

Bettina Bannasch

Gießen/Berlin

ÖSTERREICH, ANS MEER BEGNADIGT
VON BERNHARDS EINSPRUCH GEGEN DIE (WIEDER-)ENTDECKUNG
DER HEIMAT BEI BACHMANN

Der Titel meines Beitrags *Österreich, ans Meer begnadigt* spielt in einer eigenmächtigen Abwandlung, die das Land Böhmen durch Österreich ersetzt, auf ein berühmtes Gedicht Bachmanns an. Der Austausch der Worte geschah in der durchaus polemischen Absicht, auf einen problematischen Aspekt des Bachmannschen Spätwerks aufmerksam zu machen, der bisher wenig Beachtung gefunden hat – nicht zuletzt deshalb, weil er merkwürdig aus dem übrigen Werk, auch aus Äußerungen der Autorin in Interviews herausfällt. Mit Hilfe Thomas Bernhards, der sich in seinem Roman *Auslöschung* mit dem Werk Ingeborg Bachmanns auseinandersetzt, soll im Folgenden dem schalen Beigeschmack nachgegangen werden, der sich einstellt, wenn – wie es in Bachmanns später Erzählung *Drei Wege zum See* geschieht – der geistigen Heimat ein geographischer und geschichtlicher Ort zugewiesen wird.¹

Der Umweg, der genommen werden muß, um Bernhards Auseinandersetzung mit Bachmanns Heimatbegriff näherzukommen, wird über eine poetologische Fragestellung führen. Er wird es ermöglichen, im Hinblick auf die Frage nach der geistigen Heimat, nach dem Utopiebegriff also, Bernhards *Auslöschung* als eine Antwort auf Bachmanns *Malina* zu lesen. Die solcherart gewonnene Einsicht in Ähnlichkeiten und Unterschiede des Utopieverständnisses bei Bernhard und Bachmann wird im Anschluß daran die kritische Gegenüberstellung von geistiger und geographischer Heimat nachvollziehbar erscheinen lassen, die Bernhard in der *Auslöschung* vornimmt.

¹ Dieser thematisch ausgerichteten Fragestellung am Beispiel Bernhards und Bachmanns nachzugehen erscheint umso reizvoller, als die wechselseitige persönliche Wertschätzung beider dokumentiert ist und daher hier nicht private Antipathien mitbedacht werden müssen. Wenn im Folgenden doch auf die Achtung, die Bernhard Bachmanns Werk zollt, eingegangen werden wird, so ausschließlich im Interesse an den Implikationen, die diese Wertschätzung für die Figur der Maria in der *Auslöschung* enthält.

weibliche Ich des Romans wird, wie es die letzten Passagen des Romans *Malina* deutlich machen, dieser der künstlerischen Inspiration als entgegengesetzt vorgestellten, tödlichen Befeuerung entgegen.

Die Furcht des weiblichen Ich vor dem Verbrennen leitet die Schlußpassage des Romans *Malina* ein. Während das Ich noch ein letztes Mal für Malina, sein männliches alter ego, Kaffee kocht, gerät es selbst zunehmend in eine Erhitzung, bis es schließlich fürchtet, zu nahe an die glühende Herdplatte heranzugeraten und halb zu verbrennen – wie alles, was dem Ich im Roman geschieht, ihm, der Erzähllogik des Doppelgängermotivs zufolge, stets ‚halb‘ geschieht. Dabei wird ein letztes Mal noch das Märchen der Prinzessin von Kagran beschworen, das das Ich in dem ‚schönen‘ Buch für den Geliebten Ivan hatte niederschreiben wollen. „Mein Königreich, mein Ungargassenland, das ich gehalten habe mit meinen sterblichen Händen, mein herrliches Land, jetzt nicht mehr größer als meine Herdplatte, die zu glühen anfängt [...]“ (W 3, 334). Ebenso wie es dem Ich unmöglich geworden ist, dieses ‚schöne‘ Buch zu schreiben, bei dessen Lektüre sich die Menschen vor Freude nicht mehr zu lassen wissen, gibt es nun, am Ende des Romans, auch das herrliche „Ungargassenland“ auf, gleichermaßen Heimat des Ich wie der märchenhaften Prinzessin von Kagran. Das utopische Heimatland wird zur glühenden Scheibe – der künstlerischen Inspiration, können wir hinzufügen – an der das Ich zu verbrennen droht.

In *Malina* gelingt es dem Ich, sich noch einmal aufzurichten und sich von der Herdplatte zu entfernen, auf der es, wie es heißt, so oft Papier entzündet hat. Im Gegensatz jedoch zu Bernhards Protagonisten Murau in der *Auslöschung*, der auf Anregung Marias die eigenen Manuskripte dem Feuer übergibt, hat das Ich in *Malina* niemals eigene Schriften verbrannt. Das Papier, das hier entzündet wurde, diente allein dazu, „Feuer zu bekommen für eine letzte und allerletzte Zigarette“ (W 3, 334). Denn das Ich lebt in einem Heute, das sich jeder Zeitrechnung nach der Uhr entzieht. Es bemißt sein „Glühendleben“⁷ mit Hilfe von Zigarettenlängen. Doch von heute an, so heißt es in der Schlußpassage des Romans, wird auch diese Zeiteinteilung für das Ich seine Gültigkeit verlieren; es hat sich das Rauchen „heute abgewöhnt“ (W 3, 334). Es gelingt dem Ich schließlich, „den Schalter

eine Rettung gemeint sein, von der das weibliche Ich als Hälfte der Doppelgängerfigur ausgeschlossen ist: „Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei“ (W 3, 337).

⁷ So Bachmanns Formulierung in einem Interview über *Malina*, in dem sie mit dem Verweis auf die Gedichte der Gaspara Stampa von der Liebe als einem „Kunstwerk“ spricht: „Diese Gedichte sind einfach unglaublich schön, ich habe in meinem Buch daraus einen Satz zitiert: *Vivere ardendo e non sentire il male* – dieses Glühendleben und das Böse nicht fühlen“ (Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München 1991, S. 110).

noch auf 0 zurück(zu)stellen“ (W 3, 334). Auf Null zurückstellen, als sei nichts gewesen – so wird sich auch Malina verhalten, nachdem das Ich kurz darauf vom Kaffeetisch aufsteht und in den Riß in der Wand eintritt. Die wenigen Indizien, die für die Gegenwart des Ich bürgten, wird Malina verschwinden lassen, unter ihnen die Sonnenbrille des Ich und seinen Leuchter: die Merkmale seiner Erleuchtungszustände.⁸

Der kühle Malina wäre nicht der für die Todesarten geeignete Erzähler, wüßte er nicht um die Möglichkeiten des Glühendlebens. Doch ist Malina nicht Mit-Leidender, Malina ist der konstatierende Beobachter.⁹

Wird Malina auch am Ende des Romans das ‚ermordete‘ Ich verleugnen, so bleibt für ihn doch ein Todesfall zu beklagen, der sich nicht leugnen läßt: der Verlust der Schwester, die ebenfalls einem Mord zum Opfer gefallen ist – unter ungeklärten Umständen ist sie im Beisein ihres Geliebten von einem Hai getötet worden. Zu Beginn der Romanhandlung wird von ihrem Tod berichtet, denn anlässlich ihrer Beerdigung wird das Ich zum ersten Mal auf Malina, ihren Bruder, aufmerksam.

Diese Schwester trägt den Namen – denn Malina ist ein Nachname – Maria, eben jenen Namen also, den Bernhard in seinem Roman *Auslöschung* der Figur gibt, mit der er auf Bachmann anspielt. Im Werk Bachmanns ist Maria Malina nicht nur eine große Schauspielerin, sie ist die Schauspielerin schlechthin, die Verkörperung ‚der Kunst‘.¹⁰ Es scheint sinnvoll, von hier ausgehend, Bernhards Namenswahl für seine Hommage an Bachmann in der *Auslöschung* zu verstehen. Ohne Zweifel berücksichtigt Bernhard auch die religiösen Implikationen des Namens.¹¹ Dem klischeehaften Vorwurf

⁸ Zu diesen Gegenständen, die Malina nach dem Eintritt des Ich in die Wand wegwirft, gehört auch ein blauer Glaswürfel, dessen Bedeutung – „Schreiben im Staunen“ – uns in einem Traum des Ich im zweiten Kapitel des Romans mitgeteilt wird.

⁹ Die Verleugnung des Ich, mit der Malina auf dessen Verschwinden in der Wand reagiert, entspricht nicht der Art und Weise, die seinen Umgang mit den übrigen *Todesarten*-Geschichten kennzeichnen soll. Vielmehr beschreibt sie eine Haltung, die eingenommen werden muß, um von den Todesarten überhaupt erzählen zu können. Auch die Ermordung des Ich ist, wie ausdrücklich betont wird, nicht Malinas Tat. Malina bleibt von seinen Aufregungen, schließlich von seinem Eintritt in den Riß in der Wand unberührt. Die Autorin Bachmann hat – möglicherweise – die Ermordung des Ich zu beklagen, um weiterschreiben zu können. Malina, der Erzähler, hat die Ermordung des Ich als aufmerksamer Beobachter zu konstatieren.

¹⁰ Die kurze Passage in *Malina*, in der von Maria Malinas Begräbnis berichtet wird, belegt diese Bedeutung ebenso, wie einige Passagen zur Figur der Maria Malina aus dem Nachlaß, insbesondere aus dem *Fanny-Goldmann*-Fragment. Mit der Darstellung der Beerdigung in *Malina* wird zugleich deutlich, worauf der Vorname Maria auch anspielt: auf Maria Callas, die bereits in einem Essay Bachmanns als eben jene vollkommene Künstlerin gefeiert worden war. (Bannasch: *Von vorletzten Dingen...*).

¹¹ Höller, dem die Anspielung Bernhards auf die Bachmannsche Maria entgeht, versteht die Bezugnahme Bernhards auf die religiösen Implikationen des Namens als eine ironische: „Der Vorname Maria mit seiner katholischen Aura bezieht sich ironisch auf Ingeborg

jedoch, Bernhard benötige, um eine Frau schätzen zu können, deren Stilisierung zur Heiligen, geht die Information verloren, die Bernhard mit dem Namen Maria in Bezug auf Bachmann gibt.¹² Dies gilt ebenfalls, wenn auch nicht in diesem Umfang, für die einfache Übernahme der ohne Zweifel erhellenden Feststellung Sorgs, Bernhard bevorzuge in seinem Werk zur Darstellung eines entbrutalisierten Geschlechterverhältnisses den Topos des Geschwisterpaares. Zu recht muß Muraus Rede über Maria als seiner „Geisteschwester“ in diesen Kontext gestellt werden. Übersehen werden sollte hierbei jedoch nicht, daß die Maria in Bachmanns Werk, auf das Bernhard sich mit der *Auslöschung* bezieht, bereits als eine Schwesterfigur konzipiert ist. Im Werk Bachmanns erfüllt sie in dieser Rolle zugleich ihre Funktion: die nämlich, Malina, den Bruder, als den Erzähler der *Todesarten* klarer zu konturieren.

In der zeitgleich mit dem *Stimmenimitator* erschienenen Novelle *Ja* läßt sich bereits eine poetologische Auseinandersetzung Bernhards mit Bachmanns Erzählkonzeption in *Malina* vermuten, doch geht diese mit der Reduktion ihrer Fragestellung auf die ‚lebensrettende Fremdbeobachtung‘ an der Doppelfigur Ich/Malina ebenso vorbei, wie an der Problematisierung der ‚Kunst‘, die Bachmann in ihrem Roman mit der Figur der Maria Malina vornimmt. In der etwa fünf Jahre nach dem *Stimmenimitator* niedergeschriebenen *Auslöschung*, setzt sich Bernhard noch einmal aufs Neue mit *Malina* auseinander, nun unter der genaueren Berücksichtigung des poetologischen Gehalts und auch – der Titel läßt es vermuten – unter einer differenzierteren Berücksichtigung der Feuermetaphorik.

Denn mit dem Gang in die Wand, den Bachmann das Ich in *Malina* nehmen läßt, ‚fällt‘ sie in gewisser Weise ‚aus dem Bild‘, das sie selbst doch mit der Feuermetaphorik in ihrem Roman bereitgestellt hatte – um das Ich in ein anderes Bild, den bei Heidegger entlehnten ‚Riß‘ eingehen zu lassen. Es ist der Riß, aus dem bei Heidegger die Wahrheit aufscheint und aus dem auch in *Malina* noch etwas laut werden wird – obgleich es doch hieß, das Ich sei in eine Wand eingegangen, aus der „nie mehr“ etwas laut werden würde. Es ist der Name des Geliebten Ivan, für den das Ich sein ‚schönes‘ Buch hatte schreiben wollen, der aus dem Riß in der Wand heraus beschworen wird.

Bachmann, die »Schmerzensmutter der österreichischen Literatur« (Albert Berger), deren protestantische Herkunft im katholischen Namen ausgelöscht ist“ (Hans Höller: *Politische Philologie des Wolfsegg-Themas*. In: *Antiautobiografie. Zu Thomas Bernhards „Auslöschung“*, hg. v. Hans Höller, Irene Heidelberger-Leonard. Frankfurt/M. 1995, S. 218).

¹² Siehe hierzu insbesondere den Beitrag von Mireille Tabah, die davon spricht, daß Bachmann in der Figur der ‚reinen‘ Maria von Bernhard in der *Auslöschung* „entkörpernd und entsexualisiert“ werde. (Mireille Tabah: *Dämonisierung und Verklärung. Frauenbilder in „Auslöschung“*. In: *Antiautobiografie...*, S. 154) Siehe auch ebd., S. 157.

In der *Auslöschung* greift Bernhard die Metapher der ‚Befeuering‘ auf und nutzt sie – wie Bachmann – dafür, den Antrieb, künstlerisch tätig zu werden, darzustellen. Doch erst er ‚bleibt in dem Bild‘, das Bachmann mit *Malina* bereitgestellt hatte – um nun jedoch in der *Auslöschung* ein *Malina* genau entgegengesetztes Erzählverfahren zu entwickeln. Im *Stimmenimitator* gab Bernhard bereits sein gegenläufiges Erzählverfahren zu erkennen (das er gleichwohl thematisch eng an Bachmanns *Malina* anbindet). War es im *Stimmenimitator* eine in der gesellschaftlichen Hölle zugrundegegangene, verbrannte Dichterin, so ist es in der *Auslöschung* ein von der Hölle entzündeter Muraus. Dieser aber geht in der heimatlichen Hölle nicht zugrunde, vielmehr versteht er sein Schreiben als einen Auslöschungsprozeß.

In der Forschung ist bereits der Versuch unternommen worden, die Erzählkonzeptionen in *Malina* und in der *Auslöschung* gegeneinanderzuhalten, am genauesten und in vielen Beobachtungen überzeugend in einem Beitrag von Holger Gehle. Gehle begreift die Differenz zwischen der Bachmannschen Erzählkonzeption in *Malina* und der Bernhardschen in *Auslöschung*, indem er den Utopiebegriff als einen zentralen für das Werk Bachmanns herausarbeitet und diesen gegen Bernhards Utopieverzicht in der *Auslöschung* stellt. Gehles Argumentation versteht das Werk Bachmanns als eines, das einer Sprach- oder Kunstutopie anhängt und begreift Bernhards Bezugnahme auf Bachmann in der *Auslöschung* als seine Auseinandersetzung mit diesem Utopiebegriff. Der paradoxen Logik seines Auslöschungsverfahrens gehorchend, – das entstehen läßt, was auszulöschen es vorgibt – werde Bernhard, so argumentiert Gehle im Anschluß an Gößling¹³, indem er sich als ‚Auslöschter‘ Bachmanns verstehe, zum Statthalter der Bachmannschen Utopie, von der er sich doch für das eigene Schreiben distanzieren.

Bernhards paradoxes Festhalten an einer utopischen Perspektive der Kunst – und das heißt für *Malina* wie für die *Auslöschung*: der Glaube an die Möglichkeit eines Schreibens nach 1945 – ist eng mit *Malina* verknüpft. Die Verbrennung der Aufzeichnungen Muraus evoziert die Erinnerung an die nationalsozialistische Bücherverbrennung und stellt ihr zugleich, als einvernehmliche Bücherverbrennung mit Maria vorgenommen, ‚die Kunst‘ entgegen.

Die utopische Hoffnung, die in der Literatur aufscheint, wird sowohl bei Bernhard, als auch im Spätwerk Bachmanns paradoxerweise außerhalb der Literatur gesucht: in Bernhards Roman *Auslöschung* im Verbrennen des Ausgelöschten, in Bachmanns Roman *Malina*, der schon gleich zu Beginn mit Maria ‚die Kunst‘ als eine zu Grabe getragene vorgestellt hatte, mit

¹³ „Daher werden die restaurative Tendenz und ihre verschiedenen Gefahren auf der poetologischen Reflexionsebene, die bereits mit dem Titel *Auslöschung* installiert wird, zum Gegenstand des Kunstwerks selber: Auslöschung als Wiederbeschwörung“ (Andreas Gößling: *Die „Eisenbergrichtung“*. Versuch über Thomas Bernhards ‚*Auslöschung*‘. Münster 1988, S. 15f.).

dem Ruf des Ich aus der Wand. Der Ruf des Ich aus der Wand in *Malina* ist ein provokantes ‚trotzdem‘, das, nicht nur vom Bild her, sondern auch von der Konzeption der Doppelgängerfigur her, weniger konsequent den Roman beschließt, als das zu Ende geführte Auslöschungsverfahren Muraus, auf das – wäre Murau nicht gestorben – die Verbrennung des Geschriebenen hätte folgen müssen. Muraus Auslöschungsverfahren, an dem wir durch die Vermittlung der Herausgeberfigur lesend teilhaben, erscheint so zunächst als die unter poetologischen Gesichtspunkten überlegene Antwort Bernhards auf die Konstitution des Erzählers in Bachmanns Roman *Malina*. Bernhard selbst verzichtet in seinem Roman jedoch darauf, das eigene Erzählverfahren als ein überlegenes zu präsentieren. So muß sich sein Protagonist Murau in der *Auslöschung* eingestehen, daß Maria ihm den Anarchisten Gambetti vorzieht, der davon träumt, die ganze Welt „mit einem Knall“¹⁴ in die Luft zu sprengen.

Die Wortwahl des Bernhardschen Protagonisten aufnehmend können wir die Differenz zwischen den poetologischen Entwürfen Bernhards in der *Auslöschung* und Bachmanns in *Malina* als die zwischen einem ‚anarchistischen‘ und einem ‚auslöschenden‘ Erzählverfahren bezeichnen. Bernhards Auslöschungsverfahren erweist sich, gefangen in seinem Bekenntnis zum paradoxen Grundproblem, als prinzipiell unabschließbar. Mit der anarchistischen Haltung, die Murau Maria – und wohl auch Bernhard Bachmann – zuschreibt, verweist die *Auslöschung* nun jedoch auf das ihr genau entgegengesetzte Erzählverfahren, mit dessen Gegebenheiten Bachmann uns in *Malina* vertraut macht. Denn mit dem Ruf des Ich aus der Wand verläßt der Roman *Malina* poeto-logischen Boden. Er springt, anders zwar, doch keineswegs weniger paradox als Bernhards *Auslöschung*, aus dem Bereich ‚der Kunst‘ in den des ‚kunstlosen‘ Erzählens. Einen utopischen Ausblick bietet nur mehr das Beharren auf Erfahrungen, die ‚die Wirklichkeit‘ selbst bereithält und auf die, erzählend, verwiesen wird. Mit *Malina* begründet Bachmann das ‚anarchistische‘ Erzählverfahren ihres Spätwerks, das sich als die protokollarische Wiedergabe einer belanglosen Alltagssprache ausgibt, die über die eigentlichen Ereignisse – schreckliche wie schöne – hinwegredet und so den Vollzug des Lesens zu einer kriminalistischen Indiziensuche

¹⁴ Von Gambetti behauptet Murau, er gebe sich zwar ganz seiner Neigung zur deutschen Literatur hin, habe aber letztlich „doch nichts anderes im Kopf [...], als die Welt zu zersägen und in die Luft zu sprengen. Vielleicht höre ich einmal einen fürchterlichen Knall, dachte ich, und Gambetti hat tatsächlich die Welt in die Luft gesprengt [...]“ (A 543). Mit diesem Knall korrespondiert der Knall aus Muraus Traum, der sich – allein von ihm bemerkt – bei der Begegnung Marias mit Eisenberg ereignet. Siehe hierzu auch die von der vorliegenden Deutung abweichende Deutung Gehles (Holger Gehle: *Maria. Ein Versuch. Überlegungen zur Chiffrierung Ingeborg Bachmanns im Werk Thomas Bernhards*. In: *Antiautobiografie...*, S. 178f.).

werden läßt.¹⁵ Der Inszenierung eines untertreibenden Geredes, wie Bachmann es entsprechend dem in *Malina* vorgestellten Erzählverfahren in den späten *Simultan*-Erzählungen vorführt, setzt Bernhard in der *Auslöschung* die „Übertreibungskunst“ seines Protagonisten Murau entgegen.¹⁶

Aufgegeben bei Bernhard wie in Bachmanns Spätwerk ist der Versuch, den Bachmann im Frühwerk noch unternommen hatte: der Versuch, den Menschen in der Begegnung mit der Kunst ‚zur Sprache kommen‘ zu lassen und „Formeln in ein Gedächtnis“ (W 4, 303) zu legen, wie Bachmann es 1955 formuliert hatte.

II

Die Hoffnung, die in die ‚andere Sprache‘ gesetzt wird, wird in *Malina* als bereits zu Grabe getragene gezeigt. Im Frühwerk Bachmanns dagegen wird sie beschworen, in den Gedichten wie in den frühen Erzählungen. Ein Gedicht aus dem Frühwerk Bachmanns wird in der *Auslöschung* besonders hervorgehoben: das sogenannte böhmische Gedicht Marias. Es ist ohne Zweifel legitim – wie es in der Forschung geschehen ist –, hinter diesem Gedicht das 1964 entstandene *Böhmen liegt am Meer* zu vermuten. In

¹⁵ Die Glückserlebnisse der späten Erzählungen sind sprachlose Ereignisse. Unverbunden stehen sie neben dem ‚Gerede‘ der Protagonistinnen, das über Geschehnisse und Erinnerungen hinweggeht. Die Sprache ist nicht mehr das Medium, in dem ein Zur-Sprache-Kommen vorgestellt wird, sie ist mit ihren ‚verräterischen‘ Formulierungen vielmehr Indiz für die ‚Ermordung‘, die den Protagonistinnen widerfahren ist – und Indiz dafür, daß es nicht möglich ist, in dem Bewußtsein des ‚Ermordetseins‘ zu leben.

¹⁶ Bevor das Ich seinen Abschied einleitet, macht es sich Gedanken über Malinas Lektüre. „Malina liest ein Buch, vermutlich: Es ist umsonst, Gleichgültigkeit in Ansehung solcher Nachforschungen erkünsteln zu wollen, deren Gegenstand der menschlichen Natur nicht gleichgültig sein kann“ (W 3, 332). Lesen wir hier ‚erkünstelt‘ als eine ‚Vorgehensweise mit den Mitteln der Kunst‘, so ist die ‚Ermordung‘ des Ich, dem es nicht möglich ist, gleichgültig zu leben, ebenso zwangsläufig, wie die Schlußfolgerung, daß Malina, der Gleichgültige, wohl Erzähler der *Todesarten*, nicht aber ‚die Kunst‘ wird sein können. Ist diese Unterscheidung von Bachmann so gemeint, so würde sich ihre Einschätzung der eigenen Prosawerke mit dem literarischen Urteil decken, das auch Bernhard in der *Auslöschung* seiner Maria in den Mund legt: „Prosa schreiben sei übrigens immer ihr Traum gewesen, alle ihre Versuche in dieser Richtung aber seien gescheitert, sie hat immer gleich aufgegeben und wenn nicht, eingesehen, daß sie kein Kunstwerk geschaffen, sondern nur eine staunenswerte Arbeit zustande gebracht habe, so sie selbst [...]“ (A 230). Muraus Erzählverfahren dagegen ist eines, das zwar Ausgelöschtes präsentiert, doch dies gerade nicht in einer Attitüde der erkünstelten Gleichgültigkeit, sondern in einer Erzählhaltung höchster Erregtheit, genauer: einer ‚erkünstelten‘ Erregtheit. Murau versteht sich, Bernhard läßt ihn immer wieder darauf hinweisen, als ein „Übertreibungskünstler“. In der Auseinandersetzung mit der Frage nach der Erzähltechnik, scheint es sinnvoll, die Kommentare Muraus bezüglich seiner „Übertreibungskunst“ auf eine Differenz zu beziehen, die Bernhard zwischen dem eigenen Schreiben in der *Auslöschung* und Bachmanns Schreiben in *Malina* ausmacht.

Anspielung auf eine Regieanweisung in Shakespeares *Wintermärchen* ist hier von einem Land Böhmen die Rede, das „ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt“ (W 1, 168).

Rufen wir uns Bachmanns frühe Erzählung *Undine geht* von 1961 in Erinnerung, so wird offenkundig, daß Bachmann aus der geographischen ‚Fälschung‘, wie Shakespeare sie im *Wintermärchen* vornimmt – oder aus seinem geographischen Irrtum – in ihrem Gedicht einen ganz besonderen Akt der Gnade macht. Sind doch in der Erzählung *Undine geht* im Wasser die sprachlosen Geschöpfe zu Hause – und unter ihnen Undine, die „Kunst, ach die Kunst“, wie Bachmann sie einmal in einem Interview zu erkennen gegeben hat.¹⁷

Das ans Wasser begnadigte Böhmen gibt sich als ein mit und in der Sprache gewonnenes Land zu erkennen. Das Gedicht endet mit den Zeilen:

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,
ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner
Wahl zu sehen. (W 1, 168)

Allein das Spiel mit einer Reihe von Zitationen aus den Werken Shakespeares macht deutlich, daß Bachmann hier den Ort einer imaginären Landkarte aufruft, auf die sie bereits in den *Frankfurter Vorlesungen* zu sprechen gekommen war:

Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in Bezug auf Gestalten sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen. Freilich sind auch Orte darauf eingetragen, die der gute Schüler kennt, aber auch andere, die kein Lehrer kennt, und alle zusammen ergeben sie ein Netzwerk, das reicht von Delphi und Aulis bis Dublin und Combray, von der Rue Morgue bis zum Alexanderplatz und vom Bois de Boulogne bis in den Prater: [...]. (W 4, 239)¹⁸

¹⁷ „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“ (Bachmann: *Wir müssen...*, S. 46). In der Liebesbegegnung mit Undine findet der Menschenmann für einen kurzen ekstatischen Moment zu einer Sprache, die mit seinen gewöhnlichen „Redensarten“ nichts mehr zu tun hat. „Dann sind alle Wasser über die Ufer getreten, die Flüsse haben sich erhoben, die Seerosen sind gleich hundertweis erblüht und ertrunken, und das Meer war ein machtvoller Seufzer, es schlug, schlug und rannte und rollte gegen die Erde an, daß seine Lefzen trieften von weißem Schaum“ (W 2, 259).

¹⁸ Bernhards Protagonist Murau in der *Auslöschung* ist mit dieser Art des imaginären Reisens von klein auf vertraut – wenn auch die Länder, die er auf seinen phantastischen

Bachmanns Böhmen ist, wie viele der Beispiele, die sie in ihrer *Frankfurter Vorlesung* anführt, nicht nur ein Ort in der Literatur, sondern er ist zugleich geographisch zu lokalisieren. Das geographisch bestimmbare Land Böhmen wird mit seiner geschichtlichen Vergangenheit, denn es ist zugleich Teil der ehemaligen Habsburgermonarchie, geistiges Land. Über die Zugehörigkeit Böhmens zur ehemaligen Habsburgermonarchie erhält das lyrische Ich des Gedichts neben der Sprachheimat zugleich eine Heimat in den Werken der Literatur, ein Zuhause im ‚habsburgischen Mythos‘.

Indem Bernhard in der *Auslöschung* Murau von diesem Gedicht als dem sogenannten böhmischen sprechen läßt, hebt er den Aspekt der Wahl des Ortes und seiner literarischen Einbettung besonders hervor. Im Anschluß daran erfolgt Muraus explizite Würdigung.

Damals habe ich zu Maria gesagt, *du hast jetzt mit diesem Gedicht das schönste und beste Gedicht geschrieben, das jemals eine Dichterin in unserer Sprache geschrieben hat*, es war niemals als Kompliment gedacht gewesen, ich sagte die Wahrheit, die auch die übrige Welt jetzt längst zur Kenntnis genommen hat. Ich habe die Gedichte Marias immer geliebt, weil sie so österreichisch, gleichzeitig aber so von der ganzen Welt und von der Umwelt dieser Welt durchdrungen sind, wie keine zweiten. [...] Völlig antisentimental, dachte ich jetzt, sind Marias Gedichte, völlig anders, als die andern, die alle von nichts anderem, als von der österreichischen Sentimentalität handeln, [...] (A 511f.).

Der Wertschätzung, die das spezifisch Österreichische in den Dichtungen Marias durch Murau in der *Auslöschung* erfährt, steht im Roman seine Auseinandersetzung mit Marias Verwendung des Begriffs ‚Heimat‘ gegenüber. Diese Kritik gilt nicht nur dem Werk Marias, sondern auch ihrer Person.

Maria ist es gelungen, zuerst nach Deutschland, dann nach Paris, dann nach Rom auszubrechen, ihren Dichtungen entsprechend, dachte ich. Aber sie hat immer wieder Versuche unternommen, in Wien seßhaft zu werden, hat sich mit allen möglichen Leuten eingelassen, sie ermuntert, ihr den Rückweg nach Wien zu ermöglichen, aber immer, wenn es tatsächlich soweit war, nach Wien zurückzukehren, *hat sich alles zerschlagen*, dann haben sich alle diese Wien betreffenden Pläne zunichte gemacht, die Leute, die ihr beispielsweise eine Wohnung verschafft hatten, hat sie vor den Kopf gestoßen, mehrere solcher Wohnungen auf Lebenszeit, wie es immer geheißsen hat, hat sie aufgegeben, bevor sie sie bezogen hat. [...] sie ist, aus falscher Sentimentalität für das völlig kalte und tatsächlich entgegen der öffentlichen Meinung brutale, unsentimentale Wien, auf alle diese Leute hereingefallen, allerdings nur bis zu dem entscheidenden Moment, ihnen abzusagen [...]. Aber wenn ein paar Wochen vergangen sind, nachdem sie alle Leute in Wien vor den Kopf gestoßen hat, fing

Fahrten aufsucht, auf tatsächlichen Landkarten verzeichnet sind: „Mein Bruder schlief immer sehr fest und war am Morgen immer ausgeschlafen, ich litt schon als Kind unter Schlaflosigkeit. Ich hatte die wildesten, aufregendsten Träume, er nicht. Auf der Landkarte mußte er lange suchen, um einen bestimmten Ort zu finden, ich nicht. Ich liebte Landkarten über alles. Ich breitete sie vor mir aus und machte große Reisen, suchte die berühmtesten Städte auf und befuhr mit meinen geträumten Schiffen die Meere“ (A 86).

sie wieder an, davon zu reden, schließlich und endlich nach Wien zurückzugehen, das ihre *Heimat* sei, was ich selbst ihr gegenüber immer nur mit einem Lachen zu quittieren hatte, denn das Wort *Heimat* gerade aus ihrem Mund ist immer genauso grotesk gewesen, wie aus dem meinigen, nur spreche ich es niemals aus, weil es mir zu widerwärtig ist, überhaupt gebraucht zu werden, während Maria immer wieder in diesem Wort Zuflucht suchte, sie sagte auch immer wieder von dem Wort *Heimat*, es sei das *verführerischste*. (A 234ff.)

Diese Passagen können, wünschen wir die ‚enthüllende‘ Übertragung von der Figur der Maria auf Bachman als Privatperson – möglicherweise – als eine persönliche Reminiszenz gelesen werden. Erinnerungen Hennesmaiers zufolge hatte Bachmann eine Zeit lang mit dem Gedanken gespielt, sich in der Nähe Bernhards niederzulassen, auch andere Bekannte und Freunde Bachmanns berichten von den widersprüchlichen Plänen der Autorin, wieder nach Österreich zurückzukehren. Bernhard bietet mit Muraus Formulierung, die Leben und Werk Marias aufeinander bezieht – Marias den Lebensstationen entsprechende Dichtung – jedoch eine Deutung an, die über die Qualität der persönlichen Anekdote hinausgeht.

In einer Arbeit über die literarischen Liegenschaften, derer sich Bernhard in der *Auslöschung* annimmt, geht Joachim Hoell ausführlich auf Bernhards Hommage an Bachmann ein – so ausführlich, daß ihm, im Gegensatz zu vielen anderen Forschungsbeiträgen, auch Muraus Kritik an Marias Heimatbegriff nicht entgeht. Vor dem Hintergrund des Böhmen-Gedichts deutet Hoell Heimat im Werk Bachmanns als den Begriff einer utopischen Heimat, die von der und in der Literatur den ‚Unbehausten‘ bereitgestellt werde. Das Gelächter, in das Bernhard seinen Protagonisten Murau angesichts des Mariaschen Heimatbegriffs ausbrechen läßt, versteht Hoell – folgerichtig im Kontext seiner Lesart – als die Artikulation einer Ablehnung dieser Utopie. Zu einem vergleichbaren Schluß kommt, ausgehend von anderen Voraussetzungen, auch Jahraus.¹⁹ Diese Deutungen, die unter dem Werk Marias das Frühwerk Bachmanns verstehen, decken sich mit der bereits dargestellten Deutung Gehles, die das Spätwerk Bachmanns in ihre Überlegungen zur *Auslöschung* einbezieht. Alle diese Deutungen sprechen Bernhards Werk eine utopische Dimension ab, die sie im Gegensatz hierzu in Bachmanns Werk auffinden.

Im Gegensatz zu diesen Ansätzen wurde hier bereits in der Gegenüberstellung der Erzählkonzeption in *Malina* und der *Auslöschung* eine Argumen-

¹⁹ Jahraus, der einen anderen Ausgangspunkt für seine Deutung wählt, die den Heimatbegriff nicht berücksichtigt – er geht von Bachmanns früher Erzählung *Alles* aus, da Murau von Maria meint, sie sei ein Mensch, in dem beständig alles gegenwärtig sei – gelangt trotz seines anderen Argumentationsansatzes zu einem vergleichbaren Ergebnis. Auch er versteht Muraus Abwehr des Heimatbegriffs in der Auseinandersetzung mit Maria als Distanzierung Bernhards von Bachmanns Sprachutopie.

tation verfolgt, die diese behauptete Differenz des Utopieverständnisses in Frage stellt und die Unterschiedlichkeit auf eine erzähltechnische Fragestellung reduziert.

Halten wir an dieser Nähe der Bachmannschen und Bernhardschen Vorstellung einer utopischen Perspektive, die in der Literatur – trotzdem – aufscheint, fest, dann muß die Frage nach dem Heimatverständnis im Werk Bachmanns, genauer: in der Prosa Bachmanns – da die Gedichte nach dem literarischen Urteil Muraus in der *Auslöschung* über jede Kritik erhaben sind – noch einmal neu gestellt werden. Erklärungsbedürftig ist dann nämlich wieder aufs Neue das Gelächter, in das Bernhard seinen Protagonisten Murau angesichts Marias Rede über die Heimat ausbrechen läßt.

Erstaunlich ist, daß in diesem Zusammenhang bisher noch nicht der Blick auf die ein Jahr nach *Malina* veröffentlichten späten Erzählungen gewagt wurde. Im Zusammenhang mit der Frage nach dem Heimatbegriff rückt hier die letzte Erzählung, die Bachmann geschrieben und deren Veröffentlichung sie selbst noch bestimmen konnte, in den Mittelpunkt der vergleichenden Betrachtung. In der Erzählung *Drei Wege zum See* wird in einem der eigentlichen Erzählung vorangestellten Kommentar vor den Lesenden eine Landkarte entfaltet, derer sich die Protagonistin Elisabeth Matrei in der nachstehenden Erzählung offensichtlich bedient. Anders als Murau in der *Auslöschung*, der sich weigert, seinen Schüler Gambetti „in die heimatlichen Karten schauen“ (A 16) zu lassen, nötigt der Erzähler oder die Erzählerin in *Drei Wege zum See* die Lesenden, in die heimatlichen Karten der Protagonistin Elisabeth Matrei zu schauen. (Sie sind zugleich – dies sei zumindest erwähnt – auch die heimatlichen Karten Bachmanns, denn Elisabeth Matrei ist, wie die Autorin auch, in Klagenfurt aufgewachsen).²⁰

Wie später Murau in Bernhards *Auslöschung*, so reist Elisabeth Matrei in Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See* in das Elternhaus. Sie fährt, so heißt es zunächst, nicht aus Sentimentalität an den Ort der Kindheit zurück, sondern um den alten Vater zu besuchen. Doch geht Elisabeths Abreise am Ende der Erzählung, entgegen diesen Ankündigungen, ein beharrlich aufgesuchtes und schließlich stattgehabtes Erinnerungserlebnis voraus, das als sentimentales bezeichnet werden kann. Erst nachdem es eingetreten ist, so kann geschlossen werden, kann die Protagonistin Klagenfurt verlassen. Endlich erreichtes Ziel Elisabeth Matreis ist der nahe beim

²⁰ Als erfolgreiche Photojournalistin bewegt sich Elisabeth Matrei in den Hauptstädten der Welt, zum Zeitpunkt der Erzählung lebt sie in Paris. Zwar war Bachmanns Wahlheimatstadt – wie die Stadt Muraus und Marias in Bernhards *Auslöschung* – Rom. Doch verbindet Bernhard in der *Auslöschung* Elisabeth Matreis Wahlheimatstadt Paris mit Bachmanns Rom, wenn er Murau Marias Lebensstationen mit Deutschland, Paris und Rom (s. o.) angeben läßt.

Elternhaus gelegene Wörthersee, in dem sie, wie in den Tagen ihrer Kindheit, schwimmen geht. Anders jedoch als früher muß sie sich des Klagenfurter Nahverkehrs bedienen, um zum See zu gelangen. Denn Elisabeth Matrei versucht in den Tagen ihres Aufenthalts, ebenfalls wie in den Tagen ihrer Kindheit, zu Fuß zum See zu gelangen. Es ist ihr jedoch selbst mit Hilfe einer Landkarte – der Landkarte, mit der wir zu Beginn der Erzählung bekannt gemacht wurden – nicht möglich, ihr Ziel zu erreichen: die drei Wege zum See, die auf der Karte verzeichnet sind, werden inzwischen unterbrochen durch den Bau einer neuen Autobahn.

Nicht zufällig – von den autobiographischen Allusionen abgesehen – sind es die Wege zum Wörthersee, die durch den Bau der Autobahn unterbrochen werden. Denn der Wörthersee mit seinem Blick auf die Karawanken, im Dreiländereck gelegen, ist nicht nur der Kindheitssee Elisabeth Matreis. Mit diesen Qualitäten ausgestattet, ist er in der Erzählung *Drei Wege zum See* zugleich Repräsentant der alten Habsburgermonarchie. Damit steht er ein für eine bessere, verlorengegangene Zeit.

In welchem Maße diese Zeit als unwiederbringlich verlorene angenommen wird, geht aus der Erzählung nicht eindeutig hervor: neben der ausdrücklichen Erkenntnis des Unwiederbringlichen steht zugleich die Möglichkeit einer momenthaften Rückgewinnung, sowohl der Kindheit, als auch der idealisierten Habsburgermonarchie. Denn als es Elisabeth schließlich doch noch gelingt, im See zu schwimmen, hat sie für einen kurzen Augenblick das Gefühl, der See ‚gehöre‘ ihr wieder – wie in der Kindheit. Darüber hinaus wird mit der politischen Ausrichtung der Familie Matrei zugleich die Möglichkeit einer gesellschaftlichen Wiederherstellung in Aussicht gestellt. Elisabeths Bruder Robert wählt, von ihr beeinflusst, die „Kommerln“ (W 2, 454), eine politische Entscheidung, die mit der wohlwollenden Billigung des alten Herrn Matrei einhergeht. Dieser hat sich als einzige Figur in der Erzählung ein nicht unkritisches, doch ungebrochenes Verhältnis zur Zeit der Habsburgermonarchie erhalten. Er versteht das eigene ‚rot‘-Wählen als die Bemühung um eine Welt, wie es sie mit der Habsburgermonarchie fast schon einmal gegeben hat.²¹

Bachmann entfaltet in der Erzählung *Drei Wege zum See* also eine historische Landkarte. Die Deutung dieser Geschichte, von der die alte

²¹ „Er sprach gerne, mit Achtung und Kritik, von der Zeit vorher, er hatte jeden Fehler im Blick, übersah keinen, als hätte er ihn selber begangen, und Elisabeth hörte ihm immer lieber zu, seit er alt war, denn früher hatte sie das wenig interessiert. Für sie hatte es nur die Zukunft gegeben, und sie wußte auch, daß er, obwohl er in seinem tiefsten Wesen kein Sozialist war, es nicht sein konnte, ohne sich selbst zu verraten, immer »rot« gewählt hatte. Er sagt mürrisch: Zur Beschleunigung! Und damit diese Hypokrisie aufhöre, denn er mochte nicht diesen Wigel-Wagel und Reminiszenzen, denn was er erinnerte, war etwas ganz anderes, und das ging heute niemand mehr etwas an“ (W 2, 454).

– aber nicht veraltete, sondern zukunftsweisende! – Landkarte erzählt, schreibt Bachmann dem äußerst ereignislosen Handlungsverlauf ein.

Denn ebenfalls nicht zufällig ist es eine Autobahn, deren Bau Elisabeth Matreis Wege zum See unterbricht. Es sind in der Erzählung die deutschen Touristen, für die diese Autobahn gebaut wird und die solchermaßen schuld daran sind, daß Elisabeth nicht wie früher zu Fuß zum See ihrer Kindheit gelangen kann. Daß „das halbe Rhein-Ruhrgebiet nach Kärnten eingefallen war“ weiß Elisabeth zwar schon längst, doch ihr Vater erst gibt diesem Phänomen einen geschichtlichen Interpretationsrahmen. „Das habe aber nichts mit Fremdenverkehr zu tun, sondern gleiche einer Okkupation“, empört sich der alte Herr Matrei (W 2, 466). Mit der für sie erbauten Autobahn setzen die Deutschen in der Erzählung *Drei Wege zum See* den nationalsozialistischen Autobahnbau fort. Der Begriff der Okkupation, den der Vater verwendet, stellt eine Geschichtsdeutung vor, die das Land Österreich als das Opfer erst des deutschen Nationalsozialismus und schließlich des deutschen Tourismus ausweist.

In Korrespondenz zu diesem Geschichtsverständnis des alten Herrn Matrei erinnert sich der ehemalige Geliebte Elisabeths, Franz Josef Eugen Trotta, an die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als er, der exilierte Österreicher, in französischer Uniform österreichischen und deutschen Nationalsozialisten gegenüberstand. Trotta unterscheidet zwischen deutschen Beamtentätern und den ‚wirklich sadistischen‘ österreichischen Tätern, zwischen deutscher Masse und österreichischen Ausnahmen, zwischen schuldigem deutschem Volk und ‚perversen‘ österreichischen Einzelpersonen. In dem Geschichtsverständnis Trottas, das in Bachmanns Erzählung von Elisabeth und ihrem Vater geteilt wird, werden so über das Kriterium der Nationalität zwei einander gewöhnlich entgegenstehende Deutungen zusammengeführt, eine soziologische und eine ausschließlich psychologische.

In Bezug auf die Deutung des deutschen Nationalsozialismus entgeht die Erzählung der Gefahr, nationalsozialistische Täterschaft zur Privatsache zu erklären. Doch sie erliegt ihr im Hinblick auf die Auseinandersetzung mit der Rolle Österreichs im Zweiten Weltkrieg. Die Geschichtsschreibung, die Bachmann in der Erzählung *Drei Wege zum See* vorstellt, nimmt „dieses verhaßte, aber mehr noch geliebte sinnlose Riesenreich“ (W 2, 445) der Habsburgermonarchie zum Ausgangspunkt, um einen „Irrtum der Geschichte“ (W 2, 453) zu berichtigen, den nämlich, daß, wie der alte Herr Matrei meint,

das Jahr 1938 kein Einschnitt gewesen war, sondern der Riß weit zurücklag, alles danach eine Konsequenz des älteren Risses war, und daß seine Welt, die er doch kaum mehr recht gekannt hatte, 1914 endgültig vernichtet worden sei, [...].
(W 2, 454f.)

Die Auseinandersetzung mit Aufbau und Vokabular²² der Erzählung, schließlich die Darstellung der Figuren erlaubt es, hinter den Aussagen der wichtigsten Figuren – Elisabeths, ihres Vaters und Trottas – die Stimme der Autorin zu vermuten. So erscheint es nicht mehr nur gefährlich, sondern tatsächlich zynisch, wenn der alte Herr Matrei in *Drei Wege zum See* zu seiner abschließenden Wertung kommt:

[...] die Deutschen hätten jetzt alles, und das habe er nicht mehr erleben wollen. Den Krieg hätten sie verloren, aber nur scheinbar, jetzt eroberten sie Österreich wirklich, jetzt konnten sie es sich kaufen, und das war schlimmer, für ihn war ein käufliches Land schlimmer als ein verrittes und zerschlagenes. Man durfte sich nicht kaufen lassen. (W 2, 467)

In Franz Joseph Eugen Trotta erkennt Elisabeth das Gegenstück zu ihrem Vater; sie bezeichnet Trotta im Rückblick als einen Österreicher „in der Verneinung“ (W 2, 453).²³ Mit Trotta eröffnet Bachmann in der Erzählung den Blick auf das geistige Land Österreich. Verweise auf die Werke Grillparzers, Hofmannsthals, Kraus' und Musils bestimmen in Bachmanns Erzählung die Konturen dieses Landes, das uns bereits im frühen Böhmen-Gedicht als die mythisierte Habsburgermonarchie entgegengetreten war. Mit der Figur Trottas ruft Bachmann in *Drei Wege zum See* dieses geistige Land noch einmal in Erinnerung. Ihr Trotta ist Nachfahre der Familie von Trotta, mit der uns das Werk Joseph Roths im *Radetzkymarsch* und in der *Kapuzinergruft* bekannt macht. Zwei Linien der Familie Trotta lernen wir bei Roth kennen – eine rebellische und eine konservative – die sich beide auf einen gemeinsamen Vorfahren, den Helden von Solferino,

²² Bachmann verwendet im erzählten Text immer wieder österreichische Dialektwörter – ganz wie der alte Herr Matrei (W 2, 452) – und läßt ihre Figuren den ‚tausendjährigen‘ Jargon einer unschönen deutschen Sprache dagegenhalten (W 2, 426, auch W 2, 452; W 2, 426). Dieser Aspekt entgeht Peter Henninger, der in seiner von der frühen Erzählung *Das Honditschkreuz* ausgehenden Untersuchung behauptet, Bachmann unternehme in ihrem Spätwerk zunehmend den Versuch, Dialektwörter zurückzudrängen. In *Drei Wege zum See* verwende Bachmann Dialektwörter ausschließlich als einen „Inbegriff provinzieller Unbeholfenheit“ (Peter Henninger: „Heuboden und Taschenfeitel?“ *Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung „Das Honditschkreuz“*. In: *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung*, hg. v. Gudrun Brokoph-Mauch, Annette Gaigger. Internationales Kolloquium Saranac Lake 6.–9.6.1991, S. 122). So gelangt Henninger zu dem der vorliegenden Arbeit genau entgegengesetzten Schluß: „Manches Schwerverständliche in den Schriften der Dichterin mag auf den Versuch zurückzuführen sein, die affektive Bindung an ihre Herkunft zu verbergen“ (ebd., S. 121).

²³ Trotta selbst definiert sich im Gespräch mit Elisabeth in diesem Sinne: „Ich habe herausgefunden, daß ich nirgends mehr hingehöre, mich nirgends hinsehne, aber einmal habe ich gedacht, ich hätte ein Herz und ich gehöre nach Österreich. Doch es hört alles einmal auf, es kommt einem das Herz und der Geist abhanden, und es verblutet nur etwas in mir, ich weiß aber nicht, was es ist“ (W 2, 453).

berufen. Er hatte einst in der Schlacht von Solferino dem Kaiser das Leben gerettet, eine Tat für die er geadelt wurde – daher das ‚von‘ Trotta.

Einen Nachkommen der rebellischen Trottalinie läßt Roth am Ende der *Kapuzinergruft* zum Ausbruch des Zweiten Weltkriegs als Halbwüchsigen in Paris zurück; dieser Trotta ist es, dessen Leben Bachmann in der Erzählung *Drei Wege zum See* fortschreibt. Dem Trotta in Bachmanns Erzählung ist es nicht möglich, in Österreich zu leben, doch ist es ihm auch nicht möglich, außerhalb Österreichs heimisch zu werden – schon sein Vater hatte sich in Roths *Kapuzinergruft* als ‚Exterritorialer‘ bezeichnet. Er wird in *Drei Wege zum See* nur mehr in die Heimat zurückkehren, um sich in einem Wiener Hotelzimmer zu erschießen. Anders als sein Vater in Roths *Kapuzinergruft* wird Bachmanns Trotta keine leiblichen Nachkommen hinterlassen.

In der Literatur allerdings stoßen wir auf einen seiner Nachkommen. Das genaue Verwandtschaftsverhältnis zu Bachmanns Trotta kann zwar in diesem Fall nicht geklärt werden, doch erfahren wir immerhin, daß diese Figur der Generation zugehört, die auf Bachmanns Trotta folgt. Die Rede ist von Bernhards Protagonisten Murau, der sich in der *Auslöschung* auf eben jenen „Urururgroßonkel Ferdinand“ beruft, auf den sich auch Roths und Bachmanns Trotta zurückführen (A 359 und 361).

Es erstaunt zunächst weniger die Tatsache, daß Bernhard sich für diesen „Österreicher in der Verneinung“ im Zusammenhang mit seinem Auslöschungsprojekt interessiert haben sollte, als vielmehr der Umstand, daß er die Hinweise auf den Gegenstand seiner Auseinandersetzung nur so zurückhaltend gibt: Murau trägt nicht einmal den Namen der Trotta und die Suche nach der verwandtschaftlichen Verbindung Trotta und Muraus ist mit zwei kurzen Textstellen in dem umfangreichen Roman zwar nachgewiesen, kann aber nur dann glücken, wenn der Fund zuvor antizipiert wurde. Bernhard unternimmt also in der *Auslöschung* eine Auseinandersetzung mit Bachmanns Figur des „Österreichers in der Verneinung“, die er zwar kennzeichnet, auf deren allzu schnelle Einordnung unter das Schlagwort ‚habsburgischer Mythos‘ er aber – zunächst – verzichtet. Er ordnet seine Auseinandersetzung offenkundig einer allgemeineren unter, die er nun auch im Roman selbst explizit benennt: der Frage nach den Möglichkeiten, über Heimat zu schreiben.

Für Bernhards Protagonisten Murau ist an eine Rückkehr in das Herkunftsland ebenfalls nicht zu denken, auch für ihn ist die Begegnung mit Österreich immer auch gleichbedeutend mit der Abkehr von dem nationalsozialistischen Österreich. Doch der Akzent, den Bernhard in der *Auslöschung* setzt, unterscheidet sich grundsätzlich von dem der Bachmannschen

Erzählung *Drei Wege zum See*. Ist Bachmanns Protagonistin Elisabeth auf der Suche nach dem See ihrer Kindheit, den sie für einen kurzen Moment wiederzugewinnen vermag, so trägt sich zwar auch Murau mit Überlegungen, die Kindervilla des Schlosses Wolfsegg wiederherzustellen. Doch nimmt er von diesen Plänen in der Einsicht Abstand, daß die Kindheit tatsächlich unwiederbringlich verloren ist. Ist Bachmanns Kindheitssee verknüpft mit dem idealisierten Habsburgerreich, so ist in Bernhards *Auslöschung* die Erinnerung Muraus an die Kindervilla dagegen überschattet von dem Wissen, daß dort hohe nationalsozialistische Würdenträger von seinen Eltern nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs versteckt wurden²⁴ – eben jene Würdenträger, die nun auch wieder zum Begräbnis der Eltern, mit ihren alten Orden geschmückt, anreisen und denen Murau, der Sohn, die Kondolenzgeste verweigert. Und bezieht sich Bachmann, um Trottas Leiden näher zu charakterisieren, in *Drei Wege zum See* mit dem Hinweis auf Jean Améry's Essay *Die Tortur*²⁵ auf ein österreichisches Folteropfer deutscher Nationalsozialisten, so bezeichnet Murau in der *Auslöschung* als den Anlaß seines Schreibens das Bedürfnis, das Schicksal Schermaiers zur Sprache zu bringen, der sich selbst nicht auszudrücken vermag. Zwar hätte Schermaier nicht, wie Améry in der *Tortur*, von einem Engagement im politischen Widerstand zu berichten, doch von seinen Formen des alltäglichen Widerstands und der Denunzation durch den Nachbarn – der heute noch, nach der Rückkehr aus den Zuchthäusern und Konzentrationslagern der Nachbar Schermaiers ist.²⁶ Mit dem betont ausschließlichen Interesse an österreichischer

²⁴ Ein Blick auf Bernhards Erzählfragment *Der Italiener* von 1971, einer Vorarbeit zu dem Roman *Auslöschung*, zeigt, daß Bernhard bei der Wiederaufnahme des Themas davon Abstand nimmt, die Schloßbesitzer auf der Opferseite darzustellen: „Die Schloßleute befinden sich im früheren Erzählfragment auf der Seite der Opfer, während in *Auslöschung* die katholisch-nationalsozialistische Komplizenschaft der Wolfsegger Herrschaft ins Zentrum rückt“ (Höller: *Politische Philologie...*, S. 41).

²⁵ Jean Améry: *Die Tortur*. In: ders.: *Jenseits von Schuld und Sühne. Bewältigungsfremde eines Überwältigten*. Stuttgart 1980, S. 46–73.

²⁶ „Auf dem Weg zur Kindervilla dachte ich, daß der Schermaier niemas über seine Haft in den Strafanstalten und Gefängnissen und in dem niederländischen Konzentrationslager gesprochen hat und daß, wenn schon er nicht darüber spricht, ich einmal darüber schreiben werde, in der von mit geplanten *Auslöschung*, dachte ich, werde ich über den Schermaier schreiben, über das ihm zugefügte Unrecht, über die an ihm vollzogenen Verbrechen. Die Schermaier weinte nur immer, wenn sie an diese für beide so unglückliche, bittere Zeit denken mußte, aber sie sagte selbst auch niemals, warum sie weine. Deshalb ist es meine Pflicht, in der *Auslöschung* von ihnen zu reden und auf die aufmerksam zu machen stellvertretend für so viele, die über ihre Leiden während der nationalsozialistischen Zeit nicht sprechen, sich nur ab und zu darüber zu weinen getrauen, über die Schermaier, die das nationalsozialistische Denken und Handeln auf dem Gewissen hat, das nationalsozialistische Verbrechen, das heute nur totgeschwiegen wird, nachdem es so viele Jahrzehnte gründlich verdrängt worden ist“ (A 457f.).

nationalsozialistischer Täterschaft als einem Massenphänomen grenzt Bernhard sich ebenso von Bachmanns Darstellung einiger weniger, perverser österreichischer Täter ab, wie in seinem Interesse an den Helden des österreichischen Widerstands, denen jede ‚Heldenhaftigkeit‘ fehlt.

Die Wiedergewinnung der Heimat ist für Bachmann in *Drei Wege zum See* offenkundig nur vorstellbar mit Hilfe einer Geschichtsdeutung, die Österreich zum schuldlosen Opfer des deutschen Nationalsozialismus erklärt. Der Versuch, den sie in *Drei Wege zum See* unternimmt, ihr Herkunftsland als Heimat wiederzugewinnen, belegt einmal mehr die zentrale Bedeutung, die die Shoah in Bachmanns Werk von den frühen Gedichten bis zu den späten Prosatexten einnimmt – und die Verführung durch den Wunsch nach einer Heimat, der Bachmann in ihrer letzten Erzählung nachgegeben hat.

Die Problematik ihrer Geschichtsdeutung versucht Bachmann in *Drei Wege zum See* mit einer für ihr Werk ungewohnten politischen Deutlichkeit²⁷ und dem Aufrufen der Habsburgermonarchie als einer geistigen Heimat aufzufangen. Auf genau dieser Problematik aber besteht Bernhard in der *Auslöschung*, das „Gelächter“ Muraus verweist darauf. Dem Versuch, der geistigen Heimat, der utopischen gar, einen geographischen Ort zuweisen zu wollen – also genau ein dem Böhmengedicht entgegengesetztes Verfahren, das einen geographischen Ort auf einen geistigen hin erweitert – erteilt Bernhard in der *Auslöschung* eine Absage. Die *Auslöschung* legt vielmehr ihrem Protagonisten Murau die Überzeugung in den Mund, daß geistige Orte zerstört werden, wird ihr geographischer Ort aufgesucht.²⁸ Über Heimat darf, so sollen hier Bernhards Ausführungen in der *Auslöschung* verstanden werden, nur auslöschend erzählt werden – oder gedichtet werden in einer ‚anderen Sprache‘, die, wie in Bachmanns Böhmengedicht, eine Heimat jenseits aller Nationalitäten bereithält: „Bin ich’s nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich“ (W I, 167).

²⁷ Vergleiche etwa Bachmanns entschiedene Absage an politische Statements in ihrer Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises 1972: „Aber Sie erwarten – ich weiß leider nicht, was Sie erwarten –, daß, wenn schon nicht von Höherem die Rede ist, zumindest eine Äußerung kommt zu diesen, wie ich höre, so brennenden Aktualitäten. Ich sehe davon ab, daß es wirklich zu viel Furchtbares, Schandbares gibt, denn das zu bereden, [...] das hieße, es sich einfach machen. Ich bin auch nicht da, um sie darüber zu belehren, zu dozieren, Sie zu schockieren, denn das Entsetzen ist in Ihnen, und wäre es nicht, dann könnte niemand Ihnen helfen“ (W 4, 295).

²⁸ „Hüten Sie sich, [...], die Orte der Schriftsteller und Dichter und Philosophen aufzusuchen. Sie verstehen sie nachher überhaupt nicht, Sie haben sie in ihrem Kopf tatsächlich unmöglich gemacht dadurch, daß sie ihre Orte aufgesucht haben, [...]“ (A 159). Das gilt auch für die Begegnung mit dem Autor selbst: „Die beste Methode, sich von einem Schriftstellerwerk zu befreien, das einen gleich in was für einer Hinsicht nicht mehr in Ruhe läßt, [...] ist, seinen Erzeuger kennenzulernen. Wir gehen zum Erzeuger eines literarischen Werkes und sind es los, [...]“ (A 616).