß keine bessere Welt</i>	15
2. Formale Betrachtungen: Die Desintegration des poetischen Sprechens	22
3. Themen und Problemkonstanten des Gedichtbandes	35
3.1 Krankheit, Sexualität und selbstzerstörerische Wünsche: die Evidenz des Körperlichen	37
3.2 Sehnsucht nach L(i)eben, Sehnsucht nach Tod	56
3.3 Einsamkeit und Aphasie	72
3.4 Die Gesellschaft als <i>Mordschauplatz</i> und das Thema der <i>Geschichte im Ich</i>	79
3.5 Topografie der Gewalt vs. Topografie der Utopie.....	88
4. Die Gedichte des Bandes <i>Ich weiß keine bessere Welt</i> als Dokumente einer poetologischen Grenzerfahrung	97
5. Zusammenfassung: Riassunto.....	118
Literaturverzeichnis	130

Einleitung

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den späteren Gedichten Ingeborg Bachmanns, die Ende des Jahres 2000 von der Erbengemeinschaft veröffentlicht wurden. Das Erscheinen des Gedichtbandes *Ich weiß keine bessere Welt*, der 106 lyrische Texte aus Ingeborg Bachmanns Nachlass enthält, löste in der Welt der Literatur eine heftige Kontroverse aus und wurde als Sensation und Skandal des Jahres rezipiert. Die Publikation dieser fragmentarischen Texte, die wie nicht abgeschlossene Gedichte wirken, wurde kontrovers diskutiert und von den LiteraturkritikerInnen und Bachmann-ExpertInnen aus verschiedenen Gründen eher skeptisch gesehen. Wegen der nicht besonders glücklichen Verwendung des Slogans, der Band sei das „intime, aufwühlende, poetische Vermächtnis“¹ Ingeborg Bachmanns, wurde gegen den Münchener Piper-Verlag sehr stark polemisiert; auch die VerwalterInnen des Nachlasses wurden kritisiert, einerseits für ihre Entscheidung, die Texte zu veröffentlichen (was oft als Geld- und Schnäppchensucht interpretiert wurde), andererseits wegen der philologischen Mangelhaftigkeit der editorischen Betreuung des Bandes. Warum Ingeborg Bachmann diese Texte, die sie zum Großteil zwischen 1962 und 1964 schrieb, nie der Öffentlichkeit preisgegeben hat, ist unklar: Fest steht aber, dass sie existieren, also dass sie von der Lyrikerin nicht vernichtet wurden² und dass ihre Zugänglichkeit für die Öffentlichkeit uns nun affordert, die Komplexität der Persönlichkeit und der Poetik der Dichterin genauer zu untersuchen.

Wegen ihres formalen Nicht-abgeschlossen-Seins und besonders ihres Tons und ihrer Themen sind diese Texte oft als Schmerzdokumente, als Dokumente einer Krise bezeichnet worden. Dies hat unter den KritikerInnen die Frage aufgeworfen, ob es sich hierbei überhaupt um Gedichte handelt oder nur um Aufzeichnungen und Eindrücke, die die Dichterin sammelte, um sie später in ihre Prosa-Projekte einfließen zu lassen.

Meiner Meinung nach lässt uns die Veröffentlichung dieser von den Erben bisher geheim gehaltenen Texte³ ein neues, problematischeres Bild von Ingeborg Bachmann

¹Vgl. Ingeborg Bachmann, *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*. Hrsg. von Isolde Moser, Heinz Bachmann, Christian Moser. München/ Zürich, Piper, 2000. Von nun an als KBW abgekürzt.

² So rechtfertigen die Erben die Veröffentlichung der Texte in ihrem Vorwort zum Band *Ich weiß keine bessere Welt*: vgl. KBW, S. 5.

³ Die Geschwister teilten Ingeborg Bachmanns Nachlass: 1979 wurden die Werkmanuskripte (darunter das Material zum *Todesarten*-Projekt) der Österreichischen Nationalbibliothek übergeben, während der gesamte Briefwechsel und die persönlichen Schriften (etwa weitere 5 % des Nachlasses) von ihnen verwaltet werden und theoretisch bis zum Jahr 2025 gesperrt sind, obwohl die Erben von Zeit zu Zeit die Entscheidung treffen, etwas zur Veröffentlichung zu bringen.

entdecken. Deren Analyse – und hier möchte ich mich Hans Höllers These anschließen⁴ – könnte zur Rekonstruktion ihrer Poetik wesentlich beitragen. Absicht dieser Arbeit ist also eine Interpretation dieser Texte, die über die konkreten, biografischen Details von Bachmanns Leben hinaus geht und von der Frage absieht, ob man diese Gedichte hätte veröffentlichen dürfen oder nicht. Es soll die Sichtweise argumentiert werden, dass diese Texte als unabhängige Texte, ja als Gedichte gelesen werden können und dass ihre Interpretation einen Beitrag zur Definition eines geistigen und geschichtsphilosophischen Prozesses leisten kann.

Meine Arbeit beginnt mit der Einordnung dieser Texte in die Lebensgeschichte der Autorin anhand von biografischen Elementen. Hier möchte ich aber vermeiden, auf das weite Feld der (meiner Meinung nach fruchtbaren) Spekulation über Bachmanns intime Lebenserfahrungen einzugehen, und mich auf die wichtigsten Fakten der äußeren Biografie beschränken. Nur jene Elemente werden genannt, die einen klaren Bezug zu ihrem Werk haben und einen großen Einfluss auf ihr Schreiben hatten. Es folgt die Zusammenfassung der wichtigsten Pressestimmen zu diesem Thema, um auf das Problem der Veröffentlichung und der Rezeption dieses Bandes genauer eingehen zu können.

Das zweite Kapitel widme ich der Betrachtung der formalen Aspekte der Gedichte; manche der Texte sind auf einen ersten Schreibimpuls zurückzuführen, von anderen existieren mehrere Fassungen. Jedenfalls wurden diese Gedichte nie oder fast nie künstlerisch entwickelt. Ihr fragmentarischer und unabgeschlossener Charakter fordert also eine poetologische statt einer rein ästhetischen Lektüre: Warum haben die Gedichte diese provisorische Form? Zeit hätte Bachmann ja gehabt, diese Gedichte zur Vollendung zu bringen. Warum gelang es ihr im Fall dieser Texte nicht, jene Distanz zu schaffen, die sonst immer das Verhältnis zwischen ihrem Leben und ihrem Werk kennzeichnete? Um es mit Klaus Amanns Worten zu sagen: Es ist zu fragen, warum ihr diesmal nicht gelungen ist, das Ich im vulgär- biografischen, im privaten Sinn besser wegzuarbeiten und zu verwandeln, um literarisch vom Privaten abzusehen.⁵ Sind diese Texte nur die Dokumente eines persönlichen Versagens oder ist hier der Versuch einer neuen Poetik zu erkennen? In dieser Arbeit möchte ich den Standpunkt argumentieren,

⁴Vgl. Ingeborg Bachmann, *Letzte unveröffentlichte Gedichte*, hrsg. von Hans Höller, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, S. 29. Von nun an als HLG abgekürzt.

⁵Vgl. Klaus Amann, *Der Tod der Poetessa, Leben und Werk Ingeborg Bachmanns, die übermorgen 75 geworden wäre, sind Gegenstand zahlreicher Neuerscheinungen. Eine Einschätzung*, in: Der Standard, Nr. 3798, 23. Juni 2001, 7.

dass diese Gedichte eine radikalierte Konzeption von Bachmanns Dichtung darstellen, etwa einen Rebellions- und Widerstandsversuch durch eine ethische Dimension, die dem Programm entsprechen würde, das Bachmann bereits im Gedicht *Keine Delikatessen* erklärt hatte.⁶ Um die poetologischen Aspekte dieser Texte analysieren zu können, bedarf es aber einer genaueren Untersuchung ihrer Inhalte.

Das dritte Kapitel bildet den Hauptteil meiner Arbeit: Ich werde eine Analyse der Gedichte mithilfe von thematischen Gruppen durchführen, um eine Orientierung in den Texten zu ermöglichen. Nach der Untersuchung der einzelnen Texte soll gezeigt werden, dass diese Gedichte nicht bloß Schmerzdokumente sind und deshalb fern von einer rein biografischen und voyeuristischen Lesart interpretiert werden müssen. Da die Gedichte miteinander in Verbindung stehen und wiederkehrende Motive aufweisen, die auch in den Texten des *Todesarten*-Projekts zu finden sind, sollen sie im Kontext des gesamten Werkes der Autorin betrachtet werden. So wird ein tieferes Verständnis der Problemkonstanten, wie sie in diesem Textkorpus auftauchen, des Bachmannschen Werkes ermöglicht.

Das vierte Kapitel widme ich der Beobachtung der Poetik der Bachmann, so wie sie sich innerhalb meiner Interpretation der Texte darstellt. Es werden der radikalere Ton und die neue Verarbeitung der Themen in diesen Gedichten analysiert und jene immer radikaler werdende „Richtung“⁷ untersucht, die Ingeborg Bachmann diesen Gedichten verleihen wollte. Die Analyse wird sich also einerseits auf die Elemente konzentrieren, die in Bachmanns Werk eine gewisse Kontinuität aufweisen, und andererseits die poetologischen Aspekte hervorheben, die die Gedichte aus dem Nachlass von Bachmanns vorheriger lyrischer Produktion unterscheiden. Der letzte Teil der vorliegenden Arbeit ist eine Zusammenfassung (auf Italienisch) der Ergebnisse meiner Analyse.

Die Auseinandersetzung mit diesen fragmentarischen Texten zwingt uns dazu, uns zu fragen, was wir unter dem Wort *Gedicht* verstehen und was sich unter dem allgemeinen Begriff *Dichtung* subsumieren lässt. Aus einem rein formalen Gesichtspunkt lässt sich jeder Text als Gedicht definieren, der in Versen geschrieben ist: Jede Definition, die weitere – ästhetische, inhaltliche, ethische – Aspekte, Begriffe und Kategorien in Betracht zieht, hängt natürlich von einem spezifischen (literarischen,

⁶Vgl HLG, 31.

⁷Ingeborg Bachmann, *Werke in vier Bänden*, Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München, Piper, 1978 (als *Werke* abgekürzt).

soziologischen und historischen) Kontext und Erwartungshorizont ab.⁸ Die Texte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* sind zweifellos Gedichte und nur als solche dürfen sie gelesen werden. Die Ursache der Kontroverse, die ihre Veröffentlichung in der Welt der Literatur ausgelöst hat, ist nicht so sehr in ihrem ästhetischen Wert, sondern eher in den Erwartungen des Publikums zu suchen; indem sich diese Texte sowohl inhaltlich als auch formal von der vorherigen lyrischen Produktion der Dichterin unterscheiden, hat ihre Veröffentlichung eine Enttäuschung des Erwartungshorizontes verursacht. Doch die Tatsache, dass diese Gedichte unfertig sind, soll nicht automatisch in ein Werturteil weitergeführt werden.

Wenn wir die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* lesen und Bachmanns geistige Situation bedenken, fällt uns natürlich auf, dass sie krank und tief verletzt war. Diese psychische und physische Belastung müssen wir aber relativieren und verstehen, dass sie die traumatischen geschichtlichen Erfahrungen des Jahrhunderts widerspiegelt. Die unvollendete Form dieser Verse soll nicht nur als die formale Übersetzung einer autobiografischen Krise, sondern auch einer poetologischen Ansicht interpretiert werden. Aufgrund ihrer Lebens- und Schreibgeschichte war Ingeborg Bachmann zu einer radikaleren Konzeption der Dichtung gelangt, die sie aufforderte, bestimmte Aspekte ihrer vorherigen lyrischen Produktion abzulehnen.

Die Dichtung von Ingeborg Bachmann hatte sich ja immer durch eine unverkennbare Art und Weise, die traumatischen Gewalterfahrungen der Geschichte zu reflektieren, ausgezeichnet. Während aber dies in ihren Sammlungen *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des Großen Bären* (1956) hauptsächlich in einer geschlossenen Form und schönen (obwohl „gebrochenen“⁹) Symbolik – durch Metaphern aus der Welt der Natur, durch „Klangbilder“ und Mythen – geschah, lehnte sie in der letzten Phase ihrer poetischen Aktivität geschlossene Formen, geordnete Syntax und die Bildsprache (die die Negativität der Geschichte durch Symbole und Metaphern darstellte) entschieden ab. In ihren letzten Gedichten geht es um eine neue Dichtung, die sich als Anklage gegen die Gewalt und die Unterdrückung, als Solidarisierung mit der „untersten Klasse“¹⁰ versteht und die über die traumatischen existenziellen und geschichtsphilosophischen Erfahrungen unmittelbar Auskunft gibt, ohne sie durch eine chiffrierte Bildsprache zu vermitteln. Dies entspricht dem

⁸ Hinweis von Luigi Reitani.

⁹ So bezeichnet Clemens Heselhaus Bachmanns Symbolik (Vgl. Clemens Heselhaus, *Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Düsseldorf, Bagel, 1961, S. 444).

¹⁰ Vgl. das Gedicht *Keine Delikatessen* (in Kapitel 2 dieser Arbeit vollständig zitiert)

Programm der Radikalisierung ihrer Poetik, das wir sowohl auf Basis der Lektüre ihrer theoretischen Schriften und poetologischen Texte (die *Frankfurter Vorlesungen* von 1959 - 1960 und ihre Entwürfe, Reden und Interviews) als auch aus ihren poetischen Korrespondenzen folgern können (wobei ich für diese Analyse den poetologischen Dialog mit Paul Celan am wichtigsten halte).

Die Entdeckung dieser Gedichte zwingt uns dazu, Bachmanns Stellungnahme zur Dichtung zu revidieren: Mit ihrer Hinwendung zur Prosa mit Erscheinen der Erzählung *Das dreißigste Jahr* 1961 hatte sie nämlich angekündigt, sie hätte aufgehört, Gedichte zu schreiben.¹¹ Man wusste aber schon, dass sie in der Tat nie zu dichten aufhörte, obwohl sie sich seit den späten Fünfzigerjahren weitgehend auf die Produktion von Hörspielen und Essays sowie auf ihren unvollendet gebliebenen Romanzyklus *Todesarten* konzentriert hatte. Zwischen 1961 und 1971 (als der Roman *Malina*, der erste Roman des vorgesehenen Zyklus, erschien) veröffentlichte sie sehr wenig. Sie schrieb aber in dieser Zeit viele Texte und Erzählungen für ihr *Todesarten*-Projekt und zwischen 1964 und 1967 verfasste sie ihre letzten, hochgeschätzten Gedichte *Keine Delikatessen*, *Böhmen liegt am Meer*, *Enigma* und *Prag Jänner 64*, die sie beinahe als Zyklus konzipierte und die sie in dem berühmten *Kursbuch 15* von 1968 erschienen ließ. Ute Maria Oelmann behauptet, dass diese letzten Gedichte wie eine programmatische Abrechnung mit der Lyrik und wie eine Absage an das Dichten klingen.¹² Nach einer genauen Analyse fällt aber deutlich auf, dass *Böhmen liegt am Meer* und *Enigma* vielmehr wie eine Offenheit einer neuen Art von Dichtung gegenüber als wie eine totale Absage an das Dichten aussehen. Für sehr bedeutend im Sinn einer poetologischen Interpretation von Bachmanns letzten Gedichten halte ich ihren Kommentar zum Gedicht *Ihr Worte*:

Ihr Worte habe ich geschrieben, nachdem ich mich fünf Jahre lang nicht mehr traute, ein Gedicht zu schreiben, keines mehr schreiben wollte, mir verboten habe, noch so ein Gebilde zu machen, das man Gedicht nennt. Ich habe nichts gegen Gedichte, aber Sie müssen sich denken, dass man plötzlich alles dagegen haben kann, gegen jede Metapher, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftreten lassen von Worten und Bildern. Dass man es ersticken möchte, damit man noch einmal überprüfen kann, was daran ist, was es ist, was es sein sollte. Ich weiß noch immer wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen gehört der Verdacht. Verdächtige dich genug, verdächtige die

¹¹ Vgl. Interview mit Walter Höllerer vom 31. Oktober 1962, in Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München, Piper, 1983, S. 38. Von nun an als Gul abgekürzt.

¹² Vgl. Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günther Eich, Paul Celan*, Stuttgart, 1980, S. 74-81.

Worte, die Sprache, das habe ich mir oft gesagt, vertiefe diesen Verdacht – damit eines Tags, vielleicht, etwas Neues entstehen kann – oder es soll nichts mehr entstehen.¹³

In diesem Interview erklärte die Dichterin selbst, welches Problem sie mit den Gedichten hatte. Sie konnte die schönen Worte, die metaphorische Sprache nicht mehr ertragen, sie fand sie der Wirklichkeit einfach unangemessen. Im Grunde genommen hatte Ingeborg Bachmann die Rolle der von der Kritik geliebten Ikone der „schönen Lyrik“ nie akzeptiert. Aber mit Erscheinen des Erzählungsbandes *Das dreißigste Jahr* distanzierte sie sich definitiv von jener ästhetisierenden Auffassung der Dichtung, die nur die schönen, geordneten Aspekte ihrer Lyrik rezipiert hatte und die ihre moralischen Aspekte vollkommen übersehen hatte. Um sich wieder dem lyrischen Sprechen widmen zu können, musste Bachmann also eine realitätsgeretere, radikalere Form benutzen, die die ethische Dimension ihrer Dichtung deutlicher ausdrücken konnte. Die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* sind als Ergebnisse dieses neuen Bewusstseins zu interpretieren.

Ziel dieser Arbeit ist, anhand einer thematischen und poetologischen Analyse einige der für Bachmanns Poetik bedeutenden Aspekte dieser Texte aufzuzeigen. Natürlich handelt es sich hierbei immer um einen *Versuch*: Es ist mir bewusst, dass es nur provisorische Antworten auf die Fragen geben kann, da uns jedes neue Dokument weitere hermeneutische Perspektiven eröffnen kann. Einerseits bin ich der Ansicht, dass diese Gedichte keine unbedeutenden privaten Dokumente sind, sondern dass sie zur Rekonstruktion der Bachmannschen Poetik beitragen können. Andererseits lese ich diese Texte ohne hermeneutische Vorbehalte: Ich bin nicht unbedingt auf der Suche nach Belegen, die meine These stützen. Nur ein offener Umgang mit den Texten und eine flexible Perspektive können zu interessanten Ergebnissen führen. Um es mit Musil zu sagen, lasse ich mich in meinen Argumentationen und Untersuchungen eher vom *Möglichkeitssinn* leiten, und das nicht nur, weil es meiner Persönlichkeit eher entspricht, sondern aus der Überzeugung, dass diese Vorgangsweise der Bachmann näher ist als jeder *Wirklichkeitssinn*.

¹³ Vgl. GuI, S. 25.

1. Ich weiß keine bessere Welt: lebensgeschichtlicher Kontext und Rezeption

1.1 Einordnung in die Biografie von Ingeborg Bachmann

Die Texte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* entstanden in dem schwersten Moment in Bachmanns Leben, und zwar in der Periode nach der Trennung von dem Schriftsteller Max Frisch, die sie dramatisch erlebte und nie überwinden konnte. Im Vorwort zum Band stellen Isolde Moser und Heinz Bachmann (die Geschwister der Dichterin, die zusammen mit Christian Moser die HerausgeberInnen des Bandes sind) fest: „Geschrieben wurden diese Gedichte in Zürich, Berlin und Rom, den Lebensstationen Ingeborgs der letzten Jahre, in der Zeit zwischen 1962 und 1964, einige auch später. Hinweise auf reale Orte sind vielfältig, und vielfältig ist die Verbindung mit dem Prosawerk.“¹⁴

Der Literaturkritiker Peter Hamm vertritt sogar die Meinung, Bachmanns ErbInnen hätten die Veröffentlichung dieser Texte als Rache an Max Frisch konzipiert, da er von Bachmanns Familie noch immer als ihre Mörder betrachtet würde. Die Hypothese ist aggressiv und gewagt: Wenn man sagt, er sei symbolisch der Mörder von Ingeborg Bachmann gewesen, verleiht man seiner Person eine Wichtigkeit, die sie nicht verdient. Es besteht aber kein Zweifel daran, dass Max Frisch zu Bachmanns verzweifelter Lage entscheidend beigetragen hatte. Nach einer vierjährigen Beziehung hatte er sie 1962 verlassen und in seinem Roman *Mein Name sei Gantenbein* (1964) – in Bachmanns Wahrnehmung – öffentlich gedemütigt. Die zentrale weibliche Figur des Romans, die Schauspielerin *Lila*, stellte vermutlich Ingeborg Bachmann dar: Sie empfand diesen Roman als Vernichtung ihrer Person, als Indiskretion, Verbrechen und Hochverrat; sie sah sich als Studienobjekt missbraucht, als Opfer eines Experimentes benutzt. Diese Tatsache halte ich für wichtig, da sie sich in den zu untersuchenden Gedichten teilweise widerspiegelt. Das Motiv der gepeinigten Tiere, die in wissenschaftlichen Experimenten benutzt und gedemütigt werden, tritt in den Gedichten dieses Bandes immer wieder auf und ist mit einem allgemeineren, symbolischen Sinn beladen. In den programmatischen Gedichten *Ich weiß keine bessere Welt*, *Eintritt in die Partei* und *Abschied* beispielsweise identifiziert sich das lyrische Ich mit der Lage verschiedener Untersuchungstiere (Kaninchen, Ratten, Mücken). Auf den metaphorischen Sinn und

¹⁴ Vgl. Vorwort zu KBW, S. 5.

Wert dieser Identifikationen und auf diese Gedichte allgemein werde ich im dritten Kapitel eingehen. In diesem Zusammenhang ist mir nur wichtig zu unterstreichen, dass Bachmanns traumatische Trennung von Frisch ihr Leben und ihr Schreiben (besonders im Fall dieser Gedichte) stark beeinflusste.¹⁵ In seiner Bachmann-Biografie bietet Hans Höller einen klaren und diskreten Einblick in diese Periode von Bachmanns Leben:

In der Zeit der Trennung von Max Frisch erkrankt Ingeborg Bachmann. Mehr als jemals zuvor interpretiert sie ihre Krankheit als Reaktion auf eine kränkend erfahrene Realität. Nach einem Nervenzusammenbruch versucht sie in mehreren Krankenhausaufenthalten, zuerst in Zürich, dann in Berlin, von ihrer Alkoholabhängigkeit, zu der die Medikamentenabhängigkeit kam, frei zu werden. Die ab 1962-63 massiv auftretenden Krankheitssymptome, die selbstdestruktiven Impulse, die Zusammenbrüche und vergeblichen Entziehungskuren, das ganze körperliche und physische Elend eines leidenden Menschen, beginnt sie nun als Voraussetzung und Antrieb eines seismographischen Schreibens zu reflektieren.¹⁶

Nach der Trennung von Frisch zog Ingeborg Bachmann im Frühjahr 1963 nach Berlin, 1964 reiste sie mit dem jungen Freund Adolf Opel zweimal nach Prag und einmal nach Ägypten: Berlin, Prag und Ägypten tauchen in Bachmanns letzten Gedichten sehr oft auf, und zwar mit bedeutungsvollen symbolischen Werten, die im dritten Kapitel dieser Arbeit analysiert werden. Ende 1965 zog sie wieder nach Rom, wo sie schon vorher lang gelebt hatte, und blieb dort bis zu ihrem Tod 1973.

Das erste literarische Ergebnis ihrer Situation von innerer und äußerer, psychischer und physischer Krankheit sind die Texte, die in dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* veröffentlicht wurden. Enttäuschung, Desillusion, Verzweiflung und Wut charakterisieren oft den Ton dieser Schriften. Gewalt, Tod, Sucht und Selbstzerstörung dominieren ihren Wortschatz. Bachmann verarbeitete dann ihren tief symptomatischen Zustand in den Texten und Entwürfen für das *Todesarten*-Projekt, in dem es ihr besser gelang, jene Distanz zu finden, die in den Gedichten noch unmöglich geschienen hatte. Wie schon in den Romanen und Romanfragmenten, ist auch in diesen Gedichten die Figur Max Frisch präsent, wobei die Situationen in der Prosa immer stärker verschlüsselt und von einem künstlerischen Abstand gekennzeichnet sind. Frisch ist aber sicher nicht der einzige Mann, der in Bachmanns Leben und Werk eine zentrale Rolle spielte. Spätestens seit der Veröffentlichung des Briefwechsels zwischen Ingeborg

¹⁵ Seine Beziehung mit Ingeborg Bachmann deutete Max Frisch dann auch in der autobiografischen Erzählung *Montauk* (1975) und in der Kriminalerzählung *Blaubart* (1982) an.

¹⁶ Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2006, S. 124.

Bachmann und Paul Celan ist bekannt, dass die größte Liebe in Bachmanns Leben nicht Max Frisch war. In Bezug auf diese Tatsache behauptet Inge von Weidenbaum, Ingeborg Bachmann sei Frisch in die Arme gefallen, nachdem sie Paul Celan im Juli 1958 in Paris gerade zum ersten Mal als Ehemann und Vater gesehen habe: „Ihm [Frisch] konnte nicht verborgen bleiben, dass noch immer Ingeborg Bachmanns Liebe auch dem anderen galt, Paul Celan, der ihr *Nächster* war, weil er war wie sie, obwohl er nicht sie war.“¹⁷ Mit diesen Aussagen will man nicht in den Bereich der biografischen Spekulation eintreten, sondern die Rolle von Max Frisch auf das rechte Maß reduzieren, um den Sinn dieser Gedichte genauer untersuchen zu können. Bachmanns Liebe zu Celan, ihr Traum eines gemeinsamen Lebens hatte sich nie erfüllen können. In Frisch sah sie die Hoffnung, wieder lieben zu können und sich geliebt zu fühlen: Diese Hoffnung enttäuschte er dramatisch und fügte Bachmann so eine entscheidende Enttäuschung und Verletzung zu. Die Liebe, ihre größte Utopie, zeigte ihr wahres Gesicht. Infolge dieser Lebenskrise und vor allem infolge ihrer poetologischen Reflexionen jener Jahre wurde es für Bachmann sehr schwer, weiter an Utopien zu glauben: Selbst das Wort als Rettung vor dem Schweigen, der Dialog als Hoffnung gegenüber der Einsamkeit, die Utopie der Sprache als Zuflucht vor der Gewalt erschienen ihr als Verblendung und Lüge. Die Lyrikerin, die stets versucht hatte, eine dichterische Sprache zu finden, um die Realität genau zu untersuchen und um den gesellschaftlichen Missbrauch der Sprache zu kontrastieren, musste nun immer nüchtern werden und ließ progressiv den Glauben an die dialogische Dimension der Dichtung, den künstlerischen/ intellektuellen Abstand von ihrem Leben und die ästhetische Souveränität über ihre Verse hinter sich.

Die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* dokumentieren immer wieder einen Verlust und seine Konsequenzen für das Ich. Der gewaltige Verlust der Liebe, der eine unüberwindliche Leere hinterlassen hat und der nun keine Hoffnung, keine Utopie mehr zuläßt, war schon das Zentralthema eines Gedichtes gewesen, das Bachmann innerhalb der Londoner Veranstaltung *Poetry International* am 15. Juli 1967 vorgelesen hatte, später aber nie veröffentlichte.¹⁸ Dieses möchte ich nun zitieren, da es die Stimmung der letzten Gedichte zusammenfasst. Das Gedicht, in dem ein Ich all die

¹⁷ Inge von Weidenbaum, *Die „eiskalte Geschichte des Tages“*. Ingeborg Bachmanns Klage um den Verlust ihrer Gedichte, in: Larcati, Arturo/ Schifermüller, Isolde, *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine Kritische Bilanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2010, S. 216. (Von nun an als L/BNG abgekürzt), S. 218.

¹⁸ Vgl. Kommentar in: *Werke*, 1, S. 659 und Dieter Burdorf, *Ingeborg Bachmanns Enigma, Textgenese und Intermedialität*, in: GRM, 2001.

Gegenstände und Gefühle auflistet, die ihm durch das Ende einer Liebe verlorengegangen sind, heißt *Eine Art Verlust*. Gerade *der Verlust* ist meiner Ansicht nach der Begriff, der die letzte Gedichtsammlung auf formaler sowie auf inhaltlicher Ebene dominiert: jener Verlust der Liebe, der für das Ich den Verlust der Sprache, des Lebens und letztendlich der Welt bedeutet. Die Verse „Nicht dich habe ich verloren, sondern die Welt“ fassen den Sinn dieses Gedichts zusammen; das Ich hat hier sein Du verloren: Mit diesem „Du“ ist aber nicht unbedingt ein realer Mann gemeint, sondern eher ein symbolisches „Gegenüber“. Indem das Ich seinen Dialog mit dem Du unterbricht und die Liebe verliert (und was ist denn Liebe, wenn nicht ein Dialog, eine Korrespondenz im weitesten Sinne?), unterbricht es auch seine Kommunikation mit der äußeren Realität: Was es verliert, ist letztendlich die Welt.

Eine Art Verlust

Gemeinsam benutzt: Jahreszeiten, Bücher und eine Musik.
Die Schlüssel, die Teeschalen, den Brotkorb, Leintücher
und ein Bett.

Eine Aussteuer von Worten, von Gesten, mitgebracht,
verwendet, verbraucht.

Eine Hausordnung beachtet. Gesagt. Getan. Und immer
die Hand gereicht.

In Winter, in ein Wiener Septett und in Sommer habe ich
mich verliebt.

In Landkarten, in ein Bergnest, in einen Strand und in
ein Bett.

Einen Kult getrieben mit Daten, Versprechen für
unkündbar erklärt,
angehimmelt ein Etwas und fromm gewesen vor einem
Nichts,

(– der gefalteten Zeitung, der kalten Asche, dem Zettel
mit einer Notiz)

furchtlos in der Religion, denn die Kirche war dieses Bett.

Aus dem Seeblick hervor ging meine unerschöpfliche
Malerei.

Von dem Balkon herab waren die Völker, meine Nachbarn,
zu grüßen.

Am Kaminfeuer, in der Sicherheit, hatte mein Haar seine
äußerste Farbe.

Das Klingeln an der Tür war der Alarm für meine Freude.

Nicht dich habe ich verloren,
sondern die Welt.¹⁹

Die Figur von Paul Celan habe ich in diesem Zusammenhang nicht zufällig berücksichtigt. Ich bin nämlich der Überzeugung, dass er die Entstehung von Bachmanns letzten Gedichten weit mehr beeinflusst hat als Max Frisch, und das nicht im biografischen Sinn (ihr Liebesverhältnis war in der Entstehungsperiode dieser Texte schon seit Langem beendet) sondern im poetischen Sinn, wie ich im vierten Kapitel argumentieren werde. Wie schon angekündigt, wird sich meine Analyse der Gedichte nicht so sehr auf die autobiografischen Elemente konzentrieren: Vielmehr werden sie als Ausgangspunkte für allgemeinere Reflexionen betrachtet. Eine treffende Anweisung für die Interpretation der Gedichte gibt uns Klaus Dieter Post: „Sucht man nach einer Begründung der Verlusterfahrung, nach einem gemeinsamen Impuls für alle im Nachlaßzyklus versammelten Texte, so liegt dieser zweifelsohne in der Reaktion des lyrischen Ichs auf eine gescheiterte Liebe. Ein Name wird nicht erwähnt. Doch wissen wir um die private Katastrophe im Leben der Bachmann, berufen uns aber auf die stete Bitte der Bachmann um Diskretion und auf den Hinweis, die Spuren nicht im biographischen, sondern im literarischen Kontext zu suchen.“²⁰ Auch Bachmann selbst weist uns in einem Gedicht des Bandes an, das Verständnis ihrer Texte aus „diesem Papier“ zu erschließen:

[...]Verklärung – für uns nicht,
für die anderen, die
Figuren, die sind reiner,
Wo ich nicht sein kann.
Nämlich ich bin auf
diesem Papier, und in
dem Wort, das ich gebe.
[...] (KBW, 72)

¹⁹ *Werke*, Band 1, S. 170.

²⁰ Klaus Dieter Post, „Seht ihr, Freunde, seht ihrs nicht“: Ingeborg Bachmanns Nachlaß-Zyklus *Ich weiß keine bessere Welt im Spannungsfeld von Verstörung und poetischer Reflexion*, in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch, hrsg. von Helmut Koopmann und Manfred Misch, Paderborn, 2002, S. 275.

1.2 Die Rezeption des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt*

Bevor ich die Gedichte selbst sprechen lasse, damit man wirklich versteht, worum es in diesem Gedichtband geht, möchte ich ein paar Worte über die Problematik der Veröffentlichung dieser Texte, über die Kontroverse, die 2000 in den literarischen Zeitschriften stattfand, sagen. Die Rezeption dieses Bandes halte ich nämlich für einen wesentlichen Teil der Interpretation, da sie uns eine erste Orientierung für die Lektüre der Texte bietet. Am auffälligsten gestaltete *Die Zeit* im Oktober und November 2000 die Diskussion, ob es legitim sei, Bachmanns intime und private Aufzeichnungen zu veröffentlichen, die privaten Informationen über ihr Leben in jener Periode der Öffentlichkeit zugänglich zu machen mit dem Risiko, einen voyeuristischen Blick in Leben und Werk der Dichterin zu fördern.²¹ Viele andere Zeitschriften veröffentlichten im Anschluss Rezensionen von Bachmann – ExpertInnen, die sich zu dieser Kontroverse äußerten. Die ersten Kritiker, die sich mit *Pro* und *Kontra* dieser Veröffentlichung auseinandersetzten, waren sogar der Meinung, dass es sich bei diesen Entwürfen zweifelsohne nicht um Gedichte handele. Reinhard Baumgart, der sich in *Die Zeit*, Ausgabe 41/2000, vom 5. Oktober 2000 „pro“ Veröffentlichung dieser Gedichte äußert, beginnt seinen Artikel mit den folgenden Worten: „Natürlich sind das keine Gedichte. Darüber ist nicht zu streiten“²². Es ist also nicht weiter verwunderlich, dass sich Peter Hamm, der die „Contra“–Position vertritt, noch schärfer äußert:

Das tönt nach einer Sensation, aber ist eher ein Skandal, jedenfalls ein elender Etikettenschwindel. Denn in diesem Band findet sich kein einziges abgeschlossenes, geschweige denn ein gegücktes Gedicht und schon gar nicht eines, das Ingeborg Bachmann je zur Publikation freigegeben hat. Was wir vor uns haben, ist ein Konvolut aus Gestammel und Geheul, aus Hilfe– und Racherufen, Wahn– und Todesfantasien, kurz: der ungereinigte Lebensschlamm.²³

Während aber Baumgart die Publikation der Texte rechtfertigt, indem er sie als „eine gute Kur“ sieht „für alle, die Literatur und Leben säuberlich trennen möchten“, verurteilt Hamm sie entschieden: Sie hätte die LeserInnen zwangsläufig in die erbärmliche Rolle von VoyeurInnen gedrängt. Er deklariert sogar, das Unglück sei der Bachmann über den Tod hinaus treu geblieben, und zwar in Form ihrer beiden

²¹ Vgl. Fabjan Hafner, *Der Leser- in die Pose des Voyeurs gelockt. Unveröffentlichte Gedichte I. Bachmanns*, in: *Die Presse*, Nr. 15798, 14 Oktober 2000, VI.

²² Vgl. Peter Hamm/ Reinhard Baumgart, *Ingeborg Bachmann. Ihre Gedichte aus dem Nachlass sind das Dokument einer Liebes- und Lebenskrise*, in: *Die Zeit*, Nr. 41, 5. Oktober 2000, S. 61-62.

²³ Ebd.

Geschwister, die ihren Nachlass verwalten. Abgesehen von der Aggressivität seines Tons scheint Hamm nicht der Einzige zu sein, der auf Bachmanns Erben zornig wurde: Als „Schnäppchenjäger“²⁴ werden sie von Franz Haas in seinem Artikel in der *Neuen Zürcher Zeitung* apostrophiert. Sein Umgang mit Bachmanns Texten unterscheidet ihn aber radikal von Hamm und Baumgart: „Natürlich sind das Gedichte. Und nicht einmal die schlechtesten ihrer Zeit. An Ingeborg Bachmanns zu Lebzeiten veröffentlichte Lyrik reichen sie freilich nicht heran, aber Papier hat schon Schlimmeres erduldet“²⁵. In seinem Artikel spricht er einen wesentlichen Punkt der Diskussion an, als er behauptet, das Problem sei nicht die Qualität der Gedichte oder die Indiskretion, sondern die editorische Betreuung des Bandes, die unvollständig, nichtssagend und geschwätzig sei. Sein Plädoyer für eine Kontextualisierung und einen Anmerkungsteil im Band halte ich für legitim: „Kein Lebensschlamm kann die Bedeutung von Ingeborg Bachmann trüben, keine noch so peinliche Zeile, wenn sie in ihrem Kontext steht.“²⁶ Eine kommentierte Edition, in der die Texte in Bachmanns Lebens- und Werkgeschichte eingebettet worden wären, hätte vielleicht die Heftigkeit der Polemik vermieden; die literarische Öffentlichkeit und das Publikum hätten sich noch ein paar Jahre gedulden können, um dann eine sorgfältig erarbeitete Edition zu erhalten. Als die Erben z. B. 1998 Bachmanns letzte Gedichte der Öffentlichkeit übergeben, vertrauten sie deren Edition Hans Höller an, der sie sorgfältig kommentierte.²⁷ Im Jahr 2000 erschien dagegen eine Ausgabe der nachgelassenen Gedichte, die keine Textanordnung, keinen Versuch einer Datierung, keine Identifizierung der vielen Zitate, die Bachmann stets aus der Welt der Literatur und der Musik brachte, keine Zuordnung in Textgruppen und keine Verortung der Texte enthielt. Tatsächlich wurden diese Texte, die so intime Inhalte haben und so private Lebensumstände beschreiben sowie eine tiefe, verletzliche Seite der Autorin enthüllen, fast „herausgeramscht“²⁸. Die Annahme, dass es in diesem Fall (sowie in ähnlichen Fällen im Zusammenhang mit Texten aus Bachmanns Nachlass) auch um Verdienstsucht ging, betrachte ich als nicht vollkommen gewagt.

²⁴ Franz Haas, *Die Schnäppchenjäger. Ingeborg Bachmanns umstrittene Gedichte aus dem Nachlass*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 268, 16. November 2000, S. 67.

²⁵ Ebd.

²⁶ Ebd.

²⁷ Dieser Band wurde von Wendelin Schmidt-Dengler sogar als „die bis auf den Tag kundigste Hinführung zur Lyrik Ingeborg Bachmanns“ beurteilt. Vgl. Wendelin Schmidt-Dengler, *Geliebter Schweißgeruch. Am 25. Juni wäre Ingeborg Bachmann 75 Jahre alt geworden. Und Neuerscheinungen finden immer noch genug Stoff sich am Werk und der Biographie der Dichterin abzuarbeiten*. In: Der Falter, Nr. 25, 22. Juni 2001, S. 77.

²⁸ Ernst Osterkamp, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbares Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L14.

Auch der angesehenste Bachmann-Experte bezog natürlich im Rahmen dieser Kontroverse Stellung: In seinem Artikel in der *Zeit* vom 9. November 2000 verlegt Hans Höller den Fokus der Polemik auf den richtigen Umgang mit diesen Texten, die er ohne Zweifel Gedichte nennt. Er plädiert für eine Literatur und eine Kunst, die den Schmerz, die Verzweiflung – kurz: die dunkle Seite des Lebens (laut Hamm, den *Lebensschlamm*) – nicht ausgrenzt. „Nicht ihr Werk wird dadurch infrage gestellt, sondern höchstens ein fragwürdiger Literaturbegriff“²⁹: Ingeborg Bachmann habe selbst, und zwar vor allem im Roman *Malina*, diese Abgrenzung des Schmerzes in der Kunst sowie eine fragliche Idee einer Literatur, die das Leben zensiert und verdrängt, dementiert, so Höller.

Mit der Zeit ließ die Aufregung etwas nach, obwohl sie sich nicht vollkommen legte: Ein Beispiel dafür ist Inge von Weidenbaums Beitrag im Rahmen der Tagung über Bachmanns nachgelassene Gedichte, die 2009 in Verona stattfand. Von Weidenbaum äußerte ihre Vorbehalte dem Band gegenüber sehr deutlich:

Das Recht, die Täuschung aufzuheben, und sie vor allen Augen als Täuschung sichtbar zu machen, dieses Recht haben sich im Jahr 2000 Ingeborg Bachmanns Erben genommen. Ihre Begründung der Publikation, um das unlautere Moment der Preisgabe ihrer eigenen Kriterien von einst zu rechtfertigen, lautet, die Lektüre der Gedichte hätte sie fasziniert.³⁰

Wichtig und nennenswert finde ich die Stellungnahmen von Osterkamp, Von Bormann, Lengauer, Amann und Schmidt-Dengler. Als Philologe freut sich Osterkamp über die Veröffentlichung dieser Verse, die uns einen tieferen Einblick in das Werk von Ingeborg Bachmann gewähren; er bedauert das knappe Vorwort und die beklagenswerte Edition, ist aber der Überzeugung, dass „Ingeborg Bachmann uns nicht die Lektüre dieser Texte verwehrt [hat] (denn sonst hätte sie sie verbrannt), sie hat uns aber den Vergleich dieser Poesie aus Fetzen mit den vollendeten poetischen Gebilden ihrer früheren Jahre verwehrt“³¹. Alexander von Bormann, der in diesen Texten die Trauer über eine verlorene Welt, die Ratlosigkeit des Ichs und die Absage an alle Illusionen liest, ist der Bachmann extrem dankbar, dass sie die Gedichte nicht vernichtet hat. Er zollt den HerausgeberInnen (den Geschwistern) sogar Anerkennung, weil sie die

²⁹ Vgl. Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Man sollte die Gedichte als zentralen Teil des Werkes lesen*, in: Die Zeit, Nr. 46, 9. November 2000, S. 70.

³⁰ Vgl. L/BNG, S. 212.

³¹ Ernst Osterkamp, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbares Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L14.

autobiografischen Elementen, die die Vorlieben und Zerstreuungen der Bachmann in jener verzweifelten Periode verraten, nicht getilgt haben.³² Was diesen Punkt der Diskussion betrifft, ist auch Hubert Lengauer der Meinung, dass die LeserInnen nicht in die Position von VoyeurInnen gezwungen werden:

Dabei war in Literaturwissenschaft und populärer Biographik längst alles gesagt. Vom Zungenkuss in Wien zum Analverkehr am Nil und zur Orgie selbdritt war nichts unerwähnt geblieben, manches war mit *Malina* oder dem *Fall Franza* kollationiert worden. Wer sich von der Gedichtpublikation noch mehr erhoffte, wurde enttäuscht.³³

Er erklärt außerdem, was der verpönte Voyeurismus im Zusammenhang mit diesen Texten bedeute: Es hieße, bestimmte Stellen aus den Gedichten als Beobachtung tatsächlich vorgefallener Vorgänge zu betrachten, bei denen die Dichterin wirklich anwesend war: Diese Art von Lektüre, argumentiert er zu Recht, wäre aber völlig unsinnig.³⁴ Für wichtige Beiträge zur Bachmann-Forschung und -Interpretation halte ich auch zwei weitere Artikel, die zum 75. Geburtstag Bachmanns im Juni 2001 von Wendelin Schmidt-Dengler (im *Falter*) und Klaus Amann (im *Standard*) veröffentlicht wurden. Indem Schmidt Dengler die Veröffentlichung des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* kommentiert, suggeriert er den LeserInnen den richtigen Umgang mit dessen Texten:

Das Krude passt in diese Suche nach einer neuen Sprache. Die Annahme, Ingeborg Bachmann hätte sich von der Lyrik in den Sechzigerjahren abgewendet, wird durch diesen Band einmal mehr widerlegt, zugleich wird klar, wie kritisch sie mit ihren eigenen Geschöpfen umging. Die Lektüre dieses Bandes sei daher vor allem jenen empfohlen, die sich in der Lyrik der Autorin auskennen und sie auch schätzen, denn nur wenn man von den fertigen und auch mit dem Imprimatur versehenen Gedichten herkommt, lassen sich diese Versuche gerecht beurteilen.³⁵

Im Artikel *Der Tod der Poetessa* gibt uns Klaus Amann einen entscheidenden Schlüssel zur Interpretation von Bachmanns Leben und Werk; Ingeborg Bachmann war,

³² Alexander von Bormann, „Ich bin ganz wild von Tod“. *Das ungereinigte Schluchzen der Verzweiflung in den nachgelassenen Gedichten von Ingeborg Bachmann*, in: *Die Welt*, Nr. 49, 23. Dezember 2000, S. 5.

³³ Hubert Lengauer, *Nachgelassener (oder nachlassender) Skandal? Zu Ingeborg Bachmanns Gedichtband „Ich weiß keine bessere Welt“*, in: *Literatur als Skandal*, hrsg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen, 2007, S. 492.

³⁴ Ebd., S. 493-494.

³⁵ Wendelin Schmidt-Dengler, „Geliebter Schweißgeruch“. Am 25. Juni wäre Ingeborg Bachmann 75 Jahre alt geworden. Und Neuerscheinungen finden immer noch genug Stoff sich am Werk und der Biographie der Dichterin abzuarbeiten. In: *Der Falter*, Nr. 25, 22. Juni 2001, 77.

wie er argumentiert, eine öffentliche Person – oder besser, ein Star – der Literaturszene und hatte in der ersten Hälfte ihres Lebens diese Rolle bewusst selbst inszeniert: Es war eine Kombination aus Sinnlichkeit und Intellekt, die sie und ihre Texte interessant machte. „Ihre Person faszinierte Mit- und Nachwelt mindestens so stark wie ihr Werk“³⁶, so Amann. Das bringt aber die Gefahr mit sich, privates und öffentliches Leben zu verwechseln und die Identität als Dichterin mit der Identität als Person gleichzusetzen: „So war für Leser wie für Interpreten der Reiz immer schon groß, autobiographische Elemente in ihrem Werk zu identifizieren.“³⁷

Wesentliche Elemente in der Konstruktion der Figur eines Stars, einer „Diva“ sind nämlich Symmetrie und Übereinstimmung zwischen öffentlichem und privatem Leben: Sehr problematisch ist, wenn der *Star* zur Welt der Literatur gehört, denn in diesem Fall kann diese Übereinstimmung zur Missdeutung des Werkes führen. Auch die Tatsache, dass Ingeborg Bachmann in einem Artikel von Erwin Hirtenfelder mit Marilyn Monroe verglichen wird, betrachte ich als einen Beweis für das Bild der Bachmann als „Diva“.³⁸ Zu diesem Bild trug auch die Titelgeschichte bei, die das Wochenmagazin *Der Spiegel* 1954 über sie veröffentlichte. Sie selbst schützte sich im Anschluss in zunehmendem Maße und nach einer Periode starker öffentlicher Präsenz zog sie sich in den Sechzigerjahren immer mehr aus der Öffentlichkeit zurück. Den Abstand zu ihrer Person betrachtete sie immer als notwendig, wie sie an einer Stelle ihres ersten Prosabandes schrieb: „Haltet Abstand von mir oder ich sterbe, oder ich morde, oder ich morde mich selber. Abstand, um Gottes willen!“³⁹ Was also die LeserInnen und die Bachmann-ExpertInnen vor der Gefahr schützen soll, das Private mit dem öffentlichen Leben und mit dem Werk zu verwechseln, ist die Wissenschaftlichkeit der Methode, die philologische Kohärenz ihrer Editionen – genau das ist das Problem mit dem Band *Ich weiß keine bessere Welt*. Wie Amann bemerkt, ist im Zusammenhang mit der Edition der Gedichte die folgende Frage am wichtigsten:

Was tun die Herausgeber, und was tut der Verlag, um diesen Texten, die so fassungslos, ungeschützt und formlos sind, eine Fassung zu geben. Gibt es zumindest den Versuch, ihren Hintergrund, ihr Zustandekommen, ihre Bedeutung, ihre Verbindung mit dem *Todesarten*-Projekt zu erläutern, sie auf

³⁶ Klaus Amann, *Der Tod der Poetessa, Leben und Werk Ingeborg Bachmanns, die übermorgen 75 geworden wäre, sind Gegenstand zahlreicher Neuerscheinungen. Eine Einschätzung*, in: *Der Standard*, Nr. 3798, 23. Juni 2001, 7.

³⁷ Ebd.

³⁸ Vgl. Erwin Hirtenfelder, „*Vom ungereinigten Lebensschlamm*“. *Verletzter Letzter Wille? Ein Buch mit neuen Bachmann-Gedichten hat eine Debatte über die postume Verwertung von Künstlern ausgelöst*, in: *Kleine Zeitung Graz*, 11.10.2000, S. 72, 73.

³⁹ Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr*. In: *Werke*, Bd. 2, S. 104.

diese Weise in die biographischen und werkgeschichtlichen Koordinaten einzufügen, die ihre Fassungslosigkeit und Zerstörungswut auffangen und verständlich machen könnten? Nichts dergleichen.⁴⁰

Nichts tat hingegen die editorische Betreuung dieses Bandes, um das Bild der Bachmann vor voyeuristischen Blicken und perversen Mechanismen zu schützen. Aus diesem Grund habe ich anfangs festgelegt, dass der Ansatzpunkt der Diskussion nicht die Legitimität der Veröffentlichung, sondern deren Modalität sein sollte: Die Art und Weise, wie die Texte im Jahr 2000 veröffentlicht wurden, halte ich für potenziell gefährlich in dem Sinne, dass sie den Mechanismen des Voyeurismus, den Interessen des Marktes und des Verdienstes dient, statt eine korrekte und philologisch kohärente Interpretation der Literatur zu fördern und die Interessen der Autorin als Künstlerin zu schützen; Amann wird in dieser Hinsicht deutlicher: „Der Kommentar der Ausgabe beschränkt sich auf formale Angaben zu den Druckvorlagen, er gibt auf Fragen, die die Lektüre dieser Texte aufwirft, keine Antworten. So provoziert diese Ausgabe letztlich eine spekulative Reduktion der Gedichtentwürfe auf ihre privaten Anlässe.“⁴¹

Betrachtet man den Streit über das Erscheinen der Bachmannschen Texte aus dieser Perspektive, scheinen die beiden Positionen Peter Hamms und Hans Höllers, die vollkommen unterschiedlicher Meinung sind, verständlich. Wenn man die Veröffentlichung dieser Fragmente aus dem Blickwinkel Hamms sieht, der sagt „Tatsache ist aber, dass ich mir eine sechzigjährige Ingeborg Bachmann nicht vorstellen kann“⁴², sind Bachmanns letzte Verse ein Skandal: Selbstverständlich, wenn man sie als Diva und als begehrenswerte Frau betrachtet, wenn der Blick schon zum Voyeurismus neigt. Wenn man aber Ingeborg Bachmann als Dichterin, in der Widersprüchlichkeit und Komplexität ihrer Persönlichkeit, doch mit dem richtigen Abstand zu ihren biografischen und intimen Erlebnissen betrachtet, wenn man in ihren Versen Spuren eines geistigen Prozesses sieht und nicht auf der Suche nach heiklen biografischen Details ist, dann ist eine Veröffentlichung ihrer letzten Verse hoch zu schätzen. Dies gilt selbstverständlich unter der Bedingung einer kommentierten Ausgabe, die die Texte in ihren lebens- und werkgeschichtlichen Zusammenhang setzt, um sie adäquat lesen zu können, ohne dass sinnlose Spekulationen gefördert werden. Genau das wird die vorliegende Arbeit versuchen: diese Gedichte (auch mithilfe von Bachmanns

⁴⁰ Klaus Amann, *Der Tod der Poetessa, Leben und Werk Ingeborg Bachmanns, die übermorgen 75 geworden wäre, sind Gegenstand zahlreicher Neuerscheinungen. Eine Einschätzung*, in: Der Standard, Nr. 3798, 23. Juni 2001, 7.

⁴¹ Amann, Ebd.

⁴² Vgl. Reinhard Baumgart und Thomas Tebbe (Hrsg.), *Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann*, München, Piper, 2001, S. 106.

programmatischen und poetologischen Kommentaren, Essays und Reden) in einen lebensgeschichtlichen, literaturgeschichtlichen und poetologischen Kontext einzubetten.

2. Formale Betrachtungen: Die Desintegration des poetischen Sprechens

„Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass sind nicht allein das Zeugnis einer persönlichen Krise der Dichterin, sondern vor allem Dokumente für die Erschütterung der Ausdruckskunst eines lyrischen Ichs“⁴³: So bewertet Walter Busch die formale Ebene der Texte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt*. Deren Aussehen übersetzt seiner Ansicht nach die unaufhaltsame Erosion des sprechenden Subjekts auf formaler Ebene. Dieses Kapitel widmet sich den formalen Charakteristika des Gedichtbandes und untersucht den symptomatischen Wert des provisorischen Aussehens dieser Verse. Zunächst möchte ich ein Gedicht anführen, in dem Ingeborg Bachmann gerade über ihre Schaffenskrise und das Verlorengehen ihrer schönen Gedichte reflektiert:

Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen.
Ich suche sie in allen Zimmerwinkeln.
Weiß vor Schmerz nicht, wie man einen Schmerz
aufschreibt, weiß überhaupt nichts mehr.

Weiß, daß man so nicht daherreden kann,
es muß würziger sein, eine gepfefferte Metapher
müßte einem einfallen. Aber mit dem Messer im Rücken.

Parlo e tacio, parlo, flüchte mich in ein Idiom,
in dem sogar Spanisches vorkommt, los toros y
las planetas, auf einer alten gestohlenen Platte
vielleicht noch zu hören. Mit etwas Französischem
geht es auch, tu es mon amour depuis si longtemps.

Adieu, ihr schönen Worte, mit euren Verheißenungen.
Warum habt ihr mich verlassen. War euch nicht wohl?
Ich habe euch hinterlegt bei einem Herzen, aus Stein.
Tut dort für mich, Haltet dort aus, tut dort für mich ein Werk (KBW, 11)

In diesem Gedicht bekennt Ingeborg Bachmann dramatisch, dass sie von den schönen Worten verlassen wurde. Wie in einem Interview mit Rainer Höynck (1961) zu lesen ist⁴⁴, hatte sie die Existenz ihrer letzten Gedichten vollkommen verleugnet, und das wahrscheinlich aus dem Bewusstsein, dass sie noch nicht fertig waren und dass sie sie nicht veröffentlichen wollte.

⁴³ Walter Busch, *Texte aus der Krise oder das zerbrochene Archiv*, in: L/BNG, S. 92.

⁴⁴ Vgl. GuI, S.28.

Die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* sind fragmentarisch und unfertig, ihr Stil ist meist uneinheitlich; ihre syntaktische Form lässt uns an den Identitätszerfall des lyrischen Subjekts denken. Im Vorwort zum Band geben die Herausgeber zu: „Die Faksimiles der handschriftlichen Texte illustrieren die Arbeitsweise Ingeborgs und machen sichtbar, daß man es vielfach mit Fragmenten und Versuchen, aber nicht mit Endfassungen von Gedichten zu tun hat.“⁴⁵ In diesen Gedichten ist das Register einfach, alltäglich, umgangssprachlich („daherreden“ nennt es Bachmann selbst im oben zitierten Gedicht): Sie findet keine schöne Metapher, um ihren Schmerz in einer künstlerischen Form zu gestalten; ihr Wortschatz ist sehr einfach und versinkt sogar in Banalität, wenn sie an einige Fremdsprachen appelliert („parlo e tacio“, „los toros y las planetas“, „tu es mon amour depuis si longtemps“). Der Rhythmus dieser Gedichte ist oft unmusikalisch und die Sätze werden fast immer durch *enjambement* unterbrochen. Manche Gedichte enden mitten im Satz, andere mit einem Komma; 26 von 106 Texten besitzen keinen Titel (wie es für Bachmanns Gedichte sonst üblich war), andere haben denselben Titel und ähnliche Thematiken, als hätte sie mehrere erfolglose Versuche unternommen, ein einziges Gedicht zu schreiben. Ein Beispiel dafür ist folgendes Gedicht:

Ich habe die Gedichte verloren,
sie allein nicht, aber zuerst

Die Gedichte sind verloren gegangen
nicht sie allein, aber zuerst das Gedicht
dann der Schlaf, dann die

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
und schon gar nichts war,
[...] (KBW, 13)

Die optische Unterteilung gestaltet sich nicht als Strukturierung des Gedichts in Strophen, sondern ist ein dreimaliger Versuch, das Gedicht neu zu beginnen: Die Inhalte sind nämlich fast dieselben. Es wird im Fall dieses Gedichtes klar, dass Bachmann ihren Schmerz in einer passenden poetischen Form nicht sublimieren konnte

⁴⁵ KBW, 5.

bzw. wollte. Tatsächlich hatte Ingeborg Bachmann im Gedicht *Keine Delikatessen* (vermutlich 1963 entstanden, 1968 im *Kursbuch 15* veröffentlicht) eine programmatische Erklärung abgegeben. Auf Reime, auf jede geschlossene Form und auf die schönen Worte wollte die Dichterin definitiv verzichten:

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffekt?
Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –

Ich habe ein Einsehen gelernt
mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)

Hunger

Schande

Tränen

und

Finsternis.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,
mit der Verzweiflung
(und ich verzweifle noch vor Verzweiflung)
über das viele Elend,
den Krankenstand, die Lebenskosten,
werde ich auskommen.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
ich vernachlässige mich.
Die andern wissen sich
weißgott
mit den Worten zu helfen.
Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich
einen Gedanken gefangennehmen,
abführen in eine erleuchtete Satzzelle?
Aug und Ohr verköstigen
mit Worten erster Güte?

erforschen die Libido eines Vokals,
ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muß ich
mit dem verhagelten Kopf,
mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,
unter dreihundertnächtigem Druck
einreißen das Papier,
wegfegen die angezettelten Wortopern,
vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?

(Soll doch. Sollen die andern.)

Mein Teil, es soll verloren gehen.⁴⁶

Eine Auseinandersetzung mit diesem Gedicht halte ich für notwendig, um die Texte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* verstehen zu können. In diesen Versen kündigt Ingeborg Bachmann nämlich eine poetische Wende an: Dieses Gedicht ist eine Abgrenzung vom literarischen Markt mit seinen ästhetisierenden Erwartungen, die Ablehnung einer Literatur, die nur den kulinarischen Geschmack des Publikums und die Gesetze des Marktes bedient und den ethischen Wert der Literatur übersieht, und letztlich ein Widerstandsversuch gegen jede schöne Form, gegen alle *Delikatessen*. So Hans Höller:

Ich habe ein Einsehen gelernt, heißt es entschieden. *Keine Delikatessen* ist ein Resultat dieser Einsicht, die sich nicht nur offen halten will für die Erfahrung des Schmerzes und der Verzweiflung, die mit den Worten „Hunger/ Schande/ Träne/ und / Finsternis“ bezeichnet sind, sondern die auch das damit zusammenhängende Bedingungsverhältnis zwischen Publikumserwartungen, Schreibhaltungen und literarischem Erfolg mit aller Schärfe formuliert.⁴⁷

Als Folge dieses *neuen Einsehens* sollten die unveröffentlichten Gedichte betrachtet werden. Der poetologische Wert dieses Gedichts ist nämlich unbestreitbar: Ingeborg Bachmann betont nämlich hier, dass sie nun die Metaphern hasst („Soll ich/ eine Metapher ausstaffieren/ mit einer Mandelblüte?/ die Syntax kreuzigen/ auf einen Lichteffekt?“), die geschlossene Syntax und die rhetorischen Mittel als Gefängnis für die Gedanken betrachtet („Soll ich/ einen Gedanken gefangennehmen,/ abführen in eine

⁴⁶ HLG, S. 77, 79.

⁴⁷ Klaus Amann, „*Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen*“. Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt/Celovec, Drava Verlag, 1997, S. 47.

erleuchtete Satzzelle“), und sich weigert, den Geschmack des Publikums mithilfe von Alliterationen und Reimen („erforschen die Libido eines Vokals,/ ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten“) weiter zu bedienen („Aug und Ohr verköstigen“).

In seinem Kommentar unterstreicht Hans Höller die Zentralität der sozialen Dimension dieses programmatischen Gedichts:

Dem Formcharakter, dem ästhetischen Schein des Kunstgebildes und seinen Effekten [...] werden im Gedicht die kreatürlichen Erfahrungen entgegengestellt, Erfahrungen, die das schreibende Ich mit den Untersten, den Niedrigsten und Erbärmlichsten teilt. Der Begriff der *unterste[n] Klasse* darf nicht übersehen lassen, dass von einem Einsehen *mit den Worten, für die unterste Klasse* die Rede ist, also von einem sprachlichen Problem, um das es der Kunst zu tun ist, und dass in diesen Worten vor allem die Solidarität mit dem kreatürlichen Leid der Menschen zum Ausdruck kommt. Selbst sozial so eindeutige Begriffe wie *Krankenstand* und *Lebenskosten* bekommen in diesem Kontext einen existentiellen Bedeutungsaspekt, sie weisen auf ein Elend, das sozial nicht zu integrieren ist, die Misere der Krankheit und den Preis, den das nackte Leben kostet.⁴⁸

Auch diese neue „Richtung nach unten“⁴⁹ wird in vielen Gedichten des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* vertreten, z. B. im ersten Text, *Eintritt in die Partei*, auf den im dritten Kapitel eingegangen wird. Das Gedicht *Keine Delikatessen* kündigt also die linke-Neigung von Bachmanns letzten Gedichten an, eine Neigung, die im Grunde typisch für die Zeit war. Es geht nicht mehr um eine Dichtung, die vor Angst in einer beruhigenden, geordneten Form Zuflucht sucht, sondern um ein poetisches Sprechen, das sich mit allen Kreaturen solidarisiert und das als Klage und Protest gegen das Unrecht, die Gewalt und die Ausbeutung der Menschen dienen soll. Von diesen neuen Gedichten sind die *Delikatessen*, die schönen Formen, die nicht über alle Aspekte des nackten Lebens Auskunft geben und die nun für Bachmann verlogen klingen, entscheidend abzugrenzen. Deshalb ist Hans Höller der Meinung, dass Ingeborg Bachmann in diesem Gedicht auch das eigene vergangene lyrische Schaffen irgendwie kritisieren. Sie polemisiert nämlich hier auch gegen jene Literatur, die als Selbstheilung und Selbsttherapie konzipiert ist: „Die andern wissen sich/ weißgott/ mit den Worten zu helfen./ Ich bin nicht mein Assistent“. Damit der Kunst geholfen ist, muss die Dichterin sich selbst vernachlässigen: „Ich vernachlässige nicht die Schrift,/ ich vernachlässige mich“.

⁴⁸ Hans Höller, *Ingeborg Bachmann: Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987, S. 189.

⁴⁹ Ebd, S. 189.

Sie kritisiert auch den ästhetisierenden, idealistischen Begriff einer Literatur, die die niedrigsten Aspekte des Lebens ausschließt: Sie sagt nämlich, sie wolle sich nun unbedingt mit dem *ungereinigten Schluchzen* beschäftigen („mit der Verzweiflung/ (und ich verzweile noch vor Verzweiflung)/ über das viele Elend/ den Krankenstand,/ die Lebenskosten,/ werde ich auskommen“). Sehr selbstkritisch in diesem Sinne klingen nämlich viele unveröffentlichte Verse, z. B. der Vers „die schwachsinnige Moral der Opfer lässt wenig hoffen“ (KBW, 5) oder die genannte „Politik der Schwäche“ (KBW, 152). Sie scheinen die Neigung zum ruhigen Leben zu kritisieren, wo Gewalt, die Unterdrückung und Erniedrigung nicht denunziert werden, um eine oberflächliche Harmonie bewahren zu können, und wirken auch als Kritik an allen Menschen, die sich in der Opferrolle verdammt sehen, statt einen Widerstandsversuch zu unternehmen. Das erste programmatische Gedicht aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* lautet (wenn auch eher resignierend): *Es kommt die Revolution!* In diesen Gedichten plädiert Bachmann meiner Ansicht nach für die Dialektik als einzigem Prinzip, das der Gesellschaft und der Welt zu einer Veränderung verhelfen kann. Nur durch das Moment der Antithese (die Zerstörung der Syntax, die Ablehnung der geschlossenen Formen, die Revolte gegen die Trennung der Menschheit in Klassen und Geschlechter) darf das Ich zur Aufhebung seiner Konflikte und seiner Grenzen kommen.

Anhand dieser nie zur Veröffentlichung freigegebenen Texte soll auch der Prozess des Schreibens bei Ingeborg Bachmann analysiert werden. 40 von 106 Gedichten sind nur handschriftlich erhalten, was belegt, dass Bachmann sie von einer ersten provisorischen Stufe oft nicht weiterentwickelt hat. In einem Interview mit Hans Nöhbauer im Jahr 1962 hatte sie genau beschrieben, wie bei ihr ein Gedicht entsteht:

Wie schreibt sie die Gedichte? Zunächst: es gibt dafür keine Formel, kein Rezept. Doch meist stehen am Anfang zwei, drei Zeilen, die sie mit der Hand schreibt. Dieser Anfang, das sind mehr als ein paar Worte, mehr als ein Gedichtanfang, der später zu Ende geführt wird. Sie enthalten – Ingeborg Bachmann weiß nicht präzise anzugeben, warum und wie – das ganze zukünftige Gedicht. Sie enthalten bereits das Ende, obwohl die Schlußzeile (wie es bei vielen ihrer Gedichte geschah) erst einige Monate später geschrieben wird. Die ersten Verse werden zunächst abgeschrieben (mit der Schreibmaschine) – das Sehen des klargeschriebenen Textes ist wichtig..., doch während des Abschreibens wächst der Text, verändert sich auch. Und so entsteht allmählich ein Gedicht.⁵⁰

In Anbetracht dieser Bekenntnisse ist die Tatsache, dass manche Texte nur handschriftlich geschrieben wurden, dass manche mit einem Komma enden und dass

⁵⁰ GuI, S. 33.

viele mitten im Satz abgebrochen wurden, ein Beweis dafür, dass Bachmann diese Texte von einer ersten Stufe nicht weiterentwickelt und vollendet hat. Was ich damit meine, ist, dass diese Entwürfe jedenfalls keiner Poetik des Fragments entsprechen: Es war nicht ihre Absicht, diese Texte auf einer Entwurfsstufe zu belassen. Wie Bachmann selbst zugab, hatte sie nun etwas „gegen jede Metapher, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftreten lassen von Worten und Bildern“⁵¹ und wollte die abgeschlossenen Sätze, die geordnete Syntax und die schönen Metaphern einfach ersticken, um etwas Neues entstehen zu lassen. Die Möglichkeit der Flucht in den oberflächlichen Schein der ästhetischen Vollendung lehnte sie nämlich entschieden ab. In seinem Buch *Letzte unveröffentlichte Gedichte* zeigt uns Hans Höller die verschiedenen Fassungen der Gedichte *Keine Delikatessen*, *Böhmen liegt am Meer* und *Enigma*, an denen die Autorin monatelang gearbeitet hatte. Für Ingeborg Bachmann mussten Gedichte nämlich immer einen Punkt, ein Ende, einen festen Schluss haben, wie sie selbst einmal erklärt hatte: „*Höynck*: Bei Gedichten gibt es einen absoluten Punkt, wo man sagt, hier ist es fertig? *Bachmann*: Für mich jedenfalls. Ich weiß dann, daß ich nichts mehr daran tun kann.“⁵² Bedenkt man, dass sie diese Aussage in der Periode tätigte, in der sie an diesen Gedichten arbeitete, und dass auch die vier Gedichte, die sie im *Kursbuch 15* veröffentlichte, in derselben Periode entstanden, kann man daraus folgern, dass eine Poetik des Fragments als hermeneutischer Schlüssel zu diesem Band auszuschließen ist. Vielmehr ist das provisorische Aussehen dieser Gedichte in Verbindung mit Bachmanns physischem und psychischem Zustand zu sehen.

Ich stehe aber der Meinung sehr skeptisch gegenüber, diese Texte seien Eindrücke, die Ingeborg Bachmann sich notiert hätte, einfach um sie danach in ihre spätere Prosa einfließen zu lassen.⁵³ Ich bin nämlich der Überzeugung, dass diese Gedichte als unabhängige Texte betrachtet werden müssen. Hätte Bachmann wirklich die Absicht gehabt, nur Eindrücke zu sammeln, um sie in ihrer Prosa weiterzuentwickeln, hätte sie keine Verse geschrieben, sondern Notizen verwendet. Die Dokumente aus dem Nachlass, die in der Piper-Edition teilweise fotografisch reproduziert wurden, belegen die Tatsache, dass sie an manchen dieser Texte – wenn auch nicht jahrelang oder monatelang – gearbeitet hat, da Verbesserungen und Korrekturen dokumentiert sind.

⁵¹ GuI, S. 25.

⁵² GuI, S. 29.

⁵³ Vgl. die Theorie von Isabella Rameder in ihrer Diplomarbeit: Isabella Rameder, *Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlass und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt*, Klagenfurt-Wien, u. a., 2006.

Diese Verse sehe ich als das Ergebnis eines breiteren Projekts: als Renovierungs-, ja Revolutionierungsplan ihrer Dichtung. Was ihr fehlte und was diesen Gedichten fehlt, ist die Distanz, um die Texte fertigstellen zu können und ihnen eine klare, durchsichtige poetische Richtung zu verleihen. Wie Ute Maria Oelmann in ihrer poetologischen Analyse des Gedichtes *Keine Delikatessen* bemerkt hat: „die Distanz, Voraussetzung jeder Formgebung, ist nicht mehr möglich“⁵⁴. Zu Recht beobachtet Inge von Weidenbaum, dass die Texte in dramatischer Weise offenbaren, um wie viel größer die emotionale Energie der Dichterin war als die Kraft zur künstlerischen Kontrolle über ihr Unglück.⁵⁵ Dieses Unglück, vom Liebesverlust verursacht, zeigt sich als *Rhythmusverlust* und als *Sprachverlust* und konkretisiert sich in der *Zertrümmerung der Syntax*, die auf einer formalen Ebene die Angst des *Identitätsverlusts* unmittelbar evoziert. Als bedeutendes Beispiel sei dieser lange Text betrachtet:

Verschwinden soll ich,
sagt man mir, dahin⁵⁶,
und gestoßen, verschwind ich
noch nicht, ich will noch
einmal zufliegen auf
die Terrasse,

Ich habe nicht geschwiegen,
weil Schweigen gut ist schön ist,
ich hatte nichts mehr zu sagen

Ich hatte das Maß, ich schwieg
weil ich nichts mehr zu sagen hatte.
Das Maß, das ist ein rechtes Ver-
hältnis, ein Pfund wiegt dort ein
Pfund, eine Menge ist dort eine
Menge, ich war ich, ich fürchte
mirch kaum, ich war also
nicht mehr ich, keine Nahrung
mehr für das Ich und Eure
unersättliche Gesellschaft, meine
Zeit.

Ich hatte alles, und habe alles
verloren, zuerst das Maß,
ich ging über mich hinaus

⁵⁴ Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günther Eich, Paul Celan*, Stuttgart, 1980, S. 75.

⁵⁵ Inge von Weidenbaum, *Die eiskalte Geschichte des Tages. Ingeborg Bachmanns Klage um den Verlust ihrer Gedichte*, in: L/ BNG, S. 219.

⁵⁶ Unterstrichene Wörter markieren eine mögliche Lesart an Stellen, die nicht eindeutig entzifferbar waren (Vgl. *Zur Edition* in: KBW, S. 179).

und hinaus über alles,
ich wußte nicht, daß ein Mensch
diesen Schmerz beweisen kann mit
seinem Traum, daß er so sterben
kann, daß die Himmel ins
Stürzen kommen, und ein Himmel
ins All abgelenkt wird,
mein unsterbliches Herz.

Ich wußte nicht, daß
ihm jeder Mord unter
die Haut geht und
bei Tag und Nacht die
Kranken mit ihrem
erschöpften einsamen
Gewimmer seine Genossen
sind, daß man so in
den Wirbel rückt
und die Jammertäler
seine einzige Landschaft
sind.

Ich wußte nicht, daß man
nichts mehr sehen kann
und hören,
alles verloren,
darüber hinaus,
mit einem Sprung aus
dem Fenster, einem
Mal am Hals, einem
gekreuzigten Körper
und zuwenig Freisprüche sind,
für ihn zuwenig

und bettle und wein,
seht ihr's, aber ich hab
nicht die große Musik
die abführt einen der den Abgang
nicht findet, in den Schlaf,
in den Tod.
Verklärung –für uns nicht,
für die anderen, die
Figuren, die sind reiner,

Wo ich nicht sein kann.
Nämlich ich bin auf
diesem Papier, und in
dem Wort, das ich gebe.
denn das Papier, das flattert,
da kann ich auch nicht ruhen,
und ich flattere auf Fetzen
den Weg daher, dahin, da

wickelt einer sein blutiges
Messer hinein, damit's niemand
sieht. (KBW, 71, 72)

Im Zentrum des Gedichts steht das Ich, das sich vergewaltigt, erstickt und ermordet fühlt: Es kann nur noch durch seine Worte existieren, hat aber kaum mehr etwas zu sagen. Die einzige Landschaft für das Subjekt ist nun ein Jammertal. Seine Worte, die nur von Schmerz, Verlust, Trauer und Tod erzählen, liegen auf einem Papier, das in der Luft flattert und in dem ein blutiges Messer steckt. Selbst die Musik, die normalerweise trösten und heilen würde, ist nicht mehr möglich. Die Verse – wie das Subjekt – haben das Maß verloren: Ohne Musik und ohne Maß geht auch jeder Rhythmus definitiv verloren; die Zerstörung des Subjekts zeigt sich formal in der Zerstörung seiner Verse.

Es versteht sich von selbst, dass eine Analyse dieser Texte nach Qualitätskriterien bedeuten würde, ihnen (und der Dichterin) Gewalt anzutun. Es hat nämlich keinen Sinn, die ästhetische Ebene dieser Texte weiter zu beobachten und auf die Suche nach Metaphern und anderen rhetorischen Mitteln zu gehen. „Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein“⁵⁷ lautet der Titel von Ernst Osterkamps Rezension des Gedichtbandes: Im Abgrund des Schmerzes und der Krankheit können schöne Worte nur widerwärtig, lügnerisch und unerträglich klingen. Die Vernachlässigung der dichterischen Form in diesen fragmentarischen Texten hält Hans Höller für programmatisch; aus dieser Form sei die „Verweigerung der künstlerischen Fiktion und die Ablehnung der Gesetze des schönen Werkganzen“⁵⁸ abzulesen. Zu dieser Frage hatte auch Ingeborg Bachmann selbst Stellung genommen: In ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung* hatte sie ihre Vorbehalte gegenüber der Fixierung der Kritiker auf das, was sie Qualität nennen, nicht verborgen:

Die Qualität ist ja unterschiedlich, diskutierbar, auf Strecken sogar absprechbar. Qualität hat auch hin und wieder ein Gedicht von einem Mittelsmann, eine gute Erzählung, ein ansprechender, kluger Roman, das ist zu finden; es ist überhaupt kein Mangel an Könnern, auch heute nicht, und es gibt Zufallstreffer oder Sonderbares, Abwegiges am Rande, das uns persönlich lieb werden kann. Und doch ist nur Richtung, die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt

⁵⁷ Ernst Osterkamp, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbares Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L 14.

⁵⁸ HLG, S. 19.

und Konfliktwelt imstande, uns zu veranlassen, einen Dichter als unausweichlich zu sehen. Weil er Richtung hat, weil er seine Bahn zieht wie den einzigen aller möglichen Wege.⁵⁹

Bachmanns Ansicht nach ist die poetologische Richtung weit wichtiger als ein steriles Konzept von Qualität; unter diesem Gesichtspunkt können wir die posthumen Gedichte einschätzen: Eine Richtung haben sie sicher, und zwar eine radikale, wenn sie auch immer zu Verzweiflung, Selbstzerstörung, Sucht, Krankheit und Tod tendieren. Ein Gedicht muss nicht unbedingt ästhetisch schön, künstlerisch vollendet und syntaktisch geschlossen sein, um eine klare Richtung zu besitzen. Das erinnert an Georg Büchner, der Bachmann eigentlich ein Vorbild war; so lautet die berühmte programmatische Erklärung von Jakob Michael Reinhold Lenz, dem Protagonisten von Büchners Erzählung *Lenz*:

Ich verlange in allem Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist es gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es hässlich ist, das Gefühl, das was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden, und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen. [...] Dieser Idealismus ist die schmählichste Verachtung der menschlichen Natur.⁶⁰

Hier sehe ich eine Affinität zu der folgenden Aussage Bachmanns: „Wir müssen wahre Sätze finden, die unserer eigenen Bewusstseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen“⁶¹, die auch sehr programmatisch klingt. Die Wahrheit der Worte ist für sie wichtiger als ihre Schönheit: Das stellt im Grunde genommen keinen Unterschied zum Hauptmerkmal von Bachmanns Dichtung dar, und zwar zu der kategorischen moralischen Notwendigkeit, eine Sprache zu benutzen, die die Realität treu und wahrlich schildere und die der Wirklichkeit angemessen sei.

Geben wir auch zu, dass die ästhetische Qualität der Verse in unserer Bewertung der Gedichte nicht von Bedeutung ist, da gerade ihre ästhetische Vernachlässigung einen poetologischen Sinn besitzt, bleibt ohnehin im Fall dieser Texte das Problem, dass Bachmann den Abstand zwischen Lebenssituation und poetischem Schaffen, der ihr restliches Werk immer gekennzeichnet hatte, hier nicht klar halten kann. Um der Kunst eine deutliche Richtung zu verleihen, ist es aber notwendig, auf sich selbst, auf die eigenen Gefühle gewissermaßen zu verzichten. Die Notwendigkeit dieses künstlerischen Abstands war ihr seit jeher vollkommen bewusst; in Bezug auf den

⁵⁹ Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Piper, 2005, S. 264 (als KS abgekürzt).

⁶⁰ Georg Büchner, *Lenz. Der Hessische Landbote*, Stuttgart, Reclam, 2002, S. 14.

⁶¹ GuI, S. 19.

Roman *Malina* deklarierte sie gerade in den Jahren, in denen diese Gedichte entstanden: „Eine Autobiographie würde ich es nur nennen, wenn man darin den geistigen Prozess eines Ichs sieht, aber nicht das Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten.“⁶² Sie betrachtete jene biografischen Elemente als „Peinlichkeiten“, die vom Leben nicht absehen, um einen allgemeinen geistigen Prozess zu evozieren. Diese Problematik schildert Klaus Amann im Buch *Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen. Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit*. Mithilfe von Beispielen aus Bachmanns Erzählungen (vor allem *Jugend in einer österreichischen Stadt*) und Romanen (*Malina* und *Der Fall Franz*) erklärt er das Zentrum von Bachmanns poetologischer Konzeption eben in der Verschränkung von autobiografischer Erfahrung, Geschichte und literarischer Erfindung:

Innerhalb dieser Konzeption gewinnen autobiographische Elemente einen eigenen Status und eine eigene Bedeutung, die über das Individuelle hinausweisen. Sie sind interessant und bedeutsam nicht im Sinne einer individuellen oder individualisierten Erfahrung, sondern allein in dem Maße, in dem sie im Bild einer persönlich verbürgten Erfahrung die Signatur der Epoche sichtbar machen.⁶³

Es wurde schon im ersten Kapitel auf die Notwendigkeit hingewiesen, im Rahmen der Interpretation der Gedichte nicht bei der Evidenz oder der Wahrheit der autobiografischen Details zu verweilen, sondern jene Gelegenheiten, Worte, Affekte und Effekte zu untersuchen, die eben die *Signatur der Epoche* darstellen. Auf diese Thematik werde ich aber erst im vierten Kapitel (nach Untersuchung der Problemkonstanten der Gedichte) genauer eingehen, um in diesem Zusammenhang den poetologischen Sinn zu analysieren, auf den diese formalen Charakteristika hinweisen.

Eine wichtige Frage bleibt offen: Wenn Ingeborg Bachmann so überzeugt war vom Wert dieser ästhetischen Distanz, dieser Abwehr von Lebenssituationen, die die Literatur kennzeichnen sollen und die ihre restliche Produktion tatsächlich kennzeichnen; wenn sie sich auch in theoretischen Texten dazu äußerte, warum hat sie im Falle dieser Gedichte von ihrem eigenen Leben nicht vollkommen absehen können – oder wollen? Wie sie selbst im oben zitierten Gedicht *Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen* bekennt, wusste sie nicht mehr, „wie man einen Schmerz aufschreibt“; sie hatte alle Worte verloren und beklagte stets diese Situation: „Warum

⁶² GuI, S. 88.

⁶³ Klaus Amann, „*Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen*“. *Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit*, Klagenfurt/Celovec, Drava Verlag, 1997, S. 9.

habt ihr mich verlassen, war euch nicht wohl?”. Die Klage über den Verlust zieht sich wie ein roter Faden durch alle Texte. Was sie verloren hatte (und vielleicht eben verlieren wollte)⁶⁴, war auch die Souveränität über ihre Verse, die Kunst, ihre Verse mit einer intellektuellen Richtung zu prägen. In einem Interview hatte sie 1963 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 allen seither Erfahrenem wirklich entsprechen. – Schreiben ohne Risiko – das ist ein Versicherungsabschluß mit einer Literatur, die nicht auszahlt.⁶⁵

Sie spürte die Notwendigkeit, auf das Risiko einzugehen, etwas zu produzieren, das provokatorisch und radikal hätte sein sollen und das ihr keinen gesicherten Erfolg versprochen hätte. Doch ihr Projekt, zu einem radikalen poetischen Sprechen zu gelangen, das die Gewalt der menschlichen Beziehungen, den Schmerz des Ichs, die Zerstörung der Identität und die Krankheit der Welt inhaltlich dokumentiert und sprachlich übersetzt, und das sich ethisch als Protest gegen die Gewalt und Solidarisierung mit allen Aspekten der Realität gestaltet, blieb in der Dichtung nur ein nicht fertiggestellter Versuch. Eine bessere Konkretisierung dieser Idee eines Schreibens „auf Risiko“⁶⁶ können wir hingegen in der Prosa des *Todesarten*-Projekts finden.

⁶⁴ Vgl. Kapitel 4.

⁶⁵ GuI, S. 40.

⁶⁶ GuI, S. 40.

3. Themen und Problemkonstanten des Gedichtbandes

Obwohl die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* nach einer ersten Lektüre kaum eine Verbindung zu haben scheinen, erkennt man, liest man sie genauer, aufgrund einer Serie von thematischen Gemeinsamkeiten ihre inhaltliche Einheit. Sie gestalten sich nämlich nicht als voneinander unabhängige Texte, sondern sie weisen ein Gewebe von gemeinsamen Themen auf, die aus verschiedenen Perspektiven bearbeitet werden. Sowohl die Wiederkehr von Motiven, Themen und Identifikationsfiguren als auch die Tatsache, dass manche Gedichte mehrere Varianten bzw. Fassungen haben und dass bestimmte Versgruppen oft obsessiv wiederholt werden, sind Elemente, die für die Interpretation dieser Texte als Entwürfe eines Gedichtzyklus sprechen. Als Erster hat Ernst Osterkamp diese Merkmale unterstrichen. In seiner Rezension des Bandes beobachtet er, wie kalkuliert Ingeborg Bachmann bestimmte Motive in den Texten verarbeitet: „Dennoch ist auch hier anhand einer Vielzahl von Motivkettungen und von Wiederaufnahmen einzelner Verse oder Versgruppen in unterschiedlichen Gedichten zu erkennen, wie überlegt die Dichterin selbst unter dem Druck seelischer Gefährdung noch am Text gearbeitet hat“⁶⁷. Er ist der Meinung, dass sich die LeserInnen vor einer vorschnellen autobiografischen Interpretation hüten sollten, um den allgemeineren Wert dieser Verse schätzen zu können. Die Tatsache, dass sich in diesem Band dank eines Netzes von wiederkehrenden Themen eine Kohärenz finden lässt, kann ein Beleg dafür sein, dass diese Gedichte nicht bloß als „Materialsammlung“⁶⁸ für die Prosa verstanden werden dürfen. Ziel dieses Kapitels ist also, die Themen und Motive zu analysieren und die Vernetzung der Zitate und der Identifikationsfiguren zu rekonstruieren, um den literarischen Wert dieser Texte hervorzuheben. Die Gedichte werde ich mithilfe thematischer Gruppen in Unterkapiteln analysieren; natürlich formt sich jedes Gedicht nicht ausschließlich um ein Thema, weshalb meine Gliederung nur als „Simplifizierung“ verstanden werden soll, die eine Orientierung in den Texten erleichtert.

Ein wesentlicher Aspekt dieser Texte und der Poetik, die ihnen Zugrunde liegt, ist die krude sprachliche Darstellung von Gewalt, Sucht und Krankheits- und

⁶⁷ Ernst Osterkamp, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbares Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L14.

⁶⁸ So bezeichnet sie Isabella Rameder in ihrer Diplomarbeit, Vgl. Isabella Rameder, *Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlass und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt*, S. 9.

Wahnsinnszuständen sowie die nicht zensierte Präsenz des Sexuellen. Der Körper erweist sich als Organ, das die Folgen der privaten und historischen Gewalt trägt. Die inneren Wunden sind auch außen sichtbar: Das lyrische Ich, das in diesen Gedichten spricht, ist nicht nur psychisch, sondern auch physisch verletzt.

Wie schon erwähnt wurde, ist das dominierende Thema des Bandes der Liebesverlust, der mit Sprachverlust und Lebensverlust eng verbunden ist. Die enttäuschte Liebe, die daraus resultierende Rachesucht und der Groll, den das Ich gegen einen Mann hegt, den es als Mörder bezeichnet, sind wichtige Konstanten dieses Gedichtbandes. In einer Gruppe von Gedichten wird die unerfüllte Liebe mit Identifikationsfiguren aus der Literatur (die italienische Renaissance-Dichterin Gaspara Stampa) und aus der Musik sowie der Oper (Tosca und Isolde) evoziert. In anderen Gedichten identifiziert sich das Ich, das sich als Opfer eines Mordversuches sieht, mit Versuchstieren, die in wissenschaftlichen Experimenten benutzt werden, und darüber hinaus mit allen Opfern der Gewalt, der Unterdrückung und der Machtdialektik zwischen Mann und Frau. Die Gesellschaft erweist sich in diesen Gedichten als „Mordschauplatz“⁶⁹, an dem die schlimmsten Verbrechen passieren und ungestraft bleiben. Als erstes Opfer der Gesellschaft ergibt sich immer das Ich: Seine Identität leidet unter einem Prozess der Zerstörung und Auslöschung. Man darf von einem Identitätsverlust und einer Destruktion des lyrischen Ichs sprechen, die in diesen Gedichten sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene dokumentiert werden und die nicht nur durch private Enttäuschungen, sondern vielmehr durch geschichtliche Ereignisse und gesellschaftliche Mechanismen verursacht werden. Das Problem der „Geschichte im Ich“⁷⁰, der historischen Prozesse, die verinnerlicht werden und deren zerstörerische und traumatische Folgen in der Psyche des Ichs wirken, zeigt sich als Thema, an dem fast alle Gedichte mehr oder weniger teilhaben. Nach einer genaueren Analyse dieser Texte wird also klar, dass sie den Keim der *Todesarten*–Problematik darstellen: In diesen Texten wird der private Anlass zur Entwicklung des Projekts thematisiert. Die Problemkonstanten, die in den Romanen und Romanentwürfen des Todesarten-Zyklus verdichtet wurden, hatten ihren Ursprung in Bachmanns Verarbeitung und Bewältigung ihrer Lebenserfahrung: „Und doch ist ja die Erfahrung die einzige Lehrmeisterin“⁷¹, hatte sie in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung, Fragen und Scheinfragen*, erklärt.

⁶⁹Ingeborg Bachmann, *Malina*, in: *Werke*, Band 3.

⁷⁰Ingeborg Bachmann, *Das schreibende Ich*, in: *Werke*, Band 4, S. 230.

⁷¹Ingeborg Bachmann, *Fragen und Scheinfragen*, in: *Werke*, Band 4, S. 184.

Eine Gruppe von Gedichten erhält dann ihre thematische Einheit durch topografische Darstellungen. Ingeborg Bachmann bedient sich in diesem Fall der Topografie, um ihre geschichtliche Reflexion zu zeigen. So weisen die Gedichte, die mit Berlin und ihren Berlin– Erfahrungen zu tun haben, alle auf Gewalt und Zerstörung hin, während das einzige Moment der Hoffnung oder der Heilung mit utopischen Landschaften (Böhmen, Prag und die Wüste) verbunden ist.

Alle Problemkonstanten, die in diesem Gedichtband behandelt werden, besitzen einen symptomatischen Wert: Die Gedichte sind nämlich keine einfachen autobiografischen Dokumente, in denen der private Schmerz der Dichterin poetisch verarbeitet wird, sondern literarische Texte, die über ihre Zeit (mit ihrer Gewalt, ihren Verlusten, Traumata und Krankheiten) sprechen. Die Tatsache, dass Ingeborg Bachmann diese Entwürfe nicht weiter bearbeitet hat, reduziert ihren literarischen Wert nicht. Warum sie sich entschieden hat, diese Themen und Problemkonstanten in einer anderen literarischen Gattung zu entwickeln (die sie offensichtlich für angemessener hielt), wird im vierten Kapitel dieser Arbeit untersucht.

3.1 Krankheit, Sexualität und selbstzerstörerische Wünsche: die Evidenz des Körperlichen

Wie schon mehrmals erwähnt wurde, ist in den Gedichten des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* eine unmittelbare, fast brutale Anwesenheit des Körperlichen zu bemerken: Krankheiten, Wahnsinnzustände, erotische Gier, Drogen–, Medikamenten– und Alkoholabhängigkeit werden rücksichtslos und hemmungslos thematisiert.⁷² Alle Aspekte der Realität, nicht nur die sogenannten „Delikatessen“⁷³, werden zum Gegenstand dieser Gedichte; diese Analyse versucht, den Wert dieser Elemente im Sinne der neuen Poetik Bachmanns zu erläutern.

Eine Gruppe der zu untersuchenden Texte aus dem Nachlass weist bestimmte Anhaltspunkte auf, die eine autobiografische Lektüre fordern, aber in der Mehrheit der Texte werden die Lebenserfahrungen der Dichterin auf eine abstraktere Ebene projiziert, auf der das Autobiografische nur als Anlass zu allgemeingültigen Reflexionen fungiert. Obwohl ich bei der Interpretation von literarischen Texten im

⁷²Um die fast obsessive Präsenz der Bildsprache menschlicher Körperlichkeit in diesen Gedichten zu kommentieren spricht Hubert Lengauer von einer „Evidenz des Körperlichen“, Vgl. Hubert Lengauer, *Nachgelassener (oder nachlassender) Skandal? Zu Ingeborg Bachmanns Gedichtband „Ich weiß keine bessere Welt“*, in: *Literatur als Skandal*, hrsg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen, 2007, S. 492.

⁷³Vgl. 2. Kapitel dieser Arbeit.

Allgemeinen die Symmetrie zwischen Autor und Erzählinstanz lieber vermeide, muss ich mich in diesem Fall Alexander von Bormanns Meinung anschließen: Die autobiografischen Elemente dieser Gedichte muss man zunächst ernst nehmen, um sie danach relativieren und definitiv überholen zu können.⁷⁴ Eine klare Anweisung zur Interpretation dieser Texte formulierte Dieter Burdorf: „Der Text ist also – mit Derrida zu sprechen – untrennbar mit seinem Datum verbunden. Aber der Name des untreuen Geliebten und die Details seines Liebesverrats kommen in diesen Texten nicht vor; darin sind sie *bei allem Pathos der seelischen Selbstentblößung, zugleich ungeheuer diskret* (Osterkamp)⁷⁵. Diese Diskretion sollte die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit den Texten wahren, ohne jedoch eine zu große Scheu vor ihnen zu entwickeln. Die methodisch stets heikle personale Fokussierung der Analyse, die Konzentration darauf, wie in diesen Texten eine gefährdete Subjektivität und persönliche Erfahrungen zur Sprache kommen, ist angesichts dieses Textkorpus notwendig“⁷⁶.

In der Analyse werde ich also zuerst kurz auf die Gedichte eingehen, die den deutlichsten autobiografischen Bezug haben, um mich danach der Untersuchung des symbolischen Sinnes zu widmen, den die traumatische Erfahrung für die Dichterin hatte. Die drei Gedichte, die den Titel *Gloriastraße* tragen, sind beinahe als protokollarische Aufzeichnungen einer traumatischen Erfahrung zu verstehen. Es geht um Bachmanns Aufenthalt in einer Klinik in der *Gloriastraße* in Zürich, in der sie von Ende 1962 bis Anfang 1963 aufgrund der Verschlechterung ihres Nervenzustands nach der Trennung von Max Frisch untergebracht wurde:

Gloriastraße (1.)

Die Gnade Morphium, aber nicht die Gnade eines Briefs,
die Gnade Menschen, Worte, Sprüche, aber nur im Delirium
die einzige Erscheinung, auf die alles wartet,
bei Lebzeiten kein Wiederkommen mehr, nur die Verklärung

Das Böse, nicht die Fehler, dauern,

⁷⁴ Alexander von Bormann, *Leiderfahrung und Form. Zu den Nachlaßgedichten von Ingeborg Bachmann*, in: *Schriftgedächtnis, Schriftkultur*, hrsg. Von Vittoria Borsò, Stuttgart, Metzler, 2002.

⁷⁵ Vgl. Ernst Osterkamp, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbares Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L14.

⁷⁶ HLG, S. 19.

⁷⁶ Dieter Burdorf, „*Alles verloren, die Gedichte zuerst*“ *Ingeborg Bachmanns nachgelassene Lyrik*, in: Deutscher Germanisten Verband, Mitteilungen 50, 2003, S.83- 84.

das Verzeihliche ist längst verziehen, die Messerschnitte
sind auch so verheilt, nur der Schnitt, den das Böse tut,
er heilt nicht, bricht aus in der Nacht, jeder Nacht, (KBW, 54)

Gloriastraße (2.)

Die Gnade Morphium, aber nicht die Wohltat eines Briefs.
Anfragen, Sprüche, gutgemeint von Fremden und Freunden.
Blumen treffen ein über Fleurop. Ein ellenlanges
Telegramm erfordert Anwesenheit, weitab, wer weiß und wozu.

Besucher sitzen, verdammt, in Besuchersessel, erzählen
angestrengt auf die Uhr blickend vor dem Spucknapf und hellem Lack,
husten heraus ihren guten Willen und einen alten Witz.

Eine neue Studie über die Kopfjäger ist erschienen.
Nur unter der Hand zu haben, und in den Händen prickelt es schon.
Die große Visite, angeführt von dem Weißmantel, von der Nacht
steht im Zimmer, allein und hebt das Skalpell, immer die Nacht.

Im soundsovielen Jahr dieses Streckbett, im Jahre des Ruhms
der Pyramidenbahnen und der Vermächtnisse beider Nervensysteme,
des dreieinigen Liquors, aus dem die Haßtauben gezüchtet werden,
bei dem Mark, das noch bleiben wird,
bei dem dreieinigen Liquor und dem Mark, das noch bleiben wird,

und was meinen Ruhm, und was Ruh[m], was ihn begründen wird,
hier wo ich aufstehe und meinen Ländern sage, meine
Länder, ihr wartet, und wartet wo?
Bei dem Mark, das mir bleiben wird, dem Zittern,
dieser Hand, führ ich es aus, ich töte, ich
führe mein Herz aus mir, ich schicke
es so weit ich kann, ich kann, ich kann,
noch weit, es ist ein wilder Muskel, sie
sagen, es schlägt, und schlägt die Türe zu, und
schlägt
wo ich nicht bin, sie finden mich
in Lache in der Lachen schwimmt, und Wissen.

und suchen ein Herz, in Kügelchen,
in Glasmühlen, in einem Schlamm aus
Blut und einem herausgewürgten einem
ausgespienen zwischen Nadeln und
Flaschen und Bandagen,
sie suchen,
sie suchen, der Weißmantel sucht,
besucht, und ich schenke ihm
willst du ich will
dein Herz dir schenken, (KBW, 55,56)

Gloriastraße (3.)

Für Schwester Ammeli

In einem Bett,
in dem viele gestorben sind
geruchlos, weißhemdig
gepflegt, wie eine
endlose Konversation,
in einem Haus, in dem
es pünktlich zu essen gibt, in dem
die Dame des Hauses
Tod heißt und vielmehr
noch leiden. Und erlegt
ist das Depositum von vielen tausend

Im Morphinrausch
unter Schmerzen, die
keine Wunde verlangen,
keine Verbeugung, kein
Autogramm, keine Menschlichkeit,
kein Triumph, ein himmelschreiender wahnsinniger Anblick (---)
Zwischen Visiten
Visiten, besucht
mich doch
ihr himmelschreienden

Im Leeren, wenn das
Telefon nie geht, wenn
das sterilisierte Gespräch
Dosen verabreicht, Zäpfchen, Verbände,
Tropfen, Dosen, Schmerz der
aber hat keine Dosis,

Wenn es ein einziges Wort
gibt, das manchmal, ein
wenig einen Spalt des Inferno
öffnete, Schwester, und Schwester,
Und ein Gesicht
hat, das gibt
dir zu trinken,
und du beugst
dich über seine
Hand, und wagst
nicht zu sagen
welche Wohltat
unter den geringsten
die größte ist, (KBW, 58, 59)

In diesen Gedichten werden Objekte, Gewohnheiten und Personen aufgelistet, die die alltägliche Realität eines Krankenhauses darstellen: Morphin, „Weißbett

frischleinen", Weißmantel, Skalpelle, Streckbette, Schmerz, Wunde, Blut, Erbrechen, Dosen, Zäpfchen, Verbände, Ärzte, Schwestern, Besucher, Blumen und Visiten. Die Sprache ist nüchtern, direkt und auf das Wesentliche reduziert; nichts wird aber beschönigt oder tabuisiert. In der zweiten Fassung des Gedichts wird das Herz als leidender Muskel beschrieben, den das lyrische Subjekt aus sich heraus reißen möchte, um seinem Schmerz ein Ende zu setzen; das Ich möchte sein Herz einem anderen Menschen schenken, als ob es möglich wäre, sich an einen „gesunden“ Mann zu klammern, um Heilung zu finden. Die erste Lektüre dieser Gedichte darf autobiografisch sein: Die Details von Bachmanns Krankenhausaufenthalten werden nämlich zum direkten Inhalt ihres Schreibens. Was auffällt, ist, dass sie eine Kommunikation mit dem ehemaligen Gefährten erstellen will und dass sie ungeduldig, aber ohne Hoffnung auf einen Brief oder ein Wort von ihm wartet. Verletzt und verzweifelt sehnt sie sich nach einer Wiederkehr oder einer Aufklärung. Die Worte „die Gnade Morphium, aber nicht die Gnade eines Briefs“ sind von zentraler Bedeutung und kommen (diesmal in einem allgemeineren symbolischen Sinn) auch in dem Gedicht *Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente* mitten im Text vor (KBW, S. 116) sowie, leicht abgeändert, im Gedicht *Das Narrenwort*: „Die Gnade Morphium,/ aber nicht/ die Gnade eines Worts/ die Gnade Weißbett frischleinen, / aber nicht/ die Gnade Handhalten/ Noch hielt / keine Hand, kein Wort, die Gnade“ (KBW, 53). Die Zürcher Klinik beschreibt Bachmann wie eine entmenschlichte und entfremdende Realität: als ein Haus, dessen Dame *Tod* heißt, in dem es immer pünktlich zu essen gibt, in dem die Leute unter psychischen Schmerzen leiden („die keine physische Wunde verlangen“) und in dem sogar die Worte und die Gespräche „sterilisiert“ sind. Es scheint hier keine Menschlichkeit mehr möglich zu sein. Die psychische Wunde, die dem Ich zugefügt wurde, thematisiert Bachmann sehr deutlich in der ersten Version des Gedichts. Sie umreißt hier den Unterschied zwischen *den Fehlern* – die Schmerzen verursachen, aber verziehen werden können – und *dem Bösen* (das ihr angetan wurde), das nie geheilt werden kann, da es Wunden verursacht, die sich immer wieder öffnen. Obwohl sie sich von ihrem ehemaligen Geliebten gedemütigt und benutzt gefühlt hatte, scheint ihr nun ohne ihn nicht nur das Schreiben, sondern auch das Überleben unmöglich. Die Wichtigkeit der Figur des Gefährten in ihrem Leben wird also deutlich: Ohne den Halt dieses Liebesverhältnisses hat sie den Eindruck, auch ihre Legitimierung als Dichterin zu verlieren. Da sie sich unfähig fühlt, weiter zu schreiben, fühlt sie sich auch unfähig zu überleben; das Schreiben war nämlich für Bachmann immer das Leben: „Ich

existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe“⁷⁷, hatte sie einmal gestanden. Hier taucht ein Problem auf, das in Bachmanns Leben immer eine wichtige Rolle spielte, und zwar das fast pathologische Bedürfnis, sich auf einen männlichen Schriftsteller bzw. Dichter zu stützen, um sich als schreibende Frau irgendwie legitimiert zu fühlen.⁷⁸ Dies war in der Geschichte der Literatur für weibliche Dichterinnen bis zum XX. Jahrhundert oft der Fall, dokumentiert aber bestimmt auch eine innere Unsicherheit in Bachmanns Verhältnis zum Schreiben (und zum Leben). Vor dem Hintergrund dieser Tatsache kann man verstehen, warum das Ende eines Liebesverhältnisses für sie immer auch eine künstlerische Krise bedeutete: Dies ist besonders am Beispiel der thematisierten Gedichte zu beobachten. Was sie beim Schreiben hemmte, war nicht nur ein persönlicher Schmerz, sondern auch das Gefühl, nach dem Scheitern des Verhältnisses auch ihre Rolle als Dichterin in Gefahr zu sehen. Das Scheitern der Liebesbeziehung zu einem Schriftsteller betraf sie nicht nur als Frau, sondern auch als Dichterin und die Folgen der privaten Enttäuschung wirkten sich immer wieder auch auf ihre Literatur aus. Während Bachmann nach der Trennung von Frisch versuchte, ihren Nervenzusammenbruch vor der Öffentlichkeit zu verbergen, verschwieg sie engen Freunden ihre Lage nie. Ihre tiefe Depression nach dem Ende ihrer Liebesbeziehung gestand sie z. B. in einem Brief an Henze am 4. Januar 1963:

Aber ich hätte nie geglaubt, dass alles so schlecht für mich ausgehen würde. Dass es einen Schmerz geben würde, ja – aber nicht so einen totalen und fast tödlichen Zusammenbruch. Das Ganze war wie eine lange, lange Agonie, Woche für Woche, und ich weiss wirklich nicht warum, es ist nicht Eifersucht, sondern etwas völlig anderes; vielleicht weil ich, vor vielen Jahren, wirklich etwas Dauerhaftes, „Normales“, begründen wollte, bisweilen gegen meine Lebensmöglichkeiten, immer wieder habe ich darauf bestanden, auch wenn ich von Zeit zu Zeit gespürt habe, dass die notwendige Transformation mein Gesetz oder mein Schicksal – ich weiss nicht, wie ich es ausdrücken soll. Vielleicht sind auch diese Erklärungen falsch – doch Tatsache ist, daß ich tödlich verletzt bin und dass diese Trennung die größte Niederlage meines Lebens bedeutet. Ich kann mir nichts Schrecklicheres vorstellen als das, was ich durchgemacht habe und was mich bis heute verfolgt, auch wenn ich heute anfange, mir zu sagen, daß ich weitermachen muß...⁷⁹

⁷⁷Ingeborg Bachmann, *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*, in: Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt* (von nun an als TP abgekürzt), Band 2, München, Piper, 1995.

⁷⁸Hinweis von Professor Reitani.

⁷⁹Ingeborg Bachmann/ Hans Werner Henze, *Briefe einer Freundschaft*, München, Piper, 2004, S. 244, 245.

Die Alkoholsucht, in die die Dichterin im Anschluss versinkt, um ihre Verzweiflung und ihre Sorgen zu vergessen, wird zum Objekt eines Gedichtes dieses Bandes:

Trinken, was trinken,
ich trinke, trinke den Staub auf den Flimmer auf
ich trinke in mich hinein soviel Schilling
ich trinke meine Arbeit in mich hinein trinke
heraus, ich kann nur mehr trinken
mich aus allem heraus trinken, das säuft
den Geschmack weg aus allem, aus Staub aus
ich sags nicht weil keiner es sagt
warum es trinkt, sich zu Tod säuft,
ich bins ja ja nicht, es säuft sich
an ich sag nicht, weil keiner sagt
man soll mich nicht aufrütteln
mich zwingen zu sagen, es weiß ja jeder
warum es säuft, sich besäuft, sich
sich betäubt, es betäubt sich
Und was Liebe und Kräften und Fortschritt
es weiß ja jeder und wer nicht säuft, weiß
auch, es weiß ja jeder, das sag ich nicht mehr,
weiß weiß weiß weiß weiß
weiß weiß weiß
weiß
mehr sag ich nicht
als das jeder weiß (KBW, 151)

Zugrunde gerichtet ergibt sich das Subjekt dieses Gedichtes dem Alkohol, um seinen Hass zu betäuben: Im Gedicht wiederholt es mehrmals, dass es immer einen Grund gibt, sich den Drogen oder dem Alkohol hinzugeben. Der Rhythmus und die abgebrochene Syntax in diesen Gedichten tragen wesentlich zur Sinngebung bei: Das Wort *trinken* wird mehrmals wiederholt, um die Sehnsucht nach Alkohol, die Gier nach Trinken und das Sich-Wiederholen des Trinkakts zu betonen. Hierbei wird das Trinken fast zur Metapher jeder möglichen Tätigkeit. Das Zugrundegehen und der Verfall des Ichs durch den Alkohol und seinen Hass werden auch auf formaler Ebene dargestellt. Das Subjekt dieses Gedichts (ein unbestimmtes „Es“) können wir mit einer außer Kontrolle geratenen Vitalfunktion identifizieren: In diesem Gedicht wird die Tatsache deutlich, dass die Dichterin alle Kontrollinstanzen (Vernunft-Instanzen) aufheben will, um den Gefühlen und Trieben (Natur-Instanzen) in der Dichtung freien Lauf zu lassen. Das „Es“ ist tödlich verletzt und vollkommen besessen vom Hass: Es gelingt ihm nicht, davon loszukommen, und so wünscht es dem „Geliebten“ alles Schlechte, wie im Gedicht *Grippe und andere Krankheiten* deutlich wird: „Andere Krankheiten/ zehn auf

einmal/ hab du, zehn auf einmal/ sei krank die Zehn sperrangelweit/ Schorf, am Bein ein Klopfzeichen / im Bauch Wackersteine/ in der Brust Sechseläuten/ im Arm Goldfieber / im Finger den Span/ in der Nase den/ in den Augen/ die belegte Welt, speichelnde/ in den Augen die Finsternisse/ vom letzten Weltuntergang“ (KBW, 46). Aufgrund ihres Rhythmus und Wortschatzes klingen diese Verse wie eine archaische Fluchformel – und Bachmanns Rückgriff auf Märchenmotive wie die *Wackersteine im Bauch* und das *Sechseläuten* bestätigt das nur.⁸⁰ Die gewaltigsten Wünsche wenden sich aber vor allem, wie immer, wenn man sehr deprimiert ist, gegen die eigene Person. Selbstmordgedanken und Todessehnsucht sind tatsächlich eine Konstante der Gedichtsammlung, wie in folgenden Verse, wiederum mithilfe von traditionellen Märchenmotiven (das kleine Kräglein, das Beil) ausdrückt wird: „Ich bin ganz wild von/ Tod, von dem Taft–, rauschen, von/ den Wasserrüschen, ich trag ihn schon/ angezogen, das kleine/ Kräglein, damit das/ Beil weiß, wo mein/ Kopf vom Körper/ zu trennen ist.“ (KBW, 33) Der persönliche Schmerz und die Rachesucht erfahren in diesen Gedichten eine Reformulierung durch volkstümliche Motive, was ihnen eine allgemeingültige Valenz, eine abstraktere Kraft, einen magischen Rhythmus und eine fast mythische Aura verleiht, wie es auch in Bachmanns früherer Dichtung üblich war.

Die autobiografische Bezogenheit dieser Gedichte wird nicht infrage gestellt, obwohl man nicht vergessen darf, dass diese persönlichen Erfahrungen immer Anlass für tiefere Reflexionen bedeuten. Das gilt zum Beispiel für die drei Gedichte, die auf die traumatische Erfahrung einer Abtreibung verweisen und in denen obsessiv von einem Kind gesprochen wird. Im Gedicht *Julikinder* ist etwa von mehreren Kindern die Rede, die im Juli geboren werden sollten. Diese Kinder hätten für das weibliche Ich und potenziell auch für die Welt die Utopie einer Veränderung bedeutet, aber sie wurden aus der Mutter „herausgerissen“, sie kamen nicht zur Welt und nun befindet sich das Ich in einer verzweifelten, hoffnungslosen Lage:

Kraft unsrer Kraft ungeborenen,
meine Kinder im Juli, die Ungeheuer
die zappeln mit dem verstümmelten Bein, man weiß nicht,
den Beinstumpf, man weiß nicht,
den verlorenen Kopf.
Kraft unsrer Kraft
den Kopf verloren,
meine lieben Kinder
nichts gelehrt hätt ich sie

⁸⁰ Hinweis von Professor Lengauer.

aber verköstigt verliebt gemacht
in andre, in Luft Wind
Tausenderlei im Juli
es wär immer Juli gewesen
ihr Monster genährt
von meiner Zärtlichkeit
die gilt euch Luftgespenstern
Weltveränderern, ihr hättest
sie mir verändert die Welt
und verändert nun mich
auf Tod hin, auf Zärtlichkeit
bis in den Tod für andres
Luft Wind den Fetzen Papier
den ich zerreiße, eh einer lesen
kann was geschehen ist
wie man euch herausgerissen hat aus mir
mich zerrissen, mich den Fetzen
Papier zerrissen, denn noch
kann niemand lesen. (KBW, 49)

Auch im Gedicht *Das Kind* nimmt das weibliche Ich Abschied von einem Kind, das nie geboren wurde. Die Frau versucht vergeblich, den inneren Frieden wiederzufinden. Die Gewalt, die das Ich und das Kind durch diese böse, von Vernunft und Wissenschaft verursachte „Korrektur“ der Natur erlitten haben, ist für ihre Seele unüberwindbar:

Gewiß hätte es noch ärmere Kinder
gegeben, da ist immer noch eines,
um das es ärger steht noch stiller ist.
Krüppelkind, es ist an der Zeit,
dich zu begraben, das Grausen
darüber, täglich, von acht bis acht
und auch nachts sind die Türen
noch offen, einzustellen.
Das Schild vorzuhängen. Geschlossen.
Die Vorstellung meiner Dramen,
nie zugänglich, mir selber nicht
hindert mich, zu den andern gehen.
Vieles lebt, wird gelebt,
wenn ich dich abschließe,
ist es nicht, weil ich vergesse.
Wir müssen beide aber zur Ruhe kommen,
Du sagst es mir, schon seit langem.
Ich laß Dich in Frieden, nach
einem Vertrag, in dem nach den Wirren
den wahnsinnigsten steht. Hier sind unsere Grenzen.
Mag unsre Natur zuwiderhandeln—
unsre Vernunft ist auch da, die
leise Korrektur vorzunehmen, die

Marksteine hinstellen, nach dem Vertrag. (KBW, 50)

Im Gedicht *An jedem Dritten des Monats* taucht wieder dasselbe Motiv auf: In diesem Fall ist von Kindern die Rede, die brutal ermordet werden: „da könnte geschlachtet werden, oder ein Kind gezeugt werden,/ das auch geschlachtet wird“ (KBW, 51). Später verarbeitete Bachmann die stark traumatische und symbolische Erfahrung einer gezwungenen Abtreibung in ihren *Todesarten*– Texten: Eine Frau zur Abtreibung zu zwingen zählt sie zu den *Todesarten*, die unbestraft bleiben. Hier spielt die Dialektik zwischen Natur und Wissenschaft, Trieb und Intellekt eine große Rolle. Alle Arten von Mord gestalten sich nämlich in Bachmanns Werk als *Korrektur* der Natur durch die menschliche Vernunft, als *Eingrenzung* des Lebens durch die Kunst, als *Verdrängung* der weiblichen Instanzen durch die männlichen Figuren; im oben zitierten Gedicht heißt es z. B.: „Hier sind unsere Grenzen./Mag unsre Natur zuwiderhandeln–/ unsre Vernunft ist auch da, die/ leise Korrektur vorzunehmen, die/ Marksteine hinstellen, nach dem Vertrag“. Eine Frau zur Abtreibung zu zwingen, ihre Natur durch eine Operation zu „korrigieren“, bedeutet sie indirekt – doch noch gewaltsamer – zu töten, wie im Gedicht *Julikinder* deutlich wird: „ihr hättest/ sie mir verändert die Welt/ und verändert nun mich/ auf Tod hin“.

Im Gedicht *Gerüche* wird deutlich zur Sprache gebracht, was Bachmann unter ihrem Begriff einer neuen, radikaleren Dichtung versteht: Es geht um eine Dichtung, die keinen Aspekt der Realität ausschließt und keinen Teil der menschlichen Natur durch die Kultur begrenzen will. Kein Gefühl wird durch die Vernunft gebändigt und kein spontanes, authentisches Zeichen der Natur wird durch Vernunftsmaßnahmen verdrängt:

Immer hab ich den Geruch geliebt, den Schweiß,
die Ausdünstung am Morgen, auch die Exkremeante,
den Schmutz nach langer Bahnfahrt und in einem Bett.

Mein Geruch ist verdammt geworden, ich war eine
Schnapsfahne in einem wohlbestellten Haus.
Dreimal Baden auch keine Seltenheit. Am Monatsende
bin ich gemieden worden wie ein Kadaver.

Ich habe viel bereut, am meisten aber meinen Geruch.
Am meisten, daß mein Geruch nicht gefallen hat.
Es erzeugt Haß, Rachsucht, Verdammung werden noch so erzeugt. (KBW, 38)

Im ersten Vers taucht der Begriff auf, der das ganze Gedicht prägt: „immer hab ich den Geruch geliebt“, heißt es. Und eben die Liebe dient als hermeneutischer Schlüssel: eine weibliche Figur behauptet, alle Aspekte ihrer Person zu lieben: die Gerüche, den Schweiß, „den Schmutz nach langer Bahnfahrt und in einem Bett“. Der Grund, warum sie so sehr gelitten hat, ist, dass sie nie geliebt wurde, wie sie geliebt hat. Sie hatte nämlich alles von sich selbst und von den anderen Menschen geliebt, vor allem die authentischsten, die „ungereinigtsten“ Manifestationen der Natur. Aber während ihrer Krankheit ist ihr Geruch „verdammt geworden“; wo die Vernunftsmaßnahmen (wie das Baden) nicht regelmäßig praktiziert wurden, wurde das Ich vermieden und gehasst, bis es selbst am Ende seinen Geruch bereuen musste. Die Tatsache, dass seine Gerüche (es nimmt auch auf die Menstruation Bezug) vermieden und gehasst wurden, bedeutet für das weibliche Subjekt die totale Niederlage als Frau, die vollkommene Verdrängung ihrer Natur. Die ruhige, geordnete Syntax und der fast kontemplative Rhythmus des Gedichtes teilen auch musikalisch die Zärtlichkeit des weiblichen Subjekts, die absolute Hingabe, mit. Die selbstlose Liebe des Ichs drückt sich auch in seiner Bereitschaft aus, alle konventionellen Schwellen zu übertreten, alle Aspekte eines Menschen nicht nur einfach zu akzeptieren, sondern auch (was sehr viel wichtiger ist) echt zu lieben. Man spürt hier die Sehnsucht des Subjekts nach einer Übertretung aller Grenzen und nach der vollkommenen Kommunion mit dem Anderen, was im Grunde auch Bachmanns programmatischer Erklärung der konkreten und moralischen Solidarisierung mit der „untersten Klasse“ in *Keine Delikatessen* entspricht.⁸¹

Die tiefe, manchmal verzweifelte Sehnsucht des Ichs nach einer utopischen Aufhebung aller Grenzen wird in diesen Gedichten auch in Bezug auf die Sphäre der Sexualität zur Sprache gebracht. Im Band *Ich weiß keine bessere Welt* gibt es Gedichte, in denen Oralverkehr und Orgien rücksichtslos thematisiert werden, was die Polemik über die vermutlich skandalösen Aspekte dieser Texte und die Zweifel an der Legitimität von deren Veröffentlichung schürte. Die Elemente dieser Gedichte, die sich auf die Sexualität beziehen, sind aber nicht bloß autobiografisch, sondern eher symbolisch gemeint. Wie im *Fall Franza* oder im *Wüstenbuch* symbolisiert die enthemmte Sexualität einen Widerstandversuch gegen die Biedermoral; es geht um eine Revolte gegen die patriarchalische Gesellschaft, in der die Frauen immer zum Opfer der Männer und ihrer hemmenden Autorität werden und wo, allgemeiner formuliert, der Schwache immer zum Opfer des Mächtigen und die Natur zum Opfer der Kultur wird.

⁸¹ Die wichtigsten Hinweise zur Interpretation dieses Gedichtes wurden mir von Professor Lengauer gegeben.

Es hat also keinen Sinn, den folgenden Text als Beleg für tatsächlich Vorgefallenes zu deuten: Dieses Gedicht symbolisiert – oder besser *zelebriert* – die Revanche des Eros über den Logos:

ausgeraubt
dem Entsetzen sich ergeben
nicht ihm widerstehen
sternhell das Fleisch,
im Mund den
lauen Geschmack,
eine Erektion, ein
aufgerecktes Glied
muß noch in der Welt
sein, das in diesem
Mund zugut sich
nicht ist, die Begier
ist unendlich, jeden
unter sich, über sich
wissen, jeden, der
dunkel ist, nur nichts
Helles, das Fleisch ist
hell genug.

Auf Deiner Brust habe
ich die Messe gelesen,
in deinen Augen habe
ich mich verwandelt, eine
Taube, ich bin einfach
hineingeflogen,
die Hostie war ein
steifes Glied,
ich verstand
nichts, nur
diese Religion.
Ich habe Genie
wo andere
einen Körper haben

Hostie, in den Mund geschoben
das Glied, und eine
Kunst, die nicht die
andren aufreißt, das Gestirn
und das Gestirn der anderen
die Menschen sind unendlich
sie dürfen, wie ich, nicht
sterben. (KBW, 78)

Hier wird der Akt der Fellatio durch die Worte *Messe*, *Hostie* und *Religion* geschildert: Die Tatsache, dass diese sexuelle Begegnung durch einen geistlichen Wortschatz beschrieben wird, evoziert den symbolischen Wert, den dieser Akt für das Ich besitzt. Das Gedicht ist nämlich die zarte Schilderung eines Momentes der *Kommunion* zwischen einer Frau und einem Mann. Mithilfe dieses Aktes versucht das weibliche Ich, mit dem Anderen zu verschmelzen, die Grenzen des eigenen Körpers zu überwinden und ein Androgynie- Zustand zu erreichen. In diesem Gedicht legt das weibliche Ich endlich den Ton des Selbstmitleid ab, der die Gedichte dieses Bandes zu oft prägt und hemmt. Hier drückt es seine Rebellion gegen die Trennung von Mann und Frau aus und gewinnt in der sexuellen Begegnung seinen ursprünglichen ungetrennten Zustand wieder. Vielmehr als um einen aggressiven Protest geht es hier um „das Bekenntnis zu einer extremen Zärtlichkeit“⁸², wie auch die ruhige Syntax, die kurzen Verse und der langsame Rhythmus des Gedichts formal ausdrücken. Das weibliche Ich sieht sich als eine Taube, ihr Akt ist nicht gewaltsam: „eine Kunst, die nicht die andren aufreißt“. Hierbei ist auch die dialektische Metaphorik Hell vs. Dunkel von großer Bedeutung: „jeden unter sich/ über sich/ wissen, jeden, der / dunkel ist, nur nichts/ Helles, das Fleisch ist/ hell genug“. Während die weiße Rasse die Bürger, die Spießergesellschaft, die Vernunft symbolisiert, wird das Dunkel mit der Natur und mit der enthemmten Sexualität assoziiert. Symbolisch wünscht sich das weibliche Ich durch die Schilderung dieses Liebesaktes ein tiefes Zusammensein, eine Verschmelzung mit dem Geliebten.

Ein Vergleich mit den Texten des *Todesarten*-Komplexes, in denen diese Motive ebenfalls verarbeitet wurden, kann uns beim Verständnis ihrer symbolischen Valenz helfen. Den Wert der Orgie als Befreiungs- und zugleich Einweihungsakt thematisiert Bachmann etwa in ihrer Zürcher Lesung vom 9.-11- 1966, in der sie dem Publikum einen Entwurf aus dem Roman- Projekt *Das Buch Franza* vorliest:

Ein neutraler Plural, Orgia, von den Griechen verwendet wie Diana für Zigarettenmarken, wie Apoll für einen Kinonamen, Kalodont für Zahnpasta, ausverkauft, nie mehr verstanden. Nie mehr die Griechen, nie mehr der neutrale Plural, nichts mehr mit den Griechen, sie ausgestrichen, in Ägypten verfinstert in einer Nacht am Nil, weitergegangen, ausgelöscht, was weiß war, ausgetreten aus dem Plunder Zärtlichkeit, Beteuerung, dem ideologischen Produkt Liebe, der weißen Hysterie aus Inferiorität. Das Ganze wollen, etwas miteinander wollen, nicht der Mann die Frau, nicht die Frau den Mann, sondern den großen Racheakt an dieser Einteilung, der Geschiedenheit, dann schlafen, wie nie vorher, mit den ersten

⁸² Hubert Lengauer.

Gesichtern, aufwachen, einander die Hände küssen, einer der Sklave des anderen. Einer der Befreier des anderen.⁸³

Ähnlich wird diese Thematik im Gedicht *Terra Nova* formuliert:

Ausruhen in einem dunklen Gesicht
in einer schwarzen Hand
ruhen in einem Wort ich komm um vier
warum bist du nicht
gekommen, ruhen
Rache üben an allem, was weiß ist
weiß war, weiß sein wird,
Rache und Trauer üben
in einer langsam Hand
in der Kohlengrube
im dichten Gefunkel
von einfach gut tun,
es besser tun, verschränken
was zu verschränken ist,
umbilden, was zu bilden ist
in dem ausgegangenen Ofen, in dem
einer auf mein Herz
bläst, damit es wieder anfängt
ein wenig zu glühen,
und Ruß rinnt dabei
von seinem über mein Gesicht,
die Rassen verschränken
damit weiß hell wird
und schwarz dunkel wird
und Lachen hell dunkel,
Lachen (KBW, 165)

Als Rache an der weißen Rasse konzipiert, tauchen die körperliche Nähe zu einem Schwarzen und die Orgie auch im Gedicht *Ich habe euch, meine Spießer* auf. Genauso gestaltete Bachmann die Reflexion über dieses Thema im *Wüstenbuch*:

Ich bin von niedriger Rasse. Bins wirklich, wiederhole mich nicht. Muammed, Muammed. Drei Körper, die sich verschlingen, die einzige Befriedigung, die Tötung der anderen Rasse. Ich weiß, sie werden sich aussöhnen, aber ich habe in diesem Augenblick mich für immer von der höheren Rasse entfernt. Ich habe meine Rache gehabt in diesem Augenblick, über alle Biedermänner, denen ich geopfert habe, über alle Eitelkeiten und Vorstellungen, die ich selbst hatte in der Welt der Biedermänner.⁸⁴

⁸³Ingeborg Bachmann, *Zürcher Lesung von 9- 11- 1966 (Todesarten)*, in: Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt*, Unter Leitung von Robert Pichl herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Piper, München 1995, Band 2, S. 31-32.

⁸⁴Ingeborg Bachmann, *Wüstenbuch A*, in *TP*, Band 1, S. 257.

Die sexuelle Vereinigung als Trost und Revanche bildet auch den Kern des Gedichts *Auflösung* (KBW, 168). Mithilfe von bekannten Akten und Gefühlen versucht das Ich hier, sich nach einer großen Liebesenttäuschung symbolisch wieder zusammenzusetzen:

Eines Tags, es war gestern, oder, ist auch
gleichgültig, da setzt dieses Gesicht sich wieder
zusammen, da holen die Füße aus, ganz zerbrochen
immer noch innen, eines Tags holt man sich jemand
von der Straße, von wo ist auch gleichgültig,
man betastet und wird betastet, verläßt
sich wieder darauf daß dieses Fleisch hungrig
ist,
aber am nächsten Tag erst, nicht während
es sich vereinigt, sich betreibt, sich äußert,
macht es die Poesie, auf die es schon keinen Wert
mehr legt, es erinnert sich, allein, gesäubert,
es erinnert sich mit und ohne Hilfe des Kopfs
es möchte wieder, es möchte so wieder und
besser lieben, es möchte hat ja das Gefühl,
das ins Fleisch schneidet. zubereitet.
Männer und Frauen, Mann und Frau, das ist gut, das
soll oft sein, und Mann und Mann und Frau Frau
gut ist nur, was gut tut, es hat immer
gut getan

An einer Kreuzung stehen, nach einer Kreuzigung,
und vor Dankbarkeit nicht wissen, wohin gehen.
Der Weg ist kurz.
In jedem Fall.
Wähl welchen du willst,
es ist gleichgültig.

Ich rufe Dich von der Straße,
komm, hab schwarzes Haar, sei jung,
sei hart, tu weh, hier wo alle blond sind,
terra nova, Africa, ultima speranza.

Durch die Vereinigung mit einem jungen schwarzen Mann, der zufällig gewählt wird, und in der erotischen, ungehemmten Hingabe jenseits der Gefühle (die Gleichgültigkeit, mit der die Frau den Mann wählt, wird mehrmals betont) findet das weibliche Ich seine Identität wieder: „da setzt dieses Gesicht sich wieder zusammen“. So wird die Sehnsucht des Ichs befriedigt und die Freiheit wiedergefunden. Die Verse klingen wie eine Hymne und Aufforderung an die orgiastische Vereinigung jenseits der Geschlechter: Der sexuelle Akt bedeutet in diesem Gedicht Rettung und Heilung: „Männer und Frauen, Mann und Frau, das ist gut, das/ soll oft sein, und Mann und

Mann und Frau Frau/ gut ist nur, was gut tut, es hat immer/ gut getan“. Das weibliche Ich, das sich in vielen Gedichten als gepeinigt, gedemütigt und benutzt darstellt, findet seine Revanche in einem sexuellen Akt, in dem es keine Form von Besitz gibt. Der emblematische Wert der Orgie als Befreiung wird im Gedicht, das mit dem Vers *Ich habe euch, meine Spießer* beginnt, besonders deutlich:

Ich habe euch, meine Spießer, hätt ich euer hundert
nie in mich verschränkt, euch ja, meine Männer
den geschwollenen Mund von seiner tückischen Reinheit
befreit, und meinen Schock gelind und wüst, gekostet
genossen. Ich atmete: mehr. Mehr von euch, mehr von mir,
mehr von allem zusammen.

Ich habe ein Ende gemacht mit dieser stummen Meuterei
im Besitz, habe euch verhöhnt, euren Besitz, den Krüppel
den ihr besessen habt, mich nicht, nur diesen toten Rumpf,
diese gelähmte Hand, mehr nicht – Ich atmete immer: mehr.
Die Schmach ist aus mir gegangen in dieser Orgie,
die bürgerliche Infamie mit ihren Demütigungen
der Langeweile und des raschschlüssigen Urteils
über ein Fleisch, das so lebendig ist wie sein Geist.

Die Wüste hat meine Augen begegnet mit Sand, von meinem verwüsteten
Herzen konnt ich nur vorher sprechen, jetzt ist es verwüstet
wunderbar, die Sandschleier ziehen auf, die Dünen habens genommen,
meine Blicke besänftigt mit ihrer unendlichen Zeichnung
mein Gang ans Rote Meer. Mehr sag, ich mehr, mehr noch vom Sand.

Diese Infamie, deren Kreuz ich ein halbes Leben lang
getragen habe, bis mir das Kreuz brach, die gewissenlose
Ausbeutung eines leidenschaftlichen Beginnen von Du.

Du, das ist, wo wenig ist, wo die Rasse niedrig Deiner
niedrigen weißen Rasse so ins Gesicht schlägt,
daß Du Deine Abende mit den weißen Großvätern vergißt,
das behält kein Hemd an, was hier ist, das ist so jung wie alt,
das ist wirklich und ohne Rücksicht. (KBW, 169)

Hier thematisiert das weibliche Ich die Erfahrung der Orgie als Moment, in dem es sich endlich von einer Reinheit befreit, die es als tückisch und gefährlich definiert. Alle Männer bezeichnet es als Spießer, als Repräsentanten einer bürgerlichen Moral, die sich als Lüge und Infamie erweist und die das Individuum wie in einem Käfig gefangen hält, da sie alle natürlichen Bedürfnisse des Ichs verdrängt und seinen freien Ausdruck unterdrückt. In jener Orgie, in der das weibliche Ich mehreren Männern begegnet, verhöhnt und verspottet es sie. Es findet so eine Wiedergutmachung für die Verspottung

und Verhöhnung, denen es selbst zum Opfer gefallen ist. Das Ich behauptet auch, dass die Männer vorher nur seinen Körper, nur einen „toten Rumpf“ und nicht seinen lebendigen Geist besessen hätten. Das Ich hat nun gelernt, sich jenseits der Demütigungen zu erheben, um der Ausbeutung ein Ende zu setzen und sich der zerstörerischen Mechanismen der Spießergesellschaft zu entledigen, deren „Kreuz“ es „ein halbes Leben lang getragen“ hat. Die Kulisse dieser Wiedergeburt des Ichs durch den symbolischen Einweihungsakt der Orgie ist die ägyptische Wüste, ein Ort, dessen Symbolwert wir später analysieren werden.

Abgesehen von einer Gruppe von Texten, die hauptsächlich autobiografisch zu lesen sind, hat die Beschreibung der Sexualität, der Krankheit und der Gewalt also in diesen Gedichten einen Sinn, der sich weit jenseits der biografischen Traumata bewegt. Wie Hans Höller in Bezug auf Bachmanns Texte der Sechzigerjahre betont, geht die sprachliche Darstellung der physischen Tortur mit einer immer bewussteren geschichtlichen Reflexion einher, „so stehen gerade die sprachlichen Szenen im späten Werk Ingeborg Bachmanns, die sich am rückhaltlosesten einem scheinbar individuellen Gewalttrauma überlassen, den großen künstlerischen Auseinandersetzungen mit Gewalt und Vernichtung in den sechziger- und Siebzigerjahren nahe, denkt man etwa an Pier Paolo Pasolinis letzten Film, an die Bilder der Francis Bacon oder die Kunstanalysen in der Ästhetik des Widerstands von Peter Weiss“⁸⁵. Höller ist nicht der Einzige, der die Ästhetik dieser Gedichte mit der Ästhetik Pasolinis in Verbindung bringt, die sich in einer extremen Erotisierung der Wirklichkeit und in der unmittelbaren Bildlichkeit ihrer Elemente konkretisiert. Ob Bachmann direkt oder indirekt auf Pasolini verweist, ist in ihren theoretischen Überlegungen nicht dokumentiert. Tatsache ist aber, dass ihre neue Poetik gerade mit einer neuen *Politik* verbunden zu sein scheint. In dieser Hinsicht bezieht Höller diesen Gedichten gegenüber eine klare Stellung: Er ist der Ansicht, dass die Gedichte erst zugänglich werden, wenn man aus ihnen

primäre Artikulationsformen des Entsetzens, der Schande, des Protests und des Widerstands herausbuchstabieren lernt. Als hilfreich erweisen sich dabei die theoretischen Reflexionen, die Bachmann damals, am Beginn der Arbeit an den Todesarten-Romanen und in der Zeit der Vorbereitung der Büchner-Preis-Rede niedergeschrieben hat. Sie kreisen um die Möglichkeit, krisenhaft erfahrene Zustände, psychische und physische Krankheitssymptome zu artikulieren und in der sprachlichen Artikulation der tiefgreifenden Krise zu einer neuen Politik des Schreibens zu finden. Die Formel *Politik*

⁸⁵ HLG, S. 37.

und Physis, die Bachmann dafür geprägt hat, meint den Versuch, in möglichst großer Nähe zu primären körperlichen Erfahrungen zur Physis, zu einer anderen Politik des Schreibens zu finden.⁸⁶

Hinter Bachmanns *Entwürfe[n] zur politischen Sprachkritik* steht tatsächlich eine Überlegung der Dichterin, die ihre Haltung gegenüber der Politik betrifft. Nach ihren politischen Ansichten gefragt hatte sie nämlich erklärt, dass das, was sie unter Politik verstehe nicht ein Resultat denkender Überlegungen, sondern eines der Physis sei:

[...] ich habe nicht eines Tages alle möglichen Theorien vorgesagt bekommen, in alle Praktiken Einsicht genommen, um mich für die eine oder die andere zu entscheiden [...], sondern auf Grund einer langen umwegigen Geschichte der Physis, das heißt, daß ein im Prozeß befindliches Körperwerk, dessen Tentakel die andren Tentakel des gesellschaftlichen Körpers dauernd berührt, von ihnen abgestoßen und angezogen wird.⁸⁷

Diese Erklärung halte ich für extrem wichtig, da Bachmann hier sagt, dass ihre intellektuellen Stellungnahmen als Resultate ihrer spontanen Reaktionen der Gesellschaft gegenüber zu verstehen sind: Dementsprechend ist auch das neue, radikalere poetische Sprechen, das wir in ihren letzten Gedichten erkennen, als Resultat einer Lebenserfahrung, einer langen „Geschichte der Physis“ zu lesen. Vielmehr als eine programmatische, abstrakte *intellektuelle* Haltung ist ihre neue Einsicht als Ergebnis einer *erotischen* Haltung, einer Bewegung aus Leiderfahrung zu interpretieren, wie sie selbst in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung* zur Poetik formuliert.

Die Notwendigkeit der Rebellion, des Schreiens, der Ablehnung der kranken gesellschaftlichen Umstände ist nicht nur als Ergebnis einer poetologischen Überlegung zu sehen, sondern als instinktive, fast physische Reaktion, die als erstes Ausdrucksmittel und Provokationsmittel gerade den Körper hat. In diesen Gedichten ist also die faktische Schilderung der Krankheitszustände eine Kritik erstens gegen die tiefe Krankheit der Spießergesellschaft und zweitens gegen einen traditionellen Dichtungskanon, der nur die schönen, gesunden, höheren Aspekte der Wirklichkeit aufnimmt. Auch die enthemmte, nicht tabuisierte Sexualität erweist sich als Abstoßschrei gegenüber den hemmenden, verdrängenden Mechanismen der Gesellschaft. Diese Auffassung der politischen Dimension des Schreibens bringt Bachmann der Ästhetik Pasolinis sehr nahe, vor allem seiner Konzeption des persönlichen Einsatzes des Intellektuellen als Protest und Anzeige gegen die

⁸⁶ Hans Höller, *Krankheit und Politik*, in L/BNG, S. 25.

⁸⁷ KS; S. 373. (Vgl. Auch Höller, Ebd, S. 25)

gesellschaftlichen Ungerechtigkeiten und die sozialen Ungleichheiten. Dieser Widerstand soll mit allen vorhandenen Mitteln stattfinden, um die Aufmerksamkeit provokatorisch zu erhalten und sich in Richtung einer Realitätsveränderung zu engagieren.⁸⁸ Bachmann versuchte aber auf der Ebene der Lyrik nicht weiter, diese Aspekte ihrer neuen Poetik zur Vollendung zu bringen, und widmete sich später der Prosa, die sie als angemessenere Gattung betrachtete, um diese Politik und Poetik zu entwickeln.

Noch zu unterstreichen ist die Tatsache, dass es in dieser Gedichtsammlung neben dem, was ich als *Anklageschrei* und *Protestschrei* bezeichnet habe, immer wieder eine Gegenstimme gibt, nämlich einen *Absageschrei*. Manchmal geht das lyrische Ich in seinem Schmerz unter und in jenem Moment werden seine Verse ein Gestus der Absage an alle Hoffnungen und Illusionen, das eigene Leben und die Welt irgendwie ändern zu können (zum Beispiel in den Gedichten, in denen das Ich die Absage an die Dichtung deklariert, oder in der Mehrheit der Liebesgedichte des Bandes).

Was mir im Rahmen dieser Analyse wichtig zu betonen scheint, ist, dass die psychische und physische Krankheit in diesen Texten auch symbolisch verstanden werden muss: Die Krankheit, die Medikamenten-, Alkohol- und Sexsucht des lyrischen Ichs sind als Artikulationsformen von Bachmanns Protest zu sehen, einerseits gegen eine kranke Gesellschaft, die durch Gewalt geprägt ist, und andererseits gegen die „kulinarischen“ Erwartungen eines Publikums, das nur die „Delikatessen“, die schönen Metaphern und die ästhetisierenden Formen in der Dichtung schätzt und die ethischen Ziele der Literatur systematisch übersieht. Weit mehr als die individuellen Traumata der Dichterin registriert der Körper des lyrischen Subjekts symptomatisch das Unbehagen des Menschen in einer entfremdenden Gesellschaft und des auf den moralischen Auftrag der Literatur bedachten Künstlers in einer kunstfeindlichen Welt.

⁸⁸In der Tat ist aber der Einsatz des Körpers als Anzeigeakt durch andere künstlerische Gattungen wirksamer realisierbar, etwa durch die Filmkunst, das Theater, die Prosa oder die bildende Kunst (man denke an die Filme von Pasolini, das Theater und die Romane von Jelinek, die Installationen von Valie Export usw.). Als berühmtes Beispiel dieser Poetik denke ich u.a. an die Dichtung von Allen Ginsberg und an seinen Provokationsschrei gegen die Spießergesellschaft, die ihm gerade in den Fünfziger-Sechzigerjahren Ruhm brachte.

3.2 Sehnsucht nach L(i)eben, Sehnsucht nach Tod

Die Haupthemen dieser Gedichtsammlung sind, wie in der Lyrik seit jeher und wie eigentlich oft in Bachmanns Dichtung, Liebe und Tod. Doch Bachmanns Liebesgedichte einfach als Liebeslyrik zu interpretieren, wäre eine Banalisierung, die ihre Komplexität vollkommen übersieht. In einer Realität, die von Unruhe, Unsicherheit, Widersprüchen, Krieg und Zerstörung geprägt ist, muss das Gedicht auch widersprüchlich und unruhig sein; es muss seiner Zeit angehören, um „zugelassen“, um legitimiert zu sein. Wie von Karl Krolov treffend erklärt wurde, kann ein modernes Liebesgedicht „nicht im Menschen- und luftleeren Raum projiziert sein. Es muss vielmehr im Kontakt, im Gespräch mit allen jenen Zuständen und Bedrängnissen zu bleiben versuchen, die es überflüssig machen wollen. Es kann sich nicht verschließen. Es muß Poren haben, mit denen es derartige Umwelt einatmet.“⁸⁹ Von diesen Poren, die die Umwelt, die Zeit, die Geschichte einatmen, ist Bachmanns Dichtung voll: Das gilt für ihre ganze Produktion, zeigt sich aber im Fall der nachgelassenen Gedichte besonders radikal. Das Faszinierende an diesen Gedichten ist erstens die existenzielle Lage, die Bachmann ehrlich und spontan, ohne künstlerische Beschönigungen zur Sprache bringt, und zweitens die historische und gesellschaftliche, also die *äußere* Bedeutung, die der *innere* Zustand gewinnt. Die Liebesenttäuschung und der Verlust jeder Hoffnung auf Liebe haben in der Seele des lyrischen Subjekts Gefühlskälte und Stummheit verursacht. Dieser seelische Zustand prägt das Aussehen dieser Gedichte, denen sich Ingeborg Bachmann widmete, nicht so sehr um durch das Schreiben eine Überwindung ihrer persönlichen Verzweiflung zu finden, sondern um ihre Lebenserfahrung als Anlass zu nehmen, die entfremdenden Mechanismen der Gesellschaft durch ihre Folgen für die individuelle Psyche zu schildern und damit eine Revolte zu inszenieren.

Machen wir aber nun einen Schritt zurück, um das Gefühl aus diesen Gedichten zu „destillieren“, bevor wir uns mit seinem gesellschaftlichen und historischen Wert befassen. Welche Formen, welche Nuancen der Liebe finden wir in diesen Gedichten? Das Zusammenspiel von Liebe und Tod sowie das Thema Tod als *Pendant* und Folge der Liebe bilden den Kern des Gedichtbandes. Es gibt nur wenige Gedichte, in denen die Liebe glücklich erlebt wird und einen positiven Wert besitzt. Diesen Ausnahmezustand verkörpern die Gedichte *Nacht der Liebe* und *Erste Schritte*, in denen

⁸⁹ Karl Krolov, *Die Beschaffenheit des modernen Liebesgedichtes*, in: *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, München, List, 1963, S. 56.

aber die Liebe eher als sexueller Akt auftaucht und in denen Trost in der totalen physischen Hingabe abseits jedes Gefühls gefunden wird. In diesen beiden Gedichten haben Liebe bzw. Sex dieselbe Funktion wie Alkohol und Drogen, und zwar ein kurzfristiges Vergessen des Schmerzes herbeizuführen. Wenn aber von der Liebe als tiefem seelischen Zustand die Rede ist, tauchen immer negative Zusammenhänge auf: Es geht immer um enttäuschte, unerwiderte und unerfüllte Liebe, die mit Angst, Panikzuständen, Stummheit und letztendlich Tod assoziiert ist. Weit mehr als den Tod fürchtet das Ich die Liebe: Dieses absolute Gefühl ist nämlich für einen Menschen gefährlicher als der Tod („es ist gefährlich, die Menschen zu lieben“ heißt es im Gedicht *Werbung*, oder „du möchtest jemand lieben aber keinen von *denen*“ im Gedicht *Ein Tag*). Wie diese Worte zeigen, ist das lyrische Ich tief verletzt, was in ihm das Gefühl der Ausweglosigkeit hervorruft.

Manche Gedichte aus diesem Band weisen die Enttäuschung und das persönliche Scheitern, die das Ende der Liebesgeschichte mit Max Frisch für Ingeborg Bachmann bedeuteten, als ersten Impuls für das Schreiben unmittelbar auf. Von diesen Aspekten darf man nicht vollkommen absehen, obwohl die Texte, in denen es ihr nicht gelungen ist, die Distanz zu ihrem Leben zu finden, an literarischem Wert verlieren, wie am Beispiel von folgendem Text zu erkennen ist:

Wiedersehen

Freunde sein, wie? wenn
eins dem andern noch
ins Aug fliegt, sich eines
andern Mal der Hand erinnert
und etwas [---]
etwas Freundliches sich in die
Hand gegeben hat. O niemals
nie, die Nächsten waren wir
und werden fortan die Fernsten sein.
ferner als fern, da alles gelebt
war, was du fortträgst von
mir, das Lächeln, Atmen
die Verzweiflungen, alles,
was du mir bringst, wundert
mich, denn „es ist kein größerer
Fluch, als nichts zu teilen,
mit dem der, das alles
geteilt hat und gelassen,
dem anderen Teil.“ Den
Flaum, mit dem man lebt,
ein neues Leben, das

kommt vom alten.

Ich habe keinen Flaum den
Schutzfilm nichts, nichts
bekommen, hättest Du mich
verkauft, anstatt verraten,
geduldet irgendwie, anstatt
Dich zu verweigern (KBW, 29)

In diesem Gedicht thematisiert Bachmann unmittelbar – doch sehr diskret – das Ende ihrer Liebesgeschichte; sie schließt die Möglichkeit aus, ein Freundschaftsverhältnis mit dem Geliebten zu pflegen. Sie fühlt sich ihm entfremdet und fern, da er ihr alles, sogar das Lächeln und das Atmen, weggenommen hat. Sie hatte sich ihm völlig hingegeben, ohne Schutz und Zögern, und im Gegenzug hatte sie nur Lüge, Verleumdung und Verrat erhalten. Die Entität dieses Verrates verbalisiert sie genauer in einem Gedicht, das keinen Titel trägt und mit den Worten *Mir leuchtet ein, was letzte Tage sind* beginnt: Sie schreibt hier: „Ich leb von keinem Wort, da reicht man keine Hand,/ Der schreibt kein Wort mehr in sein Blutbuch“ (KBW, 109). Mit dem Wort *Blutbuch* verweist sie höchstwahrscheinlich auf Max Frischs Buch *Mein Name sei Gantenbein*, in dem er (Bachmanns Meinung nach!) Details seiner Liebesgeschichte mit ihr ohne Achtung ihrer Privatsphäre beschrieben und der Öffentlichkeit preisgegeben hatte.⁹⁰

Über diese stark autobiografisch geprägten Verse hinaus besitzt aber die Figur des Geliebten in vielen Texten einen eher allgemeinen Sinn: Fast immer lässt sich der geliebte und zugleich gehasste Mann nicht mit Frisch oder mit einem anderen Mann gleichsetzen, sondern mit einer abstrakten Instanz. Er ist die Figur des *Mörders*, ein kalter und unbarmherziger Mann, der alle Gewaltinstanzen verkörpert und der das Ich physisch und psychisch vergewaltigt, zur Abtreibung zwingt, zum Verstummen bringt, durch Indiskretion verletzt; es geht um eine Vernunft-Instanz, die alle Gefühle des Ichs verdrängt, die seine Natur sadistisch demütigt und das Ich letztendlich in Selbstvernichtungswünsche treibt und vollkommen vernichtet. Diesen abstrakten Vertreter von Macht und Gewalt (der auch in den *Todesarten*-Texten immer wieder auftaucht, vgl. u. a. die Figuren Jordan im *Buch Franz*, Ivan oder des Vaters in *Malina*, Tony Marek in *Requiem für Fanny Goldmann*) als reine literarische Darstellung der Figur Max Frischs zu interpretieren, würde bedeuten, die Komplexität dieses Problems, das auch einen Keim des *Todesarten*-Zyklus darstellt, zu reduzieren.

Der symbolische, verallgemeinerte Sinn dieser Gewalt- und Vernunft-Instanz zeigt sich zum Beispiel in einer Gruppe von Gedichten, in denen Ingeborg Bachmann das

⁹⁰ Vgl. u. a. Svandrlik in L/BNG, S. 166.

eigene Leben auf eine universelle Ebene zu projizieren versucht, indem sie das eigene Leiden mithilfe von Zitaten einiger Frauenfiguren aus der Welt der Oper und der Literatur darstellt. Durch diese Modelle versucht sie, ihren Gefühlen eine Form zu geben, um sie irgendwie bewältigen zu können. Um das Thema Liebesverzweiflung zur Sprache zu bringen und eine künstlerische Sublimierung des eigenen Schmerzes zu finden, benutzt Bachmann eine Reihe von Anspielungen, Zitaten und Identifikationsfiguren. Als Motto der Gedichtsammlung wählt sie den Vers „vivere ardendo e non sentire il male“, der aus den *Rime* der venezianischen Dichterin Gaspara Stampa (geb. 1523 in Padua – gest. 1554 in Venedig) stammt. Die Wichtigkeit dieses Mottos darf nicht übersehen werden: Zitate haben nämlich in Bachmanns Poetik immer eine zentrale Bedeutung. Sie sind für sie keine Sätze, die sie einfach schön und bedeutend findet, sondern Sätze, mit denen sie sich völlig identifiziert und die sie gern selbst geschrieben hätte.⁹¹ Mit dem Leben, dem Leiden und dem Werk der italienischen Renaissance-Dichterin Stampa identifizierte sich Bachmann sehr stark, wie ein Korpus aus ihren nachgelassenen Gedichten, das man als *Gaspara Stampa-Zyklus* bezeichnen kann, beweist. Was Ingeborg Bachmann mit Gaspara Stampa verbindet, ist die Erfahrung der enttäuschten Liebe, der Verlassenheit, der absoluten, selbstlosen Hingabe an einen Mann, der die Intensität dieses Gefühls nie erwiderte, sowie die damit verbundenen selbstzerstörerischen Wünsche und die Todessehnsucht. Dem Grafen Collaltino di Collalto, den Stampa leidenschaftlich liebte und der ihr gegenüber meist kalt und gleichgültig war, widmete sie ihre Gedichtsammlung *Rime*, in der sie ihre unglückliche aber unbedingte Liebe zur Sprache bringt. In ihrem *Vorwort* zum Band *Rime* erklärt sie dem Geliebten, dass sie den Gedichtband geschrieben hat, um ihn auf ihre absolute Leidenschaft und ihre zutiefst unglückliche Lage aufmerksam zu machen:

Poi che le mie pene amorose, che per amor di V. S. porto scritte in diverse lettere e rime, non han possuto, una per una, non pur far pietosa V. S. verso di me, ma farla né anco cortese di scrivermi una parola, io mi son rissoluta di ragunarle tutte in questo libro, per vedere se tutte insieme lo potranno fare. Qui dunque V. S. vedrà non il pelago delle passioni, delle lagrime e de' tormenti miei, perché è mar senza fondo; ma un piccolo ruscello solo di esse; né pensi V. S. ch'io abbia ciò fatto per farla conoscente della sua crudeltà, perché crudeltà non si può dire, dove non è obbligo, né per contristarnela; ma per farla più tosto conoscente della sua grandezza ed allegrarla. Perché, vedendo esser usciti dalla durezza vostra verso di me questi frutti, congeturerà quali saranno quelli, che usciranno dalla sua pietà, se averrà mai che i cieli me la faccino pietosa: o obietto nobile, o obietto chiaro, o obietto divino, poi che tormentando ancora giovi e fai frutto. Legga V. S. dunque, quando averà triegua delle sue maggiori e più care cure, le note delle cure

⁹¹Zu Bachmanns Auffassung von Zitaten vgl. GuI, S. 69: „Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgereggt haben, die sind für mich das Leben. Und es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben“.

amoroze e gravi della sua fidissima ed infelicissima Anassilla; e da questa ombra prenda argomento quali ella le debba provare e sentir nell'animo...⁹²

Das Motto *vivere ardendo e non sentire il male*, das sich wie ein roter Faden und als Leitmotiv durch den Band *Ich weiß keine bessere Welt* zieht, stammt aus dem Sonett CCVIII aus Stampas *Rime*⁹³:

Amor m'ha fatto tal ch'io vivo in foco,
qual nova salamandra al mondo, e quale
l'altro di lei non men stranio animale,
che vive e spira nel medesmo loco.

Le mie delizie son tutte e 'l mio gioco
viver ardendo e non sentire il male,
e non curar ch'ei che m'induce a tale
abbia di me pietà molto né poco.

A pena era anche estinto il primo ardore,
che accese l'altro Amore, a quel ch'io sento
fin qui per prova, più vivo e maggiore.

Ed io d'arder amando non mi pento,
pur che chi m'ha di novo tolto il core⁹⁴
resti de l'arder mio pago e contento.

In diesem Gedicht betont Gaspara Stampas, dass sie wegen der Liebe immer „im Feuer“, wie der Salamander lebt, und dass sie nun endlich gelernt hat, so glühend zu leben, ohne den Schmerz des Leidens zu spüren, *qual nuova salamandra al mondo*. Das Ich leidet nämlich nicht mehr unter der Gleichgültigkeit und der Kälte des Geliebten, weil es eine neue, diesmal erwiderte Liebe zu einem anderen Mann spürt und durch diese glückliche Liebe eine neue Hoffnung gefunden hat. Dies geschieht, wie wir bereits bemerkt haben, auch in einigen Gedichten aus Bachmanns *Ich weiß keine bessere Welt*, stellt aber (wie auch in Stampas *Rime*) einen Ausnahmezustand dar, eine Übergangsphase die sie danach wieder in die Verzweiflung treibt. Nach der Fähigkeit, von der Gleichgültigkeit des Geliebten absehen zu können, hatte Bachmann sich schmerzvoll gesehnt. Die Fähigkeit, wie ein Salamander leben zu können (stets im Feuer, glühend und den Schmerz nicht fühlend), hatte sie schon in einem Gedicht aus dem Band *Anrufung des Großen Bären*, „Erklär mir, Liebe“ evoziert, wobei in ihrer Dichtung der Salamander

⁹² Gaspara Stampas, *Rime*, a cura di C.R. Ceriello, Milano, Rizzoli, 1976, S. I.

⁹³ Dieser Vers wurde in der deutschen Literatur über die Vermittlung von Gabriele D' Annunzio (*Il Fuoco*) sehr bekannt (Vgl. u. a. Camilla Miglio, *Ingeborg, Maria, Gaspara. Stimmen eines „bitteren“ Stilnovo*, in L/BNG, S. 189).

⁹⁴ Gaspara Stampas, *Rime*, S. 213.

als Symbol der intellektuellen Haltung jenes Künstlers auftaucht, der der Literatur zuliebe auf die persönlichen Emotionen (d. h., auf das Leben) verzichten kann: „Ich seh den Salamander/ durch jedes Feuer gehen./ Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts“⁹⁵. In seinen *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* zählt auch Rainer Maria Rilke Gaspara Stampa zu den Figuren, die die unglückliche aber doch absolute Liebe symbolisieren. In diesem Buch zelebriert er die unbedingte, selbstlose Liebe: „Was heißt es, daß er nicht hat erwidern können? Solche Liebe bedarf keiner Erwiderung, sie hat Lockruf und Antwort in sich; sie erhört sich selbst.“⁹⁶ Thematisiert wird hier eine Form von Liebe, die auf die Erwiderung, auf die konkrete Gegenwart des „Du“ verzichten kann: Jene Liebe, die nur in einer abstrakten, intellektuellen, monologischen Dimension existiert, wurde von Ingeborg Bachmann immer schmerzvoll erlebt. Wie ich im vierten Kapitel deutlicher zeigen werde, wird aber diese Form von intellektueller Liebe – die auf jeden dialogischen Austausch verzichtet – in den Sechzigerjahren von Bachmann als fruchtlos, abstrakt und realitätsfern bezeichnet. Die ästhetische Liebe Rilkescher Prägung schien ihr letztendlich zu jenen *Delikatessen* zu gehören, die die authentischen Aspekte des Lebens ausgrenzen und eine konkrete, unmittelbare und verantwortungsvolle Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit verhindern. Diese ästhetisierende Dimension der Kunst, die die Dialogizität – und damit die ethische Dimension der Literatur – ausschließt, lehnt nun Bachmann als verlogen entschieden ab.

Wie Camilla Miglio behauptet, verkörpert die Gaspara Stampa-Legende die „Schablone der unglücklichen, misshandelten, aber mutigen Liebenden. Der Legende nach nahm sie sich in Venedig durch einen Sprung in einen Kanal das Leben, aber die Philologie weiß schon längst, dass sie an Fieber in ihrem Bett starb. Sie war Künstlerin, Dichterin, aber auch begabte und faszinierende Sängerin und Musikerin. Sie bezauberte die venezianische Gesellschaft, indem sie die Rime des Petrarca sowie die eigenen, von einer Laute begleitet, vortrug. Gaspara deutete sich selbst als Mensch und als Künstlerin, immer im Begriff, in den Tod zu gehen, immer von Liebe am Leben gehalten, Salamander und Phönix zugleich.“⁹⁷ Die Grundhaltung der *Rime* Stamps ist die Verzweiflung des lyrischen Ichs an der enttäuschten Liebe und der Kälte des

⁹⁵ Bachmann, Ingeborg, *Werke*, Band 1, S. 120. Auf diesen Aspekt weist auch Mechthild Oberle hin, vgl.: *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt am Main u. a., Peter Lang, 1990, S.11.

⁹⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Insel Verlag, 1982, S. 162.

⁹⁷ Camilla Miglio, *Ingeborg, Maria, Gaspara. Stimmen eines „bitteren“ Stilnovo*, in L/BNG, S. 189.

Geliebten („E chi vuol poi conoscer me, rimiri / una donna in effetti ed in sembiante/ imagin de la morte e de' martiri, // un albergo di f  salda e costante, / una, che, perch  pianga, arda e sospiri, / non fa pietoso il suo crudel amante“⁹⁸), sowie die Sehnsucht nach Befreiung und Rache, wie im Sonett IX⁹⁹ zu lesen ist:

S'avien ch'un giorno Amor a me mi renda,
e mi ritolga a questo empio signore;
di che paventa e non vorrebbe, il core,
tal gioia del penar suo par che prenda;

voi chiamerete invan la mia stupenda
fede, e l'immenso e smisurato amore,
di vostra crudeltà, di vostro errore
tardi pentite, ove non   chi intenda.

Ed io cantando la mia libertade,
da cos  duri lacci e crudi sciolta,
passer  lieta a la futura etade.

E, se giusto pregar in ciel s'ascolta,
vedrà forse anco in man di crudeltade
la vita vostra a mia vendetta involta.

Beide Gefühle stellen eine Verbindung dieses Sonettes mit den Gedichten des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* dar. Auch das erzählte weibliche Subjekt in diesen Texten ist nämlich so enttäuscht, dass es sein Aussehen mit dem Tod vergleicht und sich leidenschaftlich nach Rache sehnt, wie dem ersten Gedicht des sogenannten *Gaspara Stampa*–*Zyklus* zu entnehmen ist:

Alla pi  umile, alla pi  umana, alla pi  sofferente

Vivere ardendo e non sentire il male Gaspara Stampa

Meine Schwester soll mir weiterhelfen.
meine Schwester ist nicht weit von hier.
Nur viel Zeiten ferner und so nah bei mir.
Nur viel länger tot ist als ich.

Zu ihr sprech ich seit fast tausend Tagen,
und sie sagt mir, daß ein Ende wird
laß mich schlafen, nie erwachen.

Und sie lebt für mich, sie weiß zu leben,
leidets für mich, wie verh ohnt, geschmäht,

⁹⁸ *Rime*, Sonett VII, S.9.

⁹⁹ *Rime*, S. 11.

verstoßen und verdammt, sie leidet es.

Ich vertrete nur den Schlaf, den langen.

Die Gnade Morphium, aber nicht die Gnade eines Briefs
die Gnade schmerzt [---], aber nicht die Hand
die Gnade Delirium, aber nicht die Rückkehr
um das Böse gutzumachen, bedarf es bloß eines Worts,
um das Böse nicht mehr zu fühlen, bedarf es des Tods.

Meine Schwester hat mich auch verlassen.

Wenn ich aber fühle und hasse, wenn der Haß mich
irrsinnig macht, weil ich so sehr hasse, wenn ich
auf ewig hasse, wie soll ich leben.

Als sie von der Engelsbrücke gesprungen war,
und sie hatte ihm schon verziehen, blieb ihr
Schrei stehen. O Scarpia, davanti a Dio.

Nie habe die Burg sehen können, ohne
den Schrei zu hören und wahnsinnigen Folterungen,
nicht nur dieses einen Mario.
Gerechtigkeit, auch für unsere Mörder.

Oft habe ich gedacht, wenn der Haß
stärker war und wenn ich springen
wollte, von der obersten Terrasse,
dich dorthin zu rufen, wo Verzeihung
und Gericht sein könnte. (KBW, 116)

In diesem Gedicht identifiziert sich die Lyrikerin mit Gaspara Stampa, die sie als Schwester bezeichnet: eine schicksalsverwandte Frau, die nur „viel länger tot“ ist. Das Ich, das sich ebenfalls als tot betrachtet, versucht durch die Dichtung mit der Schwester in Kontakt zu treten und ein geistiges Gespräch mit ihr zu führen. Todmüde und verzweifelt sehnt sich das Ich nach dem ewigen Schlafen und lässt sich durch Stampas Worte vertreten. Durch Morphium, Betäubung und Delirium versucht es, die Enttäuschung zu überwinden, unter der es aufgrund des Mangels an Briefen, Aufklärungen und Worten des Geliebten leidet. Nur Gaspara Stampas Verse und der Tod scheinen als Heilmittel und Rettung vor dem Bösen, das das Ich erlitten hat, zu wirken. Doch auch die Stimme der geistigen Schwester verschwindet und das lyrische Ich verfällt in den leidenschaftlichsten Hass, der ihm das Leben unmöglich macht. An dieser Stelle des Gedichts tritt eine zweite Identifikationsfigur auf: Tosca. Bachmann zitiert jene Szene aus der Oper Puccinis, in der sich Tosca, nachdem sie vom Tod ihres

Geliebten Mario erfahren hat, von der Engelsburg¹⁰⁰ stürzt. Dem bösen Scarpia hatte sie im zweiten Akt, während sie ihn erdolchte, verziehen. Aber im dritten Akt hebt sie die Verzeihung zornig auf, verlangt für den bösen Polizeichef das göttliche Gericht „Scarpia! davanti a Dio!“, und nimmt sich das Leben. Jedes Mal, wenn das lyrische Ich durch Rom wandert und die Burg sieht, hört es Toscas Schrei. Die Identifikation mit Tosca setzt sich in der letzten Strophe fort, in der die Frau über einen Terrassensturz phantasiert: Nur im Tod glaubt sie Gerechtigkeit und Frieden wiederfinden zu können. Ihrem Mörder kann sie nämlich im Leben nicht verzeihen, da sie sich des Hasses ihm gegenüber nicht entledigen kann. Als Mörder und Folter wird der Geliebte auch im Gedicht *Das Strafgesetzbuch* beschrieben. Bei der Analyse dieses Gedichtes wird die kompliziertere Symbolik, die mit der Figur des Geliebten assoziiert ist, noch deutlicher:

Der Käfer, aufgespießt, der Schmetterling
ins Album gepreßt, das Blatt zwischen
Buchseiten gelegt –

ermordet die Wirklichkeit, auf feinste Weise,
nur Menschen gestattet, auch das ist
erlaubt, ein Gift zu geben, ich
ich lese im Strafgesetzbuch und
finde keinen Paragraphen, der es
verbietet.

Verloren, verramscht, eine Liebe
ins Versatzamt getragen, nicht mehr
ausgelöst, Opfer abgeschoben, Küsse ausgespuckt
Kranke auf die Straße geworfen, ange-
schrien, mangelndes Verständnis meinerseits,
vorausgesetzt und bedauert.
Im Himmel, wenn es ihn gibt, im
Himmel, was wird da sein.
Und wenn nun gar ein Leidender,
der Gott fern ist, anfängt zu beten,
Kälte, Gelächter,
Votum: ich sehe es kommen, es triumphiert
die nackte Gewalt und

Daß keine meiner Schmerzen ihn bewegt,
kein Schweiß ihn feuchtet, nicht der Todesschweiß
nicht gelbes Fieber, nicht der Scharlachbrand
ihn brennt, ihn brennen macht,
und keine Litanei, und Rufe, Briefe,
Schreie wie nie
gewesen sind, was soll noch mehr sein,

¹⁰⁰ Im Gedicht irrt sich Bachmann, als sie statt Engelsburg *Engelsbrücke* schreibt.

Mehr kann nicht mehr sein.

Daß keiner dieser Tode, und kein zerfetztes Fleisch, zufassen noch ein Hirn, das nicht begreifen kann, daß nicht und niemals, nie es ihn bewegt, wie kann das sein,

Es kann nun nichts mehr sein.

Ist so ein Mensch, gefallen in die Nacht, noch einmal aufgestanden, Sagt es an. Ist so erniedrigt, so gesteinigt schon einer worden, ja, warum, hat man ihn nicht getötet, warum nicht, Warum ihn nicht getötet, weils anders besser geht,
weil die Verleumdung (KBW, 120)

Auch dieses Gedicht trägt das Motto *vivere ardendo e non sentire il male*, wobei „il male“ dieses Mal aber den physischen Schmerz der Folter bezeichnet, während im vorigen Gedicht vom „Bösen“ im allgemeinen Sinn die Rede war. Hier vergleicht das Ich die psychische Folter, die Menschen leiden, mit der physischen Folter, die Tiere erdulden. Auch die Natur fällt der wissenschaftlichen Neugier auf Experimente und Grausamkeit zum Opfer (das Blatt wird dem Baum entzogen, der Schmetterling getötet, um im Buch gefangen zu bleiben). Hier wird die weibliche Instanz mit der Natur und dem Leben gleichgesetzt, während die männliche Instanz durch die Assoziation mit Kultur, Wissenschaft und Tod eine negative Konnotation erhält.¹⁰¹

So wie die Menschen keine Solidarität, keine Liebe, keine *pietas* den Tieren gegenüber, die sie immer wieder misshandeln, fühlen, so spürt der kalte Geliebte kein Gefühl der Liebenden gegenüber. Den *Topos Gleichgültigkeit* finden wir auch in den *Rime* von Stampa: „Anzi forse voi sète di natura/ mite con tutti, e meco solamente/ d’aspra e spietata. Oh mia somma sventura!“ (Sonett XXXVI). Auch bei Stampa ist es die erbarmungslose Kälte, die das Ich zur Auslöschung treibt: „ma perch’io son di foco e voi di ghiaccio// voi sete in libertade ed io ’n catena,/ i’ son di stanca e voi di franca lena,/ voi vivete contento ed io mi sfaccio“ (Sonett XLI).

Die Tatsache aber, dass die Schilderung des persönlichen Zustands und des privaten Schmerzes in Bachmanns Dichtung nur ein Anlass ist, um die allgemeine

¹⁰¹ Diese Symbolik betrifft auch das dialektische Verhältnis zwischen Kunst und Leben und enthält die Idee, dass die Bücher (die Literatur, die Kunst), das Leben ermorden können. Auf dieses Thema gehe ich im vierten Kapitel ein.

gesellschaftliche und historische Lage anzusprechen, wird eben am Beispiel des oben zitierten Textes bewiesen. Im Gedicht *Das Strafgesetzbuch* wird nicht einfach ein *Topos* der Liebeslyrik zitiert und entwickelt, sondern es wird ein weiteres Thema eingeführt: das der Todesarten, jene Thematik, die Bachmann in den Sechzigerjahren am meisten interessierte und beschäftigte. Es gebe nämlich, so notierte Bachmann auch in ihren Prosatexten jener Jahre, viele Arten zu töten, die grausam und schrecklich seien, die aber gesetzlich nicht strafbar seien bzw. ungestraft blieben: „ich lese im Strafgesetzbuch und/ finde keinen Paragraphen, der es/ verbietet“ heißt es in diesem Gedicht. Das lyrische Ich sieht viele menschliche Versuche, die Wirklichkeit „auf feinste Weise“ zu ermorden. So wie die Folter von Tieren, die im Gedicht erwähnt wird, sind auch die vielen Arten physischer und psychischer Gewalt gegen das weibliche Ich gesetzlich erlaubt. Offensichtlich darf man also die Figur des Geliebten, die in diesen Texten immer wieder auftaucht, nicht ausschließlich autobiografisch interpretieren oder sie auf einen real existierenden Mann zurückführen. Die Kälte des Geliebten, die allen Verzweiflungsschreien und Widerstandsversuchen des Ichs gegenüber unsensibel bleibt, wird zur Metapher der Gleichgültigkeit einer Gesellschaft, die ihre Gewalt, ihre Folter, ihre Morde und Mordversuche nicht sehen will, die ihre Verbrechen nicht fair bewältigt und die sich mit ihrer Vergangenheit nicht auseinandersetzt. Der Bachmannsche Vers „daß keiner meiner Schmerzen ihn bewegt“, der die Erbarmungslosigkeit des Geliebten (und damit die fehlende Vergangenheits- und Gegenwartsbewältigung) ausdrückt, wird mit kleinen Variationen auch im Gedicht *Un altra [sic] notte ancora senza vederlo* wiederholt.

Daß keiner meiner Schmerzen
ihn beweget
(der Himmel, nein vom
Himmel red ich nie,
also von ihm, da doch vom Himmel
nicht)
daß nichts und nichts und
alles ihn nie bewegt,
kein Sammelsurium von Schmerzen, Ersticken, Angst
ich hab ihn nie gerührt, herbeigerufen
nie,
ich war schon weiß, schon kalt,
ihn hat es nie gerührt,
ich war so weiß nicht, nie so kalt,
ich war immer bewegt,
immer so bewegt,
als könnt es ihn bewegen.

Und es gelang mir nie.
Jahre von Haut, mir abgezogen
und ich gesotten, [ge]braten und verbrannt
gefoltert, gemordet, [er]drosselt
und erwürgt, es hat ihn nie bewegt, (KBW, 123)

In diesen Gedichten listet das lyrische Ich verschiedene grausame Arten von Tod und Folter auf. Kein Schmerz des Ichs, keine Angst bewegt aber den Mörder: Kalt und gefühlslos betrachtet er das Ich, wenn es gesotten, abgezogen, gebraten, verbrannt, gefoltert, ermordet und erwürgt wird. Der Vergleich dieser Verse mit denen von Stampa zeigt, wie überlegt Bachmann an diesen Texten gearbeitet hat: Obwohl ihre Verse spontan und autobiografisch scheinen, setzt sie Zitate kalkuliert ein, um ihnen einen allgemeineren Wert zu verleihen. Durch *Topoi* aus der Tradition der Liebeslyrik verdichtet sie also nicht nur ihren eigenen Schmerz, sondern auch ihre gesellschaftlichen Reflexionen.

Eine weitere Todesart wird im Gedicht *Wie lange noch* beschrieben, das eine Variation von *Alla più umile* darstellt und dem dasselbe Motto wie den vorherigen Gedichten zugrunde liegt:

Wie lange noch. Nicht mehr lange.
Warum so lange schon. Ich weiß es nicht.
Wird das nie enden. Nicht fragen.
Es wird nie enden. Wozu fragen.

Ich spreche immer mit dir,
aber nicht mehr freundlich,
ich habe zuviele Fragen.
Auch über deinen Verbleib.
Aber wo warst du in den gemeinsamen Jahren.
Mit wem hast du gesprochen,
wen gewürgt, wen beansprucht,
wen angeschrien.

Ich habe mich ganz zur Verfügung gestellt.
mich oft gefürchtet, aber meine Furcht mit
der Liebe ausgetrieben, ich habe mich
nicht einmal vor Deinen Händen gefürchtet
nur manchmal, und zu spät. (KBW, 124)

Das ewige Warten auf ein Wort, auf eine Aufklärung, auf ein Wiederkommen des Geliebten ist vielleicht die gewaltigste Todesart für das lyrische Ich, weil es kein Ende hat. Es ist eine psychologische Folter, die ewig dauert. Das lyrische Ich hatte sich

seinem Geliebten vollkommen hingegeben und keine Angst vor ihm gehabt: Die Angst hatte es erst gespürt, als es schon zu spät war. Zu diesem *Zyklus* gehört außerdem noch das Gedicht *Auf der obersten Terrasse*, in dem Bachmann das Tosca-Motiv und das Thema Selbstmord durch einen Terrassensturz wieder aufnimmt.

Von der obersten Terrasse
habe ich springen wollen,
zu Fuß bin ich Hintertreppe
hinaufgegangen, für die
Dienstboten und habe an der Tür
gehorcht, auf das Lachen in
meinen Zimmern, das hat mich ent-
mutigt. Einen Leichnam, gleich
nach dem Frühstück, hättest du
schlecht ertragen, (KBW, 125)

Das Motiv des Fenstersturzes kommt in diesen Gedichten immer wieder vor und symbolisiert die Todessehnsucht des lyrischen Ichs, die von einer Liebesenttäuschung verursacht wird. In diesem Gedicht wird aber durch den Sarkasmus des Ichs die Tragik von Toscas Szene fast banalisiert: Das Ich sieht davon ab, sich durch einen Fenstersturz das Leben zu nehmen, da es den Geliebten (der vermutlich mit einer neuen Gefährtin beim Frühstück sitzt und lacht) nicht stören will. Bachmann wählt Tosca als Schwesterngestalt, um ihre eigene Geschichte mithilfe einer Figur einzuführen, die zugleich die absolute Eifersucht und den absoluten Hass verkörpert. Es handelt sich hierbei um eine Variation über das Thema der zum Tod führenden Liebe: Durch diese Identifikation gewinnen das Leben und Leiden der Lyrikerin eine universelle Dimension.

Ein weiteres Motiv aus der Welt der Oper, das Bachmann in den Nachlassgedichten immer wieder umspielt, um ihre Geschichte auf eine allgemeinere Ebene zu heben, ist der *Liebestod* der Isolde, aus dem Bachmann in diesen Gedichten immer wieder zitiert. Wie Ernst Osterkamp beobachtet hat, tritt dieses Motiv in Verbindung mit dem Thema des künstlerischen Scheiterns auf¹⁰²: „Seht ihr Freunde, seht ihrs nicht!/ daß ichs nicht überlebt/ auch nicht überstanden habe, seht ihrs nicht,/ daß ich einwärts gehe, daß/ fürderhin einwärts rede, daß/ ich mich einziehe, mein Haar/ herablassse meine Hände einstreiche/ mein Wort einziehe, seht ihrs nicht“ (KBW, 115). Leitmotivisch integriert

¹⁰² Vgl. Ernst Osterkamp, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbares Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L14.

Bachmann den Vers „Seht ihr, Freunde, seht ihrs nicht“ in sieben Gedichte¹⁰³. Wie im Gedicht *Die Folter* („seht ihr Freunde/ seht ihrs nicht/ ich überall mein/ mein Grab zu schaufeln anfang,/ auch in dieses Papier ein-/ ritze meinen Namen und/ denke, daß ich ruhen möchte/ noch immer nicht/ daß ich nie/ zur Ruh komm, daß/ das dauert, dieses Eisen/ im Leib, diese Faust auf/ dem Schädel, diese Geisel/ am Rücken...“, KBW, 95) klingt das „Seht ihr Freunde“ immer wie einen Appell an die LeserInnen. Das lyrische Ich kann die physische und psychische Folter nicht mehr ertragen, es will zur Ruhe kommen. „Seht ihr nicht, dass die Wirklichkeit ermordet wird, dass die Menschen vergewaltigt werden, ohne dass sie es spüren können und ohne dass die Mörder dafür bestraft werden?“ scheint es einem Publikum zuzurufen.

Isoldes Worte „Mild und Leise“, mit denen ihr letzter Monolog in der Wagnerschen Oper beginnt, wählte Bachmann als Titel für drei Gedichte¹⁰⁴. Das Zitat aus *Tristan und Isolde* erhält aber in diesem Zusammenhang einen Sinn, der sich von den Worten im Finale des Wagnerschen Dramas stark unterscheidet. In Wagners *Tristan und Isolde* beschreiben Isoldes Worte eine Vision, in der sie sich mit Tristan vereint und entseelt über seine Leiche sieht:

Mild und leise wie er lächelt,
wie das Auge hold eröffnet –
seht ihr's Freunde? Seht ihr's nicht?
Immer lichter wie er leuchtet,
sternumstrahlet hoch sich hebt?
Seht ihr's nicht?
Wie das Herz ihm mutig schwilkt,
voll und hehr im Busen ihm quillt?¹⁰⁵

In Bachmanns Versen hingegen ist die Gestalt des Geliebten abwesend: Das Ich spricht von sich selbst und seinem Schmerz. Der Appell „Seht ihr Freunde, seht ihrs nicht“ soll die Aufmerksamkeit auf das Elend des Individuums ziehen, um die Katastrophe des Ichs sichtbar zu machen:

Mild und leise

Wenns auch nur anhebt
anhebt, mild und leise,

¹⁰³ Vgl. KBW, S. 72, 95, 97, 99, 104, 106, 115.

¹⁰⁴ Vgl. KBW, S. 97, 99, 100.

¹⁰⁵ Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen*. Stuttgart, Reclam, 2000, S. 73.

Seht ihr's Freunde, seht
ihr's nicht? denn

wer möchte leben,
wenn er zu Atmen
nicht hat, das schwarze
Segel immer aufgezogen

Wer möchte leben
wenn er nicht zu atmen hat,
das schwarze Segel immer aufgezogen.
den Tag nur eine Nacht
die Nacht nur Tag,
wenn alles geht und
nicht mehr kommt und
nie mehr kommen wird.

Am Tag, die Wüstenei
Geliebt noch so gehaßten (KBW, 99)

Isolde Schiffermüller ist der Ansicht, es gehe hier um einen hysterisch-theatralischen Zug pathetischer Rhetorik¹⁰⁶: Ich würde es aber auch als Kritik an den hinterlistigen Mechanismen einer Gesellschaft verstehen, die von Gewalt dominiert ist und in der die mannigfachen Formen von Verbrechen so fein sind, dass sie nicht als solche aufgefasst werden und somit nicht rechtlich bestraft werden. Das lyrische Ich schreit: Wer möchte leben, wenn der Tag nur eine Nacht ist, wenn man immer in Trauer lebt und wenn es immer dunkel ist? Die obsessive Wiederkehr derselben Verse dient dem Zweck, den LeserInnen die Tragik seiner Lage bewusst zu machen. Auch die Iterationsstruktur dieser Gedichte trägt zur Sinngebung wesentlich bei: Der hämmernde Rhythmus evoziert nämlich die Zermürbung und Verzweiflung des Ichs, die Obsession seiner quälenden Gedanken: „Mild und leise, [--] sich/ keiner, mild und leise/ geht es an, seht ihr Freunde,/ seht ihr nicht. Soviel Zeit/ ist schon vergangen, und die/ Zeit vergeht doch nicht.// Mild und leise, wie das klingt,/ klingt noch mehr und klingt allen,/ kanns nicht sagen, sag es wieder,/ schwarz das Segel, festgezurrt,/ keine Welt mehr, nur das eine,/ wie das Auge, wie es lebt, / wie ich lebe, nur in Angst,/ nur im Zutun, Aug um Auge.“ (KBW, 104) Diese Reihe intertextueller Vernetzungen kann im Grunde als Versuch des Ichs interpretiert werden, durch theatralische Gesten die Aufmerksamkeit zu gewinnen. Das Ich übernimmt bewusst die Rolle der sehnenden und verzweifelten Frau, die einen gleichgültigen und bösen Mann liebt, ihm letztendlich zum Opfer fällt und zugrunde

¹⁰⁶Vgl. Isolde Schiffermüller, *Schwierigkeiten beim Lesen von Ingeborg Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass*, in L/BNG, S. 41. Dort u.a. auch der Hinweis auf Richard Wagner.

geht, weil sie in dieser Rolle die passende Schilderung nicht nur einer existenziellen, sondern auch einer historischen Lage sieht. Auch die Worte „Tot ist alles, alles tot!“ die Bachmann in drei Gedichte integriert, stammen eigentlich aus *Tristan und Isolde*: Sie sind eine Variation von Markes Schmerzschrei nach Tristans Tod „Tot denn alles! Alles Tot!“¹⁰⁷. Im Kontext der *Mild und leise- Gedichte* evoziert der Vers die hoffnungslose Lage des Ichs, das in sich kein Leben mehr spürt, nachdem es von seinen Mörtern vergiftet, in einer Falle gefangen, vergewaltigt und geschlagen wurde.

Ein anderes wiederkehrendes Zitat aus der Musik, das Bachmann in diesen Gedichten zweimal verwendet (vgl. *Im Lot, An jedem dritten des Monats*), ist „Du sollst ja nicht weinen“ aus der 3. Sinfonie von Gustav Mahler. Wie Hans Höller beobachtet hat, irrte sich Bachmann, wenn sie als Referenz für diese Zeile den Kinderchor der 2. Sinfonie von Mahler angab. Die Zeile stammt nämlich aus der 3. Sinfonie und wird von einem Frauenchor gesungen¹⁰⁸. Dieses Zitat wird im Gedicht *Enigma* weiterverarbeitet und spielt in jenem Zusammenhang eine entscheidende Rolle: „du sollst ja nicht weinen/ sagt eine Musik“ fasst in wenigen Worten die Wichtigkeit der Musik für das Ich und ihre wesentliche Rolle als Trost in seiner Einsamkeit zusammen. Im Rahmen dieser Gedichte erhält das Zitat aber nicht eine solche Sinndichte: Im Gedicht *An jedem dritten des Monats*, in dem auch von ermordeten Kindern die Rede ist, wird die Zeile vielleicht eben aus der Überzeugung zitiert, sie stammte aus einem Kinderchor. Das Zitat wird aber nicht weiterverarbeitet.

Mit melodramatischer Intensität versucht Bachmann durch die Zitate, die sich in den Gedichten fast obsessiv aufdrängen, ihren seelischen Zustand zu schildern und ihn auf eine universelle Ebene zu heben. Das Gewebe dieser Zitate wird in die Texte aber nicht gut genug integriert, um im Kontext der Sammlung eine Kohärenz zu erlangen. Das Resultat mag also teilweise rhetorisch klingen; ich interpretiere es als Versuch der Dichterin, die Aufmerksamkeit theatralisch auf ihre verzweifelte Lage (als Emblem einer verzweifelten historischen Lage) zu ziehen. Dennoch gelingt es ihr nicht, ihren Texten eine echte dialogische Struktur zu verleihen bzw. einen Dialog mit dem Leser herzustellen.

¹⁰⁷ Richard Wagner, *Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen*. Stuttgart, Reclam 2000, S. 72. u.a. von Isabella Rameder in ihrer Diplomarbeit betont.

¹⁰⁸ Vgl. HLG, S: 159.

3.3 Einsamkeit und Aphasie

Mit der Verzweiflung aufgrund der Liebesenttäuschung ist auch ein weiteres Thema verbunden: das Scheitern des Glaubens an die Sprache. Wie schon erwähnt wurde, sind bei Bachmann Liebe und Dichtung immer eng miteinander verbunden. Das Ende einer Liebesbeziehung wird von der Dichterin als persönliches Scheitern erlebt und verursacht das Ende des Glaubens an die rettende, heilende und utopische Wirkung der Sprache und der Dichtung. Die Enttäuschung zeigt sich am Beispiel dieser Gedichte in der Sprachlosigkeit und Aphasie des lyrischen Ichs. War nämlich die Dichtung von Ingeborg Bachmann immer als Dialog, als Appell an ein imaginäres Du, an einen ideellen Adressaten gekennzeichnet gewesen, hatten das Wort und die Sprache immer eine Art Heilung von der Gewalt der Welt symbolisiert, eine Utopie, eine Rettung vor dem Schweigen bedeutet¹⁰⁹, so belegen nun diese Gedichte ungeheure Einsamkeit und Ausweglosigkeit. Fast nie wird ein Du angesprochen, nie entsteht einen Dialog (abgesehen von den ideellen Konversationen mit den zwei imaginären Schwesterngestalten, Gaspara Stampa und Tosca). Das lyrische Ich schweigt, da es nichts mehr zu sagen hat: „Ich habe nicht geschwiegen,/ weil Schweigen gut ist schön ist,/ ich hatte nichts mehr zu sagen“ (KBW, 71). Seine Lage gestaltet sich als ein Warten auf den Tod als einziges Mittel, sich von dem Schmerz zu befreien.

Was in diesem Gedichtband besonders auffällt ist das enge Verhältnis von Sprache und Liebe: In dem einzigen Moment des Bandes, in dem das lyrische Ich glücklich liebt und geliebt wird, ist eben von der wiedergefundenen Sprache die Rede.

Nacht der Liebe

In einer Nacht der Liebe nach einer langen Nacht
habe ich wieder sprechen gelernt und ich weinte,
weil ein Wort aus mir kam. Ich habe wieder gehen gelernt,
ging bis ans Fenster und sagte Hunger und Licht
und Nacht war mir recht für Licht.

Nach einer zu langen Nacht,
wieder ruhig geschlafen,
im Vertrauen darauf,

Ich sprach leichter im Dunkeln.
sprach weiter am Tag.

¹⁰⁹Vgl. Theo Mechtenbergs Aufassung von Bachmanns Gedichten als Sprachutopien in: *Utopie als Ästhetische Kathgorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Stuttgart, Akademischer Verlag Dieter Heinz, 1978, S. 38.

Bewegte meine Finger in meinem Gesicht,
Ich bin nicht mehr tot.
Ein Busch, aus dem Feuer schlug in der Nacht.
Mein Rächer trat hervor und nannte sich Leben.
Ich sagte sogar: laß mich sterben, und meinte
furchtlos meinen lieberen Tod (KBW, 157)

In *Nacht der Liebe* glaubt das lyrische Ich, Heilung und Hoffnung endlich wiederfinden zu können. Im Gedicht *Erste Schritte* erklärt es auch, wie es nach dieser Liebesnacht wieder gehen, sprechen und sehen kann. Gehen, Sprechen und Sehen sind direkt mit der Fähigkeit zu lieben und mit dem Geliebt-sein verbunden. Die wiedergefundene Liebe schenkt neue Hoffnung und bringt die Sprache zurück:

Ich konnte nicht mehr gehn,
jetzt kann ich's auf das Mal
zwei Schritt um das Haus,
da ist das Haus schon.

Ich konnt nicht mehr was erkennen
jetzt schau ich einen an
da hat er wie zwei Augen
den meinen zugetan

sprechen, daß muss lang her sein
ein Wort, Wort und Unterbrechen
habt Satz und Atemnot
mitten im Unterbrechen
kommt jetzt ein Wort ins Lot. (KBW, 159)

Die Sprache, die zurückgebracht wird, ist aber eine naive, kindliche Sprache, wie im naiven und volksliedhaften Ton und Rhythmus dieses Gedichts deutlich wird. Die Strophen des Textes sind wie Strophen eines Volkslieds angelegt: Das Gedicht symbolisiert also den sprachlichen Neubeginn des Ichs, sein graduelles Lernen der Worte. Als das Ich wieder zu lieben beginnt, fängt es auch, wie ein kleines Kind, wieder zu sprechen an. Sprache und Liebe stellen in Bachmanns Dichtung eine Einheit dar: Die Liebe ist nämlich als Voraussetzung, als Bedingung für die Sprache zu verstehen¹¹⁰. Der

¹¹⁰ Die gegenseitige Abhängigkeit von Sprache und Liebe wurde von Mechthild Oberle in der Monografie *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns* eingehend untersucht: Die Gültigkeit von Oberles These findet durch die Analyse von Bachmanns Nachlassgedichten einen weiteren Beleg. (Vgl. Mechthild Oberle, *Der Prozess der Sprachfindung in der Liebe - der Sprachverlust im Liebesverlust*, in: *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt am Main u. a., Peter Lang, 1990).

Verlust der Hoffnung auf die Liebe scheint den Verlust der Worte zu verursachen (vgl. z. B. die Gedichte *Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen* und *Ich habe die Gedichte verloren*). Doch die Tatsache, dass diese Sprachlosigkeit des lyrischen Ichs eben durch Gedichte Ausdruck findet, zeigt uns, dass seine Aphasie eher einen symbolischen Wert besitzt. Nicht die Worte allgemein, sondern die schönen, heilenden Worte hat das Ich verloren. Es gelingt ihm nicht mehr, an die utopische Wirkung der Sprache, an ihre Rolle als Kommunikationsmittel zwischen den Menschen zu glauben. Das Ich fühlt sich nun vollkommen einsam. Der Liebesverlust wirkt sich auch auf seine Sinneswahrnehmung aus; es kann sich nur mehr im Dunkeln bewegen und verliert die Fähigkeit zu sehen, wie im Gedicht *Die Nacht der Verlorenen. Das Ende der Liebe* deutlich wird:

Ein Mond, ein Himmel
und das dunkle Meer.
Nur, dunkel alles.
Nur weil es Nacht ist
und nichts Menschliches
dies feingewirkte auch durchwebt.
Was wirfst du mir noch vor
und solche Bitterkeit,
Tu's nicht.
Ich hab nichts Besseres gewußt
als dich zu lieben, ich hab
nicht gedacht,
dass durch den Schweiß der Haut
die [---] Welt
und daß der Groschen fiel (KBW, 19)

Der Liebesverlust bringt also auch Dunkelheit, Stummheit und Blindheit mit sich. Durch Groll und Enttäuschung erstickt, kann das Ich nicht mehr atmen, sprechen oder sehen. Es fühlt keinen Reiz mehr in sich, alle Sinne sind zum Verstummen gebracht worden, nichts gefällt ihm mehr. Der Grund für die Abwesenheit jedes intellektuellen Reizes und jedes physischen Sinnes liegt gerade in der Art und Weise, wie es geliebt hat. Sein Gefühl war nämlich so absolut und von der Wirklichkeit entfernt, so grenzenlos, dass es seine eigene Identität in der Liebe zu einem anderen Menschen verloren hat. So sehr hat das weibliche Ich einen anderen Menschen geliebt, dass es seine eigenen Bedürfnisse und seine Person vergessen hat. Obwohl, oder vielleicht gerade weil diese Liebe einseitig ist, scheint sie unendlich zu sein und die schrittweise Zerstörung der Liebenden mit sich zu bringen. Diese Liebe wird in einem rührenden

Gedicht des Bandes thematisiert, das uns, wenn auch indirekt, viel über Bachmanns Gefühle und die Tiefe ihrer Verzweiflung verrät:

Bis zur Wiederkehr. Aber man sagt,
du kommst nie mehr. Es kommt
nur mehr eine andere Nacht.

Noch immer nicht verziehen,
wie wahr, mit den wilden
Anschuldigungen im Kopf,
immer noch nicht begriffen,
daß die Kreatur nicht geachtet werden muß,
immer noch nicht eingesehen,
was zu kämpfen ist gegen einen
Verweigerer des Kampfes.
Ich weigere mich, berufe
mich auf Dein Herz, daß
wenn du keins hast, dir eingepflanzt
worden ist von mir,

Eingepflanzt habe ich dir ein Herz,
einen Kult getrieben mit der Begeisterung
über seine sanften Schläge, zuweilen.
Eingepflanzt habe ich meine Freundlichkeit,
mein Lachen und eine Zukunftsmusik.
in die Dürre einer abgeernteten Brust.
Ich habe geliebt wie die Wilden,
begeistert von der Liebe und jedem Tag.
Angebetet, Wurzeln verbrannt, jedem Klimbim
zu einem Fest verholzen, nachgeplappert jedes
Wort und meine Angehörigkeit vergessen.
Ich war das längst nicht mehr.

Aber wer bin ich jetzt, selber mit
Feuerschlucken, nicht mehr vertraut
Das Herz schlägt nicht mehr.
Wie wird das enden? Ich bin langweilig
geworden und so langsam, und so kalt,
daß ich ohne meinen Schmerz nicht mehr am Leben wäre (KBW, 22)

Das weibliche Ich beschreibt hier die Art und Weise, wie es geliebt hat: Seine Subjektivität aufhebend, hat sich das Ich in der Liebe zu dem anderen verloren; „wie die Wilden“ hat es geliebt, bis es sich selbst und sein Gefühl in den anderen eingepflanzt hatte. Nun, da es den Geliebten definitiv verloren hat, weiß es selbst nicht mehr, wer es ist. Es fühlt sich entfremdet und verloren und kann nichts mehr fühlen; auch das Herz, das einmal wild geschlagen hat, ist nun leblos. Es wird deutlich, dass Ingeborg Bachmann hier auch ihre eigene Krise verdichtet: Sie ist langweilig, langsam und kalt

geworden, in sich kann sie kein Lebensgefühl, keine Vitalität und keine Lebenslust mehr finden. Ihr Herz ist ein trostloses, ödes, dürres Land, in dem kein Leben mehr möglich scheint und in dem nun auf das Ende, auf den Tod gewartet wird. In anderen Texten dieser Sammlung verwendet sie die Bildsprache, um diese innere Lage zu schildern: So sagt das Ich im Gedicht *Memorial*: „Was ist aus meinem Garten/ geworden, wer hat meine/ Blumen ausgerissen,/ die blauen vor allem, die/ erst blühen sollten,/ und meine Kinder/ hätten sie beinahe gesehen.“ (KBW, 42) Im Gedicht *Die Lebenslinie* wird durch die Bilder des zerfallenden alten Kleides und des schrumpfenden Apfels der Zusammenhang zwischen Leben und Tod, zwischen Sehnsucht nach Liebe und Sehnsucht nach Tod deutlich:

Mir träumt da nachts

Da träumt mir heute Nacht
in meiner Hand deutet mir einer sei sie sie kurz
abgebrochen, es riß hinein, und ich sah ein
zwei Tode drei Tode, alles
Tode
und drückte morgens den nassen Lappen
an die Stelle, ich zog das Fenster
auf, das kam auch auf die Stelle
ich setzt' den Tee auf, das kam
auch auf diese Stelle, alles
berührte diesen Riß und
so sah ich's im Wachen:

Ich will zerfallen wie altes Kleid,
an den Gelenken brüchig werden
schrumpfen, so schrumpft der Apfel, klein uralt und steingrau
werden und eines Tags gebückt mich
unter eine Wurzel legen und lachen
aller Tode, und nicht gewaltsam, auslöschen
so daß ich kaum merk, wo ich anfang
aufzuhören, wo ich aufhöre, anzugehören (KBW, 91)

Mittels Bildersprache wird hier der Zerfall, die Auslöschung des Ichs geschildert, das sich mit einem alten Kleid identifiziert und sich nun nach einem allmählichen Zerfall sehnt. Die Liebe hat ihre wahre Natur gezeigt, sie ist nur Selbsttäuschung und Einbildung, eine Illusion, die die Menschen in Krankheit, Wahnsinn und Todesehnsucht treibt: „Liebe, die große Merde,/ alors, das düngt einen/ Wahnsinn, in dem/ meinetwegen, alles,/ meinetwegen alles,/ zugrund gehen soll.“(KBW, 66) Im Gedicht *Trostarie* heißt es wieder „Tot ist alles, alles tot./ Gerichtet ist jeder Ort, jeder Gegenstand, jedes halbflügge/ Gefühl/ das mich vermißt und mir nicht mehr/ Rechnung

trägt. Ich habe mich eingeschrieben in dich für Lebzeiten/ das ist nicht auszutragen.“(KBW, 101)

Die Unmöglichkeit der Kommunikation, das Gefühl des Ausgeschlossenseins von der Menschheit und die Schwierigkeit des lyrischen Ichs, von den Menschen verstanden zu werden, wird in diesen Gedichten auch durch seine Identifikation mit einem Käfer symbolisiert.¹¹¹ Das Ich sieht sich immer in einer Opferrolle, seine Existenz scheint stets bedroht zu sein. Dieses Opfersein des Subjekts scheint mit einem radikalen Verzicht auf jeden erfolgreichen Dialog und jede schöne Form einherzugehen. Das Motiv des Käfers verweist meiner Meinung nach auch auf Kafkas *Verwandlung*, in der der Protagonist Gregor Samsa, der in Ungeziefer verwandelt wird, immer wieder zu sprechen und schreien versucht, um mit den Menschen wieder in Kontakt zu treten. Doch die Menschen hören seine „Käfersprache“ nicht; obwohl er alles versteht, können die anderen seine Stimme nicht hören. Die Kommunikation bleibt also einseitig, es kann kein Dialog entstehen: Durch sein Anderssein bleibt das Subjekt von der Welt ausgeschlossen. Eigentlich macht Samsas Verwandlung in einen Käfer nur sichtbar, was ohnehin bereits vorhanden war, nämlich seine Ausbeutung, Entfremdung und Entmenschlichung in einer Gesellschaft von Spießern. Genauso wie Samsa in Kafkas Erzählung sieht sich das Ich dieser Gedichte als Opfer einer Gesellschaft, die ihm nicht gewachsen ist und seine absolute Liebe, seine selbstlose Hingabe nicht verstehen kann; als Opfer einer Gesellschaft, die es zunächst ausbeutet, danach verstummen lässt und dann erstickt, erwürgt, vergewaltigt und tötet. Auch die fast obsessiv betonte Sprachlosigkeit des lyrischen Ichs interpretiere ich also letztendlich als symptomatisches Zeichen eines allgemeineren historischen und gesellschaftlichen – fast kafkaesken – Unbehagens.

Im Hinblick auf diese Thematik betrachte ich die Interpretation von Dieter Burdorf als besonders interessant; durch seine metapoetischen Überlegungen zur Sprachverzweiflung und zum Unbehagen des lyrischen Subjekts in diesen Gedichten richtet er das Interesse auf die wesentliche Problemkonstante des Bachmannschen Werkes. Burdorf fasst zusammen:

Hier – so könnte man sagen – spricht die Sprachlosigkeit noch unmittelbarer als in den publizierten Texten, in denen sie poetisch gestaltet wird. Aber in dieser Vorbereitungsfunktion, diesem Entwurfscharakter gehen diese Gedichte nicht auf. Denn gerade durch ihren Rohzustand haben sie auch ihren spezifischen poetischen Reiz. Das schreibende Subjekt hinter diesen Texten, das wir als ganz

¹¹¹ Vgl. das Gedicht *An das Fernmeldeamt Berlin* (KBW, 130) auf das ich später eingehen werde.

unmittelbar leidendes Subjekt in ihnen erfahren, hat zwar vorübergehend seine Sprachmächtigkeit, die souveräne Verfügung über die Wörter verloren, aber es ist dadurch alles andere als sprachlos geworden; vielmehr stellen die Wörter und die Bilder sich gleichsam von selbst, in großer, bedrängender Fülle ein. In einer brüchigen poetischen Sprache setzt Bachmann hier ihre experimentellen Reflexionen über das Schreibende Ich aus den Frankfurter Vorlesungen fort.¹¹²

Diese Überlegungen führen vom Thema *Sprachlosigkeit* direkt zur Thematik der *Geschichte im Ich*.

¹¹² Dieter Burdorf, Ebd, S. 79.

3.4 Die Gesellschaft als *Mordschauplatz* und das Thema der *Geschichte im Ich*

Wie ich im zweiten Kapitel schon angekündigt habe, sind die Gedichte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* interessant, da sie die „Signatur einer Epoche“¹¹³ sichtbar machen. Hinter den autobiografischen Elementen dieser Texte ist nämlich ein geistiger Prozess¹¹⁴, ein immer schärfer werdendes historisches Bewusstsein zu beobachten. Wie immer in Bachmanns Werk sind auch diese Gedichte als Erkenntnisformen konzipiert, die uns erlauben, die Geschichte durch die Analyse innerer Prozesse wahrzunehmen. Das leidende, kranke, zerstörte, verzweifelte Ich, das sich den LeserInnen in diesen Gedichten vorstellt, ist ein Abbild der Verstörungen, der Gewalt, der Krankheiten und Traumata seiner Zeit. Da die Geschichte in der privaten Dimension des Ichs „verinnerlicht“ wird, kann man durch die Untersuchung der inneren Ebene des Subjekts die gesellschaftlichen und historischen Mechanismen, die diese Sphäre geprägt haben, indirekt – doch sehr eingehend – analysieren. Indem wir die privaten Traumata des Ichs in diesen Gedichten zu bewältigen versuchen, erhalten wir ein Bild der Nachkriegszeit und der Sechzigerjahre, wie sie von der Dichterin wahrgenommen werden.

Wie schon erwähnt wurde, haben alle Gedichte dieses Bandes mehr oder weniger direkt an diesem Thema teil: Alle zeigen auf, wie sich die Geschichte auf privater Ebene, vor allem in Bezug auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau, darstellt. Es gibt aber eine Gruppe von Texten, in denen das Bild der Gesellschaft und der vielen Arten von Morden, die jeden Tag auf unbemerkte Weise begangen werden, deutlicher gezeichnet wird. Die Gesellschaft, die Bachmann im Roman *Malina* als den „allergrößte[n] Mordschauplatz“ bezeichnet, stellt sich in diesen Gedichten genauso dar. Es wird nämlich immer wieder auf die Machtdialektik zwischen Opfer und Täter hingewiesen, in deren Zusammenhang die Schwachen stets von den Mächtigen zugrunde gerichtet werden: Tiere werden gepeinigt, Menschen gefoltert, und Frauen fallen der männlichen Machtausübung zum Opfer. Bevor wir uns auf die Gedichte konzentrieren, möchte ich aber in die Problemkonstante der *Todesarten*, wie sie von Ingeborg Bachmann beschrieben wurde, eingehend einführen. In ihrer *Vorrede zum Franz- Fragment* beobachtete Bachmann: „Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch

¹¹³ Klaus Amann, „Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen“. Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt/Celovec, Drava Verlag, 1997, S. 9.

¹¹⁴ Wie Klaus Amann im oben zitierten Buch betont, hatte Ingeborg Bachmann Sylvia Plaths Roman *Die Glasglocke* als autobiografisch bezeichnet, in dem Sinn, dass „die geistige Figur einer denkenden, zerfallenden, geschlagenen und zerstörten Kreatur als das einzig Interessante und Hinreißende an einem Menschen“ gezeigt wird. (Vgl. Ingeborg Bachmann, *Werke*, 4, S. 358)

nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns, oft beschworen und manchmal festgestellt, nicht alle, aber einige, in Prozessen abgeurteilt.[...] Denn es ist heute nur unendlich viel schwerer, Verbrechen zu begehen, und daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in unserer Nachbarschaft begangen werden.“ Und weiter konstatiert sie: „Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unseren Geist röhren und weniger an unsere Sinne, also die uns am tiefsten berühren – dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt, innerhalb einer Gesellschaft, deren schwache Nerven vor den Bestialitäten erzittern. Aber die Verbrechen sind darum nicht geringer geworden, sie verlangen nur ein größeres Raffinement, einen anderen Grad von Intelligenz, und sie sind schrecklich.“¹¹⁵

So beobachtete sie etwa, wie sich der Faschismus auf die private Ebene der menschlichen Beziehungen transferierte. Lange Jahre arbeitete Bachmann daran, eine angemessene Schreibweise zu finden, die es ihr ermöglicht hätte, diese Thematik zur Sprache zu bringen. Die Tatsache, dass sie letztendlich die Prosa für die literarische Darstellung dieser Problematik für angemessener hielt, bedeutet aber nicht, dass in den Gedichten diese Problemkonstante weniger deutlich auftaucht. Meine Analyse der Texte soll eben den Versuch der Dichterin aufzeigen, das Thema der *Geschichte im Ich* in der Lyrik zu behandeln. Im Band *Ich weiß keine bessere Welt* sind poetische Texte zu finden, die weit über den privaten Schmerz hinausgehen, um historische und gesellschaftliche Traumata zu thematisieren. Die ungeheuren historischen Schmerzerfahrungen, die viele Menschen machen mussten, bringt Bachmann in diesem titellosen Gedicht beispielhaft zur Sprache:

Nach vielen Jahren
nach viel erfahrenem Unrecht,
beispiellosen Verbrechen rundum,
und Unrecht, vor dem nach Recht
schreien sinnlos wird.

Nach vielen Jahren erst, alles
gewusst, alles erfahren,
alles bekannt, geordnet, gebucht,
jetzt erst geh ich da, lieg ich da,
von Stromstößen geschüttelt,

¹¹⁵ Ingeborg Bachmann, (*Vorrede*) *Entwurf*, in *Werke*, Band 3, S. 341, 342.

zitternd über das ganze Segeltuch
ganz Haut, nach keinem Ermessen,
in meinem Zelt Einsamkeit,
heimgesucht von jeder Nadelspitze,
jeder Würgspur, jedem Druckmal,
ganz ein Körper, auf dem die Geschichte
und nicht die eigne, ausgetragen wird,
mit zerrauftem Haar und Schreien, die
am Bellevue die Polizei dem Krankenwagen
übergibt, auf Tragbahnen geschnallt, im Regen,
von Spritzen betäubt, von Spritzen
ins Wachen geholt, ins Begreifen,
was doch niemand begreift.

Wie soll einer allein soviel erleiden können,
soviele Deportationen, soviel Staub, sooft hinabgestoßen
sooft gehäutet, lebendig verbrannt, sooft
geschunden, erschossen, vergast, wie soll einer
sich hinhalten in eine Raserei
die ihm fremd ist und der heult über eine erschlagene Fliege.

Soll ich aufhören, da zu sein, damit dies aufhört.
Soll ich die Qual mir abkürzen, mit 50 Nembutal,
soll ich, da ich niemand in die Hände falle,
aus allen Händen fallen, die morden (KBW, 60)

Die Geschichte des Krieges und der Nachkriegszeit tritt in diesem Gedicht unmittelbar in den Vordergrund: Die Misshandlungen und die Folter, die die Juden und alle Opfer der NS-Verfolgung in den Konzentrations- und Vernichtungslagern erlitten, werden hier thematisiert: „soviele Deportationen, soviel Staub, sooft hinabgestoßen/ sooft gehäutet, lebendig verbrannt, sooft/ geschunden, erschossen, vergast“. Die Verfolgten werden als Opfer einer Raserei, einer Geschichte, „die ihnen fremd war“, dargestellt. Das Ich fragt sich, wie es nach so vielen Traumata noch möglich ist weiterzuleben. Im Gedicht wird auch die heikle Position der Nachgeborenen der NS-Zeit zur Sprache gebracht: Obwohl schon viele Jahre vergangen sind und obwohl es diese Verfolgungen nicht am eigenen Leib erfahren hat, fühlt das Ich die unerträgliche Last einer Vergangenheit, die nicht vergeht. Es gelingt ihm nicht, ruhig weiterzuleben: Die Gewalt der Geschichte transferiert sich nämlich auf seinen Körper („ganz ein Körper, auf dem die Geschichte/ und nicht die eigne, ausgetragen wird“) und auf seinen Geist. An seinen Versuchen, die Vergangenheit zu bewältigen, geht das Ich zugrunde und zieht sich zurück in seine „Zelle Einsamkeit“. Die Gedanken an diese historische Raserei verfolgen das Ich und lassen ihm keine Ruhe mehr. Die einzige Lösung, die es sieht, um dieser stetigen Qual ein Ende zu setzen, ist der Selbstmord. Der individuelle Schmerz

des Ichs wird also in diesem Gedicht zum kollektiven Schmerz – und umgekehrt: Hier ist von allen Opfern der historischen Gewalt und der Vernichtungsversuche die Rede. Wie Alexander von Bormann bemerkt, wird hier eine historische Erfahrung thematisiert, die die Möglichkeit des Einzelnen, sie aufzuheben, überschreitet. Der Text bezeugt indirekt auch Bachmanns Nähe zu Paul Celan: „Der Anschluss an diese zentrale Leiderfahrung im 20. Jahrhundert läuft über eine Identifikation, die vielfältig vorbereitet ist, der man schwerlich eine Legitimität absprechen kann. Das Gedicht endet mit *celanischen* Überlegungen, Gedanken, wie sie zu Überlebenden gehören (Améry, Levi, Szondi u. v. a.), doch auf ihre Situation hin umkodiert – die Todessehnsucht nimmt den Wusch in sich auf, auszuscheren aus der Mörderreihe.“¹¹⁶

In einem anderen Text der Sammlung wird ebenfalls auf dieses Thema verwiesen: Die Jahre, die diesen historischen Ungeheuerlichkeiten folgten, werden als *Trauerjahre* bezeichnet.¹¹⁷ Die Zeit vergeht nie, da die Traumata nicht vergessen werden können und alle Erinnerungen und Gedanken, die normalerweise süß sind, salzig schmecken: „Die Jahre laufen nicht ab, im Kaffee/ ist Salz, und auf dem Butterbrot, das muß wohl daherkommen“ (KBW, 36). Das lyrische Ich dieser Gedichtsammlung leidet nicht nur unter der Last der Vergangenheit, sondern die Gewalt transferiert sich und versteckt sich fein auch auf seine privaten Beziehungen, wie dem Ich im Gedicht *Ach* bewusst wird: „komm ich/ um der nackten/ Gewalt/ und der gutgekleideten/ Gewalten/ zu trotzen.“¹¹⁸

Während es aber in dem oben angeführten Text klar ist, dass das Individuum gegenüber der Gewalt völlig ohnmächtig war und dass es ihm vollkommen unmöglich war, sich seinem Schicksal zu entziehen, soll in der modernen Gesellschaft (wo die Verbrechen feiner, subtiler und geheimer sind) jedes Individuum selbst Verantwortung übernehmen. Den Grund, warum sich das „Virus Verbrechen“ so frei und schnell verbreitet und die Lage so ausweglos ist, erkennt Bachmann in der „schwachsinnige[n] Moral der Opfer“:

Ich weiß keine bessere Welt.
Die schwachsinnige Moral der Opfer lässt wenig hoffen.

Eine verruchte Frage, auf Ehre, allein,
kommt dem Gefolterten, dies Überlebens

¹¹⁶ Alexander von Bormann, *Leiderfahrung und Form. Zu den Nachlassgedichten von Ingeborg Bachmann*, in: *Schriftgedächtnis, Schriftkultur*, hrsg. von Vittoria Borsò, Stuttgart, 2002, S. 109-110.

¹¹⁷ So lautet der Titel eines Gedichtes, KBW, 36.

¹¹⁸ KBW, 26.

sich wert zu zeigen, im Angriff, abzulegen
die schwachsinnige Moral der Opfer
sich zu erheben, dieses Geröchel
nicht mehr zu werben um eine Stunde.
an die Gefolterten, ob dies Geröchel noch
Werbung ist, für die schwachsinnige Moral
der Opfer.
Die verruchten Fragen gehen jetzt allein
an die Gefolterten
Auf die verruchten Fragen kommt sie
eines Tages, die lautlose, tätige Antwort.
[...] (KBW, 20)

Nicht nur die Täter, sondern auch die Opfer von Gewalt und Unterdrückung sind für ihre Situation verantwortlich, da sie sich der Ausbeutung, die sie erleiden, und der Verbrechen, die gegen sie begangen werden, nicht (oder zu spät) bewusst werden (vgl. auch KBW, 124: „ich habe mich nicht einmal vor/ Deinen Händen gefürchtet/ nur manchmal, und zu spät“). Bachmanns Klageschrei richtet sich also nicht nur gegen einen abstrakten Begriff von Gesellschaft und nicht nur gegen die Mörder und die Täter, sondern auch gegen alle Menschen, die diese Verbrechen schwach und schwachsinnig dulden. So richtet die Dichterin ihren Klagegestus auch gegen sich selbst: Sie setzt sich mit ihrer Vergangenheit auseinander und erkennt, dass sie ihrer Liebe wegen zum Opfer geworden ist. Als Moral der Opfer ist nämlich auch etwas zu interpretieren, das sie im Gedicht *An jemand ganz anderen* zur Sprache bringt: die eigene Identität in der Liebe zu einem anderen auszulöschen, die eigenen Interessen im Erwarten eines anderen zu verlieren:

[...]

Ich bin aus einem anderen Land,
darf man dann nicht. Ein Blick auf
dein Gesicht bedeutet mein Auslöschen
ich bin am äußeren hängengeblieben,
inwendig hab ich nichts mehr. Ich
rühme nicht die sanften Bewegungen
deiner Gedanken und die Zuspitzung.
Ich schaue, und ich liege ohnmächtig
in einem Satz, den du sagst und
höre deine Stimme das passé defini,
und der konjunktiv, ich weiß nicht,
ob man mehr lieben kann, du sagst auch
: dunque, und ich sterbe und bete an,
während ich vor Träumereien die Rechnung
unseres Abends erhöhe, ich trinke noch
ein Glas und höre, ich höre ich verstehe.
vor lauter Zuhören

daß ich es nicht bin.
Ich habe mich aufgelöst und meine
Vergangenheit in dir, und ich sitze am
Telefon und werde pronto sagen, und
Ohne Hoffnung, daß es klingt, und
[...]
(KBW, 174)

Leicht variiert taucht der Begriff dieser schwachsinnigen Moral auch im Gedicht *Politik der Schwäche oder eine verlorene Liebe* auf: „Zwischen Berlin und Rom und zwischen amtierenden Städten/ bist du eine Politik der Schwäche/ machst du eine Politik der Schwäche“ (KBW, 152). In dem programmatischen Text *Eintritt in die Partei* gelangt man dann zu einer bildlichen Darstellung dieser Politik der Schwäche. Das Ich identifiziert sich mit vielen gepeinigten Tieren, die als Opfer von wissenschaftlichen Experimenten sterben, um durch diese Metapher auf die mannigfachen versteckten Ausbeutungsformen, die alltäglich passieren, und auf die feinen, subtil versteckten Verbrechen, die man jeden Tag erduldet, aufmerksam zu machen. Der Schrei nach Revolution klingt also wie ein gewaltiger Rebellionsgestus gegen den Kapitalismus, gegen alle Ungerechtigkeit und wie ein Solidaritätsakt mit den Schwachen. Hier plädiert Bachmann für soziale Gleichheit und den Respekt der Rechte der Armen und Schwachen, wie es auch in anderen Nachlassgedichten der Fall ist.¹¹⁹

Ist denn ein Mensch nichts unter Brüdern wert?
Verleumdet und bespien, verhöhnt, verlästert,
wer weiß es nicht, für eine Guttat, die sich nicht beweist.

Die Ehre, verkauft an jedem Stammtisch.
In aller Mund als eine dreckige Anekdote.
Das Unmaß eines Gefühls ermordet
von geschäftiger Nutznießerei.
Mit der Aufstellung der Einnahmen
beschäftigt die Skrupellosigkeit.

Ein Leben, ein einziges, zum Experiment
gemacht. So ists gelungen. Vollbracht.

Auch das Kaninchen, im Labor, aufgedunsen,
das sein Fell läßt nach dem Versuch,
auch die Ratte, abgespritzt, ohnmächtig
wird den Arm ihres Mörders nicht zerfleischen.
Auch die Fliege, gegen die eine Flitspitze
sich richtet, die Mücken, die eine Charta
der Mückenrechte noch nicht in Anspruch nehmen

¹¹⁹ Vgl. HLG, S.41.

sind meine Genossen.

Ich nehme in Anspruch meine Wenigkeit.
Wenn aber Gott Fleisch geworden ist
und ins Reagenzglas kommt und Farbe
bekannt, wenn er die Liebe sein sollte
und ich zweifle, daß etwas sein könnte
von dieser Art, wird mich das wenig trösten.

Ich weiß, daß man die Opfer hier zwingen muß,
zueinander, ohne Vereinbarung noch.
Fliegenart will ein paar Tage, der Paria
einen Blick in den Kastenschlitz, die Ratte,
die Ich, die gänzlich Erniedrigten, wollen
die Rache, eh sie geschändet sterben –
wollen ein Wort des Bedauerns.

Die Kommune verzichtet.
Das Kapital einer zinsentragenden Grausamkeit
steht gegen das Kapital eines abnehmenden
Schmerzes.
Diese Gesellschaft richtet sich dennoch selbst.

Sterben ist es nicht, Aufstehen
ist das Wort. Ohne Verständnis
für die Ausbeutung diese Ausbeutung
beenden. Es komme die Revolution.

Es komme, so mag es denn kommen.
Ich zweifle. Aber es komme
die Revolution. auch von meinem Herzen, (KBW, 9, 10)

Wenn die Revolution nicht erfolgt, wenn sich das Individuum von dieser schwachsinnigen Moral nicht befreit, ist es bestimmt, immer dasselbe Leben zu führen. Jeder Versuch, es sich anders vorzustellen, ist nämlich nur eine Illusion: Man befindet sich stets in *Lebensgefahr* (KBW, 146). Das Leben geht dann einfach wie die Wiederholung eines „Kriminalromans“ ewig so weiter. Im Gedicht *Ein neues Leben* wird diese wesentliche Problematik angesprochen:

ein neues Leben, wer, da ichs nicht habe,
wird noch eines haben? Die monotone
Wiederholung eines Kriminalromans
eines, den andre sich ansehen, aber einer
der darin ist, ganz darin,
kein neues Leben, soviel ist sicher. (KBW, 107)

Wie in diesem Text betont wird, ist kein neues Leben denkbar, wenn man nicht zu einer neuen Moral, zu einer neuen Sprache gelangt, die die Wirklichkeit präzise beschreibt und erfasst. Das Leben kann sich nicht als Wiederholung der leeren Worte der anderen, der sinnlosen Phrasen gestalten. Ähnliches behauptete Bachmann in ihrer *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*: „man darf sich nicht von den Phrasen, mit denen diese Aktualitäten einem aufgedrängt werden, korrumpern lassen. Ein Schriftsteller hat die Phrasen zu vernichten“¹²⁰. Die Worte müssen sich stets mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, die Realität müssen sie treu schildern, um den Menschen als Waffen gegen die Ungerechtigkeit zu dienen.

Neben dem Schmerzensschrei gegen die Folterungen, die Gewalt und die Verbrechen, die die Menschen stets erleiden, neben den Momenten, in denen das Ich sich nur mit Tränen äußern kann und nur „tränenengrau“¹²¹ sehen kann, taucht in diesen Gedichten auch ein Appell an die Revolte auf; der Schmerzensschrei wird zur Anzeige und zum Protestschrei. Im Grunde unterscheiden sich also die Gedichte dieses Bandes, die historische und gesellschaftliche Situationen thematisieren, in ihrer Struktur nicht so sehr von den Liebesgedichten. Alle diese Texte beruhen nämlich auf einer Wiederholungsstruktur, in der sich die obsessive Iteration derselben Worte und Begriffe mit einem obsessiven, monotonen Rhythmus vereinigt, um den Eindruck der Monotonie und Betäubung eines Lebens zu evozieren, in dem die grausamsten Verbrechen begangen werden, ohne dass man sich dessen bewusst wird. Mithilfe von Bildern und Metaphern, durch Zitate, Wortwiederholungen und Lautwiederholungen schildern diese Gedichte die Hilflosigkeit eines Lebens, aus dem jeder Gedanke, jede Reflexion und jedes Zeichen von physischer oder geistiger Lebendigkeit und von menschlicher Kommunikation verschwunden sind. Gleichzeitig plädieren sie aber durch ihren Appell für soziale Gleichheit und gesellschaftliche Gerechtigkeit für die Re-Integrierung dieser Elemente in unser Leben. Im Hinblick auf diese Appellstruktur betont Klaus Dieter Post zu Recht die deutliche Kontinuität zwischen diesen Gedichten und der vorherigen lyrischen Produktion der Bachmann: In seinem Aufsatz *Ingeborg Bachmanns Nachlaß-Zyklus „Ich weiß keine bessere Welt“ im Spannungsfeld von Verstörung und poetischer Reflexion* beobachtet er: „für den Kontext des Bachmannschen Werkes ist dieser Appell geradezu eine symptomatische Situation. Sie kehrt leitmotivisch wieder in der vorliegenden Sammlung wie auch in ihren früheren und späteren Gedichten: grammatisch als Imperativ, semantisch als Aufforderung zum Bewusstseinswandel.“

¹²⁰ Ingeborg Bachmann, *Werke*, Band 4, S. 297.

¹²¹ *Meine Zelle*, KBW, 83.

Wir erinnern uns an den aufgipfelnden Appell des berühmten Titelgedichts aus Bachmanns erstem Gedichtzyklus *Die gestundete Zeit: Sieh dich nicht um./ Schnür deinen Schuh./ Jag die Hunde zurück./ Wirf die Fische ins Meer./ Lösch die Lupinen!// Es kommen härtere Tage*¹²².

Wie wir in Bezug auf die Liebesgedichte schon betont haben, gibt es (allerdings sehr selten) in dieser Sammlung auch Momente, in denen das Ich eine glückliche Situation erlebt, in denen es wieder zu sehen und zu sprechen lernt und hoffnungsvoll in die Zukunft blickt. Es entsteht also in den Texten eine Dialektik zwischen Gewalt und Utopie, Ausweglosigkeit und Hoffnung, die sich aber wesentlich zugunsten der Gewalt neigt. Diese Dialektik wird auch durch ein weiteres Element inszeniert, nämlich durch die Topografie. Die Geschichte spiegelt sich in diesen Gedichten nicht nur im Ich, sondern auch in den Orten, die das Ich besucht, wider. Während die Städte Berlin und Zürich deutliche Zeichen der Zerstörung tragen, wird Böhmen als Gegenpol dargestellt; es ist die einzige Landschaft, die dem Ich noch Raum für Utopien und Hoffnung bietet.

¹²² Klaus Dieter Post, „Seht ihr, Freunde, seht ihrs nicht“ Ingeborg Bachmanns Nachlaß-Zyklus „Ich weiß keine bessere Welt“ im Spannungsfeld von Verstörung und poetischer Reflexion, in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch, hrsg. von Helmut Koopmann und Manfred Misch, Paderborn 2002, S. 291.

3.5 Topografie der Gewalt vs. Topografie der Utopie

So wie der Körper des lyrischen Ichs tragen die Orte, die in diesem Gedichtband genannt werden, Zeichen der Geschichte. Die Stadt Berlin wird zum Symbol der Krise, der Zerstörung und des Terrors, während Ägypten und die Wüste, Prag und Böhmen mit der Möglichkeit der Heilung und Rettung des Ichs verbunden sind. Auch die Topografie weist also eine Dialektik zwischen Verzweiflung und Hoffnung auf, die ich nun durch die Analyse einiger Gedichte aufzeigen möchte. Den Ausgangspunkt der Texte dieser Sammlung, die Berlin als Schauplatz haben, finden wir in Bachmanns Leben, wobei auch in diesem Fall die autobiografischen Erlebnisse nur den Anlass zur allgemeingültigen Reflexionen geben. Im Frühjahr 1963 zog Bachmann nach Berlin, wo sie sich als Stipendiatin der Ford-Foundation bis Ende 1965 aufhielt. Ihre Berlin-Erfahrungen, die für sie sehr traumatisch waren, spiegelten sich sowohl in ihrer 1964 entstandenen Büchner-Preis-Rede *Deutsche Zufälle* (der in der Buchausgabe von 1965 in *Ein Ort für Zufälle* umbenannt wurde) und im Essay *Reflexionen über Berlin* als auch in einigen Nachlassgedichten, die zur gleichen Zeit geschrieben wurden, wider. 1964 fuhr Bachmann zweimal nach Prag und unternahm eine Reise nach Ägypten und in den Sudan: Diese Reisen bedeuteten für sie eine lebensgeschichtliche Wende.

In ihrer Erinnerung an den polnischen Schriftsteller Witold Gombrowicz (der als Stipendiat mit ihr in Berlin war) sagt Bachmann, dass Berlin „nach Krankheit und Tod“¹²³ rieche. Diese Krankheit, zusammen mit einer immanenten Präsenz des Todes, findet in jenen Jahren einen literarischen Widerhall sowohl in ihrer Prosa, als auch in den zu analysierenden Gedichten. Vom Kalten Krieg in zwei Hauptteile dividiert, zwischen Ost und West zerrissen, war Berlin in der Sechzigerjahren die Stadt, die den Konflikt, den Krieg, die Zwiespältigkeit verkörperte. Diese Stadt war das Emblem der Zerrissenheit des modernen Menschen und trug gleichzeitig wesentlich zur Zerstörung, Desorientierung und Verwirrung des Individuums bei. Der permanente Kriegszustand konnte nämlich das Ich zu Wahnsinn, Entfremdung und psychischem Zusammenbruch treiben. Sehr selten wird die Geschichte in Bachmanns Werk direkt thematisiert, vielmehr werden ihre Auswirkungen auf die individuelle Psyche beobachtet.¹²⁴ Doch in den Gedichten *An das Fernmeldeamt Berlin*, *Das deutsche Wunder* und *Schallmauer*,

¹²³ Ingeborg Bachmann, *Witold Gombrowicz*, in: *Werke* Band 4, S. 326.

¹²⁴ In Bachmanns *Dankesrede anlässlich der Verleihung des Georg Büchner-Preises* geht es z.B. um die körperliche und physische Krise eines anonymen Kranken in einem Berliner Krankenhaus.

die die Stadt Berlin als Hintergrund haben, lassen sich die Spuren der historischen und gesellschaftlichen Gewalt durch die Gewalterfahrungen am Körper des Ichs deutlich erkennen:

An das Fernmeldeamt Berlin

Ich bin froh, daß es gestern schlimmer war
als es heute ist. Einfahrt verboten
steht zwar noch immer am Tor, und es kommt
niemand, es regnet auch sehr, ist
schon wieder Winter wie gestern, also wie vor einem Jahr.
Da war es schlimm, in der Nachbarschaft
niemand. Kommt ja niemand.

Gestern, da bin ich erstickt,
ich konnte nicht mehr schreien,
heute könnt ich wohl schreien,
aber es ist ja besser heute.
über mir kegeln sie, unter
schreinern und sägen sie,
diese harmlosen Bastler.

In der Mauerritze habe ich in der Schrecksekunde
einen schwarzen Käfer gesehen,
der stellt sich tot. Totgestellt.
Und ich lerne von ihm,
ich stelle mich tot,
ohne Kind, ohne Geliebten,
ohne Radio, ohne Telefon,
in dieser Ritze, verlaufen
auf diesem Planeten, in
diesem Berlin.
angestarrt von niemand zwar,
von einer Brandmauer.
in einer Schrecksekunde
vom Wahnsinn fühl ich mich
angestarrt. weiß ich, daß
ich mich selber anstarre.
Eine Brandmauer die andre.
ohne Gesicht.
von einem erlöschenden Brand.
unlöschen Brand. (KBW, 130)

Abgesehen von einigen autobiografischen Hinweisen („ohne Kind, ohne Geliebten, ohne Radio, ohne Telefon, angestarrt von niemand zwar“) thematisiert dieses Gedicht die tiefe Einsamkeit eines abstrakten Subjekts und die Unmöglichkeit jeglicher

Verbindung zu den Menschen. Für die Entfremdung des Ichs und für sein Gefühl, vollkommen verloren zu sein und keinen Anhaltspunkt mehr in der Welt zu finden, ist die geschichtliche Situation verantwortlich. Die Lage des Ichs findet eine Widerspiegelung im Bild der Stadt, die durch eine Mauer zwischen verschiedenen Mächten zerrissen ist. Die geschichtliche Konfliktlage wird zur geistigen Verwirrungslage und das Ich verliert seine menschlichen Züge bzw. seine Identität; es hat kein Gesicht mehr und versinkt in einer vollkommenen Desorientierung, die ernste Panikzustände verursacht. Berlin wird also wie eine Falle erlebt, wie eine Ritze, die das Ich aufzusaugen droht. Die einzige Möglichkeit, die das Ich sieht, um zu überleben, ist die Verwandlung in einen sich tot stellenden Käfer, der von der Gewalt der Welt unberührt bleibt. Wieder finden wir in dieser Sammlung eine Metapher der vollkommenen Hilflosigkeit und des Ausgeschlossen-seins des Individuums sowie seiner Unfähigkeit, in Verbindung mit den anderen Menschen zu treten. So ermöglicht die Gesellschaft der Nachkriegszeit dem Individuum keine Identität mehr, sie schließt es aus jeder menschlichen Kommunikation aus. Wie Arturo Larcati in seiner Analyse des Gedichts bemerkt, avanciert der Körper des Ichs in diesen Gedichten „zum privilegierten Organ des Gedächtnisses bzw. zum Resonanzraum für das Nachleben der geschichtlichen Katastrophe: ohne sich wehren zu können, registriert er seismographisch die Erschütterungen einer Geschichte, die noch lange nicht zu Ende ist.“¹²⁵

Im Gedicht *Das deutsche Wunder* wird ein anderer Aspekt zur Sprache gebracht: die Fortsetzung des Krieges und der Gewalt der Vergangenheit in der alltäglichen, monotonen, entfremdenden Realität einer militarisierten Gesellschaft:

Frühmorgens, wenn
Fruchtlieferwagen durch die Stadt
poltern, wenn die S-Bahn
durch dein Bett fährt
Und die Einflugschneise
tiefer hängt als sonst,

mußt du, du mußt,
du kannst nicht schlafen,

frühmorgens, wenn die
Amerikaner im geteilten
Berlin das Manöver beginnen,

¹²⁵ Arturo Larcati, „An das Fernmeldeamt Berlin“. Zu eigenen Problemkonstanten in Ingeborg Bachmanns posthumen Gedichten, in: L/BNG, S. 117.

wenn die Schüsse fallen, als
ging es an,
mußt du, aber du mußt nicht
du kannst auch schlafen.

Frühmorgens, wenn es hell
ist und im Tiergarten
die Generäle ihren Bauch
vorstrecken, auf den Ton
gefallen ist, mußt du
schließlich einmal wieder einschlafen.

Du schlafst, schlafst, es ist
Eine Geschichte, Geschichte nicht,
deutbar. Da schlafst du besser ein.

Geheimdienste,
Flüchtlinge
wenn die ersten
Worte laut werden, dann
aber schlafst
du, hast
für Worte
nichts übrig

Frühmorgens
wenn die Prozesse
beginnen und die
sanften Gesichter
der Mörder und
die urteilsprechenden
Richter einender
vermeiden,
wenn ein Flugzeug-
flügel dein
Haar streift,
wenn du
deinen Korridor
findest, in
den Tod, in
die Abgeschiedenheit
ins Vergessen
dann schlafst
du, beim Gong-
schlag, und
sie sprechen über
den Schlaf wie
über ein Wunder. (KBW, 133)

Wegen des Lärms der Großstadt ist dem Ich das Einschlafen unmöglich: Die U-Bahn fährt ratternd vorbei und die Schüsse der amerikanischen Soldaten, die ihre Manöver frühmorgens beginnen, zusammen mit ihren Anflügen auf den Flughafen belästigen das Ich jeden Morgen. Sein Leben ist ständig von Geräuschen begleitet, die es in den Wahnsinn treiben. Seine Tage sind vom Überleben der Kriegskultur geprägt: Die Geheimdienste überwachen die Grenzen diesseits und jenseits der Mauer, die Amerikaner treiben ihre Übungsmanöver, die Richter sprechen Urteile gegen die Mörder. Das Ich sieht seine einzige Rettung im Vergessen, im Schlafen, im Tod. Die Monotonie des Lebens im Berlin der Sechzigerjahre wird auch durch den Rhythmus des Gedichtes evoziert: Die Syntax ist so abgebrochen – manchmal sind die Verse sogar zu einem Wort reduziert – dass sie den Eindruck der Erstickung und Betäubung des Ichs auch formal und rhythmisch transportiert.

Auch im Gedicht *Schallmauer* geht es um den unerträglichen Lärm, der das Ich betäubt und wahnsinnig macht. Diesmal tragen auch die Wiederholungen derselben Worte und die häufigen Alliterationen zur Sinngebung bei:

Der Lärmteppich, breit und laut,
hinter dir her schleift,
was mehr lärmst, alles
lärmst und laut lärmst
es, es zittern
Deine Häuser alle,
jeder Fußbreit
in deinem Kopf
alle deine Besitzungen
Gedanken, Gedenken
das überrasst
mit meiner Geschwindigkeit
die nie die deine war
dieser Wahn, es ist nicht
mehr, nichts ist mehr, und
[...] (KBW, 135)

In diesem Gedicht wird der Lärm zum Symbol einer subtilen Gewalt, der das Ich ständig ausgesetzt ist; zu Recht beobachtet Hans Höller, dass dieses Gedicht einen Zusammenhang „zwischen dem alles überflutenden Lärm und der Verhinderung von Denken und Eingedenken“¹²⁶ herstellt. „Innenwelt und Außenwelt“, analysiert er weiter, „sind in der Metaphorik des Gedichts derart ineinander verschränkt, dass die

¹²⁶ HLG, S. 30, 31.

zerbrechende körperliche und psychische Identität sprachlich als Zerstörung des menschlichen Lebensraums erfahrbar wird.“¹²⁷ Diese Schallmauer scheint also einem bestimmten Zweck zu dienen: der Betäubung des Individuums, um keine Reflexion zu ermöglichen. Dieser Lärmteppich soll also die Reflexion des Individuums und das Bewusst-werden seiner Vergangenheit und seiner gegenwärtigen Lage einschränken, um den Wunsch zu verhindern, die kranke, militarisierte Konsumgesellschaft zu verändern.

In Richtung einer Utopie, einer möglichen Rettung des Ichs, einer Verbesserung seiner psychischen und physischen Lage gehen dagegen die Texte, in denen Bachmann die Erfahrungen ihrer als heilsam empfundenen Reisen nach Ägypten und Prag zur literarischen Darstellung bringt. Auf die Wüste sind wir schon im Hinblick auf die Gedichte *Terra Nova*, *Erste Schritte* und *Nacht der Liebe* eingegangen. Darum möchte ich hier nur auf den symbolischen Wert verweisen, den die Wüste besitzt; den Aufenthalt des Ichs in der Wüste interpretiere ich als ersten Schritt eines „Einweihungsweges“. Das verzweifelte Ich, das wegen einer enttäuschten Liebe zugrunde gegangen ist, muss sich von der Last seiner Vergangenheit (im privaten und im geschichtlichen Sinn) befreien. Wie wir durch die Berlin-Gedichte erfahren haben, war das Ich durch seine Erinnerungen und Traumata so belastet, dass es nicht fähig war weiterzuleben. Seine Ohren waren vom Lärm betäubt, seine Augen voll von Bildern der Gewalt, der Verfolgung und der Folter; sein Körper war von der Geschichte vollkommen zerrissen, sein Geist frei von jedem Lebensreiz; seine Sinne waren vollkommen schwach – und seine Moral schwachsinnig. Um sich in Richtung der Utopie zu bewegen, musste sich das Ich vollkommen entleeren. In diesem Sinn war die Wüste der richtige Ort zur richtigen Zeit:

[...]

Die Wüste hat meine Augen begegnet mit Sand, von meinem verwüsteten Herzen konnt ich nur vorher sprechen, jetzt ist es verwüstet
wunderbar, die Sandschleier ziehen auf, die Dünen habens genommen,
meine Blicke besänftigt mit ihrer unendlichen Zeichnung
mein Gang ans Rote Meer, mehr sag, ich mehr, mehr noch vom Sand.
[...] (KBW, S. 169)

Der symbolische Wert der Wüste wird in diesen Versen des Gedichtes *Ich habe euch, meine Spießer* deutlich: Sie hat die Augen des Ich entleert und sein Herz vollkommen

¹²⁷ Ebd.

verwüstet.¹²⁸ Man muss sich vollkommen leer und verwüstet fühlen, um später diese Leere mit etwas anderem füllen zu können: Die Wüste (mit den symbolischen Einweihungsakten, an denen das lyrische Ich teilnimmt) übernimmt also auf diesem Weg der Heilung des Ichs die Rolle der Vorbereitungsetappe, bevor das Ich endlich seiner Utopie begegnet.

Den echten utopischen Moment erkennt das Ich erst, als es Prag und Böhmen erreicht. Dort kann es an der Spontaneität der Menschen, an der Einfachheit des Lebens, an dem friedlichen Zusammensein wieder Freude finden. Diese Orte sind also Utopien in dem Sinn, dass das Ich hier wieder Ruhe, Menschlichkeit, Frieden und ein „Heimatgefühl“ in sich spürt. Im Gedicht *Wenzelsplatz* fühlt sich das Ich endlich „zu Hause“, als es in Prag die verschneite Landschaft und die Menschen beobachtet:

[...]

Der Platz, von ich aber nachhause finde, heißt auch so,
ist ein und derselbe. Ich habe meinen kleinen Rauch
vor dem Mund und biege ein und komme lebendig an
in eine Gasse, die weit unten in meiner Vergangenheit endet
in der meine Herkunft ist. (KBW, 162)

Böhmen symbolisiert in diesen Gedichten die Herkunft des Ichs, den Ort, an dem Humanität in menschlichen Beziehungen noch möglich ist. Dort findet man nämlich noch friedliche Formen des Zusammenlebens und der Kommunikation, das Leben der Menschen ist noch von einer gewissen Spontaneität und Authentizität gekennzeichnet; weder hat hier die Kultur die Natur verdrängt noch hat die Geschichte die Landschaft begrenzt (wie es in Berlin der Fall war). Im Gedicht *Poliklinik Prag* spricht Bachmann noch einmal das Thema der sozialen Gleichheit und des friedlichen Zusammenlebens aller Menschen an. Im Krankenhaus sind alle Menschen gleich, es gibt keine Privilegien für die Reichen, hier haben die Armen dieselben Plätze, die die Vornehmen haben:

Da ist alles umsonst. Kostet nichts mehr.
Nur die krank sind, Kein Reichenhaus, kein Armenhaus,
nur ein Krankenhaus für die Kranken, kostet nichts,
alles umsonst, kein Vortritt und keine Privilegien,
da sind alle krank und klopfen an wie ans Paradies
und taumeln wie vorm Paradies und atmen kaum (KBW, 164)

¹²⁸ Ähnlich hatte Bachmann die Wirkung der Wüste auf das Ich in *Die Ägyptische Finsternis* beschrieben: „Immer leerer werden die Augen, immer aufmerksamer, größer, in der einzigen Landschaft, für die Augen gemacht sind“ (vgl. *TP*, Band 2, 259)

Sowohl im Krankenhaus, als auch auf dem jüdischen Friedhof hat die gesellschaftliche Position keine Bedeutung. Wie Hans Höller in seinem Kommentar betont, ist in diesen Gedichten ein sehr wichtiges Thema zu erkennen, und zwar die freundliche und friedliche Todesvorstellung, die man in diesen Texten spürt. Das Bild des friedlichen Miteinanders von Leben und Tod wird besonders im Gedicht *Jüdischer Friedhof* vermittelt:

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. (KBW, 163)

Für sehr interessant halte ich die Bemerkung von Höller, die sich auf den Sinn des hebräischen Wortes für Friedhof bezieht: „Beth Hachajim“ bedeutet gerade „Haus des Lebens“¹²⁹. Bedenkt man, dass das tschechische Wort für Prag „praha“ (Schwelle) ist¹³⁰ darf man vielleicht daraus folgern, dass die Gedichte, die Böhmen als Hintergrund haben, eine Grenzerfahrung, eine Wende in der Lebens- und Werkgeschichte der Dichterin dokumentieren. Diese Gedichte könnten die Literarisierung einer Wiedergeburt und einer Utopie sein, die sich in der Erfahrung der Grenzübertretung konkretisiert hat und die nicht nur einen privaten, sondern auch einen kollektiven, einen poetologischen und einen symbolischen Sinn besitzt. Die Zuspitzung dieser Literarisierung ist im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* zu finden, das Bachmann 1964 verfasste, 1968 im *Kursbuch 15* veröffentlichte, und das sie programmatisch als ihr letztes Gedicht bezeichnete. Haben wir das lyrische Ich dieser Gedichte anfangs als verzweifelt, krank, zerrissen, zerstört und verloren gesehen, so zeigt sich in Bachmanns „letztem“ Gedicht ein Ich, das sich nach einem schwierigen Heilungsprozess (der es erst zugrunde gerichtet, und dann wiederbelebt hat) als „unverloren“ vorstellt: „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.“¹³¹ Endlich ist das Ich nach einem langen, schmerzvollen Prozess, heimgekommen. Bachmanns letztes Gedicht

¹²⁹ HLG, S.40.

¹³⁰ Die Beobachtung stammt von Christine Ivanovic, vgl. Christine Ivanovic, *Böhmen als Heterotopie*, in: Ingeborg Bachmann, *Interpretationen*, Reclam, Stuttgart, 2002, S. 114.

¹³¹ Ingeborg Bachmann, *Böhmen liegt am Meer*, in: *Werke*, Band 1, S. 167 (v. 10-13).

weist – wie auch im Grunde ihre ganze lyrische Produktion¹³² – eine starke poetologische Nähe zu Paul Celan auf. Man denke nur an sein Gespräch *Der Meridian*: „Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... **Eine Art Heimkehr**“¹³³

¹³² Vgl. folgendes Kapitel dieser Arbeit.

¹³³ Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in: Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Band 3, Frankfurt am Main, 1983, S. 201 (Hervorhebung von mir, S. B.)

4. Die Gedichte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt als Dokumente einer poetologischen Grenzerfahrung*

Nach der formalen und inhaltlichen Untersuchung der Texte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* widmet sich dieses Kapitel der Betrachtung ihrer poetologischen Leitfäden. Einerseits werde ich die Elemente darstellen, die die Kontinuität zwischen Bachmanns berühmten veröffentlichten Gedichten und ihren letzten Texten unterstreichen; andererseits werde ich die Aspekte zeigen, die Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass von ihrer vorherigen lyrischen Produktion deutlich unterscheiden. Wie ich schon betont habe, interpretiere ich diese Texte nicht als Ablehnung der Dichtung, sondern vielmehr im Sinne einer Radikalisierung jener Poetik, die die Lyrik von Ingeborg Bachmann im Grunde immer gekennzeichnet hat. Diese Radikalisierung betrifft vor allem den Aspekt, der Bachmann immer am meisten am Herzen lag, und zwar die ethische Dimension der Sprache und die Notwendigkeit einer Literatur, die einen moralischen Auftrag hat. Die Wichtigkeit eines lyrischen Sprechens, das sich ethische Ziele setzt, hatte Bachmann in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung* (1959) sehr deutlich geäußert:

Das Volk braucht Poesie wie das Brot – diesen rührenden Satz, einen Wunschsatz wohl, hat Simone Weil einmal niedergeschrieben. Aber die Leute brauchen heute Kino und Illustrierte wie Schlagsahne, und die anspruchsvolleren Leute (und zu denen gehören nämlich auch wir) brauchen ein wenig Schock, ein wenig Ionesco oder Beatnikgeheul, um nicht überhaupt den Appetit auf alles zu verlieren. 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.** [Hervorhebung von mir, S. B.]¹³⁴

Mit dieser Äußerung kritisierte Bachmann die „kulinarischen“ Erwartungen eines Publikums, das nur Zerstreuung, Unterhaltung, Betäubung und Verdrängung sucht, statt sich verantwortungsvoll mit der Gegenwart und der Vergangenheit auseinanderzusetzen; sie brachte die Notwendigkeit eines neuen lyrischen Schreibens zur Sprache, das diesen Erwartungshorizont enttäuscht, das das Gewissen der Menschen endlich aus dem Schlaf erweckt und den Hunger wiedererweckt, ehe ihn zu stillen. Dieses Bewusstsein erhielt sie nicht nur aus ihren traumatischen biografischen Erlebnissen, sondern auch aus poetologischen Reflexionen.

¹³⁴ *Werke*, 4, S. 197.

Während Bachmann durch die Behauptung der Notwendigkeit einer Dichtung, die wie zwischen den Zähnen knirschendes Brot sein soll, an die Figur des am stärksten auf den ethischen Auftrag der Literatur bedachten österreichischen Autors, Karl Kraus, und an seine moralischen Aufforderungen anknüpft, distanziert sie sich von der Tradition in mannigfacher Hinsicht. Was ich für am wichtigsten halte, ist ihre Distanzierung von einer Auffassung der Literatur, die die Gattungen streng voneinander trennt, die immer wieder Grenzen setzt und die das Leben durch die Form dominieren will. Bachmanns Hinwendung zur Prosa sehe ich nämlich nicht als eine Ablehnung der Dichtung, sondern als Überschreitung der Grenzen zwischen den literarischen Genres. Die Texte aus dem Nachlass, die ich in dieser Arbeit analysiert habe, interpretiere ich als Thematisierung dieser Erfahrung von Grenzüberwindung auf verschiedenen Ebenen.

Im zweiten Kapitel meiner Arbeit habe ich versucht, diese Grenzüberwindung in den Texten auf formaler Ebene sichtbar zu machen: Die Ablehnung der geschlossenen Form, die Zertrümmerung der Syntax, die deutliche Verringerung der Metaphern und die drastische Mäßigung ihrer chiffrierten Bildsprache waren bei Bachmann die Folgen einer lebensgeschichtlichen und schöpferischen Wende. Auch durch die Erfahrung des Schmerzes und eine tiefe persönliche Krise gelangte Ingeborg Bachmann zu einer radikaleren moralischen Dimension der Literatur. Im Band *Ich weiß keine bessere Welt* geht es nämlich um eine Dichtung, die die Erfahrung des Elends, der Verzweiflung, der Sucht und der Krankheit in sich birgt; um eine Dichtung, die sich mit den Kranken, den Armen, den Schwachen solidarisch zeigt; um eine Sprache, die die Last der Vergangenheit nicht mehr in allegorischen Formen chiffriert, sondern die sich unmittelbar, radikal, fast brutal mit allen Aspekten der Wirklichkeit auseinandersetzt: ein Schreiben „auf Risiko“, das stets gefährdet ist zu verstummen. Die Notwendigkeit der Grenzüberwindung bezieht sich also bei Bachmann gerade auf die Form. Die poetische Sprache wird der prosaischen Sprache immer ähnlicher, sie lehnt die traditionellen metrischen Formen, die geordnete Syntax, die Vielzeiler und die rhetorischen Figuren ab; so wird der Rhythmus oft unmusikalisch, der Ton manchmal alltäglich. Alle fixierten Strukturen werden neutralisiert und die normative Sprache wird vollkommen übertreten. Auch das lyrische Ich verliert seine Konsistenz und Kohärenz: Das *Es* dieser Texte wird oft einer unbestimmten und außer Kontrolle geratenen Vitalfunktion ähnlich, wie etwa am Beispiel des Gedichts *Alkohol*¹³⁵ deutlich wird.

¹³⁵ Vgl. Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

Im dritten Kapitel haben wir durch die inhaltliche Analyse beobachten können, dass die dialektische Spannung zwischen Polen und die Erfahrung der Grenzaufhebung oft zum Thema der Gedichte aus dem Nachlass werden: nicht nur im persönlichen, sondern auch im kollektiven Sinn, im geografischen sowie im geschichtlichen, im individuellen sowie im gesellschaftlichen Sinn. In den Liebesgedichten dieser Sammlung¹³⁶ geht es zum Beispiel immer um das schmerzvolle Verhältnis zwischen einer kalten, gefühllosen, gleichgültigen und vernünftigen männlichen Instanz und der weiblichen, emotionalen Instanz des lyrischen Ichs, die stets im Feuer ihrer absoluten Liebe lebt und der aufgrund ihrer selbstlosen Hingabe immer die Opferrolle zukommt. Diese Dialektik zwischen männlicher und weiblicher Instanz, zwischen Vernunft und Gefühl, die nur Schmerz und Tränen mit sich bringt, wird erst in dem Moment aufgehoben, in dem das Ich bereit ist, sich gerade in der Depotenzierung der eigenen Subjektivität selbst zu überwinden und alle Kontrollinstanzen einzustellen. So werden die Grenzen des Individuums, des lyrischen Ichs, progressiv ausgelöscht: Zunächst im negativen Sinne, in dem das Ich seine Identität und seine Persönlichkeit in der absoluten, unerwiderten Liebe zu einem anderen Mensch verliert, dann im positiven Sinne, als das verlorene Ich, das durch die tiefe Enttäuschung verwüstet und zugrunde gerichtet wurde, in der selbstlosen Hingabe für das andere und in einem friedlichen, bescheidenen Zusammenleben mit den Armen, den Schwachen und den Kranken seinen Körper, seine Sprache und seine Menschlichkeit wiederfindet.

Die Gedichte, die sexuelle Erfahrungen zum Anlass haben, thematisieren die Überwindung von geschlechtlichen Grenzen. Sowohl die Orgie als auch der Oralverkehr und alle sexuellen Begegnungen äußern die Sehnsucht des Ichs nach der definitiven Aufhebung der Mann/Frau- Einteilung im Sinne eines Utopismus platonischer (und musilscher) Prägung. Durch die dialektische Metaphorik Weiß vs. Dunkel und Wissenschaft vs. Natur bringen etwa die Gedichte *Terra Nova, Auflösung* und *Ich habe euch, meine Spießer* den Protest gegen die Vernunft und die wissenschaftliche Haltung der weißen Rasse zum Ausdruck sowie gegen ihre Gier nach Besitz.¹³⁷

Das programmatische Gedicht *Eintritt in die Partei* und die Gedichte, die Böhmen als Hintergrund haben (*Wenzelsplatz, Poliklinik Prag, Jüdischer Friedhof, Heimkehr über Prag*), werden zum Manifest des Wunsches des Ichs, die Gliederung der

¹³⁶ Vgl. Kap. 3.2.

¹³⁷ Vgl. Kap. 3.2, 3.3.

Gesellschaft in Klassen zu überwinden, und zum Plädyer für die Gerechtigkeit und die Gleichheit der Menschen unabhängig von ihrem gesellschaftlichen Status.

Von der Schilderung der Wirklichkeit werden in Bachmanns letzten Gedichten keine Aspekte ausgeschlossen: Das Elend, der Schmerz, die Gerüche und alle spontanen Gefühle werden nicht einfach akzeptiert, sondern unmittelbar gelebt und vollkommen geliebt, wie Bachmann im Grunde in ihrem programmatischen Gedicht *Keine Delikatessen* schon angekündigt hatte:

[...]

Ich habe ein Einsehen gelernt
mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)

Hunger

Schande

Tränen

Und

Finsternis

Mit dem ungereinigten Schluchzen,
mit der Verzweiflung
(und ich verzweifle noch vor Verzweiflung)
über das viele Elend,
den Krankenstand, die Lebenskosten,
werde ich auskommen [...] ¹³⁸

Bei der Argumentation meiner These, die Gedichte aus dem Nachlass seien als Dokumente einer poetologischen Grenzüberschreitung zu sehen, kommt mir eine Beobachtung zu Hilfe, die Attila Bombitz in Bezug auf die Analyse von Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* gemacht hat:

Die Rahmengeschichte des Erzählwerks von Bachmann spricht über die Vernichtungskraft der gewollten Emanzipation, über den archetypischen Androgynitätsmythos, über die gescheiterten und Fragment gebliebenen Dialogeffekte zwischen dem Individuum und seiner Weltganzheit. Dass sich Bachmann von der lyrischen Schrift abwendet, ist eine Message. Sie ist aber keine Erzählerin geworden. Der Erzählband

¹³⁸ HLG, S.77.

Das dreißigste Jahr ist das Resultat einer Grenzübertretung, in der andere Möglichkeiten zum Schreiben eröffnet werden.¹³⁹

Bachmanns vollkommene Hinwendung zur Prosa¹⁴⁰ interpretiert Bombitz gerade als Resultat einer Grenzübertretung; die Tatsache, dass wir alle Elemente dieses Übergangs schon in den Gedichten aus dem Nachlass finden können, ist meiner Meinung nach ein Beleg dafür, dass wir diese Texte als privilegiertes Beobachtungsfeld für diesen Prozess schätzen sollten. Bei der Lektüre dieser Gedichte können wir nämlich die Etappen dieses Prozesses schrittweise beobachten und die Gründe verstehen, warum Bachmann diese Wende in den Sechzigerjahren für notwendig halten musste.

Es geht natürlich um eine Entscheidung, die vom literaturgeschichtlichen Kontext mitbestimmt wurde: Die Tatsache, dass die Dichtung Ende der Fünfzigerjahre (nach dem Tod der Hauptfiguren der Nachkriegslyrik) als literarische Gattung ihre Zentralität verlor und eine Umstellung ihrer Rolle erfuhr, ist kaum zu verleugnen. Sehr deutlich wird diese Problematik etwa von Primus Kucher geschildert, indem er die Entwicklung und die Zäsur in Bachmanns Lyrik in einen literarischen Kontext einbettet:

Jedenfalls darf daran erinnert werden, dass mit den beiden Bänden *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des Großen Bären* (1956) Ingeborg Bachmann, so bereits zahlreiche Zeitgenossen, mehr als bloß einen unverwechselbaren Tonfall, eine eigene Ausdrucksform in die Lyrik, eine die traumatische Geschichtserfahrung intensiv reflektierende Bildsprache eingebracht hat: Es gehe, so in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung*, vor allem um eine neue Sprache, die eine „neue Gangart“ aufweisen und darauf abzielen müsse, die „Zeit zu repräsentieren, und etwas zu repräsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“. Und dies ist ihr zu einem Zeitpunkt geglückt, als das Terrain der deutschsprachigen Lyrik durch mächtige Instanzen und gewichtige Beiträge durchaus unterschiedlicher Ausrichtung – man denke nur an die Gleichzeitigkeit des späten Gottfried Benn und Bertolt Brecht, an die Autorität Wilhelm Lehmanns oder an die Gruppe 47-Lyrik mit Günther Eich und Wolfgang Weyrauch – aufgeteilt und abgesteckt wurde. Neue lyrische Stimmen waren dabei einem spürbaren Maß an Skepsis und paternalistischem Dünkel ausgesetzt, nicht zuletzt deshalb, weil das ästhetische Entfaltungspotential jener Leitfiguren teils bereits ausgeschöpft war, teils kaum mehr erneuerbar schien.¹⁴¹

¹³⁹ Attila Bombitz, *Eine österreichische Geschichte. Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung „Drei Wege zum See“*, in: „Ihr Worte“. Ein Symposium zum Werk von Ingeborg Bachmann, herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz, Wien, Praesens, 2008.

¹⁴⁰ Prosaerzählungen gab es bei Bachmann schon früher: Die ersten, *Die Fähre, Im Himmel und auf Erden, Das Lächeln der Sphinx* stammen aus den Jahren 1945 bzw. 1949. Die Erzählungen in *Das dreißigste Jahr* wurden alle 1956 und 1957 entworfen (Vgl. *Werke*, Band 2, S. 602-609 und auch Bachmanns Erklärung in: *GuI*, S. 27); 1961 hatte sie aber ankündigt, sie wolle sich in der Zukunft nur der Prosa widmen.

¹⁴¹ Primus-Heinz Kucher, *Zur Lyrik Ingeborg Bachmann, Annäherungen, Abschnitt 1*, in: Primus-Heinz Kucher, Luigi Reitani (Hgg.), „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...“, *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Wien; Böhlau, 2000, S. 8.

Die Radikalisierung von Bachmanns Poetik geht also einerseits mit der zunehmenden Infragestellung der Wirkungsmöglichkeiten der Dichtung in den Sechzigerjahren einher. Die Gründe dieser Wende sind aber andererseits nicht nur in einer objektiven/ äußeren Situation zu suchen, sondern auch in einer subjektiven/ inneren Dimension. Wie Bachmann formuliert in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung*: „Es heißt immer, die Dinge lägen in der Luft. Ich glaube nicht, daß sie einfach in der Luft liegen, daß jeder sie greifen und in Besitz nehmen kann. Denn eine neue Erfahrung wird *gemacht* und nicht aus der Luft geholt. Aus der Luft oder bei den anderen holen sie sich nur diejenigen, die selber keine Erfahrung gemacht haben.“¹⁴² Es wäre realitätsfern, diese Wende in Bachmanns Werk als vollkommen programmatisch zu verstehen: Es war die Erfahrung des Unglücks, der Krankheit, der Sucht, die Bachmann mit neuen Gegenständen, neuen Realitäten und neuen Gefühlen in Kontakt brachte – und die neuen Erfahrungen brachten spontan neue Worte mit sich.¹⁴³ Die Radikalisierung, die in Bachmanns Literatur stattfindet, hat also ihre Gründe auch in ihren existenziellen Erfahrungen: Zugrunde gerichtet, macht Bachmann die Erfahrung von neuen Aspekten des Lebens und so benutzt sie „neue“ Worte, um diese Dinge zur Sprache zu bringen. Die Krankheit, die Sucht, die emotionale Abhängigkeit, die Einsamkeit der *Kreaturen*¹⁴⁴ hat sie selbst erlebt: So kann sie ihre Situation begreifen und sich mit ihnen moralisch solidarisieren. Ihre Sprache wird also Klage und Anklage gegen die Ungerechtigkeiten, gegen den Krieg, die Ausbeutung, den Konsumismus und alle Formen von Betäubung, die das Individuum am Nachdenken hindern.

Auf der anderen Seite ist es aber wichtig, die poetologischen Gründe für diese Art „Wende“ nicht zu übersehen. In dieser Hinsicht halte ich den Einfluss, den Bachmanns Austausch mit Paul Celan auf ihre Poetik ausgeübt hat, für einen wichtigen hermeneutischen Schlüssel. In ihrer zweiten *Frankfurter Vorlesung*, *Über Gedichte*, verweist Bachmann auf das neue lyrische Sprechen Celans in seinem Band *Sprachgitter* (1958). Bedenkt man die Tatsache, dass Ingeborg Bachmann gerade in diesen Jahren unterwegs zu einem neuen, nüchternen und härteren lyrischen Sprechen war, scheint ihr

¹⁴² Werke, 4, S. 190.

¹⁴³ Von Hubert Lengauer unterstrichen. Vgl. auch Ingeborg Bachmanns Erklärungen: „Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Rück geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.“ (Werke, 4, S. 192). Und auch: „ich habe nicht eines Tages alle möglichen Theorien vorgesagt bekommen, in alle Praktiken Einsicht genommen, um mich für die eine oder die andere zu entscheiden [...], sondern auf Grund einer langen umwegigen Geschichte der Physis“ (KS, S. 373, auch in Kap. 3.1 dieser Arbeit zitiert)

¹⁴⁴ In dem Sinn, den Büchner diesem Wort gibt.

Kommentar zu Celans späten Gedichten auch eine Distanzierung von ihrer bisherigen Lyrik zu sein:

Aber ich habe hierher seinen letzten Gedichtband mitgenommen, *Sprachgitter*, weil er ein neues Gelände begeht. Die Metaphern sind völlig verschwunden, die Worte haben jede Verkleidung, Verhüllung abgelegt, kein Wort fliegt mehr einem anderen zu, berauscht ein anderes. Nach einer schmerzlichen Wendung, einer äußerst harten Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt, kommt es zu neuen Definitionen. Die Gedichte heißen *Matière de Bretagne* oder *Bahndämme*, *Wegränder*, *Ödplätze*, *Schutt* oder *Entwurf einer Landschaft* oder *Schuttkahn*. Sie sind unbequem, abtastend, verlässlich, so verlässlich im Benennen, daß es heißen muss, bis hierher und nicht weiter. [...] Aber plötzlich, wegen der strengen Einschränkung, ist es wieder möglich, etwas zu sagen, sehr direkt, unverschlüsselt. Es ist dem möglich, der von sich sagt, daß er wirklichkeitswund und wirklichkeitssuchend mit seinem Dasein zur Sprache geht.¹⁴⁵

Diese Worte klingen wie eine Selbstkritik an den schönen Metaphern, den geschlossenen Strophen, der geordneten Syntax, den Naturmetaphern und Klangbildern sowie dem fast magischen Rhythmus und der allegorischen Bildsprache, die ihre vorherige Dichtung gekennzeichnet hatten. In dieser Arbeit möchte ich nicht näher auf das umfangreiche und heikle Thema der Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan eingehen, doch ein paar Elemente sind meiner Meinung nach sehr wichtig, um Bachmanns poetische Radikalisierung besser verstehen zu können. Obwohl sich die Korrespondenz zwischen den beiden DichterInnen in den Sechzigerjahren wesentlich reduziert hatte, kündigte Paul Celan Bachmann am 21. September 1963 die Veröffentlichung seines neuesten Lyrikbandes *Die Niemandsrose* an: „In den nächsten Wochen erscheint ein Gedichtband von mir – Verschiedenes ist da mit einverwoben, ich bin mitunter, denn das war so gut wie vorgeschrrieben, einen recht *kunstfernen* Weg gegangen. Das Dokument einer Krise, wenn du willst – aber was wäre Dichtung, wenn sie nicht auch das wäre, und zwar radikal?“¹⁴⁶ Die poetische „*kunstferne*“ Strategie, die Celan ankündigte, hat eine deutliche Ähnlichkeit mit der Schreibstrategie, die Bachmann in jenen Jahren wählte. Es scheint mir also nicht gewagt zu behaupten, dass Bachmanns poetologische Wende von Paul Celan beeinflusst wurde. Wie von vielen KritikerInnen betont wurde, war es Celan, der den poetischen *Dorn* in Bachmanns Seele

¹⁴⁵ Werke 4, S. 215- 216.

¹⁴⁶ Ingeborg Bachmann/ Paul Celan, *Herzzeit. Briefwechsel*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 2008, S. 158- 159.

*getrieben*¹⁴⁷ hatte. Abgesehen von der persönlichen Bedeutung, die Paul Celan für Ingeborg Bachmann hatte, war ihre Begegnung in Wien 1948 und ihre Beziehung für sie von tiefer literarischer (poetischer und poetologischer) Bedeutung. Das Thema des dialogischen Austausches zwischen Celan und Bachmann und der poetologische Einfluss, den Celan auf Bachmann hatte, wurde u. a. vom Celan-Experten Wolfgang Emmerich genau untersucht:

Der überlebende, selbst stigmatisierte jüdische Dichter deutscher Sprache setzt bei der jüngeren nichtjüdischen Österreicherin ein schmerhaftes, verletzendes Zeichen, ein Stigma (das heißt ja Stich, Wundmal), indem sie in seiner geliebten Person und in seiner Dichtung den Judenmord als immer anwesenden, nie mehr wegzudenkenden Grund allen Daseins (kein tragender, sondern ein bodenloser Grund) erfährt.¹⁴⁸

Auf den Sinn und die Bedeutung dieser Dorn– Metapher für Bachmanns Dichtung geht er genauer ein:

Die Annahme seiner dichterischen Zeugenschaft und des Grundes, aus dem sie wächst, macht nun auch dem anderen, dem weiblichen Ich authentisches Sprechen, eigene Dichtung möglich. Freilich, das Bild des ins Herz getriebenen Dorns signalisiert auch, dass die so gefundene Richtung poetischen Sprechens bei Ingeborg Bachmann eine andauernd schmerzliche, ja selbstzerstörerische ist.¹⁴⁹

Während diese schmerzlichen, selbstzerstörerischen Aspekte in Bachmanns früher Lyrik nicht so radikal waren – sie hatte ja immer von schrecklichen Dingen und von Geschichtstraumen, von Krieg und Gewalt gesprochen, aber in einer schönen, wohlgeformten Sprache – wird ihr poetisches Sprechen Anfang der Sechzigerjahre immer nüchtern, faktischer, grauer, teilweise sogar brutaler, wie im dritten Kapitel dieser Arbeit geschildert wurde. Diese Radikalisierung ihrer Poetik entsteht einerseits aus ihren biografischen Traumata, und andererseits aus programmatischen Gründen, und zwar auch in dem Sinne, dass Ingeborg Bachmann mit Celans neuer Poetik vollkommen einverstanden war und sich dieser Poetik selbst anschließen wollte. Liest man Celans poetologische Schrift *Der Meridian* (1960), so wird die große Gemeinsamkeit mit Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass und mit ihren

¹⁴⁷Der dem Celan-Gedicht *Stille* entlehnte Satz „Ich treibe den Dorn in dein Herz“ taucht zweimal in Bachmanns Roman *Malina* auf. Vgl. Wolfgang Emmerich, *Begegnung und Verfehlung, Paul Celan – Ingeborg Bachmann*, in: *Sinn und Form* 48 (1996), H. 2, S. 278- 294.

¹⁴⁸Wolfgang Emmerich, Ebd., S. 284.

¹⁴⁹ Wolfgang Emmerich, Ebd., S. 284.

programmatischen Erklärungen über die Voraussetzungen der Gegenwartslyrik in den *Frankfurter Vorlesungen* besonders deutlich:

Das Gedicht zeigt, das ist unverkennbar, eine starke Neigung zum Verstummen. Es behauptet sich – erlauben Sie mir, nach so vielen extremen Formulierungen, nun auch diese –, das Gedicht behauptet sich am Rande seiner selbst; es ruft und holt sich, um bestehen zu können, unausgesetzt aus seinem Schon-nicht-mehr in sein Immer-noch zurück. Dieses Immer-noch kann doch wohl nur ein Sprechen sein. Also nicht Sprache schlechthin und vermutlich auch nicht erst vom Wort her „Entsprechung“. Sondern aktualisierte Sprache, freigesetzt unter dem Zeichen einer zwar radikalen, aber gleichzeitig auch der ihr von der Sprache gezogenen Grenzen, der ihr von der Sprache erschlossenen Möglichkeiten eingedenk bleibenden Individuation. Dieses Immer-noch des Gedichts kann ja wohl nur im den Gedicht dessen zu finden sein, der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht. Dann wäre das Gedicht – deutlicher noch als bisher – gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz.¹⁵⁰

Die Nähe dieser programmatischen Behauptungen zur Poetik der Bachmann in den Sechzigerjahren ist erstaunlich: Diese Worte könnten als poetologischer Kommentar zu Bachmanns Gedichten des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* dienen. Nicht nur die Neigung zum Verstummen kennzeichnet diese lyrischen Texte, die sich „am Rande“ ihrer selbst behaupten, sondern auch die faktische, aktualisierte, grauere Sprache, ihr Neigungswinkel in Richtung der *Kreatürlichkeit* und die unmittelbare *Präsenz* von Worten die *Körper* werden. Bereits im Gedicht *Keine Delikatessen* hatte Ingeborg Bachmann ihre Sprachlosigkeit und Stummheit (die Worte werden hier zu „Sterbenswörtern“) programmatisch bekannt und der schönen Sprache, ihrer Einsamkeit und Isolierung eine Absage erteilt.

Was außerdem betont werden muss – Bernard Böschenstein unterstreicht es sehr deutlich – ist, dass alle vorherigen Gedichte von Ingeborg Bachmann etwas von dieser radikalen Kritik enthielten¹⁵¹, dass diese Kritik allerdings vorher chiffriert war. Auf formaler Ebene schien Bachmanns Dichtung (mit ihren mythischen Motiven und ihrem magischen, musikalischen Rhythmus) die Traumen überstanden zu haben, die auf inhaltlicher Ebene immer wieder thematisiert wurden (das war auch bei Paul Celan der Fall, denkt man nur an die berühmte *Todesfuge*). Will man also Bachmanns neue Poetik unbedingt als „Ablehnung“ interpretieren, so verkörpert sie eine Ablehnung ihrer

¹⁵⁰ Paul Celan, *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in: Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Band 3, Frankfurt am Main, 1983, S. 185-201.

¹⁵¹ Bernhard Böschenstein, *Ingeborg Bachmann*, in: *Die deutsche Lyrik 1945-1975*, hrsg. von Klaus Weissenberger, Düsseldorf, Bagel, 1981, S. 254-263.

eigenen Fähigkeit, in den Metaphern, in der geschlossenen Form, im anaphorischen Rhythmus und in einer märchenhaften Dimension Trost und Zuflucht vor den Traumen der geschichtlichen Realität zu suchen. Bachmanns Gedicht *Keine Delikatessen* und alle danach entstandenen Gedichte betrachtete ich als Versuch, alle Themen und Problemkonstanten ihrer Dichtung auch auf formaler Ebene zu transportieren.

Das Hindernis, das Bachmann gefunden hat, ist ihre Hoffnungslosigkeit, ihr Verzweifeln an den Möglichkeiten der lyrischen Sprache, eine Kommunikation mit einem Adressaten, ein Gespräch mit einem Du, also ein enges Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit zu bewahren. Wie schon bemerkt, haben die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* die typische dialogische Struktur der Bachmannschen Dichtung tendenziell verloren. Sie gestalten sich zwar als Appell oder Anklage, doch hat Bachmann die Hoffnung auf die utopische Wirkung der dichterischen Sprache aufgegeben. Die dialogische Dimension ihrer Gedichte sowie die mythische Form ihrer Bildsprache wird in diesen Texten durch ein intertextuelles Netz ersetzt (der imaginäre Dialog mit Gaspara Stampa oder mit den Operngestalten Tosca und Isolde), was aber oft monologisch klingt und so das Ziel verfehlt, eine authentische Kommunikation herzustellen. In seinem Gespräch *Meridian* hatte Paul Celan die Wichtigkeit genau dieser Dimension von Dialogizität (trotz der Einsamkeit des Dichters) deutlich unterstrichen:

Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im Geheimnis der Begegnung? Das Gedicht will zu einem Anderen, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu.¹⁵²

Bachmann muss mit Celans Ausführungen vollkommen übereingestimmt haben, da sich ihre Dichtung ja immer als utopisches Gespräch konstituiert hatte. Trotzdem ist es ihr in den untersuchten Texten nicht gelungen, das angesprochene Du durch die Worte anwesend erscheinen zu lassen, um eine echte Kommunikation zu ermöglichen. Der Ton der Dichterin scheint immer monologisch zu bleiben, obwohl die Sehnsucht nach diesem Du deutlich spürbar ist. Das dramatische Moment dieser „Verfehlung“ des angesprochenen Dus (trotz aller Liebe, die die Dichterin für es fühlt) themisierte Bachmann in ihrem Fragment gebliebenen Text *Das Gedicht an den Leser* (1960). Der Text nennt sich „Gedicht“, ist aber nicht in Versen geschrieben. Was diese Prosa

¹⁵² Paul Celan, Ebd.

kennzeichnet ist die dialogische Struktur, dieselbe Struktur, die Bachmanns späteren Roman *Malina* (1971) kennzeichnen wird. In ihrem *Gedicht an den Leser* wird ein Du angesprochen, und obwohl es nicht antwortet, ist seine Anwesenheit spürbar. Das lyrische Ich untersucht hier die Gründe, warum es sich von seinem „Du“, von dem Leser und dem Adressaten distanziert hat und warum jenes Gedicht, das sich an ein Du, an ein „Gegenüber“ richtet, ihm nicht mehr gelingt:

Was hat uns voneinander entfernt? Seh ich mich in dem Spiegel und frage, so sehe ich mich verkehrt, eine einsame Schrift und begreife mich selbst nicht mehr. In dieser großen Kälte sollten wir uns kalt voneinander abgewandt haben, trotz der unstillbaren Liebe zueinander? Ich warf dir wohl rauchende Worte hin, verbrannte, mit bösem Geschmack, schneidende Sätze oder stumpfe, ohne Glanz. Als wollt ich dein Elend vergrößern und dich mit meinem Verstand ausweisen aus meinen Landen. Du kamst ja so vertraulich, manchmal plump, nach einem schönfärbenden Wort verlangend; auch getröstet wolltest du sein, und ich wußte keinen Trost für dich. Auch Tiefsinn ist nicht mein Amt. Aber eine unstillbare Liebe zu dir hat mich nie verlassen, und ich suche jetzt unter Trümmern und in den Lüften, im Eiswind und in der Sonne die Worte für dich, die mich wieder in deine Arme werfen sollen. Denn ich vergehe nach dir.¹⁵³

Indirekt fragt sich das Ich dieses Textes, warum es sich von der Welt ausgeschlossen hat, warum es jede Kommunikationsmöglichkeit verloren hat und in seiner Isolierung und Einsamkeit gefangen ist. Es geht um eine Isolierung, in der dem Ich die Fähigkeit, sich einem Gegenüber zu öffnen (dem Du, aber auch, allgemeiner gesagt, der äußeren Welt), abhanden gekommen ist. Wie betont wird, war es vor allem der Verstand des Ichs, der das „Andere“ ausgewiesen hat. Dem Ich fehlte auch der Tiefsinn, jene Neigung, ohne Kontrollinstanzen in das Wesen der Dinge einzudringen, das Bereitsein, Vertrauen in einen anderen zu haben und sich ihm vollkommen hinzugeben. Es ist eben die moralische Aufgabe des Dichters, die Sehnsucht nach einer grenzenlosen Liebe wachzuhalten, und zwar durch den Dialog mit einem „Du“, das ein abstraktes Gegenüber (also auch: die äußere Realität) verkörpert. Das Ich erlebt hier dramatisch seine Unfähigkeit, diese Aufgabe zu erfüllen, und sucht unter Trümmern den Weg, der es wieder zu seinem Du führen kann. Laut Bachmann erhält nämlich die Dichtung erst durch diese dialogische Dimension ihre ethische Wirkung; ohne diese bleibt sie reine Ästhetisierung.

Abgesehen von der Identifizierung dieses Dus, zeigt uns Bachmanns *Gedicht an den Leser* ihren Gattungsübergang von der Lyrik zur Prosa: einen Übergang, der sich in

¹⁵³ Werke 4, S. 307.

den Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* konkretisiert. Es wird aber klar, dass dieser Übergang nicht als Absage an eine Gattung zugunsten der anderen zu verstehen ist, sondern als Suche, als gradueller, manchmal verzweifelter Prozess, der viele Wege und Umwege hatte. Da die Gedichte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* in der Periode dieses Übergangs entstanden sind, verstehe ich sie als genau das Feld, auf dem Bachmann ihren Übergang zur Prosa schrittweise nachvollgezogen hat. Nicht nur auf inhaltlicher und auf formaler Ebene, sondern auch aus einem poetologischen Blickwinkel können wir meiner Ansicht nach diese Texte als Thematisierung eines Schwellen-Zustands und der Erfahrung einer dialektischen Grenzüberwindung lesen. Sowohl die absolute Liebe und die selbstlose Kommunion mit den anderen, als auch die Enttäuschung, der Schmerz und die Verzweiflung sind Etappen auf dem Weg des Sich-Wiederfindens und der Selbstüberwindung. Vielmehr als eine Sammlung von Themen und Motiven, die später eine Verarbeitung in der Prosa finden, sollte man Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass als wesentliche Teile ihrer künstlerischen Entwicklung und ihres Werkes betrachten. Aufgrund ihrer formalen, inhaltlichen und poetologischen Identität als Texte des Grenzüberganges sollten sie auch von der Kritik als Texte verstanden werden, die die Opposition zwischen Lyrik und Prosa aufheben.

Die Gedichtsammlung *Ich weiß keine bessere Welt* weist nämlich nicht nur viele thematische Gemeinsamkeiten mit den Texten des *Todesarten*-Projekts auf (wie ich im dritten Kapitel angedeutet habe), sondern auch eine gewisse Kontinuität der früheren Bachmannschen Lyrik, wie die Präsenz vieler Merkmale, die die lyrische Produktion der Bachmann immer gekennzeichnet haben, belegt. Das Thema der traumatischen Geschichtserfahrung (das Bachmanns Lyrik unverwechselbar macht) wird, wie wir in der Analyse der Gedichte *An das Fernmeldeamt Berlin*, *Schallmauer*, *Das deutsche Wunder* u. a. beobachtet haben, auch in ihren letzten Gedichten stark reflektiert. Was diese Texte von den früheren deutlich unterscheidet, ist die Tatsache, dass die Sprache extrem nüchtern und faktisch ist. Die geschichtlichen Prozesse werden nicht mehr durch ein hohes Register und eine raffinierte Bildsprache, durch drohende Naturbilder, Klangbilder und mythische Szenen evoziert, sondern unmittelbar zur Sprache gebracht. Im Gedicht mit dem Beginn „Nach vielen Jahren“, beispielweise setzt sich Bachmann mit der Aufarbeitung der faschistischen Vergangenheit unmittelbar auseinander:

[...]

Wie soll einer allein soviel erleiden können,
soviele Deportationen, soviel Staub, sooft hinabgestoßen
sooft gehäutet, lebendig verbrannt, sooft

geschunden, erschossen, vergast, wie soll einer
sich hinhalten in eine Raserei
die ihm fremd ist und der heult über eine erschlagene Fliege.

Soll ich aufhören, da zu sein, damit dies aufhört.
Soll ich die Qual mir abkürzen, mit 50 Nembutal,
soll ich, da ich niemand in die Hände falle,
aus allen Händen fallen, die morden (KBW, 60)

Um die Unterschiede zu ihrer früheren Lyrik zu zeigen, sei dieses Gedicht – in dem die Sprache sehr konkret ist und die traumatische Unheilgeschichte explizit geschildert wird – z. B mit dem Gedicht *Früher Mittag* verglichen, in dem die faschistische Vergangenheit durch eine intensiv allegorische Sprache und der Schrecken durch mythologisches Material evoziert werden. Was diese Gedichte gemeinsam haben, ist Bachmanns unverwechselbare Technik der Iteration und die anaphorische Struktur der Verse:

Still grünt die Linde im eröffneten Sommer,
weit aus den Städten gerückt, flirrt
der mattglänzende Tagmond. Schon ist Mittag,
schon regt sich im Brunnen der Strahl,
schon hebt sich unter den Scherben
des Märchenvogels geschundener Flügel,
und die vom Steinwurf entstellte Hand
sinkt ins erwachende Korn.

Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt,
sucht sein enthaupteter Engel ein Grab für den Haß
und reicht dir die Schüssel des Herzens.

Eine Handvoll Schmerz verliert sich über den Hügel.

Sieben Jahre später
fällt es dir wieder ein,
am Brunnen vor dem Tore,
blick nicht zu tief hinein,
die Augen gehen dir über.

Sieben Jahre später,
in einem Totenhaus,
trinken die Henker von gestern
den goldenen Becher aus.
Die Augen täten dir sinken.

Schon ist Mittag, in der Asche
krümmt sich das Eisen, auf den Dorn
ist die Fahne gehißt, und auf den Felsen

uralten Traums bleibt fortan
der Adler geschmiedet.

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

Lös ihr die Fessel, führ sie
die Halde herab, leg ihr
die Hand auf das Aug, daß sie
kein Schatten versengt!

Wo Deutschlands Erde den Himmel schwärzt,
sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen,
eh sie der Sommer im schütteren Regen vernimmt.

Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land:
schon ist Mittag.¹⁵⁴

Auch der Klagegestus und der Protestschrei, die wir im Band *Ich weiß keine bessere Welt* oft erkannt haben, sind typisch für Bachmanns Dichtung: Das Ende des Gedichts *Eintritt in die Partei* erinnert z.B. an Bachmanns „politisches Manifest der Nichtanpassung“¹⁵⁵, das Gedicht *Alle Tage*. Im Schrei „es komme die Revolution!“ wird jene Position explizit formuliert, die Bachmann schon seit jeher vertrat. Die Klagen und Anklagen, die sie etwa in den Texten *Das Strafgesetzbuch*, *Nach vielen Jahren*, *Eintritt in die Partei* oder *Ich weiß keine bessere Welt* formuliert, gestalten sich als radikalere Fassungen eines Gestus, der Bachmanns Dichtung immer gekennzeichnet hat. Man denke nur an die Bedeutung, die das Wort *Anrufung* im Titel ihrer zweiten Lyriksammlung besitzt: „Gebet und Urteilsforderung zugleich“¹⁵⁶.

Die traumatische Erfahrung der Geschichte, die Gewalt der Gesellschaft und die daraus resultierende Zerstörung der individuellen Identität sind als Konstanten des Bachmannschen Werkes zu verstehen. Was aber Bachmanns Produktion bis zum Ende der Fünfzigerjahre gekennzeichnet hat, war – wie Rita Svandrlik beobachtet – das fast stoische Festhalten des lyrischen Subjekts an der Hoffnung, durch das Wort und durch die Sprache der Gewalt der Geschichte, der krankhaften gesellschaftlichen Ordnung und dem kulturellen Vakuum etwas entgegensetzen zu können:

In ihren Gedichten hatte es die Dichterin unternommen, den zerstörerischen, tödlichen Charakter dieser Ordnung, die bedrohliche Gewöhnlichkeit dieses Alltags, zu thematisieren und das Vakuum für sich in

¹⁵⁴ Werke 1, S. 44, 45.

¹⁵⁵ Primus-Heinz Kucher, Ebd, S. 10.

¹⁵⁶ Luigi Reitani, Ebd., S. 30.

Anspruch zu nehmen, den Blick für die in ihm vielleicht noch enthaltenen Möglichkeiten zu schärfen. In Bildern des Fremden, des Ungewohnten – meist aus einem elementaren, aber beschädigten Naturbereich stammend, aus einer als erstarrt, menschenlos, unfruchtbar, winterlich beschriebenen Landschaft; Bilder, in denen das natürliche Geschehen für das historische steht – wird ein Gegenbild zur selbstgerechten Gesellschaft des beginnenden Wirtschaftswunder geschaffen. Zugleich sind diese Bilder des Erstarrens, des ausgehenden Lichtes, der zunehmenden Kälte und des Abschieds Metaphern eines allgemeinen Bewusstseins, das diese Zeit als Endzeit erlebt. Das typische Katastrophenbewusstsein wird bei Bachmann aber umgestaltet, umgekehrt im Zeichen einer verzweifelten, absurdnen Hoffnung.¹⁵⁷

Die Bereitschaft des lyrischen Ichs zur Hoffnung schränkte sich aber bei Bachmann im Laufe der Zeit deutlich ein und wurde immer mehr durch selbstkritische Akzente ersetzt, wie Svandrlik anhand ihrer Interpretation mehrerer Gedichte aus Bachmanns erster und zweiter Sammlung zeigt. Die Infragestellung der Rolle des Dichters und seines Materials (die Sprache) wird nämlich mit der Zeit in Bachmanns Werk immer radikaler. Die Gedichte der Sammlung *Die gestundete Zeit* sind durch einen militanten Ton charakterisiert, der der Figur der Dichterin eine heroische Identität verleiht. Am Beispiel etwa der Gedichte *Holz und Späne*, *Psalm*, *Alle Tage* und *Friiher Mittag* zeigt Svandrlik, dass das Ich, obwohl es den permanenten Kriegszustand seiner *dürftigen Zeit*¹⁵⁸ spürte, noch optimistisch an die Möglichkeit der Kommunikation mit dem angesprochenen Du glauben konnte: Sein mahnender Imperativ an den Partner belegt die kommunikative Absicht der Dichtung. Mit der Zeit wird aber der Glaube an die Möglichkeit der Kommunikation immer geringer; auch die Liebesbeziehung (die privilegierte Kommunikationsform in Bachmanns Poetik) scheint immer deutlicher zum Scheitern verurteilt zu sein.

Bachmanns zweiter Lyrikband besitzt einen wesentlich höheren Grad an Bildhaftigkeit und eine höhere Dichte von Mythen- und Märchenmotiven, denen traumatische geschichtliche und persönliche Erfahrungen zugrunde liegen. War das lyrische Sprechen durch den Schrecken und die Angst tief bedroht, fand Bachmann in der mythischen Reformulierung der Realität ihre Alternative zum Verstummen. Diese Alternative schien ihr aber mit der Zeit immer verlogener und gefährlicher zu werden, da sie nicht angemessen rezipiert wurde: Das Publikum schätzte nämlich die ästhetischen Merkmale von Bachmanns Dichtung und übersah ihre ethische Dimension.

¹⁵⁷ Rita Svandrlik, *Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, in: Text+Kritik, Sonderband zu Ingeborg Bachmann, hrsg. von Sigrid Weigel, München 1984, S. 29.

¹⁵⁸ Die Formulierung greift Bachmann von Hölderlin auf: vgl. GuI, S. 15. (Von Svandrlik betont, Vgl. Ebd. S. 30)

Ein weiteres Motiv, das das Gesamtwerk der Bachmann durchzieht und das wir auch in ihren letzten Gedichten wiederfinden, ist die Sehnsucht nach dem ursprünglichen androgynen Zustand. Die Bruder–Schwester–Liebesbeziehung, die im ersten Gedicht der *Anrufung des Großen Bären*, *Das Spiel ist aus*, auftaucht, symbolisierte schon in dieser Sammlung den Widerstand der Dichterin gegen die Trennung zwischen den Geschlechtern und ihre Sehnsucht nach einer ursprünglichen Einheit¹⁵⁹, nach dem musilschen „anderen Zustand“¹⁶⁰. So kommen wir zu einem wesentlichen Punkt meiner Analyse: die Thematisierung der Grenzen und die Sehnsucht nach einem grenzenlosen Zustand. In ihrem Aufsatz zitiert Svandrik eine Strophe aus dem Gedicht V des Zyklus *Von einem Land, einem Fluß und den Seen*:

Wir aber wollen über Grenzen sprechen,
und gehn auch Grenzen noch durch jedes Wort:
wir werden sie vor Heimweh überschreiten
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort.¹⁶¹

Für den Zusammenhang meiner Arbeit ist Svandriks Kommentar zu dieser Strophe von großer Bedeutung:

Diese Wunschvorstellung markiert einen Kulminationspunkt, zu dem das darauffolgende Gedicht in scharfem Kontrast steht: es ist die Darstellung der historisch-gesellschaftlichen Kraft, die dafür sorgt, daß Grenzen gesetzt werden, die eine sich nur negativ auswirkende Trennung beinhalten. Es handelt sich um die Kraft der Gewalt, hier in der Form des Schlachtens und des Mordens; damit wird aus dem Gegensatz heraus die unmögliche Verwirklichung einer Integration mit der Natur verdeutlicht (IV Gedicht¹⁶²) ebenso wie der naive Eskapismus eine Utopie der schönen Sprache.¹⁶³

Gerade diese Form des „Eskapismus in der schönen Sprache“ wird von der Dichterin in ihren letzten Gedichten vollkommen abgelehnt. Um zu einer Erneuerung zu kommen, musste sie aber die klassischen Formen von innen zerstören. Über die Landschaft, die dem Ich der *Anrufung* immer gegenübersteht, beobachtet Svandrik: „die verödete Landschaft, die das Subjekt vorfindet, deutet auf eine vorhergehende Katastrophe, die ja bei Bachmann immer die Voraussetzung einer Änderung, einer Erneuerung ist“¹⁶⁴. Betrachten wir diese Beobachtung im Zusammenhang mit jenen Texten aus dem Band

¹⁵⁹ die zurück auf Platos Vorstellung vom „Kugelmenschen“ geht (Vgl. Platon, *Symposion*).

¹⁶⁰ Vgl. Svandrik, Ebd., S. 32.

¹⁶¹ Werke 1, S.89.

¹⁶² Des Zyklus *Von einem Land, einem Fluß und den Seen*.

¹⁶³ Rita Svandrik, Ebd., S. 33-34.

¹⁶⁴ Ebd., S. 35.

Ich weiß keine bessere Welt, die die Wüste als Hintergrund haben, erkennen wir eine weitere gemeinsame Thematik von Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass und ihrer vorherigen Produktion: Die „Verwüstung“ der Seele des Ichs, die an diesem symbolischen Ort stattfindet, haben wir als notwendige Voraussetzung für eine Erneuerung interpretiert. Es ist dieselbe Verwüstung, die auch die Sprache und die Syntax erfahren haben, um dem neuen poetischen Sprechen Platz zu machen.

Eine weitere Thematik, die Rita Svandrlik untersucht hat und die für die Analyse der Texte des Bandes *Ich weiß keine bessere Welt* von großer Bedeutung ist, ist der Konflikt zwischen Wahrheit und ästhetischem Schein, den die Dichterin immer dramatischer erlebte und den sie nie lösen konnte, bis sie (wir wir schon betont haben) schließlich zur definitiven Ablehnung des ästhetisch Schönen gelangte. Svandrlik äußert sich hierzu wie folgt:

Immer wieder thematisiert die Autorin, was ihrer Meinung nach dichterische Sprache nicht sein soll (*Rede und Nachrede, Was wahr ist*). Dass jedoch bald die negativen Akzente zu überwiegen beginnen, ist nicht der Schwierigkeit zuzuschreiben, die *Gunst aus Lauch und Hauch* zu finden; im Gegenteil, in der dritten Sektion dieses Lyrikbandes [*Anrufung des Großen Bären*, S. B.] haben wir manches glückliche Beispiel, das von einer Überhöhung in der Form zeugt. Das Finden dieser Form ist aber keine Befreiung, es bedeutet vielmehr Verzicht auf Leben, d. h. Selbstzerstörung, weil das dichterische Wort, das in einem tödlichen Kampf mit dem Übel (Vampir), der schlechten Sprache (der üblen Nachrede) abgerungen wird, doch den Konflikt zwischen Wahrheit und ästhetischem Schein nicht lösen kann. Deswegen liegt in diesen Gedichten der emphatische Akzent auf dem Verderben, welches das Schreiben für das lyrische Ich bedeutet.¹⁶⁵

Das Thema des Verzichts auf das Leben als Voraussetzung der schönen, geschlossenen Form spielte in Bachmanns Poetik immer eine sehr wichtige Rolle. Wie ich schon betont habe, scheint die Möglichkeit, den dichterischen Texten eine erkennbare Richtung zu verleihen (damit sie deutlich Ausdruck eines Programms, einer Poetik werden), eng mit der Fähigkeit verbunden zu sein, vom Leben, d. h. vom persönlichen Schmerz, von persönlichen Emotionen zu abstrahieren und auf die Kraft dieser Gefühle zu verzichten. Der Dichter soll also fähig sein, seinen Verstand und seine Vernunft (die im Prozess des Schreibens grundlegend sind) von seinen Gefühlen (die das Rohmaterial für dieses Schreiben sind) zu trennen, um eine Distanz zum Leben zu erlangen. Doch die Opposition zwischen Vernunft (die männliche Instanz in Bachmanns Werk) und Emotion (die weibliche Instanz) sowie den Riss zwischen Form und Leben hatte

¹⁶⁵ Rita Svandrlik, Ebd, S. 37.

Bachmann immer konfliktvoll erlebt; die Notwendigkeit, die Vernunft vom Gefühl zu trennen, bedeutete für sie den Verzicht auf das authentische Leben und auf eine konkrete Dimension der Liebe. Diese schmerhaft erlebte gezwungene Trennung zwischen Intellekt und Eros themisierte sie beispielhaft im Gedicht *Mein Vogel*. Das Motiv kehrte auch im Gedicht *Erklär mir, Liebe* wieder: Hierin hat das lyrische Ich auf die Liebe verzichtet, um seine geistige Tätigkeit nicht durch das Leben zu entfremden; diese Situation erlebt es aber als schmerzvoll und es fragt sich, ob man nicht etwas vermissen wird, wenn man immer nur denkt und sich nie dem Gefühl hingibt. In diesen Versen rührte Bachmann die Konstante der Kluft zwischen Kunst und Leben exemplarisch an:

Dein Hut lüftet sich leis, grüßt, schwebt im Wind,
dein unbedeckter Kopf hat's Wolken angetan,
dein Herz hat anderswo zu tun,
dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,
das Zittergras im Land nimmt überhand,
Sternblumen bläst der Sommer an und aus,
von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,
du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,
was soll dir noch geschehen –

Erklär mir, Liebe!

Der Pfau, in feierlichem Staunen, schlägt sein Rad,
die Taube stellt den Federkragen hoch,
vom Gurren überfüllt, dehnt sich die Luft,
der Enrich schreit, vom wilden Honig nimmt
das ganze Land, auch im gesetzten Park
hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt.

Der Fisch errötet, überholt den Schwarm
und stürzt durch Grotten ins Korallenbett.
Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion.
Der Käfer riecht die Herrlichste von weit;
hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch,
daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern,
und nähm den Weg zum fernen Erdbeerstrauch!

Erklär mir, Liebe!

Wasser weiß zu reden,
die Welle nimmt die Welle an der Hand,
im Weinberg schwilkt die Traube, springt und fällt.
So arglos tritt die Schnecke aus dem Haus!

Ein Stein weiß einen andern zu erweichen!

Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:
sollt ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?

Du sagst: es zählt ein anderer Geist auf ihn...
Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander
durch jedes Feuer gehen.
Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.¹⁶⁶

„Bei Bachmann gewinnt diese Thematik insofern einen besonderen Akzent, als der Verlust der erotisch-existentiellen Sphäre einen irreparablen Charakter annimmt. Und die ästhetische Konstruktion vermag den Erlebnisbereich, das Leben, nicht mehr zu kompensieren oder zu ersetzen“¹⁶⁷, so Reitani. Während das Ich der früheren Gedichte dem Schreiben und dem Intellekt zuliebe auf die Unmittelbarkeit der Emotionen und auf die erotische Dimension oft verzichtet hatte, werden die Texte in Bachmanns letzter „Sammlung“ *Ich weiß keine bessere Welt* zum Manifest ihrer Skepsis diesem Verhalten gegenüber. Als das Ich behauptet „Ich habe Genie, wo andere einen Körper haben“ (KBW, 78) und im Gedicht *Meine Zelle* schreit: „Wo die anderen Körper/ haben, hatte ich Genie// [...] Jedes Gefühl in mir/ haben sie ausgeräuchert“ (KBW, 83) meint es, dass es nun sein Leben, seinen Körper und die konkrete, sinnliche Dimension der Liebe zurückhaben will. Die Tatsache, dass das Leben durch die Literatur (*die Wirklichkeit durch das Buch*) oft ermordet wird, bringt Bachmann auch im Gedicht *Das Strafgesetzbuch. Gaspara Stampa* symbolisch zur Sprache:

Der Käfer, aufgespießt, der Schmetterling
ins Album gepreßt, das Blatt zwischen
Buchseiten gelegt –
ermordet die Wirklichkeit, auf feinste Weise
nur Menschen gestattet [...]“ (KBW, 120)

Auch die Verse des folgenden Gedichtes klingen wie ein Protest gegen die Gewohnheit der Literatur, das Leben zu bändigen und in schönen Formen einzugrenzen¹⁶⁸ sowie gegen die Überzeugung, das Fehlen der erotischen Dimension des Lebens durch den Verstand, durch die Form, kompensieren zu können:

¹⁶⁶ Werke 1, S. 109-110.

¹⁶⁷ Luigi Reitani, Ebd., S. 25.

¹⁶⁸ Auch von Rita Svandrlík betont, Vgl. „*Denn vernichten sollte man es sofort, was über das Heute geschrieben wird*“. Von *Ich weiß keine bessere Welt zu Malina*, in: L/BNG, S. 165.

Immerzu in den Worten sein, ob man will oder nicht,
Immer am Leben sein, voller Worte ums Leben,
als wären die Worte am Leben, als wäre das Leben am Wort.

So anders ists, glaubt mir.
Zwischen ein Wort und ein Ding
da dringst du nur selber ein,
wie bei einem Kranken liegst du bei beiden
da keins je ans andre sich drängt
du kostest einen Klang und einen Körper,
und kostest beide aus.

Es schmeckt nach Tod.

[...] (KBW, 126)

Wie aus diesen Versen deutlich wird, schmeckt für die Autorin jede Literatur, die das Leben wie einen toten Schmetterling zwischen den Seiten eines Albums gefangen halten will, nach Tod. Aus diesem Grund will das lyrische Ich in Bachmanns letzten Gedichten nicht als Vernunft-Instanz dienen, die das *Leben* dominiert und in geschlossene, begrenzte *Formen* sublimiert und die unmittelbare, konkrete, manchmal brutale Präsenz der Dinge, der Gegenstände verdrängt. Vielmehr bringt sich das Ich mit dem eigenen Körper ins Spiel und lässt seine Subjektivität mit der Wirklichkeit verschmelzen; seine Individualität wird „depotenziert“ in dem Sinne, dass es die vernünftige Kontrolle über sich selbst verliert und sich an der Wirklichkeit vollkommen anlehnt und sich ihr hingibt: In Bachmanns letzten Gedichten wird der Geist Körper, der Logos Pathos, das Wort „Fleisch“¹⁶⁹. Diese Dimension schafft Bachmann durch Texte, in denen sie ihre Sehnsucht nach einer grenzenlosen Kommunion mit allen Kreaturen inhaltlich und formal ausdrückt. In ihren letzten Gedichten sprengt sie also die Form von innen und verzichtet auf jede geschlossene (metrische, syntaktische oder rhetorische) Form. Die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* betrachte ich also als Versuch, durch die dialektische Auseinandersetzung mit polaren Spannungen zu einer Aufhebung zu gelangen. Diese Aufhebung¹⁷⁰ lässt sich aber erst in einem Schreiben finden, das alle Grenzen und Trennungen – vor allem die Trennung zwischen Verstand und Gefühl, Intellekt und Eros, zwischen männlichen und weiblichen erzählerischen Instanzen, zwischen Form und Leben – überwindet.

¹⁶⁹ Hubert Lengauer, *Nachgelassener (oder nachlassender) Skandal? Zu Ingeborg Bachmanns Gedichtband „Ich weiß keine bessere Welt“*, in: *Literatur als Skandal*, hrsg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen, 2007, S. 492.

¹⁷⁰ Die Aufhebung versteh ich im hegelianischen Sinne.

Das Verhältnis zwischen dem lyrischen Ich und der Welt (und zwischen dem Individuum und der Gesellschaft) ist in diesen Gedichten nicht mehr im Sinne einer intellektuellen Haltung (und durch die Kategorien der Vernunft und der logischen Trennung) zu verstehen, sondern eher im Sinne einer erotischen Haltung (durch Begriffe wie Solidarität, Zusammensein, Verschmelzung, Gleichheit, Einheit). Die Solidarität des Ichs mit der untersten Klasse, seine Vorliebe für die bescheidensten, spontanen Aspekte des Lebens, seine Sehnsucht nach einem Androgynie-Zustand, sein Wunsch des geografischen Grenzüberschritts interpretiere ich im Sinne dieses neuen, körperlichen Verhältnisses des Ichs zur Wirklichkeit und im Sinne seiner Sehnsucht nach einer Einheit zwischen Subjekt und Objekt. Am Beispiel dieser Texte wird auch Bachmanns Gattungsübergang (von der Lyrik zur Prosa) nachvollgezogen.

Ob nun diese Gedichte geglückt oder nicht geglückt sind, ob die Poetik, die ihnen zugrunde liegt, deutlich wird oder nicht, ob sie mehr oder minder klar eine poetologische Richtung aufweisen, scheint mir ein subjektives Urteil zu bleiben. Was den literarischen Wert dieser Gedichte ausmacht, hat meiner Ansicht nach letztendlich nichts mit dem zu tun, was sie uns über Ingeborg Bachmann (weder über ihr Leben, noch über ihre Poetik) sagen, sondern hängt vielmehr davon ab, was diese Verse unserer Seele mitteilen können: „Beauty has many meanings as man has moods“¹⁷¹.

¹⁷¹ Oscar Wilde, *The critic as artist*.

5. Zusammenfassung: Riassunto

Non conosco mondo migliore: la raccolta di poesie oggetto della mia analisi nel presente lavoro ha, come titolo, un verso dal tono amareggiato, disilluso, rassegnato. Ingeborg Bachmann non aveva destinato alla pubblicazione questi 106 testi, che sono stati selezionati dal suo lascito dagli eredi e pubblicati dalla casa editrice Piper alla fine del 2000, provocando nel mondo della letteratura e della critica letteraria una spinosa controversia sulla legittimità di questa edizione. La polemica iniziata nella *Zeit* nell’ottobre di quell’anno (ancor prima che il volume fosse disponibile per l’acquisto), riguardava il fatto che la Bachmann, pur avendo conservato con cura questi testi risalenti a un periodo che va dal 1962 al 1964 circa, ma non esattamente databili, non li avesse mai voluti pubblicare e ne avesse addirittura negato l’esistenza in occasione di alcune interviste in cui affermò di avere definitivamente smesso di scrivere poesia¹⁷². Trattandosi di una pubblicazione postuma, non basata sull’*imprimatur* dell’autore, sollevò la reazione indignata di tutti quei germanisti, nonché di quegli amici della Bachmann, che sostenevano che questi testi, per la loro forma incompleta e frammentaria, per la loro origine autobiografica, per l’inevitabile natura di “Schmerzdokumente” (documenti che recano testimonianza del periodo di intensa sofferenza dell’autrice) e per alcuni contenuti presumibilmente scandalosi, non fossero pubblicabili.

Se ora la critica è generalmente concorde nel definirli “poesie”, basta leggere gli articoli apparsi nella *Zeit* o in altri quotidiani tedeschi o austriaci tra il settembre 2000 e il giugno del 2001 per rendersi conto che, inizialmente, questo era tutt’altro che scontato: la questione riguardava la definizione stessa di questi testi. In molti accusarono la casa editrice Piper per la scarsa accuratezza scientifica della pubblicazione e i fratelli della Bachmann di utilizzare la sorella per realizzare facili guadagni. Con il tempo la polemica si è placata, focalizzandosi sugli aspetti più importanti legati a questa pubblicazione: non tanto la sua legittimità, quanto le sue modalità. Ernst Osterkamp ha toccato per primo alcuni punti fondamentali della questione: come altri, egli sostiene l’importanza filologica di questi versi, che mettono in luce aspetti fondamentali della personalità e della poetica dell’autrice e che quindi sono essenziali per ricostruirne la vita e l’opera. Lamenta però la carenza di un apparato critico che accompagni e spieghi i vari testi, che cerchi da un lato di datarli e contestualizzarli all’interno della vita dell’autrice e soprattutto della sua opera, e

¹⁷² Cfr. GuI, S. 25, S. 38.

dall’altro di identificare la trama di motivi e di citazioni intertestuali che li collega.¹⁷³ È Hans Höller a mettere poi in luce gli aspetti su cui è necessario soffermarsi, ovvero il fatto che questi testi risultino fondamentali per rivalutare attentamente il significato della presa di distanza della Bachmann dalla lirica a partire dal 1961, con la pubblicazione della prima raccolta di racconti, *Il trentesimo anno*. Ho dunque impostato la mia tesi a partire da questi primi spunti di riflessione e da queste indicazioni. Fin dalla prima lettura delle poesie mi è sembrato necessario, pur non sottovalutando il significato del periodo di profonda crisi personale che Ingeborg Bachmann attraversava quando sono nati questi versi, prescindere dalla loro parziale origine autobiografica e tentare un’interpretazione quanto più possibile orientata a mettere in luce le costanti problematiche (“Problemkonstanten”¹⁷⁴) che emergono, e la direzione poetologica, la “Richtung”¹⁷⁵ che la Bachmann intendeva imprimere. Considerando inoltre l’incompiutezza formale di questi versi (che da una parte rispecchia la scelta dell’autrice di privilegiare una sintassi aperta e una metrica sciolta, e dall’altra è dovuta proprio al fatto che le poesie non sono state portate a termine), mi è parsa chiara fin dall’inizio l’impossibilità di intraprendere un’accurata analisi metrica o stilistica. Essa sarebbe risultata un atto di violenza nei confronti di questi testi, che si sottraggono programmaticamente a un’analisi estetica.

Se infatti Ingeborg Bachmann si era sempre discostata nella sua produzione lirica da uno sterile concetto di bellezza e da un’estetizzante perfezione formale, con il tempo la sua insofferenza nei confronti del bello poetico, della forma fine a sé stessa che confina la vita, è diventata sempre più radicale. Come metto in luce all’interno della tesi, basandomi soprattutto sulle dichiarazioni poetologiche dell’autrice nelle sue varie interviste e nelle famose *Lezioni di Francoforte*, ciò che determinò il distacco della Bachmann dalla poesia fu, accanto a una serie di esperienze di vita, anche la delusione nei confronti di un’inadeguata ricezione. Anziché cogliere il profondo afflato etico della sua letteratura, le riflessioni sull’importanza della lingua sul piano morale, il pubblico aveva prediletto gli aspetti estetici delle poesie: le immagini naturali, le belle metafore, il ritmo quasi magico dei suoi versi, il suo sapiente attingere a un repertorio di temi mitici, i riferimenti al mondo delle favole e del folklore. Il fatto che attraverso quelle

¹⁷³ Cfr. Ernst Osterkamp, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbare Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L14.

¹⁷⁴ Cfr. la prima lezione di Francoforte in: *Werke*, S. 193.

¹⁷⁵ Idem

metafore si articolasse un sempre più radicale disagio, il rifiuto dei meccanismi della società borghese, la denuncia delle violenze e dei soprusi nella storia, la condanna del vittimismo austriaco, del consumismo e del capitalismo era passato in qualche modo in secondo piano. Ma un'autrice come la Bachmann, per cui la dimensione etica della letteratura era sempre stata di imprescindibile importanza e per cui il compito principale della lingua era proprio quello di dire la verità, di svelare la realtà (quasi nel senso etimologico del greco *aletheia*) annientando le frasi fatte e i luoghi comuni, non poteva tollerare che questi aspetti non venissero colti; privata della sua dimensione etica, la poesia avrebbe rischiato di divenire puro piacere estetico. Contro l'aspetto “culinario” di tale letteratura la Bachmann si espresse nella poesia *Keine Delikatessen*, scritta probabilmente nel 1963 e pubblicata nel 1968 nel famoso *Kursbuch 15* assieme ad altre tre poesie fondamentali: *Prag Jänner 64*, *Enigma* e *Böhmen liegt am Meer*.

Se *Böhmen liegt am Meer* ha costituito nella mia analisi dei testi una sorta di ideale punto di arrivo della raccolta *Ich weiß keine bessere Welt* (dato che fu la stessa Bachmann a designarlo come suo ultimo testo poetico), *Keine Delikatessen* è stato per me – a causa dei suoi contenuti poetologici – sin dall'inizio una costante guida, dato che in questo testo compaiono la maggior parte dei temi che si ritrovano, sviluppati e problematizzati, nei testi del lascito. Nel 1962 la Bachmann dichiarò di non voler più scrivere poesia, a meno che non si trattasse di una poesia totalmente nuova¹⁷⁶: in *Keine Delikatessen* sottolinea di non sopportare più le belle parole, di non voler imprigionare il suo pensiero in metafore e forme chiuse o intrattenere il pubblico con ritmi musicali e allitterazioni, dandogli da mangiare “delizie poetiche”. Dichiara invece di voler accogliere all'interno della poesia tutti i sentimenti e gli aspetti più elementari della vita senza abbellirli: il dolore, le lacrime, la fame, la vergogna, la miseria, le tenebre. Annuncia di aver imparato a guardare e a descrivere la realtà in modo diverso, solidarizzando con gli aspetti più immediati dell'esistenza, con le classi più umili della società. Cosa questo comporti per la sua poesia viene chiaramente espresso in questi versi: “Ich bin nicht mein Assistent”¹⁷⁷: anziché utilizzare la letteratura per sublimare il proprio dolore e superare i propri traumi, la Bachmann vuole usare la propria sofferenza per conoscere meglio la realtà, fondendosi con essa al fine di coglierne le dinamiche più segrete e più autentiche.

Le poesie del lascito di Ingeborg Bachmann ci costringono a interrogarci su che cosa sia un testo poetico: il motivo per cui inizialmente esse non sono state accettate

¹⁷⁶ Cfr. GuI, S. 66.

¹⁷⁷ HLG, S. 79.

dalla critica come tali dimostra che il significato di un genere letterario è fortemente legato a un contesto, a un orizzonte d'attesa. Il fatto che questi testi sfidassero e deludessero le aspettative del lettore della Bachmann, abituato a poesie formalmente molto diverse, proponendo una poesia radicale, grigia, quasi brutale nella descrizione della malattia, della disperazione e del logoramento, determina un iniziale atteggiamento di scetticismo. Un rifiuto che poi viene lentamente superato grazie al contributo di quei critici che, conoscendo profondamente i testi precedenti della Bachmann, sono in grado di cogliere gli intenti dell'autrice e gli elementi di continuità rispetto alla sua precedente produzione poetica.¹⁷⁸

Ma a determinare il valore estetico di una poesia non sono tanto i sentimenti espressi, i tormenti, le sofferenze, non è tanto la parte di vita vissuta, di esperienza a noi comunicata, quanto il modo in cui un autore ha sublimato quell'esperienza attraverso la forma ed è riuscito a conferire al suo sentimento particolare quel valore universale che fa sì che proprio *quel* verso riesca a dar voce e a parlare all'anima di altri uomini in altri tempi. In somma, la facoltà di prescindere dall'Io immediato, dalla vita, di trovare la necessaria distanza. Una capacità in cui la Bachmann aveva pienamente dimostrato la sua maestria nel caso delle raccolte *Il tempo dato in proroga* (1953) e *Invocazione all'Orsa maggiore* (1956) ma con la delusione di non aver ottenuto lo sperato risultato di riuscire a scuotere le coscienze. Nel secondo capitolo di questa tesi sollevo quella che per me diventa una questione fondamentale, a cui cerco di dare risposta nel corso della mia analisi: perché Ingeborg Bachmann in questo caso non è riuscita a imprimere ai suoi versi quella distanza?¹⁷⁹ La risposta che io ho proposto dopo aver analizzato le poesie e che ho cercato di argomentare nel quarto capitolo è che lei abbia in parte consapevolmente voluto rinunciare al proposito di dominare la vita attraverso l'arte, di sublimare i contenuti attraverso la forma, di "ripulire" i sentimenti attraverso l'intelletto. In quanto però da sempre pienamente convinta dell'importanza della distanza tra arte e vita, lei sembra dichiararsi consapevole del fatto che non sarebbero state le sue ultime

¹⁷⁸ Cfr. soprattutto l'articolo (già citato nella tesi) di Schmidt Dengler (Wendelin Schmidt-Dengler, „*Geliebter Schweißgeruch*“). Am 25. Juni wäre Ingeborg Bachmann 75 Jahre alt geworden. Und Neuerscheinungen finden immer noch genug Stoff sich am Werk und der Biographie der Dichterin abzuarbeiten. In: Der Falter, Nr. 25, 22. Juni 2001, 77), quello di Höller (Vgl. Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Man sollte die Gedichte als zentralen Teil des Werkes lesen*, in Die Zeit Nr. 46, 9. November 2000, S. 70) e la tanto concisa quanto acuta ricapitolazione dello sviluppo della poesia bachmanniana da parte di Reitani nell'introduzione al volume "In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort..." (Cfr. Primus-Heinz Kucher, Luigi Reitani (Hgg.), „*In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...*“, *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Wien; Böhlau 2000, S. 31).

¹⁷⁹ L'interrogativo, diventato poi per me una questione di centrale importanza, è stato sollevato dal Professor Klaus Amann.

poesie a darle fama quando sigilla la poesia-Manifesto *Keine Delikatessen* con il verso: “Mein Teil, es soll verloren gehen”.

Nelle poesie del lascito troviamo quindi un esempio, seppur incompleto, di quella scrittura “a rischio” che lei stessa aveva annunciato di voler perseguire¹⁸⁰: il rischio è quello di non piacere, di provocare, di deludere le aspettative, di cadere nel silenzio o di essere dimenticati. Ma per lei una letteratura che non corre questo rischio non ha senso. La raccolta *Ich weiß keine bessere Welt* rappresenta, assieme ai successivi romanzi e abbozzi per il ciclo *Cause di morte*, l’avvenuta radicalizzazione della sua poetica. In questi testi non solo limita al massimo l’uso delle metafore e la forma metrica tradizionale, ma scardina la sintassi dal suo interno. Il ritmo diventa spesso prosaico, il registro quotidiano, il lessico a volte crudo, a volte quasi banale: “Weiß, daß man so nicht daherreden kann,/ es muß würziger sein, eine gepfefferte Metapher/ müßte einem einfallen. Aber mit dem Messer im Rücken. //Parlo e tacio, parlo, flüchte mich in ein Idiom, /in dem sogar Spanisches vorkommt, los toros y/ las planetas”. Lo stile non è unitario, così come il grado di rielaborazione dei componimenti: alcuni sembrano appunti presi di getto e non possiedono neppure un titolo, mentre altri hanno subito un processo di elaborazione, come testimoniato dalla presenza di più versioni. Anche il grado di astrazione di questi testi rispetto ai tormenti personali della scrittrice è diverso: mentre moltissime poesie possono essere interpretate prescindendo totalmente dalle vicende personali dell’autrice, per altri è impossibile non scorgerne il sostrato autobiografico. È stato necessario quindi nel primo capitolo del presente lavoro (1.1) fare riferimento alla vita privata di Ingeborg Bachmann per contestualizzare le poesie in questione. Esse nascono infatti in quello che è forse il periodo più drammatico della vita della Poetessa, dopo la traumatica separazione da Max Frisch e il conseguente crollo emotivo e nervoso della scrittrice, che diventa dipendente da alcol e farmaci e viene ricoverata in cliniche di Berlino e di Zurigo, esperienza confluì chiaramente nei testi poetici che recano il titolo di *Gloriastraße*¹⁸¹. Se in questo capitolo si fa riferimento anche al legame amoroso con Paul Celan, interrotto in epoca ben precedente, non è per un morboso interesse di chi scrive per le vicende private della Bachmann ma per la mia convinzione che Celan sia effettivamente la figura che più l’ha influenzata a livello letterario. Anche la svolta poetica del 1961-1962 nella direzione di una consapevole radicalizzazione rivela un profondo legame con la parallela svolta di Paul Celan: come ho dimostrato nel quarto capitolo, anche lui rifiutò la bellezza della forma e la

¹⁸⁰ Vgl. Gui, S. 66.

¹⁸¹ KBW, S. 54-59.

musicalità del verso che aveva precedentemente caratterizzato la sua poesia, e anche in questo caso si trattò della reazione a una ricezione inadeguata. Nel caso di Celan, la bella forma, la grande musicalità di versi fondati sull'iterazione e sulla struttura anaforica risultava pericolosa in quanto, distraendo dalla riflessione sui crimini nazisti e la violenza della storia e reprimendo il ricordo, ostacolava la responsabilizzazione del lettore e rischiava di divenire quindi una prosecuzione con altri mezzi di quella stessa violenza, alimentando il circolo vizioso della *Verdrängung*.¹⁸²

Nel terzo capitolo del presente lavoro ho cercato di analizzare i testi della raccolta in base a una divisione, del tutto indicativa, in gruppi tematici: l'immediatezza della presenza del corpo¹⁸³, l'erotismo “pasoliniano” di queste poesie, l'amore inappagato e il suo legame con la morte, la profonda interconnessione tra la lingua/ la poesia e l'amore; e ancora, la presenza della storia interiorizzata nell'Io (“die Geschichte im Ich”), la società come luogo del crimine subdolo e quotidiano, l'importanza simbolica della topografia della violenza nei testi ambientati a Berlino (*Schallmauer, Das deutsche Wunder, An das Fernmeldeamt Berlin, [Dass es gestern schlimmer war]*) e della topografia dell'utopia (il deserto e la Boemia) nelle poesie *Terra Nova, Erste Schritte, Heimkehr über Prag, Poliklinik Prag, Jüdischer Friedhof*. L'aspetto che più mi affascinava era il concetto di perdita, presente a più livelli in molti dei testi del lascito, e il fatto che la perdita dell'amore fosse indissolubilmente connessa alla perdita della bella poesia, delle parole: “Alles verloren, die Gedichte zuerst/ dann den Schlaf, dann den Tag dazu/ dann das alles dazu, was am Tag war” (KBW, S.13). Come ho già affermato, l'esperienza che ha dato origine a questi versi è la perdita da parte dell'Io della persona amata. Come celebrato esemplarmente dalla poesia *Eine Art Verlust*¹⁸⁴ (che la Bachmann lesse pubblicamente nel 1967) la perdita dell'amato comporta per l'io la perdita del mondo. Non si può sottovalutare l'importanza anche poetologica di questi (a mio avviso, bellissimi) versi in cui l'Io, dopo aver elencato una serie di oggetti, cose, situazioni che non ha più in seguito alla fine di una storia, dichiara: non è te che ho perso, bensì il mondo¹⁸⁵. Non è tanto la perdita di una persona fisica, quanto quella

¹⁸² Osservazione di W. Emmerich: Cfr. Wolfgang Emmerich, *Begegnung und Verfehlung, Paul Celan–Ingeborg Bachmann*, in: *Sinn und Form* 48 (1996), H. 2, S. 278-294.

¹⁸³ “Die Evidenz des Körperlichen” è una formula di Lengauer che ho adottato come titolo di un paragrafo poiché ben descrive il rapporto erotico tra il poeta e la realtà così come si configura in questa raccolta di poesie (Cfr. Hubert Lengauer, *Nachgelassener (oder nachlassender) Skandal? Zu Ingeborg Bachmanns Gedichtband “Ich weiß keine bessere Welt”*, in: *Literatur als Skandal*, hrsg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen, 2007, S. 497).

¹⁸⁴ Non compresa in questa raccolta ma risalente allo stesso periodo.

¹⁸⁵ Cfr. capitolo 1.1, dove la poesia è citata integralmente. Anche per le altre poesie nominate in questo riassunto si confrontino i capitoli precedenti.

dell'universo di significati a lui associati a sconvolgere l'Io. Questo Tu infatti rappresentava (e questo viene esplicitato nelle poesie del lascito¹⁸⁶) non tanto l'amore in senso immediato e biografico, quanto l'utopia della comunicazione tra due esseri umani, del dialogo dell'io con la realtà esterna, la speranza in uno scambio reciproco tra il soggetto e l'oggetto esterno. L'amore è inteso in questo senso: come corrispondenza. E lo era sempre stato nelle poesie della Bachmann, tutte meravigliosamente tese verso un interlocutore spesso assente, tutte volte a evocare un tu astratto, a provocare una reazione, a denunciare una situazione. Le poesie di *Ich weiß keine bessere Welt* appaiono invece, come ho sottolineato più volte nella mia tesi, disperatamente monologiche. Non manca certo il gesto di denuncia, di provocazione, di ribellione (anzi, il rifiuto e la ribellione sono ancora più radicali che nelle due precedenti raccolte¹⁸⁷), ma una vera comunicazione amorosa, un vero dialogo non si instaura mai. L'Io cerca di entrare in contatto con dei personaggi che condividono la sua sofferenza attraverso una fitta rete di riferimenti intertestuali e di versi che si ripetono martellanti (di Gaspara Stampa o di personaggi dell'opera come Tosca o Isolde che incarnano esemplarmente i dolori dell'Io); questi versi però non risultano ben integrati nei testi e quindi sortiscono un effetto retorico: il dialogo impossibile diventa monologo patetico nelle tre poesie intitolate *Mild und Leise* e in *Habet Acht, [Seht ihr, Freunde], Alla più umile, alla più umana, alla più sofferente, Das Strafgesetzbuch, Un altra [sic] notte ancora senza vederlo, [Wie lange noch], Auf der obersten Terrasse.*

La Bachmann lamenta molte volte la perdita di questo “dialogo”, delle belle parole che le sono drammaticamente sfuggite di mano: “Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen./ Ich suche sie in allen Zimmerwinkeln. / Weiß vor Schmerz nicht, wie man einen Schmerz/ aufschreibt, weiß überhaupt nichts mehr”. Vive questa situazione con estrema sofferenza, ma comunica la perdita delle poesie proprio attraverso delle poesie, il che avalla la tesi secondo cui ciò che ha perso non è la poesia in assoluto ma la tensione utopica della poesia, la sua apertura utopica verso il mondo. Tutto ciò è stato provocato dalla perdita di un ideale, importantissimo, interlocutore. Per questo affermo nella mia analisi che è riduttivo identificare questo “tu” con Max Frisch. Per questo azzardo che – se proprio al lettore è necessario in qualche modo identificare realmente questo Altro (che, come argomento nella mia tesi, simboleggia invece un'istanza astratta) – quel Tu che rende prima possibile e poi per sempre impossibile il

¹⁸⁶ Esemplare in questo senso è a mio avviso la poesia *[Bis zum Wiederkehr. Aber man sagt]*, KBW, S. 22 o anche *Memorial*, S. 42.

¹⁸⁷ Già a partire dal primo testo della raccolta, *Eintritt in die Partei*.

dialogo poetico, la corrispondenza utopica, dunque l’Amore, allora per la Bachmann è piuttosto Celan.

Nella mia analisi ho cercato di mettere in luce come in molti dei testi emerga, a vari livelli, il tema del confine e il desiderio disperato dell’Io di superarlo (ma è *Sehnsucht* il termine, intraducibile, per designare quella nostalgia che è anche struggente tensione dell’anima verso qualcosa che le sfugge continuamente). Questa *Sehnsucht* parte dalla dimensione della persona e del corpo e arriva fino al concetto di confine tra classi sociali e di confine geografico. Come detto precedentemente, l’io della raccolta poetica rinuncia a se stesso per appoggiarsi alla realtà, per fondersi con tutti i suoi aspetti, per trovare un rapporto il quanto più intimo possibile con il prossimo: con i poveri, con i malati, con i deboli e gli oppressi e con l’altro per eccellenza, la figura dell’amato. Il soggetto supera e sospende il controllo su di sé, i confini della propria individualità, ed entra in un rapporto di comunione con la realtà. Tutto ciò è resto possibile dall’esperienza del dolore, della sofferenza e della frustrazione, provocata inconfutabilmente da una forte delusione amorosa. La maggior parte dei testi della raccolta tematizza l’esperienza dell’amore non ricambiato, la disperazione dell’Io per l’impossibile dialogo con un Tu e il conseguente vagheggiamento della morte. Non si può però identificare la figura dell’amato che compare in queste poesie con una persona reale: la Bachmann qui costruisce piuttosto un’istanza che incarna la violenza, la ragione – o meglio: la violenza esercitata dalla ragione. In molti testi l’amato è rappresentato come un uomo gelido e indifferente che non prova alcuna pietà nei confronti dell’io femminile e che guarda insensibile mentre lei viene torturata, umiliata o è in preda alle più atroci sofferenze. Nella mia interpretazione sostengo l’ipotesi che questa istanza razionale stia a simboleggiare la violenza di cui è impregnata la società (“Mordschauplatz”, come la Bachmann la definisce nel romanzo *Malina*). L’insensibilità è quella di una morale filistea che reprime i disagi dell’individuo anziché affrontarli, che sopprime i suoi aspetti più elementari, che lo costringe a vergognarsi dei suoi istinti e dei suoi desideri naturali. Si tratta in somma di una società basata sul principio di razionalità, che tratta l’individuo come un esperimento scientifico, suddivide la realtà in classi, sessi, ceti, impone confini sociali e geografici, soffoca la spontaneità della vita nei limiti angusti della forma. È il residuo di quel fascismo che, anziché scomparire, si è insinuato a tutti i livelli della società e pervade le relazioni personali, in primo luogo quella tra donna e uomo.¹⁸⁸ Il rapporto conflittuale, la

¹⁸⁸ Cfr. Ingeborg Bachmann, (*Vorrede*) *Entwurf*, in: *Werke*, Band 3, S. 341, 342.

dialettica tra queste due istanze, quella maschile (associata all'ordine, alla ragione e alla divisione) e quella femminile (che simboleggia invece l'emozione, la fusione, la natura) ricorre spesso in questi testi. Un'altra contrapposizione dialettica che assume un profondo significato simbolico è quella tra la razza bianca/ chiara (caratterizzata da un approccio scientifico e intellettuale che cataloga la realtà e umilia la spontaneità) e la razza nera/ scura caratterizzata invece dall'immediatezza, dall'istinto, dall'erotismo. Quello a cui anela l'Io poetico è una fusione tra queste due componenti: maschile e femminile come nella poesia *[ausgeraubt]*, chiara e scura in *Terra Nova, Immer wieder Schwarz und Weiß, [Ich habe euch, meine Spießer]*.

Sui testi in cui il superamento del confine si realizza prevalgono però quelli dove questo superamento appare tragicamente impossibile: la componente maschile-razionale non apprezza la dedizione dell'Io lirico, non ama il suo odore, non le permette di mettere alla luce un figlio, non si scompone di fronte alla sua commozione: annienta in somma tutto ciò che costruisce la sua identità di donna. Accanto al gesto di denuncia vi è il grido di disperazione; su un'utopia a-storica prevale la violenza della storia. Teatro per eccellenza di questa umiliazione, dello stordimento e della violenza sull'io è la città di Berlino, che assume all'interno della raccolta un ruolo emblematico. La capitale tedesca, divisa dal muro in due parti e in due principali zone d'occupazione, diviene il simbolo per eccellenza di come l'imposizione di confini sia un gesto violento. Essa diventa quasi corrispettivo – o, per dirla con Eliot, correlativo oggettivo – di una situazione interiore. Ecco perché si può affermare che tutti i conflitti messi in scena in questa raccolta di poesia abbiano il profondo valore sintomatico di “Signatur der Epoche”¹⁸⁹: la malattia non è solo quella dell'Io ma quella della società dominata da meccanismi perversi; la miseria non è solo concreta e personale, ma è la crisi etica e morale di un'intera generazione; la violenza non è esercitata da un uomo su una donna, bensì pervade tutti i livelli della società. Nel testo *[Nach vielen Jahren]* la Bachmann chiama in causa direttamente la violenza e le torture operate sugli ebrei e sulle vittime del nazismo e si chiede come sia possibile sopravvivere a tali traumi, liberarsi dalle tracce indelebili che la tortura lascia sul corpo e sulla psiche e continuare a vivere sopportando tutto. Si interroga anche sulla difficile posizione delle generazioni che sono nate dopo Auschwitz, della necessità e al contempo della difficoltà di affrontare questi temi. Quello che è necessario per la Bachmann (lo afferma soprattutto nelle prime due

¹⁸⁹ Klaus Amann, „Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen”. Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt/Celovec, Drava Verlag, 1997, S. 9.

poesie della raccolta) è liberarsi dalla morale della vittima, sia a livello personale che a livello collettivo; è necessario abbandonare l'atteggiamento rinunciatario e mettersi in gioco in prima persona per cambiare: “Die schwachsinnige Moral der Opfer lässt wenig hoffen”. La stupida morale della vittima, che accetta una situazione di disagio piuttosto che avere il coraggio di affrontare un cambiamento, sembra però essere così radicata da non lasciare alla Bachmann alcuna speranza nell'esistenza utopica di un mondo migliore. Nella prima poesia, *Eintritt in die Partei*, lei denuncia i limiti della società: il fatto che non esista più un concetto dell'onore (“Die Ehre, verkauft an jedem Stammtisch”), che i sentimenti siano sempre trascurati a favore dell'utilitarismo e degli affari (“Das Unmaß eines Gefühls ermordet von geschäftiger Nutznießerei”), che non si abbia alcun tipo di scrupolo nel ridurre la vita umana a esperimento scientifico (“Ein Leben, ein einziges, zum Experiment/ gemacht”). Anche se con un tono abbastanza rassegnato all'evidenza, lei incita a ribellarsi allo sfruttamento: “Sterben ist es nicht, Aufstehen/ ist das Wort. Ohne Verständnis/ für die Ausbeutung diese Ausbeutung/ beenden. Es komme die Revolution.// Es komme, so mag es denn kommen. /Ich zweifle. Aber es komme/ die Revolution. Auch von meinem Herzen”. È infatti l'io in prima persona a mettersi in discussione: anche gli elementi di autocritica non mancano in questa raccolta, dove il soggetto riconosce molti dei suoi errori, prima di tutto quello di aver amato così ciecamente e assolutamente da aver dimenticato la sua personalità e trascurato i suoi bisogni: “jedem Klimbim/ zu einem Fest verholfen, nachgeplappert jedes/ Wort und meine Angehörigkeit vergessen./ Ich war das längst nicht mehr”¹⁹⁰.

Nella rivoluzione, nella dialettica tra gli opposti la Bachmann identifica l'unica possibilità di arrivare a un superamento che, come l'hegeliana Aufhebung, non è esclusione o repressione di uno dei due termini del confronto, bensì integrazione degli opposti e dunque superamento dei limiti. Per arrivare a questo tentativo di superamento l'io però ha dovuto in questa raccolta “toccare il fondo”: la malattia, la dipendenza dall'alcol, l'umiliazione, la disperazione, l'attesa estenuante, lo stordimento, una ripetizione logorante degli stessi gesti, la tentazione (tematizzata con grande frequenza in queste poesie) del suicidio, il dialogo con la morte. Ma andare a fondo significa anche sviscerare un problema, analizzare e analizzarsi nel profondo¹⁹¹: l'io femminile che ha raggiunto il più desolato vuoto interiore e che per non pensarci si è stordito (con alcol e medicinali e droghe) o è stato stordito (a Berlino, con rumori assordanti e ritmi

¹⁹⁰ KBW, S. 22.

¹⁹¹ Cfr. Marie Luise Wandruszka, *Bestandene Proben. Vom „Untergehen“ zum „Zugrundegehen“ in Bachmanns lyrischen Nachlass*, in: L/BNG, S. 171- 184.

logoranti che impedivano ogni riflessione) riesce a liberarsi di tutto questo in un luogo simbolico, il deserto, dove i suoi occhi si svuotano, le sue orecchie si liberano e attraverso l'unione orgiastica esce da se stesso per fondersi con la componente maschile e con la razza scura. Una volta svuotato, il soggetto delle poesie raggiunge il suo luogo utopico, la Boemia: a Praga la vita convive armonicamente con la morte, gli uomini vivono in un clima di assoluta condivisione. Nel cimitero ebraico e in ospedale ha luogo la sospensione di tutte le differenze sociali e anche i confini geografici vengono superati: in *Heimkehr über Prag* l'io dice di aver comprato il fiume Moldava per permettergli di scorrere liberamente, ovvero per sottrarlo alle istanze che impongono confini.

Nel quarto capitolo del mio lavoro ho quindi proposto un'interpretazione di queste poesie proprio nell'ottica del superamento del confine. Ritengo infatti che questo tema, oltre a caratterizzare formalmente i versi (che si avvicinano molto alla prosa attraverso lo scardinamento della sintassi e il rifiuto delle forme chiuse e dello schema metrico), sia fortemente presente anche a livello contenutistico. Questa raccolta di poesie, che presenta molte affinità a livello tematico sia con la successiva prosa del *Todesarten-Projekt*, sia con la precedente produzione poetica dell'autrice, mette anche in questione il concetto di separazione tra generi letterari guidandoci in una valutazione “a tutto tondo” della figura della Bachmann. In particolare, il fatto che lei in questi testi poetici sospenda la separazione rigida tra logos e pathos (una scissione che comunque già precedentemente aveva vissuto con grande sofferenza), e che metta in discussione quelle *Kontrollinstanzen* che separano la vita dall'arte mi ha spinto a leggere nei testi il desiderio di una fusione tra parola e corpo, la ricerca di un rapporto erotico dell'io con la realtà esterna e con la lingua che prende il posto dell'approccio tendenzialmente più intellettuale della sua precedente produzione¹⁹². Interpreto quindi il fatto che molte poesie siano “sfuggite di mano” all'Io lirico, così come il suo appellarsi a una lingua grigia, spoglia e cruda, come la necessaria conseguenza di questa ricerca di una condivisione senza confini: della volontà (esplicitata per esempio in *Meine Zelle*¹⁹³) di

¹⁹² La Bachmann aveva raggiunto nella raccolta *Invocazione all'Orsa Maggiore* un esemplare dominio della forma, una perfezione a livello ritmico, metrico e sintattico e un uso dell'allegoria e della metafora difficilmente eguagliabili. Per questo si può ipotizzare che da un lato questo tipo di facoltà avesse esaurito il suo potenziale di sfida e che la Bachmann avesse considerato la perfezione formale come un obiettivo ormai raggiunto. Dall'altro le sue nuove esperienze di vita e le sue riflessioni sulla poesia l'hanno portata alla volontà di elaborare un nuovo tipo di poesia dove nessuna bella forma chiusa potesse adombrare la verità caotica e niente potesse mettere in secondo piano la funzione etica e morale della letteratura.

¹⁹³ KBW, 83.

riprendere piena coscienza di un corpo e di una serie di emozioni troppo spesso trascurate.

Danksagung

Ich möchte meinem Betreuungsprofessor Ao. Univ.-Prof. Dr. Hubert Lengauer vom Institut für Germanistik der Universität Klagenfurt, für die vielen Vorschläge und Anregungen, die er mir gegeben hat, für die Ideen, die im Gespräch mit ihm entstanden sind, und für die Zeit, die er mir gewidmet hat, sehr herzlich danken. Für die Betreuung der Arbeit bedanke ich mich auch bei Professor Luigi Reitani von der Universität Udine, dessen Person in den vergangenen fünf Jahren meines Lebens eine große, unersetzbare Rolle gespielt hat: Ohne ihn wäre für mich all das kaum denkbar gewesen.

Für die emotionale Unterstützung gilt mein Dank zuerst meinem Gefährten Luca; ich danke auch meinen Freunden, meiner Familie, Frau Mag.a Dr.in Helga Lorenz und Herrn Prof. Fulvio Salimbeni. Vielen Dank auch an Mag.a Christina Halfmann für das Lekorat.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur:

Bachmann, Ingeborg, *Werke in vier Bänden*, Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München, Piper, 1978 (als *Werke* abgekürzt).

Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt*, Unter Leitung von Robert Pichl herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Götsche, München, Piper, 1995 (als *TP* abgekürzt).

Bachmann, Ingeborg, *Anrufung des Großen Bären*, in: *Werke*, Band 1.

Bachmann, Ingeborg, *Die gestundete Zeit*, in: *Werke*, Band 1.

Bachmann, Ingeborg, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, in *Werke*, Band 4.

Bachmann, Ingeborg, *Malina*, in: *Werke*, Band 3.

Bachmann, Ingeborg, *Kritische Schriften*, Herausgegeben von Monika Albrecht und Dirk Götsche, Piper, München, 2005.

Bachmann, Ingeborg, *Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte*. Hrsg. Von Isolde Moser, Heinz Bachmann, Christian Moser. Piper, München, 2000.

Bachmann, Ingeborg, *Letzte unveröffentlichte Gedichte*, hrsg. von Hans Höller, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998.

Bachmann, Ingeborg, *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*, in: *TP*, Band 2.

Bachmann, Ingeborg, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München, Piper, 1983. (als *GuI* abgekürzt)

Bachmann, Ingeborg, *Wüstenbuch A*, in: *TP*, Band 1.

Bachmann, Ingeborg, *Züricher Lesung von 9. 11. 1966 (Todesarten)*, in: *TP*, Band 2.

Bachmann, Ingeborg / Celan, Paul, *Herzzeit. Briefwechsel*, Herausgegeben und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2008.

Bachmann, Ingeborg, / Henze, Hans Werner, *Briefe einer Freundschaft*, München, Piper, 2004.

Bachmann, Ingeborg, *Das dreißigste Jahr*, in: *Werke*, Band 3.

Bachmann, Ingeborg, *(Vorrede) Entwurf*, in: *Werke*, Band 3.

Bachmann, Ingeborg, *Witold Gombrowicz*, in: *Werke*, Band 4.

Büchner, Georg, *Lenz. Der Hessische Landbote*, Stuttgart, Reclam, 2002.

Celan, Paul, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Hrsg. von Beda Allemann und Stefan Reichert, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983.

Celan, Paul, *Der Meridian, Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, Darmstadt, am 22. Oktober 1960*, in: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Band 3.

Rilke, Rainer Maria, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Frankfurt am Main, Insel, 1982.

Stampa, Gaspara, *Rime*, a cura di C.R Ceriello, Milano, Rizzoli, 1976.

Wagner, Richard, *Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen*. Stuttgart, Reclam, 2000.

Sekundärliteratur:

Amann, Klaus, „*Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen*“. Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit, Klagenfurt/Celovec, Drava Verlag, 1997.

Amann, Klaus, *Der Tod der Poetessa, Leben und Werk Ingeborg Bachmanns, die übermorgen 75 geworden wäre, sind Gegenstand zahlreicher Neuerscheinungen. Eine Einschätzung*, in: Der Standard, Nr. 3798, 23. Juni 2001. (IZA)

Bartsch, Kurt, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart, Metzler, 1997.

Baumgart, Reinhard, und Tebbe, Thomas (hrsg.), *Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann*, München, Piper, 2001.

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, herausgegeben von Zsuzsa Bognár und Attila Bombitz, Wien, Praesens, 2008.

Böschenstein, Bernhard, *Ingeborg Bachmann*, in: *Die deutsche Lyrik 1945-1975*, Hrsg. von Klaus Weissenberger, Düsseldorf, Bagel, 1981.

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

Burdorf, Dieter, „*Alles verloren, die Gedichte zuerst*“. Ingeborg Bachmanns nachgelassene Lyrik, in: Deutscher Germanisten Verband, Mitteilungen 50, 2003.

Burdorf, Dieter, *Ingeborg Bachmanns Enigma, Textgenese und Intermedialität*, in: GRM, 2001.

Bürger, Christa, *Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, in: Text+Kritik, Sonderband zu Ingeborg Bachmann, hrsg. von Sigrid Weigel, München, 1984.

Emmerich, Wolfgang, *Begegnung und Verfehlung, Paul Celan – Ingeborg Bachmann*, in: *Sinn und Form* 48 (1996), H. 2, S. 278-294.

Emmerich, Wolfgang, *Paul Celan*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1999.

Falconi, Francesca, *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma "Ich weiß keine bessere Welt"*, Trieste, Parnaso, 2004.

Fritz, Walter Helmut, *Ingeborg Bachmanns Gedichte*, in: Text+Kritik, Heft XI, 1995.

Görtz, Franz Josef, *Zur Lyrik der Ingeborg Bachmann*, in: Text+Kritik, Heft VI, 1971.

Göttsche, Dirk, *Ein „Bild der letzten zwanzig Jahre“. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt*, in Albrecht, Monika und Göttsche, Dirk (hrsg), *Über die Zeit schreiben*, Band I, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1998.

Haas, Franz, *Die Schnäppchenjäger. Ingeborg Bachmanns umstrittene Gedichte aus dem Nachlass*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 268, 16. November 2000. (IZA)

Hafner, Fabjan, *Der Leser- in die Pose des Voyeurs gelockt. Unveröffentlichte Gedichte I. Bachmanns*, in: *Die Presse*, Nr. 15798, 14 Oktober 2000, VI.

Hamm, Peter/ Baumgart, Reinhard, *Ingeborg Bachmann. Ihre Gedichte aus dem Nachlass sind das Dokument einer Liebes- und Lebenskrise*, in: Die Zeit, Nr. 41, 5. Oktober 2000. (IZA)

Heselhaus, Clemens, *Deutsche Lyrik der Moderne. Von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache*, Düsseldorf, Bagel, 1961.

Hirtenfelder, Erwin, „*Vom ungereinigten Lebenschlamm*“. *Verletzter Letzter Wille? Ein Buch mit neuen Bachmann-Gedichten hat eine Debatte über die posthume Verwertung von Künstlern ausgelöst*, in: Kleine Zeitung Graz, 11.10.2000.(IZA)

Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann*, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 2006.

Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann: Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus*, Frankfurt am Main, Athenäum, 1987.

Höller, Hans, *Ingeborg Bachmann. Man sollte die Gedichte als zentralen Teil des Werkes lesen*, in: Die Zeit Nr. 46, 9. November 2000. (IZA)

Höller, Hans, *Eine Kriminalpoetik der Moderne. Malina in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, in: Götsche, Dirk und Ohl, Hubert (Hrsg), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1993.

Ivanovic, Christine, *Böhmen als Heterotopie*, in: Ingeborg Bachmann, *Interpretationen*, Stuttgart, Reclam, 2002.

Kucher, Primus-Heinz, Reitani, Luigi (Hrsg.), „*In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...*“, *Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Wien, Böhlau, 2000.

Krolow, Karl, *Die Beschaffenheit des modernen Liebesgedichtes*, in *Aspekte zeitgenössischer deutscher Lyrik*, München, List, 1963.

Larcati, Arturo/ Schifffermüller, Isolde, *Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine Kritische Bilanz*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 2010. (als L/BNG abgekürzt)

Lengauer, Hubert, *Nachgelassener (oder nachlassender) Skandal? Zu Ingeborg Bachmanns Gedichtband „Ich weiß keine bessere Welt“*, in: *Literatur als Skandal*, hrsg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Vandenhoeck und Ruprecht, Göttingen, 2007.

Mechtenberg, Theo, *Utopie als Ästhetische Kathegorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Stuttgart, Akademischer Verlag Dieter Heinz, 1978.

Oberle, Mechthild, *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt am Main u.a, Peter Lang, 1990.

Oelmann, Ute Maria, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günther Eich, Paul Celan*, Stuttgart, 1980.

Osterkamp, Ernst, *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine gepfefferte Metapher ein. In jeder gesperrten Hinterlassenschaft wittert die Lesergemeinde ein furchtbare Geheimnis: Gedichte aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann*, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Nr. 289, 12. Dezember 2000, L14. (IZA)

Post, Klaus Dieter, „Seht ihr, Freunde, seht ihrs nicht“: *Ingeborg Bachmanns Nachlaß-Zyklus Ich weiß keine bessere Welt im Spannungsfeld von Verstörung und poetischer Reflexion*, in: *Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne*. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch, hrsg. von Helmut Koopmann und Manfred Misch, Paderborn, 2002.

Rameder, Isabella, *Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlass und ihre Beziehung zum Todesarten-Projekt*, Klagenfurt-Wien-Ljubljana-Sarajevo, Wieser, 2006.

Reitani, Luigi, *La nostalgia di Iside*, in: Ingeborg Bachmann, *Il libro Franz*, Milano, Adelphi, 2009.

Schäffer, Maria Magdalena, *Ungetrennt und Nichtvereint. Grenzverläufe im Werk Ingeborg Bachmanns*, in Text+Kritik, Heft XI, 1995.

Schmidt-Dengler, Wendelin, *Geliebter Schweißgeruch. Am 25. Juni wäre Ingeborg Bachmann 75 Jahre alt geworden. Und Neuerscheinungen finden immer noch genug Stoff sich am Werk und der Biographie der Dichterin abzuarbeiten*. In: Der Falter, Nr. 25, 22. Juni 2001. (IZA)

Svandrlik, Rita, *Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, in: Text+Kritik, Sonderband zu Ingeborg Bachmann, hrsg. von Sigrid Weigel, München, 1984.

Thiem, Ulrich, *Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Köln (Dissertation) 1972.

Von Bormann, Alexander „Ich bin ganz wild von Tod“. *Das ungereinigte Schluchzen der Verzweiflung in den nachgelassenen Gedichten von Ingeborg Bachmann*, in: Die Welt, Nr. 49, 23. Dezember 2000. (IZA)

Von Bormann, Alexander, *Leiderfahrung und Form. Zu den Nachlaßgedichten von Ingeborg Bachmann*, in: *Schriftgedächtnis, Schriftkultur*, hrsg. Von Vittoria Borsò, Stuttgart, Metzler, 2002.

Weigel, Sigrid, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien, Zsolnay, 1999.

Weigel, Sigrid, „Sie sagten sich Helles und Dunkles“. *Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan*, in: Text+Kritik, Heft XI, 1995.

.