

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav germánských studií

Diplomová práce

***Male oscuro – Ingeborg Bachmanns Aufzeichnungen aus der Zeit der
Krankheit und ihre Bezüge zu dem literarischen Werk***

*Male oscuro – Ingeborg Bachmann's Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit
and their relations to her literary work*

*Male oscuro – Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Záznamy Ingeborg
Bachmannové z doby její nemoci a jejich vztah k jejímu literárnímu dílu*

Alica Szűcssová

Praha 2020

Vedoucí práce: Dr. phil. Thomas Schneider

Poděkování:

Bei Herrn Dr. phil. Thomas Schneider bedanke ich mich sehr herzlich für die intensive Betreuung, die konstruktiven und kritischen Anmerkungen beim Lesen der Arbeit, die zahlreichen zweckdienlichen Gespräche und Diskussionen und seine menschliche Haltung.

Ich danke Anna Novak für die sprachliche Korrektur.

Meinen Eltern bin ich sehr dankbar, dass sie mich während meines Studiums unterstützt haben.

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval/a samostatně, že jsem řádně citoval/a všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig verfasst und nur die im Quellenverzeichnis angeführte Literatur benutzt habe, und versichere ich, dass die Arbeit in gleicher oder ähnlicher Fassung noch nicht Bestandteil einer Studien- oder Prüfungsleistung war oder zur Erlangung eines akademischen Grades verwendet wurde.

V..... dne

.....

Alica Szúcsová

Schlüsselwörter

Ingeborg Bachmann, Male oscuro, Krankheit, Schreiben, Metaphorik, Widersprüchlichkeit, Textvergleich, Utopie

Klíčová slova

Ingeborg Bachmann, Male oscuro, nemoc, psaní, metaforika, protikladnost, srovnání, utopie

Key words

Ingeborg Bachmann, Male oscuro, illness writing, metaphoric, contrariness, comparison, utopia

Abstract

Die vorliegende Diplomarbeit beschäftigt sich mit den Texten aus der Hinterlassenschaft Ingeborg Bachmanns *Male oscuro. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* und ihren Bezügen zum literarischen Werk der Autorin. Durch die Analyse der Texte werden zwei zentrale Themen herausgearbeitet: Krankheit und Schreiben. In Bezug auf das Thema Schreiben werden Bachmanns Schreibverständnis und Schreibproblematik verfolgt. Der Vergleich der *Male oscuro*-Texte mit den ausgewählten literarischen Texten: der Erzählung *Undine geht* und den Gedichten *Keine Delikatessen* und *Böhmen liegt am Meer*, zeigt Analogien auf verschiedenen Ebenen auf. Bezogen auf die Metapher der 'Wüste' wird das Konzept einer utopischen Wirklichkeit als Kontinuität in Bachmanns Werk und als existentielle Bedingung ihres Schreibens aufgezeigt.

Abstrakt

Předložená práce se zabývá posmrtně vydanými texty Ingeborg Bachmannové ve svazku *Male oscuro. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* ve vztahu k jejímu dílu. Na základě analýzy těchto textů jsou vypracována centrální témata, jež jsou nemoc a psaní. V souvislosti s tématem psaní je sledováno pojetí psaní u Bachmannové a jeho problematika. Srovnání *Male oscuro* s povídkou *Undine geht* a básněmi *Keine Delikatessen* a *Böhmen liegt am Meer*, vykazuje analogie na několika rovinách.

Ve vztahu k metafoře 'poušť' poukazuje koncept utopie na kontinuitu v díle Bachmannové a na existenciální podmínky pro její psaní.

Abstract

This thesis analyses Ingeborg Bachmann's posthumously published texts in the volume *Male oscuro. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* and their relations to her literary work. Two central themes are elaborated through the analysis of the volume: illness and writing. The focus is on Bachmann's conception of writing and the issues arising from it.

A comparison between *Male oscuro* and the author's work, the short story *Undine geht* and two poems *Keine Delikatessen* and *Böhmen liegt am Meer*, shows analogies on several different levels. The concept of utopia indicates continuity in Bachmann's work and the existential condition for her writing in relation to the metaphor of 'desert'.

Inhaltsverzeichnis

1. EINLEITUNG	8
2. »MALE OSCURO«	11
2.1 Charakterisierung und Analyse der Texte	12
2.1.1 <i>Traumnotate</i> und <i>Aufzeichnungen</i>	13
2.1.2 <i>Briefe</i> und <i>Briefentwürfe</i>	27
2.1.2.1 <i>Briefe</i>	28
2.1.2.2 <i>Briefentwürfe</i>	29
2.1.3 <i>Redeentwürfe</i>	44
3. ENTSPRECHUNGEN ZWISCHEN MALE OSCURO UND DEM LITERARISCHEN WERK	55
3.1 <i>Undine geht</i>	55
3.1.1 Inhalt, Struktur und Rhetorik der Erzählung	57
3.1.2 Deutungsmöglichkeiten	59
3.1.3 Entsprechungen	70
3.2 <i>Keine Delikatessen</i> und <i>Böhmen liegt am Meer</i>	79
3.2.1 Vorgeschichte	79
3.2.2 Entsprechungen zu <i>Male oscuro</i>	84
A) <i>Keine Delikatessen</i> (1963).....	84
B) <i>Böhmen liegt am Meer</i> (1964).....	90
4. EXISTENZIELLE DIMENSION UND FUNKTION DES SCHREIBENS	103
4.1 Schreiben und Bachmanns Utopie(n)	103
4.2 Status und Wert der MO-Texte.....	108
5. LITERATURVERZEICHNIS	111
5.1 Primärliteratur	111
5.2 Sekundärliteratur	111
5.3 Internetquellen.....	113
6. ANHANG	114
6.1 <i>Keine Delikatessen</i>	114
6.2 <i>Böhmen liegt am Meer</i>	115

6.3 Briefentwurf an H. M. Enzensberger.....	117
---	-----

„ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe, ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe“¹

Ingeborg Bachmann

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit thematisiert den aus dem Nachlass Ingeborg Bachmanns zusammengestellten Band »*Male oscuro*«. *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* und seine Bezüge zum literarischen Werk der Autorin. Die Arbeit versucht, Bachmanns Schreibverständnis anhand der Selbstaussagen in den Texten des Bandes einerseits und der literarischen Texte andererseits zu beleuchten.

Den Band *Male oscuro* bilden private Texte verschiedener Textsorten, die in den 1960er Jahren entstanden sind und Bachmanns Krankheitserfahrung und Auseinandersetzung mit der Krankheit dokumentieren: Erstens sind es die *Traumnotate* und dazugehörige *Aufzeichnungen*, zweitens *Briefe* und *Briefentwürfe* an den behandelnden Arzt und drittens *Redeentwürfe*, die sich an die Ärzte richten.

Wie aus der Forschungsliteratur hervorgeht, bedeutet „[d]as Jahr 1962 einen entscheidenden Umbruch in Leben und Werk Ingeborg Bachmanns“ (Albrecht / Götttsche 2002: 13). Im August 1962 kommt es zur Trennung von Ingeborg Bachmann und Max Frisch, was bei der Autorin „einen Nervenzusammenbruch, Krankheit und Depressionen auslöst“ (Albrecht / Götttsche 2002: 13) und zu zahlreichen Krankenhausaufenthalten führt.²

Diese Krise sollte jedoch keineswegs dazu führen, dass Bachmann in ein Schweigen auf dem Gebiet der Literatur verfiel: 1964 erhält sie den Georg-Büchner-Preis, sie „beschäftigt sich mit den Vorbereitungen für die Premiere von *Der junge Lord* (Schiffermüller / Pelloni 2017: 127), „im Sommer 1965 nimmt sie am »Festival dei Due Mondi« in Spoleto teil“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 127), in dessen Programmheft das Gedicht *Böhmen liegt am Meer* zum ersten Mal erscheint, „im Herbst lässt sie sich zusammen mit Enzensberger in den Vorstand der COMES (Comunità Europea degli Scrittori) wählen“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 127), hält mehrere Lesungen in Deutschland und der Schweiz ab, wo sie „die ersten Fassungen des Franza-Romans“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 127) präsentiert, und nimmt im Sommer 1967 am London Poetry Festival teil.

¹ Bachmann, Ingeborg: Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises (1972).

² Wie schwierig es für Bachmann war, über diese Trennung hinwegzukommen, bestätigt auch ein Brief an H. M. Enzensberger vom 29. 12. 1963: „Wenn ich das geringste Talent zum Volksredner hätte, ich würde bloss den Leuten sagen, trennt Euch nie, das ist zu grässlich und inhuman, das sollte niemand tun. Es ist Sterben, und man soll es nur tun, wenn man das gern mag. Aber wer mag das schon.“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 153)

Zugleich zeichnet sich diese Zeit durch zahlreiche Reisen (Prag, Ägypten, Sudan), den Wechsel von Wohnorten (Uetikon am See, Berlin, Rom), aber auch durch mehrere Krankenhausaufenthalte aus, um dem verschlechterten Zustand entkommen zu können.

Wie bereits der Untertitel des Bandes verrät, ist Krankheit sein zentrales Thema. Der erste Teil der Arbeit widmet sich der Charakterisierung und Analyse der Texte, die jeweils für jede Textsorte erfolgt. Die Texte geben Einblick darin, wie sich die Krankheit bei Bachmann manifestiert, welche Rolle sie einnimmt, welche Lebensbereiche sie beeinflusst, was bzw. wer sie krank macht, aber auch wie Ingeborg Bachmann mit der Krankheit umgeht. Dabei ist die Krankheit nicht nur als physischer und psychischer Zustand zu verstehen, sondern auch in übertragener Bedeutung, da darunter die gesamte Weltordnung verstanden werden kann, die in Bachmanns Fall deren Abkehr von dieser Welt zur Folge hat.

Neben der Krankheit widmet sich Bachmann in *Male oscuro* dem Thema des (eigenen) Schreibens, das auf verschiedenen Ebenen behandelt wird und zu dem vorwiegend eine kritische Stellung eingenommen wird. Nichtsdestotrotz wird seine existentielle Notwendigkeit für sie herausgestellt. Von besonderem Interesse ist der in *Male oscuro* ausgesprochene Ansatz der utopischen Wirklichkeit, die mithilfe der Metapher der 'Wüste' zum Ausdruck gebracht wird. In diesem Ansatz kommt es zur Überhöhung der Wüste, die in Opposition zur normalen Welt steht, wobei sich ein Erreichen dieser Wirklichkeit für die Autorin jedoch als problematisch erweist. Die Suche nach der geeigneten Darstellungsform der utopischen Wirklichkeit findet sich bereits in Bachmanns Frühwerk, was ein Anzeichen dafür wäre, dass diese Frage als Kontinuum in Bachmanns Schreiben verstanden werden kann.

Ausgehend von *Male oscuro* wird im zweiten Teil der Arbeit das literarische Werk Bachmanns untersucht, in dem sich Bezüge zu *Male Oscuro* herstellen lassen: die Erzählung *Undine geht* und die Gedichte *Keine Delikatessen* und *Böhmen liegt am Meer*. Der Fokus liegt dabei auf den Analogien in den Themen, Figuren, Konstellationen, Metaphern und Strukturen. Der Vergleich von *Male Oscuro* und den ausgewählten literarischen Texten soll zugleich zeigen, ob sich bei Bachmann bestimmte Schreibstrategien und Schreibstrukturen erkennen lassen und ob die literarischen Texte möglicherweise eine praktische Umsetzung dieser in *Male oscuro* ausgesprochenen Problematik hinsichtlich des Schreibens darstellen. Es ist zu betonen, dass sich diese Problematik auf das gesamte Werk Bachmanns bezieht, nicht nur auf das Spätwerk *Todesarten*, auf dessen Bezüge zu *Male Oscuro* die Herausgeberinnen ausführlich eingehen und das hier deswegen nicht thematisiert werden soll.³ Wenn auch nicht

³ Die Herausgeberinnen konzentrieren sich auf *Todesarten* und verifizieren die werkgenetische Bedeutung der *Male oscuro*-Texte „im Kontext der Poetik des Spätwerks [damit sind die *Todesarten*-Texte gemeint, Anm.

werkgenetisch, so können dennoch deutliche Bezüge zu der Erzählung *Undine geht*, die vor *Male oscuro* entstanden ist, herausgearbeitet werden, womit sich durch alle Brüche der 1960er Jahre hindurch auch die Kontinuität von Bachmanns Schreibproblematik zeigt.

Die ausgewählten Gedichte dagegen fallen in die Zeit von *Male oscuro*. Im Gedicht *Keine Delikatessen* wird eine äußerst kritische Position gegenüber dem Schreiben und der Kunst allgemein ausgesprochen, während das Gedicht *Böhmen liegt am Meer* als das wichtigste Gedicht Bachmanns gilt und von der Autorin selbst auch ähnlich verstanden wurde. In Bezug auf diese Gedichte wird auch Bachmanns Position zum Schreiben von Lyrik berücksichtigt, denn in der Öffentlichkeit galt damals, dass Bachmann keine Gedichte mehr schreibe und sich nur noch auf Prosa konzentriere.

Abschließend wird der Versuch unternommen, die Texte von *Male Oscuro* einzuordnen, ihren Status zwischen privaten bzw. halböffentlichen Aufzeichnungen und literarischem Anspruch und ihre Funktion näher zu bestimmen.

A.S.] von Ingeborg Bachmann“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 99). Im literaturwissenschaftlichen Kommentar stellen sie diesen Aspekt deutlich heraus. Als Beispiel nennen sie, dass die *Traumnotate* „ein unterirdisches Netzwerk von Figuren, Motiven und Konstellationen“ darstellen, das die »Todesarten«-Romane motiviert und inspiriert hat.“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 149).

2. »Male oscuro«

Der Band »*Male oscuro*«⁴ mit dem Untertitel *Die Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit* hat eine klare Struktur: auf der einen Seite stehen Bachmanns Texte, auf der anderen Seite der Kommentar. Bachmanns Texte, die in den 1960er Jahren geschrieben wurden, als sie an einer schwer definierbaren Krankheit litt, werden von den Herausgeberinnen als „Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit“ bezeichnet. Viele davon sind im Rahmen der Therapie bei Dr. Helmut Schulze entstanden, der sich Bachmann unterzog. In diesen Texten erfahren wir von ihrem schlechten Zustand, der sich nach der Trennung von Max Frisch im Sommer 1962 noch verschlechterte. Es folgten mehrere Aufenthalte in Krankenhäusern wie z. B. in Zürich, St. Moritz bei Dr. Fred Auer, Berlin oder bei Dr. Schulze in Baden-Baden. Die Ernsthaftigkeit der Situation bestätigt auch Bachmanns Selbstmordversuch am Ende des Jahres 1962, über den sie – wie auch über ihre gesamte Verfassung nach der Trennung von Frisch – ihrem Freund Hans Werner Henze in einem Brief aus dem Jahr 1963 berichtet:

„[...] ich habe so tun müssen, als sei nichts, nur ein bisschen Krankheit. Aber das stimmte nicht, es war nicht ein bisschen Krankheit, sondern ich musste vor zwei Monaten in die Klinik, weil ich versucht habe, mich umzubringen, aber das werde ich nie wieder tun, es war eine Verrücktheit, und ich schwöre Dir, dass ich das nie wieder tun werde. Ausserdem gibt es jetzt diese Operation, die auch sehr schwer für mich war, mehr psychisch, aber dadurch auch physisch schwerer [...] doch Tatsache ist, **dass ich tödlich verletzt bin und dass diese Trennung die grösste Niederlage meines Lebens bedeutet.** Ich kann mir nichts Schrecklicheres vorstellen als das, was ich durchgemacht habe und was mich bis heute verfolgt, auch wenn ich heute anfangen zu sagen, dass ich **weitermachen muss**, dass ich an eine Zukunft denken muss, **an ein neues Leben.**“ (Bachmann / Henze 2004: 244f., Hervorhebung A.S.)

Die *Aufzeichnungen* umfassen folgende Texte: Erstens die *Traumnotate und Aufzeichnungen*, zweitens die *Briefe, Brief- und Redeentwürfe*. Diese Texte stammen aus dem gesperrten Teil des Nachlasses von Ingeborg Bachmann im Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek (vgl. Schiffermüller / Pelloni 2017: 99). Bei der Veröffentlichung der Texte wurde die Frage gestellt, ob es sich dabei nicht um einen Verstoß gegen die Intimität sowie das Briefgeheimnis und den Schutz eines kranken Menschen handelt. Die Herausgeber bejahen diese Frage zwar, sie „verstoßen gegen Schweigegebote“ (Höller / Fußl 2017: 8), veröffentlichen die Texte aber mit der Begründung, dass Ingeborg Bachmann an „diesem Schweigen und einer falsch verstandenen Diskretion fast zugrunde gegangen [wäre]“ (Höller / Fußl 2017: 8).

⁴ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle MO zitiert.

Der Kommentar gliedert sich in drei Teile: erstens die editorische Vorbemerkung, zweitens die Darstellung des Entstehungszusammenhangs und drittens den literaturwissenschaftlichen Kommentar, der sich auf Bachmanns Spätwerk bezieht.

Der Titel des Buches wurde von den Herausgeberinnen gewählt und geht auf zwei Aspekte zurück. Einerseits bildet er einen Bezug zu dem Roman des italienischen Autors Giuseppe Berto *Il male oscuro*, den Ingeborg Bachmann während ihrer „Zeit der Krankheit“ gelesen und folgendermaßen beschrieben hat: „ein autobiographischer Roman, eine Odyssee eines Mannes, der sieben Jahre lang von einem Arzt zum anderen ritt“ (MO: 82). Die Themen des Romans – Angst, Vater-Imago und eine „psychosomatische Dimension der Krankheit“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 136) – haben Bachmanns Aufmerksamkeit erregt (vgl. Schiffermüller / Pelloni 2017: 136). Bachmann schreibt in ihrem *Redeentwurf* an die Ärzte, dass der Roman „eine penible präzise Schilderung von erschreckender Genauigkeit über die Zustände [ist], die Sie in Ihren Aufsätzen und Büchern behandeln, Neurosenlehre und Psychotherapie“ (MO: 83). Dieser Roman dient ihr als Anstoß dazu, über ihre eigene Krankheit zu sprechen, eine „Schamgrenze“ zu überschreiten (vgl. Höller / Fußl 2017: 8) und sie übernimmt einen zentralen Aspekt des Romans (vgl. Schiffermüller / Pelloni 2017: 135), indem sie auch „ihre eigene Krankheitsgeschichte als eine Geschichte der Entmündigung des Patienten in der Welt der modernen Medizin“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 135) konzipiert. Andererseits verwendet Bachmann den Titel für die Bezeichnung der Krankheit, an der sie und die anderen Kranken, die sie in den Krankenhäusern kennengelernt hat, leiden:

„[...] wir haben die Krankheit. Und wir brauchen den Arzt. Wir haben den male oscuro, und wenn Sie auch nie ganz verstehen sollten, was das ist: mit Ihrer Härte, in der das Mitleid aufgehoben ist, werden Sie dem begegnen müssen“ (MO: 91).

Übersetzt wird „Male oscuro“ als „Dunkles Übel“ und Bedeutungen wie Krankheit, Schmerz und moralisches Böse werden damit identifiziert (vgl. Schiffermüller / Pelloni 2017: 222), was sich aus den Texten selbst entnehmen lässt und auf Bachmanns Zustand zutrifft.

2.1 Charakterisierung und Analyse der Texte

Die überlieferten Texte werden von den Herausgeberinnen in zwei Teile gegliedert: der erste Teil heißt *Traumnotate und Aufzeichnungen*, der zweite *Briefe, Brief- und Redeentwürfe*. Da es sich um unterschiedliche Textsorten handelt, werden sie in dieser Arbeit in drei Gruppen gegliedert. Die erste Gruppe bilden die *Traumnotate und Aufzeichnungen*, wobei die *Aufzeichnungen* die *Traumnotate* ergänzen. Die zweite Gruppe stellen die *Briefe und*

Briefentwürfe dar und die dritte die zwei *Redeentwürfe*. Insgesamt handelt es sich um 28 Texte, die im Buch mit Nummern in eckigen Klammern versehen sind. Das Wort 'Text' dient in dieser Arbeit als Oberbegriff für alle drei bzw. vier Textsorten, mit denen gearbeitet wird. Zitiert werden die Texte auf folgende Weise: (Text Nr. 4).

Das Ziel dieses Kapitels ist, die Texte möglichst genau zu beschreiben und zu charakterisieren. Die Beschreibung jeder Gruppe von Texten erfolgt hinsichtlich ihrer Form, ihres Inhalts (Themen) und ihrer Sprache. Der Inhalt der *Traumnotate* und *Aufzeichnungen* gliedert sich dabei weiter in folgende Untergruppen: a) Personen, b) Schauplätze, c) Mann-Frau-Konstellationen, Rivalinnen-Konstellationen, Ausschluss- und Verletzungssituationen und d) Themen.

2.1.1 Traumnotate und Aufzeichnungen

Die erste Textgruppe stellen die *Traumnotate und Aufzeichnungen* dar. Insgesamt handelt es sich um 19 Texte, darunter 18 Manuskripte und 1 Typoskript.

Ein Text setzt sich in der Regel sowohl aus dem *Traumnotat* als auch aus der *Aufzeichnung* zusammen. Beide Textsorten gehen ineinander über, doch die *Traumnotate* überwiegen. Der Text beginnt jeweils mit einem *Traumnotat* und geht dann über in eine *Aufzeichnung*, die z. B. über den Wachzustand referiert, die Wirklichkeit reflektiert oder „eine Reflexion über die Träume enthält“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 100), was bei Text Nr. 14 der Fall ist, der separat von den anderen Texten thematisiert wird. Die Funktion der Aufzeichnungen besteht darin, dass sie die *Traumnotate* ergänzen, teilweise auch erklären, indem Informationen geliefert werden, die dem besseren Verständnis des Traumes dienen. Daraus geht bereits hervor, dass wir es auf der einen Seite mit der Traumwelt, auf der anderen mit der realen Welt zu tun haben. Aus diesem Grund wird die Erzählstimme in den *Traumnotaten* als 'das träumende Ich' oder als 'Ich' bezeichnet, während in den *Aufzeichnungen* die Rede von Bachmann sein wird.

Die Einträge lassen sich auf die Jahre 1963 bis 1966 datieren. Manche Texte wurden innerhalb eines Monats geschrieben, andere innerhalb eines Jahres.

Form der Texte

Manche Texte sind von der Autorin selbst datiert, bei anderen wird das wahrscheinlichste Datum von den Herausgeberinnen entschlüsselt und im Stellenkommentar angegeben.

Die Texte enthalten mit Ausnahme von Text Nr. 4, der *Versuch, es herauszubekommen* heißt, keine Überschriften. Viele Texte beginnen mit dem Wort 'Traum', nach dem ein Doppelpunkt und die Schilderung des Traumes folgen. Am Anfang mancher Texte steht nur eine Nummer, auf die folgend ein Traum beschrieben wird. Sieben Texte enthalten nicht nur ein *Traumnotat*, sondern mehrere *Traumnotate* und die Nummern signalisieren in diesem Fall die Anzahl der Träume.

Die Texte bestehen fast immer aus mehreren Absätzen. Ein neuer Absatz wird immer gesetzt, wenn erstens eine neue erweiternde Information zu dem bereits Gesagten hinzugefügt wird, zweitens wenn ein neues Thema innerhalb des Traumes angesprochen wird, drittens wenn der Zustand nach dem Aufwachen beschrieben wird und viertens wenn ein Bezug zur Realität hergestellt wird.

Außerdem sind in den *Traumnotaten* runde Klammern zu finden, in denen ein Vergleich zwischen Traum und Wirklichkeit gezogen wird.

Traumgeschehen und *Aufzeichnungen*

Beim Traumgeschehen wird großer Wert auf die Handlung gelegt. Dabei ist zu sagen, dass die *Traumnotate* Erinnerungen darstellen, was bedeutet, dass sie den tatsächlichen Träumen nicht eins zu eins entsprechen, wessen sich auch Bachmann bewusst ist: „beim Aufwachen habe ich einen Teil des Traumes vergessen, denn er hat mehr Handlung gehabt, [...]“ (MO: 19). Für die *Traumnotate* spielt es eine wichtige Rolle, welche Personen in den Träumen vorkommen, an welchen Orten sich die Träume abspielen, in welchen Situationen sich das träumende Ich befindet und ob sich die Themen in den Träumen und gewisse Begriffe beim Niederschreiben nicht wiederholen.

a) Personen

In den Träumen tauchen auf der einen Seite Personen auf, die dem engen Kreis dem träumenden Ich angehören wie (in der Reihenfolge ihres Auftretens und in einer biographischen Lesart): die Familie, Max Frisch, Marianne Oellers, Freunde (in alphabetischer Reihenfolge): Ilse Aichinger, Gisela und Alfred Andersch, Günter Eich, Hans

Werner Henze, Alfred Opel, Giancarlo Vigorelli, Verleger Klaus Piper, Siegfried Unseld, Hans Weigel, Wenzel Lüdecke und seine Mutter und Schwester, Frau Schulze, Mitpatientinnen, Hausmädchen, Sekretärin. Auf der anderen Seite sind es anonyme Personen wie „ein junger Mann“ (Text Nr. 5), „zwei Frauen“ (Text Nr. 13), „zwei Mädchen“ (Text Nr. 5), „ein Ehepaar“ (Text. Nr. 6), eine Wahrsagerin, eine Revolverfrau, Frau K., der Sänger, der Intendant und eine allgemeine Bezeichnung für Frauen, Männer und Kinder. Außerdem sind in ihnen auch öffentliche Personen wie der Architekt Fritz Ertel und der Schauspieler und Regisseur Hansjörg Felmy zu finden. Die am häufigsten vorkommenden Figuren sind Bachmanns Familie, Max Frisch und verschiedene Frauenfiguren. Darüber hinaus bleiben manche Personen unbestimmt und werden nur mit einem Großbuchstaben benannt: „Freund X und Freund Y“ (MO: 32). In Bezug auf die Menschen, die das träumende Ich kennt, wird mehrfach von ihm festgestellt, dass sie in den Träumen anders aussehen als in der Wirklichkeit „Mein Vater (anders und jünger aussehend)“ (MO: 21) oder „frage ich meine Mutter (die auch anders aussieht)“ (MO: 21).

b) Schauplätze

Die Szenen in den Träumen nehmen den Platz sowohl drinnen als auch draußen ein. Wiederholt kommen eine Wohnung, ein (Hotel-)Zimmer oder ein Haus vor, in denen sich der Traum abspielt. In einem solchen Fall wird dann festgehalten, ob der Raum groß oder klein ist: „die Wohnung ist riesig; besteht aber nur aus einem schmalen und einem riesigen Raum“ (MO: 27), in welchem Zustand der Raum vorgefunden wird: „Ganz zersplittert, eine Wohnung, Fetzen von einem Schreibtisch, Sitzbänken, Sesseln, Stichen, Teppichen, unendlich viel Kram wäre aufzuzählen, alles zersplittert, [...]“ (MO: 33). Weitere Innenräume sind ein Lokal, ein Planwagen, ein Schlafwagen, das Theater, eine Firma, ein Schiff und das Gefängnis. Im Freien treten als Schauplätze die Straße, der Garten, der Wald, eine Piste und auch Städte auf, die von der Autorin selbst benannt werden, jedoch häufig mit zusätzlichen Modalausdrücken wie 'wahrscheinlich' oder 'vermutlich' versehen werden, womit der Geltungsanspruch der Aussage relativiert wird: „London (wahrscheinlich)“ (MO: 43), New York, „Ort undeutlich, wahrscheinlich Rom“ (MO: 29) , Salzburg, Wien, „(Die Stadt ist vermutlich Zürich.)“ (MO: 56)

c) „Verlegenheiten“: Mann-Frau-Konstellationen, Rivalinnen-Konstellationen und Ausschluss- und Verletzungssituationen

Den Träumen ist zu entnehmen, dass das träumende Ich in unterschiedliche Situationen und Konstellationen gerät, die von ihm meist als negativ empfunden werden. Einen großen Teil hiervon machen verschiedene Interaktionen mit Menschen, mit denen das Ich in persönlicher Berührung steht, aus. Eine sehr häufig vorkommende Situation in den Träumen ist beispielweise, wenn sich das träumende Ich mit der Figur Max Frisch treffen soll, auf dem Weg zu ihm ist und dann ein Gespräch mit ihm führt:

„F. unterhält sich danach mit mir, ich versuche ihm zu erklären, wie krank er mich gemacht hat, zähle genau die Daten aller Krankenhäuser und Behandlungen auf; F. ist guter Laune und versteht den Zusammenhang mit seinen Handlungen kaum [...].“ (MO: 41)

Manche Dialoge zwischen den beiden laufen hingegen gut ab; manchmal soll es sogar zu körperlicher Nähe kommen: „dann will er mit mir schlafen und einen Vorhang zuziehen, damit Frau Oellers uns nicht sieht“ (MO: 41). Ein anderes Mal „ist [er] vollkommen gleichgültig, sagt nur auf berlinisch: nu mach mal“ (MO: 28) oder „er lacht und lacht immer mehr, [...] ziemlich belustigt“ (MO: 17), statt dem Ich eine Antwort zu geben, woraufhin das träumende Ich einen Zusammenbruch erleidet. Eine weitere Situation, die mit Max Frisch zusammenhängt, ist, wenn das Ich mit einer anderen Frau konfrontiert wird, die an der Seite von Max Frisch steht. Als eine der häufig vorkommenden Frauen ist Frischs Lebensgefährtin Marianne Oellers zu nennen, die in den Träumen vom verletzten Ich als Idealfrau, als eine hübsche, attraktive und glückliche Frau beschrieben wird: „Ich sehe sie einen Augenblick, vor allem ihren Mund und beim Lachen wunderbare Zähne“ (MO: 19) und: „Plötzlich kommt Marianne. Sie hat kurzes Haar, goldblond, fast golden, strahlend, glücklich“ (MO: 21). Andererseits empfindet das Ich Schadenfreude, wenn Max Frisch und Marianne Oellers nicht mehr zusammen sind und er sich negativ über sie äußert:

„Er lebt nicht mehr mit Frau Oellers, [...]. Frisch spricht über Marianne Oellers, sehr heiter, ironisch, macht Bemerkungen, die bedeuten, er habe sie durchschaut, ihren Ehrgeiz etc. und ihre Sucht, durch ihn glänzen zu wollen.“(MO: 30)

Aber auch andere Frauen, die an der Seite von Max Frisch stehen, sind dem Ich ein Ärgernis und werden von ihm als Rivalinnen empfunden. Sie werden beurteilt und verurteilt mit dem Ergebnis, für Max Frisch nicht geeignet zu sein: „begrüße auch diese Frau, die mir aber nicht gefällt, sie paßt überhaupt nicht zu Max, sie sieht weder gut aus, noch macht sie einen angenehmen Eindruck, aufdringlich, taktlos“ (MO: 19). Vor allem handelt es sich um Frauen, die dem träumenden Ich das Gefühl vermitteln, dass es in der Nähe von Max Frisch

unerwünscht ist: „Eine andre junge Frau fragt, was ich denn hier zu suchen habe, ich frage sie, ob es nicht umgekehrt sei, sie gehört zu der Gruppe von Max.“ (MO: 35)

In Bezug auf die hier kurz skizzierte Frauenthematik ist ein Traum zu nennen, in dem die Frauen, „lauter arme Frauen“ (MO: 24), ermordet werden. Diese Frauen werden von Angst beherrscht, die sie daran hindert, die Wahrheit zu sagen und dem Ich, das sich in die Rolle eines Detektivs versetzt, wird somit unterbunden, andere Morde zu verhindern. Ein Hund, eine „Bulldogge“, wird des Mordes beschuldigt, weil er dem Ich als wahrscheinlicher Täter erscheint: „ich dachte, er müsse morden [...] und vielleicht hatte er die Zärtlichkeiten und Neckereien der Opfer mißverstanden, sie einfach getötet“ (MO: 24). Das Ich gelangt zum Schluss, dass der Hund Max Frisch verkörpert: „(Auf die Frage, wer kann der Hund gewesen sein, fiel mir eine seltsame Antwort ein, M.)“ (MO: 25). Eine weitere Situation, die dieser ähnelt, ist, wenn wiederum ein Mann zum Aggressor wird und die Frau sein Opfer darstellt. Hinzu kommt noch ein Hund, der sich dem Mann gegenüber unterwürfig verhält. Wiederum ist Max Frisch der Täter: „M. Frisch schlägt Frau Oellers, danach einen großen Hund, der sich voller Ergebenheit prügeln läßt.“ (MO: 40) Diese Konstellation – Frau und Mann – die einander gegenüberstehen und sich gegenseitig bedrohen, lässt sich in den Texten mehrmals finden. Im Gegensatz zu der Dominanz der Männer ist folgende Stelle im Traum zu nennen, in der es zur Ausblendung der Herrschaft von Männern kommt, indem das männliche Namensschild an der Haustür nicht vorhanden ist: „Dann auf dem Weg zu Ilse. Das Schild am Haus mit dem Namen ihres Mannes fehlt.“ (MO: 26)

Eine Balance in diese Wahrnehmung als Gegenpole bringt die Darstellung von Konstellationen, in denen der Mann eine Stütze und Hilfe für die Frau verkörpert. Diese Aufgabe übernehmen in den Träumen die Freunde des Ich, wie Hans Werner Henze oder Giancarlo Vigorelli: „aber ich gehe zu ihm [Hans Werner Henze, Anm. A.S.], bitte ihn, mich hineinzuführen, sich mit mir zu zeigen. Ich lehne mich an ihn, er kommt auch mit mir“ (MO: 22). Eine andere Konstellation entsteht, wenn das Ich dem Mann erlaubt, sich bei ihm sexuell zu befriedigen:

„Giancarlo versucht, mich zu umarmen, [...] spricht über etwas anderes mit mir, [...] immer im Stehen, nachdem er zum Orgasmus gekommen ist, sagt er, er sei mir dankbar dafür, daß ich ihm das erlaubt habe.“ (MO: 42)

Das Thema der Sexualität tritt in den Träumen öfters auf. Ein homoerotisches Abenteuer erlebt das Ich, als es mit einem Mädchen im Bett liegt und Zuneigung zu ihm empfindet: „Dann bin ich in einem Zimmer mit einem jungen Mädchen und verliebe mich plötzlich in sie, umarme sie.“ (MO: 26) Aber das sexuelle Bedürfnis besteht auch nach Tieren, als ein Kamel als Sexualpartner gewählt wird: „Ich möchte mit dem Kamel schlafen, ich weiß es

auch, das Kamel weiß es, der Araber weiß es.“ (MO: 32). Diese perverse Wahl überrascht die Autorin selbst und wird von ihr mit folgendem Satz kommentiert: „und sag einer noch, der gesittete Mensch sei keiner Perversion fähig.“ (MO: 32) Auch die in manchen Träumen vorkommenden Hunde könnten auf den Sexualtrieb anspielen und gleichzeitig für die versteckte Aggression, Wut und Dominanz stehen, die in den Träumen zum Ausdruck gebracht wird.

Das träumende Ich tritt in den Träumen als verletztes Ich in Erscheinung, das sich mit einer oder mehreren Situationen oder, wie es selbst von ihm bezeichnet wird, mit einer „Verlegenheit“ (MO: 21) auseinandersetzen muss, was ihm jedoch schwerfällt. Dabei ist zu erwähnen, dass das Wort 'Verlegenheit', das auf unangenehme und schwierige Situationen verweist, in den Texten zweimal auftaucht, und zwar in unterschiedlichen Kontexten. Die erste Verwendung bezieht sich auf die Krankheit, an der das träumende Ich leidet und über die es sprechen will. Aber es findet keinen Ansprechpartner: „Trotzdem scheint auch sie, wie die anderen, angesteckt zu sein von dieser Verlegenheit, die sich darin äußert, daß alle mich ignorieren.“ (MO: 21) Die zweite Verwendung bezieht sich auf die Feigheiten, die im Wachzustand bei der Traumdeutung erwähnt werden:

„Kamele, vielleicht sogar Kamel. Vermelden sie Feigheiten, diese brüchigen, schmerzlichen Verlegenheiten während man nach rechts und links spricht und die Wüste ihren Sand zählt, ihre Ironie in einen Traum rieseln läßt.“ (MO: 32)

Das Wort 'verletzt' wird mehrmals in den Texten erwähnt: „ich bin wie in Berlin, enttäuscht, **verletzt**“ (MO: 35, Hervorhebung A.S.) und: „Dazu fällt mir auch etwas ein, daß dieser Herr W. mich auch in einer Weise **verletzt** hat, [...]“ (MO: 49, Hervorhebung A.S.). Das Verletzen kommt auch dadurch zustande, dass die gemeinsamen Gegenstände vom Ich und Max Frisch, also das private Leben, explizit im literarischen Werk verwendet werden: „die zwei Tassen kommen in dem Roman vor, und ihr Vorkommen hat mich fast ebenso **verletzt** wie die Preisgabe ganz anderer Dinge“ (MO: 30, Hervorhebung A.S.).

Des Weiteren findet sich im Text ein aus seiner Umgebung ausgeschlossenes Ich: „bin sehr gekränkt, daß alle eingeladen sind außer mir“ (MO: 54). Das Gefühl der Verlassenheit vermitteln dem Ich auch die ihm am nächsten stehenden Menschen, wenn sie von ihm physisch Abstand halten: „mein Vater sitzt, absichtlich, etwas weit von mir weg“ (MO: 21), „Gisela setzt sich weg |zu Max| und gibt zu erkennen, daß sie sich auf die Seite von Max stellt, wie Fred ja auch“ (MO: 35). Ein weiterer Zustand, der dem Ich zugeschrieben werden kann, ist Verzweiflung, als es seinen Arzt um Hilfe bittet: „Später sitze ich mit dem Wiener

Arzt in einer Art Straßenbahn und frage, was ich bloß machen soll, ich brauche seinen Rat.“
(MO: 28)

Alle genannten Stellen weisen darauf hin, dass sich das Ich durch das Handeln und Verhalten anderer Menschen verletzt fühlt und sich in die Rolle eines Opfers hineinversetzt. Aber die Übernahme der Opferrolle schließt aggressives Verhalten nicht aus: „ich nehme das Schälchen heraus und schütte die ganze Seifenlauge in die Apparate“ (MO: 46) ebenso wenig wie Rachegefühle: „ich werde jedem wie eben hier ihm, sofort das vergelten, was er mir tut.“
(MO: 46)

d) Themen

In diesem Absatz werden die zwei am häufigsten behandelten Themen dargelegt, die miteinander verbunden sind, sich gegenseitig beeinflussen und ergänzen. Es handelt sich um die Themen Krankheit und Schreiben. Das Thema die Beziehung des träumenden Ich zur Figur Max Frisch wird hier nicht behandelt, denn dies wurde bereits in vorig thematisiertem Abschnitt dargelegt.

Das Thema Krankheit beschäftigt das träumende Ich und Ingeborg Bachmann von Anfang an. Dabei ist zu unterscheiden, ob sich die Krankheit in den Träumen oder in der Wirklichkeit zu Wort meldet, denn in beiden Welten ist sie anwesend. In manchen Texten werden nur die Zustände erwähnt, in denen sich das Ich befindet, in den anderen hingegen auch die Symptome und Konsequenzen der Krankheit für das Ich genannt. Zuerst werden die Krankheit und ihre Position in den Träumen und anschließend in der Wirklichkeit thematisiert.

Die erste Erwähnung der Krankheit findet sich im dritten *Traumnotat* (Text Nr. 3), in dem das träumende Ich seine Mutter fragt, „ob er [der Vater] weiß, daß ich so krank war“ (MO: 21). Ihre Mutter erweist sich jedoch nicht als geeignete Partnerin für das Gespräch, denn sie „antwortet mit Ausflüchten“ (MO: 21). Das Ich befriedigen diese Antworten nicht und es ist davon besessen, über seine Krankheit zu sprechen. Es sucht Menschen, mit denen es Gespräche darüber führen kann:

„Ich habe etwas unangenehm Insistierendes, ich will nur davon sprechen, obwohl sonst niemand davon sprechen will [...] Ich fange wieder an: ich spreche von meiner Krankheit, weiß jetzt schon, daß keiner darüber reden möchte, ich fahre allen ins Gespräch mit meinen Sätzen [...]“ (MO: 21)

Diese Textstelle zeigt, von welcher Bedeutung das Sprechen über die Krankheit für das Ich ist sowie, dass es sich seiner Krankheit bewusst ist. Zugleich wird indirekt gesagt, dass das

Thema der Krankheit ein Tabu unter den Menschen ist. Eine weitere Erwähnung der Krankheit bewegt sich auf der Ebene der Zustände, in denen sich das träumende Ich befindet. Die Zustände zeichnen sich durch starke psychische und physische negative Stimmungen aus, die dazu führen, dass das Ich allmählich dem Wahnsinn verfällt:

„Später bin ich mit A. und Max auf der Straße, ich bin in einem fürchterlichen Zustand, sage den beiden, sie hätten keine Ahnung, was das ist Leben, davon wüßten sie nichts, es sei alles viel schlimmer. Ich bin in einem Zustand, in dem ich schreien könnte, ich bin halb wahnsinnig.“ (MO: 34)

Die auf die Wirklichkeit bezogenen *Aufzeichnungen* stellen Überlegungen und Versuche des Nachdenkens über die Krankheit dar. In diesen *Aufzeichnungen* wird die Krankheit direkt angesprochen und bekommt eine Bezeichnung: sie wird „Angstneurose“ (MO: 23) genannt. Am deutlichsten wird dies in Text Nr. 4 thematisiert, dessen Anfang gleich in medias res geht:

„Es ist nicht möglich, etwas von dem klarzumachen, woran **man** krankt, es hängt vor allem damit zusammen, daß rundherum alle Leute keine Ahnung von einer derartigen Krankheit haben (**ich** hatte zuvor ja auch keine) [...]: ob es nicht eine Sache des Willens sei. Jeder Psychiater weiß natürlich, daß man einen Patienten, der unter Angstneurose leidet, nicht seinem guten Willen überlassen kann, den hat er ja, er hat ja sogar »Krankheitseinsicht« was bei vielen andren Neurosen nicht der Fall ist.“ (MO: 23, Hervorhebung A.S.)

Außerdem ist zu beobachten, auf welche Art und Weise über die Krankheit berichtet wird. Erstens fängt der Text mit dem unpersönlichen Pronomen 'man' an, unter dem man sich eine unbestimmte Person oder eine unbestimmte Gruppe von Personen vorstellen kann, dann wird zum Pronomen 'ich' gewechselt. Es scheint, als würde Bachmann nicht wagen, die Position des kranken Menschen einzunehmen. Zweitens spricht sie teilweise sachkundig über die Krankheit, indem sie Wörter wie Psychiater, Patient, Angstneurose und Krankheitseinsicht verwendet.

Der Text setzt fort, indem der gegenwärtige Zustand der Autorin beschrieben wird. Es werden die krassen Symptome genannt, die sich auf der Ebene des Körpers manifestieren, und der Krankheit somit die Rolle des Handelnden zugeschrieben:

„aber während ich schreibe, dröhnt der Kopf so, durch den Körper gehen dauernd Wellen von Erregung, an den Händen geht mir die Haut ab von den letzten nervösen Bläschen, die ich in den vorigen Wochen plötzlich stundenweis bekommen habe.“ (MO: 23)

Die Macht der Krankheit belegt auch folgende Textstelle, in der die Krankheit mit einem Schimpfnamen betitelt und ihre Position als Handelnde damit noch gefestigt wird. Die Folge ist, dass die Schriftstellerin in einen Zustand gerät, mit dem sie nicht umgehen kann und der auf Verzweiflung hindeutet: „Konnte nicht mehr weiterschreiben, **das Furchtbare** ist wieder

dagewesen, ich war in diesem Augenblick bereit, sofort ein Taxi rufen zu lassen, in die Klinik nach Spandau zu fahren“ (MO: 24, Hervorhebung A.S.). Das Ausmaß der Krankheit ist gewaltig. Die Krankheit paralyisiert sie, was zur Folge hat, dass es ihr sogar schwerfällt, alltägliche Dinge zu erledigen:

„dann drei Stunden gebraucht, bis ich angezogen bin, das letztere nur mit der größten Willensanstrengung. Größte Anstrengung, mit Fr. u. G. zwei drei Sätze zu wechseln, ich sitze auf dem Bett, starre vor mich hin.“ (MO: 23)

Die zweite Konsequenz der Krankheit besteht in der Unfähigkeit zu schreiben. Die Autorin wird von ihrem Verleger dazu angeregt, über ihre Krankheit zu schreiben: „Immerhin, Herr R. bringt mich auf die Idee, **das** aufzuschreiben“ (MO: 23) „[J]a, was?“ (MO: 23) fragt sie. Doch es bleibt nur bei unbestimmten Pronomen wie Das, Es, Etwas: „Ich versuche **es**, will **es** versuchen, [...]“ (MO: 23, Hervorhebung A.S.).

Ein weiteres Thema der Träume ist das Schreiben. Die erste Erwähnung geschieht auf eine metaphorische Weise, indem sich das Ich Ski fahrend auf „einem geschriebenen Satz“ (MO: 26) bewegt und das Schreiben eine rein körperliche Tätigkeit darstellt. Außerdem wird die Bedeutung des Schreibens für das Ich angesprochen und nicht zuletzt der schreckliche Zustand, also „die Misere“, in dem es sich befindet:

„Ich fahre Ski auf einem geschriebenen Satz, der von größter Wichtigkeit für mich ist, es heißt darin, daß ich momentan noch Schwierigkeiten habe und nicht damit rechnen kann, sofort aus der Misere herauszukommen, physische | und psychische | Schwierigkeiten.“ (MO: 26)

Die zweite Erwähnung ist im „Dilemmatraum“ (MO: 25) zu finden, in dem dem Ich bewiesen wird, „daß ich nur auf Aktion schreiben dürfe, nicht personlos, nicht in allgemeinen Sätzen“ (MO: 25), was es verwirrt: „Am Ende wußte ich nicht, was zu tun sei“ (MO: 25).

Die dritte Erwähnung des Schreibens findet sich in einem Traum, der sich im Gefängnis abspielt:

„aber ich hoffe, daß man mich gut behandeln und mich schreiben lassen wird. Immerhin könnte ich dann das Buch fertigschreiben. [...] offenbar will man nicht zulassen, daß ich schreibe. [...], obwohl alles so elend und schmutzig ist, aber ich denke nur an das Buch, bitte nur um Papier und um die Möglichkeit zu arbeiten. Ich bedaure das Gefängnis nicht, im Gegenteil, ich finde mich leicht ab damit, aber ich bin vernichtet, weil ich nicht schreiben darf. Deswegen rede ich dauernd auf die Leute ein, die mich nicht verstehen, sie meinen, ich wehre mich gegen die Haft – und ich will bloß sagen, daß mir das nichts ausmacht, aber ich möchte Papier und Schreiben.“ (MO: 51f.)

In dieser Textstelle wird das Schreiben noch konkreter erfasst, indem es als existenzielle Notwendigkeit für das Ich dargestellt wird. Das Einzige, was das Ich interessiert, ist, ob es

schreiben darf. Nicht einmal durch die unerfreuliche Umgebung lässt es sich davon abhalten. Des Weiteren wird gesagt, welche Folgen es für das Ich hat, wenn es ihm nicht ermöglicht wird zu schreiben: es wird dadurch vernichtet, zerstört.

Die Anwesenheit des Schreibens manifestiert sich in den Träumen auch dadurch, dass das Ich in seinen eigenen Stücken auftreten soll: „In der Oper (Der junge Lord) soll ich auch die weibliche Hauptrolle übernehmen.“ (MO: 40)

Mit dem Schreiben hängt auch die Literaturwelt eng zusammen, in der sich das Ich bewegt und die ein wichtiger Teil seines Lebens ist. Diese Welt bilden Verlag, Lesungen und die Bekanntschaften mit anderen Autoren. Wie aus den Träumen über das Schreiben ersichtlich ist, lebt das Ich für das Schreiben: „es gibt viele Unterhaltungen an verschiedenen Tischen, sie betreffen literarische Dinge, ich bin sehr lebhaft“ (MO: 49). Das Interesse an der Literatur äußert sich auch dadurch, dass sich das Ich in der Rolle eines Mentors sieht:

„ob sie denn schon anfangen sollte, in ihrem Alter, zu lesen. [...] Ich denke, ich müsse sie gezielter fragen und sage: Nennen Sie mir zwei lebende deutsche Schriftsteller. Sie sagt: Heinrich Böll und Höllerer. Mich wundert, daß sie Höllerer nennt, wieso sie den überhaupt kennt, aber zum Beispiel nicht Günter Grass“ (MO: 56).

Diese zwei Themen Krankheit und Schreiben mitsamt dem Thema die Beziehung des Ich zur Figur Max Frisch beeinflussen sich gegenseitig und das Ergebnis ist eine Verletzung. Diese Verletzung bewegt sich nicht nur auf der psychisch-physischen Ebene, sondern betrifft auch drei Rollen, die das Ich in seinem Leben ausübt: jene der verletzten Frau in einer Mann-Frau-Beziehung, jener der verletzten Schriftstellerin und schließlich jene der verletzten Patientin. Die Verletzung wird dabei vorwiegend durch Männer verursacht.

Aufzeichnung (Text Nr. 14): Reflexion über die Träume

Der Text Nr. 14 stellt eine Reflexion über die Träume dar, die an den behandelnden Arzt Dr. Schulze gerichtet ist. Als Indizien hierfür dienen die Höflichkeitsformel und das Possessivpronomen 'unsere': „Wenn ich zurückdenke an die Träume von denen **Sie** die meisten nicht kennen, weil sie vor »unserer« Zeit waren, dann fällt mir doch eines auf“ (MO: 44, Hervorhebung A.S.). In diesem Text macht die Autorin zwei Bemerkungen hinsichtlich ihrer Träume.

Erstens kommt es in den Träumen zur Substitution von Max Frisch mit Bachmanns Vater und umgekehrt: „Einmal ist in fast allen Träumen M.F. die Hauptperson, immer mit dem Vater verwechselt (bis auf den letzten Traum), oder der Vater, mit M.F. verwechselt“ (MO: 44),

was zur Folge hat, dass das Traumgeschehen „auf Inzestträume hinausläuft und den Horror davor“ (MO: 44). Die folgende Textstelle dokumentiert dies sehr präzise:

„Nachher gehe ich von Mutter und Schwester weg und in den Nebenraum, um mit meinem Vater darüber zu sprechen. Außer der Unbeugsamkeit im Denken und Urteilen ist jetzt aber die Vorstellung da, **ich werde meine »Pflicht« tun, also gleichsam mit zusammengebissenen Zähnen mit ihm schlafen. Er soll aber wissen, daß ich das nur den andern zuliebe tu.**“ (MO: 48, Hervorhebung A.S.)

Das Ich opfert sich, aber diese Aufopferung fällt ihm sehr schwer, ist ihm höchst unangenehm und im Endeffekt geht es daraus geschädigt und verletzt hervor. Der Geschlechtsverkehr wird als Pflicht bezeichnet und das Ich versteht ihn als eine seiner Stellung innerhalb der Familie inhärente Aufgabe. Aber die Substitution Max Frisch ↔ Vater ist nicht die einzige im Text; die Ersetzung von Max Frisch durch einen Hund in einer bereits angeführten Textstelle ist noch zu nennen.

Die zweite Bemerkung von Bachmann betrifft Figuren, die in den Träumen auftauchen. Einen wichtigen Platz in den Träumen nimmt ihre Familie ein, was für sie unverständlich ist, denn sie hatte „nur eine normale Beziehung zu dieser Familie“ (MO: 44): „ich weiß nicht, was diese nette Familie zu schaffen hat in meinen Träumen“ (MO: 44). Darüber hinaus äußert sie sich klagend darüber, dass sie „nie von einem Mann [träumt], den [sie] gern [hat] nie von Berufskonflikten, die [sie] immerzu [hat]“ (MO: 44).

In diesem Zusammenhang ist auch Text Nr. 16 zu nennen, der die Rolle der Familie in den Träumen ergänzt. In dieser Aufzeichnung wird ein Vergleich zwischen Traumwelt und realer Welt gezogen. Die Traumwelt wird als verrückte, wahnsinnige Welt dargestellt, in der das träumende Ich dem Wahnsinn verfällt und die Menschen wie auch die Gegenstände diesem Bild entsprechen:

„Wenn der Traum anfängt, weiß ich schon, daß ich verrückt bin. Die Welt ist nicht mehr die Welt. Es sind noch Elemente von ihr da, alle Details, aber in einer Zusammensetzung, die irre ist. Alles ist farbig, Autos rollen heran, Menschen tauchen auf, stark überfärbt, grinsen im letzten Augenblick, wenn ich an sie herankomme, fallen um, sind Strohpuppen, alles hat trotzdem eine unglaubliche Konsequenz.“ (MO: 50)

Das träumende Ich hat nur einen Wunsch, und zwar aus dieser „Irrsinnswelt“ (MO: 51) herauszukommen: „ich will heraus aus dieser Welt, ich will unbedingt heraus“ (MO: 50). Diese Flucht scheitert jedoch: „ich versuche dieses Herauskommen, aber es gelingt nicht“ (MO: 50). Die einzige Möglichkeit stellt dann seine Familie dar, die es retten könnte: „ich muss die Menschen rufen, [...] die mich retten können. Ich rufe meine Mutter, meine Schwester und meinen Bruder“ (MO: 50). Dabei ist auffällig, dass auf die hierarchische Reihenfolge Wert gelegt wird: „Und ich nehme meine ganze Kraft zusammen, um sie laut zu

rufen und deutlich, und in der hierarchischen Reihenfolge, das ist wichtig“ (MO: 51). Daraus geht hervor, dass die Familie eine wichtige Rolle im Leben des Ich spielt, denn sie stellt nicht nur einen Gesprächspartner dar, mit dem das Ich über seine Krankheit sprechen will, sondern auch einen Partner, der es aus diesem bedrohlichen Zustand befreien kann. Die Beziehung des Ich zu seiner Familie wird positiv beschrieben, sogar durch die Wiederholung des Wortes „normal“: „Das darf doch nicht wahr sein. Ich war ein ganz gewöhnliches Kind, mit einer **normalen** Entwicklung, in einer **normalen** Familie.“ (MO: 44, Hervorhebung A.S.) Die Familie wird als 'nett' und 'normal' bezeichnet. Nichtsdestotrotz wundert sich die Autorin über ihre Präsenz in ihren Träumen. Was sie aber noch mehr verwirrt, ist, dass es zum Inzest zwischen ihr und ihrem Vater kommt. Der Traum, in dem es zu keiner Substitution kommt, bringt für sie eine Erleichterung: „Max das erstmal wieder er |selber| [ist], nicht mein Vater“ (MO: 34).

Die Träume stellen somit einen unangenehmen, unerwünschten Zustand für das Ich dar, unter dem es leidet. Ein einziges Anzeichen für die reale Welt bedeutet einen Sieg über die „Irrsinnswelt“ (MO: 51): „daß [...] nur ein Quadratmeter von der wirklichen Welt wieder sichtbar wird, dann hätte ich gewonnen und Boden unter den Füßen.“ (MO: 50)

Sprache

Die Sprache verrät den Charakter der Texte, schlägt den Ton der Texte an und ergänzt sie um weitere Sinndimensionen.

Die Texte zeichnen sich durch eine starke Ich-Bezogenheit aus, was noch durch den verwendeten Sprachstil unterstrichen wird.

In den Texten findet sich eine gefühlsbetonte Sprache, die die Gefühle der Verletzung, der Verlassenheit und der Verzweiflung besonders deutlich macht. Dabei bedient sich die Autorin Adjektive, die sich auf die Natur beziehen und mit denen eine düstere Stimmung geschaffen und die Aussichtslosigkeit der Lage vermittelt wird: „[...] komme an eine Straße, die ganz **vereist** ist, **verwüstet** und **vereist**, [...]“ (MO: 38, Hervorhebung A.S.) und „Es ist **grau** und **stürmisch** und **inselhaft** und **winterhaft** rundherum“ (MO: 17, Hervorhebung A.S.). Durch die Wortwahl und ihre starke Semantik entsteht das Bild des Dunkels, das die zweite Lesart erlaubt, die auf den seelischen Zustand des träumenden Ich oder auf die Lebenssituation, in der es sich befindet, verweist.

Diese zweite Lesart ist im Traum, der die Knieoperation und ihre Folgen zum Thema hat, möglich:

„eine Operation ist an meinem Knie gemacht worden, es ist ein schöner Schnitt unter der Kniescheibe, ich kann nachhause gehen, da **der Schnitt wie verheilt aussieht**. [...] Später merke ich, daß **der Schnitt schon wie blutunterlaufen ist, es bildet sich ein Fleck unter der Haut, es kann gefährlich werden**.“ (MO: 38, Hervorhebung A.S.)

Diese Textstelle zeigt, dass der „Schnitt unter der Kniescheibe“ (MO: 38) noch für etwas Anderes stehen kann: Er bezeichnet nicht nur den physischen Zustand der Träumenden, sondern auch den inneren Zustand bzw. eine Lebenssituation, die sie zu bewältigen hat. Der Schnitt ist zugleich ein Verweis auf die Verletzung, die das Ich erlitt. Dieser Schnitt breitet sich aus und infiziert die Psyche.

Wie aus den oben angeführten Textstellen sichtbar ist, spielen die Emotionen in diesen Texten eine wichtige Rolle. Eine emotional geladene Sprache lässt sich finden, wenn es um die Figur Max Frischs und die Beziehung zu ihm geht. Sie vermittelt Wut, Hass und Übertreibung, wenn nicht sogar Hysterie, wie beide angeführten Textstellen belegen:

„F. unterhält sich danach mit mir, ich versuche ihm zu erklären, **wie krank er mich gemacht hat, zähle genau die Daten aller Krankenhäuser und Behandlungen auf**; F. ist guter Laune und versteht den Zusammenhang mit seinen Handlungen kaum, [...]“ (MO: 40, Hervorhebung A.S.)

„Später bin ich mit A. und Max auf der Straße, ich **bin in einem fürchterlichen Zustand**, sage den beiden, sie hätten keine Ahnung, was das ist, Leben, davon wüßten sie nichts, **es sei alles viel schlimmer. Ich bin in einem Zustand, in dem ich schreien könnte, ich bin halb wahnsinnig**.“ (MO: 34, Hervorhebung A.S.)

Das Stillmittel der Übertreibung ist noch zu nennen, wenn es um die Frauenfiguren und ihr makellostes Aussehen geht: „Ich sehe sie einen Augenblick, vor allem **ihren Mund** und beim Lachen **wunderbare Zähne**“ (MO: 19, Hervorhebung A.S.) oder „Max werde heiraten, und zwar die »Masseuse«, **die so schön sei**“ (MO: 34, Hervorhebung A.S.).

Ein weiteres Stillmittel ist die detaillierte Beschreibung mancher Szenen, die dazu beiträgt, das Verhältnis zwischen der Träumenden und einer anderen Person zu veranschaulichen:

„Plötzlich kommt Marianne. Sie hat kurzes Haar, goldblond, fast golden, strahlend, glücklich, setzt sich neben mich, erkennt mich, zögert, ich gebe ihr die Hand, beuge mich dann hinüber und küsse sie auf die Wange“ (MO: 21).

Aufzeichnungen zu den Wachzuständen

Wie bereits gesagt, können die *Traumnotate* direkt in *Aufzeichnungen* übergehen. Die meisten *Aufzeichnungen* weisen somit einen Zusammenhang mit den *Traumnotaten* auf. Es werden aber auch *Aufzeichnungen* notiert, die nicht die Träume behandeln. In diesem Abschnitt werden zuerst jene *Aufzeichnungen* thematisiert, die in einem Verhältnis zu den Träumen stehen, anschließend die anderen.

Eines der am häufigsten vorkommenden Themen in den *Aufzeichnungen* ist die Beschreibung des Zustandes nach dem Erwachen: „Ich wache auf, angenehm berührt, dann weniger froh, denn übriggeblieben ist eine Lösung, für die ich keine Gleichung weiß“ (MO: 32). Beim Erwachen befindet sich die Autorin mehrmals in einem Zustand der Verwirrung, wenn sie nur schwer zwischen Traum und Wirklichkeit unterscheiden kann: „Danach wache ich auf, begreife nicht, wo ich bin, nehme noch eine Weile alles für bare Wirklichkeit und dann kommt die Wendung, der erste halbwache Gedanke.“ (MO: 18)

„Besonders das dritte Aufwachen, nach dem ich noch viele Minuten brauchte, um überhaupt zu begreifen, daß der Wahnsinnstraum nicht mit dem Elektroschock geendet hat, sondern daß auch das noch ein Traum war.“ (MO: 51)

Eine andere Aufzeichnung zeigt, wie sich die Autorin in ihren Gedanken mit dem Traum beschäftigt, wie sie ihn oder seine Teile versucht nachzuvollziehen und ihr Verhalten im Traum zu verteidigen:

„Ich frage mich, was für eine Jahreszeit wir haben, ja, doch Feber, also war meine Frage völlig richtig und ja auch oft so gedacht, wenn auch nie ausgesprochen. Und es war völlig richtig, daß ich wegen des »I. August« in der Traumgeschichte völlig zusammenbrach.“ (MO: 18)

Das Nachdenken über die Träume zeigt sich auch in jenem Fall, als nach der Hauptfigur aus dem Traum, dessen Protagonist der Schauspieler Hansjörg Felmy war (Text Nr. 15), gefragt wird:

„Zu dem Traum gibt es eine komische Nachgeschichte. Am Morgen darauf fuhr ich mit Freunden ans Meer, es war ein deutscher Schauspieler dabei, den fragte ich, wer Hansjörg Felmy ist, [...]“ (MO: 47).

Die Antwort stimmt sehr präzise mit dem Traumgeschehen überein. Infolgedessen ist Bachmann bestürzt. Dass in ihrem Traum eine Figur vorkam, über die sie vorher nichts wusste, erregt bei ihr Verwunderung:

„Ich war ziemlich konsterniert, denn ich bin auch jetzt noch sicher, daß ich weder von diesem Film, noch über diesen Schauspieler irgendwas weiß. Ganz sicher sogar. Trotzdem ist der Name deutlich und wiederholt in dem Traum vorgekommen“ (MO: 47).

Eine weitere *Aufzeichnung* betrifft, was für die Autorin im Traum wie auch beim Erwachen auffallend war: „(Das ü fällt mir beim Aufwachen besonders auf, aber auch im Traum)“ (MO: 40).

Ein Traum kann auch eine Erinnerung auslösen, was der Fall jenes Traumes (Text Nr.15, der zweite Traum) ist, in dem Hans Weigel vorkommt, „der einmal ein Liebhaber war“ (MO: 48). Dieser Traum lässt bei Bachmann das Gefühl der Verletzung wieder aufleben: „Dazu fällt mir auch etwas ein, daß dieser Herr W. mich auch in einer Weise verletzt hat [...]“ (MO: 49).

Gleichzeitig greift Bachmann das Thema der österreichischen Gesellschaft auf, über die sie sich kritisch äußert:

„[...] da mir die Wiener Zustände überhaupt rasch lächerlich und provinziell vorkamen, insbesondere als eine jahrelange Hexenjagd ausbrach gegen alle, die sich nicht als kalte Krieger im Ost-Westkonflikt betätigten.“ (MO: 49)

Scharfe Kritik an den Zuständen in ihrem Heimatland wird auch noch in einer anderen *Aufzeichnung* geübt. Zugleich wird eine starke Ablehnung gegen das Land angemeldet und der Wunsch ausgesprochen, den Ort zu verlassen. Die Ansätze des Nachdenkens über die Herkunft, die später mit der Geologie verglichen wird, werden in dieser Textstelle eingeleitet:

„Denke viel herum, meistens natürlich, was zu tun ist, dann aber auch, daß ich hier wegmuß, manchmal ist es so weit, daß ich alles sofort auflassen möchte, besonders, seit ich diese Telefonhoffnung habe, es ist ja zwecklos, ich denke viel an Österreich, an etwas Klimatisches dort, meine Abweisung gegen alles hier wird immer heftiger, die Narrheiten der Leute, die Indiskretion, diese Zerfetztheit der einen, die Bürgerlichkeit der anderen. Ich rede zwar höchstens von Italien, aber ich denke mehr an Wien, und Umgebung, an meine Herkunft, an alles, was mich bestimmt.“ (MO: 39)

Die *Aufzeichnungen* veranschaulichen zugleich die Realität, mit der sich die Autorin auseinandersetzen muss. Wiederum wird die Figur Max Frisch und sein Leben nach der Trennung behandelt, was für Bachmann eine Obsession darstellt. Zugleich werden die Konsequenzen der Trennung von Max Frisch kurz angesprochen, die darin bestehen, dass einige Dinge erledigt werden müssen, die Anstrengung erfordern und das Gefühl der Verzweiflung wecken:

„Dann, nach dem Erwachen, dachte ich noch einmal an Gestern, wegen dem »ein Jahr Mexiko«, und ich war plötzlich sicher, daß Max in Mexiko geheiratet hat. Ich dachte noch eine Weile nach, wie ich dann alles machen müßte, hier und mit Rom, mit der Mutter und allem, und es erschien mir plötzlich alles ganz unlösbar und so unendlich mühsam auch für die Zukunft.“ (MO: 20)

2.1.2 Briefe und Briefentwürfe

Die zweite Textgruppe stellen *Briefe und Briefentwürfe* dar. Insgesamt handelt es sich um 7 Texte (20 - 26), deren Adressat der behandelnde Arzt Dr. Schulze ist. Die Texte Nr. 20, 21 und 26 wurden an den Arzt gesendet, wohingegen die Texte Nr. 22 und 23 die Entwürfe darstellen. Die restlichen zwei Texte, d.h. die Texte Nr. 24 und 25, sind als Bericht über die Vorfälle, bei denen Bachmann schlecht wurde, konzipiert und ebenfalls Entwürfe.

Ingeborg Bachmann tritt in diesen Texten in der Rolle einer Patientin auf, wodurch sie eine therapeutische Funktion erfüllen. Unangenehme Dinge werden hier benannt, die in dem Gespräch zwischen ihr und dem Arzt entweder nicht zur Sprache gebracht oder nur

angedeutet wurden. Außerdem ist zu bemerken, dass manche Passus ein Geheimnis für nicht Eingeweihte darstellen, weil sie sich auf ein Gespräch beziehen und somit nur unvollständige Informationen gegeben werden. Der ganze Kontext ist den anderen Lesern nicht bekannt: „Schlimm war eben nur die Sache, über die wir gesprochen haben“ (MO: 61) – das Ganze widersetzt sich einer Entschlüsselung.

Dementsprechend ist der Charakter der Texte intim und vertraut. Die Anrede ist in diesen Texten vertraulich: Der Arzt wird als 'Caro Dottore' oder 'lieber Helmut' angesprochen.

2.1.2.1 Briefe

Texte Nr. 20 und 21

Die folgenden Briefe berichten über den Zustand, in dem sich die Autorin befindet. Der erste wurde am 20. 5. 1965 in Berlin geschrieben. Er besteht aus vier Absätzen. Gleich im ersten Absatz erfährt der Adressat, dass es zu einer Verbesserung des Zustandes gekommen ist. Den schlimmen Zustand bezeichnet die Autorin als „Misere“ (MO: 59), die sie zum Glück „nicht mehr [beschäftigt]“ (MO: 59). „Ich könnte auch sagen, daß ich das Interesse an mir selber mit verloren habe und nur mehr an die Arbeit, die Termine etc. denke“ (MO: 59). Doch die „Angst vor Rückfällen ist allerdings noch da“ (MO: 60), gesteht sie dem Arzt und, um die Angst zu überwinden, sollen ihr die Hinweise von Dr. Schulze helfen: „daß ich diesmal wirklich jeden Tag alles mache, was Sie mir aufgetragen haben. So viel Disziplin hätte ich mir gar nicht zugetraut“ (MO: 60). Am Ende des Briefes spricht sie den Wunsch aus, den Arzt anrufen zu können.

In diesem Brief ist jedoch ein Satz hervorzuheben, in dem es zu einem Widerspruch kommt, der dem Adressaten nichtssagend erscheinen kann: „Als ich wegging aus Ebersteinburg, wollte ich am selben Abend noch zurücklaufen, um weder ins **feindliche** noch ins **freundliche** Leben hinaus zu müssen“ (MO: 59, Hervorhebung A.S.). Mit der Aussage zum Leben, das weder feindlich noch freundlich ist, werden zwei Möglichkeiten ausgeschlossen, wodurch etwas entsteht, was entweder nicht existiert oder nur schwer vorstellbar ist. Diese Widersprüchlichkeit tritt auch in anderen Aussagen auf. Sie stellt ein wichtiges Merkmal und eine Schreibstruktur von Bachmann dar, und zwar nicht nur in ihrem literarischen Werk, sondern auch in ihren Äußerungen zu Leben, Beruf und der Welt.

Der zweite Brief ist sehr kurzgehalten; er besteht nur aus 24 Zeilen und wurde am 29. 11. 1965, diesmal in Rom, geschrieben.

Aus diesem Brief geht hervor, dass das erhoffte Telefongespräch stattgefunden und zu einer Besserung des Zustandes geführt hat: „seit unserem Telefongespräch geht es mir sehr viel besser“ (MO: 61). Im Weiteren erfahren wir, dass die Autorin umgezogen ist und den Umzug gut überstanden hat, was wiederum auf Wohlergehen verweist: „diese anstrengende Übersiedlung macht mir erstaunlicherweise trotz aller Mühen und schlafloser Nächte nichts aus“ (MO: 61). Nur eine einzige Sache bereitet der Autorin Sorgen: „Schlimm war eben nur die Sache, über die wir gesprochen haben“ (MO: 61).

2.1.2.2 Briefentwürfe

Texte Nr. 22 und 23

Die Briefentwürfe haben nicht nur Bachmanns Zustand zum Gegenstand, sondern auch andere Themen. Es handelt sich in der Reihenfolge ihrer Behandlung in diesem Abschnitt um folgende: Erstens das Schreiben, zweitens den persönlichen Zustand bzw. die Krankheit, drittens die Wüste und viertens den Menschen. Die Briefentwürfe sind ein wechselseitiges Spiel dieser Themen, was das Lesen erschwert, denn die Autorin springt von einem Thema zum anderen. Obwohl die Texte chaotisch wirken und einen fragmentarischen Charakter aufweisen, wird hier der Versuch unternommen, sie zu analysieren und ihnen eine Struktur zu geben. Gleichzeitig bezeugt die Struktur der Texte, in welchem Zustand sich die Autorin befindet; sie verfügt über wenig Lust und Kraft, in dieser Welt zu leben.

Da beide Texte dieselben Themen enthalten, werden sie als ein Text behandelt.

Nicht zuletzt ist aus diesen Texten ersichtlich, dass Bachmann ihre Gedanken anders formuliert als in den gesendeten Briefen. Diese Texte scheinen offener zu sein, vermitteln den Eindruck, als wäre sie nicht durch die gesellschaftlichen Konventionen gefesselt und als würde sie sich erlauben, ihre wirklichen Einsichten zu äußern, die sich durch Offenheit und Kritik auszeichnen.

a) Schreiben

Das Thema Schreiben wird auf verschiedenen Ebenen thematisiert. Bachmann spricht erstens über das Buch, an dem sie zu dieser Zeit arbeitet, zweitens über ihre eigene Einstellung zum Literaturbetrieb, zum Beruf des Schriftstellers bzw. zum Künstlerleben, drittens über das Schreiben und den Schreibprozess und viertens über ihre „Schreibkrise“ (MO: 66), die sie

leugnet. Das Thema Schreiben wird nicht positiv, sondern eher kritisch und ablehnend behandelt. Es werden Bilder geschaffen, die eine Kritik am Literaturbetrieb und verzweifelte Äußerungen zur Literatur übermitteln, wenn nicht sogar den endgültigen Abschied vom Schreiben ankünden.

Gleich am Anfang des ersten Briefentwurfs teilt die Autorin mit, dass sie an einem neuen Buch arbeitet. Laut Stellenkommentar handelt es sich um den Roman *Das Buch Franza*⁵, dessen Fertigstellung Bachmanns Verleger bis zum Herbst erhofft. Bachmann sagt über das Werk, dass „es kein Bericht, keine Aufzeichnung [wird]“ (MO: 66). *Das Buch Franza* spielt u. a. in Ägypten⁶, was die Autorin erkennen lässt: „Das Ägypten übrigens, das ist jetzt ganz ins erste Buch hineingegangen“ (MO: 66). Ägypten als Schauplatz zu wählen, lässt sich auch auf ein Gespräch mit Martin Walser zurückführen: „auf eine verjährte Unterhaltung, [...], fremder Länder wegen“ (MO: 63). Aus dem Briefentwurf geht hervor, dass Bachmann mit Martin Walser ein Gespräch über die Verwendung fremder Länder als Schauplätze in literarischer Werke geführt hat und dass sie beide darin übereinstimmen, „daß man nicht Schauplätze wählen soll, die touristisch sind“ (MO: 63). In Bezug auf ihr neues Buch verrät sie Folgendes:

„Ich habe auch nicht die Absicht, dieses Buch länger als hundert oder zweihundert Seiten außerhalb von Österreich stattfinden zu lassen. Aber es gibt dennoch etwas, was es rechtfertigt, so scheint es mir, nicht einer Exkursion wegen, sondern weil man etwas treffen will, das eine oder mehrere Personen trifft, [...] Wir sind ja nicht nur aus Grünwiesel und Klagenfurt und Mecklenburg (verzeihen Sie), unsre Köpfe haben ja auch Herkunft und die Köpfe vor uns. **Und wir operieren ja andauernd mit Worten und Vorstellungen, die nicht nur aus unsren Marktflecken kommen, sondern aus der Geschichte, oder wie ich lieber sage, aus unsrer Geologie.**“ (MO: 63, Hervorhebung A.S.)

Bachmann bewegt sich von fremden Ländern als Schauplätzen zum Thema Herkunft, die sie mit Begriffen aus der Geologie verbindet. Der oben hervorgehobene Satz ähnelt sich einem anderen Satz in diesen Briefentwürfen, der das gleiche Wortfeld enthält:

„Ich versuche immer, es aufzulösen, aber darunter ist doch etwas, was man nicht auflösen kann. Wir sind wahrscheinlich viel älter, als man es uns zubilligt, viel großartiger, viel törichter, – sehr wenig die Personen, die man durchanalysiert. Ich habe oft das Gefühl, daß darunter, wie für **die Geologen, etwas an Gestein ist, an das man nicht herankommt, weder mit Worten noch mit dem Springen ins kalte Wasser.** Ich weiß wirklich manchmal nicht mehr, wer wir eigentlich sind.“ (MO: 69, Hervorhebung A.S.)

Damit eröffnet Bachmann das Thema Mensch und seine Schichten, die nicht zugänglich sind.

⁵ Herausgegeben als *Der Fall Franza*, der unvollendet und ein Teil des Romanzyklus *Todesarten* ist.

⁶ Ein Kapitel des Buches trägt den Titel *Die ägyptische Finsternis*.

Neben der Verwendung des Geologie-Wortschatzes wird in beiden Aussagen festgestellt, dass die Worte und Vorstellungen, über die die Menschen verfügen, sich als ungenügend erweisen. Sie reichen nicht aus, um die Realität oder Beziehungen wiederzugeben. Dieses Problem der Benennung bzw. hinreichender sprachlicher Mittel thematisiert die Autorin in einem weiteren Absatz, in dem sie ein lebendiges Schreiben fordert. Sie stellt sich die Frage, wie man ein solches erzielen kann:

„Man kann einen Tisch zutodbeschreiben, man kann einen Menschen zutodbeschreiben, von allen Seiten. Wie aber soll man sie lebendig schreiben, in dem Rahmen, in dem ja nichts lebendig ist und alles Übereinkommen, zu dem man Leser überredet.“ (MO: 64)

Dabei knüpft sie an einen bekannten Satz von Paul Valéry an: „Die Marquise ging um fünf Uhr aus“⁷. Mit diesem Satz kritisiert Paul Valéry den Romananfang und behauptet, dass er einen Roman nie mit einem solchen Satz beginnen würde, weil er keinen poetischen Wert besäße.⁸ Bachmann stimmt mit Valéry überein, denn der Satz kommt ihr „sehr töricht vor“ (MO: 64), ist „unsinnig“ (MO: 64) und „unqualifizierbar“ (MO: 64). Letztendlich stellt sie fest, dass „aber jeder Satz es ist“ (MO: 64). An dieser Stelle zieht die Autorin jeden Satz in Zweifel, d. h. dass jeder Satz sinnlos zu sein scheint. Mit dieser Feststellung äußert sie eine fundamentale Skepsis gegenüber der Sprache bzw. dem Sprachsystem, die ihr zur Verfügung stehen. Bachmann setzt das Thema Schreiben fort, wobei sie sich diesmal auf Bertolt Brecht bezieht: „Getröstet hat mich ein Satz bei Brecht, eine Anmerkung vielmehr, die mir bewiesen hat, daß es gottlob Schriftsteller gibt, die unterrichtet sind“ (MO: 65). Im Weiteren werden Psychologie und Literatur auf einer Ebene nebeneinandergestellt, wobei die Literatur keine Psychologie sein soll, obwohl die literarischen Kritiker „annehmen, daß etwas psychologisch ist und etwas andres nicht“ (MO: 65) und „der nichtpsychologische Roman ist eine Fiktion, an den die Kritiker glauben, weil sie Wörter brauchen und Schlagwörter vielmehr“ (MO: 65). Eine weitere Schwierigkeit stellt für Bachmann die Annäherung an die Wirklichkeit dar, um die sie sich beim Schreiben bemüht. In dieser Welt gelingt ihr es nicht; sie scheitert:

„und ich komme auf dieser Welt nicht an die Wirklichkeit heran, die für mich die einzig wirkliche ist. Nur in der Musik ist etwas für mich da, etwas von dem, was ich meine, sonst nirgends.“ (MO: 69)

In diesen Briefentwürfen werden nicht nur die Hindernisse genannt, die der Autorin im Weg stehen, so zu schreiben, wie sie will, sondern auch das Gebiet selbst, auf dem die Autorin tätig

⁷ Im Original heißt es: La Marquise sortit a cinq heures.

⁸ Jacobsen, Dietmar: Machtergreifung der Krähen. Martin Mosebachs „Das Blutbuchenfest“ ist ein politisches Buch und ein Fest der Sprache. In: *literaturkritik*. Erschienen am 11.03.2014. Online verfügbar: URL: <https://literaturkritik.de/id/19011> (Stand am 8. 9. 2019).

ist. Sie geht noch weiter, indem sie eine radikale Stellung zu ihrem Beruf einnimmt, der zusammenbricht:

„[f]ür mich aber dieser Beruf in Trümmer gegangen [ist], ganz und gar, wie für einen Puritaner die Welt in Trümmer geht, wenn man ihn nach Sodom und Gomorrah versetzt und sagt: so sieht das aus, so in Wirklichkeit.“ (MO: 66)

Außerdem wird der Beruf als „etwas Abscheuliches“ (MO: 71) bezeichnet. Aber nicht nur der Beruf, sondern auch die Literatur, d. h. der Gegenstand ihrer Arbeit, wird von ihr für nicht existent erklärt:

„Es gibt sie, und ich sitze hier und halte Termine ein und mache mich glauben, daß es die Literatur gibt. Dies gibt es für mich nicht mehr. Ich bin aus diesem Paradies gefallen. Und nichts mehr wird mich überzeugen können, daß es sie gibt.“ (MO: 71)

Außer dieser Erkenntnis und Überzeugung teilt sie noch mit, dass sie „die schöne Literatur verachten gelernt ha[t]“ (MO: 66). Daraus geht hervor, dass sie eine andere Literatur will, nicht „die schöne“ und nicht „die Literatur“. Aber Bachmann ist nicht nur „aus diesem Paradies gefallen“, sondern auch die Literaturwelt bedeutet ein Ende für sie, weil es für sie die Welt ist, in der sie nicht leben kann: „ich kann in dieser Literaturwelt nicht leben, die mich anekelt, unter diesem Gesindel“ (MO: 70). Ein wichtiger Faktor, der zu dieser radikalen, eindeutig negativen Stellung beigetragen hat, ist die bereits erwähnte Publikation von Frischs Romans *Mein Name sei Gantenbein*⁹ wie auch Bachmanns Ausstieg aus dem Piper Verlag¹⁰. Die Unfähigkeit und der Unwille in der Literaturwelt zu leben, führt dazu, dass die Autorin sie verlässt:

„Ich kann nicht da hinunter, wo die Geschäfte gemacht werden. Wo Abfindungen angeboten und gekündigt werden. Das übersteigt mein Vorstellungsvermögen. Aber es geht eben wirklich viel weiter. [...] Es ist eine Frage von kann man unter solchen Menschen leben oder kann man es nicht. Ich komme mir vor wie einer, der in eine Mördergrube gefallen ist. Ich habe mit dem nichts zu tun, und ich verstehe nicht, wie je jemand glauben konnte, ich könne in dieser Welt leben.“ (MO: 72)

⁹ Bachmann fühlte sich durch die Veröffentlichung des Werkes *Mein Name sei Gantenbein* von Max Frisch „verkauft“ (Bachmann 1966 zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 218), da sie sich mit der weiblichen Protagonistin identifizierte. Dies dokumentiert ein Brief an Siegfried Unseld vom 24. 1. 1966:

„Warum soll ich denn die Wahrheit nicht sagen, Ihr habt an mir verdient, Ihr alle. Ihr habt mich zu Geld gemacht. Ihr habt mich verkauft und verkauft, und ich soll den Mund halten, für 10.000 Mark. Oh nein. Ich halte den Mund, weil mich die Scham überlebt, dass ich mit einem Menschen gelebt habe, der so erbärmlich war. Nur deswegen. Für dieses viele Geld halte ich den Mund nicht.“ (Brief an Siegfried Unseld vom 24. 1. 1966 zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 218)

„Aber Macht geht ja vor Recht, und das Geld ist allmächtig. Das Geld, das viele Geld. Das Geld, das ich auch Dir vor die Füße spucken möchte. Dieses Geld, das habt Ihr auf meinen drei Jahren Klinik verdient.“ (Brief an Siegfried Unseld vom 24. 1. 1966 zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 210)

¹⁰ Der Grund für Bachmanns Ausstieg aus dem Piper Verlag wird mit der Übersetzung von Achmatovas Gedichten in Zusammenhang gebracht. Die deutsche Übersetzung stammt nämlich von Haus Baumann, einem „früheren Nazi-Dichter“ (vgl. Albrecht / Götsche 2002: 17).

Der Abschied aus dieser für Bachmann nicht annehmbaren Literaturwelt verursacht den Verzicht aufs Schreiben und auf das Publizieren. Das Gedicht *Böhmen liegt am Meer* wird als ihr bestes Gedicht bezeichnet, was nicht zuletzt auch ihr bekannter Kommentar bestätigt: „Und es ist für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde.“ (Bachmann 1973 zit. n. Weigel 1999: 320). Nichtsdestotrotz will sie es nicht drucken lassen, was bei ihren Kollegen Erstaunen weckt. Andererseits wird hier indirekt angedeutet, was das Schreiben für Bachmann bedeutet und auf welche Art und Weise sie nicht schreiben bzw. arbeiten will sowie dass sie eine andere Vorstellung von Literatur hat als ihre Zeitgenossen:

„Ich will gar nichts mehr schreiben. Zwar weiß ich, daß ich das beste Gedicht vor eineinhalb Jahren geschrieben habe, aber bis heute habe ich es nicht einmal abdrucken lassen. So weit kommt es. Ich weiß nicht, ob Sie die Bräuche in unsrem Beruf kennen, aber jeder hätte es längst einer Zeitschrift zumindest gegeben. Ich kann nicht einmal das. Vorgelesen habe ich es, aber ich will es nicht drucken lassen. Ich will nicht, wenigstens streckenweise, was die anderen wollen. Eines Tags gibt es dann doch her, aber ich will nicht.“ (MO: 71)

Letztendlich ist noch Bachmanns Äußerung zu ihrer Schreibkrise zu nennen, die sie eindeutig negiert: „Ich habe keine »Krisen« und schon gar keine Schreibkrise, nie gehabt, eben nur die Problemchen, die wir alle haben vor der Schreibmaschine“ (MO: 66). Diese Aussage wird noch von einem Brief an Hans Magnus Enzensberger vom Sommer 1966 bestätigt, in dem die Krisen geleugnet werden, und das, was als Krise bezeichnet wurde, als Ekel abgetan wird, den Bachmann gegenüber den anderen empfindet:

„Ich hatte keine Krisen und so Sachen, ich hatte bloss Ekel, einen Ekel über die Massen, wie nach einer Fischvergiftung, und der Grund lag nicht bei mir, das macht es sonderbar. Ich habe mir das so angesehen, ich habe etwas begriffen, was die da machen, da habe ich die grosse nausea bekommen. Jetzt ist die abgeklungen, ich sage mir, was gehen mich die Schweinereien der anderen an, ich denke lieber an **meine Vorstellung von Schreiben, wie an die Vorstellung von Lachen, Strahlen, Sterben, das geht mich etwas an.** Die schifezza¹¹ nichts mehr.“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 180f., Hervorhebung A.S.)

Ogleich all diese Aussagen auf Resignation in Bezug auf das Schreiben und das Künstlerleben hinweisen, nimmt sich Bachmann als Person wahr, die dieser nie verfällt:

„Ich selbst bin ein Mensch, der nie resigniert hat, überhaupt nie resigniert ist, sich das gar nicht vorstellen kann. Ich stelle nur fest, und ich stelle an so vielen Menschen, und oft schon sehr früh, eine mich erschreckende Resignation fest, das ist es.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 118f.)

Das Thema Schreiben wird hier in zweierlei Hinsicht behandelt: Erstens ist es die fundamentale Ebene des Schreibens und zweitens die pragmatische Ebene des Schreibens.

¹¹ Ital. Abscheulichkeit, Mist.

Die erste Ebene umfasst die Sinnlosigkeit des Schreibens und die Kritik der Sprache. Die Sinnlosigkeit des Schreibens wird zuerst in einer totalen Ablehnung des Schreibens, des eigenen Berufs und der Literatur ausgedrückt, dann aber nur der schönen Literatur, was die Frage aufwirft, ob eine Literatur anderer Art sinnvoll wäre. Außerdem ist aus den Texten zu erkennen, dass sich die Autorin mit praktischen Fragen des Schreibens und des Schreibprozesses beschäftigt. Die in den Briefentwürfen geäußerten Gedanken und Äußerungen zum Schreiben, die als Grundsätze von Bachmanns literarischem Programm gelten können – Sätze, die man beim Schreiben verwendet, Schauplätze, die gewählt werden sollen, das Konzept des lebendigen Schreibens, die Darstellungsweise und das Herankommen an die Wirklichkeit – lassen sich als Streben nach etwas Anderem, Neuem verstehen.

Die pragmatische Ebene des Schreibens – die Konventionen und Verhaltensweisen im Literaturbetrieb werden nicht nur scharfer Kritik ausgesetzt, sondern tragen auch zur Verachtung der schönen Literatur und zur Absonderung von jenem System bei, das zu Bachmanns Lebzeiten vorherrscht. Die Tatsache, dass sie die Gespräche mit den Literaturkollegen führt sowie dass sie zur Kenntnis nimmt, wie sich ihre Kollegen auf diesem Gebiet verhalten, weist darauf hin, dass die Autorin eine gewisse Anerkennung von der Literaturwelt sucht. In der Art und Weise, wie diese Aussagen gestaltet sind, ist festzustellen, dass sie sich durch die Widersprüchlichkeit auszeichnen: Auf der einen Seite wird eine radikale und ablehnende Position zum Schreiben und zum Beruf des Schriftstellers eingenommen, auf der anderen Seite bleibt die Autorin am Schreiben.

b) Persönlicher Zustand / Krankheit

Das zweite Thema, dem sich Bachmann in den Briefentwürfen widmet, ist ihr Zustand. Am Anfang des Textes schreibt sie, dass sie sich „heraustrainieren“ (MO: 62) wie auch lernen will, sich wehren zu können. Dann geht sie von dem für den Arzt offensichtlich bekannten Thema dazu über, dass sie gesteht, ihm nicht alles gesagt zu haben, und begründet das damit, dass das unmöglich ist:

„und dann fällt mir auch ein, daß **ich** einiges nicht ganz gesagt habe, ja daß **man** es überhaupt nicht kann. **Ich** sagte Ihnen schon, daß mir einiges erst aufgefallen ist, nachdem Sie mir die »Krankengeschichte« gezeigt haben, und so zum Beispiel, meine wahnwitzige Angst, ermordet zu werden, die langsam abnimmt, aber immer wieder auftaucht.“ (MO: 62, Hervorhebung A.S.)

In diesem Passus erfährt der behandelnde Arzt von der Angst, an der die Autorin leidet. Mit Ermorden ist nicht das Verbrechen gemeint, das den Tod eines Menschen verursacht, d. h. den physischen Tod, sondern es geht um Handlungen und das Verhalten anderer Menschen,

durch die sie einen in irgendeiner Weise verletzt haben. Dabei ist anzumerken, dass wiederum genau die Rede von Verletzungen ist, die bereits in den *Traumnotaten und Aufzeichnungen* zur Sprache gebracht wurden. Zur näheren Bestimmung und zugleich auch zum besseren Verständnis dieser Art des Ermordens trägt Bachmanns Aussage in einem Interview aus dem Jahr 1971 bei:

„Es ist ein so großer Irrtum zu glauben, daß man nur in einem Krieg ermordet wird oder nur in einem Konzentrationslager – man wird mitten im Frieden ermordet [...]. Dafür sorgen die anderen, über das, was ich den Mörder nenne.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 89)

Außerdem ist Bachmann davon überzeugt, „daß wir alle ermordet werden“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 70) und dass alle Menschen ihren eigenen Mörder haben. Nicht zuletzt hat sie in Bezug auf die Literaturwelt geäußert, dass sie in eine „Mördergrube“ (MO: 72) gefallen ist. Des Weiteren ist an dieser Textstelle interessant, welche Personalpronomen verwendet werden. Zuerst verwendet die Autorin die erste Person Singular, dann greift sie im gleichen Satz zum Indefinitpronomen 'man', schließlich kommt sie zum 'ich' zurück. Dieser Wechsel von 'ich' zu 'man' wird in der dritten Textgruppe, den *Redenentwürfen*, noch stärker sichtbar, wenn sie über sich selbst als über eine Patientin spricht. Die Identifikation mit dem Status der Patientin, des kranken Menschen, erfolgt daher auf eine zwiespältige Weise.

Eine weitere Beobachtung, die sich aus den Briefentwürfen machen lässt, ist, dass sie als Ventil für die negativen, unterdrückten Emotionen dienen, denn „jetzt bemerke ich, wie sehr ich **hasse**“ (MO: 62, Hervorhebung A.S.), „etwas andres **hat** mich manchmal **gestört**“ (MO: 63, Hervorhebung A.S.), „eine andre Sache, die **hat** mich jahrelang **geärgert**“ (MO: 64, Hervorhebung A.S.). Die Autorin bekennt dem Arzt, dass sie ein starkes Gefühl der Abneigung empfindet, dem sie nicht entfliehen kann. Sie versucht, es zu unterdrücken:

„Und zugleich fällt mir ein, daß mir vor lauter Unglück und Erleiden etwas halb und halb entgangen ist, das ist, was man gemeinhin den **Haß** nennt. Daß es mir entgangen ist, das hängt wohl damit zusammen, daß ich mich dauernd mit dem beschäftigt habe, was man mit mir gemacht hat, und jetzt bemerke ich mit Schrecken, wie sehr ich **hasse**, wie sehr ich alles mobilisiere an Verstehen, Wissen, Einsichten, Mitleid, um dieses Gefühl unterdrücken zu können. Wenn das überhaupt noch ein Gefühl ist. Es ist ja nichts dergleichen.“ (MO: 63, Hervorhebung A. S.)

Am Ende des Textes benennt sie Hass als „eine Zerstörungswut ohne Sinn und Ziel und ohne Ventil.“ (MO: 63) Über den Hass schreibt sie weiter, doch mit dem Unterschied, dass sie konkreter wird und dieses Gefühl mit der Person Max Frisch, genauer gesagt mit der Schallplatte, auf der sein Roman *Mein Name sei Gantenbein* vorgelesen wird, verbindet:

„eine Platte von diesem Menschen, mit seinem Bild, mit dem Titel dieses Buchs, und ich wollte sie heut zertreten, **natürlich tut man das nicht, man tut ja nie etwas, was man möchte. Man zündet sich höchstens eine Zigarette an, um sich zu beruhigen.** Was macht man mit so viel **Haß**? Der muß aufgelaufen sein, wie unterirdische Rechnungen auflaufen, ich weiß nicht, wann das angefangen hat.“ (MO: 63, Hervorhebung A.S.)

Außerdem ist hier wichtig zu sagen, wie sich Ingeborg Bachmann zu den gegebenen Umständen äußert. Sie stellt fest, dass der Mensch durch die Gesellschaftsnormen gefesselt ist und nicht nach eigenem Willen handeln kann. Dies führt in ihrem Fall zu Hass, der für sie zerstörerisch ist. Die gesellschaftlichen Konventionen, die vorgegebene Ordnung in der Welt spielen bei Bachmann eine sehr wichtige Rolle, unabhängig davon ob sie das im Beruf oder im Privatleben thematisiert. Sie sieht keine Chance, sich vom Leiden an den gesellschaftlichen Normen zu befreien:

„und etwas darüber zu denken, was man anstandshalber nicht ausspricht. **Denn der Anstand wird uns ja bis in den Tod regieren.**“ (MO: 66, Hervorhebung A.S.)

Auch weitere Stellen belegen diesen Unwillen, sich an die Normen anzupassen: „es kotzt mich an, ich mag das nicht, ich mag nicht tun, was die anderen tun, das ist es“ (MO: 71) und: „Ich will nicht, wenigstens streckenweise, was die anderen wollen.“ (MO: 71) Die starke Ablehnung dieser Welt verstärken noch die Aussagen über die Unzugehörigkeit zu ihr: „und diese Welt hier hasse ich, ich bin dafür nicht gemacht“ (MO: 70) und: „ich bin ganz ungeeignet für alles hier.“ (MO: 70) Diese Äußerungen steigern sich, indem eine Ursache genannt wird, und zwar eine Mentalität, gegen die sie sie Ekel empfindet. Offensichtlich sind damit Männer, Kollegen aus dem Literaturbetrieb, gemeint, die sie als ihr Unglück empfindet, an denen sie aber nicht 'zugrunde gehen' will:

„Was ich jahrelang für mein Privates Unglück gehalten habe – ich halte es nicht mehr dafür. Es ist ein viel größeres Unglück. Es stimmt hier nichts mehr. Wäre bloß Herr F. mein Unglück, das wäre zu ertragen. Aber es reicht ja weiter. Es ist bloß die Stellvertretung **für eine Mentalität, die ich verabscheue, an der ich nicht zugrundgehen möchte, so nicht,** obwohl ich meistens denke, ich bin schon tot. **Ich will so nicht zugrund gehen.**“ (MO: 72, Hervorhebung A. S.)

Die Absurdität der Welt, ihrer vorgegebenen Ordnung und die Prinzipien, nach denen sie funktioniert, können richtig und gesund erscheinen, wie die Autorin anmerkt, doch auf eine ironische und satirische Weise: „Heute setze ich mir die Termine, wie ich mir früher die Selbstmordversuche gesetzt habe, das ist, **in den Augen dieser Welt, ja ein Fortschritt. Und äußerst gesund**“ (MO: 66, Hervorhebung A.S.).

Bachmann bezeichnet ihren Zustand sehr prägnant als „saison en l'enfer“ (MO: 66) oder „Hölle“ (MO: 68), wobei sie sich mit diesem Begriff auf Arthur Rimbaud und sein Werk *Une*

saison en enfer bezieht. Hier kann die Frage gestellt werden, inwieweit sich Bachmann von diesem Werk inspiriert lässt und sich mit Rimbaud identifiziert. Im letzten Prosa-Gedicht des Bandes *Adieu* spricht Rimbaud u. a. darüber, dass er versucht hat, eine neue Sprache zu erfinden. Doch es misslingt ihm und er kommt zum Schluss, dass die lyrische Sprache eine Lüge darstellt, infolgedessen er sich von ihr verabschiedet:

„Ich habe alle Feste erschaffen, alle Siege, alle Dramen. Ich habe versucht, neue Blumen zu erfinden, neue Sterne, neue Wesen des Fleisches, neue Sprachen. Ich habe geglaubt, ich könnte übernatürliche Kräfte erwerben. Und siehe! Ich muss meine Phantasien und Erinnerungen begraben! Dahingeweht, der schöne Ruhm des Künstlers und Erzählens!“¹²

Eine Analogie zu Rimbaud bezüglich der lyrischen Sprache findet sich in Bachmanns Gedichten *Keine Delikatessen, Ihr Worte und Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen* wieder.

Des Weiteren wird der physische und psychische Zustand mit den Wörtern wie 'Leiden', 'Wahnsinn ohne Ende' und 'Besessenheit' charakterisiert:

„So sehr kann man sich auch durch einen Arzt nicht verstanden fühlen, um am Ende nicht zu sagen: was weiß denn jemand – was weiß denn irgendjemand von **diesen wahnsinnigen Leiden, von diesem ganzen Wahnsinn, der ja nicht aufhört, von dieser Besessenheit, auf die nur die mittelaltersten Begriffe zutreffen können.** Es ist eine Besessenheit, man ist wirklich besessen, anders wüßte ich es nicht auszudrücken.“ (MO: 68f., Hervorhebung A.S.)

Auch wenn der Ton beider Briefentwürfe den Eindruck erwecken kann, dass Bachmann des Lebens überdrüssig ist, beteuert sie, dass sie leben will: „Ich will leben, ich will nicht mehr sterben, und ich wollte immer sterben, immer deswegen. Und es ist keine Ausrede, ich will einfach leben, weil ich zu lang in der Hölle war“ (MO: 68). Sie ist aus der „Hölle“ zurückgekommen, hat das Schlimmste überstanden, doch äußert sie sich darüber auf eine sehr widersprüchliche Weise:

„Heute setze ich mir die Termine, wie ich mir früher die Selbstmordversuche gesetzt habe, das ist, in den Augen dieser Welt, ja ein Fortschritt. Und äußerst gesund. Ich merke schon, wie Arzt und Freundin aufatmen, also **ist sie über den Berg, sie arbeitet. Das kann man wohl sagen, aber über diesen Berg wollte ich nicht kommen, auch wenn ich doch über ihn kommen sollte. Dafür werde ich mich verachten,** wie ich die schöne Literatur verachten gelernt habe. Denn ich habe keine Ausrede, und ich kann mir keine zurechtzimmern wie die anderen, denn man kommt nicht aus **einer saison en l'enfer** zurück und sagt: da war nichts.“ (MO: 66, Hervorhebung A.S.)

¹² Im Original heißt es: „J'ai créé toutes les fêtes, tous les triomphes, tous les drames. J'ai essayé d'inventer de nouvelles fleurs, de nouveaux astres, de nouvelles chairs, de nouvelles langues. J'ai cru acquérir des pouvoirs surnaturels. Eh bien! Je dois enterrer mon imagination et mes souvenirs! Une belle gloire d'artiste et de conteur emportée!“ (Rimbaud 1963: 129)

Ähnlich wie beim vorigen Thema, so zeichnen sich auch in diesem die Aussagen durch Widersprüchlichkeit aus. Zuerst spricht Bachmann explizit über ihren Zustand, der durch Leiden und Schmerz charakterisiert ist. Dies transformiert sich in Wut und Hass, was aus der Sprechweise erkennbar ist und beim Lesen den Zustand der Resignation oder des Aufgebens bezüglich des Lebens und der Gesundheit evoziert. Dann teilt sie mit, dass sie aus der „Hölle“ gekommen ist und betont ihren Willen zum Leben.

c) Wüste

Die oben angeführten Textstellen rufen eine unerträgliche Position für Bachmann hervor. Deshalb wird bei ihr das Bedürfnis nach einer Gegenwelt ausgesprochen, die von der Wüste dargestellt wird und in ihren Texten immer mehr an Bedeutung gewinnt.

Im zweiten Briefentwurf (Text Nr. 23) wird die Wüste zum ersten Mal erwähnt. Hierbei ist es von Bedeutung zu erwähnen, dass Ingeborg Bachmann im Mai 1964 gemeinsam mit Adolf Opel eine Reise nach Ägypten unternommen hat, so dass hinter diesen Aussagen eine eigene, wirkliche Wüstenerfahrung steht.

Obwohl die Wüste das Bild eines Ortes hervorruft, an dem man nicht leben kann und der ohne Leben ist, wessen sich auch die Autorin selbst bewusst ist, sehnt sie sich genau danach: „und dahin möchte ich immer, immer. Immer denke ich an die Wüste“ (MO: 69).

Das Fasziniertsein von der Wüste, die Nachdrücklichkeit, wenn nicht sogar Obsession, wieder in die Wüste gehen zu wollen, vermitteln alle Textstellen dieses Briefentwurfs, die die Wüste zum Thema haben. In Bachmanns Aussagen bekommt sie eine eindeutige positive Konnotation. Sie stellt eine „wahre“, „richtige“, „tödliche“ und „gesunde“ (MO: 70) Welt für sie dar. Die dortige Welt wird mit Ausnahme des Adjektivs „tödlich“ mit äußerst positiven Attributen beschrieben, als ihre Welt bezeichnet:

„Das war meine Welt, und diese Welt hier hasse ich, ich bin dafür nicht gemacht. Ich kann hier manchmal nicht leben, weil alles so klein und nichtswürdig ist, [...] ein einziger Gedanke an die Wüste macht mich krank in dem besten Sinn, dort war alles wahr, alles richtig, alles tödlich, alles gesund. Dort hat man keine Neurosen, immer denke ich an die Tage, und ich habe es ausgehalten, ich war plötzlich gesund.“ (MO: 70)

Es ist unbestritten, dass es in diesen Äußerungen zur Verklärung der Wüste kommt. Von den Herausgeberinnen werden sie als Halluzination bezeichnet: „Auch die Erinnerung an die Wüste [...] wird nun zur Fata Morgana einer wahren und gesunden Welt, die in Wirklichkeit unerreichbar bleibt“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 130).

Ein wesentlicher Grund für die Adoration der Wüste kann darin liegen, dass es Bachmann in der Wüste gelingt, sich der Wirklichkeit anzunähern: „Das bestätigt ja wohl ihre Theorie, aber wie komme ich noch einmal an diese Wirklichkeit heran? Wie denn?“ (MO: 70) sowie dass sich ihr Zustand verbessert. Aus der Finsternis, der „Misere“ (MO: 59), der „Hölle“ (MO: 68) und „saison en l'enfer“ (MO: 66) flieht sie in die Wüste, wo sie gesund wird, wo sie an keiner Neurose leidet:

„wie schwer es ist dort zu überleben, aber ein paar Tage lang habe ich dort gelebt, so wie ich leben möchte. **Damals war ich sogar gesund, zum erstenmal**, ich war eben so gesund, wie jemand, der krank ist und es sich nicht mehr erlauben kann. Ich wollte überleben.“ (MO: 70, Hervorhebung A.S.)

Zudem kommt noch die Erkenntnis hinzu, dass die Wüste für sie alles bedeutet: „Ich habe immer gedacht, es gebe keine Entsprechung dafür, was ich will, aber die Wüste ist die Entsprechung.“ (MO: 70f.), „Ich will etwas anderes, ich will alles. Und dies alles ist die Wüste für mich“ (Übersetzung aus dem Italienischen im Stellenkommentar zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 218) und: „Ich will etwas anderes. Ich will etwas unendlich Schönes und etwas unendlich Herrliches haben, und das habe ich in der Wüste gehabt, seit man mir die Literatur genommen hat“ (MO: 71), „Ich will einfach nicht mehr. Ich will zu den Fellachen und den Sand sehen.“ (MO: 72)

Hier kann die Überlegung angestellt werden, was alles mit der Wüste gemeint sein kann: Erstens stellt die Wüste einen wirklichen Ort auf der Welt dar. Zweitens verweist sie auf einen Zustand, der dort erreicht werden kann, und zwar nicht nur bezüglich der Gesundheit, sondern auch in Bezug auf Schreiben, das für Bachmann notwendig und existenziell ist. Daraus resultiert, dass für sie die Wüste eine Gegenwelt zur realen Welt darstellt, einen Weg zur Gesundung, wenn nicht sogar die Flucht vor der Krankheit. Es handelt sich dabei um ein freiwilliges und bewusstes Verlassen dieser Welt und den Eintritt in eine andere. Das Motiv der Wüste als Ort der Heilung findet sich auch in *Todesarten* wieder. Die Wüste gehört zu einer anderen Dimension, die schwer fassbar ist und die Merkmale des Unlebbaren und Unerreichbaren, somit einer Utopie, trägt.

Auch bei diesem Thema sind die Aussagen durch die Struktur der Widersprüchlichkeit geprägt, die hier auf die Spitze getrieben ist. Bachmann will in die Wüste gehen, weil diese für sie Gesundheit und alles darstellt, aber zugleich ist die Wüste von absolut gegensätzlichem, nämlich tödlichem Charakter. Diese Aussage wirft die Frage auf, ob diese

Eigenschaft der Wüste bei Bachmann positiv konnotiert ist¹³ oder eine zerstörerische Wirkung auf sie hat, der sie sich aber trotzdem aussetzen möchte, denn erst durch Leiden kann sie an die Wirklichkeit herankommen.

d) Mensch

Bachmann lässt noch einige Bemerkungen zum Menschen im Allgemeinen in die Briefentwürfe einfließen. Sie beschäftigt sich hier mit den existenziellen Fragen, deren zentralste lautet: Was ist der Mensch?

Nach Bachmanns Worten stellt der Mensch ein Geheimnis dar. Er ist immer etwas Unbekanntes, das unmöglich zu entdecken zu sein scheint: „[...]“, daß man über Menschen nicht weiß, d.h. schon das Einfachste nicht weiß, also nicht, was darstellbar ist, das Einfachste schon nicht.“ (MO: 64)

„Natürlich wäre es schön, wenn man über diese Unbekannte, die Krone der Schöpfung, endlich etwas mehr wüßte, und seie, warum er wegen einer schlechten Magensäure in Unmut versetzt wird und warum gar jemand tötet und warum überhaupt jeder tut, was er tut, denkt, wie er denkt, handelt, wie er handelt. Und was alles dahinter ist, unbeschreiblich wirklich, weil es noch nicht erkannt ist. Es kommt mir aussichtslos vor, hinter diese Ungeheuer zu kommen, seit ich soviel weiß, faktisch weiß, und es müßte schon eine enorme Einbildung geben, um einen Zipfel davon erwischen zu können. Eine, die abspringt von dem, was man wissen kann, um sich den Rest einbilden zu können.“ (MO: 65)

Das menschliche Verhalten bezeichnet sie mit dem Wort 'Ungeheuer'¹⁴, hinter das man nicht kommen kann, das unerreichbar bleibt. Dabei bedient sie sich Begriffe der Geologie:

„Ich versuche immer, es aufzulösen, aber darunter ist doch etwas, was man nicht auflösen kann. Wir sind wahrscheinlich viel älter, als man es uns zubilligt, viel großartiger, viel törichter, - sehr wenig die Personen, die man durchanalysiert. Ich habe oft das Gefühl, daß darunter, wie für die Geologen, etwas an Gestein ist, an das man nicht herankommt, weder mit Worten noch mit dem Springen ins kalte Wasser. Ich weiß wirklich manchmal nicht mehr, wer wir eigentlich sind.“ (MO: 69)

Der aus der Geologie stammende Wortschatz in Bachmanns Aussagen wird von den Herausgeberinnen mit dem *Buch Franza* in Verbindung gebracht. Das Gestein wird dabei mit der menschlichen Psyche verglichen, die auch aus mehreren Schichten besteht: „Es gibt also sicher Dinge, die nicht außerhalb liegen, sondern die sich in uns überlagern und schon früh überlagert haben.“ (MO: 64)

¹³ Auch in der Aussage über das Schreiben verknüpft Bachmann Schreiben mit Tod, wobei diese Verwendung des Wortes auf Positive verweist: „ich denke lieber an meine Vorstellung von Schreiben, wie an die Vorstellung von Lachen, Strahlen, Sterben, das geht mich etwas an“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 181).

¹⁴ Das Wort Ungeheuer kommt bei Bachmann sehr oft vor. Sie bezeichnet damit nicht nur abstrakte Dinge wie z. B. Situationen, sondern auch Menschen.

„Die Begriffe der Geologie, die zu dieser Zeit auch in die Arbeit am *Buch Franza* eingehen, verweisen auf die tiefliegenden Schichten in der Psyche, an deren hartem Widerstand sowohl die psychologische Analyse als auch die Verhaltenstherapie scheitern.“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 128)

Zugleich merkt Bachmann, dass die Begriffe der Medizin und Psychologie und mit ihnen verwandter Bereiche nicht ausreichen, um den Menschen zu beschreiben, zu analysieren oder ihn besser zu verstehen:

„[...] daß man über Menschen nicht weiß, d.h. schon das Einfachste nicht weiß, also nicht, was darstellbar ist, das Einfachste schon nicht. Damit kann man alle Kulte treiben, **mit Wissen, Nichtwissen. Mit Oberfläche, behavior, mit Einsehen, Hineinsehen, mit allem.**“ (MO: 64, Hervorhebung A.S.)

Diese 'Unzulänglichkeit' der Sprache wird auch in einem Gespräch 1971 ausgedrückt:

„denn – sehen Sie – alles, was uns heute die Soziologie, die Psychiatrie und andere Disziplinen zu sagen haben, mag ja sehr interessant sein, auch das Material, das sie zusammentragen, vielleicht sogar die Weise, in der sie es interpretieren. [...] denn die Sprachen der Wissenschaft können bestimmte Phänomene überhaupt nicht erreichen, auch nicht ausdrücken.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 90)

Ungenügend scheinen ihr nicht nur die Sprache der oben genannten Wissenschaften zu sein, sondern auch die Aussagen von berühmten Autoren wie z. B. J. W. Goethe, die ihr nicht helfen, den Menschen zu verstehen:

„Und manchmal versucht man sich zu helfen mit den Klassikersätzen der Mensch ist ein dunkles Wesen, aber das klärt auch nicht viel auf. Ich weiß bloß, daß ich extrem stolz und extrem demütig bin, und das heißt auch noch nichts.“ (MO: 69)

Bachmann schließt dieses Thema wie auch die Briefentwürfe mit der Frage nach dem Grund des Lebens: „ich möchte gern wissen, für mich, warum ich noch lebe.“ (MO: 72)

Texte Nr. 24 und 25

Zwei weitere Texte, die als Briefe entworfen, aber nicht gesendet wurden, tragen die Nr. 24 und 25. Wie bereits gesagt, sind die Vorfälle, bei denen sich Bachmanns Zustand verschlechtert, das Hauptthema der Texte. Während diese im ersten Briefentwurf nur kurz angedeutet werden, findet sich im darauffolgenden Text eine ausführliche Beschreibung dieser Vorfälle, weshalb beide Texte als ein Text behandelt werden.

Der erste Briefentwurf beginnt mit der vertraulichen Anrede „Caro dottore, lieber Helmut“ (MO: 73), nach der Dank für ein zum Geburtstag empfangenes Telegramm ausgesprochen wird. Laut den Herausgeberinnen wurde der Briefentwurf nach Bachmanns Geburtstag am 25. 6. 1966 geschrieben.

Danach berichtet die Autorin über ihren Zustand. Als Erstes beginnt sie mit der guten Nachricht, dass ihr Bein, das sie bei einem Unfall im April 1966 gebrochen hat, geheilt ist: „das Bein, ist schon ganz in Ordnung gekommen, es hält auch Spaziergänge aus, kann schwimmen, es gibt noch eine letzte Schwierigkeit bei der Gymnastik“ (MO: 73). Auch bei der psychischen Gesundheit zeigen sich Anzeichen einer Besserung. Die Autorin gewinnt ihre Lebensfreude zurück: „La »Stimmung« è molto bene, ich bin braungebrannt, fröhlich, freue mich zum erstenmal wieder über Rom, über mein neues Leben“ (MO: 73). Der Zustand in Bezug auf die Krankheit, der in den MO-Texten zentral ist und über den in Ansätzen gesprochen wird, wird auch erwähnt. Der Autorin gelingt es noch nicht, eine Balance zu halten; Zustände des guten und schlechten Befindens wechseln sich ab. Außerdem erhält die Krankheit einen neuen Namen. Neben „Misere“ (MO: 59), „Hölle“ (MO: 68) und „saison en l'enfer“ (MO: 66) wird sie nun ebenfalls als „alte Unerfreulichkeit“ (MO: 73) bezeichnet. Die Ursache für das Unbehagen ist für sie zum Teil verständlich, zum Teil jedoch nicht: „Hie und da schaukelt die Gesundheit, es gibt stundenweise die alte Unerfreulichkeit, und die Gründe sind teils durchschaubar, teils nicht.“ (MO: 73). Danach setzt die Autorin mit einem Bericht über einen Vorfall, den sie vor kurzem erlebte, fort: „die schlechteste Zeit hatte ich, als Pierre hier war, und das wird nun ein ganz schönes Problem.“ (MO: 73)

Der erste Vorfall ereignete sich an Bachmanns Geburtstag, als sie mit ihrem Freund, Pierre, in einem Restaurant war. Bevor sie ins Restaurant gegangen sind, sind sie nach Neapel gefahren, um sich der Vergangenheit auszusetzen, „wo die schlimmen Dinge mit F. angefangen haben, denn ich habe mich dort nicht mehr hingewagt, aus Angst, es wiederzusehen.“ (MO: 73) Zu Bachmanns Überraschung verläuft der Besuch von Neapel gut: „[d]as ging aber recht gut.“ (MO: 73) Danach folgt der Besuch des Restaurants, wo es zur Zustandsverschlechterung kommt. Symptome wie Übelkeit und Zittern melden sich zu Wort, weswegen sie auf die Toilette geht, wo sie wartet, „bis »es« vorübergeht“ (MO: 76). Dann kommt sie zurück: „sammele meine Nerven ein und gehe schließlich wieder zurück ins Restaurant.“ (MO: 76) Doch ihr Zustand verbessert sich nicht: „dann ging es plötzlich zuende mit mir“ (MO: 74). Sie ist nicht fähig zu sprechen und will allein sein. Als Gegenmaßnahme gegen ihr Unwohlsein unternimmt sie einen Spaziergang am Strand, wo sie aber von einem „Dorfkretin“ (MO: 77) verfolgt wird, den sie nicht loswerden kann. In dieser Situation verfällt sie „einer rasenden sinnlosen Wut“ (MO: 77) und ist im schlimmsten Fall dazu entschlossen, „ihm das Scheit auf den Kopf“ (MO: 77) zu werfen. Dieses Erlebnis hinterlässt sie „total erschöpft“ (MO: 77). Sie kommentiert es mit einem Unverständnis der eigenen Gefühle und Lage: „ich kanns schwer

beschreiben, was in mir vorgegangen ist, etwas von einem sinnlosen maßlosen Haß, von Furcht, alles vermischt, vernunftlos“ (MO: 77). Bachmann versucht eine rationale Erklärung für ihr Verhalten zu finden. Sie kommt zum Ergebnis, dass der Grund für ihr Erschrecken und den Verlust ihrer Selbstbeherrschung darin liegt, dass sie auf dem Land angesprochen wird: „In der Stadt macht es mir nichts aus, angesprochen zu werden, aber auf dem Land bringt es mich um die Fassung.“ (MO: 77) Damit hängt auch ein anderes Erlebnis zusammen, das sie kurz beschreibt. Zwei junge Männer „fahren mit dem Auto direkt auf mich zu, um im letzten Moment bravourös einen Zentimeter vor meinen Schuhspitzen abzubiegen, zum Spaß, und ich war so erschrocken“ (MO: 77). Dieses auf Machismus hinweisende Verhalten nennt sich „[c]iao bella“ (MO: 77) und der Autorin „fehlt der Humor dafür.“ (MO: 77)

Dann geht die Autorin zum zweiten Vorfall über, der sich ebenfalls im Restaurant abspielt, diesmal in Begleitung eines Herrn B.. Die Autorin ist „sehr vergnügt“ (MO: 75), in guter Gemütsverfassung. Im Restaurant ist noch ein Tisch von einem Paar besetzt. Wie im ersten Fall kommen auch jetzt Symptome wie Zittern, Übelkeit, Sprachschwierigkeiten, nervöse Hände und Unruhe vor: „fange ich zu zittern an, kann Herrn B. nicht zuhören, fahre mit den Händen hysterisch über die Tischdecke [...] Ich versuche zu antworten, merke daß ich nicht mehr reden kann.“ (MO: 75) Die Autorin greift nach einer Tablette, die sie „eiserne Reserva“ (MO: 75) nennt. Außerdem macht sie sich bewusst, dass sie zwei Männerstimmen hört, wobei sie aber im Raum nur einen Mann sieht: „schaue irre herum, es sind aber nur der Herr und die Dame im Raum.“ (MO: 75) Diese „Sinnestäuschung“ (MO: 75) versetzt sie in „eine unbeschreibliche Panik“ (MO: 75), weswegen sie sich vergewissern möchte, ob sie richtig hört, auch um den Preis, vor ihrem Bekannten verrückt zu wirken. Ihr Gegenüber bejaht ihre Frage: „Zu meiner Überraschung sagt er ja, er habe es auch wahrgenommen, die Frau ist keine Frau, sondern ein Transvestit oder etwas dergleichen“ (MO: 75). Trotz der Antwort wird sie nicht ruhiger und die Symptome verschwinden nicht, ihr wird noch schlechter: „aber die Übelkeit wird noch schlimmer, es ist eben die Lawine, die schon Rollen (sic) ist.“ (MO: 75) Sie wechseln den Tisch, sprechen über die Situation und die Tablette fängt an zu wirken, weswegen sie „das Gleichgewicht wieder“ (MO: 76) findet. Die Autorin denkt darüber nach, warum sie so stark reagierte, aber sie findet keine „Erklärung für meine Übelkeit und Aufregung.“ (MO: 76)

2.1.3 Redeentwürfe

Den Band *Male oscuro* schließen die Texte Nr. 27 und 28 ab, die als Rede an die Ärzte konzipiert sind und unvollendet bleiben. Die Entstehungszeit der Texte datieren die Herausgeberinnen auf Januar bzw. Februar 1966.

Beide Texte behandeln dieselben Themen, weshalb sie in diesem Abschnitt als ein Text behandelt werden. Die Themen sind: Kritik an den Ärzten, Krankengeschichte, Krankheit und Arzt-Patient-Beziehung, womit sie eine Erweiterung und Fortsetzung der vorigen Texte des Bandes darstellen. Die Themen werden in keiner erkennbaren Reihenfolge behandelt, sondern es wird von einem Thema zum anderen gesprungen, wie dies ebenfalls bei den anderen MO-Texten der Fall ist. Dieses Vorgehen bezeugt und verstärkt zugleich den fragmentarischen Charakter der Texte. Der Unterschied besteht jedoch darin, dass in den Redeentwürfen das Thema Krankheit dicht dargestellt wird.

Die Autorin tritt aufgrund ihrer eigenen Erfahrung mit Ärzten, medizinischer Behandlung und Aufhalten in Krankenhäusern aus der passiven Rolle einer Patientin bzw. eines Opfers heraus und übernimmt die aktive Rolle einer Vermittlerin.

Text Nr. 27 beginnt mit der Anrede „Sehr geehrte Herren“ (MO: 82). Damit wendet sie sich an die Ärzte mit der Absicht, sie über etwas zu informieren: „Ich habe nicht die Absicht, über meine Krankheit zu berichten, aber ich möchte Sie, die Anwesenden und Nichtanwesenden über etwas informieren.“ (MO: 83) Wie sie klar ausdrückt, wird sie nicht über ihre Krankheit sprechen, sondern über die Ärzte selbst, und zwar in einem kritischen Ton: „Mit meiner Geschichte [...] werde ich Sie nicht belästigen, sondern ich möchte über Sie sprechen, die Ärzte, [...] mit der gebotenen Kritik.“ (MO: 82) Durch diese Rede erfahren die Ärzte

„von der andren Seite [...], von der des Patienten oder des Ex-Patienten, weil die meisten wohl nicht über Sprache verfügen oder nicht fähig sind, zu formulieren, und weil [...] uns ja die Scham überlebt.“ (MO: 82)

Bachmann verfügt über die Sprache, sie will nicht schweigen und entscheidet sich, über ihre Erfahrung mit den Ärzten zu sprechen: „Und nun fängt meine Geschichte mit den Ärzten an, und die geht Sie an, meine Herren. Sie alle.“ (MO: 85) Den Anstoß dafür liefert das Buch des italienischen Schriftstellers Giuseppe Berto *Il male oscuro* (1964): „[i]ch habe zum erstenmal daran gedacht, mich zu äußern, nachdem ein italienischer Schriftsteller, den ich ein wenig kenne, [...] ein Buch geschrieben hat.“ (MO: 82) Dieses Buch ist autobiographisch verfasst und handelt von einem Mann,

„der sieben Jahre lang von einem Arzt zum anderen ritt, [...] bis er in die Hand eines Psychotherapeuten kommt, der ihn in relativer Zeit zurücktransportiert ins Leben, und ihm das, was er für eine unheilbare unheimliche physische Krankheit hielt, zu erklären imstande ist.“ (MO: 82f.)

Die Erwähnung dieses Buches soll für die Ärzte zugleich eine Hilfestellung sein, denn es ist „eine penible präzise Schilderung von erschreckender Genauigkeit über die Zustände“ (MO: 83), die die Ärzte untersuchen.

Nach dieser kurzen Vorstellung des Buches setzt Bachmann ihre Rede fort, indem sie ihre Erfahrung mit Ärzten erzählt. Dabei ist auffällig, auf welche Art und Weise sie über diese Erfahrung spricht. Einerseits wird aus 'ich'-Perspektive erzählt: „Ich war ja nicht krank – ich war nur krank, aber ganz anders“ (MO: 89), andererseits wird vom unbestimmten Pronomen 'man' Gebrauch gemacht:

„**man** liegt in einem Krankenhaus, auf einer internen Abteilung. **Man** ist in einem Krankenhaus. **Man** weiß überhaupt nicht, was **man** hat, jeden Tag Erstickungsanfälle“ (MO: 85, Hervorhebung A.S.)

sowie vom Substantiv 'Patient': „Und dann kommen dem Patienten die ersten Bedenken. Drei Monate interne Abteilung, immerzu Mittel.“ (MO: 86) Dieses Verfahren wurde bereits in den *Briefentwürfen* – Texte Nr. 22 und 23 – angesprochen, in denen es zum Wechselspiel der Pronomen 'ich' und 'man' kommt. Doch der Unterschied zu den Redeentwürfen besteht darin, dass Bachmann sich hier der Krankheit oder dem Status der Patientin nicht zu entziehen versucht. Sie ermöglicht den Ärzten das Hineinversetzen in diese Rolle und lädt sie geradezu dazu ein: „Der Patient, Sie dürfen immer ruhig mich an dessen Stelle setzen“ (MO: 84) oder „Ich, der Patient“ (MO: 88). Die Identifikation mit der Rolle der Patientin kommt selbst auf eine Weise zustande, die unwillkürlich erscheinen kann. Einmal handelt es sich um den Wechsel vom männlichen Geschlecht zum weiblichen, ein anderes Mal um den Wechsel von der ersten Person zur dritten: „Eines Tags heißt es, **der Patient, die** sich ein Kind wünscht“ (MO: 88, Hervorhebung A.S.) und „das nach dem ersten Tag keinen Eindruck auf **mich** macht, auch nicht mehr wirkt. Die Operation ist vorbildlich, alles gelungen, **der Patient** zwar nicht tot“ (MO: 83, Hervorhebung A.S.).

Die angekündigte Kritik der Ärzte besteht darin, dass sie den Patienten im guten Glauben bestimmte Ratschläge geben, die diesen aber schaden können. Es ist anzumerken, dass selbst die Autorin diese Ratschläge auch zu dem Zeitpunkt, wo sie die Redeentwürfe geschrieben hat, nach der Erfahrung mit Ärzten, immer noch für richtig hält, denn sie berücksichtigt, in welchem Kontext sie gegeben wurden, und zwar in einem bürgerlichen:

„Er (Arzt, Anm. A.S.) gibt einen Rat, der zwar allen und mir auch heute noch richtig erscheint, in einem bürgerlichen Kontext, aber er rät einem Verzweifelten,

etwas zu tun, was diesen Verzweifelten eines Tag in ein noch größeres Unglück stürzen wird. Er hat seinen Patienten im Auge und er vergißt, daß es Teufeleien gibt, die moralisch nicht bewertbar sind, und die seinen Patienten eines Tags an Messer liefern werden.“ (MO: 85)

Der Patient befolgt die Anweisungen des Arztes: „Der Patient tut, was der Arzt ihm sagt [...] Der Patient versucht ein neues Leben. Er trinkt wieder, er nimmt wieder Beruhigungsmittel, er ist nur noch ein Schatten, aber er lebt.“ (MO: 85) Der Ratschlag des Psychiaters bringt den Patienten in eine für ihn noch schwierigere Situation – er bekommt Anfälle, die dann einen Krankenhausaufenthalt notwendig machen. Die Diagnose wird dem Patienten jedoch nicht mitgeteilt:

„Dann fängt die Teufelei an. Der Patient erfährt, daß der Rat des Psychiaters, der ein Moralist ist, ihn in ein neues Unglück stürzt. [...] dann hat der Patient plötzlich etwas, was er nicht versteht, einen furchtbaren Anfall [...] er wird eingeliefert. Es ist Mitternacht, es wird alles getan, EKG, Schlafspritze, man liegt in einem Krankenhaus, auf einer internen Abteilung. Man ist in einem Krankenhaus. Man weiß überhaupt nicht, was man hat, jeden Tag Erstickungsanfälle.“ (MO: 85)

Dieses Verfahren führt u. a. auch dazu, dass sich der Patient zwischen seinem Zuhause und dem Krankenhaus hin und her bewegt: „Aber dann bin ich aus der Klinik gekommen, und dann war ich wieder dort, und dann wieder draußen, aber da war ich zum erstenmal nicht mehr sicher.“ (MO: 87) Die mangelnde Kenntnis der Diagnose wie auch der ständige Aufenthalt im Krankenhaus lösen beim Patienten einen Zustand der Verzweiflung und der Aversion gegen das Krankenhaus aus: „ich habe nicht gewußt, was ich habe, ich war nur so irrsinnig verzweifelt“ (MO: 86), „ich wollte nie mehr auf die interne Abteilung zurück“ (MO: 89) und „Meine einzige Sorge war, nie mehr in dieses Spital zurückzumüssen“ (MO: 89). Dieser Zustand wird mithilfe von Spritzen und Medikamenten geheilt¹⁵ und schließlich erfährt der Patient die Diagnose – „vegetative Dystonie“:

„Und dann kommen dem Patienten die ersten Bedenken. Drei Monate interne Abteilung, immerzu Mittel. Mittel, Spritzen, Medikamente, und auf der Rechnung steht ein Wort, [...] vegetative Dystonie.“ (MO: 86)

Diese Krankheit wird von den Ärzten bagatellisiert und als für Frauen typische Krankheit angesehen:

„Und jedesmal, wenn die Ärzte und eben dieser Chefarzt mir sagten, das geht vorbei, das kennen wir alles, das geht allen Frauen so, die Mitte dreißig sind, das

¹⁵ Diese Erfahrung wird auch im nachgelassenen Gedicht zum Ausdruck gebracht: „von Spritzen betäubt, von Spritzen (/) ins Wachen geholt, ins Begreifen, (/) was doch niemand begreift. (//) Wie soll einer allein soviel erleiden können, (/) sovielen Deportationen, soviel Staub, sooft hinabgestoßen (/) sooft gehäutet, lebendig verbrannt, sooft (/) geschunden, erschossen, vergast, wie soll einer (/) sich hinhalten in eine Raserei (/) die ihm fremd ist und der heult über eine erschlagene Fliege. (//) Soll ich aufhören, da zu sein, damit dies aufhört. (/) Soll ich die Qual mir abkürzen, mit 50 Nembutal, (/) soll ich, da ich niemand in die Hände falle, (/) aus allen Händen fallen, die morden“ (*Nach vielen Jahren In Ich weiß keine bessere Welt* S. 60)

ist eben das Übliche und wenn Sie in ein paar Wochen hier herauskommen, dann sind Sie wieder hübsch und so weiter“ (MO: 86)

Bachmann aber wehrt sich gegen diese Diagnose, für sie geht es um etwas ganz anderes: „Es ging für mich um juristische Probleme, und man wollte mir weismachen, das sei eben eine Angelegenheit von Mittdreißigerinnen“ (MO: 87).

Krankengeschichte

Den Verdacht der Fehldiagnose erregt auch ein Aufsatz (1963) vom deutschen Mediziner und Begründer der psychosomatischen Medizin Karl Thure von Uexküll, den Bachmann liest: „Dann ist es passiert, es war etwas Nebensächliches, ich las ein Buch [...] eines dieser dümmlichen Bücher, [...] dann ein Aufsatz eines deutschen Psychiaters.“ (MO: 89) Dieser Aufsatz übte neben dem Roman *Il male oscuro* starken Einfluss auf Bachmanns Krankheitserfahrung aus:

„Trotzdem ist damals in mir etwas passiert. Nach zwei Jahren physischer Krankheit tauchte in mir der Verdacht auf, daß ich an etwas anderem leide. Ich habe nie wieder einen Aufsatz mit so kindischer Hysterie gelesen. Plötzlich war mir alles klar. Ich war ja nicht krank – ich war nur krank, aber ganz anders. Und niemand hatte mich je gefragt, warum ich leide, warum ich heimlich einen idiotischen Brief geschrieben habe, den jeder vernünftige Arzt verhindern hätte können. Jeder Arzt wenn er etwas gewußt hätte, hätte mir einen Anwalt genommen. In einem Monat wäre alles zu bereinigen gewesen. Und man hat mich hineingestoßen, ohne es zu wissen, in einen kompletten Wahnsinn.“ (MO: 89f.)

Laut den Herausgeberinnen handelt es sich um den Aufsatz *„Hoffnung und Angst in ihren körperlichen Auswirkungen*, der die Zusammenhänge zwischen Sorge und Angst und körperlichen Symptomen befragt.“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 224) In diesem Aufsatz wird festgestellt, dass physische Probleme mit der Psyche verbunden sind, was Bachmann auf ihren Zustand überträgt. Sie konstatiert, dass sie an etwas anderem leidet, als von den Ärzten festgestellt wurde. Diese Erkenntnis löst bei ihr Wut aus, wie aus der oben zitierten Stelle deutlich hervorgeht, denn die Heilung hätte auf eine ganz andere Weise durchgeführt werden können, in kürzerer Zeit, und vor allem wäre sie nicht dem Wahnsinn verfallen: „Und ich hätte damals sprechen müssen, ich wäre in einem Monat geheilt gewesen, und weniger noch“ (MO: 87).

In diesem Affekt der Wut und Empörung werden von ihr jegliche wissenschaftlichen und medizinischen Begriffe für die Bezeichnung der Krankheit abgelehnt. Eine ähnliche Textstelle

findet sich ebenfalls in den Briefentwürfen¹⁶, wo sie feststellt, dass sich erstens die Begriffe aus der Wissenschaft als unzulänglich erweisen, wenn es um den Menschen geht, und dass zweitens der Mensch und seine Psyche für die Medizin immer noch ein Rätsel darstellen. Deshalb fordert die Autorin von den Ärzten, dass sie nicht zwischen theoretischen Begriffen oszillieren, sondern dass sie handeln: „Was mich erstaunt, das ist Ihr geringer Mut. Sie sollten viel mehr haben. In Ihren Arbeiten haben Sie ihn. Aber in der Praxis? Die Menschen leiden so sehr“ (MO: 90) und „Ich darf Ihnen versichern, daß wir keine Begriffe haben, wir haben die Krankheit. Und wir brauchen den Arzt. Wir haben den male oscuro“ (MO: 91). In einem weiteren Satz spezifiziert sie, worum es sich bei dieser Krankheit handelt: „daß diese Krankheit, nein, sagen wir es schon, die Neurose, aber wie Sie das morgen nennen, daß sie das ist, wofür Sie sie halten.“ (MO: 91f.) Die Bezeichnung der Krankheit als Neurose wird bereits in Text Nr. 4 erwähnt, in dem sie noch genauer als „Angstneurose“ (MO: 23) bestimmt wird.

Eine Überlegung zum Empfinden von Angst wird dann noch in der Rede fortgesetzt, indem Bachmann mit Begriffen von Heidegger spielt und sich auf ihre Dissertation beruft: „Die Angst, die Sorgen ums Dasein, das Geworfensein – verzeihen Sie, ich habe nämlich meine Haut auch gelassen, nicht nur in einer Dissertation. Wie blöde erscheint das einem Menschen, alle diese Ausdrücke, Angst, etc.“ (MO: 91) Im Weiteren stellt sie fest, dass Angst ein gesellschaftliches Tabu ist und nur die Kranken die Angsterfahrung durchleben. Auch in diesem Fall gelingt es weder mit den Begriffen der Philosophie, der Religion und der Metaphysik, die Angst in Worte zu fassen und zu vermitteln; sie entzieht sich somit jeglicher Theorie:

„Es gibt die Angst nicht, aber der Kranke hat sie, dafür stehe ich ein, vor jeder Instanz. Und das ist nicht ein Wort unserer Philosophen, das ist etwas Menschliches. Es ist so sehr menschlich, daß man nicht mehr darüber reden mag. Denken Sie nie an Gott und an die Metaphysik, denken Sie an keinen Begriff, an nichts Überliefertes, denken Sie an gar nichts.“ (MO: 91)

In Bezug auf die Angst-Thematik ist hier noch auf den Satz in den Briefentwürfen hinzuweisen, als sich die Autorin ihrem Arzt gegenüber dazu bekennt, dass sie „Angst, ermordet zu werden“ (MO: 62) verspürt.¹⁷ Außerdem projiziert sich die Angst auch in die „dramatischen Angstträume“ (MO: 44).

¹⁶ S. S. 38.

¹⁷ Mehr dazu siehe S. 32.

Sowohl in den Redeentwürfen wie auch in den anderen MO-Texten werden verschiedene Symptome der Krankheit wie Kopfschmerzen, Erregung, Übelkeit, Rastlosigkeit und Erstickungsanfälle genannt.

Ob nun diese Symptome wirklich einer Angstneurose zugeordnet werden können, bleibt in dieser Arbeit offen, denn die Texte aus MO stellen Bachmanns Zustand nur skizzenhaft dar. Zudem steht die Krankengeschichte der Autorin nicht zur Verfügung. Eine andere Überlegung wäre, dass die Symptome Folgen der Gebärmutterentfernung darstellen - ein verfrühter Eintritt in die Wechseljahre. Da man aber nicht weiß, ob bei Bachmann eine Teilentfernung, eine totale oder eine radikale Gebärmutterentfernung durchgeführt wurde, werden hier keine Spekulationen bezüglich des Klimakteriums angestellt.

Dass Bachmann aber bereits früher an diesen Anfällen gelitten hat, als sie in ihren Zwanzigern war, ist unbestritten. Dies belegt ein Brief an Paul Celan vom 6. 9. 1950, in dem sie über einen Nervenkollaps berichtet:

„Ich war in den vergangenen Wochen **sehr krank; ein Nervenkollaps mit allen Begleiterscheinungen hat mich gelähmt und unfähig gemacht**, richtig zu reagieren und etwas zu entscheiden.“ (Bachmann / Celan 2008: 17, Hervorhebung A.S.)

Daraus geht hervor, dass die Autorin eine Prädisposition dafür hatte. Berücksichtigt man noch ihre Aussage in einem Interview von 1972 darüber, wann sie zum ersten Mal Angst hatte zu sterben, lässt sich ihre Reizempfindlichkeit bestätigen. Es handelte sich um Hitlers Besuch in Klagenfurt im April 1938: „das Aufkommen meiner ersten Todesangst“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 111). Ob dieses Erlebnis für die Autorin die zentrale Quelle ihrer Angst darstellt, bleibt offen. Es ist jedoch unumstritten, dass es sich um ein traumatisches Erlebnis handelte.

Obwohl zu Beginn der Rede angekündigt wird, dass Ingeborg Bachmann ihre eigene Krankengeschichte nicht erzählen wird, wird dennoch ihre Diagnose mitgeteilt. Zudem fließen in die Rede ihre eigenen, privaten Erlebnisse ein, wodurch das Bild des Krankheitszustandes indirekt vermittelt wird. Das, was in den *Traumnotaten*, *Aufzeichnungen*, *Briefen* und *Briefentwürfen* nur angesprochen und angedeutet wurde, findet hier einen direkten Weg. Hier werden schmerzhaft Erfahrungen zum Ausdruck gebracht wie z. B. die Gebärmutterentfernung und ihre Konsequenzen sowohl für den physischen als auch psychischen Zustand der Schriftstellerin:

„Die Operation wird gemacht, Gebärmutterentfernung, es gibt einige Tage mit Morphium, das nach dem ersten Tag keinen Eindruck auf mich macht, auch nicht mehr wirkt. Die Operation ist vorbildlich, alles gelungen, der Patient zwar nicht

tot, aber in einer irrsinnigen Aufregung, Weinkrämpfe, Schreie, Verzweiflung. Der erste Psychiater wird zugezogen. Der erste.“ (MO: 83f.)

Ein weiteres Bekenntnis betrifft Bachmanns Kinderwunsch, dem aber ihr Alkoholkonsum¹⁸ und hoher Verbrauch an Tabletten und Beruhigungsmitteln entgegenstehen, was einen Schwangerschaftsabbruch zur Folge hat, auf den in der folgenden Textstelle Bezug genommen wird:

„Eines Tags heißt es, der Patient, die sich ein Kind wünscht, könne keines bekommen, die [...] medizinische Indikation sei nicht nur erlaubt, sondern geboten, die Operation aber nicht durchführbar, weil ein plötzlich erhöhter Konsum an Alkohol und Tabletten, Beruhigungsmitteln, keine günstige Voraussetzung bietet.“ (MO: 88)

Eine Gemeinsamkeit beider Textstellen ist die Art und Weise, wie über die Geschehnisse gesprochen wird. Es handelt sich um emotionale und für die Psyche sehr belastende Erfahrungen. Trotzdem ist in der Sprechweise eine Entpersönlichung und partielle Versachlichung zu erkennen, v. a. in den ersten Sätzen. Dahingegen findet sich eine sehr emotionale Sprache, wenn über Leiden und Schmerz gesprochen wird:

„Aber nichts, gar nichts ist dem vergleichbar, diesem entsetzlichen Schmerz, an dem ich seit vier Jahren leide. Das ist unvergleichlich. [...] daß diese Hölle für einen Menschen in keiner ihrer Krankengeschichten auch nur aufzutauchen vermag. Ich habe hunderte gelesen, aber Sie wissen nicht, wovon sie reden.“ (MO: 92)

Wie aus dem ganzen Redeentwurf hervorgeht, stellt der Text eine Art Anklage dar. Die Anklage richtet sich gegen die Ärzte und ihre Behandlungsmethoden, die unzureichende Verbindung von Theorie und Praxis. Bachmann zeigt hier mit dem Finger auf die männlich dominierte Ärzewelt. Dies wird bereits bei der Beschreibung mancher Ärzte sichtbar: Psychiater, Chefarzt und Internist werden zwar mit positiven Eigenschaften charakterisiert, doch der Kontext weist auf eine ironische Darstellung hin: „Der Psychiater, ein vornehmer Mann, ein Aristokrat“ (MO: 84) und „der ein Moralist ist“ (MO: 85), „der Chefarzt¹⁹ ist ein bezaubernder Mann, er vertröstet einen von einer Woche auf die andere“ (MO: 86) und „Der Arzt, ein Internist, macht wie es sich gehört einige Untersuchungen, gibt einige Spritzen, [...] gibt Tabletten“ (MO: 87). Trotz ihrer hervorragenden Eigenschaften, die von der Gesellschaft

¹⁸ Alkoholkonsum und Alkoholsucht spiegeln sich auch im nachgelassenen Gedicht *Alkohol* wider:

„Trinken, was trinken, (/) ich trinke, trinke den Staub auf den Flimmer auf (/) ich trinke in mich hinein soviel Schilling (/) ich trinke meine Arbeit in mich hinein trinke (/) heraus, ich kann nur mehr trinken (/) mich aus allem heraus trinken, das säuft (/) den Geschmack weg aus allem, aus Staub aus (/) ich sag nicht, weil keiner es sagt (/) warum es trinkt, sich zu Tod säuft, (/) ich bins ja ja nicht, es säuft sich (/) an ich sag nicht, weil keiner sagt. (/) man soll mich nicht aufrütteln (/) mich zwingen zu sagen, es weiß ja jeder (/) warum es säuft, sich besäuft, sich (/) sich betäubt, es betäubt sich“ (*Alkohol* in *Ich weiß keine bessere Welt* S. 151)

¹⁹ Die Figur des Chefarztes kommt auch in der Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle*, 1964, vor, die Krankheit zum Thema hat und in der die Kranken Protagonisten sind.

geschätzt werden, können sie der Patientin nicht helfen. Die Ärzte verschreiben den Patienten „die Medikamente, die unverantwortlich machen“ (MO: 92f), weshalb sie „einen idiotischen Brief“ (MO: 89) schreiben. Den Höhepunkt erreicht sie dann mit der Bezeichnung der Ärzte als einer „Räuberbande“:

„Das verwinde ich nicht, daß man mein Leben zerstört hat, weil man nicht begriffen hat, daß ich einer Räuberbande in die Hände gefallen bin, und man hat mir EKG gemacht und EEG und hundert Untersuchungen, aber niemand hat mich gefragt: was haben Sie denn, warum sind Sie so elend. Niemand. Und ich habe doch ausgesehen, ganz gewiß, wie ein zutodverwundetes Tier. Das war doch zu sehen. Muß man dazu ein Arzt sein?“ (MO: 90)

Der Vorwurf der Fehldiagnose und einer damit zusammenhängenden fehlerhaften Behandlung zieht sich durch die ganze Rede. Die Botschaft der Rede kann als Appell an die Ärzte verstanden werden, dass die Kranken letztlich nicht Medikamente brauchen, sondern einen Therapeuten:

„Meine Herren, ich bitte Sie: sagen Sie den Internisten auf der ganzen Welt: es könnte sein, es könnte immerhin sein, daß ein Mensch nicht nur Erstickungsanfälle oder Kopfanfälle hat, - es könnte doch sein, daß er einen Therapeuten braucht, und zwar sofort.“ (MO: 90)

Wahrheit und Lüge in der Arzt-Patient-Beziehung und Prag-Besuch

Die Kritik betrifft nicht nur die Ärzte und die Behandlung, sondern auch die Patienten selbst. Die Arzt-Patient-Beziehung wird in der Rede thematisiert, die von den Begriffen 'Wahrheit' und 'Lüge' eingerahmt ist. Dabei liegt der Fokus auf Patienten, die sich der Wahrheit entziehen und mit diesem Verhalten sich selbst gefährden. Der Patient „begeht die ersten Fehler“ (MO: 84) dadurch, dass er dem Arzt nicht die Wahrheit sagt. Er „hat nicht die Courage, von dem einzigen Problem zu sprechen, das ihn wirklich betrifft.“ (MO: 84) Stattdessen „murmelt er immerzu von Eheschwierigkeiten etc“ (MO: 84). Die Autorin stellt sich die Frage, warum es zu diesem Verhaltensmuster vonseiten des Patienten kommt. Laut ihr liegt das an einem Schutzinstinkt der Patienten:

„Warum sagt er sie nicht? Er sagt sie nicht, weil er jemand decken oder schützen möchte, den er liebt und nicht verurteilt wissen möchte, nicht einmal in den Augen eines Psychiaters. Er lügt also. Das ist der Patient. [...] Denn er weiß noch nicht, daß er sich schon seine Grube gräbt mit diesem Verschweigen. [...] D.h. er sagt die Wahrheit, aber nur einen so geringen und unwichtigen Teil, daß kein Arzt vermuten kann, was noch dahinter steckt. So vergehen einige Wochen.“ (MO: 84)

Auch wenn der Patient dem Arzt „intelligent“ (MO: 83) und „vernünftig“ (MO: 83) erscheint, ist er tatsächlich gefährlich. Deshalb macht die Autorin die Ärzte auf das Verhalten des

Patienten aufmerksam und fordert sie zu Misstrauen auf: „Denn mißtrauen Sie uns, den Kranken. Wir sind sehr gewitzt, sehr verlogene, sehr raffiniert.“ (MO: 91)

Die Wahrheitsforderung wird aber auch gegenüber den Ärzten ausgesprochen. Damit ist gemeint, dass den Patienten die richtige Diagnose mitgeteilt werde. Dies beschreibt Bachmann am Ende der Rede, wenn sie auf ihre eigene Erfahrung zu sprechen kommt, die sie in Prag gemacht hat: „damals hat man mir zum erstenmal gesagt, was mit mir ist, an der Poliklinik“ (MO: 92). Diese Nachricht kommentiert sie als „eine große Erleichterung“ (MO: 92) im Gegensatz zu dem „zweijährigen Betrug“ (MO: 92), den sie bei den anderen Ärzten erlebt hat. Die richtige Diagnose setzt sie mit „Wahrheit“ gleich und sie

„verträgt ein Patient sehr gut. Er verträgt sie besser als die Medikamente und Liebenswürdigkeiten, die Medikamente, die unverantwortlich machen.“ (MO: 92f.)

Außerdem führt die Wahrheit dazu, dass sich der Kranke wieder wie ein Mensch fühlt und nicht als leidendes Tier: „Von diesem Moment an war ich wieder ein Mensch. Ich wußte plötzlich alles, ich war froh darüber. Es war mir sofort klar, daß er recht hatte“ (MO: 92), dass die Diagnose nicht in Zweifel gezogen wird und sie eine „Erlösung“ (MO: 92) ist.

Dass der Prag-Besuch für die Schriftstellerin und ihren Zustand von großer Bedeutung ist, bestätigt auch der Brief an H. M. Enzensberger vom 3. 8. 1964, in dem sie ihm mitteilt, dass sie in Prag etwas gefunden hat, das ihr geholfen hat:

„Ich möchte Dir ganze Romane erzählen, nicht den schlechten Roman, von Krankheit und Chaos, aber zum Beispiel würde ich Dir gerne sagen, was ich in Prag so herrlich gefunden habe, weil Ihr in Prag wart, sogar sagen, mit wievielen Dingen ich meinen Frieden gemacht habe, um den rabiaten Unfrieden, der sich vielleicht verstärkt hat, genau hervortreten lassen zu können, [...]“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 159)

Brief (Text Nr. 26)

Als abschließender Text des ganzen Bandes wird der Text Nr. 26 behandelt. Obwohl auf ihn noch die Redeentwürfe folgen, gilt er als letzter verfasster Text der MO-Texte. Es handelt sich um den Brief an Dr. Schulze, der vom 17. 3. 1968 datiert, womit der längste zeitliche Abstand zu den anderen Texten aus MO gegeben ist.

Der Brief wurde in Rom geschrieben und besteht aus zwölf Absätzen, die jeweils durch eine Leerzeile voneinander getrennt sind, obwohl aufeinanderfolgende Absätze oft dasselbe Thema behandeln. Eine mögliche Erklärung dieser Struktur mag darin liegen, dass der neue

Absatz eine Erweiterung und Erklärung des bisher Gesagten darstellt und der Text somit übersichtlicher gestaltet ist. Die Absätze sind kurz; sie bestehen zumeist nur aus sechs oder sieben Zeilen.

Dieser Brief drängt zugleich die Frage auf, ob die Patientin, Ingeborg Bachmann, am Ende der Geschichte ihrer Krankheit gesund wird oder nicht.

Bereits im ersten Absatz betont Bachmann die besondere Wichtigkeit des Briefes für sie: „der Brief ist mir zu wichtig“ (MO: 79). Danach folgt eine knappe Darstellung ihres Zustands, der dem gewünschten entspricht: „um es kurz zu machen: mir fehlt gar nichts.“ (MO: 79) Nichtsdestotrotz betont sie, dass sie auf manche Verlegenheiten hinweisen möchte. Dies begründet sie mit der Forderung nach Offenheit bezüglich der Therapie: „denn sonst kann ich nicht offen sprechen, und mit Ihnen muß ich das ja immer tun können und dürfen.“ (MO: 79) Die notwendige Offenheit verweist somit auf das vorige Kapitel *Redeentwürfe*, in dem sie in der Arzt-Patient-Beziehung gefordert wird, damit die Heilung des Kranken gewährleistet werden kann. Damit hängt gleich der folgende Absatz zusammen, der Bachmanns Empörung zum Thema hat, die einerseits von Dr. Auer, andererseits von Bachmanns Verleger Siegfried Unseld verursacht wurde. Im Stellenkommentar wird der Zusammenhang teils näher erläutert. Dr. Fred Auer hat Bachmann sein Ferienhaus zum Arbeiten zur Verfügung gestellt. Dies wurde auch von dem behandelnden Arzt Dr. Schulze unterstützt. Offensichtlich wurde es aber nicht mit Siegfried Unseld besprochen. Dies hatte dann „Konfusion“ (MO: 79) und „Indiskretionen“ (MO: 79) zur Folge, was nur zu einer Zustandsverschlechterung geführt und Bachmann in Schock und Paralyse versetzt hat:

„ich war allerdings sehr schockiert und ein paar Tage lang unfähig, ein vernünftiges Wort zu schreiben, weil ich es nicht vertragen kann, wenn über meinen Kopf hinweg Dinge besprochen oder gar beschlossen werden, die mich allein etwas angehen.“ (MO: 80)

Die Situation löst sie dadurch, dass sie einerseits einen Brief an Auer schreibt: „einen beruhigenden, freundschaftlichen Brief“ (MO: 79), andererseits an Unseld „einen sachlichen, in dem alles gesagt ist, was es zu verlagsinternen Dingen zu sagen gibt und zu unsren Abmachungen“ (MO: 79).

Diese Situation erklärt sie v. a. vor dem Hintergrund ihres Zustands, der sich in den letzten Monaten verbessert hat, nachdem es ihr gelungen war, sich mit der Krankheit selbst auseinanderzusetzen: „in den letzten eineinhalb Jahren habe ich mir hier wirklich eine Basis geschaffen, ohne jede Hilfe“ (MO: 80) und „habe ich gelernt, mit den Resten dieses malessere selber fertigzuwerden“ (MO: 80). Deswegen findet sie diese Verlegenheit überflüssig:

„es geht ja gottlob, und man soll dann einen Menschen, der seine Kraft und Konzentration für seine Arbeit braucht, nicht noch nervös machen und alarmieren mit völlig nebensächlichen Dingen.“ (MO: 80)

Das Verdienst an dieser Zustandsverbesserung schreibt sie Dr. Schulze zu: „und daß ich aus dieser Misere herausgekommen bin, daß ich wieder leben und arbeiten kann, das verdanke ich Ihnen, niemand sonst“ (MO: 80).

Zur Sprache kommt nicht nur Bachmanns Zustand, sondern auch ihre Arbeit. Aus ihren Worten geht hervor, dass sie an einem Roman arbeitet. Laut den Herausgeberinnen handelt es sich um den Roman *Malina*. Bachmann betont, dass es im Gegensatz zu den Romanen ihrer Kollegen kein durchschnittlicher Roman ist. In dieser Äußerung ist nicht nur eine kritische Position gegenüber dem herrschenden System zu sehen, sondern auch die Absonderung von den gängigen Verhältnissen im Literaturbetrieb:

„Da ich aber nicht einen x-beliebigen Roman schreibe, wie sie heute im Frühjahr und Herbst zu hunderten auf den Markt geworfen werden, diesen Ehrgeiz auch nicht habe, der meine Kollegen plagt, also insomma und insgesamt die Maßstäbe des heutigen Literaturbetriebs mich völlig kalt lassen, [...] und gängige Unterhaltungen über »die Arbeit« kommen mir daher auch abstrus, unsinnig und unmöglich vor.“ (MO: 81)

Im Gegensatz dazu sagt sie, dass sie sich mit ganz anderen Problemen auseinandersetzen muss, die sie jedoch nicht direkt nennt. Sie deutet nur an, dass sie von „einsamerem“ Charakter sind und sowohl Nietzsches Werk als auch das Werk von anderen Philosophen ihr dabei helfen könnten: „sind die wirklichen Schwierigkeiten ganz andre, einsamere, bei denen mir Nietzsche und ein paar andre Geister beistehen, die mir und meinem Denken noch etwas zu sagen haben“ (MO: 81). Im Weiteren erklärt sie ihre radikale Einstellung dadurch, dass sie sich bemüht, immun gegen unwichtige Dinge zu werden, damit sie nicht „alter Unerfreulichkeit“ (MO: 73) verfällt:

„das, was ich erreichen will, und ein noch ferneres Ziel, das zu hoch überhaupt nicht sein kann, mich unempfindlich machen müssen, in nebensächlichen Dingen, denn sonst werde ich mir nicht genug sein, sonst hätte es auch für mich wenig Sinn, diese ungeheuerlichen Anstrengungen gemacht zu haben, aus der Finsternis herauszukommen.“ (MO: 81)

Den Brief beendet sie mit der Notiz, dass sie die verordneten Spaziergänge einhält, sich auf die Arbeit konzentriert und sich immer weniger mit sich selbst beschäftigt, in sich herumkreist: „Die privaten Dinge gehen ganz gut, vor allem weil sie immer weniger Wichtigkeit für mich haben, sie schleifen so dahin“ (MO: 81). Deswegen kann sie sich nicht vorstellen, eine Beziehung zu führen: „ich kann mir auch nicht vorstellen zur Zeit, was ich mit einem Mann anfangen soll, denn ich habe ja überhaupt keine Zeit.“ (MO: 81)

Dieser Brief ruft das Bild hervor, dass es Bachmann gelungen ist, aus der „Hölle“ zu entkommen. Eine apathische Haltung weder zum Leben noch zum Schreiben ist hier enthalten im Gegensatz zu den anderen MO-Texten. Das labile Ich, das am Anfang von MO steht, tritt hier gestärkt auf. Außerdem ist aus diesen Textstellen ersichtlich, dass sich die Autorin nicht mehr in eine Opferrolle oder in die Rolle einer Verletzten versetzt. Das Leben nimmt sie objektiver und rationaler wahr. Auch wenn sie sich dessen bewusst ist, dass sie das ursprüngliche Wohlgefühl nicht erreicht, verfällt sie nicht der Panik oder der Angst.

3. Entsprechungen zwischen *Male oscuro* und dem literarischen Werk

Der zweite Teil der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit drei literarischen Texten. Dabei handelt es sich um die Erzählung *Undine geht* aus dem Prosaband *Das dreißigste Jahr* (1961) und um die Gedichte *Keine Delikatessen* (1963) und *Böhmen liegt am Meer* (1964).

Der Erzählband *Das dreißigste Jahr* gehört zu Bachmanns früher Prosa und „bildet den Wendepunkt im Schaffen der Schriftstellerin; das lyrische Dichten wird abgelöst durch die Arbeit an Prosatexten“ (Fassbind-Eigenheer 1994: 124). Dahingegen gehören die Gedichte *Böhmen liegt am Meer* und *Keine Delikatessen* zu Bachmanns Spätgedichten. Sie entstanden in jener Zeit, als Bachmann die Rückkehr zur Lyrik für unmöglich hielt und sich auf Prosa orientierte.

Zunächst werden die ausgewählten Texte analysiert, woraufhin die Berührungspunkte zwischen ihnen und *Male oscuro* thematisiert werden.

3.1 *Undine geht*

Der Erzählband *Das dreißigste Jahr* enthält sieben Erzählungen, wobei die Erzählung *Undine geht*²⁰ „abschließendes programmatisches Prosastück des Bandes“ (Neubauer-Petzoldt 2002: 156) ist. Die einzelnen Texte weisen Ähnlichkeiten zueinander auf, wodurch der Band einen Zyklus darstellt (vgl. Bartsch 1997: 95). Alle Erzählungen thematisieren Grenzen auf verschiedenen Ebenen und Versuche der Protagonisten, diese Grenzen zu überschreiten. Diese Grenzüberschreitung kommt dadurch zustande, weil „individuelle Ansprüche und gesellschaftliche Zwänge“ (Bartsch 1997: 95) in Opposition stehen.

Im Unterschied zu den restlichen Erzählungen wird *Undine geht* nicht von einem Menschen erzählt, sondern von einer Wasserfigur, dem Wassergeist Undine. Ingeborg Bachmann

²⁰ Der Text wird im Folgenden mit der Sigle UG zitiert.

bedient sich des Undine-Stoffes, der bereits von Autoren wie Paracelsus, Friedrich de la Motte Fouqué, E.T.A. Hoffmann, Hans Christian Andersen, Jean Giraudoux oder Hans Werner Henze in verschiedenen Gestaltungsformen – als Märchen, Oper, Theaterstück oder Ballett – behandelt wurde. Der gemeinsame Nenner dieser Gestaltungen des Stoffes ist, dass sie alle von männlichen Autoren stammen. Dagegen hat *Undine geht* eine weibliche Autorin, was bereits eine erste Überschreitung der im Text thematisierten Grenze darstellt. Ein weiterer Grenzübergang ist die Form der Erzählung: Bachmanns *Undine* ist in der Form eines Monologs geschrieben, in dem Undine die einzige hörbare Stimme ist und der Gesprächspartner, in diesem Fall ein (männliches) Du, stumm bleibt, was zur Folge hat, dass hier eine einseitige Darstellung vorliegt, die eine suggestive Wirkung auf den Leser hat. Insofern kann sich die Bezeichnung 'Erzählung' als problematisch erweisen, worauf auch noch andere Eigenschaften des Textes hindeuten:

„[Der Text, Anm. A.S.] entbehrt jeglicher Handlung, kann als reiner Ausdruck von Emotion der Titelgestalt bzw. Klage über die Verhältnisse zwischen Mann und Frau verstanden werden, als ein pathosdurchdrungener, elegischer Prosamonolog und insofern in hohem Maße von lyrischem Charakter.“ (Bartsch 1997: 118)

Als Einwand gegen dieser Aussage, die an der Zuordnung des Textes zur Gattung der Erzählung Kritik übt, kann die Berufung auf Undines 'Herkunft', nämlich die Natur, konkret das Element des Wassers, vorgebracht werden, wie es Bartsch macht: „Undine vertritt quasi eine andere Welt, auf die – nur in der Kunst verwiesen, über die jedoch nicht sinnvoll, in logisch naturwissenschaftlicher Sprache gesprochen werden kann“ (Bartsch 1997: 118).

Neben der problematischen Gattungszuordnung zeichnet sich der Text dadurch aus, dass er eine Vielfalt von Interpretationsansätzen hervorgerufen hat. Eine Auslegung des Textes wurde bereits erwähnt, und zwar, dass es eine „Klage über die Verhältnisse zwischen Mann und Frau“ ist (Bartsch 1997: 118). Weitere Deutungen knüpfen an den Zusammenhang des Textes mit der Philosophie an: „Da der Text nicht nur auf mythisch-literarische Motive, sondern auch auf philosophische Themen verweist, steht *Undine geht* zugleich aber auch am Übergang von Philosophie und Literatur“ (Weigel 1999: 146). Konkret handelt es sich um Ludwig Wittgensteins Sprachphilosophie einerseits und Martin Heideggers Existenzphilosophie andererseits. Andere Auslegungen orientieren sich daran, dass Undine „männlich imaginiertes überhöhtes Frauenbild oder absoluter femininer Gefühlsanspruch“ (Bartsch 1997: 121) ist.

Eine weitere Deutung hängt mit Bachmanns Aussage über die Erzählung zusammen, nach der Undine nicht eine Frau, sondern die Kunst verkörpert:

„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.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 46)

Dementsprechend richtet sich auch die Deutungsmöglichkeit des Textes, die einige Forscher als Dialog zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan betrachten: „Es ist auffällig, daß sich dieser Ruf Undines auf den Abschnitt in Celans *Meridian* über den Ruf des Gedichts bezieht“ (Weigel 1999: 432) und der Text als Antwort auf Paul Celans Büchnerpreisrede *Meridian* gilt (vgl. Bartsch 1997: 119). Demgemäß stellt die Erzählung eine poetologische Überlegung dar. Wenn dem so wäre, dann müssten auch andere Texte wie Büchners *Dantons Tod* ebenso wie auch weitere Texte Bachmanns und Celans wie z. B. Celans Gedicht *Zwölf Jahre* in diesen Deutungsansatz einbezogen werden.

Eine letzte Lesart versteht den Text als Kritik der vorgegebenen Gesellschaftsordnung, die, wenn es hinsichtlich Gender genauer bestimmt werden sollte, von den Männern hergestellt ist. Von dieser Perspektive aus betrachtet umfasst diese Lesart auch die problematische Stellung von Mann und Frau, die nicht gleichwertig ist, womit der Text auch „einen femininen utopischen Anspruch“ (Bartsch 1997: 119) darstellen kann.

Das vorliegende Kapitel ist den folgenden Aspekten gewidmet: Erstens wird die Struktur und Rhetorik der Erzählung untersucht, worauf die Charakterisierung der Hauptfiguren, also Undine und Hans, wie auch ihrer Beziehung folgt. Drittens wird ein äußerst wichtiges Merkmal, das sich durch die ganze Erzählung zieht – die Gegensätzlichkeit – thematisiert, die zugleich auch der Struktur zugerechnet werden könnte, aber separat behandelt wird. Abschließend wird der Versuch unternommen zu diskutieren, welche der oben genannten Lesarten sich als substantiell erweist.

3.1.1 Inhalt, Struktur und Rhetorik der Erzählung

Die Erzählung handelt von einem weiblichen Wassergeist, Undine, die eine wiederholte negative Erfahrung mit der Menschen-Welt gemacht hat. Diese Erfahrung führt dazu, dass sie sich von dieser Welt verabschiedet. Ihr Gesprächspartner ist dabei die Figur Hans, der Vertreter sowohl der Männer als auch der Menschen im Allgemeinen ist. Der Abschied erfolgt auf eine scharfe Weise, indem Undine Kritik an Hans und seinem Verhalten ihr gegenüber wie auch gegenüber den Frauen übt. In diese Kritik wird auch die Missbilligung der Ordnung und der Prinzipien der gesamten Menschen-Welt miteinbezogen.

Die Erzählung besteht aus 30 Absätzen, die aber keinen fließenden, durchgängigen Text bilden, sondern oft durch eine Leerzeile voneinander getrennt sind. Diese Trennung bzw. Unterbrechung ist auch dann vorhanden, wenn der letzte Satz des Absatzes mit dem ersten Satz des folgenden Absatzes dasselbe Thema teilt, wodurch sich der neue Absatz als Fortsetzung des vorhergehenden lesen lässt:

„Einsamkeit, in die mir keiner folgt. (//) Verstehst du es wohl? Deine Einsamkeit werde ich nie teilen, (...).“ (UG: 259)

Die Leerzeile weckt die Erwartung, dass etwas endet, z. B. dass Undine weggeht, wie sie das die ganze Erzählung lang verkündet, doch sie bleibt immer auf der Bühne, wodurch ein Ende ausbleibt.

Überdies zeichnet sich die Erzählung durch einen Teil am Ende aus, der in Bezug auf seine Form einem Gedicht ähnelt:

„Beinahe verstummt,
beinahe noch
den Ruf
hörend.

Komm. Nur einmal.
Komm.“²¹ (UG: 263)

Auch rhetorische Fragen wie „Verstehst du es wohl?“ (UG: 259) und Ausrufesätze finden sich mehrmals in der Erzählung, z. B. „Verräter!“ (UG: 259). Die Ausrufesätze haben sowohl einen wütenden und warnenden Ton: „Mit mir nicht!“ (UG: 256) als auch einen begehrenden: „Komm! Nur einmal komm!“ (UG: 255). Diese Ambivalenz in Undines Aussagen zieht sich durch die ganze Erzählung, worauf im Kapitel 'Gegensätzlichkeit' näher eingegangen wird.

Ein weiteres auffallendes stilistisches Mittel ist die Anapher, wenn die Anfangssätze aufeinander folgender Absätze entweder mit dem gleichen Wort oder mit einem Wort aus dem gleichen Wortfeld beginnen: „**Nie** wird jemand“ (UG: 262, Hervorhebung A.S.), „**Nie** hat jemand“ (UG: 262, Hervorhebung A.S.), „**Nie** war so viel“ (UG: 262, Hervorhebung A.S.) und „Zu loben“ (UG: 261), „Zu bewundern“ (UG: 261). Mit diesem rhetorischen Mittel wird

²¹ Eine Parallele bezüglich der Aufteilung der Zeilen ist im Gedicht *Enigma* und dessen letzten Zeilen zu finden:
Du sollst ja nicht weinen,
sagt eine Musik.

Sonst
sagt
niemand
etwas.“ (Bachmann 1998: 151)

eine Steigerung erzielt, wodurch die Besonderheit und Wichtigkeit des Besprochenen ausgedrückt wird.

Des Weiteren weist die Erzählung Anzeichen eines Dialogs zwischen Undine und Hans auf:

„»Guten Abend.«
»Guten Abend.«
»Wie weit ist es zu dir?«
»Weit ist es, weit.«
»Und weit ist es zu mir.«“ (UG: 254)

3.1.2 Deutungsmöglichkeiten

a) Undine

Gleich zu Beginn der Erzählung verkündet Undine den Grund für ihre Anwesenheit, ihr Auftauchen: Sie will von Hans Abschied nehmen, und zwar auf immer: „Ich werde nie wiederkommen, nie wieder Ja sagen und Du und Ja.“ (UG: 253f). Noch bevor sie geht, will sie Hans „verächtlich machen“ (UG: 253), was sich v. a. bei der Charakterisierung von Hans zeigt.

Ihr Monolog kann auch als Klageruf bezeichnet werden, mit Undines Worten als „Schmerzton“ (UG: 255), „Ruf von weither“ (UG: 255), „geisterhafte Musik“ (UG: 255), „Klang“ (UG: 256), „Lockung“ (UG: 256) und „Ruf zum Ende“ (UG: 257).

Zugleich gesteht sie, dass dem Abschied das Rufen seines Namens im Wege steht. Sie ruft nach Hans und kann nicht aufhören, seinen Namen zu rufen, und kann ihn vergessen, als wäre sie verwünscht. Bereits hier zeigen sich Anzeichen dafür, dass sich Undine in einem Kreis bewegt und einer zyklischen Struktur folgt. Die Unmöglichkeit, den Namen zu vergessen, weil er „sich unter Wasser [fortpflanzt]“ (UG: 253), ist u. a. das Zeichen „des unmenschlichen Gedächtnisses“ [Undines](#) (UG: 260).

Der Unterschied zwischen Undine und den Menschen wird in jeder ihrer Aussagen deutlich. Undine ist eine Wasserfigur, womit sie den ersten und fundamentalsten Gegensatz zu Hans und zugleich zu den Menschen darstellt. Ihre Absonderung von den Menschen lässt sich bereits in ihren ersten Worten erkennen, als sie Hans verflucht: „Ihr Menschen!“ (UG: 253) wie auch in einer weiteren Aussage, als sie sagt, dass ihr „Gedächtnis unmenschlich [ist]“ (UG: 260).

Undines Element ist das Wasser: „Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe“ (UG: 254). Das Wasser wird jedoch nicht als idealer Ort für das Leben oder als normaler Lebensraum geschildert, sondern als Ort, der nicht

als gewöhnliches Zuhause gewählt wird: „mußte ich zurück ins Wasser gehen, in dieses Element, in dem niemand sich ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken, sich bedeckt mit einer Plane.“ (UG: 254)

Außer Wasser braucht Undine zum Leben noch ein weiteres Element, und zwar die „Luft, Nachtluft, Küstenluft, Grenzluft, um immer wieder Atem holen zu können für neue Worte, neue Küsse, für ein unaufhörliches Geständnis: Ja. Ja.“ (UG: 254). Dieses Element bildet jedoch gleichzeitig für Menschen ihre Lebensgrundlage und ihren Lebensraum. Undine überschreitet somit eine Grenze – eine reale, räumliche (geographische) Grenze wie auch eine soziale – indem sie aus dem Wasser auftaucht und in die Menschen-Welt geht. Sie überschreitet die Grenze auch dadurch, dass sie in der Menschen-Welt einen anderen Zustand als im Wasser erlebt.

Undine hat keine Kinder und kennt „keine Forderung, keine Vorsicht, keine Absicht, keine Zukunft“ (UG: 254) in ihrem Leben – die hier aufgezählten Abstrakta kennzeichnen das menschliche Leben oder genauer gesagt die zwischenmenschlichen Beziehungen. Undine selbst gesteht, dass sie nicht weiß, „wie man Platz nimmt in einem anderen Leben“ (UG: 254), also in einem menschlichen Leben, womit der Unterschied zwischen Undine und den Menschen noch stärker hervorgehoben wird. Außerdem braucht sie „keinen Unterhalt [...], keine Beteuerung und Versicherung“ (UG: 254). In ihrem Leben gibt es keine Fragen – im Gegensatz zum menschlichen Leben, in dem die Fragen immer mit 'Warum?' beginnen: „Denn ihr kennt doch die Fragen, und sie beginnen alle mit »Warum?«“ (UG: 254).

Im Weiteren teilt sie Hans mit, dass sie an seiner Einsamkeit nicht partizipiert, weil sie ihre eigene hat: „Deine Einsamkeit werde ich nie teilen, weil das die meine ist, von länger her, noch lange hin.“ (UG: 259). Sie teilt ihre Sorgen nicht und ihr oberstes Gebot ist die bereits erwähnte Einsamkeit: „So dem Gesetz gehorchen und keinem Gefühl. So der Einsamkeit gehorchen. Einsamkeit, in die mir keiner folgt.“ (UG: 259) Aus dieser Aussage wird deutlich, dass Undine nicht nach emotionalen Prinzipien handelt, obwohl ihre Rede von Emotionen gefärbt ist, was die Anzahl von Ausrufesätzen im Text wie auch der Wortschatz zeigen.

Undine kann als Erguss der männlichen Phantasie betrachtet werden, wessen sie sich selbst bewusst ist und wofür sie den Männern die Verantwortung zuschreibt: „Doch vergeßt nicht, daß ihr mich gerufen habt in die Welt, daß euch geträumt hat von mir, der anderen, dem anderen [...] der Unbekannten“ (UG: 260). Laut diesen Worten stellt Undine die Andere, das Andere und die Unbekannte dar und dementsprechend verhält sie sich. Sie lebt anders und macht andere Erfahrungen als Menschen, was auch die folgende Aussage bestätigt. Undines

Zustand in der Wasser-Welt zeichnet sich durch die Leichtigkeit des Seins aus, als würde sie im Wasser eine andere Dimension erreichen:

„Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen – und eines Tages sich besinnen, wieder auftauchen, durch eine Lichtung gehen, *ihn* sehen und «Hans» sagen.“ (UG: 254)

Undine ist nicht nur das Andere, Unbekannte, sondern sie lässt sich auch nicht festlegen: „Dann wußtet ihr plötzlich, was euch an mir verdächtig war, Wasser und Schleier und was sich nicht festlegen läßt“ (UG: 259), und sie wehrt sich ausdrücklich gegen die Ordnung, gegen das Bestehende und Festgelegte.

Wie aus Undines Worten hervorgeht, wurde sie von den Männern in die menschliche Welt gerufen. In der Menschen-Welt wird sie zur Liebe verurteilt, als wäre Liebe für sie eine Strafe und ihre einzige Aufgabe in dieser Welt. Wenn diese Aufgabe dann beendet ist, muss sie zurück ins Wasser, womit das Bild der Pflicht evoziert wird: „Wenn das Geständnis abgelegt war, war ich verurteilt zu lieben; wenn ich eines Tages freikam aus der Liebe, mußte ich zurück ins Wasser gehen“ (UG: 254). Undines Leben ist durch eine pendelartige Bewegung zwischen Wasser- und Menschen-Welt gekennzeichnet. Zudem ist hier ein Wortschatz aus dem Gerichtswesen zu beobachten wie 'Geständnis ablegen', 'verurteilen' oder 'freikommen', der diese Verpflichtung zu Liebe noch verstärkt.

b) Hans

„Ungeheuer!“ (UG: 253), „Monstren!“ (UG: 253), „Verräter!“ (UG: 259), „Betrogene und Betrüger“ (UG: 256) sind die herabsetzenden Benennungen, mit denen Hans und die mit ihm mitgemeinten Männer von Undine belegt werden.

Die erste Charakterisierung von Hans erfolgt hinsichtlich seines Aussehens, indem die Aufmerksamkeit auf die Hände, die mit Stärke und Geschicktheit assoziiert werden können, und auf die Kleidung, die für gesellschaftliche Repräsentation steht, womit der soziale Status ausgedrückt wird, gelenkt wird:

„Ihr Monstren mit den festen und unruhigen Händen, mit den kurzen blassen Nägeln, den zerschürften Nägeln mit schwarzen Rändern, den weißen Manschetten um die Handgelenke, den ausgefransten Pullovern, den uniformen grauen Anzügen, den groben Lederjacken und den losen Sommerhemden!“ (UG: 253)

Eine negative Charakterisierung erfolgt nicht nur hinsichtlich des Aussehens, sondern auch hinsichtlich der Charaktereigenschaften, die zu einem Verhalten führen wie „Eifersucht“ (UG: 255), „hochmütige Nachsicht“ (UG: 255), „Tyrannei“ (UG: 256) und „Schutzsuchen“ (UG: 256) bei den Frauen. Mit diesen Eigenschaften werden indirekt Hans' Besitzanspruch und die

Macht über die Frauen einerseits, seine Schwäche und innere Unsicherheit andererseits ausgedrückt.

Hans gerät auch aufgrund seines Handelns in der Menschen-Welt, das durch Ambivalenz gekennzeichnet ist, in die Kritik:

„Gegen ein Eigentum und für ein Eigentum habt ihr gestritten, für die Gewaltlosigkeit und für die Waffen, für das Neue und für das Alte, für die Flüsse und für die Flußregulierung, für den Schwur und gegen das Schwören.“ (UG: 261)

Diese Ambivalenz lässt sich auf die oben genannte innere Unsicherheit zurückführen. Da Hans die unsichere Identität repräsentiert, hat er das Bedürfnis, alles festzulegen, zu kategorisieren, was bei Undine auf heftige Kritik stößt. Außerdem wird noch das Bild vermittelt, dass selbst Hans damit nicht einverstanden ist: „Nie wart ihr mit euch einverstanden. Nie mit euren Häusern, all dem Festgelegten“ (UG: 256f.). Den Ausweg aus dieser Ordnung sollten „Fiasko, Flucht, Schande, die Einsamkeit“ (UG: 257) sein, „die euch erlöst hätten von allem Bestehenden“ (UG: 257).

Aus Undines Rede lässt sich entnehmen, dass sie von Hans enttäuscht ist. Sie hat ihn für einen „Ritter“ (UG: 259) und „Abgott“ (UG: 259) gehalten, doch letztlich ist er ein Wesen mit „traurigem, großem Geist“ (UG: 258). Nichtsdestotrotz glaubt Undine, dass die in Hans verkörperten Männer mehr sind als „eure schwachen, eitlen Äußerungen, eure schäbigen Handlungen, eure törichten Verdächtigungen.“ (UG: 259)

Die Wahrheit spielt bei Undine eine sehr wichtige Rolle, wird von Hans aber nur selten ausgesprochen. Doch immer wenn er es tut, hat es eine gewaltige Wirkung auf die Gewässer, auf Undines Lebensraum:

„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 triefen von weißem Schaum.“ (UG: 259, Hervorhebung A.S.)

Von Forschern wie Rauch (1985 vgl. Fassbind-Eigenheer 1994: 142) oder Horsley (1985) wird diese Stelle als orgiastisch, erotisch bezeichnet, indem sie in ihr folgendes Bild erblicken: die 'Seerosen' stehen für das weibliche Geschlechtsorgan, 'ein machtvoller Seufzer' symbolisiert den Orgasmus, 'weißer Schaum' steht für das Sekret bei der Frau und für das Ejakulat beim Mann und die Verben 'schlagen', 'rennen' und 'rollen' lassen sich mit dem Geschlechtsverkehr identifizieren. Infolgedessen sei hier das Motiv der Vereinigung zu sehen, in diesem Fall die Vereinigung von Mann und Frau, im übertragenen Sinne von Kunst und Künstler.

Undine kritisiert nicht nur das Verhalten der Männer ihr selbst gegenüber, sondern auch gegenüber den Frauen. Undine versteht die Mann-Frau-Beziehung nicht und wundert sich,

dass Hans seiner Frau „Geld zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise [gibt]“ (UG: 256). Auch eine weitere Absurdität dieses Zusammenseins wird zur Sprache gebracht, und zwar gemeinsame Bemühungen, um Geld zu sparen. Des Weiteren nennt Undine zwei Gründe, warum Männer Frauen nehmen: Erstens „damit ihr die Zukunft erhärtet“ (UG: 256) und zweitens:

„damit sie Kinder kriegen, da werdet ihr mild, wenn sie furchtsam und glücklich herumgehen mit den Kindern in ihrem Leib. Oder ihr verbietet euren Frauen, Kinder zu haben, wollt ungestört sein und hastet ins Alter mit eurer gesparten Jugend.“ (UG: 256)

Es sind die Männer, die die Entscheidung treffen, ob die Frauen Kinder bekommen oder nicht. Undine zeigt mit diesen Worten Hans' egozentrisches Denken und seine Machtstellung gegenüber den Frauen. Letztendlich sind es die Männer, die die Frauen zu den „Geliebten und Frauen, Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen“ (UG: 255) machen. Sie entscheiden, welche Rolle sie in ihrem Leben spielen. Außerdem äußern sie sich über die emotionale Abhängigkeit von Frauen, indem die Frauen im Gegensatz zu ihnen als schwächer geschildert werden als auf sie angewiesen und als hätten sie keinen anderen Sinn in ihrem Leben als ihn: „sie braucht mich, wüßte nicht, wie ohne mich leben –?“ (UG: 255). Im Zentrum von Hans steht Hans selbst und nicht jemand anderer, weder Undine noch seine Frau, wessen sich Undine wohl bewusst ist: „daß ihr euch genug seid“ (UG: 256).

Am Ende der Erzählung entscheidet sich Undine, auch die gute Seite von Hans zu zeigen, denn auf diese negativ gefärbte Weise will sie sich von Hans nicht verabschieden: „Aber so kann ich nicht gehen. Drum laßt mich euch noch einmal Gutes nachsagen, damit nicht so geschieden wird. Damit nichts geschieden wird“ (UG: 260). Es folgt eine Aufzählung von Eigenschaften und Interessen, unter denen wiederum Hans' Hände erwähnt werden:

„In euren schwerfälligen Körpern ist eure Zartheit zu loben. Etwas so besonders Zartes erscheint, wenn ihr einen Gefallen erweist, etwas Mildes tut. Viel zarter als alles Zarte von euren Frauen ist eure Zartheit, wenn ihr euer Wort gebt oder jemand anhört und versteht [...]

Zu loben sind eure Hände, wenn ihr zerbrechliche Dinge in die Hand nehmt, sie schonst und zu erhalten wißt, und wenn ihr die Lasten tragt und das Schwere aus einem Weg räumt. Und gut ist es, wenn ihr die Körper der Menschen und der Tiere behandelt und ganz vorsichtig einen Schmerz aus der Welt schafft [...]

Zu bewundern ist auch, wenn ihr euch über Motoren und Maschinen beugt, sie macht und versteht und erklärt, bis vor lauter Erklärungen wieder ein Geheimnis daraus geworden ist.“ (UG: 261f.)

Bei diesem unerwarteten Lob entsteht der Verdacht, dass es eine ironische Bedeutung haben könnte. Außerdem wird die Existenz von Hans in der Welt als unverzichtbar dargelegt, was im Widerspruch zu Undines voriger Beschreibung von Hans steht:

„Nie wird jemand wieder so sprechen können von den Strömen und Kräften, den Magneten und Mechaniken und von den Kernen aller Dinge.

Nie wird jemand wieder so sprechen von den Elementen, vom Universum und allen Gestirnen.

Nie hat jemand so von der Erde gesprochen, von ihrer Gestalt, ihren Zeitaltern. In deinen Reden war alles so deutlich: die Kristalle, die Vulkane und Aschen, das Eis und die Innenglut.

So hat niemand von den Menschen gesprochen, von den Bedingungen, unter denen sie leben, von ihren Hörigkeiten, Gütern, Ideen, von den Menschen auf dieser Erde, auf einer früheren und einer künftigen Erde. Es war recht, so zu sprechen und so viel zu bedenken.“ (UG: 262)

Eine andere Lesart dieser Textstelle ist, dass Undine „die wissenschaftliche und rationalistische Durchdringung der Natur, in der alles nach seiner Funktionalität kategorisiert wird“ (Neubauer-Petzold 2002: 170) kritisiert. „[D]ies betrifft die Politik wie die Technik, die Natur- und Gesellschaftswissenschaften“ (Neubauer-Petzold 2002: 170).

c) Beziehung zwischen Undine und Hans

Obwohl Menschen- und Wasserwelt in Opposition stehen, sind Undine und Hans „vom gleichen Geist“ (UG: 258) und sie „liebten einander“ (UG: 258). Der Grund für diese Zuneigung war, dass Hans wusste, was ihr Ruf bedeutet: „Dafür habe ich euch geliebt, daß ihr wußtet, was der Ruf bedeutet, daß ihr euch rufen ließt, daß ihr nie einverstanden wart mit euch selber“ (UG: 257).

Der Ort des Zusammentreffens von Undine und Hans ist die Lichtung²², die einen Zwischenort darstellt und weder der menschlichen Welt noch dem Wasser zuzurechnen ist: „In der Lichtung traf ich ihn, und wir gingen so fort, ohne Richtung“ (UG: 258). Doch die Beziehung findet ausschließlich in der Menschen-Welt statt, sei es das Donauland und der Schwarzwald oder auf den Boulevards (vgl. Fassbind-Eigenheer 1994: 156).

Trotzdem stellt Undine für Hans „die Schande, die Ausstoßung, das Verderben, das Unverständliche. Ruf zum Ende“ (UG: 257) dar, wessen sich Hans bewusst ist und weshalb er sie für ungültig erklärt: „Niemals schwer nehmen, nie dergleichen schwer nehmen. [...] So soll es immer sein, und das andere soll nicht sein, ist ohne Gültigkeit!“ (UG: 255). Darüber hinaus bereitet es ihm keine Probleme, sie zu leugnen und bereuen:

„Bereut habt ihr auf den Kirchenbänken, vor euren Frauen, euren Kindern, eurer Öffentlichkeit. Vor euren großen, großen Instanzen wart ihr so tapfer, mich zu bereuen und all das zu befestigen, was in euch unsicher geworden war.“ (UG: 259f.)

Mit diesem Akt wurde Undine von ihm „zum Opfer gebracht“ (UG: 260), verraten und

²² Das Wort Lichtung kann auch mit Heideggers Philosophie in Zusammenhang gebracht werden, was aber in dieser Arbeit nicht behandelt wird.

erniedrigt.

Nichtsdestotrotz wird in Undines Rede ein Entwurf der Beziehung dargebracht, der in Anlehnung an einen der Interpretationsansätze als Liebesutopie bezeichnet werden kann. Hier wird genau das Gegenteil der Beziehungen geschildert wie Hans und die Frauen bzw. Menschen sie untereinander haben. In dieser Beziehung sollte kein Raum für Lügen und emotionale Erpressung sein, ist keine gegenseitige (oder nur weibliche?) Abhängigkeit nötig wie auch der Gebrauch von Gesten, die die Beziehung bestätigen oder als Liebesbeweis zu verstehen sind. Gefordert werden hier die Freiheit und eine Leichtigkeit, wenn nicht sogar die Simplizität:

„Keinen Zauber nutzen, keine Tränen, kein Händerverschlingen, keine Schwüre, Bitten. Nichts von alledem. Das Gebot ist: Sich verlassen, daß Augen den Augen genügen, daß ein Grün genügt, daß das Leichteste genügt.“ (UG: 259)

Das Verhältnis zwischen Undine und Hans scheitert daran, dass sich gegenseitiges Verständnis als Unmöglichkeit erweist: „Ich habe euch nie verstanden, während ihr euch von jedem Dritten verstanden wußtet. Ich habe gesagt: Ich verstehe dich nicht, verstehe nicht, kann nicht verstehen!“ (UG: 257). Die Rede endet auch mit der Erkenntnis, dass diese zwei unterschiedlichen Welten füreinander unverstanden (auch missverstanden) bleiben: „und versteht nicht, wird nie verstehen. Wie ich nie verstanden habe.“ (UG: 263) Das Verständnis, das in der Beziehung unmöglich zu erreichen scheint, wird selbst von der Autorin in einem Interview aus dem Jahr 1972 für inexistent erklärt, weswegen die Menschen auf sich selbst angewiesen bleiben:

„Ich glaube, daß das aus allen Büchern herauskommt, daß alle Menschen in allen Beziehungen aneinander vorbeireden; dieses scheinbare Verständnis, das man Offenheit nennt, ist ja gar kein Verstehen – das gibt es nicht. Offenheit ist nichts als ein komplettes Mißverständnis. Im Grunde ist jeder allein mit seinen unübersetzbaren Gedanken und Gefühlen.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 122)

Deswegen ist für Undine die Einsamkeit ihr oberstes Gebot, denn sie bleibt allein mit ihren „unübersetzbaren Gedanken und Gefühlen“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 122). Die Erzählung *Undine geht* thematisiert die Unmöglichkeit des Zusammenseins, aber auch des Auseinandergehens von Undine und Hans.

Die Unmöglichkeit des Zusammenseins wird noch durch das Anzeichen des Dialogs in der Erzählung signalisiert, in dem die Distanz – sowohl die räumliche wie auch die geistig-seelische – zwischen den beiden ausgedrückt wird:

»Guten Abend.«
»Wie weit ist es zu dir?«
»Weit ist es, weit.«
»Und weit ist es zu mir.«“ (UG: 254)

d) Gegensätzlichkeit

In der ganzen Erzählung ist ein Merkmal – die Gegensätzlichkeit – zu beobachten, die sich zugleich als spezifisches Ausdrucksmittel bei Bachmanns Texten bestimmen lässt. Die Gegensätzlichkeit durchzieht die Erzählung auf zwei Ebenen: einerseits auf der sprachlichen, andererseits auf jener der Figuren.

Auf der sprachlichen Ebene wird die Gegensätzlichkeit durch mehrere Vorgehensweisen erzielt. Einerseits dient die Verwendung von Antonymen hierzu, die sich erstens bei der Charakterisierung von Hans finden, sei es in Bezug auf sein Aussehen:

„Ihr Monstren mit den **festen** und **unruhigen** Händen, mit den **kurzen blassen** Nägeln, den **zerschürften** Nägeln mit **schwarzen** Rändern, den **weißen** Manschetten um die Handgelenke, den **ausgefransten** Pullovern, den **uniformen** grauen Anzügen, den groben Lederjacken und den losen Sommerhemden!“ (UG: 253, Hervorhebung A.S.)

auf sein Verhalten in der Welt:

„Gegen ein Eigentum und für ein Eigentum habt ihr gestritten, für die Gewaltlosigkeit und für die Waffen, für das Neue und für das Alte, für die Flüsse und für die Flußregulierung, für den Schwur und gegen das Schwören“ (UG: 261)

oder auf die Gewandtheit: „ihr mit euren hilflos **gekonnten**, hilflos **zerstreuten** Umarmungen“ (UG: 256, Hervorhebung A.S.). Zweitens kommen die Antonyme bei der Frauenbeschreibung zum Einsatz: „Die **heftigen** Menschenfrauen [...], die **sanften** Menschenfrauen“ (UG: 255, Hervorhebung A.S.). Aus diesen Gegensätzen lässt sich eine Haltung ableiten, die ein Schwarz-Weiß-Denken darstellt, demzufolge alles ins Extrem getrieben wird. Es gibt keine Schattierungen dazwischen.

Die zweite Vorgehensweise, die konträre Aussagen zur Folge hat, ist die Rücknahme des bereits Gesagten, also die Negation der ersten Aussage durch die darauffolgende: „Denn ich habe die feine Politik verstanden, eure Ideen, eure Gesinnungen, Meinungen, die habe ich sehr wohl verstanden und noch etwas mehr. Eben darum verstand ich nicht.“ (UG: 257) Solche Aussagen schließen einander aus und das, was aus ihnen entsteht, scheint unauflösbar, nicht definierbar zu sein.

Die Widersprüchlichkeit bezieht sich aber nicht nur auf die Menschen-Welt, sondern auch auf Undine selbst, wenn sie erstens ihren Lebensraum, das Wasser als dicht und zugleich als durchsichtig bezeichnet: „ich liebe seine **dichte Dursichtigkeit**“ (UG: 254, Hervorhebung A.S.) und zweitens wenn sie über sich selbst spricht „die nasse Grenze zwischen mir und mir

...“²³ (UG: 254). Die Existenz der nassen Grenze ist für Undine fundamental, sie ermöglicht ihr die „Grenzluft“ (UG: 254) zu holen. Zugleich aber drängt diese Aussage die Frage auf, was eine nasse Grenze ist, ob damit etwas Bewegliches gemeint ist. Denn in der Ordnung (in der Menschen-Welt), wo alles festgelegt ist, gibt es keine nassen Grenzen. Zudem wird durch die Erwähnung des Verhältnisses zwischen dem Ich und dem Ich eine Opposition angedeutet.

Die Gegensätzlichkeit auf Figurenebene wird dadurch erreicht, dass auf der einen Seite der Mensch, also Hans, steht, auf der anderen Seite eine Wasserfigur, Undine. Aus dieser Opposition geht die ambivalente Haltung von Undine hervor, d. h. ob sie ins Wasser geht oder in der Menschen-Welt bleibt, wie auch die Beschreibung von Hans, der einmal als Ungeheuer geschildert wird, ein anderes Mal als jener, der unentbehrlich ist. Wie bereits angesprochen, lässt sich diese Bewegung als zyklisch, zirkulär bezeichnen. Es ist die Bewegung von Distanz zu Nähe, von Hass zu Zuneigung: „Mit mir nicht!“ (UG: 256), „Komm! Nur einmal komm!“ (UG: 255). Im Weiteren ist diese Bewegung selbst durch zwei oppositionelle Verben – 'gehen' und 'kommen' – ausgedrückt. Diese Figur rahmt die ganze Erzählung ein.

Die Frage, die sich hier aufdrängt, ist, was mit der Gegensätzlichkeit erzielt wird, welche Funktion dieses Ausdrucksmittel hat. Auf der einen Seite kann es als Kritik an der Gesellschaft verstanden werden. Es ist die Kritik an der Gesellschaft, die sich selbst durch die Gegensätzlichkeit definiert, indem sie in Schablonen denkt. Auf der anderen Seite kann es als Bachmanns Experiment auf dem Gebiet des Schreibens angesehen werden, das in einem Übergang von Poesie zu Prosa besteht. Zu dieser Überlegung tragen Bachmanns Aussagen aus dem Jahr 1971 bei, in denen sie sagt, dass die frühe Prosa ein Versuch war, aus jedem Satz ein „Kunstwerk“ zu machen, wodurch das Lesen erschwert wird und demgemäß der Text der Erzählung nicht entspricht:

„Die erste Prosa kommt zum Teil noch aus dem Zustand des Gedichteschreibens. Es sind noch viele Versuche darin, den Satz so hochzutreiben, daß kein Erzählen mehr möglich ist ...“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 78)

„Ich habe diese Erzählungen in einer ganz kurzen Zeit, in wenigen Monaten, entworfen [...]. Ich halte das noch nicht für erzählt, oder nur in ganz wenigen Parteien, gegenüber dem, was ich heute unter »erzählen« verstehe. Obwohl dieser Roman [Malina, Anm. A.S.] auch nicht durchgehend erzählt ist und Elemente eingefügt sind, die noch den ganzen Anspruch haben, der aus der Lyrik kommt, wird nicht mehr versucht, aus dem einzelnen Satz ein Kunstwerk zu machen, sondern wichtig ist: Was ist zu sagen. Ich kann den Leser nicht mit einzelnen

²³ Als Analogie dazu liest sich Bachmanns Aussage in einem Brief an Otto F. Best aus 1966: „Es ist etwas zwischen mir und mir, zwischen einer Krankheit und mir, und ich will überleben.“ (Brief an Otto F. Best vom 3. 9. 1966 zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 131)

Sätzen überanstrengen, ich muß seinen Blick auf das Ganze innerhalb der einzelnen Abschnitte lenken. Es ist für mich ein großer Bruch zwischen damals und heute. Es ist nicht nur die Zeit, die vergangen ist, ich habe mich wohl sehr verändert.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 108)

Gegen die Reduktion der Gegensätzlichkeit auf die frühe Prosa spricht allerdings die Tatsache, dass die Gegensätzlichkeit auch in »*Male oscuro*« vorhanden ist, also in den nicht primär literarischen Texten, deren Ursprung sich auf die zweite Hälfte der 1960er Jahren datieren lässt. Daher könnte dieses Mittel als Bachmanns Schreibweise bezeichnet werden, als die fundamentale Schreibstruktur, die ihren Texten zugrunde liegt. In diesem Zusammenhang ist noch zu erwähnen, dass sich auch Arthur Rimbauds Werk, dessen Einfluss auf Ingeborg Bachmanns Werk unumstritten ist, durch konträre Aussagen auszeichnet.

e) Utopie-Ansatz und mögliche Lesart des Textes

Aus Undines Aussagen wird deutlich, dass sie außerhalb der gegebenen Ordnung steht und das Andere, Unbekannte darstellt, das sich nicht festlegen lässt. Anders gesagt, steht Undine für etwas, das nicht oder nur schwer vorstellbar ist, als befände sie sich in einer anderen Dimension, für die der menschliche Verstand und die Sprache nicht ausreichen und die auch für Menschen nicht erreichbar ist, denn diese Dimension ist für sie nicht (er)lebbar. Auf der anderen Seite kann die Überlegung angestellt werden, dass es Bachmanns Absicht ist, dass Undine diese schwer fassbare, wandelbare Figur darstellt, um einer klaren und eindeutigen Definition entfliehen zu können, was nicht zuletzt eines der zentralen Themen der Erzählung, der Texte in MO sowie Bachmanns gesamtem literarischem Werk ist. Sich der strengen Kategorisierung der Welt zu entziehen, kann zur Flucht führen, die sich jedoch als unmöglich, als nicht ausführbar erweist, wie die Autorin selbst feststellt. Zugleich fordert sie jedoch die „Annäherung an den »anderen Zustand«“ (Bartsch 1997: 26):

„»Der Austritt aus der Gesellschaft« ist nicht möglich, wohl jedoch die permanente Anstrengung der Annäherung an den »anderen Zustand«, das Wagnis, den Weg »aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit« zu gehen und aus dem »hergebrachten Schematismus« des Erlebens auszubrechen. Diese utopische Haltung wird von Bachmann als notwendige Aufgabe des Menschen, insbesondere des Schriftstellers, angesehen.“ (Bartsch 1997: 26)

„Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen“ (UG: 254) kann den „anderen Zustand“ symbolisieren, um den sich die Künstler bemühen sollen. Die „Annäherung an den »anderen Zustand«“ (Bartsch 1997: 26) kann somit mithilfe der Kunst erzielt werden, in Bachmanns Fall mithilfe des Schreibens. Praktisch bedeutet das, dass sie sich ihm im Prozess des Schreibens nähert, indem sie beispielweise von

Ausdrucksmitteln der Gegensätzlichkeit Gebrauch macht oder indem ihre Texte mehrere Lesarten zulassen, wodurch eine eindeutige Interpretation nicht mehr möglich ist, weil sich keine klaren Grenzen ziehen lassen. Nach Weigels (1999: 48) Worten kann dann die Rede von der *absoluten Prosa* sein,

„in der sich poetische Sprache und Figuren philosophischer oder theoretischer Reflexion berühren und überlagern. Es ist eine Prosa, die Elemente des Lyrischen und Narrativen aufnimmt, die aber die Geschlossenheit metaphorischer Sprachbilder verläßt.“

Deswegen ist Weigel (1999: 28) der Überzeugung, dass der ganze Erzählband, somit auch diese Erzählung, „als literarischer Reflexionsort eingeführt werden [soll]: als Ort der Reflexion poetischer und philosophischer Formeln“.

Die Autorin selbst spricht sich in zwei Gesprächen vom 9. 4. 1971 und 14. 4. 1971 für eine Mehrdeutigkeit literarischer Texte aus:

„Selbst wenn der Leser es anders sieht oder lange nicht dahinterkommt oder erst am Ende dahinterkommt – das würde mir nichts ausmachen. Man muß überhaupt ein Buch auf verschiedene Arten lesen können und es heute anders lesen als morgen.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 100)

Diese Eigenschaft wird keineswegs als Makel des Werkes empfunden: „Es sieht ja jeder Leser in einem Buch etwas anderes. Sie können es also auf das Thema Liebe hin lesen, Sie können es aber auch auf etwas ganz anderes hin lesen“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 104). Mit dieser Aussage regt Bachmann die Leser zur Aufgeschlossenheit gegenüber verschiedenen Textinterpretationen an, im Sinne eines nicht von den Grenzen Beschränktseins, damit es nicht zur Plausibilität oder Reduktion des Textes auf eine Lesart kommt: „Nun sind Ankündigungen ja immer – müssen ja immer vereinfachen. Das Buch [*Malina* Anm. A.S.] ist natürlich sehr viel komplizierter, schon durch die Ich-Person, die erzählt ...“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 101). Der Anspruch auf die Offenheit des Kunstwerkes könnte mit Umberto Ecos Theorie über das offene Kunstwerk in Zusammenhang gebracht werden. Außer diesem Anspruch ist noch ein anderes Kriterium zu erwähnen, das für die künstlerische Tätigkeit notwendig ist, die Schmerzerfahrung. Wie Ingeborg Bachmann in ihrer Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* mitteilt, ist die Schmerzerfahrung für Künstler von großer Bedeutung, denn „jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit“ (Bachmann 1993: 275). Er gilt „als Bedingung für Erkenntnis, als Voraussetzung künstlerischer Tätigkeit, deren Funktion es ist sehend zu machen“ (Bartsch 1997: 25). Nicht zuletzt fordert auch Undine ein, dass die Wahrheit gesprochen wird.

Undines Erfahrung lässt sich letztendlich auch als Schmerzerfahrung bezeichnen und ihr Ruf somit als Ausdruck dieser Erfahrung verstehen.

3.1.3 Entsprechungen

Im Folgenden werden die Berührungspunkte zwischen »Male oscuro« und *Undine geht* untersucht.

Obwohl es sich um unterschiedliche Texte handelt – einerseits liegen Texte wie *Traumnotate*, *Briefe*, *Briefentwürfe* und *Redeentwürfe* vor, die einen fragmentarischen, privaten und nicht explizit literarischen Charakter haben, andererseits ein literarischer Text – weshalb anzunehmen wäre, dass sie sich voneinander unterscheiden, lassen sich Entsprechungen auf sprachlicher, struktureller, thematischer und Figurenebene und in Bezug auf die verwendeten Metaphern feststellen.

A) Gattungszuordnung

Die erste Gemeinsamkeit der Texte betrifft die Gattungszuordnung. Trotz der Zuordnung der MO-Texte zu einer bestimmten Textsorte wie 'Traumnotat', 'Brief' etc. bieten sich auch andere Lesarten oder Verwendungsweisen an, weshalb sie sich ihrer primären Funktion entziehen und sich nicht klar und eindeutig bestimmen lassen. Die MO-Texte oder ein Teil von ihnen können als Prätexte bezeichnet werden, denn die *Traumnotate* sind zum größten Teil mit den Träumen im Roman *Malina* identisch. Auch die Texte Nr. 24 und 25 in den *Briefen* und *Briefentwürfen*, die sich als ein Text lesen lassen und von der Autorin den Titel *Vorfälle, bei denen mir schlecht wurde* erhielten, schildern Geschichten, die eine spätere Verwendung in literarischer Form hätten finden können. Dasselbe gilt auch für die *Redeentwürfe*, die Stoff für literarische Texte hätten liefern können.

Undine geht lässt mehrere Lesarten zu, womit sich für die Erzählung ein großer Interpretationsraum öffnet. Der Text lässt sich nicht nur auf eine Lesart reduzieren, was einerseits durch seine Form, andererseits durch poetologische Elemente wie auch die behandelten Themen zurückzuführen ist.

B) Monologizität / Dialogizität

Den Texten ist ein unbeteiligter Empfänger gemein, den ein Du oder ein Sie darstellt, mit dem entweder eine Person oder eine bestimmte Gruppe gemeint ist. In den *Briefen* und *Briefentwürfen* ist der Empfänger Dr. Schulze, in den *Redeentwürfen* sind es die Ärzte und in *Undine geht* sind es Hans und die mit ihm mitgemeinten Männer. Die Texte haben somit einen monologischen Charakter, ergänzt durch Fragen an den Empfänger. Die Antwort oder Reaktion des Empfängers wird hierbei nicht vermittelt.

C) Sprache - Emotionalität

Die sprachliche Ebene ist ein weiteres gemeinsames Merkmal der Texte. Obwohl die MO-Texte einen privaten Charakter aufweisen, – Intimität und Vertrautheit haben darin einen wesentlichen Platz – unterscheiden sie sich im Aspekt der Emotionalität nicht von der Erzählung *Undine geht*.

Die Sprache ist in allen Texten emotional aufgeladen, was durch mehrere Vorgehensweisen erzielt wird: erstens durch die Wahl der Wörter, die v. a. eine hohe Expressivität aufweisen, seien es Adjektive wie „fürchterlich“ (MO: 34) oder „wahnsinnig“ (MO: 68), seien es Verben wie „hassen“ (MO: 62) oder Substantive wie „Betrüger“ (UG: 256), „Hölle“ (MO: 68) „Misere“ (MO: 59), zweitens durch Ausrufesätze: „Mit mir nicht!“ (UG: 256) und rhetorische Fragen, die einen ironischen und wütenden Ton enthalten: „Muß man dazu ein Arzt sein?“ (MO: 90) und „In welchem Jahrhundert leben wir denn?“ (MO: 90) und drittens durch Übertreibung, wenn eine Situation bis auf die Spitze getrieben wird: „ich bin in einem fürchterlichen Zustand, [...], es sei alles viel schlimmer. Ich bin in einem Zustand, in dem ich schreien könnte, ich bin halb wahnsinnig.“ (MO: 34)

Diese Sprechweise vermittelt indirekt Bilder von Wut, Hass und Insistenz, womit der Ausdruck des Schmerzes und Leidens noch verstärkt wird.

D) Mann-Frau Konstellation und Kritik am Geschlechterverhältnis

In den Texten ist die Mann-Frau-Konstellation auffällig, die sich als Gegenüberstehen der beiden klar herausbildet: Auf der einen Seite steht der Mann, auf der anderen die Frau, wobei beide eine bestimmte Rolle ausüben. Im Gegenüberstehen wird die Position der Frau als die schwächere dargestellt, was sich auf folgenden Beziehungsebenen beobachten lässt:

Die erste Ebene stellt die Mann-Frau-Beziehung dar, wenn die Frau von ihrem Partner verlassen und als Sexualobjekt: „dann will er mit mir schlafen“ (MO: 41), als „Geliebte“ (UG: 255), als „Eintagsfrau“ (UG: 255) oder als „Wochenendfrau“ (UG: 255) wahrgenommen wird.

Die zweite Ebene betrifft die Versuche der Schriftstellerin, sich in der von Männern dominierten Literaturwelt zu halten und durchzusetzen wie auch Undines Versuche sich in der Menschen-Welt zu behaupten.

Dieses Gegenüberstehen der Geschlechter in den Texten kann als Kritik an der Haltung verstanden werden, dass Mann und Frau immer gegeneinander stehen anstatt miteinander zu sein und dies von der Gesellschaft akzeptiert wird. In einer Reflexion über ihren Besuch in Polen im Juni 1973 kommt die Autorin zur Erkenntnis, dass „die Frauen und die Männer [in Polen, Anm. A.S.] miteinander auf eine Zukunft hinarbeiten, miteinander und nicht gegeneinander“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 146), und diese Zusammenarbeit wird von ihr hoch geschätzt.

Außerdem führt die Kontraposition zwischen Mann und Frau zu einem bestimmten Verhalten und bestimmten Stellungen der beiden Geschlechter. Die weiblichen Hauptfiguren der Texte, sei es das träumende Ich in den *Traumnotaten* und *Aufzeichnungen*, die kranke Patientin und zugleich Schriftstellerin in den *Briefen*, *Briefentwürfen* und *Redeentwürfen* oder der Wassergeist Undine, stellen Außenseiterinnen dar. Sie stehen außerhalb der vorgegebenen Ordnung; einerseits freiwillig, wenn sie sich gegen die Ordnung wehren, diese ablehnen und sich nicht anpassen wollen, andererseits unfreiwillig, weil sie von ihrer nächsten Umgebung verlassen oder verleugnet werden.

Die männlichen Figuren nehmen die Position eines Angeklagten ein: in den MO-Texten sind es der ehemalige Partner Max Frisch, die Kollegen aus der Literaturwelt, die Verleger und die behandelnden Ärzte. In *Undine geht* sind es Hans und die in ihm mitgemeinten Männer.

Die weiblichen Figuren klagen die Männer an. Diese werden als ihr „privates Unglück“ (MO: 72) bezeichnet und als Vertreter einer 'verabscheuungswürdigen Mentalität' angesehen, durch die die weiblichen Figuren nicht zerstört werden wollen. In den MO-Texten kommt die Autorin zur Erkenntnis, dass sich hinter dieser 'Mentalität' nicht nur ihr Partner und Liebhaber versteckt, sondern auch die Männer sowohl aus der Literatur- als auch aus der Ärztwelt, mit denen sie im persönlichen Kontakt steht: „Es ist bloß die Stellvertretung für eine Mentalität²⁴, die ich verabscheue, an der ich nicht zugrundegehen möchte, [...]“ (MO: 72). Diese

²⁴ Eine Überlegung zur Bezeichnung „eine Mentalität“ wäre, dass sich diese nicht auf alle Männer bezieht. Denn dann wäre es eine männerfeindliche Haltung. Eher scheint es eine Bezeichnung für ein bestimmtes Verhalten zu sein, mit dem auch Frauen gemeint sein könnten.

'Mentalität' trägt zum Gefühl des Gefangenseins und der Ohnmacht bei der weiblichen Figur bei: „Ich komme mir vor wie einer, der in eine Mördergrube gefallen ist“ (MO: 72) wie auch: „daß ich einer Räuberbande in die Hände gefallen bin“ (MO: 90).

Die von den Männern beherrschte Literaturwelt wird als „ein schmutziges Geschäft, so dreckig wie der Waffenhandel“ (Briefentwurf an Uwe Johnson vom 30. 1. 1966 zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 114) bezeichnet und seine Vertreter als „Gesindel“ (MO: 70). Nicht zuletzt wird die Frage gestellt, ob „»man unter solchen Menschen leben [kann]« oder kann man es nicht“ (MO: 72). Wie aus weiteren Aussagen hervorgeht, ist Bachmanns Antwort auf diese Frage „nein“. Sie begibt sich stattdessen auf die Suche nach einem anderen Ort fern solcher Menschen.

In der Erzählung *Undine geht* tritt die 'Hans-Mentalität' auf, die durch ihre „schwachen, eitlen Äußerungen, schäbigen Handlungen [und] törichten Verdächtigungen“ (UG: 259) gekennzeichnet ist, wobei sich dieses Charakteristikum nicht nur auf die Beziehung zu Undine bezieht, sondern auch auf ihr Handeln in der Welt, was in der Erzählung durch die Aufzählung von Gegensätzen verwirklicht wird.²⁵ Die Repräsentanten dieser Mentalität werden von Undine mit Namen wie „Ungeheuer“ (UG: 255), „Verräter“ (UG: 259) oder „Betrogene und Betrüger“ (UG: 256) angesprochen. Wie das Ich in MO, so entscheidet sich auch Undine dazu, diese 'Mentalität' zu verlassen und sich an einen anderen Ort – in diesem Fall ins Wasser – zurückzuziehen, weil sie sich nicht dazu geeignet sieht, in einer solchen Welt zu leben.

Davon ausgehend wird den Männern noch eine andere Position zugeschrieben, und zwar jene eines Aggressors, der die Frau angreift. Dementsprechend kommt den Frauen dann die Opferrolle zu. Der 'Angriff' kommt durch Verrat zustande, worauf im Kapitel über die thematischen Entsprechungen näher eingegangen wird.

Auf der anderen Seite ist festzustellen, dass die Männer eine Autorität für die weiblichen Hauptfiguren darstellen:

Das träumende Ich opfert sich dadurch, dass es mit seinem Vater schlafen wird: „ich werde meine »Pflicht« tun, also gleichsam mit zusammengebissenen Zähnen mit ihm²⁶ schlafen. Er soll aber wissen, daß ich das nur den andern zuliebe tu.“ (MO: 48)

²⁵ S. S. 261 in der Erzählung *Undine geht*.

²⁶ Es kann auch Max Frisch sein. In den Träumen kommt es zur Substitution der Vater-Figur und Max Frisch-Figur vor.

Die kranke Patientin befolgt die Anweisungen des behandelnden Arztes: „daß ich diesmal wirklich jeden Tag alles mache, was Sie mir aufgetragen haben“ (MO: 60) aber, „[d]er Patient erfährt, daß der Rat des Psychiaters, [...], ihn in ein neues Unglück stürzt.“ (MO: 85)

Der Verleger treibt die Schriftstellerin entweder zum Schreiben an: „Immerhin, Herr R. bringt mich auf die Idee, das aufzuschreiben, ja, was?“ (MO: 23) oder er erwartet ein neues Buch von ihr: „er [...] hofft [...], daß ich ein neues Buch bis zum Herbst habe.“ (MO: 62)

Bei Hans zeigt sich die Macht über die Frau, indem er ihr verbietet „Kinder zu haben“ (UG: 256), denn er will „ungestört sein“ (UG: 256) „und hastet ins Alter mit“ seiner „gesparten Jugend.“ (UG: 256) Doch Undine wehrt sich ausdrücklich gegen eine solche Behandlung: „Versucht das nicht mit mir. Mit mir nicht!“ (UG: 256)

An diesen Beispielen lässt sich beobachten, dass die Frauen den Männern in einigen Fällen indirekt oder unbewusst eine gewisse Macht geben, die dann die Männer über sie ausüben, oder dass die Frauen das Bedürfnis haben, sich ihnen unterzuordnen, was auf der einen Seite in Bezug auf die Erfahrungen oder Position des jeweiligen Mannes nachvollziehbar ist. Andererseits entsteht dadurch eine Art gefährlicher Abhängigkeit seitens der Frau, was für sie zu ungewünschten Konsequenzen führen kann.

Der gemeinsame Nenner der behandelten Texte ist die kritische Haltung, die sich aus ihnen ablesen lässt. In ihnen finden sich verschiedene Arten der Kritik, wobei eine – auf der Figurenebene bezogen auf die ungleiche Position von Mann und Frau – bereits angedeutet wurde. Diese Ungleichheit lässt sich darauf zurückführen, dass die Welt, in der sie leben, von Männern geschaffen wurde. Wie aus dem vorigen Absatz hervorgeht, manifestiert sich die Ungleichheit am deutlichsten in der Mann-Frau-Beziehung, in der die Männer die Oberhand haben, weshalb sie von den Frauen angeklagt werden. Diese Männer-Anklage äußert sich dabei als Vorwurf des Verrats. In *Undine geht* sagt Undine ausdrücklich, dass ein Verrat an ihr begangen wurde: „An alles habe ich denken müssen, an jeden Verrat und jede Niedrigkeit“ (UG: 260) und Hans wird als „Verräter!“ (UG: 259) beschimpft. Es handelt sich um einen Liebesverrat seitens Hans', der sich nicht für das Leben mit Undine entscheidet, sondern in der Menschenwelt bleibt, bei seiner Frau, auch wenn es „die Hölle ist“ (UG: 255). Den Liebesverrat erlebt auch das träumende Ich in MO. Hier bezieht er sich auf die persönliche Erfahrung von Ingeborg Bachmann, die von Max Frisch aufgrund einer neuen Beziehung seinerseits verlassen wurde. Der Versuch, sich damit abzufinden und die neue Situation zu verarbeiten, tritt dann in den Träumen in Erscheinung.

Als eine andere Art des Verrats wird von Undine der Umstand empfunden, dass Hans aus seiner Frau eine „Muse“ (UG: 256) macht. Die Parallele dazu findet sich in MO-Texten, in denen Bachmann versucht zu verschmerzen, dass ein Autor das Zusammenleben mit ihr in seinem literarischen Text verarbeitet hat. Dies manifestiert sich sowohl auf der Ebene der Träume: „die zwei Tassen kommen in dem Roman vor, und ihr Vorkommen hat mich fast ebenso verletzt wie die Preisgabe ganz anderer Dinge“ (MO: 30), als auch in der Wirklichkeit – in den Briefen an Siegfried Unseld: „Warum soll ich denn die Wahrheit nicht sagen, Ihr habt an mir verdient, Ihr alle. Ihr habt mich zu Geld gemacht. Ihr habt mich verkauft und verkauft“ (Brief an Siegfried Unseld vom 24. 1. 1966 zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 218). Dieser Verrat trägt bei der Autorin zur Abscheu gegenüber der Literaturwelt bei, denn damit ist auch die Preisgabe von Geheimnissen und intimen Angelegenheiten verbunden.

Der Verrat kommt somit doppelt zustande: einmal, wenn die Frau vom geliebten Mann (wegen einer anderen Frau) verlassen wird, das andere Mal, wenn sie oder das gemeinsame Leben als Material für das künstlerische Schaffen, das Werk der Männer ausgenutzt werden. Das Ergebnis dieser Verletzung sind dann die Schmerz- und Leiderfahrungen, die in den Texten auf unterschiedliche Weise zum Vorschein kommen. In den *Traumnotaten* und *Aufzeichnungen* stellt das träumende Ich mehrmals fest, dass es sich verletzt fühlt. Die Verletzungen wurden von ihrem ehemaligen Partner Max Frisch, von Familienangehörigen, Freunden und Bekannten verursacht. In den *Briefentwürfen* spricht Bachmann über Verletzungen als wären sie eine Ermordung „meine wahnwitzige Angst, ermordet zu werden, die langsam abnimmt, aber immer wieder auftaucht“ (MO: 62). Sie werden durch die Handlungen und das Verhalten anderer Menschen verursacht.²⁷ In den *Redeentwürfen* ist vom Schmerz und Leiden aus der Sicht der Patientin die Rede, das sich physisch und psychisch äußert: „Muß einer wirklich vier Jahre leiden, über alle Maßen, [...]“ (MO: 90) und „Aber nichts, gar nichts ist dem vergleichbar, diesem entsetzlichen Schmerz, an dem ich seit vier Jahren leide.“ (MO: 92) In *Undine geht* wird zwar nicht explizit über Schmerz und Leiden gesprochen, doch aus Undines Worten, aus den häufig verwendeten Ausrufesätzen, ihrem „Schmerzton“ (UG: 255) und der Entscheidung, die Menschen-Welt zu verlassen, lässt sich entschlüsseln, dass sie von Hans verletzt wurde.

Der gemeinsame Nenner dieser Verletzungen ist, dass auf der einen Seite eine weibliche Verletzte und auf der anderen Seite zumeist ein männlicher 'Mörder' steht – sei es in der Beziehung zwischen Hans und Undine oder zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch,

²⁷ s. dazu S. 31f.

was nicht zuletzt ihre Worte im Brief an H. W. Henze bestätigen: „ich bin tödlich verletzt“ (Bachmann / Henze 2004: 244), sei es auf dem Gebiet der Arbeit – Schriftstellerin und Verleger und die Literaturwelt – oder in der Arzt-Patient-Beziehung – Patientin und die männlichen Ärzte, mit denen die Kranke in Kontakt gekommen ist wie Chefarzt, Chirurg, Internist oder Psychologe.

Aus diesem Zustand der Verletzung und des Schmerzes begeben sich dann die weiblichen Hauptfiguren an einen anderen Ort – in die Wüste oder ins Wasser – was eine weitere Gemeinsamkeit der Texte ist. Diese Veränderung des Ortes stellt eine Flucht dar, die die weiblichen Figuren in den Texten ergreifen und die in Metaphern ausgedrückt wird. Beide Protagonistinnen entscheiden sich zu fliehen, anstatt zu kämpfen.²⁸ Die Flucht ergreifen sie auch deswegen, weil sie einen Ausweg aus der bestehenden Ordnung und der Fremdbestimmung suchen. Die Fremdbestimmung und die vorgegebene Ordnung sowohl im Alltagsleben (in der Bürgerwelt) wie auch in der Literaturwelt werden in den Texten kritisiert, weil damit für die Protagonistinnen ein Gefühl der Beklemmung einhergeht.

In den MO-Texten kommen Überlegungen von Ingeborg Bachmann vor, die darum kreisen, was alles den Menschen bestimmen kann, wie z. B. Orte, an denen man aufwächst, an denen man sich länger aufhält oder die man gut kennt: „ich denke mehr an Wien, und Umgebung, an meine Herkunft, an alles, was mich bestimmt“ (MO: 39). Gleichzeitig kann diese Art der Bestimmung zum Bedürfnis führen, von diesen Orten fliehen zu wollen, denn „[i]ch kann hier manchmal nicht leben, weil alles so klein und nichtswürdig ist“ (MO: 70). Außerdem werden in den MO-Texten Überlegungen angestellt, in denen sich die Autorin dazu bekennt, dessen überdrüssig zu sein, sich dem gegebenen Anstand entsprechend zu verhalten.

In *Undine geht* wird das durch die Figur Undine selbst zur Sprache gebracht, wenn sie das Bestehende kritisiert und sich von der Menschen-Welt und deren Ordnung und Prinzipien absondert. Die Ordnung und Bestimmung in der Menschen-Welt wirken sich zerstörerisch auf die Menschen aus; sie leiden darunter. Undine repräsentiert dagegen das Nicht-Festgelegte: „die nasse Grenze zwischen mir und mir“ (UG: 254).

Die Bestimmung realisiert sich durch die verwendete Sprache, indem das Abstrakte oder Gedachte eine bestimmte Form erhält und dann als Stempel verwendet wird. Gleichzeitig wird mit dieser Verwendungsweise die Wirklichkeit determiniert. Ingeborg Bachmann äußert sich mehrmals in den MO-Texten dazu, dass die Sprache nicht ausreicht, um die gemachten Erfahrungen, Erlebnisse oder Erkenntnisse auszudrücken. Dies betrifft sowohl den Bereich der Literatur als auch das Alltagsleben.

²⁸ S. Abschnitt über Wüste / Wasser, in dem dies näher behandelt wird.

Die Problematik der Sprache und ihrer Verwendung wird auch von Undine angesprochen, indem sie die Männer zwar dafür lobt, wie sie über den Kosmos, die Naturwissenschaften, Sozialwissenschaften, Technik und Politik sprechen, doch ist in ihrer Aussage die Kritik gerade dieser Sprache zu beobachten, denn sie besteht aus Begriffen, die eindeutig festgelegt sind, womit die Sprache auf das engste reduziert wird.

E) 'Ungeheuer'

Ein weiteres Merkmal der Texte ist das mehrfache Vorkommen des Wortes '(U)ungeheuer', es tritt fünfmal auf.

In den *Briefentwürfen* steht es erstens für das menschliche Verhalten und den Versuch, es zu verstehen: „Es kommt mir aussichtslos vor, hinter diese **Ungeheuer** zu kommen“ (MO: 65, Hervorhebung A.S.) und wird zweitens als substantiviertes Adjektiv verwendet: „Ich möchte etwas **Ungeheuerliches**, in dem das beides enthalten ist, [...]“ (MO: 69, Hervorhebung A.S.). Eine weitere Verwendung des Wortes kommt in den *Redeentwürfen* vor, in denen ein Internist als Ungeheuer bezeichnet wird, womit ihm abwertende Eigenschaften zugeschrieben werden „daß ein Internist ein **Ungeheuer** ist“ (MO: 86, Hervorhebung A.S.), und in denen es als Adjektiv benutzt wird, mit dem eine Intensivierung und somit auch Übertreibung erzielt wird: „das ist etwas **ungeheuer** Animalisches“ (MO: 91, Hervorhebung A.S.).

Nicht zuletzt tritt es in *Undine geht* auf, wo damit Männer und Menschen bezeichnet werden und es somit als Schimpfwort benutzt wird, also wiederum eine abwertende Funktion hat: „Ihr Menschen! Ihr **Ungeheuer!**“ (UG: 256, Hervorhebung A.S.). In dieser Art der Verwendung ist das Wort mit jenem, das sich auf den Internisten bezieht, austauschbar; beide bezeichnen eine männliche Figur. Zugleich kann an dieser Stelle die Überlegung angestellt werden, ob das Wort von Ingeborg Bachmann gezielt und bewusst verwendet wurde, um damit etwas auszudrücken und zu benennen, was für sie nicht aussprechbar ist, oder ob das Wort zu ihrem eigenen Wortschatz gehört und sie es auch in anderen Texten wie z. B. in der Briefkorrespondenz oder in Gesprächen, die transkribiert wurden, benutzt hat, wie folgendes Beispiel zeigt: „Für sie [das Ich in *Malina*, Anm. A.S.] ist es etwas **Ungeheures**, wenn das Telephon läutet [...]“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 75, Hervorhebung A.S.)

F) 'Wüste' / 'Wasser'

Eine weitere Übereinstimmung der Texte ist in Bezug auf die verwendete Metaphorik zu erkennen. Die metaphorische Ebene in den Texten wird durch zwei Orte bzw. Naturlandschaften repräsentiert. Auf der einen Seite ist das die Wüste in den MO-Texten, auf der anderen Seite das Wasser in *Undine geht*. Beide Orte stellen einen Lebensraum dar, in dem Menschen kaum leben bzw. überleben können. Sowohl für Ingeborg Bachmann wie auch für Undine stellen sie hingegen projektiv die einzige mögliche Welt dar, in der sie glauben leben zu können. Beide Orte stellen genaue Gegenwelten zu realer Welt dar: Die Wüste stellt für die kranke Patientin einen Ort der Heilung dar, das Wasser dagegen das natürliche Milieu, die Heimat für Undine. Die Gemeinsamkeit beider Orte ist, dass sie in Bezug auf ihre Struktur homogen sind, sich in Bewegung befinden und weder der Anfang noch das Ende zu sehen sind – demgemäß stellen sie die Unendlichkeit dar. Außerdem sind die Äußerungen über diese Orte mit Hingabe und Insistenz verbunden: „Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe“ (UG: 254) und „dahin möchte ich immer, immer. Immer denke ich an die Wüste“ (MO: 69).

Sie bilden zwar Gegensätze – Wüste steht für Festland, ist trocken, Wasser für den Raum unter dem Meeresspiegel, ist nass – aber sie sind in den Texten austauschbar. Diese Parallelität tritt im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* noch auffälliger in Erscheinung.

In diesen Metaphern wird ein Gegenentwurf (Gegenort) zur männlichen Welt geschaffen, an den man flüchten kann, um den festgefahrenen Strukturen der Welt zu entkommen.

G) Struktur

Die Ähnlichkeit der Texte ist auch anhand ihrer Struktur ersichtlich. Sowohl Bachmanns als auch Undines Aussagen weisen die Struktur der Gegensätzlichkeit, Widersprüchlichkeit auf, die sich erstens auf die Wortschatzebene erstreckt und zweitens durch widersprüchliche Aussagen erzielt wird.

Auf Wortschatzebene werden Antonyme verwendet, die die Endpunkte der Skala zeigen. Ihre Verwendung erweckt den Eindruck, dass die Welt nach dem Prinzip der Gegensätzlichkeit funktioniert und nur zwischen zwei Möglichkeiten oszilliert: „Die heftigen Menschenfrauen [...], die sanften Menschenfrauen“ (UG: 255). Diese Antonyme führen zu keiner Synthese, sondern im Gegenteil zu einer Polarisierung.

Die zweite Verwendung betrifft einander widersprechenden Aussagen, die v. a. durch die Struktur 'Ende-Neubeginn' gekennzeichnet sind. Diese Struktur oder vielmehr Bewegung, die

den Texten durch die weibliche Figur gegeben wird, sieht folgendermaßen aus: Zunächst kommt es zur eindeutigen Entscheidung, die von Wut und Hass begleitet wird, den gegebenen oder entstandenen Zustand zu verlassen, aufzugeben und von ihm wegzugehen. Die Unhaltbarkeit des Vorherrschenden wird geschildert und die Ursachen oder Verursacher benannt, aufgezählt. Doch am Ende des Textes schlägt es plötzlich in sein Gegenteil um, d. h. es kommt zu keinem Ende, sondern zu Weitermachen, Weiterleben und Weiterschreiben, was sich als Neubeginn verstehen lässt. In *Undine geht* wird dies noch durch die zyklische Struktur der Erzählung verstärkt.

3.2 Keine Delikatessen und Böhmen liegt am Meer

3.2.1 Vorgeschichte

In diesem Kapitel werden die Gedichte *Keine Delikatessen*²⁹ (1963) und *Böhmen liegt am Meer*³⁰ (1964) mit den Texten aus *Male oscuro* in Verbindung gebracht. Zuerst werden allerdings wichtige Ereignisse und Hintergründe erwähnt, die der Entstehung der Gedichte vorausgehen oder mit ihnen parallel verlaufen. Zugleich muss angemerkt werden, dass die MO-Texte einen der Hintergründe der Gedichte bilden, denn sie fallen in die Zeitspanne, als die Gedichte geschrieben wurden.

Dieses Unterkapitel ist in drei Teile gegliedert: Erst werden Bachmanns Äußerungen zum Verfassen von Gedicht besprochen, anschließend wird die Entstehungszeit der Gedichte und Bachmanns Zustand näher erklärt und schließlich wird die Gedichtfolge bei ihrer Erscheinung und ihre Bedeutung kurz skizziert.

Das Schreiben von Gedichten

Die ausgewählten Gedichte sind mit weiteren zwei Gedichten – *Enigma* und *Prag Jänner 64* – unter dem Titel *Ingeborg Bachmann / Vier Gedichte* in der Zeitschrift *Kursbuch* Nr. 15 1968 erschienen. Die Entstehungszeit dieser vier Gedichte datiert auf die Jahre 1963-1966, d. h. sie fallen in jene Zeit, als sich Ingeborg Bachmann mit dem Schreiben von Prosa beschäftigt und eine Rückkehr zu Lyrik als ausgeschlossen ansieht. Die in der zweiten Hälfte

²⁹ Das Gedicht wird im Folgenden mit der Sigle KD und der jeweiligen Zeilenzahl zitiert. Es befindet sich im Anhang zu dieser Arbeit.

³⁰ Das Gedicht wird im Folgenden mit der Sigle BM und der jeweiligen Zeilenzahl zitiert. Es befindet sich im Anhang zu dieser Arbeit.

der 1950er Jahre und am Anfang der 1960er Jahre gemachten Interviews bestätigen den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit, allerdings äußert sie sich auch zu Gedichten und deren Schreiben, zumal das ein lang diskutiertes Thema in der Literaturwelt war. Die Autorin hört auf, Gedichte zu schreiben, als sie den Gedichtband *Anrufung des Grossen Bären* (1956) herausgibt. Nach fünfjähriger Pause schreibt Bachmann das Gedicht *Ihr Worte* (1961), das Nelly Sachs gewidmet ist. In einem Interview von 1961 erklärt sie, warum sie während dieser Zeit kein Gedicht geschrieben hat. Außerdem nennt sie noch andere wichtige Punkte wie z. B. welche Gedanken den Prozess des Verfassens von Gedichten begleiten, welche Fragen sich die Autorin dabei stellt und mit welchen Unsicherheiten und Auseinandersetzungen sie kämpft bzw. dass sie Misstrauen gegen das Ästhetische hegt:

„»Ihr Worte« habe ich geschrieben, nachdem ich mich fünf Jahre lang nicht mehr traute, ein Gedicht zu schreiben, keines mehr schreiben wollte, mir verboten habe, noch so ein Gebilde zu machen, das man Gedicht nennt. Ich habe nichts gegen Gedichte, aber Sie müssen sich denken, daß man plötzlich alles dagegen haben kann, gegen jede Metapher, jeden Klang, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern. Daß man es ersticken möchte, damit man noch einmal überprüfen kann, was daran ist, was es ist, was es sein sollte.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 25)

Sie setzt ihre Aussage noch mit den folgenden Sätzen fort, in denen einerseits eine Rücknahme und Verkleinerung ihrer selbst ausgesprochen wird und andererseits wiederum ein fundamentales Misstrauen, diesmal jedoch gegen die Sprache:

„Ich weiß noch immer wenig über Gedichte, aber zu dem wenigen gehört der Verdacht. Verdächtige dich genug, verdächtige die Worte, die Sprache, das habe ich mir oft gesagt, vertiefe diesen Verdacht – damit eines Tags, vielleicht, etwas Neues entstehen kann – oder es soll nichts mehr entstehen.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 25)

In einer anderen Äußerung vom 5. 1. 1962 akzentuiert sie, dass das Schreiben eines Gedichts ein Ganzes, eine Einheit darstellt und keine Kurzweil ist. Außerdem differenziert sie zwischen den Worten 'Anruf' und 'Einfall', wobei für das Verfassen eines Gedichts Letzteres nötig ist:

„Ein Gedicht zu schreiben ist kein Warten auf den Anruf. [...] Ein Gedicht zu schreiben ist vielmehr ein komplexes Tun, es reicht »vom Sätze-erproben bis zum Warten auf den Einfall.« (Koschel / Weidenbaum 1983: 33)

In einem weiteren Gespräch vom Januar 1963 erklärt sie, warum sie jetzt keine Gedichte mehr schreibt, was der Beweggrund für die Wiederaufnahme dieser Tätigkeit ist und was dabei berücksichtigt werden muss sowie auch was den Schreibprozess begleitet:

„Notwendig ist mir nur, daß ich in einem für mich richtigen Augenblick Schreiben abbreche und Schreiben woanders aufnehme. Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, »ich könne« jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbleibe. Und es wird eben keine Gedichte mehr geben, eh' ich mich nicht überzeuge, daß es wieder Gedichte sein müssen und nur Gedichte, so neu, daß sie allem seither Erfahrenen wirklich entsprechen. –

Schreiben ohne Risiko – das ist ein Versicherungsabschluß mit einer Literatur, die nicht auszahlt.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 40)

Wie aus diesen Worten hervorgeht, unterliegt das Schreiben von Gedichten einerseits einem „strengen ethischen und ästhetischen Maßstab“ (Göttsche 2002: 78), andererseits der gemachten Erfahrung. Zugleich wirft diese Aussage noch zwei Fragen auf, nämlich ob Gedichte bzw. Poesie einen höheren Wert als Prosa haben und somit den ästhetischen Höhepunkt für den Schriftsteller darstellen und ebenso, ob die Autorin nach dem Abbruch das Schreiben in Prosa aufnimmt.

Dass die Erfahrung beim Schreiben von Gedichten eine wichtige Rolle spielt, zeigt sich auch im Interview vom 15. 9. 1965, in dem der Journalist eine Aussage von J. W. Goethe zitiert, die aus dem Werk *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (1836) von Johann Peter Eckermann stammt:

„»Aber es müssen Gelegenheitsgedichte sein, das heißt, die Wirklichkeit muß die Veranlassung und den Stoff dazu hergeben [...] Alle meine Gedichte sind durch die Wirklichkeit angeregt und haben darin Grund und Boden. Von Gedichten aus der Luft gegriffen halte ich nichts.«“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 61)

Bachmanns Reaktion ist die Bejahung dieses Zitats und eine Übertragung auf ihr eigenes Werk, d. h. ihre Gedichte bezeichnet sie als Gelegenheitsgedichte im goetheschen Sinne:

„Ja, als Gelegenheitsgedichte. Und genau in diesem Sinn. Ich habe darum auch viele Jahre keine Gedichte mehr geschrieben, weil ich eben nicht Gedichte schreiben kann, oder ich könnte es zwar, mag aber nicht, wenn da nichts ist außer verfügbaren selbstentwickelten Techniken und eben der Luft.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 61)

Aus diesen erwähnten Interviewstellen können die Schlüsselwörter für das Verfassen von Gedichten entnommen werden: Es sind Einfall, Veranlassung, Stoff, Wirklichkeit, Erfahrung, Überzeugung die Gedichte zu schreiben und Verdacht der Sprache. Aus diesen grundlegenden Aussagen kann abgeleitet werden, dass der Beweggrund für das Verfassen der späten Gedichte in verschiedenen Erfahrungen liegt wie der Krankheitserfahrung, der Verratserfahrung, der Schmerzerfahrung, der Untergangserfahrung oder der Gnadenerfahrung und daher stammt Bachmanns Überzeugung, sie zu schreiben. In einem solchen Fall kann geschlussfolgert werden, dass die Gedichte für die Autorin u. a. eine therapeutische Funktion erfüllen.

Entstehungszeit der Gedichte: Aufenthalt in Berlin (1963-1964)

Die hier behandelten Gedichte sind während Bachmanns Aufenthalt in Berlin entstanden, als sie Stipendiatin des Berliner Künstlerprogrammes der Ford Foundation war. Diese Zeit ist bei

ihr durch eine niedergeschlagene Stimmung gekennzeichnet, was auch ihre Worte im Brief an Hans Magnus Enzensberger vom 24. 4. 1963 dokumentieren:

„Ich sitze in dem Dir als Berlin Ovest bekannten Ort, der mich nicht glücklich macht. Ich habe schon meine zweite Berlin-Krise, wollte gestern abreisen und das Stipendium hinschmeissen, was natürlich ein Wahnsinn wäre, weil ich nichts andres habe und noch astronomische Krankenrechnungen bezahlen muss. [...] I am a displaced person, here too. Und alle versichern mir, dass Berlin wunderbar und grade das Richtige für jeden ist, ich kanns nicht mehr hören – weisst Du vielleicht, warum Berlin so fabelhaft ist und warum hier sich jeder wohlfühlen muss.“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 143f.)

Neben dem Gefühl des Fremdseins in Berlin teilt sie ihrem Freund mit, dass sie eine weitere Krise durchlebt. Auch ihr Befinden verbessert sich nicht, denn im Sommer 1963 wird sie in das Martin-Luther-Krankenhaus in Berlin eingewiesen. Zu den angenehmeren Ereignissen gehören der Besuch von Prag (1964) wie auch die Ägyptenreise im April 1964. Beide diese Reisen hat sie zusammen mit Adolf Opel³¹ unternommen. Diese Erlebnisse finden einen Weg in ihre Texte.

Die Autorin hat während ihrer Berliner Zeit den Georg-Büchner-Preis erhalten. Die Stadt Berlin ist in ihrer Preisrede *Ein Ort für Zufälle*³² 1964 zum Schauplatz geworden und wird mit negativen Attributen aufgeladen, durch die das Konsumverhalten der Gesellschaft herausgestellt und stark kritisiert wird:

„alle wollen auf einmal hinein in das *Kadewe*, man sieht schon, es wird nicht gehen, aber die Stimmung wird immer besser, die Leute sind nicht zu halten, sie bedrängen die Verkäuferinnen, wollen sich alle aus der Hand lesen lassen, dann wollen sie auf einmal die Horoskope haben, man reißt sich die Lottozettel aus den Händen und rennt an die Automaten“ (OZ: 282)

Die Konsumkritik findet sich auch im Gedicht *Keine Delikatessen* wieder.

Das in der Rede vorkommende Bild von Berlin, das auf die Apokalypse hinweist und aus dem die Protagonisten – die Kranken – versuchen, in die Wüste zu fliehen, stellt zu dem im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* dargestellten Bild des Landes den Gegenort dar:

„Die Straßen heben sich um fünfundvierzig Grad. Die Autos, die auf den Horizont zu unterwegs sind, rollen natürlich zurück, die Radfahrer verlieren den Halt [...] Die ganze Stadt kreist, das Restaurant hebt und senkt sich, beb, ruckt, es kommt alles immer mehr ins Rutschen.“ (OZ: 284)

Die Gedichtfolge und ihre Bedeutung

Die Gedichte wurden an H. M. Enzensberger gesendet (1968), der Herausgeber der Zeitschrift *Kursbuch* war. Doch ihr Senden erfolgt nicht glatt und es nimmt eine längere Zeit in

³¹ Adolf Opel war ein österreichischer Schriftsteller, Filmemacher und Herausgeber.

³² Der Text wird im Folgenden mit der Sigle OZ zitiert.

Anspruch wie es die Briefkorrespondenz zwischen ihnen zeigt. Bereits am 4. 3. 1966 schreibt Ingeborg Bachmann an H. M. Enzensberger, dass sie

„leider bei der Abreise die Gedichte vergessen [habe], was sehr dumm sei, und sie komme auch bis April nicht an die Gedichte heran, weil auch ein Fräulein, das die Post abschickt jede Woche, nicht wisse, wo sie seien, und sie selbst, die Dichterin, wüsste es auch nicht zu sagen.“ (Höller / Larcati 2016: 134)

Ein Jahr später, im Mai 1967, verspricht sie, die Gedichte zu senden:

„Ich suche jetzt die Gedichte zusammen und schick sie noch einmal ab, einiges ist verändert, die Reihenfolge nummeriere ich, weil sie für mich einen Sinn hat. Die Sachen sind nicht neu, sondern aus den Jahren 1963 bis 1966, ich weiss auch nicht, ob sie was sind und ich wiederhole mich nur – aber Du kannst selbstverständlich und ohne das geringste befürchten zu müssen mir das zurückschicken und sagen, es ist nichts.

Mein Gedicht-Ehrgeiz ist zero, ich hätte früher niemals etwas so lang liegen lassen, ich wollte immer gern diese Produkte gedruckt sehen.

Ich lege Dir Anmerkungen dazu, einige Fragen, wegen Wörtern, bzw. Umstellungen. Dann andere, die sachlich sind, die man hinten bei den Kursbuchanmerkungen hinschreiben kann, Daten, dann dass ein Gedicht ein Collagegedicht ist, mit der Angabe des »Raubs«.“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 186)

Anhand dieses Belegs ist einerseits Bachmanns Zurückhaltung und Zweifel hinsichtlich der gesendeten Gedichte zu sehen, andererseits ihr Wunsch, die Gedichte drucken zu lassen. Außerdem ist noch Bachmanns Notiz auffällig, in der sie die Reihenfolge der Gedichte betont, die ihr wichtig ist und folgendermaßen aussehen soll: *Keine Delikatessen*, *Enigma*, *Prag Jänner 64* und *Böhmen liegt am Meer*. Außer dieser Notiz zur Bedeutung der Reihenfolge gibt es noch eine andere, die sich auf die Korrespondenz zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch bezieht. In einem Brief vom März 1972 bittet Max Frisch Ingeborg Bachmann um das Senden von fünf ihrer Gedichte, wobei er ihr die Auswahl überlasse. Er weist jedoch mit Nachdruck darauf hin, dass das Gedicht *Böhmen liegt am Meer* enthalten sein muss. Bachmanns kommt seiner Bitte nach und wählt folgende Gedichte aus: *Alle Tage*, *Enigma*, *Eine Art Verlust*, *Ihr Worte* und *Böhmen liegt am Meer*, wobei diese Reihenfolge bewahrt werden soll (vgl. Höller / Larcati 2016: 136) „damit es einen Weg zeigt, denn Böhmen ist mein letztes Gedicht, und ich schreibe seither keine mehr“ (zit. n. Höller / Larcati 2016: 136).

Aus der Reihenfolge, die für das Kursbuch gefordert wird, kann deduziert werden, dass das erste Gedicht, *Keine Delikatessen*, und das letzte Gedicht, *Böhmen liegt am Meer*, kontrapunktisch zueinander stehen, sie bilden Gegensätze: Das lyrische Ich im ersten Gedicht stellt sein bisheriges lyrisches Schaffen in Frage, ist der Verzweiflung verfallen und äußert, dass sein „Teil verloren gehen [soll]“ (KD, Z. 46), während das lyrische Ich im letzten Gedicht voll Hoffnung, „unverloren“ ist und den Ansatz eines Neubeginns formuliert. Diese

Konstellation – Ende und Neubeginn – ist auch in den MO-Texten enthalten, was in dieser Arbeit mehrmals thematisiert wurde. Wie Kaulen 1991 (zit. n. Bartsch 1997: 123) pointiert:

„Die Gedichtfolge beschreibt selbst eine Reise von der Selbstaufgabe zum Neubeginn, von der Sprachkrise zur erneuerten Sprache, von lähmender Isolation zu neuer Gemeinschaft mit anderen. Der Durchgang durch leidvolle Erfahrung ist eine der Voraussetzungen des literarischen Produktionsprozesses“.

3.2.2 Entsprechungen zu *Male oscuro*

Aus dem Nachlass von Ingeborg Bachmann sind die Entwürfe beider Gedichte erhalten, die den Schreibprozess dokumentieren. Die früheren Entwürfe und Vorstufen zu den Gedichten sind im Buch *Letzte, unveröffentlichte Gedichte* (1998), kommentiert von Hans Höller, enthalten, die berücksichtigt werden, weil sie nicht nur zum besseren Verständnis der Gedichte beitragen, sondern ebenfalls weil sie die behandelte Problematik verdeutlichen und erweitern. Die Entwürfe werden möglichst textnah wiedergegeben, so dass grammatische Fehler oder Tippfehler auftreten sowie die eigene Korrektur der Autorin sichtbar ist, die sich in durchgestrichenen Worten zeigt, über die dann eine neue Variante geschrieben wurde.

Der Bezug der Gedichte zu den MO-Texten entsteht dadurch, dass in den Gedichten der in MO ausgedrückten Problematik eine Form gegeben wird und gleichzeitig dadurch, dass sie eine Erweiterung dieser Problematik darstellen.

A) *Keine Delikatessen* (1963)

Das Gedicht *Keine Delikatessen* setzt die Stimmung fort, die in den MO-Texten vorherrscht: Kritisch, ablehnend und verzweifelt wird über die Kunst gesprochen, was noch durch die rhetorischen Fragen des lyrischen Ich unterstützt wird. Die Themen des Gedichtes korrespondieren somit mit den Themen von MO. Auf der einen Seite steht die für Ingeborg Bachmann fundamentale Frage nach dem Sinn des Schreibens, was auch das Verhältnis zwischen Schreiben und Leben bzw. Künstlerexistenz und der dazu (notwendigen) Schmerzerfahrung enthält, auf der anderen Seite die pragmatische Seite des Schreibens – der Literaturbetrieb.

Da das Gedicht *Keine Delikatessen* 1968 im *Kursbuch* erschienen ist, dessen Thema es war, den „Tod der bürgerlichen Literatur“ (Göttsche 2002: 80) zu verkünden, war daher auch der Kerngedanke vieler Gedicht-Interpretationen „Bachmanns Abrechnung mit der Lyrik“ (Göttsche 2002: 80). In diesem Kontext verstanden, lässt das Gedicht diese Lesart zu. Wenn

man allerdings die oben zitierte Textstelle aus dem Brief an H.M. Enzensberger heranzieht, wurde das Gedicht nicht primär für die damalige Nummer der Zeitschrift geschrieben. Auch die anderen Umstände wie seine Entstehungszeit und der Berlin-Aufenthalt tragen dazu bei, dass von dieser Lesart abgewichen werden kann. Es handelt sich zwar um eine „Abrechnung“, aber im Sinne „d[er] kritische[n] Abwendung von einer poetischen Ästhetisierung“ (Weigel 1999: 143), die im Vordergrund des Gedichtes steht. Denn das Gedicht stellt eine kritische Auseinandersetzung mit der Kunst dar.

a) 'Keine Delikatessen'

Das gemeinsame Merkmal beider Texte ist der Ausdruck der Radikalität, der sich auf das Schreiben und die literarische Produktion bezieht. Im Gedicht *Keine Delikatessen* wird die radikale Position des lyrischen Ich bereits im Titel angekündigt, wobei sich der stärkste Ausdruck dieser Position in der ersten und letzten Zeile wiederfindet, in denen einerseits die Unmöglichkeit der Zufriedenheit seitens des Ich ausgesprochen wird: „Nichts mehr gefällt mir“ (KD, Z. 1), andererseits der Wunsch, das eigene Schaffen und Werk möge verloren gehen: „Mein Teil, es soll verloren gehen“ (KD, Z. 46). In MO lassen sich ähnlich vehemente Aussagen finden, in denen eine totale Ablehnung des Schreibens zum Ausdruck gebracht wird: „Ich will gar nichts mehr schreiben“ (MO: 71). Diese extreme Einstellung suggeriert den Abschied vom literarischen Schaffen. Dazu trägt auch der Ausdruck des Desinteresses des Ich bezogen auf den Gegenstand bzw. das Ergebnis seiner eigenen Arbeit bei, was im elften Textentwurf des Gedichtes *Keine Delikatessen* artikuliert wird: „Die Bücher lassen mich gleichgültig“ (KD, T11, Z. 15). Eine Parallele dazu stellt die Aussage in MO dar, in der die Verachtung der schönen Literatur ausgesprochen wird: „wie ich die schöne Literatur verachten gelernt habe“ (MO: 66). Aber die Literatur wird nicht nur verachtet, sondern auch für inexistent erklärt: „Dies [die Literatur, Anm. A.S.] gibt es für mich nicht mehr. Ich bin aus diesem Paradies gefallen. Und nichts mehr wird mich überzeugen können, daß es sie gibt.“ (MO: 71) Diese radikalen Äußerungen zur Literatur finden ihren Höhenpunkt, indem Ingeborg Bachmann Rimbauds Satz umformuliert und sagt: „maintenant je peux dire que l'art est une bêtise³³“ (MO: 69). Trotz dieser Aussage kehrt sie sich nicht vom Schreiben ab, sondern sie bleibt am Schreiben.

Das lyrische Ich im Gedicht wendet sich gegen „den luxuriösen Scheincharakter des Kunstwerks“ (Höller 1998: 89), der sich in „ausstaffierten Metaphern“ (KD, Z. 3), in

³³ Übersetzung: Jetzt kann ich sagen, dass die Kunst eine Dummheit ist.

„Worthappen erster Güte“ (KD, Z. 34) oder in „Wortopern“ (KD, Z. 43) manifestiert, was dann zur Ablehnung eines solchen Schreibens führt. Außerdem kommt das lyrische Ich zur Erkenntnis, dass „all jene Formen der Lyrik, die in ihrer rein ästhetischen Metaphernsprache oder im leerlaufenden Sprachexperiment gegenüber Elend und Verzweiflung in der Welt versagen“ (Göttsche 2002: 80): „Hunger (/) Schande (/) Tränen“ und „über das viele Elend (/) den Krankenstand, die Lebenskosten“ (KD, Z. 13-15, 21-22).

Wenn man noch Bachmanns Worte aus dem Interview heranzieht, in dem sie ihre Gedichte im goetheschen Sinne betrachtet, zeigen sich nur die „selbstentwickelten Techniken“, denen die Sprachspielerei zugerechnet werden kann, als ungenügend für das Schreiben von Gedichten wie auch, dass mit diesen Formen und Mitteln ein Herankommen an die Wirklichkeit nicht möglich ist. In den MO-Texten wird gerade der Wunsch nach diesem Herankommen mit Dringlichkeit akzentuiert: „und ich komme auf dieser Welt nicht an die Wirklichkeit heran, die für mich die einzig wirkliche ist.“ (MO: 69)

b) Literaturwelt

Mit der Ablehnung der Produktion rein ästhetisierender Kunst verweist das Ich somit auf seine Position unter anderen Schriftstellern, wobei diese Ablehnung zur Absonderung des Ich beiträgt. Die Absonderung vom vorherrschenden System und den vorherrschenden Methoden ist auch in den folgenden Zeilen erkennbar: „Die anderen wissen sich (/) weißgott (/) mit den Worten helfen. (/) Ich bin nicht mein Assistent“³⁴ (KD, Z. 26-29) erkennbar, die zugleich auch Kritik vermitteln. Die Abkapselung von den Kollegen und der Literaturwelt findet sich auch in den Aussagen von MO, in denen die Autorin zum Ausdruck bringt, dass sie nicht das Bedürfnis hat, eines ihrer Gedichte drucken zu lassen, womit sie sich von ihren Kollegen unterscheidet: „aber jeder (Schriftsteller, Kollege Anm. A.S.) hätte es längst einer Zeitschrift zumindest gegeben. Ich kann nicht einmal das. Vorgelesen habe ich es (das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*, Anm. A.S.), aber ich will es nicht drucken lassen“ (MO: 71) deutlich macht, dass sie das nicht will, „wenigstens streckenweise, was die anderen wollen.“ (MO: 71)

Mit diesen Aussagen wird auf das Verhältnis zur Literaturwelt verwiesen. Der Literaturbetrieb wird im Gedicht mit einem 'Delikatessengeschäft' verglichen. Bereits im zweiten Entwurf spricht das lyrische Ich über die „Delikatessengeschäfte“ und die Folgen davon, wenn die notwendigen Konservierungsmaßnahmen nicht ergriffen werden: „in den

³⁴ Eine Analogie zu diesen Zeilen findet sich in ihrem Gedicht *Wahrlich* (1964): „Wer bloß sich zu helfen weiß (/) und mit den Worten – (/) dem ist nicht zu helfen“ (*Wahrlich*, Z. 3-5).

Geschäften ohne die (/) Tiefkühltruhen, (/) ohne das Eis, ohne die Konservierung (/) finge doch auch bald (/) alles zu faulen an und stinken“ (KD, T2, Z. 7-11). In MO wird die Literaturwelt ebenfalls als Geschäft bezeichnet, aber auf eine eindeutig negative und abwertende Art und Weise. Die Literaturwelt ist laut Bachmann der Ort, „wo die Geschäfte gemacht werden. Wo Abfindungen angeboten und gekündigt werden (MO: 72).³⁵ Dass Ingeborg Bachmann eine sehr kritische Position gegenüber dem Literaturbetrieb einnimmt, bestätigen auch die Worte von Christine Koschel, die mit der Schriftstellerin befreundet war:

„[s]ie habe lange Zeit nicht mehr schreiben können, da sie begriffen habe: dass alles möglich ist in diesem Beruf, angefangen von Mord, von Gemeinheit und Erpressung. Sie nahm eine schleichende Korruption wahr an zu Ansehen gekommenen Schriftstellerkollegen. Sie wollte und konnte nicht mehr dazugehören, sie hatte Angst davor und meinte: 'Eigentlich müsste ich mit wenigen Pappkartons in einer Einzimmerwohnung leben.'“ (Koschel 1994: 66)

c) Schmerz, Ich-Vernichtung, Leben und Kunst

Das lyrische Ich im Gedicht äußert sich über seinen eigenen Zustand und fragt sich, ob die physische Opferung seines Körpers für die Produktion des Kunstwerkes notwendig ist: „Muß ich (/) mit dem verhagelten Kopf, (/) mit dem Schreibkrampf in dieser Hand, (/) unter dreihundertnächtigen Druck (/) einreißen das Papier, (/) wegfegen die angezettelten Wortopern“ (KD, Z. 37-42). Das physische Leiden und die Vernachlässigung des eigenen Ich zugunsten der Kunst lassen „die Züge einer vom Schmerz bestimmten Dichter-Imago“ (Höller 1998: 90) erkennen. Auch in den früheren Entwürfen finden sich Aussagen über das Leiden, die jedoch auf expressive und zerstörerische Weise zur Sprache gebracht werden und Elemente des Masochismus andeuten: „Zuschlagen, (/) mich niedergeschlagen, (/) diesen Schädel, der nichts mehr wert ist, (/) ihn aufbrechen, dieses verderbliche Hirn essen (/) mit einem Tropfen Zitrone darüber und brauner Butter darüber“ (KD, T1, Z 13-17). Außer dem physischen Leiden tauchen im zweiten Textentwurf Bilder auf, die auf die Qualen der Seele verweisen, wofür die Verben 'fressen' und 'verzehren' verwendet wurden: „Da fressen sie, was noch zu fressen ist, (/) ich fresse da alles, (/) in mich hinein, das Fressen, die Fresser. (/) verzehren, soll ich (/) mich mich so verzehren. (/) Sol ich (/) ich soll, (/) vertzehren (/) es soll mich verzehren“ (KD, T2, Z. 13-15, 26-31). Das Leiden des lyrischen Ich ist auch in

³⁵ Diesem Thema kann auch das nachgelassene Gedicht *Eintritt in die Partei* zugeordnet werden: „Ist denn ein Mensch nichts unter Brüdern wert? (/) Verleumdet und bespion, verhöhnt, verlästert (/) wer weiß es nicht, für eine Guttat, die sich nicht beweist. (/) Die Ehre, verkauft an jedem Stammtisch. (/) In aller Mund als eine dreckige Anekdote. (/) Das Unmaß eines Gefühls ermordet (/) von geschäftiger Nutznießerei. (/) Mit der Aufstellung der Einnahmen (/) beschäftigt die Skrupellosigkeit. (/) Ein Leben, ein einziges, zum Experiment (/) gemacht, So ists gelungen. Vollbracht.“ (*Eintritt in die Partei* in *Ich weiß keine bessere Welt*, Z. 1-11)

treppenartiger visueller Gestaltung der dritten Strophe enthalten, die nach unten führt, d. h. zugrunde.

Die Aussagen im Gedicht verweisen somit auf die „Selbstvernichtung in der Kunst“ (Höller 1998: 93). Der Schriftsteller opfert sich, um der Kunst helfen zu können. Auf der anderen Seite ist die Anwesenheit des Schmerzes und „der Durchgang durch leidvolle Erfahrung eine der Voraussetzungen des literarischen Produktionsprozesses“ (Kaulen 1991 zit. n. Bartsch 1997: 123). Bachmann selbst fordert 1959 in ihrer Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, dass der Schriftsteller den Schmerz erstens zugeben und zweitens realisieren soll:

„So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. [...] jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit“ (Bachmann 1993: 275).

Andererseits kann die Frage gestellt werden, wie der Schmerz dargestellt werden kann, ob dies überhaupt möglich ist, d. h. ob sowohl die Kunst als auch die Sprache in der Lage sind, Schmerz bzw. Schmerzerfahrungen auszudrücken. Im nachgelassenen Gedicht von Ingeborg Bachmann *Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen* gibt das lyrische Ich zu, dass es nicht weiß, wie es Schmerz schriftlich formulieren soll: „Weiß vor Schmerz nicht, wie man einen Schmerz (/) aufschreibt, weiß überhaupt nichts mehr“. Dass das Schreiben von Schmerz und Leiden begleitet werden kann, bestätigt Ingeborg Bachmann in einem Brief vom Sommer 1966: „ich denke lieber an meine Vorstellung von Schreiben, wie an die Vorstellung von Lachen, Strahlen, **Sterben**, das geht mich etwas an“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 181, Hervorhebung A.S.).

In MO empfindet das ein Ich körperliches und seelisches Leiden „ich bin in einem fürchterlichen Zustand, [...] Ich bin in einem Zustand, in dem ich schreien könnte, ich bin halb wahnsinnig.“ (MO: 34). Diese Schmerzen hindern es aber daran zu schreiben, d. h. es wird auch auf die Macht und die Konsequenzen von solchen Zuständen aufmerksam gemacht:

„aber während ich schreibe, dröhnt der Kopf so, durch den Körper gehen dauernd Wellen von Erregung, an den Händen geht mir die Haut ab von den letzten nervösen Bläschen, die ich in den vorigen Wochen plötzlich stundenweis bekommen habe“ (MO: 23).

Eine andere Textstelle in MO, in der sich das Ich im Gefängnis befindet, bezeugt aber, dass es sich vernichtet fühlt, wenn es nicht schreiben darf bzw. kann. Das Einzige, worauf es Wert legt, ist das Schreiben:

„aber ich hoffe, daß man mich gut behandeln und mich schreiben lassen wird. Immerhin könnte ich dann das Buch fertigschreiben. [...] offenbar will man nicht

zulassen, daß ich schreibe. [...] obwohl alles so elend und schmutzig ist, aber ich denke nur an das Buch, bitte nur um Papier und um die Möglichkeit zu arbeiten. [...] aber ich bin vernichtet, weil ich nicht schreiben darf.“ (MO: 51)

Hier ist ein Wechselspiel zu sehen, wenn der Schmerz auf der einen Seite zum Schreiben anregt, andererseits am Schreiben hindert.

d) Gegensätzlichkeit

Wie in den MO-Texten und anderen Texten Bachmanns, so findet sich auch hier das Merkmal der Gegensätzlichkeit. Diesmal realisiert sie sich erstens auf der Ebene des Verhältnisses zwischen Gehalt und Sprache und zweitens auf der sprachlichen Ebene selbst.

Der Gehalt des Gedichts, der „eine radikale Infragestellung des Scheincharakters der Kunst dar[stellt]“ (Höller 1998: 83), korrespondiert nicht mit der verwendeten Sprache und der räumlichen Gestaltung des Gedichtes. Statt einer nüchternen, sachlichen, schmucklosen und kühlen Sprache findet sich hier genau das Gegenteil davon.

Das Spiel mit sprachlichen Mitteln und der Sprache zeigt sich erstens durch die geschaffenen Bilder wie jenem des Gefängnisses: „Soll ich (/) einen Gedanken gefangennehmen, (/) abführen in eine erleuchtete Satzzeile?“ (KD, Z. 30-32), der körperlichen Begierde „erforschen die Libido eines Vokals“ (KD, Z. 35) oder durch die quasi synästhetische Verbindung dreier Sinneseindrücke: „Aug und Ohr verköstigen“ (KD, Z. 33), wodurch zugleich Kritik am Konsumverhalten der Menschen und Literaturmarkt geübt wird. Zweitens erfolgt es durch die Wortwahl und Stilistik, die Merkmale der Umgangssprache „sich den Schädel zerbrechen“ (KD, Z. 7), vulgär gefärbte Worte „fressen“ und Worte, die ungünstige Zustände ausdrücken, „Elend“ „Hunger“ oder „vernichtend“, enthalten. Drittens realisiert sich das Spiel mit der Sprache durch die rhetorischen Fragen des lyrischen Ich, die mit den Modalverben 'sollen' und 'müssen' beginnen, wodurch der Ausdruck von Zweifel und Zwang noch unterstrichen wird: „Soll ich (/) eine Metapher ausstaffieren (/) mit einer Mandelblüte?“ (KD, Z. 2-4) und „Muß ich (/) mit dem verhagelten Kopf (/) mit dem Schreibkrampf in dieser Hand“ (KD, Z. 38-40). Viertens wird durch die optische Darstellung des Gedichts mit der Sprache gespielt. Die Leerzeilen zwischen den Strophen sowie die treppenartige Gestaltung in der dritten Strophe heben die äußere Ästhetik des Gedichts hervor. Es kann hier auch die Überlegung angestellt werden, ob das Bild der Treppen als Sinnbild zu verstehen ist, das für die Lyrik in der Barockliteratur kennzeichnend ist und demgemäß sich das lyrische Ich klassischer Mittel bedienen würde.

All diese Merkmale rufen beim Leser bestimmte Gefühle hervor und wirken somit auf seine ästhetische Wahrnehmung ein. Letztendlich erzeugen sie einen Effekt und demgemäß wurde eine 'Delikatesse' geschrieben. Deshalb kann festgestellt werden, dass es im Gedicht zum „absolute[n] glückliche[n] Auftretenlassen von Worten und Bildern“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 25) kommt, wie Bachmann dies im zitierten Interview bezüglich des Schreibens von Gedichten ausdrückt.

Die zweite Ebene der Gegensätzlichkeit betrifft die verwendete Sprache. Auf der einen Seite wird eine „künstlerische Rhetorik“ (Höller 1998: 89) verwendet, auf der anderen Seite eine „ungereinigte Sprache“ (Höller 1998: 89), die sich in Wörtern wie „kreuzigen“ oder „Schädel“ zeigt.

Das lyrische Ich oszilliert zwischen zwei Extremen entstanden durch dieses Paradox, wodurch sich die Frage stellt, ob nicht Ironie bzw. Provokation dahinter steht. Oder ob es die Absicht der Autorin ist, durch Paradoxe Spannung herzustellen, was aber wiederum auf das Ästhetische hinausläuft.

Das Gedicht *Keine Delikatessen* kann als einer der Grundsätze des Schreibens betrachtet werden, der in den MO-Texten zum Teil ausgedrückt wird und zugleich als seine Erweiterung zu verstehen ist. Die Realisierung erfolgt aber in einer anderen sprachlichen Form, nämlich in poetischer.

B) *Böhmen liegt am Meer* (1964)

Hintergrund: Shakespeare-Jahr und Prag-Besuch

Die Entstehung dieses Gedichtes ist einerseits durch William Shakespeares 400-jähriges Jubiläum bedingt, zu dem die Schriftstellerin ein Gedicht schreiben sollte, was sie aber ablehnt:

„Man hat mich gefragt [...] aber ich habe es abgelehnt, ob ich ein Gedicht schreiben könnte, stellvertretend für die deutsche Literatur, für das Shakespeare-Jahr in Stratford-on-Avon. Ich habe geschrieben: Nein, das kann ich nicht“ (Bachmann 1973 zit. n. Weigel 1999: 356)

andererseits durch den Prag-Besuch in der Zeit psychischen und physischen Leidens. Er findet zweimal statt, einmal im Januar 1964, das zweite Mal im Februar desselben Jahres. Über diesen Besuch berichtet auch das kranke Ich in den MO-Texten, in denen die Aufmerksamkeit auf eine Poliklinik gerichtet wird, in der das kranke Ich zum ersten Mal die

richtige Diagnose, die „eine Erlösung ist“ (MO: 92), erfährt, und „von diesem Moment an war ich [die kranke Patientin, Anm. A.S.] wieder ein Mensch“ (MO: 92f.).

Zu dieser Zeit entstehen noch weitere Gedichte, die einen Bezug zu Prag haben: *Prag Jänner 64* (veröffentlicht), *Wenzelsplatz*, *Jüdischer Friedhof*, *Poliklinik Prag* und *Heimkehr über Prag* (alle vier nachgelassen). Diese Gedichte wurden gemeinsam mit dem Gedicht *Enigma* von Hans Höller und Arturo Larcati in den Gedichtzyklus *Winterreise nach Prag* (2016) zusammengefasst.

Mögliche Deutungen des Gedichtes

Das Gedicht bietet aufgrund der unzähligen Anspielungen einen großen Interpretationsspielraum. Am deutlichsten lässt sich der Bezug zu Shakespeare und seinem Werk herstellen, der sich bereits explizit im Titel des Gedichtes findet wie auch in den Zeilen „Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren“ (BM, Z. 3): *Love's Labour's Lost*, „Illyrer“ (BM, Z. 17): *Twelfth Night* und *What you will*, „Veroneser“ (BM, Z. 18): *The Two Gentlemen of Verona*, „und Venezianer alle“ (BM, Z. 19): *The Merchant of Venice* wie auch „und irrt euch hundertmal“ (BM, Z. 21): *The Comedy of Errors* (vgl. Ivanović 2002: 117). Des Weiteren wird durch die Form des Gedichtes, das in Alexandrinern verfasst ist, auf Shakespeare Bezug genommen. Dieses Metrum ist für in der Barockzeit geschriebene Literatur charakteristisch. Nicht zuletzt wird die Verbindung zu Shakespeare auch durch das Verwenden des Wortes 'unverloren' hergestellt, das auf die Figur der Perdita (der Verlorenen) (vgl. Höller / Larcati 2016: 37) verweist.

Andere Interpretationen wie Ivanović (2002) orientieren sich an zwei grundlegenden Metaphern des Gedichtes: 'Grenze' und 'Grund'. Erstere stellt einen Verweis auf das Werk von Wittgenstein dar, zweite dagegen auf Heideggers *Der Satz vom Grund*.

Andere Interpreten behaupten, dass das Gedicht ein Gespräch zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan sei. Als Anzeichen dafür dient ihnen das Wort „unverloren“ und sein Bezug auf Celans Bremer Rede von 1958.

Nicht zuletzt wird das Gedicht als „Mitteleuropa-Utopie“ (Höller 1998: 127) verstanden und als Bachmanns „geistige[r] Heimkehr“ (Bachmann 1973 zit. n. Bartsch 1997: 127), zu der sie sich in einem Interview bekennt. Dieses Bekenntnis wird von den Interpreten aufgegriffen und durch die vierzeilige Strophe aus dem veröffentlichten Gedicht *Prag Jänner 64* ergänzt

und unterstrichen: „Seit jener Nacht (/) gehe und spreche ich wieder, (/) böhmisch klingt es, (/) als wär ich wieder zuhause“ (*Prag Jänner 64*, Z. 1-4).

Verbindungen zu MO

Die Verbindung des Gedichts zu MO realisiert sich erstens durch die Figur 'zugrunde gehen' und zweitens durch das Motiv des Meeres und Böhmens. Gleichzeitig ist zu sagen, dass diese Entsprechungen im Gedicht eine andere Form und Bedeutung erfahren, weswegen sich sagen lässt, dass Bachmann eine andere Richtung einschlägt. Doch der Umbruch, der sich in diesem Gedicht vollzieht, ist nicht nur gegenüber MO festzustellen, sondern auch gegenüber *Undine geht* und *Keine Delikatessen*.

a) Grund

Beim Lesen des Gedichts ist der Gebrauch des Lexems 'Grund' auffällig. Bereits in der zweiten Zeile sagt das lyrische Ich, dass es „auf gutem Grund“ (BM, Z. 2) geht, wenn in Böhmen „die Brücken heil“ (BM, Z. 2) sind. Das Spiel mit dem Lexem 'Grund' wird dann von der zehnten bis zur vierzehnten Zeile weiterentwickelt, wobei hier „eine ganze Serie von Redewendungen eingespielt“ (Weigel 1999: 361) wird, was mehrere Lesarten ermöglicht:

„Ich will nichts mehr für mich. Ich will **zugrunde gehen**. (/) **Zugrund** – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder. (/) **Zugrund gerichtet**, wach ich ruhig auf. (/) **Von Grund auf** weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.“ (BM, Z. 10-14, Hervorhebung A.S.)

Deswegen wird auch die Sprachgeschichte von 'Grund' und dazugehöriger Verbindungen miteinbezogen, wozu die Online-Version des *Deutschen Wörterbuches* von Jacob und Wilhelm Grimm verwendet wurde.

Berücksichtigend die Etymologie des Wortes 'Grund' ist hier die Rede erstens von „dem materiellen Grund (dem, worauf man geht und steht)“ (Weigel 1999: 361), der im Gedicht durch den Meeresboden vertreten ist, zweitens von „dem logischen Grund (im Sinne der Ursache)“ (Weigel 1999: 361), der in der Philosophie von Kant oder Schopenhauer vorhanden ist und drittens von dem Kern der Dinge, was auf die deutsche Mystik

zurückzuführen ist, in der 'Grund' bzw. mhd. 'grunt' für 'Herzensgrund'³⁶ oder 'innerstes geistiges Wesen'³⁷ steht.

Die feste Verbindung 'zugrunde gehen' bedeutet ursprünglich 'im Wasser untersinken'³⁸. Diese Bedeutung ist im zweiten Textentwurf zu finden. Das lyrische Ich wird von Ketten zugrunde getragen, weswegen es sich im Meer eintränkt:

„und der nicht ertank obwohl ich ihn hielt, ihn Ketten, die
trugen
mich zugrunde ~~zogen~~. Immer l ngsamer zugrunde trungen undtränkten
und mich eintrnktenins Meer.
dem tränkt's das Meer nach ein
tränkt mir das Meer noch ein
den gibt das Meer heraus.“ (BM, T2, Z. 29-35)

Das Bild des Eintrinkens ruft die Vorstellung des Todes hervor, der durch die Ketten verursacht wurde. Abstrahiert von diesem konkreten Bild können die Zeilen metaphorisch für 'Sterben' oder 'Scheitern' stehen.

Auch die zweite Verbindung 'zugrunde richten' potenziert die Untergangsstimmung, zumal die ursprüngliche Bedeutung 'verderben'³⁹ war. Außerdem ist in diesem Bild ein Zusammenhang mit dem zuvor behandelten Gedicht, *Keine Delikatessen*, zu sehen, in dem sich das Ich frisst und verzehrt, was zu seiner Vernichtung, Zerstörung führt: „ich fresse da alles, (/) in mich hinein, das Fressen, die Fresser. (/) verzehren, soll ich (/) mich mich so verzehren.“ (KD, T2, Z.13-14, Z. 26-27)

In der elften Zeile des Gedichtes wird nur 'zugrund' ohne Verb verwendet. Nach einem Gedankenstrich folgt die nähere Bestimmung, nämlich die Richtung, die „zum Meer“ (BM, Z: 11) führt und „dort find ich Böhmen wieder“ (BM, Z. 11-12).

Im zweiten Textentwurf des Gedichtes ist die gleiche Vorgehensweise zu sehen, jedoch mit dem Unterschied, dass nicht die Richtung nach dem 'zugrund' angegeben wird, sondern eine Erklärung, was 'zugrund' heißt: Einmal ist damit die Nacht gemeint, ein anderes Mal ein Du:

ruhig
wach ich angstlos auf
„zugrund – das ist die Nacht, dort ~~find ich Tage wieder~~, (/) zugrund – das ist ein
Du, so bin ich unverloren“ (BM, T2, Z.11-12).

³⁶ Lemma „Grund“ In: *Deutsches Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1960. Digitalisierte Version. Online verfügbar: URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG30212#XGG30212 (Stand am 5. 2. 2020).

³⁷ Ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Ebd.

Zugleich ist auch der zweite Teil der Aussage auffällig: „dort find ich Tage wieder“ oder „wach ich angstlos auf“. Beide Zeilen verweisen auf Ruhe, Hoffnung und einen Zustand ohne Angst. Der erste Teil der Zeile weist auf etwas Dunkles, Unbekanntes hin, während der zweite Teil auf etwas Angenehmes, was das Ich von Unruhe und Angst befreit, Bezug nimmt. Eine Analogie zu jener Stelle, in der ein Du angesprochen wird, findet sich noch im fünften Gedichtentwurf, in dem statt 'zugrund' 'am Grund' verwendet wird: „Am Grund – da ist ein Du, und ich bin unverloren.“ (BM, T5, Z.12). Unabhängig davon, ob sich das Ich dem Du nähert oder es bereits erreicht hat, stellt es in beiden Textstellen fest, dass es „unverloren“ ist. Dieses Du gewährleistet mit seinem Dasein, dass das Ich 'unverloren' ist. Hierbei drängt sich die Frage auf, wer sich hinter diesem Du verbirgt, an das sich das Ich richtet. Es wird zwar im Textentwurf gesagt, dass sich das Ich an seinen Begleiter wendet, aber es kann sich durchaus auch um seinen Geliebten handeln, um einen Teil seiner selbst (den ursprünglichen, gewünschten, versteckten) oder um einen Partner, mit dem das Ich in einem dialogischen Verhältnis steht. Unter Berücksichtigung des biographischen Hintergrunds des Gedichtes ist es möglich anzunehmen, dass damit Adolf Opel gemeint sein könnte. Unabhängig davon, wen dieses Du darstellt, geht aus diesen Zeilen hervor, dass das Du eine gewisse Kraft über das Ich hat. Deshalb kann hier die Frage angestellt werden, ob es erneut eine Instanz für das Ich darstellt, wie in den vorigen Kapiteln festgestellt wurde. Die letzte untersuchte Verbindung ist 'zu grunde', die 'bis in die Tiefe'⁴⁰ bedeutet. Das Ich bewegt sich in die Tiefe, indem es eine vertikale Richtung einschlägt.

Aus den untersuchten Verbindungen ergeben sich zwei mögliche Auslegungen des Motivs 'Grund': Einerseits liegt in der Figur 'zugrunde gehen' das Motiv des Unterganges, des Versinkens, der Zerstörung, des Sterbens, andererseits die Bewegung in die Tiefe von etwas, die zum Begreifen von etwas führen kann. Anders ausgedrückt kann der Untergang zu Verständnis führen und aus diesem Grund ist die Untergangserfahrung eine notwendige: „Dieses Zugrundegehn ist ein letzter Anfang, der Zusammenbruch als Vorbedingung des Weiterlebenkönnens, der Tod im Leben als Voraussetzung einer Wiedergeburt in diesem Leben“ (Fried 1983: 389). Interpreten wie Fried (1983), Höller (1998), Wandruszka (2011) und Ivanović (2002) machen noch auf die Figuren 'auf den Grund kommen' und 'auf den Grund gehen' aufmerksam und folgern daraus die Bedeutung „Begreifen des Grunds der Dinge“ (Wandruszka 2011 zit. n. Höller / Larcati 2016: 9). Das Begreifen von etwas wird

⁴⁰ Lemma „Grund“ In: *Deutsches Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1960. Digitalisierte Version. Online verfügbar: URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG30212#XGG30212 (Stand am 5. 2. 2020).

auch vom lyrischem Ich festgestellt: „von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren“ (BM, Z. 14).

Eine Gemeinsamkeit der MO-Texte und des Böhmen-Gedichts ist das Motiv des Untergangs und der Zerstörung, der sich in der Figur 'zugrunde gehen' manifestiert. In den MO-Texten sagt das Ich explizit, dass es nicht wegen einer Mentalität zugrunde gehen will, wobei die Art und Weise dieses Untergehens betont wird:

„Es ist bloß die Stellvertretung für eine Mentalität, die ich verabscheue, an der ich nicht zugrundegehen möchte, so nicht, obwohl ich meistens denke, ich bin schon tot. Ich will so nicht zugrunde gehen.“ (MO: 72)

Andererseits muss jedoch angemerkt werden, dass das Verhältnis des Ich zum Untergang in diesen zwei Texten auf zweierlei Weise lesbar ist: Im Böhmen-Gedicht sehnt sich das Ich nach 'zugrunde gehen': „Ich will zugrunde gehn.“ (BM, Z. 10), während in MO dagegen angekämpft wird.

Hier kann die These formuliert werden, dass die MO-Texte den Untergang darstellen, während das Böhmen-Gedicht den Neubeginn verkörpert, der aus diesem Zugrundegehen hervorgeht und zugleich zum Begreifen von etwas, das aber nicht ausgesprochen wird, führt. Die in MO ausgedrückte Untergangserfahrung dient der Autorin als Anlass dazu, um dieses Gedicht zu schreiben, wodurch etwas Neues entsteht und das Gedicht somit „Grund und Boden“ im goetheschen Sinne hat.

Außerdem ist zu bemerken, dass die Wörter 'Grund' und 'Boden' in manchen Verbindungen ersetzbar sind. In MO kommt 'Boden' mehrmals vor, wobei sowohl die bildliche wie auch die buchstäbliche Bedeutung bewahrt wird: „Boden unter den Füßen“ (MO: 50) haben, „In der größten Verzweiflung lasse ich mich auf den Boden fallen“ (MO: 50) und „wenn man Ihnen den Boden unter den Füßen wegziehen würde“ (MO: 71). Diese Textstellen weisen auf eine feste und sichere Stelle für das Ich hin, doch in MO verliert das Ich diese Sicherheit, was Leiden zur Folge hat.

b) Meer und Böhmen

In MO wird mehrmals das Thema eines anderen Ortes angesprochen und der Wunsch, an diesen Ort zu fliehen. Diesen Ort stellt die Wüste dar, in der „alles wahr, alles richtig, alles tödlich, alles gesund“ (MO: 70) ist. Eine ähnliche, aber doch auf gewisse Weise

unterschiedliche Sehnsucht kommt im Böhmen-Gedicht vor. Während in MO die Wüste der ersehnte Ort ist, gilt dies im Gedicht für das Paar Meer-Böhmen.

Die Gemeinsamkeit dieser Orte ist, dass sie direkt genannt werden – Wüste und Böhmen – nicht als Etwas oder ein Ort. Trotzdem bleiben diese Gegenorte verhüllt, weil sie sich nur schwer artikulieren lassen und nur in Ansätzen über sie gesprochen wird. Doch die Bedeutung der Orte ist für das Ich maßgeblich, denn es erreicht einen Zustand, der für sein Weiterlebenkönnen fundamental ist: In der Wüste wird es gesund, in Böhmen „unverloren“ (BM, Z. 14).

Böhmen und Meer treten im Gedicht als Paar auf. Das eine ist durch das andere bedingt und umgekehrt, was sich in den folgenden Zeilen zeigt: „Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder. (/) Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.“ (BM, Z. 6-8). Diese Bedingtheit muss eingehalten werden, damit das Ich sowohl Glaube, als auch Hoffnung auf das Land nicht verliert, aufgibt.

Trotzdem ist in dieser Beziehung ersichtlich, dass das Meer die Rolle des Mächtigen ausübt, weil es eine „Amnestie“ für Böhmen erlässt, indem es ihm erlaubt, am Meer zu liegen sowie dem Ich, das Land seiner „Wahl zu sehen“ (BM, Z. 29-30). Diese Kraft des Meeres ist auch in der Zeile „den gibt das Meer heraus“ (BM, T2, Z. 35) erkennbar. Andererseits bleibt das Meer für das Ich verhüllt, weil es „strittig ist“ (BM, Z. 29). Böhmen dagegen bleibt für das Ich nicht verborgen. Seine Beschreibung trägt die Merkmale eines utopischen Ortes: „Sind hierorts die Häuser grün, tret ich noch in ein Haus. (/) Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund. (/) Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.“ (BM, Z. 1-3) Außerdem weisen diese Aussagen noch darauf hin, dass das Ich im Gegensatz zum Ich in MO keine Symptome der Krankheit aufweist. Im Gedicht ist ein Ich präsent, das sich langsam zurücknimmt, indem es nichts für sich beansprucht: „Ich will nichts mehr für mich“ (BM, Z. 10), nur das zugrunde Gehen und das Land seiner „Wahl zu sehen“ (BM, Z. 29-30). Die Rücknahme des Ich erfolgt noch „im Angrenzen an die anderen, die Pluralität der verschiedenen Völker und sozialen Schichten“ (Höller 1998: 126), das sich in folgender Zeile manifestiert: „Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren“ (BM, Z. 15). Zwar ist das lyrische Ich das ganze Gedicht hindurch präsent, aber es rückt nicht in den Vordergrund. Die Ich-Bezogenheit ist im Gedicht anders gestaltet als in MO oder in *Undine geht*. Das Ich erhebt weder auf Böhmen noch auf etwas Anderes oder jemanden Anderen Anspruch. Es öffnet sich der Welt:

„Aus Verwundung und Lebensgefahr, aus dem Scheitern und aus dem beinahe tödlichen Zusammenbruch geht ein neuer Mut hervor, das Ich richtet sich auf, es

nimmt die Menschen anders wahr, und die Welt öffnet sich ihm wie neu.“ (Höller / Larcati 2016: 44)

Das lyrische Ich will Böhmen nicht für sich selbst, sondern auch für die anderen. Nach Kaulens (1991) Worten tritt das Ich aus seiner Isolation heraus, die sowohl für das Ich in MO als auch für Undine charakteristisch ist, denn einmal wird in die Wüste geflohen, ein anderes Mal ins Wasser, wodurch sie ihrer eigenen Einsamkeit ausgeliefert sind. Das Ich im Böhmen-Gedicht dagegen schließt sich einer neuen Gemeinschaft der anderen an. Aus diesem Grund kommt es im Gedicht zum Umbruch. Diese positive Einstellung des Ich im Böhmen-Gedicht lässt sich noch durch Bachmanns Aussage untermauern, die sie „zur Erklärung des Lebens- und Weltgefühls in ihrem Gedicht“ (Fried 1983: 391) beisteuert: „Wenn man die Welt ohne sich sieht, sieht man sie wieder besser“ (Fried 1983: 391). Dieser grundlegenden Aussage kann die Lesart der deutschen Mystik nahelegen, „im Sinne der Mystik Meister Eckharts, auch die Welt besser sehen könne und die anderen Menschen“ (vgl. Wandruszka 2011 zit. n. Höller / Larcati 2016: 9).

Am Ende des Gedichtes wird vom Ich nur der Wunsch ausgesprochen, das Land seiner „Wahl zu sehen“ (BM, Z. 29-30), aber nicht es zu betreten. In dieser Aussage wird eine gewisse Unmöglichkeit zum Ausdruck gebracht. Die Unmöglichkeit, das Land zu erreichen, wird vom Ich aber nicht mit Traurigkeit festgestellt. In Bachmanns Aussage, die sich auf das Böhmen-Gedicht bezieht, wird diese Unmöglichkeit bestätigt. Das Zentrale ist dabei laut ihr nicht das Erreichen dieses Landes, sondern die Hoffnung auf dieses Land (etwas Besseres, Gewünschtes) zu haben bzw. sich Befinden-Sein in einem Zustand:

„Für mich ist es (das Gedicht, Anm. A.S.) ein Geschenk und ich habe es nur weiterzugeben an alle anderen, **die nicht aufgeben zu hoffen auf das Land ihrer Verheißung, auf dieses Land, das sie nicht erreichen werden. Ja, nicht erreichen, aber nicht aufhören werden zu hoffen.**“ (Bachmann 1973 zit. n. Höller / Larcati 2016: 143, Hervorhebung A.S.)

Ein weiterer Unterschied zwischen MO und dem Böhmen-Gedicht besteht in der Art und Weise, wie über beide Orte gesprochen wird. Während das Sprechen über die Wüste in MO die Dringlichkeit und den schlechten Zustand des Ich erkennen lässt, ist das Sprechen über Böhmen mit Hoffnung, Glaube, Entspanntheit und Ruhe verbunden. Das Gefühl der Hoffnung zieht sich durch das ganze Gedicht. Ein weiterer Unterschied zwischen diesen beiden Texten besteht darin, dass die Wüste unbestimmter bleibt als Böhmen. Über die Wüste wird gesagt, dass das Ich etwas „unendlich Schönes und Herrliches“ (MO: 71) in der Wüste

hatte, aber es wird nicht weiter erklärt, was damit gemeint ist, worauf es hinausläuft. Es bleibt abstrakt oder nur für das Ich klar, während Böhmen vom Ich beschrieben wird.

c) Grenze (was ist darstellbar und was dagegen nicht)

Im Text *Biographisches* (1951) spricht Bachmann über ihre Jugend in Kärnten und macht auf Grenzen verschiedener Art – geographische, sprachliche, kulturelle – aufmerksam. Mit dem Leben an der Grenze und ihrer Wahrnehmung hängt auch das „Bewusstsein der Grenze“ (Bachmann 1993: 301) zusammen, das sich auf ihr Werk und demgemäß auch auf das Böhmen-Gedicht anwenden lässt. Auch andere Äußerungen Bachmanns, sei es in Dankreden, Frankfurter Vorlesungen oder Gesprächen und Interviews, weisen eine Erwähnung der Grenze auf. Bachmanns Interpreten versuchen demgemäß einen Zusammenhang zwischen ihren literarischen Texten und Wittgensteins Sprachphilosophie herzustellen, und zwar v. a. mit den Sätzen „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (Wittgenstein 1922: 128) und „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ (Wittgenstein 1922: 168). Doch wie die Autorin in einem Interview von 1971 angibt, „habe [ich] nie beim Schreiben von Gedichten an Ludwig Wittgenstein gedacht, selbst nicht an Sätze dieser Art.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 82). Wenn die Interpreten, Kritiker und Journalisten über Wittgensteins Einfluss auf Bachmanns Werk sprechen wollen, dann sollen sie dies im Sinne „genaues Denken und einen klaren Ausdruck“, wie es die Autorin selbst formuliert: „Was ich aber wirklich gelernt habe, und deswegen spreche ich von Einfluß, ist ungeheuer genaues Denken und einen klaren Ausdruck...“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 136)

Das Motiv der Grenze im Böhmen-Gedicht erregt die Aufmerksamkeit des Lesers. Bereits im ersten Gedichtentwurf ist das Motiv der Grenze enthalten. Zwar werden in diesem Gedichtentwurf einerseits abstrakte und verallgemeinernde Begriffe wie „Dinge“, „Gefühle“ und „Gedanken“ aufgezählt, die an das Wort grenzen, andererseits ein Du, aber die Bedeutung und Präsenz der Grenze ist fundamental und deshalb könnte dies als Ansatzpunkt für das Verständnis dieses Motivs herangezogen werden:

„und alles liegt am Wort, es liegt
es grenzt an Worte haufenweis die Dinge
alle, Gefühlealle, Gedanken, so grenze ich
an Dich, nur glaubt es keiner, muss es auch
nicht glauben, dass das unmögliche schon möglich
ist Krank jeder auch daran, nicht anzugrenzen,
wie Böhmen nicht ans, wie ich an Dich nicht,

und Du nimmer“ (BM, T1, Z. 1-8)

In der ersten Zeile des hier zitierten Textes wird gesagt, dass alles vom Wort (also von der Sprache?) abhängig ist und die Ursache in ihm, (in der Sprache) liegt. Die einfache Erklärung hierfür wäre die Darstellungsmöglichkeit oder der Grad der Darstellung der oben genannten Dinge. Außerdem ist anzumerken, dass es in der fünften Zeile zur Enthüllung kommt, weil gesagt wird, „dass das unmögliche schon möglich ist“, aber es wird nicht näher spezifiziert, was damit gemeint ist, ob die Tatsache, dass alles an das Wort grenzt oder etwas Anderes. Außerdem kommt hier das Wechselspiel von Angrenzen und Nicht-Angrenzen vor, weil in den letzten zwei Zeilen mitgeteilt wird, dass das Ich nicht an Du grenzt wie auch das Du nicht an das Ich und dasselbe trifft auch auf Böhmen zu. Einerseits grenzt alles an das Wort, andererseits nicht. Aber offenbart wird hier, dass das (Nicht)-Angrenzen nicht einseitig ist, sondern reziprok. Zudem scheint die Grenze einen beweglichen Charakter zu haben und nicht einen starren. Im zweiten Gedichtentwurf findet sich eine Zeile über dem Titelgedicht: „wie Böhmen, und Begndigte, die an die Gnade grenzten.“ Statt dem Angrenzen an das Wort, grenzt man nun an die Gnade.

In der veröffentlichten Version des Gedichts ist dagegen in drei Zeilen das Motiv der Grenze enthalten. Wie bekannt ist, grenzt das Ich an ein Wort und an ein anderes Land, es lässt das Wort an sich angrenzen: „Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich´s grenzen.“ (BM, Z. 5) und „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land, (/) ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr“ (BM, Z. 26-27). Auch in dieser Fassung des Gedichtes findet sich das reziproke Verhältnis des Angrenzens wieder. Zudem könnte gesagt werden, dass das 'Wort' eine Variable ist, weil es durch 'Land', 'Du' oder 'Gnade' ersetzbar ist. Die Grenze stellt sowohl das Trennende als auch das Verbindende dar (vgl. Weigel 1999: 361) und ist somit ein Mittel, das es dem Ich ermöglicht, sich dem Wort, dem Land, dem Du anzunähern, ihnen nahezukommen, aber gleichzeitig von ihnen Abstand zu halten. Das lyrische Ich ist sich dieser Grenze bewusst, sie wird von ihm akzeptiert und es hat kein Bedürfnis sie zu überschreiten oder zu verwischen. Trotzdem bleibt die Frage danach, was die Grenze darstellt, was sie bedeutet. Nach Anselm Kiefer „ist jede Grenze eine Illusion, aufgerichtet, um uns zu beruhigen und einen festen Ort vorzugaukeln“ (Kiefer 2008: 18). Im Fall des Gedichtes stellt sie dann den festen und sicheren Ort Böhmen dar. Ivanović (2002: 114f.) interpretiert in Anlehnung an Bachmanns Radio Essay *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgenstein* (1954) die Grenze auf zweierlei Arten: Erstens ist die Sprache als Grenze der Welt zu verstehen und zweitens die Grenze als mystische, unaussprechliche Erfahrung, d. h. als Erfahrung der Entgrenzung.

Abgesehen von der philosophischen Bedeutung des Begriffs 'Grenze' und am Text bleibend und zugleich die MO-Texte berücksichtigend, äußert sich das Ich in MO über die Probleme der Darstellung der einfachsten Sachen: „daß man über Menschen nicht weiß, d.h. schon das Einfachste nicht weiß, also nicht, was darstellbar ist, das Einfachste schon nicht.“ (MO: 64) Noch im selben Text stellt sich das Ich die Frage nach dem Schreiben, das die Lebendigkeit ausdrücken kann, denn die bloße Beschreibung scheint dem Ich ein unzureichendes Mittel zu sein:

„Man kann einen Tisch zutodbeschreiben, man kann einen Menschen zutodbeschreiben, von allen Seiten. Wie aber soll man sie lebendig schreiben, in dem Rahmen, in dem ja nichts lebendig ist und alles Übereinkommen, zu dem man Leser überredet.“ (MO: 64)

Außerdem bemüht sich das Ich um ein Herankommen an die Wirklichkeit, aber seinen eigenen Worten nach scheitert es, dieses Unterfangen gelingt ihm nicht:

„und ich komme auf dieser Welt nicht an die Wirklichkeit heran, die für mich die einzig wirkliche ist. Nur in der Musik ist etwas für mich da, etwas von dem, was ich meine, sonst nirgends.“ (MO: 69)

Während das Ich in MO auf die Probleme mit der Sprache und dem Schreiben hinweist, steht das Ich im Böhmen-Gedicht in einer friedlichen Beziehung mit der Sprache. Was dem Ich in MO unmöglich ist, scheint im Böhmen-Gedicht überwunden zu sein, als wäre diese Problematik nicht mehr vorhanden, ausgedrückt mit den Worten aus dem ersten Textentwurf: „das unmögliche schon möglich ist“. Trotzdem lässt sich die Lesart der Grenze im Gedicht nicht eindeutig herstellen.

Den oben erwähnten deutschen Maler und Bildhauer Anselm Kiefer paraphrasierend, hat sich hier das Böhmen-Gedicht das Material vom Leben des Ich ausgeliehen und daher sind seine Spuren hier zu sehen. Auch Anselm Kiefer greift in seiner Dankesrede zum Friedenspreis 2008 das Böhmen-Gedicht auf, und zwar die Zeile: „ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr“ (BM, Z. 27). Diese für ihn rätselhafte Zeile erklärt er für sich als „eine besondere Grenze zwischen Kunst und Leben, eine Grenze, die sich irrlichternd oft verschiebt. Aber ohne diese Grenze gibt es keine Kunst.“ (Kiefer 2008: 18)

d) Die Bedeutung des Gedichtes für Ingeborg Bachmann

Wie bereits gesagt, überlappt sich die Entstehungszeit der MO-Texte mit der Entstehung der Gedichte. Trotzdem lassen sich in MO keine Notizen zu den Gedichten finden, bis auf jene Aufzeichnung, in der das Böhmen-Gedicht als Bachmanns bestes Gedicht bezeichnet wird:

„Ich will gar nichts mehr schreiben. Zwar weiß ich, daß ich das beste Gedicht vor eineinhalb Jahren geschrieben habe, aber bis heute habe ich es nicht einmal abdrucken lassen. So weit kommt es. [...] Vorgelesen habe ich es, aber ich will es nicht drucken lassen.“ (MO: 71)

Bereits aus dieser Aussage lässt sich erkennen, dass das Gedicht für Bachmann eine besondere Stellung in ihrem Werk einnimmt. Dennoch legt sie keinen Wert darauf, das Gedicht drucken zu lassen wie auch dass sie Ende mit Schreiben bzw. Skepsis gegenüber Schreiben verkündet. Dieses Spannungsverhältnis ist sowohl in Bachmanns öffentlichen als auch in ihren privaten Aussagen vorhanden. Zu den bekanntesten Äußerungen hinsichtlich des Böhmen-Gedichts gehört der Satz „Und es ist für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde“, den sie im Fernsehporträt des ORF mit Herda Galler im Juni 1973 ausgesprochen hat:

„Obwohl ich gedacht habe es sei schon am Ende, habe ich dann doch noch ein Gedicht geschrieben. Aber das war nur noch ein Nachzügler. Und heute bin ich froh, daß ich es geschrieben habe, aber damit ist es endgültig zu Ende. Und es ist für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde. Es ist gerichtet an alle Menschen, weil es das Land ihrer Hoffnung ist, das sie nicht erreichen werden. [...] Deswegen hört für mich dort auch alles auf. Es ist deswegen auch das letzte Gedicht was ich geschrieben habe. Ich würde nie wieder eines schreiben, weil damit alles gesagt ist.“ (Bachmann 1973 zit. n. Weigel 1999: 320)

Trotz dieses starken Bekenntnisses zum Gedicht wird das endgültige Ende des Schreibens von Gedichten verkündet. Auch im Briefentwurf⁴¹ an H. M. Enzensberger von 1968 wiederholt sich dasselbe Szenario: Die Bedeutung des Gedichtes für die Autorin wird genannt, aber zugleich kein Wunsch, es zu drucken, ausgesprochen und die abwertende Bezeichnung für das Verfassen von Gedichten, nämlich „Gedichtschreiberei“, verwendet wird:

„Wenn ich sie mir allesamt anschau, dann weiss ich, dass Böhmen das beste Gedicht ist, das ich je geschrieben habe, und wenn ich es vorlese, dann weiss ich hundertmal besser. Denn damit kann ich auch fremdsprachige Säle zum Schweigen bringen. Woran das liegt, das weiss ich selber nicht genau, – abgedruckt sieht es vielleicht nicht so aus, aber wenn ich es lese, weiss ich, was es ist, woran es liegt. [...] An Böhmen liegt mir sehr viel, aber es muss das niemand drucken. Es ist mein Gedicht und es wird schon durchkommen. An die ganze Gedichtschreiberei glaube ich sowieso nicht [...] Ich kann mir auch gut vorstellen, dass das alles in kein Kursbuch und in nichts hineinpasst, und das ist mir auch recht. [...] Mich muss niemand drucken, es ist mir eben gleichgültig.“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 192ff.)

Ingeborg Bachmann ist sich der (Aussage-)Kraft des Gedichtes bewusst. Das Gedicht wird von ihr als Künstlerin angenommen. Deswegen ist es überraschend, dass sie sich nicht mit Nachdruck für das Drucken des Gedichtes einsetzt, sondern eine kalte und gleichgültige Einstellung zeigt, die sie nur in der Kommunikation mit den Anderen zum Ausdruck bringt.

⁴¹ Der vollständige Text befindet sich im Anhang zu dieser Arbeit.

Denn es geht hier um die unerwünschte Veröffentlichung. Diese Haltung zeigt sich erstens in der Verzögerung des Sendens des Gedichts an H. M. Enzensberger und in einem „Kommentarentwurf zur Veröffentlichung“ (Weigel 1999: 356) im Kursbuch, in dem die Autorin festhält, dass sie die Veröffentlichung für einen Fehler hält: „Der Autor hatte keinen Wunsch, sie zu veröffentlichen. Er hält auch heute noch diese Veröffentlichung für nicht richtig“ (Weigel 1999: 356). Auf der anderen Seite wird hier implizit gezeigt, dass es der Autorin nicht um die Produktion von Werken geht, die ihr Ruhm bringen könnten. Das Schreiben hat für sie eine ganz andere Funktion und Bedeutung.

Auf Bachmanns Aussage im Briefentwurf an H. M. Enzensberger, in der geäußert wurde, dass die Kraft des Gedichtes in seiner Rhetorik liegt, Bezug nehmend, kann auf das im Gedicht verwendete Metrum hingewiesen werden. Aus diesem Grund kann auf Neumanns These hingewiesen werden, die über die Ordnung und Brechung auf der metrischen Ebene spricht, was eine sinnliche Erfahrung zur Folge hat:

„Der Alexandriner ist dem Gedicht als ein Prinzip der Ordnung eingeschrieben, doch im Durchbrechen dieser Norm schwingt die Sprache ins Freie. Diese Gleichzeitigkeit von Bändigung und Befreiung auf der metrischen Ebene wird beim Lesen zu einem wesentlichen Element der sinnlichen Erfahrung.“ (Neumann 1982: 383)

In dieser Arbeit wurde mehrmals erwähnt, dass die Autorin unter der vorgegebenen Gesellschaftsordnung leidet, die sowohl ihr berufliches als auch ihr privates Leben einschränkt. Die „Befreiung“ kann auch auf anderen Ebenen stattfinden, nämlich auf der künstlerischen oder persönlichen. Das lyrische Ich im Gedicht definiert sich selbst als Ich, das „nichts hat, d[as] nichts hält“ (BM, Z. 28), d. h. es gelingt ihm, sich zu befreien.

Der Satz „weil damit alles gesagt ist“ verstärkt noch die Sonderstellung des Böhmen-Gedichts. Er lässt sich wie folgt interpretieren: Die Autorin erreicht den Grund, das Gedicht ist nicht zu steigern und nicht mehr überbietbar, anders gesagt ist künstlerisch perfekt und stellt einen Höhepunkt für sie dar. Diese Behauptung bekräftigt auch Bachmanns Äußerung im Interview mit dem Kulturjournalisten Rainer Höyneck, der ihr folgende Frage stellt: „Bei Gedichten gibt es einen absoluten Punkt wo man sagt, hier ist es fertig?“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 29), worauf Bachmann antwortet: „Für mich jedenfalls. Ich weiß dann, daß ich nichts mehr daran tun kann.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 29) Mit dieser Antwort wird klar, dass sie beim Schreiben eines Gedichts das fertige Produkt für abgeschlossen, (vollkommen?) hält und nicht das Bedürfnis hat, es zu ändern, im Gegensatz zu Prosa.

Die Sonderstellung des Gedichtes kann auf die bereits erwähnte Öffnung des Ichs hin zur Welt zurückgeführt werden, die die Autorin selbst betrifft, denn sie widmet erstens das Gedicht allen Menschen, die auf ein Land hoffen, und zweitens erhebt sie keinen Anspruch auf das Gedicht, u. a. auch nicht auf ihre Autorschaft:

„aber es ist nicht ein Gedicht, das ich für mich beanspruche, ich glaube nicht einmal, daß ich es geschrieben habe, ich kann es manchmal nicht glauben, denn wenn ich es könnte, würde ich meinen Namen wegnehmen und darunter schreiben ›Dichter unbekannt‹. Es ist für alle und es ist geschrieben von jemand, der nicht existiert.“ (Bachmann 1973 zit. n. Weigel 1999: 319)

Nichtdestotrotz bleibt die Frage, warum die späteren Texte diesen Sonderstatus nicht genießen. Das würde bedeuten, dass die Gedichte über der Prosa stehen. In den Gedichten erreicht sie etwas, das in der Prosa nicht erreichbar ist, was z. B. die strukturelle Ebene betrifft oder eben das Erreichen eines „absoluten Punktes“.

4. Existenzielle Dimension und Funktion des Schreibens

4.1 Schreiben und Bachmanns Utopie(n)

Die MO-Texte sind vor dem Hintergrund der Krankheit entstanden – in ihnen versucht Bachmann, sich schreibend mit ihrer Krankheit auseinanderzusetzen. Dieses Schreiben erfüllt primär eine therapeutische Funktion. Außerdem richtet sie die Aufmerksamkeit auf das (eigene) Schreiben und auf den Beruf des Schriftstellers. Dies sind zwei fundamentale Ebenen, über die in den MO-Texten skizzenhaft berichtet wird, die aber als programmatisch für ihr Werk angesehen werden können. Einerseits handelt es sich um den Sinn des Schreibens, womit auch Fragen und Überlegungen zum Schreibverfahren und Textprozess (lebendiges Schreiben, Herankommen an die Wirklichkeit, Wahl der Schauplätze für das literarische Werk, Darstellungsweise) und deren praktischer Umsetzung einhergehen, andererseits um die pragmatische Seite des Schreibens – Konventionen und Verhaltensweisen in der Literaturwelt (Kollegen, Literaturbetrieb, Verlage).

In den Überlegungen und Äußerungen zum Schreiben überwiegen kritische Einstellungen der Autorin, die zu ihrer Absonderung von der Literaturwelt und zu einer gewissen Rebellion gegen die herrschenden Methoden in der Literaturwelt führen. Hinzu kommt noch der Ausdruck der Radikalität, der v. a. in einer totalen Ablehnung des Schreibens und einer Abwertung des eigenen Berufs bis hin zu dessen Herabwürdigung zu erkennen ist. Nicht zuletzt zeichnen sich diese Aussagen durch eine Struktur der Widersprüchlichkeit aus, die

sich als zentrales Merkmal der MO-Texte benennen lässt. Auf der anderen Seite wird aber die existentielle Notwendigkeit des Schreibens zum Ausdruck gebracht und das Schreiben „als einzige Überlebensform“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 131) bezeichnet.

Als Ansatzpunkt für Bachmanns Schreibverständnis lässt sich ihre Frage nach dem Herankommen an eine bestimmte Wirklichkeit herausstellen. Diese Frage wird in MO als eine strukturelle gestellt, die von zentraler Wichtigkeit für die Autorin ist, sich jedoch als problematisch erweist:

„und ich komme auf dieser Welt nicht an die Wirklichkeit heran, die für mich die einzig wirkliche ist. Nur in der Musik ist etwas für mich da, etwas von dem, was ich meine, sonst nirgends.“ (MO: 69)

und „wie komme ich noch einmal an diese Wirklichkeit heran? Wie denn?“ (MO: 70)

Die strukturelle Problematik betrifft die Darstellung der utopischen Wirklichkeit, die sich mit dem Oberbegriff 'das Andere' bezeichnen lässt.

Dass 'dieses Andere' eine fundamentale Rolle für die Autorin spielt, bestätigt bereits ein Brief an Paul Celan vom Oktober 1951, in dem sie über die Literaturwelt und den Glauben an das 'Andere' spricht:

„Ich verstehe Dich, ich kann mit Dir fühlen, weil ich nur bestätigt finde, was mir mein eigenes Gefühl sagt. Die Nichtigkeit der Bestrebungen – sind es überhaupt welche? – um uns, der Kulturbetrieb, in dem ich jetzt selbst mitspiele, all dies widerwärtige Treiben, die dummdreisten Gespräche, die Gefallsüchtigkeit, das grossgeschriebene Heute – es wird mir von Tag zu Tag fremder, ich stehe mitten drin, und so ist es nur noch gespenstischer, die anderen wohligh turbulieren zu sehen. Ich weiss nicht, ob Du spürst, dass ich niemand habe ausser Dir, der meinen Glauben an das »Andere« befestigt.“ (Bachmann / Celan 2008: 37, Hervorhebung A.S.)

Die utopische Wirklichkeit wird in MO durch das Bild der Wüste zur Sprache gebracht

„Das war meine Welt, und diese Welt hier hasse ich, ich bin dafür nicht gemacht. Ich kann hier manchmal nicht leben, weil alles so klein und nichtswürdig ist, [...] ein einziger Gedanke an die Wüste macht mich krank in dem besten Sinn, dort war alles wahr, alles richtig, alles tödlich, alles gesund.“ (MO: 70)

und

„Ich will etwas anderes. Ich will etwas unendlich Schönes und etwas unendlich Herrliches haben, und das habe ich in der Wüste gehabt, seit man mir die Literatur genommen hat. Ich meine natürlich nicht die »Literatur«, sondern Schreiben, das war für mich etwas, das war so schön.“ (MO: 71)

Die Autorin spricht insistierend über die Wüste, in die sie gehen will, denn in der Wüste ist es ihr gelungen, an jene Wirklichkeit heranzukommen. Die Wüste stellt dabei eine Flucht für sie dar, denn sie ist, wie sie mehrmals feststellt, unfähig, in dieser Welt zu leben, während dem

Fluchort Wüste ein utopischer Charakter beigemessen wird, obwohl der Ort an sich kein Leben erlaubt. Sie wählt die Flucht aus der bestehenden Gesellschaftsordnung – wenn es hinsichtlich Gender genauer bestimmt werden soll: aus der Männerwelt –, und ergreift die Flucht in die Wüste. Der Wunsch, sich der Bestimmtheit und der gesellschaftlichen Konventionen zu entziehen, stellt sich bei dem Vergleich der MO-Texte mit der Erzählung *Undine geht* am deutlichsten heraus.

Das Schaffen einer Gegenwelt bzw. eines Gegenortes lässt sich dabei auch in anderen literarischen Texten Bachmanns sehr gut beobachten. Das Konzept 'des Anderen' findet sich in *Undine geht* in der Figur Undine, im Böhmen-Gedicht im Entwurf des Landes der Wahl, also Böhmens, aber auch im Roman *Malina*, wo es als „Ein Tag wird kommen“ bezeichnet wird oder auch in der Büchnerpreisrede⁴², in der die Sehnsucht nach der Wüste thematisiert wird.

In einer der kursiv geschriebenen Textstellen in *Malina* scheint das Konzept 'des Anderen' den Höhepunkt zu erreichen, denn es finden sich darin alle Bezeichnungen dafür:

„In den Wüsten wird das Wasser versiegen, wir werden wieder in die Wüste können und die Offenbarungen schauen, die Savannen und die Gewässer in ihrer Reinheit werden uns einladen, die Diamanten werden im Gestein bleiben und uns allen leuchten, der Urwald wird uns aus dem Nachtwald unserer Gedanken übernehmen, wir werden aufhören, zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein.“ (Malina: 141)

Zudem ist hier zu beobachten, welche Begriffe Bachmann für die utopische Wirklichkeit wählt: „Erlösung“, „Offenbarung“ oder „Reinheit“. Berücksichtigend noch Bachmanns Aussage zum Böhmen-Gedicht, dass Böhmen das Land der Verheißung ist, handelt sich um Begriffe, die eine religiöse Dimension anzeigen, wenn auch nicht in der traditionellen Bedeutung.

Wie aus der zitierten Textstelle und den Textstellen über die Wüste in MO sowie den entsprechenden Zeilen im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* hervorgeht, handelt es sich um einen Zustand, der mithilfe eines geographischen Ortes bezeichnet, dargestellt wird, der aber eher in den Bereich des Metaphysischen ausgreift, was sich nur schwer artikulieren lässt. Die Unfassbarkeit dieses Zustandes scheint auch für die Autorin selbst zu gelten. In zwei Briefen an Paul Celan verwendet sie eine Metapher, mit der sie ihn als ihre „Wüste und Meer“ bezeichnet, und sagt, dass sie mit ihm in den „Urwald“ gehen würde: „Für mich bist Du **Wüste** und **Meer** und alles was Geheimnis ist“ (Bachmann / Celan 2008: 11, Hervorhebung A.S.) und „mit Dir in den »**Urwald**« zu gehen, in welcher Form immer“ (Bachmann / Celan 2008: 50, Hervorhebung A.S.). Obwohl beide Textstellen einen sehr persönlichen und intimen

⁴² Die Einordnung des Textes erweist sich als problematisch und er kann auch als poetischer Text gelesen werden.

Charakter aufweisen, drängt sich wiederum die Frage nach der Bedeutung dieser Metapher, genauer dieses Zustandes auf.

Die Gegenorte, die durch die Metaphern *Wüste*, *Meer*, *Böhmen* und *Urwald* ausgedrückt werden, stellen einen Zustand dar, nach dem Sehnsucht besteht, der aber nicht erreicht wird. Ihn zu erreichen erweist sich als unmöglich; nichtsdestotrotz werden die Hoffnung und der Glaube daran nicht aufgegeben.⁴³

Das Konzept der utopischen Wirklichkeit begründet die Autorin in einem Interview von 1973 in Bezug auf die ständige Konfrontation „mit der Abscheulichkeit dieses Alltags“ (Koschel / Weidenbaum 1983:145). Zudem stellt der Glaube an die utopische Wirklichkeit für sie einen Maßstab für ihr Schreiben dar, der dadurch existentiell bedingt ist:

„Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich »ein Tag wird kommen«. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört, seit so viel tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 145)

Aus dieser Äußerung geht hervor, dass literarische Texte erstens Versuche der Darstellung dieser utopischen Wirklichkeit sind, was in Bachmanns Aussage zur Erzählung *Undine geht* erkennbar ist: Undine ist keine Frau, sondern „»die Kunst, ach die Kunst«. Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der andern Seite zu suchen“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 46). Diese Utopie variiert im Werk Bachmanns und wird immer anders dargestellt – in der Forschungsliteratur ist mit Bezug darauf von Liebesutopie oder Sprachutopie die Rede, wobei sich beide überlappen. Zweitens stellt das Schreiben (die Kunst) für die Autorin die Flucht aus der Ordnung dar. Durch das Schreiben, durch literarische Texte kann sich Bachmann diesem Zustand annähern oder anders gesagt, wenn sie am Schreiben ist, befindet sie sich in diesem Zustand. In zwei Gesprächen von 1971 wird von ihr zum Ausdruck gebracht, dass das Schreiben von Gedichten ein „reiner Zustand“ ist, aus dem man nicht heraustreten kann, zu dem man keine „langjährige Erfahrungen“ braucht und wo die Sprache die tragende Rolle einnimmt:

„Um ein wirkliches Gedicht schreiben zu können, braucht man keine langjährigen Erfahrungen, keine Fähigkeit, zu beobachten. Ein sehr reiner Zustand ist das, in dem nur die Sprache eine Rolle spielt. Wortauftritte sind der Anstoß für Gedichte.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 78)

⁴³ Siehe Zitat auf Seite 95.

und „daß es tatsächlich ein Zustand ist“, der sich nur beim Schreiben zutage tritt: „Ich würde nicht sagen, daß man aus einem Zustand herausgeraten kann. Er ist nicht mehr herzustellen.“ (Koschel / Weidenbaum 1983: 104)

Gleichzeitig ist mit dem Konzept 'des Anderen' das Bemühen um Freiheit und Befreiung verbunden. Das Konzept der utopischen Wirklichkeit ist ein Versuch der Befreiung aus der bestehenden Gesellschaftsordnung, in der die Freiheit unterdrückt wird. Dies wird auch in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* zum Ausdruck gebracht: „»Ich liebe die Freiheit, die doch in allem Feststehenden zu Ende geht [...] «“ (Das dreißigste Jahr: 131).

Im letzten Brief in MO (Text Nr. 26) wird die Befreiung am deutlichsten verbalisiert, die sowohl im Privat- als auch im Berufsleben erfolgt.⁴⁴ Ein befreites Ich findet sich im Böhmen-Gedicht, das von der Autorin selbst als das beste und zugleich das letzte Gedicht bezeichnet wird. Aus diesem Grund kann behauptet werden, dass sowohl in den MO-Texten wie auch im Böhmen-Gedicht eine Wendung zu erkennen ist. Die Frage bleibt, ob diese Wendung, die als eine Öffnung gelesen werden kann, eine Auflösung des Ich darstellt, also einen Prozess darstellt, wie er auch in MO zu sehen ist. Die Auflösung des Ich weist einerseits auf Untergang und Zerstörung hin, andererseits auf Erhebung oder Befreiung.

Außer dem Konzept 'des Anderen' ist in Bachmanns Texten noch die innere Widersprüchlichkeit bzw. Gegensätzlichkeit auffällig, bei der meistens alles ins Extrem getrieben wird, an die äußerste Grenze, was in die Richtung eines Zugrundegehens, Fallens, in die Tiefe führt. Bachmann selbst äußert sich, dass es „in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale [gibt], sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale“ (Bachmann 1993: 195). Die vertikale Richtung kann als Richtung hin zum Zugrunde gehen verstanden werden, aus dem dann etwas Neues geschaffen wird. Dies entspricht der Figur Ende-Neubeginn, die in dieser Arbeit angesprochen wurde. Dieses Zugrundegehen wird zwar von Schmerz und Leid begleitet, aber wie in den vorigen Kapiteln ausgeführt, sind die Leiderfahrungen für die künstlerische Produktion unentbehrlich.

⁴⁴ Auch im Brief an H. M. Enzensberger vom Sommer 1966 wird die Befreiung von der Literaturwelt und des Schreibens artikuliert. Siehe das Zitat auf Seite 30f..

4.2 Status und Wert der MO-Texte

Der private, intime Charakter der MO-Texte ist deutlich zu erkennen, zugleich kann den Texten aber auch ein dokumentarischer Wert zugeschrieben werden. Was dagegen offen bleibt, ist die Frage, inwieweit sowohl der Wirklichkeitsbezug als auch der Wahrheitsanspruch in den MO-Texten enthalten sind. Dementsprechend stellt sich dann auch die Frage nach dem Status und Wert der MO-Texte, d. h. danach, wie sich diese Texte lesen lassen, ob ihnen die Lesart der Autobiographie oder der fiktionalen Texte beigemessen werden kann.

Dass die Texte schwer einzuordnen sind, bezeugt bereits ihre Form, die einen fragmentarischen Charakter aufweist. Sprunghaftigkeit hinsichtlich der behandelten Themen und sich widersprechende Aussagen erschweren die Einordnung der Texte. Dazu tragen noch das Spannungsverhältnis zwischen dem Autor der Texte einerseits und der homodiegetischen Erzählform andererseits und der Grad der (Selbst-)Inszenierung bei. Am deutlichsten ist dies bei den *Traumnotaten* und *Aufzeichnungen* zu sehen, in denen auf der einen Seite die Traumwelt, auf der anderen Seite die reale Welt vorkommen. Die *Traumnotate* stellen demgemäß eine Erinnerung dar, die mit zeitlichem Abstand notiert wird, sodass es zu einer Verzerrung kommt und auch Einiges beim Aufwachen vergessen wird.

Auch die Textsorte der *Briefentwürfe* lässt sich nicht eindeutig festlegen. Obwohl sie als Briefe entworfen wurden, geht Bachmann in eine andere Gattung über, die sich als Briefessay bzw. Essay bezeichnen lässt und letztlich keine Ähnlichkeit mit einem Brief hat. Diese Texte zeichnen sich durch einen hohen Grad an Selbstreflexivität und Subjektivität aus und weisen zahlreiche kultur- und gesellschaftskritische Äußerungen auf.

Die letzte Textgruppe, die *Redeentwürfe*, sind als fiktive Reden gestaltet, was die Frage aufwirft, ob sie den Weg in einen literarischen Text hätten finden können.

Die MO-Texte entziehen sich somit einer eindeutigen Gattungsbestimmung. Demgemäß drängt sich die Frage auf, was die MO-Texte darstellen, ob es sich um eine hybride Form handelt oder ob sie eine klare Bezeichnung wie präliterarische Texte verdienen und als Ego-Dokumente bezeichnet werden können.

Die Herausgeberinnen betonen den werkgenetischen Aspekt der MO-Texte in Bezug auf das Spätwerk »Todesarten«. Sie sind der Ansicht, dass die in den MO-Texten ausgedrückte Erfahrung die Poetik des Spätwerks bestimmt: „So geben die hier editierten Traumnotate und Arztbriefe einen Einblick in den Erfahrungsprozess, aus dem die Poetik des Spätwerks

hervorgeht“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 196). Außerdem machen die Herausgeberinnen auf die Verwendung der Träume in den Roman *Malina* aufmerksam:

„In die Komposition dieses Kapitels (das Kapitel *Der Dritte Mann* im Roman *Malina*, Anm. A.S.) sind fast alle der hier editierten Traumnotate eingegangen, in Fragmente und Versatzstücke zersplittert, die sich zu einem neuen Puzzle zusammenfügen.“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 193)

Auf der anderen Seite lassen sich die MO-Texte bzw. die *Traumnotate* nicht mit den literarischen Texten Bachmanns gleichsetzen. Die *Traumnotate* sind in *Malina* durch „literarische Inszenierung“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 194) überarbeitet, die sich in der Intertextualität zeigt:

„Zitate aus Film, Literatur, Musik und Philosophie konstituieren das Bühnenbild dieser theatralischen Dramatisierung. Sie rufen das Repertoire der Schauerromantik auf, Motive aus Märchen, Opern und Liebestragödien, den Blaubart, die Schneekönigin oder die Figuren aus Ibsens Dramen [...], die Blumen aus Celans Gedichten oder die Liebesklage der Isolde aus Wagners *Tristan*.“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 194)

– und ebenso im Nichteinhalten der Reihenfolge der Träume aus MO sowie letztendlich auch in der Sprache. Als Beispiel dafür, wie der Traum sprachlich umgearbeitet wird, kann folgende Stelle dienen:

„Giancarlo fragt mich, ob ich nach dieser Sache noch bereit wäre, mit meinem Vater die Beziehungen weiterzuführen. Ich sage ihm, »um nichts in der Welt« – Giancarlo ist ein wenig konsterniert deswegen und sagt, das sei aber schade. Er findet meinen Standpunkt zu hart.“ (MO: 48)

„Meine Mutter und meine Schwester haben einen internationalen Parlamentär zu mir geschickt, sie wollen wissen, ob ich >nach< diesem Vorfall bereit wäre, mit meinem Vater die Beziehungen weiterzuführen. Ich sage dem Zwischenträger: Um nichts in der Welt! Der Mann, der ein alter Freund von mir sein muß, ist konsterniert deswegen und meint, das sei aber schade. Er findet meinen Standpunkt zu hart.“ (Malina: 221)

Merkmale wie Objektivierung und Distanzierung machen den Unterschied zwischen den MO-Texten und literarischen Texten am deutlichsten.

Die Träume aus MO werden auch „zum Teil schon in *Das Buch Franza*“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 148) aufgenommen und das Thema Krankheit, das in MO zentral ist, wird auch in einem Entwurf der »Todesarten« schriftlich festgehalten, wo „ein männlicher Held namens Eugen, der von Angstzuständen und Todesfurcht heimgesucht wird“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 151), auftritt. Ausgehend von diesen Beispielen können die Texte durchaus als präliterarische Text bezeichnet werden.

Wie die vorigen Kapitel zeigen, weisen die MO-Texte auch Übereinstimmungen mit den literarischen Texten auf, die nicht zu »Todesarten« gehören, wie z. B. die Erzählung *Undine geht*, die vor MO entstanden ist. Das Konzept 'des Anderen', die Figurenkonstellationen, die Widersprüchlichkeit in den Aussagen, der Ausdruck von Radikalität und Kritik sind die zentralen Punkte der Übereinstimmung. Die Gedichte *Keine Delikatessen* und *Böhmen liegt am Meer* stellen v. a. die praktische Umsetzung der in MO ausgedrückten Problematik hinsichtlich des Schreibens dar, die insbesondere in den Texten Nr. 22 und 23 ausgesprochen wird.

Eine weitere Frage ist, was Bachmann mit diesen Texten transportieren will. Die Krankheit wird hier nicht nur behandelt, sondern auch gedeutet, weswegen es zur Selbstverständigung kommt. Außerdem wird durch dieses Schreiben erstens der Apell transportiert, dass Krankheit nicht mehr als Tabu in der Gesellschaft empfunden werden soll,⁴⁵ und zweitens werden die Folgen „kollektiver Destruktivität und gesellschaftlicher Gewalt“ (Schiffermüller / Pelloni 2017: 146) am Beispiel der Krankheit verbalisiert. Zudem ist in MO gezeigt, wie über Schreiben geschrieben wird, auf der Metaebene. Demgemäß kann MO als Ort kritischer Reflexionen über das eigene Schreiben und die Schriftstellerexistenz wie auch über die Gesellschaft angesehen werden. Aber auch die Bezeichnung Schreiben zwischen Diagnose (Krankheit) und literarischer Fiktion scheint passend zu sein.

Auch im Falle der nachgelassenen Gedichte in *Ich weiß keine bessere Welt*, deren Entstehungszeit mit den MO-Texten korreliert und die die Auseinandersetzung mit der Krankheit und den Krankenhausaufenthalten zum Thema haben, könnte die Frage nach dieser Art des Schreibens gestellt werden. Dies könnte sich als interessante Forschungsfrage für zukünftige Arbeiten erweisen.

⁴⁵ Bachmann stellt Verbrechen und Krankheit nebeneinander: „Der Verbrecher und der Kranke, beide gepflegt, beide im Rigorosum am Rand der Gesellschaft“ (eine undatierte Notiz aus dem Nachlass zit. n. Schiffermüller / Pelloni 2017: 137).

5. Literaturverzeichnis

5.1 Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: *Undine geht*. In: *Sämtliche Erzählungen*. 9. Auflage. München: Piper 2013. S. 253-263.

Bachmann, Ingeborg: *Keine Delikatessen*. In: *Werke*, 4 Bände. Erster Band Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S. 172-173.

Bachmann, Ingeborg: *Böhmen liegt am Meer*. In: *Werke*, 4 Bände. Erster Band Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S. 167-168.

Bachmann, Ingeborg: »*Male oscuro*«. *Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe*. Hg. von Schiffermüller, Isolde / Pelloni, Gabriella. 2. Aufl. München / Berlin: Piper / Suhrkamp 2017. S. 15-93.

5.2 Sekundärliteratur

Werke von Ingeborg Bachmann

Bachmann, Ingeborg: *Biographisches* (1952). In: *Werke*, 4 Bände. Vierter Band Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S. 301-302.

Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr*. In: *Sämtliche Erzählungen*. 9. Auflage. München: Piper 2013. S. 94-137.

Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959). In: *Werke*, 4 Bände. Vierter Band Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S. 275-277.

Bachmann, Ingeborg: *Ein Ort für Zufälle* (1964). In: *Werke*, 4 Bände. Vierter Band Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S. 278-293.

Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. Fragen und Scheinfragen*. In: *Werke*, 4 Bände. Vierter Band Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S. 182-199.

Bachmann, Ingeborg: *Gedichte: Alkohol, Eintritt in die Partei, Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen, Nach vielen Jahren*. In: *Ich weiß keine bessere Welt: Unveröffentlichte*

Gedichte. Hg. von Bachmann, Heinz / Moser, Christian. 2. Aufl. München: Piper 2000. S. 151, 9, 11. 60.

Bachmann, Ingeborg: Gedichte *Ihr Worte, Wahrlich*. In: Werke, 4 Bände. Erster Band Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S. 162-163, 166.

Bachmann, Ingeborg: *Letzte, unveröffentlichte Gedichte*. Edition und Kommentar von Hans Höller. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998.

Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994.

Bachmann Ingeborg: Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises (1972). In: Werke, 4 Bände. Vierter Band Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge / Münster, Clemens. München / Zürich: Piper 1993. S.294-297.

Briefwechsel

Bachmann, Ingeborg / Henze, Hans Werner: *Briefe einer Freundschaft*. Hg. von Höller, Hans. 2. Aufl. München / Zürich: Piper 2004.

Bachmann, Ingeborg / Celan, Paul: *Herzzeit*. Hg. von Badiou, Bertrand und Höller, Hans. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2008.

Bachmann, Ingeborg / Enzensberger, Hans Magnus: »*schreib alles was wahr ist auf*«. Der Briefwechsel. Hg. von Höller, Hans / Fußl, Irene. München / Berlin / Zürich: Piper / Suhrkamp 2018.

Monographien und Aufsätze

Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk: *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002.

Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart / Weimar: Metzler 1997.

Fassbind-Eigenheer, Ruth: *Undine, oder, Die nasse Grenze zwischen mir und mir: Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos: von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: Heinz 1994.

Fried, Erich: »*Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land*.« *Zu Ingeborg Bachmanns Böhmen-Gedicht*. 1983. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von: *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper 1989. S. 388-394.

Götttsche, Dirk: *Späte Gedichte*. In: *Bachmann-Handbuch*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2002. S. 78-82.

Höller, Hans / Fußl, Irene: *Vorwort*. In: Bachmann, Ingeborg: *Male oscuro*. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe. 2. Aufl. München / Berlin: Piper / Suhrkamp 2017. S. 7-11.

Höller, Hans / Larcati, Arturo: *Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag. Die Geschichte von Böhmen liegt am Meer*. München / Berlin / Zürich: Piper 2016.

Ivanović, Christine: *Böhmen als Heterotopie*. In: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Mayer, Mathias. Stuttgart: Reclam 2002. S. 109-121.

Kiefer, Anselm: *Friedenspreis des deutschen Buchhandels 2008*.

Koschel, Christine: *Römische Begegnungen: Spazieren*. In: du. Die Zeitschrift der Kultur. Ingeborg Bachmann. Das Lächeln der Sphinx. Heft Nr. 9, September 1994. S. 65-66.

Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von (Hg.): *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. München / Zürich: Piper 1983.

Neubauer-Petzoldt, Ruth: *Grenzgänge der Liebe. Undine geht*. In: *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*. Hg. von Mayer, Mathias. Stuttgart: Reclam 2002. S. 156-175.

Neumann, Peter Horst: *Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest*. 1982. In: Koschel, Christine / Weidenbaum, Inge von: *Kein objektives Urteil – Nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper 1989. S. 382-388.

Rimbaud, Jean Arthur: *Adieu*. In: *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations et autres textes*. Paris: Le Livre de Poche 1963. S. 129.

Schiffermüller, Isolde / Pelloni, Gabriella: *Kommentar*. In: Bachmann, Ingeborg: *»Male oscuro«*. Aufzeichnungen aus der Zeit der Krankheit. Traumnotate, Briefe, Brief- und Redeentwürfe. 2. Aufl. München / Berlin: Piper / Suhrkamp 2017. S. 95-224.

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

Wittgenstein, Ludwig: *Tractacus logico-philosophicus* (1922). Oikoymenh: Praha 1993.

5.3 Internetquellen

Lemma „Grund“ In: *Deutsches Wörterbuch* von Jakob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1960. Digitalisierte Version. Online verfügbar: URL: http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GG30212#XGG30212 (Stand am 5. 2. 2020).

Jacobsen, Dietmar: *Machtergreifung der Krähen*. Martin Mosebachs „Das Blutbuchenfest“ ist ein politisches Buch und ein Fest der Sprache. In: *literaturkritik*. Erschienen am 11.03.2014. Online verfügbar: URL: <https://literaturkritik.de/id/19011> (Stand am 8. 9. 2019).

6. Anhang

6.1 *Keine Delikatessen*

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?

5 die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffekt?
Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge –

Ich habe ein Einsehn gelernt
10 Mit den Worten,
die da sind
(für die unterste Klasse)

Hunger
Schande
15 Tränen
und
Finsternis.

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

Ich vernachlässige nicht die Schrift,

- 25 sondern mich.
 Die andern wissen sich
 weissgot
 mit den Worten zu helfen.
 Ich bin nicht mein Assistent.
- 30 Soll ich
 einen Gedanken gefangennehmen,
 abführen in eine erleuchtete Satzzeile?
 Aug und Ohr verköstigen
 mit Worthappen erster Güte?
- 35 Erforschen die Libido eines Vokals,
 ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?
- Muss ich
 mit dem verhagelten Kopf,
 mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,
40 unter dreihundertnächtigem Druck
 einreißen das Papier,
 wegfegen die angezettelten Wortoperen,
 vernichtend so: ich du und er sie es
 wir ihr?
- 45 (Soll doch. Sollen die andern.)
- Mein Teil, es soll verloren gehen.

6.2 Böhmen liegt am Meer

Sind hierorts Hauser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

5 Grenzt hier ein Wort an mich, so lass ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren
 wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.

10 Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.

Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen
 wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

15 Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und
 Schiffe
Unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer,
 Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen
20 machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
25 ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

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
30 Wahl zu sehen.

6.3 Briefentwurf an H.M. Enzensberger

Dieser Briefentwurf wurde in Rom geschrieben. Den Herausgeberinnen zufolge datiert seine Entstehung vom Mai 1968.

„Lieber Mang,

damit Du nicht denkst, ich rede nur so daher, es gibt noch drei Gedichte, die ich Dir vor der Abreise geben werde, obwohl sie auch seit vier Jahren fertig sind. Ich habe sie alle vor fünf und vier Jahren geschrieben.

Wenn Du sie abdrucken möchtest, muss ich das dazu sagen, weil man sonst denkt, ich hätte den Rest wegen heute geschrieben, ich habe aber Zeugen, es wissen ein paar Leute, dass ich die Sachen alle damals in Berlin geschrieben habe.

Nachher habe ich nie mehr ein Gedicht geschrieben.

Was Du dazu denkst, was irgend jemand dazu denkt, das ist mir alles gleichgültig. Aber nicht aus Hochmut.

Wenn ich sie mir allesamt anschau, dann weiss ich, dass Böhmen das beste Gedicht ist, das ich je geschrieben habe, und wenn ich es vorlese, dann weiss ich hundertmal besser.

Denn damit kann ich auch fremdsprachige Säle zum Schweigen bringen. Woran das liegt, das weiss ich selber nicht genau, – abgedruckt sieht es vielleicht nicht so aus, aber wenn ich es lese, weiss ich, was es ist, woran es liegt.

Die andren sind bloss intelligenter und interessanter, aber das Interessante ist sehr vergänglich und ausgeliefert.

In ein paar Jahren schaut das niemand mehr an.

An Böhmen liegt mir sehr viel, aber es muss das niemand drucken.

Es ist mein Gedicht und
es wird schon durchkommen.

An die ganze Gedichtschreiberei glaube ich sowieso nicht, und ich bin deswegen jedem Poststreik dankbar gewesen oder jeder Nachlässigkeit.

Ich kann mir auch gut vorstellen, dass das alles in kein Kursbuch und in nichts hineinpasst, und das ist mir auch recht.

Vor Kulturrevolution habe ich wirklich keine Angst, und ich bedauere alle die armen Hühner, die heute vor Angst das Zittern kriegen.

Für mich hat das viel früher angefangen, zuhause, und aus ganz anderen Gründen, aber die Gründe fallen dann plötzlich zusammen.

Mich muss niemand drucken, es ist mir eben gleichgültig.

Ich glaube nicht, dass das von der geringsten Notwendigkeit und Wichtigkeit ist, und ich bestaune meine Kollegen mit ihren Produkten, die alle so wichtig sein wollen.

Nichts ist wichtig. Nicht einmal die Kulturrevolution ist sehr wichtig.

Den Unfug aller Leute bestaune ich eben nur noch.

Und zwar nicht, weil ich unsterbliche Werke herstellen will, sondern weil mir das Ganze unsäglich lächerlich vorkommt.

Erheuchelt und erdacht, und also ist es falsch.

Es gibt alle fünfzig oder hundert Jahre einmal jemand, der denken kann, und das interessiert mich,

manchmal dauert es vierhundert Jahre, und das interessiert mich wirklich.“ (Bachmann / Enzensberger 2018: 192ff.)