

BETTINA BANNASCH

Das dreißigste Jahr – Poetik einer babylonischen Stilverwirrung

Der frühe Erzählband *Das dreißigste Jahr*, in dem Ingeborg Bachmann nach zwei äußerst erfolgreichen Lyrikbänden 1961 erstmals Prosatexte veröffentlichte, brachte der Autorin bei der Kritik wenig Lob ein. Die gefeierte Lyrikerin Bachmann wurde zur schlechten Prosaistin erklärt, «der in ihren Erzählungen nur hin und wieder ein wahrhaft poetischer Satz gelinge.¹ Allein die Erzählung *Alles* stieß durchgängig auf Zustimmung. Gerühmt wurde ihr klarer Aufbau, ihre poetische Sprache, in der die meisten Kritiker noch am ehesten die Qualitäten der Lyrikerin Bachmann wiederzufinden meinten. Es ist das Verdienst der späteren, durch Kurt Bartsch² angestoßenen Forschung, unter besonderer Berücksichtigung der Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren* die Aufmerksamkeit auf den gesellschaftskritischen Gehalt der frühen Erzählungen gelenkt zu haben.

Der erste Teil der hier vorgestellten Überlegungen zur Titelerzählung *Das dreißigste Jahr* wird sich mit den Themen und Motiven der Erzählung beschäftigen. Der zweite Teil wird sich dann – im Anschluß an Höller (1987, 1999), der unter Berücksichtigung der Thesen Bartschs dennoch darauf besteht, von der »lyrischen Prosa« der frühen Erzählungen zu sprechen – mit Bachmanns Behandlung der Sprachthematik in *Das dreißigste Jahr* und mit ihrer erzäh-

1 Bezeichnenderweise wurde von den überwiegend männlichen Kritikern des frühen Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* insbesondere die Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* – und hier die Liebesszene zwischen den beiden Frauen Charlotte und Mara – beispielhaft angeführt, um sprachliche wie thematische »Entgleisungen« der Bachmannschen Prosa zu belegen.

2 Zusammengefaßt in Bartsch 1989, S. 432–448. Zuletzt in Bartsch 1997.

lerischen Umsetzung befassen. Dabei wird deutlich werden, daß in Bachmanns Werk Sprach- und Gesellschaftskritik, ebenso wie ihre sprachliche Ausgestaltung, nicht voneinander zu trennen sind.

Die Erzählung *Das dreißigste Jahr* gibt dem Band mit den insgesamt sieben Erzählungen seinen Namen. Es bietet sich daher an, ausgehend von dieser einen Blick auf die übrigen frühen Erzählungen zu werfen, um so einen Eindruck von der Gesamtkonzeption des Bandes im Unterschied zur Lyrik und zum Spätwerk Bachmanns zu erhalten. Zugleich aber läßt sich zeigen, daß einige Hauptthemen und -motive durch das gesamte Werk hindurch bedeutsam bleiben: Identität und Erinnerung, »neue Sprache« und Alltagssprache, ekstatische Liebe und Grenzübertritt, die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und die daran anschließende Frage nach dem Fortleben des mörderischen Denkens in der Nachkriegszeit, das Bachmann schließlich im Spätwerk in der »faschistischen« Organisation des Geschlechterverzeichnisses aufzuzeigen sucht. Ohne Zweifel hat Bachmann selbst das Festhalten an einigen zentralen Themen und an der Art und Weise ihrer Gestaltung nicht als einen Mangel an dichterischer Originalität, sondern als eine besondere Qualität verstanden. In diesem Sinne spricht sie in ihren Frankfurter Poetik-Vorlesungen von einer eigenen »Gangart« der Sprache, die alle großen Werke der Literatur – und nur diese – auszeichnet. Sie geht einher mit einer neuen Einsicht und Moral. »Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese neue Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt« (*Werke* IV, S. 192). Diese poetologischen Überlegungen, die Bachmann in den Frankfurter Vorlesungen formuliert, sind neben ihren Interviewäußerungen eine wichtige Quelle für die Beschäftigung mit dem Bachmannschen Gesamtwerk, insbesondere aber mit den frühen Erzählungen. Da sie zur selben Zeit wie *Das dreißigste Jahr* entstanden sind, können sie gewissermaßen als die poeto-

logische Reflexion verstanden werden, die sich in der literarischen Gestaltung des frühen Erzählbandes niederschlägt.

I

Wie bei allen Erzählungen Bachmanns – den frühen wie den späten –, so ist auch bei der Titelgeschichte des Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* die Handlung schnell zusammengefaßt: Anlässlich seines neunundzwanzigsten Geburtstags gerät der Protagonist in eine Lebenskrise. Überrascht stellt er fest, daß dieses Datum der Vorläufigkeit seiner Lebensentwürfe ein Ende gesetzt hat und damit zugleich seinen Blick auf die eigene Vergangenheit verändert. Er entdeckt an sich »eine wundersame neue Fähigkeit: Die Fähigkeit, sich zu erinnern. Er erinnert sich nicht wie bisher, unverhofft oder weil er es wünschte, an dies und jenes, sondern mit einem schmerzhaften Zwang an alle seine Jahre, flächige und tiefe, und an alle Orte, die er eingenommen hat in den Jahren. Er wirft das Netz Erinnerung aus, wirft es über sich und zieht sich selbst, Erbeuter und Beute in einem über die Zeitschwelle, die Ortschwelle, um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist« (*Werke* II, S. 94). Um Klarheit zu gewinnen, beschließt der Mann ein Jahr lang fortzureisen. Er fährt nach Rom, später auch nach Wien, in jene Städte, in denen er einst zu Hause gewesen ist. Es gelingt ihm auf dieser Reise jedoch nicht, das Netz seiner Erinnerung zu entfalten und das eigene, in unzusammenhängende Teile zerfallene Ich wieder zusammenzufügen. Zwar stößt er auf seiner Reise allenthalben auf die Erinnerungen, die sich die anderen an seine Person bewahrt haben, doch lassen sich diese weder mit den eigenen Erinnerungen, noch mit seiner gegenwärtigen Person in Einklang bringen. Unverrichteter Dinge tritt er schließlich die Rückreise an, um als Berufstätiger eine »geordnete Existenz« zu führen. Ein anderer Mann nimmt ihn in seinem Auto mit. Weil der an-

dere noch »vor Mitternacht im Zentrum« (*Werke II*, S. 133) sein muß, fährt er zu schnell und es kommt zu einem Unfall, bei dem der Fahrer des Wagens tödlich verunglückt. Der Protagonist findet sich am Ende der Erzählung in einem Krankenhaus wieder, das er erst nach langem Aufenthalt verlassen kann. Mit biblischem Pathos begleitet dabei die Stimme des Ich-Erzählers den Wiedereintritt des Gesunden in die Welt: »Ich sage dir: Steh auf und geh! Es ist Dir kein Knochen gebrochen« (*Werke II*, S. 137).

Längst schon hat sich die Geschichte des jungen Mannes, von der er uns berichtet, als seine eigene erwiesen. Doch ist das einstige Ich dem Erzähler offenkundig so fremd geworden, daß er von ihm nur mehr als von einem Dritten berichten kann. Am Ende der Erzählung allerdings müßte eigentlich das Ich des Erzählers mit dem Er des Protagonisten zusammenfallen. Statt dessen ist selbst dann noch die Figur des Protagonisten dem erzählenden Ich so fern, daß es seine Worte als eine an einen anderen gerichtete Aufforderung formuliert. Damit geht die Schlußwendung der Erzählung über die Differenz hinaus, die der Ich-Erzähler zwischen seinem gewesenen und seinem heutigen Ich empfindet. Sie verleiht den grundlegenden Zweifeln an einem zusammenhängenden, mit sich selbst identischen Ich Ausdruck, die ihm im Laufe seines dreißigsten Jahres gekommen sind.³

Die paradoxe Schlußwendung der Erzählung, die dem eben erst Genesenen versichert, es sei ihm »kein Knochen gebrochen«, rechtfertigt die Annahme, daß die Reise des Protagonisten, seine schwere Verletzung und seine langwierige Hei-

3 In der ersten Passage der Erzählung, in der er als ein Ich explizit das Wort ergreift, hatte er bereits seine Zweifel an diesem gesicherten Ich formuliert: »Ich, dieses Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen, Ich ernährt vom Abfall aus Geschichte, Abfällen von Trieb und Instinkt, Ich mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation. Ich undurchdringlich, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes Ich aus Schweigen ...« (*Werke II*, S. 102).

lung als ein Geschehen zu verstehen ist, das – obgleich hier zunächst eine tatsächliche Reise beschrieben zu sein scheint – im Innern stattfindet. Der tödlich verunglückte Gefährte läßt sich so als eine Spiegelung des Protagonisten, als sein *alter ego* verstehen. Dementsprechend erinnert sich der Überlebende an den Toten: »Er denkt an ihn wie an einen, der an seiner Statt gestorben ist, und er sieht ihn vor sich, mit dieser hellen Spannung im Gesicht, den jungen festen Händen am Steuer, sieht ihn in die Mitte des Dunkels in der Welt zurasen und dort in Flammen aufgehen (Werke II, S. 135; vgl. Kann-Coomann, S. 51). Wenn Bachmann ihrem Protagonisten in der frühen Erzählung *Das dreißigste Jahr* ein *alter ego* an die Seite stellt, zeichnet sie damit zugleich eine Figur vor, die später in ihren Romanentwürfen und in ihrem Roman *Malina* bedeutsam werden wird. Dort jedoch dient die Konzeption des *alter ego* nicht wie noch in *Das dreißigste Jahr* dazu, die Verabschiedung einer Lebens- und Denkart des Ich deutlich werden zu lassen. Vielmehr wird es dort das Ich sein, das sterben wird. Es wird ein weibliches Ich sein, das ein männliches *alter ego* zurückläßt: den Erzähler der Geschichten, die auf *Malina*, so der Entwurf des *Todesarten*-Projekts, folgen sollten. Bachmann wird es in *Malina* zuallererst um eine poetologische Fragestellung gehen, um das Finden einer Erzählposition. Davon ist in der frühen Erzählung noch nichts zu bemerken. Doch ganz ähnlich wie bei der Konstruktion der frühen Erzählung *Das dreißigste Jahr* wird auch bei den poetologisch motivierten *alter ego*-Figuren des Bachmannschen Spätwerks deutlich, daß hier eine Figur stirbt bzw. »gemordet« wird, damit eine andere weiterbestehen kann.⁴ In

4 In Bachmanns Spätwerk existieren neben *Malina* zwei frühere Romanentwürfe, die Bachmann nicht vollendet hat, aus denen jedoch ersichtlich wird, daß auch sie um das Finden einer Erzählposition kreisen und daß auch hier ein weibliches Ich stirbt, das – wie Fanny Goldmann – von einem männlichen Erzähler »gemordet« oder das – wie Franza Jordan – ein männliches *Alter ego* als Erzählerfigur zurückläßt. Bachmann hat beide Fragmente, das *Requiem für Fanny Goldmann* und den *Fall* bzw. *Das Buch Franza* unter dem Titel *Todesarten*-Projekt zusammengefaßt.

Das dreißigste Jahr ist dieser Prozeß zwar ein tödlicher, doch noch kein »mörderischer«. Er ist, das zeigt sich schon in der frühen Erzählung, ebenso lebensgefährlich wie überlebensnotwendig.

Neben dem *alter ego* gibt es eine Figurengruppe in der Erzählung *Das dreißigste Jahr*, die ebenfalls das einstige Ich des Protagonisten spiegelt: Die »Gerüchtefiguren«, die zu einem Charakterbild verfestigten Erinnerungen der anderen an seine Person, mit denen er auf seiner Erinnerungsreise immer wieder konfrontiert wird. Wenngleich es sich hier um imaginierte und erinnerte Figuren handelt, so begegnen sie dem Protagonisten doch ganz »real«. *Das dreißigste Jahr* kennt damit also nicht nur die beiden Formen von Erinnerung, die zu Beginn der Erzählung vorgestellt werden, wenn das Ich sein Erinnerungsvermögen in eine jugendlich-unwillkürliche Erinnerung und in eine mit seinem dreißigsten Jahr einsetzende willkürliche Erinnerung unterscheidet.⁵ Mit den »Gerüchtefiguren« werden in der Erzählung zugleich auch zwei Perspektiven auf den Erinnerungsvorgang deutlich, die sich nicht zur Deckung bringen lassen. Denn die »Gerüchtefiguren«, auf die der junge Mann in der Begegnung mit den anderen immer wieder stößt, machen ihm jede unverstellte Beschäftigung mit der eigenen Vergangenheit, jede ernsthafte Erinnerungsarbeit unmöglich. Sie gestatten ihm keinen zusätzlichen Einblick in die eigene Vergangenheit, über die sich ein Verständnis seiner »wahren Person« würde erschließen lassen.⁶ Die bruchstückhaften Erinnerungen der anderen werden dem

5 Mit dieser Unterscheidung greift Bachmann die Proustsche Unterscheidung der Erinnerungstätigkeit in »memoire volontaire« und »memoire involontaire« auf. In ihrer dritten Frankfurter Poetik-Vorlesung spricht sie in diesem Zusammenhang von der neuartigen Behandlung der Zeit in der Literatur der Moderne, die in Prousts Romanwerk die »Erfüllung« (*Werke* IV, S. 230) gefunden habe.

6 Schon in der zwischen 1955 und 1957 entstandenen unvollendeten Erzählung *Portrait für Anna Maria* entwickelt Bachmann die Geschichte der Annäherung an eine Figur über ihre »Gerüchtefiguren«. In dem Entwurf ist es

zu erinnernden Menschen ebensowenig gerecht wie ein zur Homogenität zusammengezwungenes Gesamtbild.

Zugleich wird allerdings deutlich, daß der Protagonist ebenso wie alle anderen an der Produktion von »Gerüchtefiguren« teilhat. Den vielen »Gerüchtefiguren«, die seiner Person angedichtet werden, entsprechen die Typisierungen, die er seinerseits vornimmt. Die Männer, die dem Protagonisten im Verlauf der Erzählung begegnen, tragen allesamt den sprechenden Namen Moll, die Frauen den nicht weniger sprechenden Namen Helena in all seinen Abwandlungen und Koseformen. Ebensowenig wie die anderen dem jungen Mann gerecht zu werden vermögen, kann er also seinerseits diesen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Damit beschreibt Bachmann in *Das dreißigste Jahr* nicht nur die individuelle Geschichte einer von Mißverständnissen und verfehlten Begegnungen durchsetzten Erinnerungsreise, sondern allgemeiner: die Identitätsproblematik des Ich in der Moderne.⁷ Ihr widmet Bachmann auch die dritte ihrer Frankfurter Poetik-Vorlesungen, in der es zum Ich in der modernen Literatur heißt: »Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte im Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert« (*Werke* IV, S. 230). Unter diesen Umständen eröffnet der Blick in die Zukunft keine utopische Perspektive. Die Hinwendung in die Zukunft ist vielmehr die einzig mög-

eine Frau, die sich auf die Suche nach dem »wahren« Charakter einer anderen Frau macht. Auch hier wird deutlich, daß der Versuch, sich einem Menschen über seine »Gerüchtefiguren« zu nähern, nicht nur an diesem vorbeigeht, sondern ihm »Unrecht« (*Werke* II, S. 58) widerfahren läßt.

⁷ Zur Erinnerungsthematik »als Motiv und Kompositionsprinzip des ersten Prosabandes« im Zusammenhang mit der Identitätsproblematik vgl. Stoll, hier bes. S. 193.

che Haltung, die dieser Vergangenheit gegenüber noch eingenommen werden kann. Wenn es von dem Protagonisten in *Das dreißigste Jahr* am Ende der Erzählung heißt, er sei »lebhaft mit dem Kommenden befaßt« (*Werke* II, S. 137), so darf man vermuten, daß er sich damit auch von dem zwangsläufig verfälschenden Umgang mit der eigenen Vergangenheit gelöst hat.

Eine solche Loslösung gelingt keineswegs in allen frühen Erzählungen, in denen die Erinnerungsthematik eine Rolle spielt. So zeigt Bachmann in *Unter Mördern und Irren*, worin sie sich mit der nationalsozialistischen Vergangenheit befaßt, einen Mann, der an seine traumatischen Erinnerungen gebunden bleibt und der schließlich daran stirbt, daß die anderen nicht bereit sind, sich zu erinnern. Das Abwenden von einer als traumatisch gekennzeichneten Erinnerung ist schon in den frühen Erzählungen unmöglich. Im Spätwerk Bachmanns wird die Frage nach den Bedingungen und Begrenztheiten eines Umgangs mit der traumatischen Vergangenheit immer stärkeres Gewicht erhalten.

Doch ist auch in *Das dreißigste Jahr* Vergessen nicht die Alternative, die Bachmann vorschlägt. Vielmehr zeichnet sich in der frühen Titelerzählung bereits ab, in welche Richtung Bachmann die Beschäftigung mit der traumatischen Erinnerung im Spätwerk führen wird. Schon hier wird deutlich, daß das Trauma nicht immer, wie in der Erzählung *Unter Mördern und Irren*, auf eine prägnante Erfahrung zurückgeführt werden muß. Vielmehr umschreibt bereits *Das dreißigste Jahr* mit den Erinnerungen des Ich-Erzählers die sehr viel weniger greifbare Erfahrung »daß es Augenblicke gibt, in denen man grau wird vor Kränkung – daß jeder gekränkt wird bis in den Tod von den anderen. Und daß sich alle vor dem Tod fürchten, in den allein sie sich retten können vor der ungeheuerlichen Kränkung, die das Leben ist« (*Werke* II, S. 101). Die späten Romanfragmente und der Roman *Malina* lassen die Konfrontation der Protagonistinnen mit ihren in der Vergangenheit erlittenen

Kränkungen tödlich enden. Und in den späten *Simultan-Erzählungen* umgehen die Protagonistinnen schließlich die Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, um ihr Leben bestehen zu können. Das Spätwerk Bachmanns kennt die zwar schmerzhaft, doch gelingende ›Heilung‹ von der Vergangenheit, die in der frühen Erzählung *Das dreißigste Jahr* als Hinwendung zu Zukunft geschildert ist, nicht mehr.

Doch neigt auch *Das dreißigste Jahr* keineswegs zu Verklärungen. Zwar ist der Blick des Protagonisten in die Zukunft gerichtet, seine Träume und Hoffnungen aber sind es nicht. Vielmehr liegt das utopische Potential der Titelerzählung wie auch der übrigen frühen Erzählungen in den Grenzübertritten der Protagonisten beschlossen, die in den Texten beschrieben werden. Der Erzählband führt hier Motive und Themen fort, die Bachmann bereits mit ihren Hörspielen, insbesondere mit dem *Guten Gott von Manhattan*, eingeführt hatte. In Anlehnung an Musils Liebeskonzeption entwickelt Bachmann zum einen die Vorstellung von den Möglichkeiten einer Grenzüberschreitung in der ekstatischen Liebeserfahrung. Zum anderen greift Bachmann in *Das dreißigste Jahr* – ebenso wie in der Erzählung *Alles* und in *Undine geht* – auf Wittgenstein zurück, wenn sie die ›Sprachspiele‹ der Alltagssprache thematisiert und zugleich die Hoffnung auf eine Neugründung der Welt mit Hilfe einer ›neuen Sprache‹ formuliert. Die Bedeutsamkeit Musils und Wittgensteins für ihr eigenes Denken hat Bachmann nicht nur in Interviews immer wieder hervorgehoben. Sie hat ihre Auseinandersetzung mit diesen beiden Autoren zudem in zwei Radioessays dokumentiert, die vor den frühen Erzählungen entstanden sind und die zeigen, auf welche Aspekte es Bachmann ankommt. Als eine besondere Hommage an Musil und Wittgenstein ist zu verstehen, daß Bachmann sich in der Titelerzählung *Das dreißigste Jahr* nicht nur auf die Begrifflichkeit des Wittgensteinschen Sprachspiels bezieht, sondern

daß sie darüber hinaus auch Elemente aus dem Leben Ulrichs, des Protagonisten in Musils *Mann ohne Eigenschaften* und aus Wittgensteins Biographie in die Erzählung hat einfließen lassen. Wie Musils Protagonist Ulrich nimmt sich auch ihr Ich-Erzähler in *Das dreißigste Jahr* ein Jahr lang Urlaub von seinem Leben, um Klarheit über sich zu gewinnen. Wie Wittgenstein macht ihr Protagonist die plötzliche Erfahrung der Begrenztheit seines eigenen Denkens, das den Blick auf mystische Erlebnisqualitäten lenkt und das Begehren nach der ›neuen Sprache‹ weckt.⁸

II

In allen ihren frühen Erzählungen kreist Bachmann um die Frage nach der ›neuen Sprache‹. Sofern die frühen Erzählungen nicht – wie die erste Erzählung *Jugend in einer österreichischen Stadt* und wie die bereits erwähnte Erzählung *Unter Mörder und Irren* – um die Erinnerungsthematik zentriert sind, entwerfen sie Schöpfungsszenarien, die mit der Hoffnung auf diese ›neue Sprache‹ einhergehen; in der Titelerzählung *Das dreißigste Jahr* verbinden sich beide Themenkreise. Charlotte möchte in *Ein Schritt nach Gommorra* mit Mara die schimpfliche Ordnung, nicht zuletzt die der Geschlechter, einreißen und eine neue Ordnung begründen. Der Vater in *Alles* erhofft sich von seinem neugeborenen Sohn das Erlernen der ›neuen Sprache‹, der »Blättersprache«, die nichts gemein hat mit der alltäglichen Rede über »Geist und Gott und Seele, meinem Dafürhalten nach unbrauchbare Worte« (*Werke* II, S. 141). Der Richter in der Erzählung *Ein Wildermuth* stößt plötzlich in einer Ge-

⁸ Zu den Wittgenstein-Anspielungen in *Das dreißigste Jahr* vgl. Seidel. Die Bezüge zu Musils Protagonisten Ulrich in *Der Mann ohne Eigenschaften* ergeben sich vor allem durch die selbstgewählte ›Orientierungsphase‹ der Protagonisten – Musil spricht davon, daß Ulrich sich ein Jahr ›Urlaub‹ von seinem Leben nehme – wenngleich Ulrich als Zweiunddreißigjähriger etwas älter als der Ich-Erzähler in Bachmanns Erzählung ist.

rechtsverhandlung einen unartikulierten Schrei aus, weil er die Redensarten nicht mehr ertragen kann und sich nur mehr nach der ›einen Wahrheit‹ sehnt, »Ein stummes Innenwerden, zum Schreien nötigend und zum Aufschrei über alle Wahrheiten. Eine Wahrheit, von der keiner träumt, die keiner will« (*Werke* II, S. 252). Das Wasserwesen Undine, das in der abschließenden Erzählung *Undine geht* mit ihrem großen Monolog zu Wort kommt, verkörpert die Gefährdung der festgefügtten Ordnung schlechthin. Der Protagonist der Titelerzählung *Das dreißigste Jahr* faßt ihrer aller Sehnsucht in seinen Tagebuchaufzeichnungen mit dem von Wittgenstein entlehnten Satz zusammen: »Keine neue Welt ohne neue Sprache« (*Werke* II, S. 132). In Bachmanns frühen Erzählungen ist die Hoffnung auf die ›neue Sprache‹ mit einer besonderen Bedeutsamkeit des Schweigens verbunden, das der neuen Sprache Raum gibt. Die Sehnsuchtsfiguren, die dieses Schweigen verkörpern, sind in den frühen Erzählungen – die überwiegend aus der Perspektive eines männlichen Ich-Erzählers oder Protagonisten geschrieben sind – weibliche Figuren. So kann die momenthafte Erfüllung der Sehnsucht nach der ›neuen Sprache‹ als die schweigende Vereinigung von Liebenden dargestellt werden. Besonders gilt dies für die Begegnungen von Hans und Undine in der letzten Erzählung des Bandes; es gilt aber auch für Wanda, die wenig wortgewandte Geliebte des Richters Wildermuth, oder für das verführerische Mädchen Mara in der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha*. Auch dem Protagonisten der Titelerzählung *Das dreißigste Jahr* widerfährt eine Liebeserfahrung von utopischer Qualität. Zuvor allerdings unterhält der junge Mann eine Reihe sprachloser Liebesverhältnisse, die lediglich einen (selbst-)zerstörerischen Rauschzustand hervorzurufen vermögen. *Das dreißigste Jahr* zeigt, daß es Bachmann dabei nicht auf eine moralische Wertung, wohl aber auf eine Unterscheidung zwischen ›menschlichem‹ Rausch und ›göttlicher‹ Ekstase ankommt. So weisen auch die verbindlicheren

Liebesbeziehungen aus der Vergangenheit des Ich-Erzählers nur menschliche, nicht aber utopische Züge auf – und damit zugleich die Züge menschlichen bzw. männlichen Versagens.

Bachmann ist die Darstellung von ›weiblicher Natürlichkeit‹ ebenso wie das Einnehmen einer männlichen Erzählperspektive gelegentlich zum Vorwurf gemacht worden. Die Titelerzählung *Das dreißigste Jahr* macht jedoch deutlich, daß Bachmann sehr genau zwischen ›realen‹ Frauenfiguren und weiblichen Sehnsuchtsfiguren unterscheidet. Es geht daher an der Intention der Autorin vorbei, ihr ein Plädoyer für ›weibliche Natürlichkeit‹ unterstellen zu wollen, wie es – insbesondere im Zusammenhang mit der Erzählung *Undine geht* – immer wieder geschehen ist. Überzeugend hat Susanne Baackmann zu zeigen vermocht, daß Bachmann in ihren frühen Erzählungen – von denen fünf von sieben aus einer männlichen Perspektive erzählt werden – keineswegs unreflektiert und affirmativ eine männliche Erzählperspektive einnimmt. Vielmehr, so argumentiert Baackmann, läßt sich Bachmanns Entscheidung für eine männliche Erzählperspektive mit ihrer Auffassung des Geschlechterverhältnisses erklären. »Insofern Bachmann ästhetische Verfahrensweisen des weiblichen Ich nicht als eine dem Männlichen (positiv oder negativ) entgegengesetzte Naturkunst beschreibt, sondern als eine Energie und einen Ort, die geeignet sind, die Paradigmen der männlich bestimmten Ordnung zu unterlaufen, berührt sich ihr literarisches Subjektkonzept mit der von den französischen Poststrukturalistinnen entwickelten Subjekttheorie.« (Baackmann, S. 80) Wenn die Frau, wie es die französischen Poststrukturalistinnen im Anschluß an Lacan formulieren, aus der symbolischen Ordnung ausgeschlossen ist, dann kann die Erzählperspektive immer nur eine männliche sein. Bachmann selbst hat dies in einem Interview am Beispiel der Erzählung *Undine geht* kenntlich gemacht, wenn sie ihre eigene Position als eine auf seiten der ›Männer‹ be-

stimmt. Auch später hat Bachmann die Entscheidung für eine männliche Erzählperspektive noch einmal ausführlich mit der poetologischen Konzeption ihres Romans *Malina* begründet, aus dem ebenfalls eine männliche Erzählerfigur hervorgeht.

Nicht weniger problematisch als die voreilige Kritik an der männlichen Erzählperspektive ist jedoch auch die als Fazit formulierte Behauptung, für alle frühen Erzählungen Bachmanns lasse sich ein »verhüllter Feminismus« (Beicken, S. 186) nachweisen. Denn insofern der Erzählband *Das dreißigste Jahr* die Ordnung der Geschlechter einer kritischen Analyse unterzieht, ist er durchaus feministisch und dies keineswegs nur »verhüllt«; vielmehr ist er ebenso »offen feministisch« wie die späten *Simultan*-Erzählungen, die durchgängig aus der Perspektive weiblicher Protagonistinnen erzählt werden. Daß Bachmann sich in einer Reihe von Äußerungen zu feministischen Positionen bekannt hat, kann vor diesem Hintergrund nicht erstaunen. Dennoch sollte in dieser Frage die von Bachmann erhobene Forderung berücksichtigt werden, an der Trennung zwischen politischer Äußerung und schriftstellerischem Schaffen festzuhalten. In der ein Jahr vor ihrem Tod gehaltenen Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises heißt es hierzu: »Ein aufnehmendes, abgebendes, verändertes Ich, verändert schreibend, ist etwas anderes, und zu den Aktualitäten habe ich nur zu sagen, daß man sie hinwegschreiben muß, man muß die Aktualitäten seiner Zeit korrumpieren, man darf sich nicht von den Phrasen, mit denen diese Aktualitäten einem aufgedrängt werden, korrumpieren lassen. Ein Schriftsteller hat die Phrasen zu vernichten, und wenn es Werke auch aus unserer Zeit geben sollte, die standhalten, dann werden es einige ohne Phrasen sein.« (*Werke* VI, S. 297)

Bis ins Spätwerk hinein bleibt Bachmanns Gesellschaftskritik unmittelbar auf den Versuch bezogen, die Phrasenhaftigkeit der Alltagssprache aufzuzeigen und zu »zer-

schreiben«. Schon in ihre lyrischen Arbeiten montiert Bachmann immer wieder phrasenhafte Wendungen, Formulierungen aus dem Bereich der Werbung und Sprichwörtliches ein. Auch die Titelerzählung des Bandes *Das dreißigste Jahr* ist – stärker als alle anderen Erzählungen – von Floskeln, Redensarten und Allgemeinplätzen durchsetzt. Zwar stehen den klischeehaften Redeweisen Formulierungen entgegen, die mit biblischem Pathos von Neuschöpfung und »neuer Sprache« künden, und zwar werden die unspektakulären Alltagsgeschichten von Anspielungen auf Mythen und Märchen durchkreuzt. Gleichwohl aber handelt es sich bei der Unterschiedlichkeit dieser Redeweisen und Geschichten stets um vorgefundene Muster. Wohl werden sie in *Das dreißigste Jahr* zusammengeführt, doch weder durch einen überzeugenden »roten Faden« noch durch die Erzählweise miteinander verbunden; es entsteht so der Eindruck einer umfassenden Verwirrung der Stile. Zwischen allen diesen sprachlichen wie thematischen Klischees finden sich jedoch immer wieder Sätze von großer lyrischer Schönheit, von den Gefühlen etwa, die das »Herz zur Landstraße nehmen« (*Werke* II, S. 103) oder von den Schneeglöckchen, die auf einmal »wild und lautlos zu läuten [beginnen]« (*Werke* II, S. 114). Gerade unter Hinweis auf diese »gelungenen Stellen« ist Bachmann beim Erscheinen der frühen Erzählungen die Vermengung der Sprachstile vorgeworfen worden (vgl. Schardt). Erkennt man darin jedoch nicht dichterisches Unvermögen,⁹ sondern im Gegenteil den in höchstem Maße bewußten Umgang der

9 So etwa Stefanie Golisch, die in ihren Ausführungen ausgehend von der Erzählung *Das dreißigste Jahr* ein »irritierendes Nebeneinander« von »Hellsichtigkeit und Klischee, von Überlegung und distanzloser Betroffenheit« (S. 115) für das Gesamtwerk Bachmanns konstatiert. Golisch scheut sich nicht, diese als dichterische Schwäche gewertete Beobachtung auf den Umstand zurückzuführen, daß es Bachmann als Frau [!] nicht gegeben sei, »geistig und menschlich überlegene Romane« (S. 114) hervorzubringen. Sie fährt dann aber fort: »Eher als Mangel an Talent ist es wohl eine Frage der psychischen Disposition einer kreativen Natur, die ihr Werk in seiner Ge-

Autorin mit der Sprache, so wird deutlich, daß Bachmann in *Das dreißigste Jahr* nicht lediglich ihre Protagonisten von einer ›neuen Sprache‹ sprechen läßt, sondern daß die Texte selbst eine Ahnung davon zu vermitteln suchen, auf welcher grundsätzlich anderen Weise sich diese ›neue Sprache‹ von der Alltagssprache zu unterscheiden hätte. Denn aus der geradezu ›babylonischen Stilverwirrung‹ der unterschiedlichen Sprechweisen und Redensarten ragen die lyrischen Sätze wie die Bruchstücke einer ›neuen Sprache‹ heraus. Diese sprachliche Gestaltung unterscheidet die frühen Erzählungen grundsätzlich von den späten *Simultan*-Erzählungen, in denen Bachmann nur noch eine – wenngleich verräterische – redensartliche Alltagssprache inszeniert. Zwischen Bachmanns Gedichten und der ›prosaischen Prosa‹ der späten Erzählungen steht – nicht nur aufgrund des Erscheinungsdatums – die lyrische Prosa des frühen Erzählbandes, die Zeugnis ablegt von der hier noch lebendigen Hoffnung in die ›neue Sprache‹.

samtheit scheitern oder gelingen läßt« (S. 115). Die Arbeit Golischs – immerhin ein Einführungsband in das Gesamtwerk Ingeborg Bachmanns aus dem Jahr 1997 – sei hier nur als eines von vielen Beispielen aus der Bachmann-Forschung angeführt, die Bachmanns ›Frausein‹ und ihre ›psychische Disposition‹ klischeehaft und ohne jeden Erkenntnisgewinn in ihre Interpretationen einfließen lassen.

Literaturhinweise

- Ingeborg Bachmann: *Das dreißigste Jahr*. In: I. B.: *Das dreißigste Jahr. Erzählungen*. München: Piper, 1961. S. 19–75.
- *Das dreißigste Jahr*. In: I. B.: *Werke*. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 2: *Erzählungen*. München: Piper, 1978. S. 94–137.
- Baackmann, Susanne: »Ein Nichts ... eine geträumte Substanz«. Zur Schreibweise von Wirklichkeit in Ingeborg Bachmanns Erzählband *Das dreißigste Jahr*. In: Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. 8. Aufl. Neufassung. München 1995. (Text + Kritik. Sonderbd.)
- Bartsch, Kurt: Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Bachmann. Am Beispiel der Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren*. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München 1989. S. 432–448.
- Ingeborg Bachmann: 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart 1997.
- Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München 1988.
- Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg 1997.
- Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühen Gedichten bis zum *Todesarten*-Zyklus. Frankfurt a. M. 1987.
- Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg 1999.
- Kann-Coomann, Dagmar, »... eine geheime langsame Feier ...«. Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a. M. 1988.
- Schardt, Michael Matthias (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Portraits – Würdigungen. Paderborn 1994.
- Seidel, Heide: Ingeborg Bachmann und Ludwig Wittgenstein. In: *Zeitschrift für Deutsche Philologie* 98 (1979). S. 267–282.
- Stoll, Andrea: Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a. M. 1991.