

Künstlerische und journalistische Prosa

Bettina Bannasch

Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:

Bannasch, Bettina. 2002. "Künstlerische und journalistische Prosa." In *Bachmann-Handbuch: Leben –Werk – Wirkung*, edited by Monika Albrecht and Dirk Göttsche, 172–83. Stuttgart: Metzler.

Nutzungsbedingungen / Terms of use:

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

Deutsches Urheberrecht

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



6. Künstlerische und journalistische Prosa

Bachmanns essayistische Prosa ist in der Forschung sowohl auf Theodor W. Adornos Aufsatz »Der Essay als Form« (1958) als auch auf Robert Musils Begriff der »essayistischen Existenz« im *Mann ohne Eigenschaften* bezogen worden: »Die Rechtfertigung der Bezeichnung Bachmanns als Essayistin scheint aber gerade in der begrifflichen Unbestimmtheit, in der Undefinierbarkeit des Essays zu liegen, die einerseits eine alte, traditionsreiche literarische Gattung ist, andererseits im 20. Jahrhundert zum Essayismus als einer Lebenshaltung erweitert wurde.« (Świdarska 1989, S. 93) Diese Unbestimmtheit läßt sich jedoch durchaus genauer fassen als ein Spannungsfeld, das sich zwischen den literaturkritischen Arbeiten und der künstlerischen Kurzprosa Bachmanns eröffnet. Dient in den literaturkritischen Arbeiten Bachmanns die Form des Essays dazu, die Kritik zum »Schauplatz geistiger Erfahrung« (Adorno, S. 29) zu erweitern, so erprobt Bachmann in ihrer künstlerischen Kurzprosa dagegen literarische Modelle »essayistischer Existenz« im Sinne Musils (Musil, S. 253). Die künstlerische Kurzprosa Ingeborg Bachmanns läßt sich so näherhin als eine spezifische, die Gattungsgrenzen überschreitende literarische Experimentalform bestimmen, die im Laufe der Werkentwicklung ganz unterschiedliche Gestalt annimmt.

Römische Reportagen

In der Zeit vom Sommer 1954 bis zum Herbst 1955 verfaßt Ingeborg Bachmann, inzwischen nach Rom übersiedelt, kurze journalistische Beiträge über die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse in Italien. Unter dem Pseudonym Ruth Keller entstehen insgesamt 34 Rundfunkbeiträge und 8 Zeitungsartikel, die erst 1998 als Arbeiten Bachmanns wiederentdeckt und unter dem Titel *Römische Reportagen* zusammengestellt wurden (vgl. Kogel). Die Reportagen berichten über aktuelle Tagesereignisse in Italien wie die Wahl des Staatspräsidenten, einen Skandal in der italienischen Oberschicht oder greifen Meldungen aus dem Wirtschaftsteil italienischer Zeitungen auf. Diese Ereignisse sind stets in ihren jeweiligen sozialpolitischen Kontext einge-

bettet, so daß den Hörern und Lesern in Deutschland zugleich die gesellschaftlichen Verhältnisse des Nachbarlandes deutlich werden. Informationen zum Durchschnittseinkommen und zu spezifisch »italienischen« Lebensgewohnheiten stehen neben der Erläuterung politischer Strukturen. Die *Römischen Reportagen*, denen die Forschung bislang kaum Beachtung geschenkt hat, zeichnen sich weder durch intellektuelle Eigenwilligkeit in der Darstellung der geschilderten Verhältnisse noch durch eine besondere sprachliche Originalität aus; eine Reihe von Formulierungen sind italienischen Zeitungen entnommen und lediglich ins Deutsche übertragen (Höller 1999, S. 91). Daß Bachmann selbst diese journalistischen Arbeiten kaum anders denn als Finanzierungsgrundlage für ihr »eigentliches« literarisches Schaffen eingeschätzt haben dürfte, dafür spricht nicht zuletzt ihre Entscheidung, sie unter Pseudonym zu veröffentlichen – ganz im Gegensatz zu den unter ihrem eigenen Namen ausgestrahlten Radioessays über Robert Musil, Marcel Proust, Simone Weil und Ludwig Wittgenstein, die zugleich Fragestellungen behandeln, die für ihr eigenes Schreiben von zentraler Bedeutung sind. Dies ist in den *Römischen Reportagen* bei weitem nicht in gleichem Maße der Fall.

Gleichwohl lassen sich auch hier motivische Bezüge zum übrigen Werk der Autorin feststellen. »Die Erinnerung an Pomp und Bildhaftigkeit,« so heißt es beispielsweise in einem Beitrag vom 12. Mai 1955, »an prunkhafte Repräsentationen in monarchischen Zeiten kann man nicht durch eine unsinnliche und bilderfeindliche Bürokratie verdrängen. Der Staat, in diesem Fall die Republik, braucht augenfällige, ja augenfällige [sic!] Symbole. [...] Auf den Straßen Roms hört man, es sei besser, einen Kopf im Hermelinmantel auf dem Thron zu haben als einen Hermelinmantel ohne Kopf.« (Bachmann 1998b, S. 75) In dem undatierten Entwurf [*Jede Jugend ist die dümmste*] aus dem Nachlaß greift Bachmann diese Überlegungen zur Ästhetik des Politischen wieder auf, wenn sie fragt: »Wo ist die marxistische Mode? Der Armenkittel der Bürgertracht, die blaue Jacke und die Ledermäntel – oh nein, sie sind der letzte Triumph von Klassen, die

die untersten Klassen zur Schädigkeit verurteilt haben. Rote Federn müßte man sich an den Kopf stecken, in gelbblaugrünen, in violetten und hinreißenden Farben, in kultischen Bemalungen die Befreiung feiern. [...] Der Kommunismus muß Luxus sein, oder er wird nicht sein.« (W 4, 333)

Die (Wieder-) Entdeckung der *Römischen Reportagen* ist weder unter poetologischen noch unter literarischen Aspekten bedeutsam zu nennen. Daß Teile der Literaturkritik sie dennoch als geradezu spektakulär empfanden, hängt vielmehr damit zusammen, daß sie wesentlich zu der längst überfälligen Korrektur eines klischeehaften Bachmann-Bildes in der Öffentlichkeit beitrugen. Das Klischee der hilf- und ratlosen Frau, das Bachmann spätestens seit den *Frankfurter Vorlesungen* im Wintersemester 1959/60 anhaftete, wurde nun endgültig hinfällig. Denn zum einen belegen die *Römischen Reportagen*, daß Bachmann durchaus in der Lage war, politische und alltagspragmatische Zusammenhänge zu beobachten, zu analysieren und auf eine ebenso verständliche wie informative Weise zu versprachlichen. Zum anderen bezeugen sie Bachmanns Professionalität, auf diese Weise ihren Lebensunterhalt zu bestreiten. Daß sie, die vermeintlich weltabgewandte Dichterin, sich zeit lebens den pragmatischen Anforderungen, die eine Existenz als freie Autorin mit sich bringt, bewußt gewesen ist und sie auch zu meistern verstand, war ihr so wichtig, daß sie immer wieder ausdrücklich darauf hinwies (vgl. GuI, 109, 145).

Autobiographische Essays

Von ihren frühen literaturkritischen Radioessays bis zur Anton-Wildgans-Preisrede von 1972 betont Bachmann den engen Zusammenhang von eigener Erfahrung und Schreiben. Die Einarbeitung autobiographischen Materials in das künstlerische Werk zeigt, daß damit nicht das ungebrochene Aufzeichnen von ›Selbsterlebtem‹ gemeint ist – nicht zuletzt deshalb, weil Bachmann der eigenen Erfahrung immer auch Lektüreerlebnisse zurechnet. Die Herausgeber der kritischen Ausgabe des Bachmannschen Spätwerks sehen ein Merkmal der Arbeitsweise Bachmanns gerade darin, »von der Thematisierung autobiographischer Details zur ästhetischen Bewältigung eigener Erfahrung« (TKA 1, 565) zu gelangen.

Auch für die biographischen Selbstauskünfte Bachmanns läßt sich diese künstlerische Überformung aufzeigen. Dies gilt für den kurzen und nur vermeintlich rein informativen Text *Biographisches* (W 4, 301f.) ebenso wie für den einige Jahre jüngeren Text *Der Tod wird kommen* (W 2, 266–276).

In dem Text *Biographisches*, den Bachmann im November 1952 einer Lesung von Gedichten für den Nordwestdeutschen Rundfunk voranstellt – und der vermutlich deshalb etwas abrupt mit einem Abschnitt über das Verfassen von Gedichten endet –, beschreibt sich Bachmann als eine Autorin, die in dörflicher Abgeschiedenheit in einem Grenzgebiet aufgewachsen ist. Ihr Leben erscheint als eine fortgesetzte Überschreitung dieser frühen Grenzen, die jedoch mehr sind als nur Ländergrenzen: Die Kindheit verläuft als ein Leben zwischen zwei bzw. drei Landes- und Sprachgrenzen, und der Wechsel der jungen Erwachsenen aus dem Gailtal in die Stadt Wien wird zu einem Umzug an eine neue Grenze »zwischen Ost und West, zwischen einer großen Vergangenheit und einer dunklen Zukunft« (W 4, 301). Vor diesem Hintergrund entfaltet sich in *Biographisches* alles Folgende: »Und wenn ich auch später nach Paris und London, nach Deutschland und Italien gekommen bin, so besagt das wenig, denn in meiner Erinnerung wird der Weg aus dem Tal nach Wien immer der längste bleiben.« (ebd.) Über die Metapher der Grenze entwirft sich Bachmann hier als eine ›typische‹ Angehörige des ›Hauses Habsburg‹. Der auf eine lange Tradition in der österreichischen Literatur zurückgreifende Mythos vom ›Haus Habsburg‹ (Magris 1988) beschwört »ein Stück wenig realisiertes Österreich« (W 4, 302), die Utopie einer Völkergemeinschaft, in der die friedliche Koexistenz verschiedener nationaler Gruppen möglich wäre. Bachmanns zwanzig Jahre später entstandene Erzählung *Drei Wege zum See* wird mit der Figur der weitgereisten Elisabeth Matrei, die ihren Vater im Haus ihrer Kindheit besucht, diese Zusammenhänge wieder aufgreifen und – auf nicht unproblematische Weise (Bannasch 1995, S. 131ff.) – weiter ausführen.

Der ursprünglich für den Erzählband *Das dreißigste Jahr* vorgesehene (vgl. den Artikel »Leben und Werk im Überblick«), erst aus dem Nachlaß in der Zeitschrift »Jahresring« (1976/77) veröf-

fentlichte künstlerische Prosatext *Der Tod wird kommen* berichtet zwar in der Ich- bzw. Wir-Form von ›der Familie‹, bietet aber keine biographischen Mitteilungen. Er fragt vielmehr nach den Möglichkeiten der Überwindung des Todes in einer säkularen Welt, in der die Familie – nicht von ungefähr, wie der Text entwickelt – »gewissermaßen [...] eine heilige [ist], denn sie wird viel im Mund geführt, sie scheint etwas Untadeliges, Göttliches zu sein« (W 2, 269). Die Familie, die sich mit ihren sozialen und sprachlichen Ritualen, ihren Sprichworten und Redensarten der eigenen Gruppenidentität versichert, erscheint in Bachmanns Text als Mikrokosmos der Gesellschaft schlechthin. In ihrem überzeitlichen Alltagswissen ebenso wie den überkommenen Vorurteilen, als deren Trägerin sie fungiert, wird die Familie zum konstituierenden Ort einer bürgerlichen Gedächtniskultur, die auf diese Weise gewissermaßen den Tod überwindet. Die Redensarten, die das Familiengedächtnis prägen, werden im Text literarisch inszeniert und, insbesondere im Schlußteil der Erzählung, mit einer Sprache, die Anleihen an biblische Formulierungen unternimmt, kontrastiert. Dieses poetische Verfahren kennzeichnet bereits Bachmanns 1961 in dem Band *Das dreißigste Jahr* erschienene Titelerzählung; zu recht ist daher auch der Text *Der Tod wird kommen* in der Werkausgabe von 1978 in den zweiten Band aufgenommen, der Bachmanns Erzählungen versammelt.

Die Rom-Essays

In insgesamt drei Texten entfaltet Bachmann als österreichische Schriftstellerin in Rom das Bild von Rom als einem anderen Ort, einem Ort, an dem sich die »Utopie in Permanenz« ereignet (W 4, 337). Diese Utopie gestaltet sie jedoch nicht als einen traumhaften Gegenentwurf zur schlechten Realität, sondern vielmehr als einen unspektakulären Ort, an dem ›Normalität‹ in einer ansonsten ›wahnsinnigen‹ Welt herrscht. Ein Vergleich dieser literarischen Rom-Texte mit der Darstellung der römischen Verhältnisse in den *Römischen Reportagen* macht den Unterschied zwischen journalistischer und künstlerischer Prosa in Bachmanns Werk einsichtig. *Was ich in Rom sah und hörte* von 1955, der 1957 für Radio Bremen fertiggestellte Entwurf [*Ferragosto*] (vgl.

Kogel, S. 86) und das 1969 entstandene *Zugegeben* lassen dabei nicht nur stilistisch einen anderen Duktus erkennen als die journalistischen Berichte. Sowohl in der Verwendung und Ausgestaltung einiger für das Früh- und Spätwerk zentraler Motive als auch durch ihr poetisches Verfahren und ihre Poetologie ergänzen, erläutern und entwickeln diese Texte Überlegungen des Bachmannschen Werks; nicht zuletzt das späte Entstehungsdatum von *Zugegeben* belegt diese Kontinuität.

Der Essay *Was ich in Rom sah und hörte* zeichnet das Portrait Roms als einer Stadt, die nicht den idealisierten Klischees entspricht, wie sie Reiseführer den Besuchern anpreisen. »In Rom sah ich, daß dem Palazzo Cenci, in dem die unglückliche Beatrice vor ihrer Hinrichtung lebte, viele Häuser gleichen. Die Preise sind hoch, die Spuren der Barbarei überall. Auf den Terrassen morschen die Oleanderkübel zugunsten der weißen und roten Blüten; die möchten fortfliegen, denn sie kommen gegen den Geruch von Unrat und Verwesung nicht auf, der die Vergangenheit lebendiger macht als Denkmäler.« (W 4, 30) Mit seinen Bauwerken und Ruinen hebt Rom nicht nur die eigene Geschichte ins Bewußtsein der Bewohner. An den Spuren der Gewalt, die an den zerstörten und verfallenen Bauwerken sichtbar werden, zeugt Rom von den Möglichkeiten eines bewußten Umgangs mit der erinnerten Erfahrung von Leid und Verfall. Das Leben in der Stadt wird zur alltäglichen Einübung kollektiver und individueller Erinnerungsstrategien jenseits gewaltsamer ›Vergangenheitsbewältigungen‹ und Verdrängungsleistungen. Sigmund Freuds Essay »Das Unbehagen in der Kultur«, auf den Hans Höller verweist, wird in diesem Zusammenhang als ein für Bachmanns Rom-Essay wichtiger Bezugstext plausibel (Höller 1987, S. 192). Freud führt Rom mit seinen sich überlagernden Bauschichten als ein Gleichnis für die menschliche Psyche an, da in Rom wie in einem ›psychischen Wesen‹ mit »ähnlich langer und reichhaltiger Vergangenheit [...] nichts, was einmal zustandegekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen« (Freud, S. 202). In eben diesem Sinne macht Bachmanns Essay *Was ich in Rom sah und hörte* die »Ewige Stadt« als »eine Totalität des menschlichen Gedächtnisses erfahbar« (Höller 1987, S. 192).

Was ich in Rom sah und hörte ist ein von zahlreichen Allgemeinplätzen deutscher Italiensehnsucht durchzogener Text. Diese sprachlichen Klischees und literarischen Topoi werden nun Absatz für Absatz demontiert. Der Essay scheint zunächst im aufklärerischen Bemühen um ein von verklärenden Klischees bereinigtes Rom-Bild einer Ästhetik des Häßlichen das Wort zu reden. »Wir erleben über den Versuch, die Augen offen zu halten und hinter die ›schöne‹ Fassade Roms zu sehen, einen Wandel mit: weg von einem rein ästhetischen Sehen über den schwierigen Prozeß der Erkenntnis, der den Versuch, die Augen zu verschließen, nicht ausläßt, hin zu einem Gebrauch der Augen im verantwortlichen Austausch mit der Welt.« (Huml 1999, S. 216) Das zur Floskel verkürzte Alltagswissen wird in Bachmanns Rom-Text durch die Wahrnehmungen des Ich konterkariert; formelhaft wird jeder neue Textabschnitt mit dem Hinweis darauf eingeleitet, was das Ich entgegen seinen Erwartungen gesehen hat. Indem der Text diese Verweigerungen des Ich gegenüber den Redensarten mit einem rituellen Sprachgestus inszeniert, artikuliert er zugleich den ›Gegenzauber‹ zu allen Redensarten und Allgemeinplätzen, die der Text vorführt (Huml 1999, S. 220ff.); die abschließende Passage mündet schließlich in eine einzige Aneinanderreihung von Sprichworten. Der letzte Satz aber setzt mit Pathos noch einmal dem Hörensagen das Wissen um eine Möglichkeit der Wahrnehmung eines ›tatsächlichen‹ Wissens entgegen, das Wissen darum, »daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind« (W 4, 34). Die poetologische, aus der besonderen Bedeutsamkeit des Sehens resultierende Problematik, die Bachmann hier gegen das Hörensagen und die Alltagssprache ausspielt, teilt den Text in zwei einander letztlich widersprechende Textebenen, die der sprachlichen und die der thematischen Gestaltung. Die Schwierigkeit, die sich daraus ergibt, wenn ›die Sprache‹ gegen ›die Sprachlosigkeit‹ innerhalb eines literarischen Textes gestellt wird, zeigt sich in der paradoxen poetologischen Konstruktion des Essays, der in diesem Punkt den wenig später entstandenen Erzählungen, wie insbesondere der Erzählung *Alles*, entspricht.

Sigrid Weigel stellt in ihrer umfangreichen Untersuchung des essayistischen Werks Bachmanns Essay *Was ich in Rom sah und hörte* an den Anfang ihrer Ausführungen. Sie bestimmt ihn als

einen ersten Wendepunkt im essayistischen und literaturkritischen Schaffen der Autorin, an dem diese die »doppelte Autorposition, die mit der doppelten Lektüre von Literatur und Philosophie korrespondiert«, aufgabe (Weigel 1999, S. 88). Weigel versteht damit bereits den frühen Rom-Essay – und nicht erst die Arbeiten des Spätwerks (Schmidt) – als eine Antwort Bachmanns auf Walter Benjamin. Tatsächlich lassen sich insbesondere im Hinblick auf die Bedeutung des Rituals und die Konzeption eines rituellen Sprechens die Spuren der Benjaminschen Schriften aufzeigen (Huml 1999, S. 220ff.). Das Jahr 1955, in dem der Text entsteht, mit Weigel als einen einschneidenden Wendepunkt im gesamten Schaffen Bachmanns herauszustellen, bedeutet allerdings, den Text unnötig überzustrapazieren; nicht zuletzt deshalb, weil bereits Bachmanns kurzer Text *Das Lächeln der Sphinx* von 1949 als die Erprobung einer »Schreibhaltung vis-à-vis der geschichtsphilosophischen Reflexionen kritischer Theorie« (Weigel 1994, S. 23) charakterisiert werden kann, der deutliche Spuren der Benjamin-Lektüre erkennen läßt. Auch muß es fraglich erscheinen, ob es eine »doppelte Lektüre von Literatur und Philosophie« in den Schriften Bachmanns überhaupt je gegeben hat. Vielmehr bezeugen der ›poetische‹ Abschluß der Dissertation ebenso wie die ›literarische‹ Sphinx-Parabel, daß Bachmann zu keinem Zeitpunkt ihres Schaffens literarisches und philosophisches Denken voneinander getrennt hat (Agnese 1996).

In ihrer Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, die Bachmann 1959 zur Verleihung des Kriegsblindenpreises hält, greift sie die Unterscheidung in (Alltags-) Sprache und Sehen, wie sie sie in dem Essay *Was ich in Rom sah und hörte* entwickelt, als eine zwischen zwei Formen des Sehens – eines äußerlichen und eines inneren Sehens – wieder auf. An der unterschiedlichen Bildlichkeit, die Bachmann in beiden Texten wählt, um den Abstand zwischen ›wahrer‹ und konventionalisierter Wahrnehmung anschaulich zu machen, läßt sich jedoch keine grundsätzliche Differenz zwischen beiden Texten ablesen. Vielmehr belegt der kurze Rom-Text [*Ferragosto*], der im August 1957 von Radio Bremen gesendet wurde (Kogel, S. 86), daß im Frühwerk Bachmanns Sehen und Hören einander nicht ausschließen müssen; in [*Ferragosto*] heißt es, daß das Ich in Rom sehen und hören gelernt habe (W

4, 336). Lediglich um der Anschaulichkeit willen, so läßt sich daher vermuten, werden in der literarischen Inszenierung von *Was ich in Rom sah und hörte* Sehen und Hören gegeneinandergestellt. Thematisch geht es in [Ferragosto] ebenso wie in *Was ich in Rom sah und hörte* darum, die sinnliche Wahrnehmung gegen das Buchstabenwissen auszuspielen. Das paradoxe Widerspiel von verzauberndem und klarem Sehen, von Möglichem und Unmöglichem, das Bachmann in ihrer Kriegsblindenpreisrede entfaltet, zeichnet sich damit von seiner Thematik her schon in beiden frühen Rom-Texten ab.

Erst im Spätwerk verzichtet Bachmann darauf, lyrische ›Formeln‹ als die Hoffnungsträger einer ›anderen Sprache‹ in die ›Alltagssprache‹ ihrer Prosatexte einzulassen. Erst dort gewinnt die geschwätzige Alltagssprache die Qualität einer eigenen Beredtheit, die sich nicht nur ›hinter‹, sondern auch in den Floskeln selbst zu erkennen gibt. So setzt auch erst der 1969 entstandene Rom-Text *Zugegeben*, der nun ausdrücklich die Situation der in Rom arbeitenden und über Wien schreibenden Autorin der *Todesarten* reflektiert, der Gegenüberstellung von Hörensagen und Sehen, von konventionell übermitteltem und unverstellt gewonnenem Wissen, wie sie in den beiden frühen Rom-Texten entwickelt wird, eine andere Auffassung entgegen. In genauer Entgegensetzung zu den Texten der 1950er Jahre (bis hin zu dem Erzählband *Das dreißigste Jahr*) formuliert Bachmann in *Zugegeben* das Bekenntnis zu einem selektiven Rom-Bild, das den (Augen-) Schein mit seiner verklärenden Schönheit der Wahrheit vorzieht. So heißt es dort: »Zugegeben, die Leute sind etwas schöner und sehr freundlich, aber man weiß ja, was dahintersteckt. Weiß man es wirklich? Man weiß doch gar nichts. Mir genügt es, daß die Leute nicht unfreundlich sind, sondern freundlicher sind.« (W 4, 340) Mit diesem selbstreflexiven Bekenntnis zu einer gegen die gesellschaftliche Realität gesetzten ›Oberflächlichkeit‹ erweist sich das motivisch eng mit den frühen Rom-Texten verwandte *Zugegeben* als ein Teil des Bachmannschen Spätwerks. Der genaue Blick auf die sichtbare Welt wird nun abgeblendet, denn die Sicht auf die ›ganze Wahrheit‹ ist nicht zu ertragen. Sie ist zu schrecklich, als daß mit und in ihr zu leben möglich wäre. In der späten Erzählung *Ihr glücklichen Augen* greift Bachmann diese Thematik des ›wahren‹ und des

verklärenden bzw. eines die Wahrheit ›korrigierenden‹ Sehens explizit noch einmal auf, wenn sie die Weigerung der Protagonistin, ihre Brille aufzusetzen, als die einzig mögliche Überlebensstrategie beschreibt; auch die übrigen *Simultan-* Erzählungen spielen diese Thematik in verschiedenen Variationen durch. So fällt im Spätwerk Bachmanns dem Sehen nicht mehr das Privileg zu, für die Evidenz des ›unmittelbar‹ Geschauten zu bürgen. Aus dem voraussetzungslosen, eine unmittelbare Sicht auf die ›ganze Wahrheit‹ eröffnenden Sehen des Frühwerks wird im Spätwerk eine hochartifizielle Leistung, die einem künstlerischen Schöpfungsvorgang gleichkommt.

Ein Ort für Zufälle (Büchnerpreisrede)

In dem künstlerischen Prosatext *Ein Ort für Zufälle*, mit dem sich Bachmann 1964 für die Verleihung des Georg Büchnerpreises bedankt, entwickelt Bachmann mit der ›kranken‹ Stadt Berlin das Gegenmodell zu dem ›gesunden‹ Rom. Grundiert von der allgegenwärtigen nationalsozialistischen Vergangenheit Berlins beschreibt Bachmann die Großstadt vermittelt über eine Zusammenstellung von zwar verfremdeten, doch als konkret erkennbaren ›politischen Schlüsselereignissen‹, wie sie in der Zeit ihres eigenen Berlinaufenthalts stattfanden, also in der Zeit zwischen Frühjahr 1963 und Oktober 1964 (Schneider, S. 133). Trotz dieser Verweise auf konkrete Ereignisse der Zeitgeschichte handelt es sich jedoch um einen fiktionalen Text, »wenn ›fiktional‹ hierbei nicht mit ›erfunden‹ übersetzt, sondern – etwa im Sinne Isers – als ›zugleich real und imaginär‹ definiert wird« (ebd., S. 137). Die literarische Gestaltung des Textes trägt der durch Büchners *Lenz* vorgegebenen Wahnsinnsthematik Rechnung: Berlin erscheint als ein Ort, an dem sich der Wahnsinn – der Büchnersche ›Zufall‹ im Sinne vom Anfall – kristallisiert. Bachmann schließt mit ihrer Rede eng an Büchners *Lenz* an, wenn auch sie das Leiden ihrer Kranken als ein durch äußere soziale Bedingungen verursachtes Leiden charakterisiert. Bleibt bei Büchner der Wahnsinn jedoch auf einen Einzelnen beschränkt, so wird er bei Bachmann als ein kollektives Leiden dargestellt (Bartsch 1985, S. 136). Die sprachliche Gestaltung der Großstadtdarstellung erscheint als eine einzige Ab-

folge von Übertreibungen: Sind die hoffnungsvollen Ausblicke aus der Stadt ins Utopische überhöht, so wird zugleich die Wahrnehmung der Großstadt selbst von ungeheurer Lärmbelästigung, schreienden Reklametafeln, flutendem Autoverkehr und massenhaftem Alkoholkonsum charakterisiert. Beängstigender aber als diese ins Traumatische getriebene Großstadterfahrung wirkt die unbestimmte Wahrnehmung der Kranken, daß da »etwas« ist (ebd., S. 139). Sie zieht sich durch den gesamten Text und ruft den Eindruck einer unterschwellig, doch gerade deshalb um so gefährlicheren Bedrohung hervor. Mit der verharmlosenden Behauptung des Pflegepersonals »Es ist nichts« wird der schizophrene Zustand der Stadt jedoch all denen gegenüber zu leugnen gesucht, die an den »kranken« Verhältnissen selbst »krank« und schizophren geworden sind.

Bachmann beginnt mit den Vorarbeiten zu ihrer Rede unmittelbar im Anschluß an die Mitteilung der Preisvergabe nach der Rückkehr von einer längeren Ägyptenreise (April/Mai 1964). Vorausgegangen war dieser Reise ein einjähriger Stipendiaufenthalt in Berlin seit April 1963. Der Berlin-Aufenthalt verknüpft sich für Bachmann mit persönlichen traumatischen Erfahrungen. Ein Entwurf aus dem Nachlaß, in dem sie über ihre Berliner Begegnungen mit Witolt Gombrowicz berichtet, schließt mit der lapidaren Bemerkung, daß sie schließlich sehr »krank« geworden sei (W 4, 330). Nicht nur der Bericht über Bachmanns Ägyptenreise (Opel 1996) legt nahe, daß es sich bei dieser Krankheit um ein psychisches Leiden handelte; Bachmanns desolater Zustand war unter ihren Freunden und selbst im weiteren Bekanntenkreis kein Geheimnis, und doch ist die unmittelbare Verknüpfung von persönlichem und gesellschaftlichem Wahnsinn in der Büchnerpreisrede alles andere als nur ein selbsttherapeutischer Versuch, wie schon Bachmanns intensive Arbeit an der literarischen Form des Textes zeigt.

Die Vorgeschichte der Büchnerpreisrede ist kompliziert. Die ersten Entwürfe zeigen, daß Bachmann ursprünglich vorhatte, ihre Rede enger auf das Werk Büchners – auch auf seine naturwissenschaftlichen Schriften – zu beziehen. Davon rückt sie zunehmend ab; es bleibt die Verbindung über die Wahnsinnsthematik in Büchners *Lenz*, wie sie schließlich auch in dem

Titel der Endfassung ihrer Rede mit der Formulierung *Ein Ort für Zufälle* zum Ausdruck kommt. Zudem wird deutlich, daß Bachmann in der Büchnerpreisrede zunächst zwei verschiedene Stoffkreise – das »verwüstete« Berlin und die ägyptische Wüste – eng miteinander verbunden zur Darstellung bringen wollte. Die ägyptische Wüste setzt den Verwüstungen der Großstadt ihr heilsames Nichts entgegen. Diese beiden antagonistischen Wüstenlandschaften, die Großstadtwüste Berlin und die ägyptische Wüste, sind in den ersten Entwürfen der Büchnerpreisrede durch ein visionäres Traumgeschehen miteinander verzahnt. So erläutert Bachmann noch in einer frühen Fassung, »daß von Absatz zu Absatz sich zwei Bewegungen überschneiden. Daß ich Sie einerseits nach Berlin transportiere, und im nächsten in die Wüste. Wie eines zum andern kommt, in ein Berlin, das nicht von einer Person besucht wird, sondern von einem Delirium, von einer Krankheit, könnte man sagen, von schlechten Träumen, und kontrapunktisch ein Ich, dem zuzutrauen ist, daß es sich auf einer Reise befindet, vielleicht weniger auf einer Reise als auf einem Weg der Heilung und in der Unmöglichkeit, verordnete Eindrücke zu haben.« (TKA 1, 181) In den späteren Textstufen gibt Bachmann die enge Verknüpfung von Stadt und Wüste, von Krankheit und Heilung weitgehend auf. In der Endfassung der Büchnerpreisrede erinnert nur noch der Ritt, den die Kranken auf dem Rücken der dem Zoo entflohenen Kamele in die märkische Wüste unternehmen – also auch: aus dem von der Mauer umgrenzten Westteil der Stadt in das ostdeutsche Umland hinaus –, an die einstige Gegenüberstellung der beiden Wüsten. Die thematische Gegenüberstellung von Krankheit und Heilung, wie sie die ersten Entwürfe vorsehen, wird in der Schlußfassung also stark zurückgenommen. Den Wüstenstoff gliedert Bachmann zunächst in das geplante *Wüstenbuch* aus; er bildet schließlich die Vorarbeiten für das Fragment gebliebene *Buch Franza*.

Mit der thematischen Einschränkung verändert sich auch die sprachliche Gestaltung der Rede. Bachmann rückt vom Traumcharakter der ersten Entwürfe ab und entscheidet sich für die Form der überzeichnenden »Prosagroteske« (Bartsch 1985, S. 135). Die Großstadt potenziert die Vielzahl zur erdrückenden Menge: In überfüllten Straßen bewegen sich hektisch unzählige

Menschen und Autos, der Lärm ist unerträglich und der »normale« Drogenkonsum floriert. Diese Fassung der Büchnerpreisrede, die Bachmann im Oktober 1964 bei der Preisverleihung vorträgt, überarbeitet sie für eine Einzelveröffentlichung in Buchform (Bachmann 1965). Sie streicht die einleitenden Worte, überarbeitet einige Formulierungen geringfügig und fügt einige wenige besonders »berlinspezifische« Passagen – so etwa eine Passage über den Stadtteil Kreuzberg oder die architektonische Besonderheit des »Berliner Zimmers« – ein. Beigegeben sind dieser Veröffentlichung Zeichnungen von Günter Grass, die sich nur zum Teil unmittelbar auf den Bachmannschen Text beziehen, darüber hinaus aber mit ihren überdimensionalen Insekten, Käfern, Vögeln und Würmern, die sich vor grauen Brandmauern in der Großstadtkulisse Berlin bewegen, auch durchaus eigene Bilder entwerfen. Damit reagieren sie gleichermaßen auf die im Text vorgegebenen bildhaften Motive – etwa die Krankenschwester oder die Kamele – wie auf die sprachliche Gestaltung des Textes als Groteske, auf die sie mit ihren unwirklichen (Über-) Zeichnungen antworten.

Die ersten Entwürfe der Büchnerpreisrede zeigen, daß Bachmann zunächst geplant hatte, unmittelbar an die poetologischen Ausführungen der *Frankfurter Vorlesungen* und der Kriegsblindenpreisrede anzuknüpfen. In den ersten Entwürfen zur Büchnerpreisrede geht es ihr noch darum, ihre poetologischen Überlegungen über die Funktion der Literatur als einer Möglichkeit, das menschliche Fassungsvermögen zu erweitern, genauer auszuführen und zu erläutern. Im Vergleich mit den *Frankfurter Vorlesungen* spiegeln die Vorarbeiten zu *Ein Ort für Zufälle* eine Schwerpunktverlagerung im Werk Bachmanns. Im Hinblick auf die Literatur tritt der Versuch, das Leiden zu erfassen, deutlich in den Vordergrund. Zwar verfolgt Bachmann von Anfang an in ihrem Werk die Auffassung einer sich vom Leiden herschreibenden Dichtung. Nun aber werden die Worte verstärkt daraufhin geprüft, ob sie das Ausmaß des erlittenen Schmerzes erfassen können und so – das ist die Hoffnung, die sich von nun an mit der Wirkung von Literatur verbindet – möglicherweise auch zu ertragen helfen. In den kommenden Jahren rückt jedoch zunehmend die Einsicht ins Zentrum, daß »die Kraft des Menschen« oftmals nicht »weiter reicht als

sein Unglück« (wovon Bachmann in der Kriegsblindenrede noch überzeugt war; W4, 277). Sein Unglück – das, bis auf wenige Ausnahmen, in den folgenden Werken mit der Geschlechterfrage verknüpft *ihr* Unglück sein wird – ist in den Romanfragmenten und in *Malina* ein unheilbares und tödliches. Mit der Einführung der Krankheitsthematik in das Werk Bachmanns bezeichnet die Büchnerpreisrede so einen Wandel, der sich in den *Frankfurter Vorlesungen* bereits angekündigt hatte. Bachmann definiert hier die Leiderfahrung nicht nur – wie in der Ghetto-Passage des frühen Rom-Textes *Was ich in Rom sah und hörte* – als der literarischen Gestaltung vorgängig, sondern als jeder literarischen Gestaltung vorrangig. In diesem Sinne ist der Verzicht auf jede poetologische Unterfütterung der Büchnerpreisrede als ein programmatischer zu verstehen. Die Streichungen der poetologischen Passagen aus den frühen Entwürfen stützen diese Annahme und belegen die Tendenz, »auf dem Hintergrund einer sich verschärfenden Sprachskepsis das Sprechen über Literatur in das literarische Sprechen selbst zurückzunehmen« (Göttsche 1990, S. 198).

Darin, daß Bachmann in der Endfassung ihrer Büchnerpreisrede jede poetologische Betrachtung wieder gestrichen hat, liegt die eigentliche Besonderheit dieses Textes im Vergleich zu den literaturkritischen Arbeiten. Mit seiner experimentellen Form und seiner Poetik des Leidens weist *Ein Ort für Zufälle* so auf die *Todesarten* voraus. Die Spaltung des Ich in ein beobachtendes und ein betroffenes bereitet die Aufspaltung in Franza und die Erzählerfigur Martin im *Buch Franza* und schließlich in das Ich und den das Ich überlebenden Malina als dem Erzähler der *Todesarten* vor (Höller 1987, S. 210). Die Büchnerpreisrede zeigt auch mit ihren politischen Anspielungen, daß Bachmann diese Poetologie nicht als eine privatistische verstanden wissen möchte, sondern in einen konkreten gesellschaftlichen Kontext einbettet. Dies gilt insbesondere auch für die der Rede eingeschriebene Auseinandersetzung mit der Hypothek des Nationalsozialismus (Kienlechner).

Wie Celan, der Büchnerpreisträger von 1960, der seine poetologischen Reflexionen vom »20. Jänner«, dem Datum der Wannseekonferenz, ausgehen läßt, so bestimmt auch Bachmann in ihrer Büchnerpreisrede mit Auschwitz ein Ereignis, von dem sich ihr Selbstverständnis als Au-

torin herschreibt. Der ursprüngliche Titel »Deutsche Zufälle«, den Bachmann zunächst für ihre Rede wählt und den sie erst für die Veröffentlichung 1965 in *Ein Ort für Zufälle* abändert (vgl. hierzu kritisch Höller 1987, S. 209), verweist ausdrücklich auf die Rückbindung der Berlinbeschreibung an die nationalsozialistische Vergangenheit und ihre Fortwirkung bis in die 1960er Jahre, die hier grotesk veranschaulicht wird: »Am Knie der Königsallee fallen, jetzt ganz gedämpft, die Schüsse auf Rathenau. In Plötzensee wird gehenkt. [...] Im Café Kranzler [...] halten die Frauen die Filztöpfe fest über die Augen gezogen, sie kauen und greifen zu, seit damals.« (TKA 1, 219) Beide Büchnerpreisreden, die Bachmanns mit ihrer in die Gegenwart hineinreichenden deutschen Vergangenheit und die Celans mit ihrem impliziten Verweis auf die Wannseekonferenz, haben mit der nationalsozialistischen Täterschaft denselben Bezugspunkt. Dennoch verfolgen sie, wie Böschenstein in seinem Vergleich der beiden Reden ausführt, unterschiedliche Zielsetzungen: »hier die Darstellung der eigenen Dichtung, dort die Entblößung der Realität, die den Grund, auf dem sie sich erhebt, zudeckt, so daß alles Erscheinende unwahr, unwesentlich, in einem exhibitionistischen Sinn verrückt wird. Die Art ihres Bezugs auf Lenz als Maßstab für die Erkenntnis der eigenen Zeit beweist indes, daß beide letztlich dieselben Geschehnisse, Erfahrungen und Gefahren in den Blick nehmen.« (Böschenstein, S. 269) Doch ist diese Gemeinsamkeit, die Celan und Bachmann in ihrem Bezug auf die nationalsozialistische Vergangenheit verbindet, keineswegs ungebrochen. In *Der Meridian* nennt Celan die Wannseekonferenz einen historischen Einschnitt, unter dessen Eindruck die Gegenwart und die Literatur nach 1945 steht. Bachmann hingegen geht von einem Fortleben des Nationalsozialismus aus (Kienlechner). In den Romanentwürfen des Spätwerks und schließlich in *Malina* wird Bachmann diesen Gedanken der Kontinuität weiterführen und konkretisieren. Im Verhältnis der Geschlechter wird sie schließlich versuchen, das Fortleben nationalsozialistischer Täterschaft aufzuzeigen.

Das *Wüstenbuch*

Die im Sommer 1964 von Bachmann vorübergehend ins Auge gefaßte Verknüpfung von Berlin-

und Wüstenthematik, wie sie sich in den Vorarbeiten zur Büchnerpreisrede niederschlägt, ist nur von kurzer Dauer. Ihr geht die Absicht voraus, eine eigenständige Bearbeitung des Wüstenstoffs vorzunehmen; auf diese greift Bachmann zurück, nachdem sie den Wüstenstoff weitgehend aus den Entwürfen für die Büchnerpreisrede ausgegliedert hat. So schreibt sie im April 1965 an ihren Verleger Klaus Piper, sie plane, ein kleines Buch über ihre Ägyptenreise zu schreiben. Im Herbst desselben Jahres zeichnet sich dann jedoch bereits ein Konzeptionswandel auf den Franza-Roman hin ab, für den das *Wüstenbuch* als Materialgrundlage zu dienen beginnt (Kommentar TKA 1, 564, 568). In Auseinandersetzung mit der Tradition europäischer Orient-Berichte und dem literarischen Orientalismus (Göttsche 1991, S. 110f.), konzipiert Bachmann das *Wüstenbuch* zunächst als einen Reisebericht. Wie der Rom-Essay so weisen auch diese Entwürfe eine Doppelstruktur von touristischer Erwartungshaltung und ihrer Enttäuschung auf der einen Seite und der Entstehung einer individuellen Aneignung des zunächst als fremd Erlebten auf der anderen Seite auf. Vor dem Hintergrund der Zusammenführung von Gender- und Kolonialismusthematik (Lennox 1984, S. 108), wie sie Bachmann im *Wüstenbuch* unternimmt, ist dieses Verfahren nicht unproblematisch; Weber spricht kritisch von einer »vorschnellen Identifikation« (Weber 1986, S. 109) des zerstörten weiblichen Ich mit den »primitiven« Bewohnern des als exotisch wahrgenommenen Landes.

Bachmann führt die Reise des Ich von Kairo über Luxor und Assuan an den Stationen einer klassischen Ägyptenreise – und ihrer eigenen vom April/Mai 1964 – entlang. Von Anfang an verknüpft sie die reale Reise des Ich mit der inneren Reise durch eine Krankheit. Die Wüste metaphorisiert Bachmann in der christlich-mystischen und philosophischen Tradition (Weber 1986, S. 123), in Anspielung auf Rimbaud (Göttsche 1991, S. 153) und auf das Wüstenmotiv in den Gedichten Ungarettis (Hoell 2001, S. 108) zu einem großen Purgatorium, in dem das Ich seiner Vernichtung ausgesetzt ist und zugleich Heil(ung) sucht. Die Sonne schließlich soll das weibliche Ich des *Wüstenbuchs* in seinen Anstrengungen unterstützen, Licht in das Dunkel des Verbrennens zu bringen, das ihm widerfahren ist. »Das ist vorbedachter Mord, und die Sonne, die

Sonne, die bringt es an den Tag. [...] Die Sonne hat alle Unterlagen, die Dokumentenlage könnte nicht besser sein. Hier ist ein vorbedachter Mord geschehen. Es war mehr als eine Verwechslung. Ich war gemeint. Ich. Ich. Welch ungeheure Konspiration wird hier aufgedeckt.« (TKA 1, 254) Tritt die Idee einer zielgerichteten Reisebewegung vorübergehend in der zweiten Arbeitsphase zurück – vermutlich zu jenem Zeitpunkt, als Bachmann eine Verknüpfung von Berlin- und Wüstenthematik für die Büchnerpreisrede erwägt (Kommentar TKA 1, 567) –, so kehrt Bachmann in der dritten Arbeitsphase wieder zur ursprünglichen Konzeption zurück. Scheint der dritte Entwurf zunächst mit der Endstation in der »Hölle« (TKA 1, 275) des durch die Weißen bereits zerstörten Assuan zu enden, so führt Bachmann den Entwurf weiter bis hin zu dem utopischen Erlebnis des Ich in Wadi Halfa, bei dem Weiße und Schwarze ein Essen teilen: »[...] es ist der bewußteste Augenblick, der natürlichste, das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat.« (TKA 1, 282) Das geographische Ziel der Reise erscheint angesichts dieses Erlebnisses schließlich gleichgültig.

Anders als in dem Roman *Das Buch Franza* erzählt Bachmann im *Wüstenbuch* aus der Ich-Perspektive. Der Konzeptionswandel vom Reisebuch zum Roman bringt einen Wechsel der Erzählhaltung und die Hinzunahme der Bruderfigur mit sich, die die (männliche) Erzählerfigur der (weiblichen) Todesarten präfiguriert. In den *Wüstenbuch*-Entwürfen dagegen steht noch nicht diese poetologische Fragestellung, sondern die Krankheitsthematik im Zentrum, und zwar als Zentralmetapher eines kritischen Rückblicks auf die Struktur europäischer Zivilisation im Raum einer fremden Natur und Kultur, in deren Wahrnehmung sich prägnante Beobachtungen und abendländische Blickprägungen überlagern (siehe zur Motivtradition der Wüste Weber 1986, zum kritischen Exotismus Diallo 1998). Nicht erst seit der Büchnerpreisrede, sondern schon seit dem Text *Was ich in Rom sah und hörte* mit seiner Beschwörung der römischen »Normalität« sind Krankheits- und Wahnsinnsthematik im Werk

Bachmanns nicht mehr voneinander zu trennen. Im Unterschied zum Frühwerk – insbesondere zu der Erzählung *Unter Mördern und Irren*, die den Tätern die »normalen« Menschen entgegenstellt – verschiebt sich jedoch die Zerteilung der Welt im Spätwerk Bachmanns: Mörder und Irre sind nun zweierlei Menschen, das Irrewerden an der Welt ist Zeichen von Integrität; unter diesen Vorzeichen kann von »Gesundheit« nicht mehr gesprochen werden. Die »Tollheit ist doch nichts weiter als der physische, psychische Ausdruck für etwas Unerträgliches, also der Ausdruck einer Niederlage vor der Realität. Aber es ist zugleich die Niederlage der Realitäten vor dem Geist, der sich eher verrücken läßt, als daß er nachgibt [...]« (TKA 1, 175) Der Irrsinn, so entwickelt es Bachmann in der Büchnerpreisrede und in den folgenden Prosawerken, kommt von außen und fährt in die Menschen ein. Die Kranken jedoch sind nicht allein Opfer dieses Wahnsinns, der von ihnen Besitz nimmt, sondern in ihrer Krankheit artikuliert sich zugleich eine schöpferische Potenz. In einem späten Essay über die psychosomatischen Schriften Georg Groddeck's erläutert Bachmann diesen Zusammenhang: »Groddeck's erste und kühnste Vermutung hat sich als richtig erwiesen, es gibt keine Krankheit, die nicht vom Kranken produziert wird, auch keinen Beinbruch, keinen Nierenstein. Es ist eine Produktion, wie eine künstlerische, und die Krankheit bedeutet etwas.« (W 4, 351) Zeigen sich in der Büchnerpreisrede die Symptome einer Krankheit noch an einer Stadt, so wird im *Wüstenbuch*, später in den Romanfragmenten und schließlich in *Malina* der (weibliche) Körper zum Ort dieser Symptome. Unter dem Vorzeichen dieser existentiellen Beschädigung findet sich in den *Wüstenbuch*-Entwürfen erstmals eine explizite Absage Bachmanns an die Poetologie ihres Frühwerks. In einem Interview zu *Undine geht* hatte Bachmann im November 1964 formuliert: »Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, »die Kunst, ach die Kunst.« Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden.« (GuI, 46) Das *Wüstenbuch* greift diese Formulierung mit ihrem Bezug auf Büchner – und damit auch auf *Ein Ort für Zufälle* – auf. Das weibliche Ich in der Wüste hat mit dem kunstsuchenden Hans nichts mehr gemein, weder das Geschlecht noch das Ziel seiner

Sehnsucht: »Im Tal der Könige, in dieser Totenstadt, was suchst du. Doch nicht die ›Kunst‹, ach die Kunst. Was suchst du in dieser ungeheuerlichen Stadt, bei diesen Zeichen, angesichts dieser Wüste, die deine Ziele in Frage stellt, deine Reiseziele, deine Ziele aus Jahren. Was, so sprich doch, suchst du hier!« (TKA 1, 251)

Andere Kurzprosa

Im Werk Bachmanns kommt der Frage nach dem ekstatischen Leben, dem schönen wie dem schrecklichen, und dem Schreiben darüber – der Frage nach der »Kunst, ach der Kunst« – eine zentrale Bedeutung zu. Auch die kurzen Entwürfe *Tagebuch, Leipzig, Die blinden Passagiere* sowie *[Jede Jugend ist die dümmste], [Auf das Opfer darf sich keiner berufen]* aus dem Nachlaß kreisen aus verschiedenen Perspektiven um diese Frage.

Der nach der Teilnahme an einem Lyrik-Symposium der Universität Leipzig im Frühjahr 1960 entstandene Text *Leipzig* beschreibt als einziger die Abwesenheit jeder Form von Ekstase. Die »aus dem Erotischen evakuierte[n] Menschen« (W 4, 338) leben, häßlich geworden von den erlittenen Enttäuschungen, in einer Stadt ohne Schönheit. Selbst Rauschmittel tragen in Leipzig keine ›berauschenden‹ Namen mehr: »Sowjetischer Sekt, sowjetischer Kognak, die Worte fehlten nie, und ich war einmal drauf und dran zu sagen, ›russischer‹, unterdrückte das Wort aber als unpassend und sagte, ›Ja, so einen‹, weil mir das Wort ›sowjetisch‹ nicht über [die] Lippen wollte im Zusammenhang mit Kognak.« (W 4, 339)

Der Text *Die blinden Passagiere* dagegen inszeniert die Spannung zwischen glanzloser Alltagsroutine und Ekstase. Mit dem Titel des 1955 geschriebenen Essays bezieht sich Bachmann programmatisch auf die Bedeutung, die dem Sehen in ihrem Frühwerk zukommt. Es handelt sich nämlich bei diesen Passagieren um Reisende, die keinen Blick mehr für das Außergewöhnliche haben, um Fluggäste, die so routiniert sind, daß ihnen das Wunderbare und Vermessene des Fliegens gar nicht mehr zu Bewußtsein kommt. Der Text hingegen berichtet von einem Ich, das zum ersten Mal fliegt und durch die erregte Wahrnehmung dieses Ich hindurch ›belebt‹ der Text zugleich das Flugzeug. »Die Motoren gehen

schon schneller, die Maschine bebt, als wollte sie bersten, die mit silbernen Nägeln vernähten Teile absprenken, die Eingeweide unter Flammen ausspucken – als wollte sie sich selbst vernichten und an Ort und Stelle in die Erde oder zur Hölle fahren.« (W 4, 37) Der Text *Die blinden Passagiere* beschwört das Wunderbare wie das Vermessene des Fliegens nicht nur als eine individuelle Erfahrung, sondern auch in seiner mythisch verbürgten Qualität. Die Geschichte des Ikarus, über die sich ein Vater mit seinem Sohn im Flugzeug unterhält und die gewöhnlich als eine Geschichte menschlicher Vernessenheit erzählt wird, wird in dem Gespräch zwischen Vater und Sohn in eine Geschichte über menschliche Berauschtigkeit und Ekstase (um)gedeutet. Denn nicht der technischen Unzulänglichkeit der Mittel wird die Schuld am Sturz des Fliegenden ins Meer zugeschrieben, sondern seinem naiven Irrglauben, dem überschwenglichen Glücksgefühl des Fliegens vernunftbestimmt standhalten zu können. »Der Vater: ›Die Flügel schmolzen in der Sonne.‹ Pause. Der Vater: ›Er wollte eben fliegen.‹ Das Kind: ›Wie konnte er nur! Ein Herz ist kein Motor.‹« (W 4, 39) Im Unterschied zu den der Routine ergebenen und auf die Routine vertrauenden Erwachsenen weiß das Kind um die Anfälligkeit des Menschen für Rausch und Ekstase: Das Herz des Menschen ist keine Maschine.

Bachmanns kurzer Text erweist sich als die Fortführung eines Musilschen Gedankens. Das Gespräch, das sie zwischen Vater und Sohn entstehen läßt, findet seine Entsprechung im *Mann ohne Eigenschaften*. Im Anschluß an einen Dialog über die Differenz zwischen tagheller Mystik und diffuser ›Intuition‹ wählt Ulrich das Beispiel des Ikaros, um seine Position zu erläutern. »Nach seiner Überlegung«, so heißt es bei Musil, »war nichts dadurch zu gewinnen, daß man Einbildungen nachgab, die einer überlegenen Nachprüfung nicht standhielten. Das sei nur wie die Wachflügel des Ikaros, die in der Höhe zerschmelzen, rief er aus; wolle man nicht bloß im Traum fliegen, dann müsse man es auf Metallflügeln erlernen.« (Musil, S. 765f.) In den beiden literaturkritischen Essays über Musils *Mann ohne Eigenschaften*, die Bachmann verfaßt hat, wird diese Passage zitiert (W 4, 26, 100). In ihrem Kurzprosatext *Die blinden Passagiere* kehrt Bachmann die Passage in einer auf ›essayistische Genauigkeit‹ bedachten dialektischen Bewegung

um, wenn sie die Fluggäste wieder an ihren einstigen Traum vom Fliegen erinnert.

In dem kurzen undatierten Text [*Jede Jugend ist die dümmste*] aus dem Nachlaß wird deutlich, welche Bedeutsamkeit der Ekstase zukommt. Bachmann entwirft hier – wie bereits, wenn auch sehr viel nüchterner, in den *Römischen Reportagen* – die kultische Feier der Ekstase als die Voraussetzung eines Lebens jenseits des Wahnsinns. Es ist ein Leben, das sich nicht nach der Zeitrechnung von Uhren und Kalendern bemessen läßt, sondern das sich durch einen unkontrollierbaren Überschwang und Überfluß im ›Heute‹ auszeichnet. Die literarische Form, das Pathos, die diesem Leben in Leiden(schaft) entspräche, ist jedoch verschwunden. »Die Freude ist verschwunden, das Pathos auf einer Papierlandschaft, auf Spruchbändern verendet. Pathetisch sind nur wir. Der Cortex ist Pathos. [...] Der Cortex ist luxuriös, das Geäst, die Nervenbahnen, die dramatischen Abläufe, die Depressionen, die Hochzeiten müssen verwirklicht werden können.« (W 4, 333f.) Für ihren Versuch, dem Pathos in der Literatur (wieder) zu seinem Recht zu verhelfen, hat Bachmann mit dem nicht selten geäußerten Vorwurf der Larmoyanz ebensoviel unberechtigte Ablehnung erfahren wie die Anerkennung eines vermeintlich unmittelbaren ›Einfühlungsvermögens‹ an ihrem Schreiben vorbeigeht. Die pathetischen Formulierungen und Passagen im Werk Bachmanns sind nicht sprachlicher Fahrlässigkeit oder gefühlvollem Überschwang geschuldet, sondern zeugen von dem Versuch, Leiden(schaft) sprachlich zu fassen und literarisch zu gestalten. In ihrer *Hommage à Maria Callas* formuliert Bachmann in diesem Sinne von der großen Operndiva: »[...] sie ist groß in jedem Ausdruck, und wenn sie ihn verfehlt, was zweifellos nachprüfbar ist in manchen Fällen, ist sie immer noch gescheitert, aber nie klein gewesen.« (W 4, 342)

Entscheidend für eine klarere Konturierung dieser ›Poetologie der Pathetik‹ ist, daß sich Bachmanns Bemühen um Pathos auf die Sprache, nicht aber auf Inhalte richtet. Deutlich wird diese Differenz in der Ablehnung einer Poetisierung des Leidens. Es darf, so formuliert sie in ihrem undatierten Entwurf [*Auf das Opfer darf sich keiner berufen*], »keine Opfer geben (Menschenopfer), Menschen als Opfer, weil der geopfert Mensch nichts ergibt. Es ist nicht wahr, daß die

Opfer mahnen, bezeugen, Zeugenschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Poetisierungen.« (W 4, 335) Mit einer vergleichbaren Formulierung von dem »Opfer zu nichts« (W 2, 178) weist Bachmann auch in den Erzählungen *Unter Mördern und Irren* und *Jugend in einer österreichischen Stadt* den Opfergedanken zurück (Bartsch 1982; Gehle 1995, S. 154ff.). Die Poetisierung des Leidens kommt seiner Funktionalisierung gleich: der sinnlose Tod bekommt einen Sinn zugeschrieben. Mit ihrer ›Poetologie der Pathetik‹, die an der sprachlichen Gestaltung einzigartiger Leiden(schaften) interessiert ist, versucht Bachmann dieser Gefahr zu entgehen.

Als Beitrag für eine seit dem Sommer 1961 geplante deutsch-französisch-italienische Zeitschrift, die unter dem Namen »Gulliver« herausgebracht werden sollte, konzipiert Bachmann den Text *Tagebuch*; die Werkausgabe datiert den Text auf April 1963. Die wechselvolle Geschichte dieses Projekts bis hin zum Scheitern der Verhandlungen mit den ausländischen Kollegen dokumentiert der Briefwechsel zwischen dem Sprecher der deutschen Gruppe Uwe Johnson und seinem Verleger Siegfried Unseld (Johnson/Unseld 1999, S. 1094–1136; dazu Weigel 1999, S. 383ff.). Wie Johnsons Schreiben von 15. August 1961 zeigt, ist Bachmann von Anfang an neben Hans Magnus Enzensberger, Martin Walser und Johnson Mitglied der deutschen Delegation, bis zum Schluß bleibt sie an dem Projekt beteiligt. Nach dem Scheitern der Verhandlungen in Paris am 29. April 1963 einigen sich die Autoren darauf, die ursprünglich als Probenummer gedachte Zusammenstellung der Artikel beizubehalten und 1964 als ein Heft der Zeitschrift »Il menabo di lettura« (No. 7) in italienischer Sprache zu veröffentlichen. Elio Vittorini, Mitglied der italienischen Delegation, hebt die Sprachskepsis der deutschen Gruppe als ihr besonderes ›Gruppenmerkmal‹ hervor. Die Mitglieder der Gruppe, so Vittorini, »scheinen anzunehmen, daß die Politik, die im Nazismus ihren Höhepunkt fand, all dem, was in Deutschland von Goethe an gesagt worden ist, jede Gültigkeit einer positiven Tradition genommen hat; so daß auch die Worte, die wir oder die Franzosen oder ich weiß nicht wer sonst noch für grundlegend seit Hegel halten, ihnen trügerisch und gefährlich erscheinen; und sie fühlen sich nur ganz ruhig bei

den Aufklärern und Barockdichtern.« (Johnson/Unsel, S. 1136) Bachmanns emphatische Beschwörung der Möglichkeiten sprachlicher Verständigung, die sie in *Tagebuch* vornimmt, läßt sich nicht unter diesen Eindruck subsumieren. Vielmehr formuliert Bachmann ihren Wunsch nach einer gelingenden Verständigung zwischen den Nationen als ein Plädoyer für die essayistische Form sowohl im Sinne Adornos wie auch Musils, in der die Sprachutopie in einen konkreten historischen Kontext eingebettet ist. »Denken, gewiß, auch historisch denken und vor allem utopisch denken, daß die Risse eines Tages wirklich aufspringen, dort wo sie aufspringen müssen und die Grenzverläufe sich zeigen müssen, als ideologische, wenn man so will, als Risse im Gebrauch von Sprache, die nicht nur den Schreibenden betreffen, aber den Schreibenden zuerst betreffen, weil er nicht mit einem nationalen Fertigprodukt ›Sprache‹ oder einem internationalen Wunschprodukt ›Sprache‹ umgehen kann und es gebrauchen kann, sondern, von ihr geprüft und sie prüfend, ein Abenteuer mit der Sprache hat, dessen Ausgang ungewiß ist.« (W 4, 70)

Quellen: Theodor W. Adorno (1958): *Noten zur Literatur I*. Frankfurt/M.; – Ingeborg Bachmann (1965): *Ein Ort für Zufälle*. Mit Zeichnungen von Günter Grass. Berlin; – Sigmund Freud (1982): *Studienausgabe*, Bd. IX. (Hg.) Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt/M.; – Uwe Johnson und Siegfried Unseld (1999): *Briefwechsel*. (Hg.) Eberhard Fahlke und Raimund Fellingner. Frankfurt/M.; – Robert Musil (1978): *Der Mann ohne Eigenschaften*. (Hg.) Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg.

Literatur: Agnese (1996); Bannasch (1995); Bartsch (1982); Bartsch (1985); Bartsch (1988); Diallo (1998); Gehle (1995); Götsche (1991); Hoell (2000); Höller (1987); Höller (1999); Huml (1999); Lennox (1984); Swiderska (1989); Weber (1986); Weigel (1999). Bernhard Böschenstein (1997): *Die Büchnerpreisreden von Paul Celan und Ingeborg Bachmann*. In: Böschenstein/Weigel (1997), S. 260–269; – Dirk Götsche (1990): *Liebeserklärungen und Verletzungen – Zur Literaturkritik von Martin Walser und Ingeborg Bachmann*. In: *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit*. DFG-Symposion 1989. (Hg.) Wilfried Barner. Stuttgart (= Germanistische Symposien, Bd. XII), S. 197–212; – Joachim Hoell (2001): *Ingeborg Bachmann*. München; – Dagmar Kann-Coomann (1997): *Undine verläßt den Meridian*. Ingeborg Bachmann gegenüber Paul Celans Büchnerpreisrede. In: Böschenstein/Weigel (1997), S. 250–259; – Sabina Kienlechner (2000): *Dichter in der deutschen Wüste. Was Ingeborg Bachmann in Berlin sah und hörte*. In: *Sinn und Form*, S. 195–212; – Jörg-Dieter Kogel (1998): *Nachwort. Die Geschichte einer Wiederentdeckung*. In: Bachmann (1998b), S. 79–86; – Claudio Magris (1988): *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. 2. Aufl. Salzburg; – Adolf Opel (1996): *Ingeborg Bachmann in Ägypten. »Landschaft, für die Augen gemacht sind.«* Fotografie von Kurt-Michael Westermann. Wien; – Tanja Schmidt (1989): *Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann [1986]*. Köschel/von Weidenbaum (1989), S. 479–502; – Jost Schneider (2000): *Historischer Kontext und politische Implikationen der Büchnerpreisrede Ingeborg Bachmanns*. In: Albrecht/Götsche (2000), S. 127–139; – Sigrid Weigel (1994): *Am Anfang eines langen Wegs. Urszene einer Poetologie*. In: *du* (1994), S. 20–23, 90.

Bettina Bannasch