

25 Künstlerische und journalistische Prosa

Ingeborg 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, 93). Diese Unbestimmtheit lässt sich genauer fassen als ein Spannungsfeld, das sich zwischen den literaturkritischen Arbeiten und der künstlerischen Kurzprosa Bachmanns eröffnet. Dient in den literaturkritischen Arbeiten die Form des Essays dazu, die Kritik zum »Schauplatz geistiger Erfahrung« (Adorno 1958, 29) zu erweitern, so erprobt die Autorin in ihrer künstlerischen Kurzprosa dagegen literarische Modelle »essayistischer Existenz« im Sinne Musils (Musil 1978, 253). Die künstlerische Kurzprosa 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 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 1998). 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 eingebettet, 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 (vgl. jedoch kritisch Lennox 2006, 303; s. Kap. 29), 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, 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* nicht in gleichem Maße der Fall.

Gleichwohl lassen sich auch hier motivische Bezüge zum übrigen Werk 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 bildfeindliche 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 1998, 74 f.). 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 Schäbigkeit verurteilt haben. Rote Federn müßte man sich an den Kopf stecken, in gelbblaugrünen, in violetten und hinreißenden Farben, in kulturellen Bemalungen die Befreiung feiern. [...] Der Kommunismus muß Luxus sein, oder er wird nicht sein« (KS, 428; 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 beitragen. 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 zeitlebens 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 als literarische Prosa

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 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 lässt sich diese künstlerische Überformung aufzeigen. Dies gilt für den kurzen und nur vermeintlich rein informativen Text *Biographisches* (KS, 4–9; W 4, 301 f.) 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 Abgeschlossenheit 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« (KS, 4; W 4, 301). Vor diesem Hintergrund entfaltet sich in *Biographisches* alles Folgende: »Und wenn ich später auch 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« (W 4, 301; vgl. KS, 4). Über die Metapher der Grenze entwirft sich Bachmann hier als eine ›typische‹ Angehörige des ›Haus Habsburg‹. Der auf eine lange Tradition in der österreichischen Literatur zurückgreifende Mythos vom ›Haus Habsburg‹ (Magris 1988) beschwört »ein Stück echtes, kaum realisiertes Österreich« (KS, 6; vgl. 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 (Banasch 1997, 131–137) – weiter ausführen.

Der ursprünglich für den Erzählband *Das dreißigste Jahr* vorgesehene, erst aus dem Nachlass in der Zeitschrift *Jahresring* (1976/77) veröffentlichte 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 For-

mulierungen unternimmt, kontrastiert. Dieses poetische Verfahren kennzeichnet bereits Bachmanns 1961 in dem Band *Das dreißigste Jahr* erschienene Titel-erzählung. Zu Recht ist daher auch der Text *Der Tod wird kommen* in der Werkausgabe von 1978 in den zweiten Band aufgenommen worden, 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 1998, 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 Porträt 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 und 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« (KS, 146; 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* wird in diesem Zusammenhang als ein für Bachmanns Rom-Essay wichtiger Bezugstext plausibel (Höller 1987, 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 zustande gekommen war, untergegangen ist, in dem neben der letzten Entwicklungsphase auch alle früheren noch fortbestehen« (Freud 1982, 202). In eben diesem Sinne macht Bachmanns Essay *Was ich in Rom sah und hörte* die »Ewige Stadt« als »eine Totalität des menschlichen Gedächtnisses erfahrbar« (Höller 1987, 192). Die Stadt Rom wird so in diesem Essay zu einem »Gedächtnisbild«, das »durch die Zeiten hindurchgreift« und die psychoanalytische Frage aufwirft, »wann Erinnerung transformativ wird« (Felka 2010, 28, 47).

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 demonstriert. 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, 216). Das zur Floskel verkürzte Alltagswissen wird 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, 220–266); die abschließende Passage mündet 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-

gen, das Wissen darum, »daß uns die Augen zum Sehen gegeben sind« (KS, 151; 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, 88). Weigel versteht damit bereits den frühen Rom-Essay – und nicht erst die Arbeiten des Spätwerks (Schmidt 1989) – als eine Antwort auf Walter Benjamin. Tatsächlich lassen sich insbesondere im Hinblick auf die Bedeutung des Rituals und die Konzeption eines rituellen Sprechens (Huml 1999, 220–228) die Spuren der Benjaminschen Schriften aufzeigen. 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, 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 sie 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 1998, 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 (KS, 154; 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 gegenübergestellt. 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« (KS, 478; 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 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) (1): Entstehung, Thematik, Stil

In dem künstlerischen Prosatext *Ein Ort für Zufälle*, mit dem sich Bachmann 1964 für die Verleihung des Georg-Büchner-Preises bedankt, entwickelt die Autorin 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 Berlin-Aufenthalts stattfanden, also in der Zeit zwischen Frühjahr 1963 und Oktober 1965. 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« (Schneider 2000, 137). Die literarische Gestaltung des Textes trägt der durch Büchners *Lenz* (1836) 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 verursach-

tes charakterisiert. Bleibt bei Büchner der Wahnsinn jedoch auf einen Einzelnen beschränkt, so wird er bei Bachmann als ein kollektives Leiden aufgefasst (Bartsch 1985, 136). Die sprachliche Gestaltung der Großstadtdarstellung erscheint als eine einzige Abfolge von Übertreibungen: Sind die hoffnungsvollen Ausblicke aus der Stadt ins Utopische überhöht, so wird zugleich die Wahrnehmung der Großstadt selbst von ungeheurer Lärmbelästigung, schreienden Reklame tafeln, 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., 139). Sie zieht sich durch den gesamten Text und ruft den Eindruck einer unterschweligen, doch gerade deshalb umso 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 Stipendienaufenthalt 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 Witold Gombrowicz berichtet, schließt mit der lapidaren Bemerkung, dass sie schließlich sehr »krank« geworden sei (KS, 485; W 4, 330). Nach den Andeutungen in Adolf Opels Bericht über ihre gemeinsame Ägyptenreise (Opel 1996) gibt die Publikation der »Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit« (Bachmann 2017) genaueren Einblick in Bachmanns medizinische und psychische Probleme zur Entstehungszeit der Büchnerpreisrede. Dennoch ist die unmittelbare Verknüpfung von persönlichem und gesellschaftlichem Wahnsinn in *Ein Ort für Zufälle* 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 Formu-

lierung *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 Großstadt-wüste 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« (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*.

Nach der kritischen Ausgabe (TKA 1, 549–563) gibt der umfangreiche Kommentarband von Christian Däufel (2013) Einblick in die Komplexität der Entstehungsgeschichte. Er rekonstruiert »die subtilen und zugleich eminent provokanten Anspielungen auf aktuelle Ereignisse oder öffentliche Debatten« in einer »umfassende[n] zeit- und mentalitätsgeschichtliche[n] Rekontextualisierung anhand von Zeitungen und Rundfunkübertragungen, Archivdokumenten und Chroniken, historischen Studien und anderen zeitgenössischen Texten« (Däufel 2013, 57). Auf diese Weise werden neue Zugänge zu Bachmanns Text eröffnet, Anspielungen auf vergangene Ereignisse und Konstellationen werden für die Interpretation (wieder) verständlich gemacht. Doch statt »in eine abschließende Identifikation zu münden, die einer ärztlichen Diagnose gleichkäme, repräsentiert der Text in seiner Machart die Unmöglichkeit eines solchen Unterfangens ausgerechnet im Rückgriff auf medizinische Diskurse und die in der Textwirklichkeit durchgängig präsente Klinik-sphäre und setzt somit der begrifflichen Fixierung

eine kalkulierte Darstellungsweise entgegen, die den Leser in den Prozess der Bedeutungszuschreibung mit einbezieht. Dabei bedient sich Bachmann zugleich einer Bildersprache, die immer wieder auf zentrale Ikonen und Wahrzeichen Berlins hindeutet, die so konstituierte symbolische Ordnung der Nachkriegsgesellschaft jedoch mit Hilfe grotesker Verfahren unterläuft und auf diese Weise den Prozess aufzuzeigen vermag, wenn Verdrängtes, Verschleiertes oder Vergessenes an die Oberfläche dringt« (ebd., 550). Dem umfangreichen Kommentar ist ein detaillierter Forschungsüberblick sowie eine konzise Einleitung beigegeben. Däufels Arbeit leistet einen unverzichtbaren Forschungsbeitrag zu Bachmanns Büchnerpreisrede.

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, 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. Die groteske Form der Darstellung, für die sich Bachmann in der Überarbeitung des Textes für die Redefassung entscheidet, ist als der Versuch gelesen worden, die verkehrte Welt in einer paradoxen Wendung ›zurückzuverkehren‹ und der Gesellschaft in der »übersteigerten Simulation« einen »Zerrspiegel« vorzuhalten (Bossinade 2004, 10, 93). Andrew J. Webber (2007, 112) spricht analog vom »subversive mode« der Büchnerpreisrede, der weniger den grotesken als den satirischen Charakter hervorhebt. Frauke Meyer-Gosau, die in ihrer Bachmann-Biographie die Autorin programmatisch nicht nur von ihrer dunklen Seite zeigen, sondern sie als eine »handelnde, aktive, fordernde, womöglich auch heitere Person« in Erscheinung treten lassen möchte, unterstreicht in diesem Sinne auch die komische Seite der Rede (Meyer-Gosau 2008, 9).

Ein Ort für Zufälle (2): Werkkontext und Erinnerungsdiskurs

Die 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

sche« Passagen ein – so etwa eine Passage über den Stadtteil Kreuzberg oder die architektonische Besonderheit des ›Berliner Zimmers«. 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 (Däufel 2013, 129–139). 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 Grotteske, 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. Hier geht es ihr noch darum, ihre poetologischen Überlegungen zur 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 Hinblick auf die Literatur tritt der Versuch, das Leiden zu erfassen, deutlich in den Vordergrund. Zwar verfolgt Bachmann in ihrem Werk von Anfang an 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; KS, 248; 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.

Im Blick auf das *Todesarten*-Projekt kommt der Büchnerpreisrede daher eine Schlüsselfunktion zu; es ist der »erste Prosatext«, der aus diesem Arbeitsprozess an die Öffentlichkeit gelangt (Schlinsog 2005, 106; zur engen Verschränkung der Büchnerpreisrede mit dem *Todesarten*-Projekt vgl. auch TKA 1, 549–563; Lennox 2006; Gürtler 2006). Darüber hinaus las-

sen sich enge motivische und thematische Bezüge zu den zu Lebzeiten Bachmanns unveröffentlicht gebliebenen Gedichtentwürfen aufzeigen, die im Nachlassband *Ich weiß keine bessere Welt* veröffentlicht wurden, ebenso zu den 1968 in der Zeitschrift *Kursbuch* erschienenen letzten Gedichten (Däufel 2013, 64). Mit der Einführung der Krankheitsthematik bezeichnet die Büchnerpreisrede damit 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, 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, 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 2000).

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 Autorin 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, 209), verweist aus-

drücklich auf die Rückbindung der Berlin-Beschreibung 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 Böschstein 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« (Böschstein 1997, 269). Doch ist diese Gemeinsamkeit 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 2000). 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 Wüsthematik, 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, 110 f.) 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, 108), wie sie Bachmann im *Wüstenbuch* unternimmt, ist dieses Verfahren nicht unproblematisch; Hermann Weber spricht kritisch von einer »vorschnellen Identifikation« (Weber 1986, 109) des zerstörten weiblichen Ich mit den »primitiven« Bewohnern des als exotisch wahrgenommenen Landes (s. Kap. 14).

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, 123), in Anspielung auf Rimbaud (Göttsche 1991, 153) und auf das Wüstenmotiv in den Gedichten Ungarettis (Hoell 2001, 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 Verbrechens 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 ungeheuerliche 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 Wüsthematik 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 (s. 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 Zweiteilung 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 ei-

ne 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 kein Beinbruch, kein Nierenstein. Es ist eine Produktion wie eine künstlerische, und die Krankheit bedeutet etwas« (KS, 433; 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 in diesen Gräbern, 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, 250 f.).

Andere Kurzprosa – Poetologie der Pathetik

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*], und [*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« (KS, 352; 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« (KS, 352 f.; 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 und wird von einer Wildheit erfaßt, als wollte sie bersten, die mit silbernen Nägeln vernähten Teile absprengen, die Eingeweide unter Flammen ausspucken – als wollte sie sich selbst vernichten und an Ort und Stelle in die Erde oder zur Hölle fahren« (KS, 194; 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 Vermessenheit 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 überschwänglichen 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.« (KS, 196; 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 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 Überzeugung«, so heißt es bei Musil, »war nichts dadurch zu gewinnen, daß man Einbildungen nachgab, die einer überlegten Nachprüfung nicht standhielten. Das sei nur wie die Wachsflügel 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 1978, 765 f.). 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« (KS, 428; W 4, 333 f.). Für ihren Versuch, dem Pathos in der Literatur (wieder) zu seinem Recht zu verhelfen, hat Bachmann mit dem nicht selten geäußerten Vorwurf der Larmoyanz ebenso viel 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« (KS, 410; 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 geopferte 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« (KS, 351; 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, 154–161). 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.

Bachmann steht dabei mit ihren Bemühungen nicht allein. In der deutschsprachigen Nachkriegslyrik ist es zunächst neben Nelly Sachs vor allem Paul Celan, der sich mit dem Pathos als einer sprachlichen Form auseinandersetzt, in dem nach der Shoah Leiden zur Sprache gebracht werden kann (Epping-Jäger 2012). Zu diesen für sein Werk wie für die deutschsprachige Nachkriegsliteratur insgesamt zentralen Fragen befindet sich Celan im brieflichen und persönlichen Austausch mit der deutsch-jüdischen Philosophin Margarete Susman. Susman hatte bereits vor 1933 Überlegungen zur sprachlichen Form des Pathos entwickelt und diese mit der generischen Form des Essays verknüpft (Rochus 2016). Wie es aus Tagebuchaufzeichnungen und ihrer Biographie hervorgeht, brachte Susman dem Werk Bachmanns große Wertschätzung entgegen. Für Bachmann, aber auch für andere ihr nahe stehende Autorinnen und Autoren der Nachkriegszeit wie etwa Jean Améry und andere handelt es sich bei der Frage nach dem sprachlichen Pathos um eine, die das Zentrum ihres essayistischen und literarischen Schreibens betrifft (Markgraf 2018, 133). In den Kahlschlag-Debatten der Nachkriegszeit wird dieser Diskurs zum sprachlichen Pathos, wenn er

überhaupt zur Kenntnis genommen wird, als ›unangemessen‹ diskreditiert. Von der Forschung wurde dieses Verdikt weitgehend übernommen. Es verstellte lange Jahre den Blick auf jene Autorinnen und Autoren, für welche die Auseinandersetzung mit dem sprachlichen Pathos und der generischen Form des Essays Ausdruck ihrer Suche nach einer ›angemessenen‹ sprachlichen Form für das Schreiben vom Leiden ist. Erst die jüngere Forschung öffnete den Blick dafür, dass den Forderungen nach Kahlschlag und Nüchternheit selbst ein eigenes, überaus nachdrückliches Pathos innewohnt (Jacob 2012). Vor dem Hintergrund dieser Einsichten können die beiden Pathos-Diskurse nun in ihren unterschiedlichen Akzentuierungen wahrgenommen und miteinander in Beziehung gesetzt werden.

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 dokumentieren Notizen aus dem Nachlass Bachmanns sowie der Briefwechsel zwischen dem Sprecher der deutschen Gruppe Uwe Johnson und seinem Verleger Siegfried Unseld (Johnson/Unseld 1999, 1094–1136; dazu Weigel 1999, 386–395). Wie Johnsons Schreiben von 15.8.1961 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 29.4.1963 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/Unseld 1999, 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 auch 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« (KS, 388; W 4, 70).

Quellen

- Adorno, Theodor W.: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a. M. 1958.
- Bachmann, Ingeborg: *Ein Ort für Zufälle*. Mit Zeichnungen von Günter Grass. Berlin 1965.
- Bachmann, Ingeborg: *Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*. Hg. von Jörg-Dieter Kogel. München/Zürich 1998.
- Bachmann, Ingeborg: »Male Oscuro.« *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe*. Hg. von Isolde Schiffermüller und Gabriella Pelloni (= Ingeborg Bachmann: Werke und Briefe. Salzburger Bachmann Edition. Hg. von Hans Höller und Irene Fußl). München/Berlin/Zürich 2017.
- Freud, Sigmund: *Studienausgabe*, Bd. IX. Hg. von Alexander Mitscherlich u. a. Frankfurt a. M. 1982.
- Johnson, Uwe/Siegfried Unseld: *Briefwechsel*. Hg. von Eberhard Fahlke und Raimund Fellinger. Frankfurt a. M. 1999.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.

Literatur

- Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien 1996.
- Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach »Malina«: Ingeborg Bachmanns »Simultan«-Erzählungen*. Würzburg 1997.
- Bartsch, Kurt: Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Bachmann. Am Beispiel der Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren*. In: Hans Höller (Hg.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien/München 1982, 111–124.
- Bartsch, Kurt: Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Buchner-

- preisrede als poetischer Text gelesen. In: *Modern Austrian Literature* 18/3–4 (1985), 135–146.
- Böschstein, Bernhard: Die Buchnerpreisreden von Paul Celan und Ingeborg Bachmann. In: Bernhard Böschstein/Sigrid Weigel (Hg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*. Frankfurt a. M. 1997, 260–269.
- Bossinade, Johanna: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*. Freiburg i. Br. 2004.
- Däufel, Christian: *Ingeborg Bachmanns »Ein Ort für Zufälle«. Ein interpretierender Kommentar*. Berlin/Boston MA 2013.
- Diallo, M. Moustapha: *Exotisme et conscience culturelle dans l'oeuvre d'Ingeborg Bachmann*. Frankfurt a. M. 1998.
- Epping-Jäger, Cornelia: »Die Stimme mußte angefochten werden«. Paul Celans Lesung vor der Gruppe 47 als Stimmereignis. In: Günter Butzer/Joachim Jacob (Hg.): *Berührungen. Komparatistische Perspektiven auf die frühe Nachkriegsliteratur*. München 2012, 263–280.
- Felka, Rike: *Das räumliche Gedächtnis. Untersuchungen zu Bernhard, Bachmann, Antonioni, Doderer, Stifter, Duras, Kafka*. Berlin 2010.
- Gehle, Holger: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*. Wiesbaden 1995.
- Göttsche, Dirk: Liebeserklärungen und Verletzungen – Zur Literaturkritik von Martin Walser und Ingeborg Bachmann. In: Wilfried Barner (Hg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989*. Stuttgart 1990, 197–212.
- Göttsche, Dirk: »Die Schwarzkunst der Worte« – Zur Barbey- und Rimbaud-Rezeption in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Zyklus. In: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft*, 3. Folge 17 (1987–90), 127–162.
- Gürtler, Christa: *Ingeborg Bachmann. Klagenfurt – Wien – Rom*. Berlin 2006.
- Hoell, Joachim: *Ingeborg Bachmann*. München 2001.
- Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum »Todesarten«-Zyklus*. Frankfurt a. M. 1987.
- Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Huml, Ariane: *Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns*. Konstanz 1999.
- Kienlechner, Sabina: Dichter in der deutschen Wüste. Was Ingeborg Bachmann in Berlin sah und hörte. In: *Sinn und Form* 52/2 (2000), 195–212.
- Kogel Jörg-Dieter: Nachwort. Die Geschichte einer Wiederentdeckung. In: Ingeborg Bachmann: *Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung*. Hg. von Jörg-Dieter Kogel. München/Zürich 1998, 79–86.
- Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg²1988.
- Markgraf, Marguerite: »Bewältigungsversuche eines Überwältigten« angesichts einer »Logik der Vernichtung« – Zur existenzphilosophischen Fundierung der Unmöglichkeit von Rückkehr bei Jean Améry. In: Bettina Bannasch/Michael Rupp (Hg.): *Rückkehrerzählungen. Über die (Un-)Möglichkeit nach 1945 als Jude in Deutschland zu leben*. Göttingen 2018, 123–142.

- Meyer-Gosau, Frauke: *Einmal muss das Fest ja kommen. Eine Reise zu Ingeborg Bachmann*. München 2008.
- Lennox, Sara: Geschlecht, Rasse und Geschichte in »Der Fall Franza«. In: *Text + Kritik* (1984), 156–179.
- Lennox, Sara: *Cemetery of the Murdered Daughters. Feminism, History, and Ingeborg Bachmann*. Amherst/Boston MA 2006.
- Opel, Adolf: *Ingeborg Bachmann in Ägypten. »Landschaft, für die Augen gemacht sind«*. Fotografiert von Kurt-Michael Westermann. Wien 1996.
- Rochus, Gerhild: »Wir sind absolut und ganz im Exil« – Exil als *conditio humana* in der Essayistik Margarete Susmans. In: Bettina Bannasch/Helga Schreckenberger/Alan E. Steinweis (Hg.): *Exil und Shoah*. München 2016, 54–72.
- Schlinsog, Elke: *Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns »Todesarten«-Projekt*. Würzburg 2005.
- Schmidt, Tanja: Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann [1986]. In: Christine Koschel/Inge von Weidenbaum (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmanns*. München/Zürich 1989, 479–502.
- Schneider, Jost: Historischer Kontext und politische Implikationen der Büchnerpreisrede Ingeborg Bachmanns. In: Monika Albrecht/Dirk Göttsche (Hg.): »Über die Zeit schreiben« 2. *Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg 2000, 127–139.
- Świdarska, Małgorzata: *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin*. Tübingen 1989.
- Weber, Hermann: *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen 1986.
- Webber, Andrew J.: Worst of all Possible Worlds? Ingeborg Bachmann's »Ein Ort für Zufälle«. In: *Austrian Satire and Other Essays* 15 (2007), 112–129.
- Weigel, Sigrid: Am Anfang eines langen Wegs. Urszene einer Poetologie. In: *du* (1994), 20–23, 90.
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.

Bettina Bannasch