***Heimat als Referenz und Kriterium identitärer
Repräsentation bei Ingeborg Bachmann***

Von der historischen Auflage zum utopischen Entwurf

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass die vorliegende Arbeit von mir selbst und ohne fremde Hilfe beziehungsweise nur mit den angeführten Hilfen angefertigt wurde. Alle wörtlichen und sinngemäßen Entnahmen aus der Literatur wurden als Zitate und Quellen gekennzeichnet.

Diese Arbeit wurde in gleicher Form oder auszugsweise zu keinem anderen Prüfungszweck vorgelegt.

Oberkorn, den 30. März 2014 _____

Nathalie Wick

professeur- candidat au *Lycée Aline Mayrisch Luxembourg*

***Heimat als Referenz und Kriterium identitärer
Repräsentation bei Ingeborg Bachmann***

Von der historischen Auflage zum utopischen Entwurf

Luxemburg, 2014

Abstract

Das Motiv der Heimatlosigkeit stellt eine Problemkonstante im Bachmannschen Werk dar. Als Leser stößt man unentwegt auf gesellschaftliche Außenseiter, die ein gestörtes Verhältnis zu ihrer Heimat aufweisen und nicht in der Lage sind, sesshaft zu werden. Die Ursachen dieser Entfremdung sowie die Folgen dieses Identitätsverlustes werden in dieser Arbeit ergründet. Im Zentrum dieser Erörterung stehen die verschiedenen Vorstellungen von Heimat und die unterschiedlichen Identitätsmöglichkeiten, die von der Autorin fiktional gestaltet werden. Bachmanns erster Prosaband *Das dreißigste Jahr* bildet die Textgrundlage der vorliegenden Arbeit. Vereinzelt Verweise auf ihr Spätwerk sowie die Einbeziehung ihrer eigenen Biographie sind jedoch unumgänglich.

Einige Erzählungen werden unter einem sozialgeschichtlichen Aspekt untersucht. Darüber hinaus sollen die Lebens- und Existenzformen einzelner Figuren vor dem Hintergrund der Existentialphilosophie Martin Heideggers sowie Robert Musils Utopiebegriff beleuchtet werden. Auch die sprachphilosophischen Gedanken Ludwig Wittgensteins sollen einen Verständnishorizont bilden.

Die folgende Analyse verdeutlicht, dass die Vorstellung von Heimat für Ingeborg Bachmann nicht an einen bestimmten Ort gebunden, sondern eher als mentales Konstrukt zu verstehen ist. Demnach erweist sich die österreichische Autorin als typische Vertreterin der Moderne.

Inhaltsverzeichnis

Siglen	S. 7
Einleitung	S. 9
1. Heimatverlust und Heimatbegründung bei Ingeborg Bachmann- Ein autobiographischer Zugriff	S. 11
2. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann	S. 17
2.1. <i>Jugend in einer österreichischen Stadt</i> - Rückkehr an einen Un- Ort	S. 17
2.2. <i>Unter Mördern und Irren</i> : „Vermischte Zustände“	S. 29
3. Dichtende Philosophin- philosophische Dichterin	S. 41
3.1. Ingeborg Bachmann und die Existentialphilosophie	S. 41
3.2. Martin Heidegger- ein philosophischer Impuls	S. 43
3.3. Ein Utopia der Sprache	S. 47
3.3.1. Sprachskepsis und Sprachhoffnung	S. 47
3.3.2. Sprachgrenzen und das Sprechen „über“ Grenzen	S. 51
3.3.3. Leerzeilen- eine Form der Sprachgestaltung	S. 55
4. Deterritoriale Heimatfindung und Heimatbestimmung	S. 57
4.1. <i>Das dreißigste Jahr</i> : „ <i>Ein Tag wird kommen...</i> “	S. 57
4.2. <i>Alles/ Ein Wildermuth</i> : Verirrung im Utopia der Sprache	S. 73

4.3. <i>Ein Schritt nach Gomorrha</i> : Liebe als Utopie	S. 85
4.4. <i>Undine geht</i> : Kunst als Utopie	S. 93
5. Ingeborg Bachmanns poetische Topographie- ein Exkurs	S.97
Abschlussbemerkung	S. 103
Bibliographie	S. 105

Aus folgenden Ausgaben wird unter Verwendung einer Sigle für den Titel, ggf. der Bandnummer und der Seitenzahl zitiert:

Ingeborg Bachmann:

G.u.I. Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge (Hrsg.): *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Piper, München 1991.

KS: Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften*. Piper, München, Zürich 2005.

W: Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge/ Münster, Clemens (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Werke I- IV*. Piper, München 2010.

IB: Bachmann, Ingeborg: *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. Piper, München 1985

Einleitung

Setzt man sich mit Ingeborg Bachmanns literarischem *Oeuvre* auseinander, wird deutlich, dass Heimat und vor allem Heimatlosigkeit als zentrale Motive anzusehen sind. Im Mittelpunkt ihrer Erzähltexte stehen hauptsächlich Figuren, denen es nicht gelingt, sich an einem Ort heimisch zu fühlen und aus diesem Grunde stets den Drang verspüren, sich auf Reisen zu begeben. In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, dass diese Entfremdung gegenüber der eigenen Heimat, zwangsläufig Selbstzweifel und Identitätskrisen zur Folge hat.

In einem ersten Schritt soll zunächst das Verhältnis der Autorin zu ihrer Heimat *Österreich* beleuchtet werden. Weshalb sie selbst zeitlebens ein Pendler- und Vagabundendasein führte und es ihr nur schwer gelang, dauerhaft sesshaft zu werden, wird in diesem Zusammenhang geklärt. Die Einbeziehung ihrer Biographie soll verdeutlichen, weshalb das Motiv des Heimatverlustes eine Problemkonstante in ihrem Werk darstellt. Des Weiteren soll an dieser Stelle die Frage geklärt werden, inwiefern das Schreiben Ingeborg Bachmann eine Form der Beheimatung bot. Da ich im Rahmen dieser Arbeit Bachmanns vollständiges literarisches Werk nicht analysieren kann und ihr gesamter erster Erzählband *Das dreißigste Jahr* bislang wenig unter dem Aspekt Heimatverlust beziehungsweise Heimatlosigkeit erforscht wurde, soll dieser die Textgrundlage bilden. Folgende Fragen werden mich bei meiner Analyse leiten: Weshalb weisen die Figuren ein gestörtes Verhältnis zu ihrer Heimat auf? Wann und wohin flüchten sie? Wann und warum kehren sie zurück? Welche Auswirkungen hat das stete Reisen auf ihre eigene Persönlichkeit? Und was stellen sie ihrer Heimatlosigkeit entgegen? Dabei soll hervorgehoben werden, dass die Protagonisten ihre Heimat unterschiedlich wahrnehmen, je nachdem, ob sie dies aus der unmittelbaren Nähe oder aus der Ferne tun. Darüber hinaus soll ergründet werden, welche unterschiedlichen Vorstellungen von Heimat Ingeborg Bachmann zeichnet.

Einige Erzählungen werden unter einem sozialgeschichtlichen Aspekt untersucht. Des Weiteren sollen die Lebensentwürfe und Existenzformen einzelner Figuren vor dem Hintergrund der Existentialphilosophie Martin Heideggers analysiert werden. Zudem werden sowohl Musils Utopiebegriff als auch die sprachphilosophischen Gedanken Ludwig Wittgensteins in dieser Arbeit von zentraler Bedeutung sein. Meine Interpretationen werden darüber hinaus eng an den Primärtexten angelehnt sein, auf die zahlreich verwiesen werden soll, um meine Ausführungen textlich zu veranschaulichen.

Die vorliegende Arbeit zeigt, dass Ingeborg Bachmann in ihrem ersten Erzählband entscheidende Fragen der Moderne aufgreift, indem sie das Motiv der Heimatlosigkeit beziehungsweise des Heimatverlustes und die damit einhergehende (Selbst)entfremdung reflektiert und unterschiedlich gestaltet. Die Interpretationen der Erzählungen verdeutlichen außerdem, dass für die Autorin vor allem der Anschluss Österreichs an „Hitler- Deutschland“ im Jahre 1938, das traumatische Erlebnis des Krieges und die begangenen Verbrechen, gängige Vorstellungen von Heimat aufheben. Durch die folgende Ausführung wird ersichtlich, dass Heimat im Sinne Ingeborg Bachmanns nicht an einen bestimmten Ort gebunden, sondern eher als mentales Konstrukt zu verstehen ist. Es soll demzufolge deutlich werden, dass sie mit ihrem ersten Erzählband an einem literarischen Diskurs teilnimmt, der die Möglichkeiten des „Schreibens nach dem Krieg“ thematisiert.

1.Heimatverlust und Heimatbegründung bei Ingeborg Bachmann: Ein autobiographischer Zugriff

Untersucht man Ingeborg Bachmanns einzelne Lebensstationen, wird ersichtlich, dass sie zeitlebens ein Pendler- und Nomadendasein führte und es ihr nur schwer gelang, an einem der selbstgewählten Wohnorte dauerhaft sesshaft zu werden.¹ In diesem Sinne steht sie ihren literarischen Figuren nahe, die größtenteils heimatlos sind, sich ihrem Herkunftsland entfremdet haben und wie getrieben von dem Wunsch, Heimat für sich neu zu bestimmen, durch unzählige Städte und Länder reisen. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, variiert Bachmann in ihren Texten die Motive des Heimatverlustes und der Heimatfindung und definiert sie somit zu Problemkonstanten. Worauf ist nun aber Bachmanns Interesse an diesen Fragestellungen zurückzuführen? Welches Verhältnis weist sie zu ihrer eigenen Heimat auf? Die Auseinandersetzung mit Bachmanns eigener Biographie soll ein Verständnis ihrer literarischen und poetologischen Texte fördern. Damit ist jedoch nicht gemeint, dass eine rein autobiographische Lesart ihres Werkes in dieser Arbeit im Vordergrund steht, da diese einseitige Lektüre den Texten nicht gerecht wird. Nichtsdestotrotz muss ich Bettina Bannasch zustimmen, wenn sie betont, dass es bei Bachmann „von ihren frühen literaturkritischen Radioessays bis zur Anton- Wildgans- Preisrede von 1972 [...] [einen] engen Zusammenhang von eigener Erfahrung und Schreiben“² gibt. Darunter ist natürlich nicht „das ungebrochene Aufzeichnen von 'Selbsterlebtem'“³ zu verstehen, sondern vielmehr die „ Thematisierung autobiographischer Details“⁴, die in ihren Texten ästhetisch bewältigt werden.⁵

Auch wenn „Heimat“ in der Postmoderne, wie Beutner et al. hervorheben, zu einer „gedanklichen Leerformel“⁶ geworden ist und sich somit einer allgemeingültigen Definition entzieht, können einzelne Vorstellungen von „Heimat“ angeführt werden, die nachvollziehbar erscheinen. Für viele Menschen stellen das Land, in dem man geboren und

¹ Die folgende Auflistung soll ihre *Vagabondage* veranschaulichen.

1945-1946: Innsbruck, Graz

1946- 1953: Wien

1953- 1957: Italien

1957- 1963: München, Zürich, Rom

1963- 1965: Berlin

1965- 1973: Rom

vgl. Albrecht/ Götsche in Albrecht/ Götsche 2002, S.2-21.

² Bannasch in Albrecht/ Götsche 2002, S.173.

³ Ebd.

⁴ Ebd.

⁵ Ebd.

⁶ Beutner/ Roszbacher 2008, S.7.

sozialisiert wurde sowie der Ort, an dem man aufgewachsen ist und vor allem die Familie ihre „Heimat“ dar. Aus psychoanalytischer Sicht erfüllt die Heimat „die Funktion einer seelischen Plombe, die dazu dient, Lücken aufzufüllen, unerträgliche Traumata aufzufangen, seelische Brüche zu überbrücken [und] die Seele wieder ganz zu machen“⁷. Was geschieht aber, wenn die Heimat, wie im Falle Ingeborg Bachmanns, selbst zum „Feindesland“⁸ geworden ist, das traumatische Erlebnisse verursachte? Zehn Jahre nach der Veröffentlichung ihres ersten Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* äußerte sie sich in einem Interview mit Gerda Bödefeld im Hinblick auf ihre Kindheit folgendermaßen:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren- das Aufkommen meiner ersten Todesangst. Ein ganzes Heer kam da in unser stilles, friedliches Kärnten...⁹

Hans Höller zufolge kann Bachmanns Aussage nicht ernst genug genommen werden. Seines Erachtens ist ihr „Schreiben, insofern es auf Erinnerung beruht, von dieser ersten *Todesangst* her zu verstehen“¹⁰. Bartsch bezeichnet dieses geschichtliche Schockerlebnis als Schlüsselerlebnis der Autorin.¹¹ Die nationalsozialistische Machtübernahme und der Krieg schieben, wie Bachmann in ihrem Text *Autobiographisches* darauf hinweist, „vor die traumverhangene, phantastische Welt die wirkliche, in der man nicht zu träumen, sondern sich zu entscheiden hat“¹². Dieses geschichtlich bedingte Trauma ist meines Erachtens einer der Gründe, weshalb sich Bachmann selbst ihrer Heimat entfremdet fühlte und das Motiv des Heimatverlustes literarisch in unterschiedlichen Formen verarbeitete. Dass ihre Kindheitserlebnisse ihr Schreiben beeinflussten, unterstrich sie selbst in einem Gespräch mit Veit Mölter:

Die Jugendjahre sind, ohne daß ein Schriftsteller es anfangs weiß, sein wirkliches Kapital. Die ersten Begegnungen mit Menschen, einer Umwelt. Was später dazukommt, was man für viel interessanter hält, bringt seltsamerweise fast nichts ein. Nur dass man erst in späteren Jahren überhaupt zu begreifen anfängt, was man mit dem ersten Blick gesehen hat, den man vielleicht niemals oder nur manchmal wieder geschenkt bekommt.¹³

⁷ Paul Parin zit. nach Beutner in Beutner/ Rossbacher 2008, S.19.

⁸ Manès Sperber zit. nach Beutner in Beutner/ Rossbacher 2008, S.19.

⁹ G.u.I., S.111.

¹⁰ Höller 1993, S.156.

¹¹ Bartsch 1997, S.101.

¹² Bachmann 2005, S.5.

¹³ G.u.I., S.79.

Uwe Johnson zufolge hat „hier etwas lebensgeschichtlich nicht Auslöschbares stattgefunden (...), eine individuelle Traumatisierung, die zugleich repräsentativ ist für diese Zeit“¹⁴. Zudem wirft er in diesem Zusammenhang die Frage auf, ob „hier vielleicht an einem zwölfjährigen Mädchen, das Inge genannt wird, Heimatvertreibung stattgefunden (hat)?“¹⁵. Bachmanns lebenslange kritische Auseinandersetzung mit ihrem Herkunftsland kann aber nicht ausschließlich auf diese geschichtliche Erfahrung zurückgeführt werden. Aus der Perspektive eines Kindes und so müssen die geschilderten Gefühle verstanden werden, nahm sie sicherlich, wie Susanne Dreisbach betont, den Anschluss Österreichs an Hitler- Deutschland bzw. den Nationalsozialismus als exogene Gewalt wahr.¹⁶ Spätestens aber als junge Erwachsene muss ihr bewusst geworden sein, dass bereits lange vor der eigentlichen Machtübernahme, antisemitische und faschistische Tendenzen in Österreich ausgeprägt waren und die Nationalsozialisten gerade im Kärntner Raum auf breite Zustimmung zählen konnten.¹⁷ So weist unter anderem Höller darauf hin, dass schon 1932 in zahlreichen Gemeinden Nationalsozialisten das Amt des Bürgermeisters bekleideten und ein Großteil der Kärntner Lehrerschaft, auch Ingeborg Bachmanns Vater, der damals illegalen NSDAP beitrug.¹⁸ Diese Erkenntnisse müssen Bachmann erschüttert und ihrem Herkunftsland entfremdet haben, auch wenn sie, wie Höller ausdrücklich betont, in ihren biographischen Texten darüber schweigt, „dass das Kärnten ihrer Kindheit und Jugend *und* (sic!) ihre Familie längst vor Einmarsch der Hitler- Truppen sich an den Nationalsozialismus verraten hatten“¹⁹.

Nach Kriegsende gelang es Bachmann nicht, in Österreich sesshaft zu werden. Angesichts der Tatsache, dass sie ihre literarische Tätigkeit als ein „Schreiben nach Auschwitz“²⁰ ansah, muss ein erneuter Bruch mit ihrer Heimat stattgefunden haben, als Österreich sich sowohl innen- als auch außenpolitisch als erstes Opfer Nazi- Deutschlands stilisierte.²¹ Um ein neues eigenes Nationalgefühl zu schaffen, besann man sich auf die große geschichtliche Vergangenheit der Habsburger Monarchie.²² Wie Dreisbach weiterhin darauf hinweist, blieb „die jüngste Vergangenheit, das dunkle Kapitel der Nazigeschichte, (...) selbstredend

¹⁴ Johnson zit. nach Höller 1993, S.156.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Dreisbach 2008 S.40.

¹⁷ Gerade die „Alpen- und Donaugauen“ stellten mit insgesamt 688.000 Parteimitgliedern eine breite Basis dar. vgl. Botz in Göttsche/ Ohl 1993, S.204f.

¹⁸ Höller 1999, S.25.

¹⁹ Ebd.

²⁰ Albrecht/ Göttsche in Albrecht/ Göttsche 2002, S.2.

²¹ Dreisbach 2008 S.27.

²² Ebd., S.28.

ausgeklammert²³. Restaurative Vorstellungen beschränkten sich aber nicht nur auf den politischen Bereich, sondern waren auch bei vielen österreichischen Nachkriegsautoren spürbar. Viele Schriftsteller versuchten an die „Verdienste der Jahrhundertwende anzuknüpfen“²⁴, eine Auseinandersetzung mit der unmittelbaren Vergangenheit und der eigenen Schuldfrage standen jedoch nicht im Vordergrund. So war u.a. Alfred Weber 1946 der Meinung, dass man sich in der Literatur um eine „Wiederanknüpfung an frühere Zeiten über den nihilistischen Abgrund hinweg, den die dämonischen Mächte des Nationalsozialismus aufgerissen hätten“²⁵ bemühen müsste. Der Schriftsteller Alexander Lernet- Holenia ging sogar noch einen Schritt weiter, wenn er behauptete, „man braucht nur dort fortzusetzen, wo uns die Träume eines Irren unterbrochen haben, in der Tat brauchen wir nicht voraus-, sondern nur zurückzublicken (...) wir sind im besten und wertvollsten Verstande unserer Vergangenheit“²⁶. Bachmann selbst waren diese Bestrebungen suspekt, was durch ihre Frage „Ist aber die Wiederanknüpfung an frühere Zeiten über einen tiefen nihilistischen Abgrund hinweg gestattet?“²⁷ deutlich wird. Dieses geistige Klima muss wesentlich dazu beigetragen haben, dass ein Aufbruch aus Österreich für die junge Autorin unumgänglich wurde.

Fortan wird die literarische Tätigkeit für Bachmann, ähnlich wie für Theodor W. Adorno²⁸ „zur Wohnung, welche Heimat und Geborgenheit“²⁹ spendet. Dass das Schreiben für sie nicht nur eine Berufung, sondern wahrhaftig ein „existentieller Auftrag“³⁰ ist, wird in ihrer Rede zur Verleihung des *Anton- Wildgans- Preises* offensichtlich. Sie macht deutlich, dass sie sich geehrt fühlt und dankbar ist, die Auszeichnung entgegennehmen zu dürfen, weist aber gleichzeitig darauf hin, dass dieser Moment an sich, nichts mit ihrer eigentlichen Existenz zu tun hat.

[...] eine Stunde wie diese hat absolut nichts zu tun mit all meinen anderen Stunden, meine Existenz ist eine andere, ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht

²³ Dreisbach 2008, S.28.

²⁴ Ebd., S.29.

²⁵ Weber zit. nach Gehle 1995, S.47.

²⁶ Lernet- Holenia zit. nach Dreisbach 2008, S.29.

²⁷ Bachmann zit. nach Höller 1999, S.65.

²⁸ Adorno äußert sich in seinem Werk *Minima Moralia* diesbezüglich wie folgt: „In seinem Text richtet der Schriftsteller häuslich sich ein, seine Gedanken werden ihm zu Möbelstücken, auf denen er sich niederlässt, wohlfühlt, ärgerlich wird. [...] Wer keine Heimat mehr hat, dem wird wohl gar das Schreiben zum Wohnen“. vgl. Adorno 1951, S.108.

²⁹ Beutner in Beutner/ Rossbacher 2008, S.26.

³⁰ Stoll in Agnese/ Pichl 2009, S.23.

schreibe, ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe.
[...] Es ist eine seltsame, absonderliche Art zu existieren, asozial, einsam, verdammt [...] ³¹.

Mit ihrem letzten Satz unterstreicht sie jedoch, dass sie für diese Form der Existenz, für ihre Beheimatung im Schreiben einen hohen Preis zahlen muss. Wenn das Schreiben selbst somit identitätsstiftend ist, liegt es nahe, „das Haus der Sprache als ein Exil“ ³² anzusehen. Diese Vorstellung greift Bachmann in ihrem Gedicht *Exil* auf, in dem das lyrische Ich betont:

Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr [...]

Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Haus
treibe durch alle Sprachen. ³³

Heimatverlust beziehungsweise Heimatfindung schließt bei Bachmann demzufolge auch stets die Auseinandersetzung mit der Sprache mit ein. An dieser Stelle muss jedoch unterstrichen werden, dass sie nicht die alltägliche Sprache im Sinne hatte, die von den Nationalsozialisten missbraucht und korrumpiert wurde, sondern die Schaffung einer „neuen“ Sprache. In den *Frankfurter- Poetik- Vorlesungen* wird diese „neue“ Sprache u.a. wie folgt beschrieben:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könne die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat (...). Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt. ³⁴

Bachmanns Sprachkritik ist somit keine Absage an die Sprache, sondern ein Plädoyer für einen neuen Sprachgebrauch, den sie im ästhetischen Bereich der Literatur für realisierbar hält. Neben der Idee einer „neuen“ Sprache setzt sie ihrem Heimatverlust den Mythos vom „Haus Österreich“ ³⁵ entgegen, den sie literarisch unterschiedlich gestaltet. Darunter versteht sie aber kein Anknüpfen an vorangegangene Traditionen, sondern vielmehr eine utopische Heimatvorstellung. Spricht sie von diesem „Haus“, so schwebt ihr eine Heimat vor, in der unterschiedliche Kulturen friedlich zusammenleben und verschiedene Sprachen gleichwertig gesprochen werden. Rückblickend sieht sie diesen Mythos ansatzweise im Kärntner Grenzraum ihrer Kindheit, im Gailtal ³⁶, verwirklicht. Immer wieder hebt sie ihre kulturelle

³¹ Bachmann 2010, S.294.

³² Folkvord 2003, S.16.

³³ Bachmann 2010, S.153.

³⁴ Bachmann 1989, S.16.

³⁵ G.u.I., S.79.

³⁶ vgl. Bachmanns Text *Biographisches* (W IV, 301f.): „Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat- einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in

Bindung³⁷ an diesen Raum hervor und lässt diese Gedanken in ihr literarisches Werk mit einfließen. In ihrem Gedicht *Prag Jänner 64* wird dies überdeutlich:

Seit jener Nacht
Gehe und spreche ich wieder,
böhmisch klingt es,
als wär ich wieder zuhause,
wo zwischen der Moldau, der Donau
und meinem Kindheitsfluß
Alles einen Begriff von mir hat.³⁸

Dass Bachmann mit ihrem Mythos des „Haus Österreichs“ sich eine neue Heimat schafft, klingt in einem weiteren Gedicht, *Böhmen liegt am Meer*, an:

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,
ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.³⁹

Bachmann selbst bezeichnete dieses Gedicht als ihre „geistige Heimkehr“⁴⁰. Diese Heimatvorstellung hat zwar konkrete Konturen, bleibt für den Leser aber doch abstrakt, ein mentales Konstrukt, das auf den ersten Blick nur schwer nachvollziehbar erscheint. Oder wie Gürtler es so treffend formuliert, ein „imaginärer Gedächtnis- und Sehnsuchtsort“⁴¹.

Abschließend soll an dieser Stelle auf die Stadt Rom eingegangen werden, auf den Ort, an dem es ihr ansatzweise gelang, heimisch zu werden und wie sie selbst behauptete „zu leben angefangen“⁴² hat. Was faszinierte sie aber an dieser Stadt? Weshalb wurde Italien zu ihrer Wahlheimat, in der sie ein „geistiges Heimatgefühl“⁴³ verspürte? Zunächst muss unterstrichen werden, dass Bachmann an der italienischen Grenze aufgewachsen ist und dass ihr somit die italienische Kultur und Sprache nicht fremd waren. Italien stellte somit kein Exil für sie dar.⁴⁴ In mehreren Gesprächen hob sie hervor, dass sie bei ihrer Übersiedlung kein Italienerlebnis im klassischen Sinne hatte, sondern dass es eher die Stadt an sich war, die sie in ihren Bann

dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten- Österreicher und Windische-, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache- und ich war hüben und drüben zu Hause [...].

³⁷ „Denn eine außerordentliche Intimität mit dieser langen und großen Geschichte, mit ihrer Literatur, die für mich immer eine größere Rolle gespielt hat als beispielsweise die deutsche, ist eben vorhanden. Vor allem zur Literatur, Musik und Wissenschaft dieses Jahrhunderts. Denn selbst zu deutschen Autoren, vor denen ich Respekt habe, finde ich keine Beziehung. Natürlich aber zu Musil und Kafka, zu Weininger, Freud, Wittgenstein und so vielen anderen.“ vgl. G.u.I., S.79f.

³⁸ Bachmann 2010, S.169.

³⁹ Ebd., S.168.

⁴⁰ Bachmann zit. nach Gürtler in Šlibar 2010, S.193.

⁴¹ Gürtler in Šlibar 2010, S.193.

⁴² G.u.I., S.13.

⁴³ Ebd., S.23.

⁴⁴ Ebd., S.65.

zog. In einem Interview mit Gustav René Hocke äußerte sie sich zu der italienischen Hauptstadt folgendermaßen:

[...] sie (die Stadt Rom: N.W.) übt wohl doch eine besondere Kraft aus, mit diesen ineinandergeschlungenen Bildern vergangener Zeiten. Darin liegt vielleicht eine Botschaft, die Botschaft einer auch utopischen Stadt. Rom wirkt nicht nur durch das Bestehende; es wirkt auch durch die in seinem vielschichtigen Dasein bestehenden Möglichkeiten⁴⁵.

In dieser Stadt erhaschte sie somit nicht nur einen Blick auf Utopia, sondern das Wesen der Stadt trug hauptsächlich dazu bei, dass sie „sehend“ wurde, d.h. dass sie in der fremden Stadt anfang, Dinge zu begreifen.⁴⁶ Trotz alledem wird sie bis zu ihrem frühen Tod in Rom ein „Doppelleben“⁴⁷ führen, sie wird zwar geographisch gesehen in Rom leben, sich geistig aber immer wieder in ihre eigentliche „Heimat“ zurückziehen und sich mit den dortigen gesellschaftlichen Verhältnissen kritisch auseinandersetzen. Diese Bindung an Österreich, die, wie sie betonte, sie sich nicht hat aussuchen können, da sie aufgrund ihrer Herkunft aus diesem Land einfach gegeben ist, wird ihr Spätwerk wesentlich bestimmen.⁴⁸

2. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann

2.1. Jugend in einer österreichischen Stadt- Rückkehr an einen Un-ort

Beschäftigen wir uns mit Ingeborg Bachmanns Werk, so stoßen wir Kurt Bartsch zufolge allenthalben auf „Figuren in existentiellen Krisensituationen“⁴⁹, „auf verstörte Individuen, die ihrer Heimat entfremdet sind, [...] vereinsamt, ohne Bewusstsein von einer möglichen gesellschaftlichen Rolle und ohne Ziel“⁵⁰. Was sind nun aber die Ursachen für die Verstörung der Bachmannschen Figuren, worauf lässt sich ihre Zerrissenheit zurückführen? Und was hat sie vor allem zu Orientierungslosen, zu gesellschaftlichen Außenseitern werden lassen, die sich in dieser Welt nicht heimisch fühlen können?

In *Jugend in einer österreichischen Stadt*, der ersten Erzählung des *Dreißigste[n] Jahr[es]*, werden Antworten auf jene Fragen gegeben. Aufgrund der Übereinstimmung der topographischen Angaben der hier beschriebenen Stadt mit der Stadt Klagenfurt soll jedoch nicht der Eindruck entstehen, es handle sich hierbei ausschließlich um Kindheitserinnerungen

⁴⁵ G.u.I., S.23.

⁴⁶ vgl. in diesem Zusammenhang Bachmanns Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* sowie ihren Essay *Was ich in Rom sah und hörte!* in Bachmann 2010, S.275-278 und S.29-35.

⁴⁷ G.u.I., S.65.

⁴⁸ vgl. hierzu das Interview mit Ilse Heim in G.u.I., S.106f.

⁴⁹ Bartsch in Heidelberger- Leonard 1998, S.131.

⁵⁰ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.432.

der Autorin Ingeborg Bachmann. *Jugend in einer österreichischen Stadt* soll alles andere als nur als Autobiographie verstanden werden. Wie der Titel bereits darauf hinweist, erhebt die Erzählung vielmehr Verallgemeinerungsansprüche. Es handelt sich weder um die Jugend einer bestimmten Person, noch legt sich die Autorin auf eine bestimmte Stadt fest. Kurt Bartsch zufolge wird der hier „dargestellte Entwicklungsprozess nicht als Einzelfall, sondern als typisch für die Sozialisation in einer bestimmten Gesellschaftsschicht unter ganz spezifischen historischen Bedingungen erkennbar“⁵¹. Was genau man darunter zu verstehen hat, soll im Folgenden geklärt werden. Es sei jedoch an dieser Stelle auf Bachmann verwiesen, die in einem Interview im Jahre 1961 zu der Frage, ob es sich im Falle von *Jugend in einer österreichischen Stadt* um ihre eigenen Kindheitserlebnisse handle, sich folgendermaßen äußerte:

Jugend in einer österreichischen Stadt ist keine autobiographische Geschichte, obwohl die Stadt K. Klagenfurt ist, obwohl der Flughafen neben dem Friedhof liegt. Es hätte mich wenig gelockt, Kindheitserinnerungen aufzuzeichnen, ich wüsste nicht, wem Reminiszenzen, sehr besondere, etwas sagen, bedeuten könnten [...].⁵²

Oberflächlich betrachtet, handelt es sich bei der einleitenden Erzählung ihres ersten Prosabandes, wie Bartsch es so treffend formuliert, um „eine kurze, unscheinbar wirkende, sehr einfach strukturierte Erzählung“⁵³. Ihre Kürze und klare Struktur sollen uns jedoch nicht dazu verleiten, in diesem Falle auch mit der Darstellung simpler und banaler Umstände zu rechnen. Im Zentrum des Erzähltextes steht eine Figur, die sich an den Ort ihrer Kindheit und Jugend begibt, zu ihren Wurzeln zurückkehrt, jedoch dort erkennen muss, dass das „bekannte“ Umfeld kein Gefühl von Heimat aufkommen lässt. Bevor im Folgenden geklärt werden soll, welche Gründe für diese Entfremdung ausgemacht werden können, soll zunächst untersucht werden, wie die Annäherung an die eigene Kindheit, die „Heimat“ überhaupt gelingt.

Jugend in einer österreichischen Stadt ist eine Rahmenerzählung.⁵⁴ Die Beschreibung der psychischen Verfassung und des Bewusstseinszustandes des Ich- Erzählers in der Erzählgegenwart bildet, wie Bartsch darauf hinweist, den Rahmen der Erzählung und ist

⁵¹ Bartsch 1997, S.98.

⁵² G.u.I., S.26.

⁵³ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.432.

zugleich Fluchtpunkt von Erinnerungsepisoden, welche die Binnenhandlung ausmachen.⁵⁵ Vom gegenwärtigen Ich erfahren wir nur sehr wenig, umso mehr von seiner Kindheit und Jugend. Der Ich- Erzähler leitet die Erzählung durch die Beschreibung einer Stadtlandschaft beziehungsweise durch die Darstellung eines bestimmten Baumes, welcher sich gleich neben dem Stadttheater befindet, ein. Die Stadt, in der sich der Erzähler befindet, wird zu Beginn der Erzählung nicht näher beschrieben, jedoch fällt auf, dass der erwähnte Baum ihn scheinbar in seinen Bann zieht.

An schönen Oktobertagen kann man, von der Radetzkystraße kommend, neben dem Stadttheater eine Baumgruppe in der Sonne sehen. Der erste Baum, der vor jenen dunkelroten Kirschbäumen steht, die keine Früchte bringen, ist so entflammt vom Herbst, ein so unmäßiger goldener Fleck, dass er aussieht, als wäre er eine Fackel, die ein Engel fallen gelassen hat. Und nun brennt er, und Herbstwind und Frost können ihn zum Erlöschen bringen. Wer möchte drum zu mir reden von Blätterfall und vom weißen Tod, angesichts dieses Baums, wer mich hindern, ihn zu halten und zu glauben, dass er mir immer leuchten wird wie in dieser Stunde und dass das Gesetz der Welt nicht auf ihm liegt? [...]⁵⁶

Das Bestaunen des *entflamnten Baumes*, welcher Ursula Töller zufolge auch als Anspielung auf den *brennenden Dornbusch* gelesen werden kann und somit „zum Ausdruck der Erwartung an Offenbarung, Erleuchtung und Erkenntnis wird“⁵⁷, bleibt nicht ohne Folgen. Die hier beschriebene Erfahrung löst beim Ich- Erzähler einen Erinnerungsprozess an Kindheit und Jugend aus. Bachmann gibt sich an dieser Stelle meines Erachtens deutlich als Leserin Marcel Prousts zu erkennen.⁵⁸ Wie in der *Madeleine*- Episode⁵⁹ im Romanzyklus *A la recherche du temps perdu* wird auch hier in der Erfahrung des Augenblicks eine Verbindung zwischen Gegenwart und Vergangenheit hergestellt. Durch den Anblick des *entflamnten Baumes* hat der Ich- Erzähler unweigerlich Zugriff auf Erinnerungen seiner Kindheit. Die Stadt, in der er sich momentan befindet und in der er seine Jugendjahre verbracht hat, kommt nun zum Vorschein. So heißt es anfangs:

⁵⁵ Bartsch 1997, S.98.

⁵⁶ Bachmann 2005, S.84.

⁵⁷ Töller 1998, S.23.

⁵⁸ Ingeborg Bachmann hat sich mehrfach mit Marcel Prousts literarischem Werk auseinandergesetzt, so beispielsweise in ihrem Essay *Die Welt Marcel Prousts- Einblicke in ein Pandämonium* (1958) oder in ihren *Frankfurter Poetik Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung* (1959/ 1960).

⁵⁹ „Mais à l'instant même où la gorgée mêlée des miettes du gâteau toucha mon palais, je (Marcel, N.W.) tressaillis, attentif à ce qui se passait d'extraordinaire en moi. [...] Il est clair que la vérité que je cherche n'est pas en lui (le thé, N.W.), mais en moi. Il l'y a éveillée, mais ne la connaît pas, et ne peut que répéter indéfiniment, avec de moins en moins de force, ce même témoignage que je ne sais pas interpréter et que je veux au moins pouvoir lui redemander et retrouver intact, à ma disposition, tout à l'heure, pour un éclaircissement décisif. Je pose la tasse et me tourne vers mon esprit. C'est à lui de trouver la vérité. Mais comment? [...] Et tout d'un coup le souvenir m'est apparu.“ Proust, Marcel: *Du côté de chez Swann*. Gallimard, Paris 1987, S.44ff.

In seinem Licht ist jetzt auch die Stadt wieder zu erkennen, mit blassen genesenden Häusern unter dunklen Ziegelschöpfen, und der Kanal, der vom See hin und wieder ein Boot hineinträgt, das in seinem Herzen anlegt. [...] ⁶⁰

Ursula Töller weist in diesem Kontext ausdrücklich darauf hin, dass es sich im Gegensatz zu Marcells Erinnerungen, jedoch im Falle des Ich- Erzählers nicht um positive oder idyllisch wirkende Kindheitserlebnisse handelt. Ich stimme Töller vollkommen zu, wenn sie schlussfolgert: „Das Gefühl des Glücks reduziert sich auf die Erfahrung der Möglichkeit des erinnerten Rückzugs selbst, der Zustand auf den sich dieser bezieht, trägt dagegen keinerlei Züge einer paradiesischen Kindheit“⁶¹. Der Ich- Erzähler erkennt im Licht des Baumes nicht irgendwelche Häuser, sondern „*blasse genesende Häuser*“⁶². Die Stadt, die hier beschrieben wird, scheint sich demzufolge von etwas erholen zu müssen, was uns zu diesem Zeitpunkt noch nicht klar ist und was sich höchstwahrscheinlich in der Kindheit des Erzählers zugetragen hat. Ingvild Folkvord zufolge werden die Häuser hier „als Patienten beschrieben und damit einer Krankheitsgeschichte zugeordnet, die dem mittleren Teil der Erzählung proleptisch vorangestellt wird“⁶³. Von entscheidender Bedeutung ist an dieser Stelle aber die Art und Weise, in der sich der Ich- Erzähler seiner Kindheit und Jugend und somit auch seiner Heimat nähert. So berichtet nicht er selbst in der Ich- Form über seine Kindheitserlebnisse, sondern überlässt, wie Jost Schneider darauf hinweist, „einer anonym bleibenden Erzählinstanz das Wort, die das Geschehen mit größerer Distanz, aus auktorialer Höhe beschreibt und kommentiert“⁶⁴. Der Ich- Erzähler tritt hinter ein unpersönliches „man“ beziehungsweise hinter das Kollektivum „Kinder“ zurück und ist somit als eigenständige Person nicht mehr greifbar. Welche Gründe liegen nun aber für diese Herangehensweise vor? Ursula Töller geht davon aus, dass durch diese besondere Erzählweise, die erinnerten oder wiederholten Ereignisse eine „exemplarische Färbung und einen generalisierenden Gestus“⁶⁵ erhalten. Wie oben bereits darauf hingewiesen wurde, handelt es sich im Falle *von Jugend in einer österreichischen Stadt* ja nicht um die Kindheitserlebnisse einer bestimmten Person, sondern vielmehr soll hier der Sozialisationsprozess einer ganzen Generation, die in ähnlichen Verhältnissen aufgewachsen ist, aufgezeigt werden. Ein weiterer Grund für diesen Erzählerwechsel ist sicherlich, dass es dem sich erinnernden Ich unmöglich ist, sich mit dem erinnerten Ich beziehungsweise mit dessen Kindheit zu identifizieren. Zu „einer Bejahung der

⁶⁰ Bachmann 2005, S.84.

⁶¹ Töller 1998, S.25.

⁶² Bachmann 2005, S.84.

⁶³ Folkvord 2003, S.44.

⁶⁴ Schneider in Albrecht/ Götttsche 2002, S.113.

⁶⁵ Töller 1998, S.27.

eigenen Geschichte⁶⁶ kommt es Schneider zufolge in dieser Erzählung eindeutig nicht. So zeigt sich selbst auf formaler Ebene, dass jegliche geschlossene Identität aufgegeben wird, dass das Ich nicht mehr auszumachen ist.

Die „Kinder“, von denen hier die Rede ist, gehören zur Generation der Mitte der zwanziger Jahre Geborenen. Bartsch zufolge sind sie „als Angehörige der ökonomisch und daher auch sozial schwächsten Gesellschaftsschicht von der gesamtgesellschaftlichen und politischen Depression zwangsläufig am härtesten betroffen“⁶⁷. Ihre Kindheit ist vornehmlich geprägt von Armut, Arbeitslosigkeit und enormen sozialen Spannungen. Dass sie ökonomisch und somit auch sozial benachteiligt sind, wird ihnen bereits in frühester Kindheit bewusst. Sie dürfen sich beim Spielen nicht austoben wie andere Kinder ihres Alters, sondern sind verpflichtet sich zurückzunehmen, sich den Forderungen des Hausherrn des Mietshauses in der Durchlaßstraße zu fügen. So heißt es zu Beginn der Erzählung:

In dem Mietshaus in der Durchlaßstraße müssen die Kinder die Schuhe ausziehen und in Strümpfen spielen, weil sie über dem Hausherrn wohnen. Sie dürfen nur flüstern und werden sich das Flüstern nicht mehr abgewöhnen in diesem Leben.⁶⁸

Der Umzug der „Kinder“ in die Henselstraße, in „ein Haus ohne Hausherr“⁶⁹ erscheint nur auf den ersten Blick als ein sozialer beziehungsweise ökonomischer Aufstieg. Zwar sind sie nicht mehr, wie Bartsch es formuliert, dem „autoritären Terror“⁷⁰ des Hausherrn ausgesetzt, jedoch müssen sie sich von nun an vor den überlegenen Nachbarskindern behaupten. Während sie lediglich Besitzer eines Gartens geworden sind, in dem Rosen und kleine Apfelbäume gepflanzt werden, haben die Nachbarskinder „Reck und Ringe in ihrem Garten aufgemacht, [auf denen sie] schwingend den Tag verbringen“⁷¹. Sie haben wie es an anderer Stelle heißt „[...] links eine Nachbarschaft mit Boxerhund und rechts Kinder, die Bananen essen“⁷², während sie gezwungen sind „jeden Tag [hinunter in den Keller zu gehen], die faulen Bluter heraus[zu]suchen, heraus[zu]schneiden und [zu] essen!“⁷³. „Sie freunden sich mit dem Hund Ali an und rivalisieren mit den Nachbarskindern, die alles besser können und besser wissen“⁷⁴. Auch beim Eislaufen wird ihnen ihre soziale Benachteiligung bewusst. Es wird

⁶⁶ Schneider in Albrecht/ Göttsche 2002, S.113.

⁶⁷ Bartsch 1997, S.99.

⁶⁸ Bachmann 2005, S.85.

⁶⁹ Ebd., S.87.

⁷⁰ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.435.

⁷¹ Bachmann 2005, S.87.

⁷² Ebd.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Ebd.

darauf hingewiesen, dass der „feine Glasboden in der Mitte den Mädchen in den Glasröcken vorbehalten [ist], die Innenbogen, Außenbogen und Achter fahren [und] der Streifen rundherum den Schnellläufern [gehört].⁷⁵“ Die „Kinder“, welche keine Schlittschuhe mit Metallkufen, sondern lediglich Holzschlittschuhe besitzen, können mit diesen Kindern nicht mithalten, sie werden nicht für voll genommen und müssen „in die verwehten Teichecken“⁷⁶ ausweichen. An dieser Stelle verdeutlicht sich in besonderem Maße, dass die soziale Benachteiligung, der die „Kinder“ tagtäglich ausgesetzt sind, nicht ohne schwerwiegende Folgen bleibt. Den „Kindern“ gelingt es nicht, sich vor ihren Altersgenossen zu behaupten beziehungsweise sich ihnen entgegen zu stellen. Ihnen wurde nicht die Möglichkeit eingeräumt, ein gesundes Selbstbewusstsein zu entwickeln, da sie von klein auf den Forderungen anderer, wie oben am Beispiel des autoritären Hausherrn gezeigt wurde, nachgehen mussten und somit systematisch unterdrückt wurden. Sie haben Bartsch zufolge „bestimmte soziale Beziehungsstrukturen, Verhaltensmuster und die ihnen zugeschriebene gesellschaftliche Rolle schon frühzeitig verinnerlicht sowie kein Selbstbewusstsein und keine Fähigkeit entwickelt, sich durchzusetzen“⁷⁷. Anstatt sich gegen die sozialen Ungerechtigkeiten zur Wehr zu setzen, ziehen sie sich zurück und werden zwangsläufig zu gesellschaftlichen Außenseitern. So heißt es an einer Stelle:

Noch lieber sind sie unter sich, nisten sich auf dem Dachboden ein und schreien manchmal laut im Versteck, um ihre verkrüppelten Stimmen auszuprobieren. Sie stoßen leise kleine Rebellenschreie vor Spinnennetzen aus.⁷⁸

Bartsch zufolge lässt dieses paradoxe Bild deutlich „dieselbe Struktur des Sich- zurück-Ziehens im Sprachlichen wie im sonstigen Verhalten erkennen“⁷⁹. Dass es um die sprachliche Kompetenz der „Kinder“ schlecht bestellt ist, verdeutlicht sich insbesondere an der Bezeichnung „*verkrüppelte* Stimmen“. Ihnen wird scheinbar nicht die Gelegenheit gegeben, ihre Stimme öfters zu erheben beziehungsweise sich zu behaupten, sodass ihre Stimmen zwangsläufig eine Schädigung erfahren haben. Nur leise und im Versteck versuchen sie sich aufzulehnen, können sie rebellieren. Weder im Elternhaus noch in der Schule wird großen Wert auf die Förderung der sprachlichen Kompetenz gelegt. Schon sehr früh werden sie eingeübt ins Stillhalten, indem man immer wieder betont: „Still, seid still vor allem.“⁸⁰ So

⁷⁵ Bachmann 2005, S.89.

⁷⁶ Ebd., S.90.

⁷⁷ Bartsch 1997, S.99.

⁷⁸ Bachmann 2005, S.87.

⁷⁹ Bartsch 1997, S.102.

⁸⁰ Bachmann 2005, S.92.

wird Bartsch zufolge von Anfang an, die Fähigkeit unterdrückt „Anspruch auf Selbstverwirklichung zu artikulieren“⁸¹. Wie bereits erwähnt, werden auch in der Schule Sprachdefizite nicht ausgeglichen, vielmehr wird die sprachliche Fähigkeit vorausgesetzt. Mangelndem sprachlichen Vermögen begegnet man hier mit Gewalt: „Schlagen sollte man euch, bis ihr den Mund auf tut. Schlagen...“⁸². „Zwischen dem Vorwurf, zu laut zu sein, und dem Vorwurf, zu leise zu sein, richten sie sich [somit] schweigend ein.“⁸³ Die „Kinder“ lernen, wie Bartsch betont, zwar lesen in der Schule, aber sie verstehen das Gelesene nicht. „[Sie] legen alte Worte ab und neue an“⁸⁴, können sich jedoch darunter nichts Konkretes vorstellen. So heißt es: „Sie hören vom Berg Sinai und sie sehen den Ulrichsberg mit seinen Rübenfeldern, Lärchen und Fichten, von Zeder und Dornbusch verwirrt [...]“⁸⁵. Wie automatisch eignen sie sich neuen Wortschatz an, der aber unverständlich bleiben muss.⁸⁶ Dieser unverständlichen Sprache setzen sie eine eigene erfundene Sprache entgegen, die, wie erwähnt wird, „sie toll macht“⁸⁷, die jedoch laut Bartsch „in ihrem Totalitätsanspruch wiederum keinen Wirklichkeitsbezug hat und sich im Nichts auflöst“⁸⁸.

Mein Fisch. Meine Angel. Mein Fuchs. Meine Falle. Mein Feuer. Du mein Wasser. Du meine Welle. Meine Erdung. Du mein Wurm. Und du mein Aber. Entweder. Oder. Mein Alles... mein Alles...⁸⁹

Sie befinden sich, wie er weiterhin darauf hinweist, in einer „Sprachhohnmacht und Sprachnot“⁹⁰, „in der [sie sich um ein Gegenwort balgen], das es nicht gibt“⁹¹. Wie wichtig jedoch das Erlernen einer Sprache und auch dessen Verinnerlichen für die Entwicklung der Persönlichkeit sind, darauf hat der Psychologe Erik H. Erikson in seiner Studie *Das Problem der Ich- Identität* hingewiesen. Seines Erachtens ist ein Heranwachsender beim Erlernen einer Sprache „im Begriff, eine der wesentlichen Funktionen zu erwerben, die das Gefühl der individuellen Autonomie stützen [...]“⁹². Ihm zufolge ist die Sprechfähigkeit „Teil eines neuen Elements der zukünftigen Identität, nämlich der eines Wesens, das in einer bestimmten

⁸¹ Bartsch 1997, S.102.

⁸² Bachmann 2005, S.85.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd., S.86.

⁸⁵ Ebd.

⁸⁶ Bartsch 1997, S.102.

⁸⁷ Bachmann 2005, S.89.

⁸⁸ Bartsch 1997, S.102.

⁸⁹ Bachmann 2005, S.89.

⁹⁰ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.440.

⁹¹ Bachmann 2005, S.89.

⁹² Erikson zit. nach Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.438.

Weise redet und in einer bestimmten Weise angesprochen wird⁹³. Dies ist jedoch bei den „Kindern“ nicht gegeben. Die mangelnde Sprechfähigkeit hat zur Folge, dass auch ihre Identität nicht gesichert ist beziehungsweise, dass sie eine Ich-Schwäche aufweisen. Laut Bartsch weist ihre Anonymität auf jene fehlende Identität hin.⁹⁴ An einer Stelle des Textes heißt es: „Sie wissen zur Not, wie sie heißen, aber sie horchen nur auf, wenn man sie *Kinder* ruft.“⁹⁵ Man hat das Gefühl, dass es sich bei den „Kindern“ nicht um eigenständige Personen handelt. Ingvild Folkvord zufolge sind „kaum noch Beschreibungen von individuellen personalen Zügen vorhanden. Es gibt keine Mutter, keinen Vater, keine Geschwister und keine Freunde [...]“⁹⁶. Bachmann selbst bezeichnete diese Welt der „Kinder“ als eine „Hohlwelt“⁹⁷. Die „Kinder“ gehören, wie sie weiterhin betont, „einem Orden an, in dem [ihre] kleinen Eigenschaften und Merkmale nicht gefragt [sind]“⁹⁸.

Zu ihrer eigenen Heimat weisen sie ein gestörtes Verhältnis auf. Schon sehr früh werden sie „[...] in die unbeständigen Gerüche der Ferne [eingeweicht], wenn die Kartoffelfeuer [brennen] und die Zigeuner sich, flüchtig und fremdsprachig, [niederlassen] im Niemandsland zwischen Friedhof und Flugplatz“⁹⁹. Sie scheinen sich in ihrer Heimat nicht geborgen und nicht mit ihr verbunden zu fühlen. Sie werden ihre Keller nicht selbst ausheben wie die Siedler, ihre Dachbalken selbst zimmern, um sich hier eine Existenz aufzubauen. Die „Kinder“ identifizieren sich vielmehr mit den unbehausten und heimatlosen Zigeunern, die sich hier für eine Weile niederlassen. Wie ist jedoch dieses Gefühl der Heimatlosigkeit zu erklären? Warum fühlen sie sich ihrer Heimat entfremdet? Und was veranlasst den Ich-Erzähler gegen Ende der Erzählung sich selbst als einen „Durchreisenden“¹⁰⁰ zu bezeichnen, „dem niemand seine Herkunft ansieht“¹⁰¹? Der Mangel an Geborgenheit lässt sich unter anderem auf die familiäre Situation zurückführen. Die Familie, die Bartsch zufolge vor allem „ein Ort des Schutzes, intensiver zwischenmenschlicher Beziehungen und Kommunikation“¹⁰² sein sollte, ist hier nicht gegeben. Die Erziehung der „Kinder“ weist vielmehr einen autoritären Charakter auf. Die Heranwachsenden haben sich den Forderungen

⁹³ Erikson zit. nach Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.438.

⁹⁴ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.439.

⁹⁵ Bachmann 2005, S.86.

⁹⁶ Folkvord 2003, S.50.

⁹⁷ G.u.I., S.26.

⁹⁸ Ebd.

⁹⁹ Bachmann 2005, S.85.

¹⁰⁰ Ebd., S.93.

¹⁰¹ Ebd.

¹⁰² Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.437.

ihrer Erzieher, wie oben bereits näher erläutert wurde, zu unterwerfen und werden von klein auf ins Stillhalten eingeübt. „Sie sind aufgegeben“¹⁰³ und „[...] haben keine Zukunft“¹⁰⁴.

Die nationalsozialistische Machtübernahme und der Ausbruch des zweiten Weltkrieges sind für die „Kinder“ ein traumatisches Erlebnis und laut Bartsch „wohl als entscheidende Ursache für das Gefühl der Heimatlosigkeit der Figuren von Bachmann [...] anzusehen.“¹⁰⁵ Der Krieg bricht ohne Vorahnung über die „Kinder“ herein und lässt sie ihre „erste Todesangst“¹⁰⁶ erfahren:

Bei Tisch sitzen die Kinder still da, kauen lang an einem Bissen, während es im Radio gewittert und die Stimmen des Nachrichtensprechers wie ein Kugelblitz in der Küche herumfährt und verendet, wo der Kochdeckel sich erschrocken über den zerplatzten Kartoffeln hebt. Die Lichtleitung wird unterbrochen. Auf den Straßen ziehen Kolonnen von Marschierenden. Die Fahnen schlagen über den Köpfen zusammen. „... bis alles in Scherben fällt“, so wird gesungen draußen. Das Zeitzeichen ertönt, und die Kinder gehen über, sich mit geübten Fingern stumme Nachrichten zu geben.¹⁰⁷

Die „Kinder“ sind plötzlich einer ungeheuren Brutalität ausgesetzt, die mit einem Male ihre Kindheit zerstört und nicht ohne schwerwiegende Folgen bleibt. Bartsch zufolge „fühlen sie sich aus ihrer Heimat vertrieben und der Gesellschaft entfremdet, die dieses Land verkauft hat, so dass es nicht mehr ihr Heimat sein kann“¹⁰⁸. Die zitierte Liedzeile „... bis alles in Scherben fällt“ steht, wie er weiterhin betont, als „Zeitzeichen für faschistische Machtdemonstration, für die Mythisierung des Brutalen und für destruktive Aggressivität“¹⁰⁹ unter der „die Kinder“ zu leiden haben. Folgende Aussage „[...] die Kinder gehen über, sich mit geübten Fingern stumme Nachrichten zu geben“ weist erneut auf das Sich- zurück. Ziehen auch im Sprachlichen hin. Bartsch betont, dass in Bachmanns Werk öfters von Schweigen und Verstummen die Rede ist, damit jedoch nicht Sprachlosigkeit gemeint ist. Das Sich- zurück-Ziehen im Sprachlichen ist vielmehr die Voraussetzung für ein neues, dem Alltagsgerede nicht verfallendes Reden.¹¹⁰ Dies beinhaltet meines Erachtens gleichzeitig das Entstehen einer Sprache, die sich der Gewalt, unter der die „Kinder“ leiden, entgegensetzt. Die „Kinder“ werden durch diese geschichtliche Erfahrung zwangsläufig zu Exilierten. Aufgrund des historischen Ereignisses können sie sich nicht mehr mit ihrem sozialen Umfeld und mit dem Land, in dem sie aufgewachsen sind, identifizieren. Sie sind mit ihrer Heimat nicht mehr

¹⁰³ Bachmann 2005, S.89.

¹⁰⁴ Ebd., S.86.

¹⁰⁵ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.437.

¹⁰⁶ G.u.I., S.111.

¹⁰⁷ Bachmann 2005, S.89.

¹⁰⁸ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.437.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Bartsch 1997, S.31.

verwurzelt, sondern ihr völlig entfremdet. „[...] sie dürfen [nun] Laufgräben ausheben zwischen dem Friedhof und dem Flugfeld [...] Sie dürfen ihr Latein vergessen und die Motorengeräusche am Himmel unterscheiden lernen“¹¹¹. An anderer Stelle heißt es: „[...] [sie] unterhalten sich über Zeitzünder und Tellerbomben“. „Die Zeit der Andeutungen ist zu Ende. Man spricht vor ihnen von Genickschüssen, vom Hängen, Liquidieren und Sprengen [...]“¹¹². Diese Erfahrungen richten enorme psychische Schäden an, die nicht wieder rückgängig gemacht werden können und unter denen die „Kinder“ ihr weiteres Leben leiden werden. Dies verdeutlicht sich insbesondere an folgender Aussage: „[...] manchmal hocken sie nur da, starren vor sich hin und hören nicht mehr drauf, wenn man sie „Kinder“ ruft“¹¹³. Der Krieg hat, wie Ingvild Folkvord, ausdrücklich darauf hinweist, einen Verlust von Sicherheit und Zuflucht verursacht, zwei Aspekte, die traditionell mit dem Haus verbunden sind.¹¹⁴ Dass dies jedoch nicht aufgehoben werden kann, verdeutlicht sich an der Stelle: „Es ist *nie mehr* Licht im Haus. Kein Glas im Fenster. Keine Tür in der Angel. Niemand rührt sich und niemand erhebt sich“¹¹⁵.

Die Machtübernahme durch die Nationalsozialisten sowie der Kriegsausbruch führen nicht nur zwangsläufig zur Heimatvertreibung, sondern bringen zudem einen Identitätsverlust mit sich. Aufgrund des historischen Kontextes ist „das Ich keine feste Größe“¹¹⁶ mehr. Jegliche Identität ist nicht mehr garantiert. Bachmann spricht in ihrer dritten *Frankfurter- Poetik-Vorlesung Das schreibende Ich* von einem „Ich ohne Gewähr!“¹¹⁷, von einem Ich das von nun an ein „Rätsel“¹¹⁸ und „nicht mehr auszumachen“¹¹⁹ ist. Die „Geschichte im Ich“¹²⁰ verhindert, wie Bartsch es so treffend formuliert, „die Ausbildung einer gesicherten Identität“¹²¹. Höller zufolge ist an dieser Stelle „von einer Ich- Konzeption auszugehen, in deren Zentrum *der Begriff der Beschädigung* steht“¹²². Der Beginn der Ich- Findung und des Sozialisationsprozesses werden, wie er weiterhin betont, in dieser Erzählung gleichgesetzt mit

¹¹¹ Bachmann 2005, S.91.

¹¹² Ebd.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Folkvord 2003, S.75.

¹¹⁵ Bachmann 2005, S.91.

¹¹⁶ Bachmann 1981, S.57.

¹¹⁷ Ebd., S.42.

¹¹⁸ Ebd., S.57.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd., S.54.

¹²¹ Bartsch 1997, S.34.

¹²² Höller 1993, S.147.

der Zerstörung des Ichs.¹²³ Die Heimat, die identitätsstiftend sein könnte, ist wie gezeigt wurde, nicht mehr gesichert. So spricht der Ich- Erzähler zwar die Heimatstadt am Ende der Erzählung als „Du mein Ort“¹²⁴ an, nimmt sich jedoch gleich im nächsten Satz mit der Aussage „Du kein Ort“¹²⁵ zurück. „Kein Ort“ ist Bartsch zufolge „[...] *U-topia*, Heimat als Utopie, zugleich kein Ort, der eine Lebensperspektive eröffnete“¹²⁶. Der Ich- Erzähler fühlt sich an seinem Heimatort lediglich begrenzt und eingeeignet. So fragt er am Ende: „In diesen Mauern, zwischen den Ringstraßen, wieviel Mauern sind da noch?“¹²⁷.

Gegen Ende muss der Erzähler sich selbst eingestehen, dass die Rückkehr in die Heimatstadt und das Eintauchen in vergangene Zeiten nichts an seiner jetzigen Situation ändern werden. Er kann auch nach den Erinnerungen an Kindheit und Jugend keinen sinnvollen Zusammenhang in seinem bisherigen Leben erkennen. So schlussfolgert er:

Man weiß dann, dass alles war, wie es war, dass alles ist, wie es ist, und verzichtet, einen Grund zu suchen für alles. Denn da ist kein Stab, der dich berührt, keine Verwandlung. [...] Im bewegungslosen Erinnern, vor der Abreise, vor allen Abreisen, was soll uns aufgehen? Das Wenigste ist da, um uns einzuleuchten, und die Jugend gehört nicht dazu, auch die Stadt nicht, in der sie stattgehabt hat. [...] ¹²⁸

Die Kindheit und Jugend kann zwar noch einmal „durchlebt“ werden, die Schädigungen, die das Ich jedoch erfahren hat und deren Folgen können nicht aufgehoben werden. Einen Sinn zu suchen, in dem, was war und in dem, was jetzt ist, wird vom Ich- Erzähler in Frage gestellt beziehungsweise abgelehnt. Er verlässt somit ohne Erkenntnisgewinn als „Durchreisender, dem niemand seine Herkunft ansieht“¹²⁹ seinen Heimatort und „gibt die Henselstraße preis, auch den Blick auf den Kreuzberg, und nimmt zu Zeugen all die Fichten, die Häher und das beredte Laub“¹³⁰. „Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut [...] gelingt es [ihm], wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen“¹³¹. Ausschließlich im Augenblick dieses mystisch- ästhetischen Erlebnisses wird das „Gesetz der Welt“¹³² aufgehoben, ein „Blick auf Utopia“¹³³ frei und der Ich- Erzähler empfindet, wie Bartsch erklärt: „[...] sein

¹²³ Höller zit. nach Bartsch 1997, S.34.

¹²⁴ Bachmann 2005, S.92.

¹²⁵ Ebd.

¹²⁶ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.436.

¹²⁷ Bachmann 2005, S.92.

¹²⁸ Ebd., S.93.

¹²⁹ Ebd.

¹³⁰ Ebd., S.92.

¹³¹ Ebd., S.93.

¹³² Bachmann 2005, S.84.

¹³³ Ebd., S.93.

Dasein als sinnvoll und sieht sich als eine geschlossene Persönlichkeit¹³⁴. So birgt die scheinbare Kapitulation gegen Ende ein Fünkchen Hoffnung in sich.

¹³⁴ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.433.

2.2. Unter Mördern und Irren- „Vermischte Zustände“

Wie in „Jugend in einer österreichischen Stadt“ steht in dem Text „Unter Mördern und Irren“ ein Erzähler im Mittelpunkt, der verunsichert und orientierungslos wirkt und nicht in der Lage ist, sich in seinem Umfeld zu integrieren. In diesem Falle sind es jedoch nicht ausschließlich die Erlebnisse der Vergangenheit, die dazu beitragen, dass er sich als Außenseiter fühlt, sondern vor allem die gegenwärtigen, sogenannten „vermischten Zustände“. Was ist nun aber darunter zu verstehen? Bevor man Näheres über den Ich- Erzähler und die restlichen Figuren erfährt, wird gleich zu Beginn des Textes explizit auf den Handlungsort sowie auf die Zeit verwiesen, in der sich die Geschichte zuträgt. „Wir sind in Wien, mehr als zehn Jahre nach dem Krieg. 'Nach dem Krieg'- dies ist die Zeitrechnung.“¹³⁵ Durch die ausdrückliche Betonung „nach dem Krieg“ erahnt man als Bachmannscher Leser bereits, dass die folgende Erzählung als ein zeitkritisches Dokument beziehungsweise als eine Skizze der österreichischen Nachkriegsgesellschaft anzusehen ist. Wendelin Schmidt- Dengler zufolge handelt es sich bei dem folgenden Text um „die fundamentalste und umfassendste Abrechnung mit der österreichischen Restauration nach 1945, [um] eine Story, deren logischer Zusammenhang nur dann besticht, wenn man ihn denn auch vor dem Zeithintergrund versteht“¹³⁶. Zudem wird man am Anfang, durch die unterschiedliche Erzählperspektive, mit einem Erzähler konfrontiert, der scheinbar aus einer „unbestimmten zeitlichen und räumlichen Distanz“¹³⁷ auf das Geschehen blickt, „als bewege [er] sich in einer ganz anderen Sphäre als 'seine' Figuren“¹³⁸. Die Gründe dieser Distanz werden jedoch durch den weiteren Erzählverlauf ersichtlich. Die Figuren, denen der Erzähler gegenübersteht, erscheinen im übertragenen Sinne rastlos zu sein, denn im einleitenden Satz heißt es, dass „die Männer unterwegs zu sich [...], auf ihrer eigenen Spur [sind]“¹³⁹. Nach geleisteter Arbeit flüchten „die Männer“ in die „[Wirtshäuser auf den Dörfern, in die Extrastuben, in die Hinterzimmer der großen Restaurants und in die Weinkeller der großen Städte]“¹⁴⁰, sitzen rauchend und in sich versunken beieinander, „trinken, reden und meinen“¹⁴¹ und lassen die „Welt Rauch und Wahn“¹⁴² werden. Sie geben sich dieser Männerrunde völlig hin, scheinen

¹³⁵ Bachmann 2005, S.159.

¹³⁶ Schmidt- Dengler zit. nach Svandrlik in Šlibar 2010, S.73f.

¹³⁷ Schneider in Albrecht/ Götsche 200, S.118.

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Bachmann 2005, S.159.

¹⁴⁰ Ebd.

¹⁴¹ Ebd.

¹⁴² Ebd.

ihre gesamte Existenz abzustreifen und das Hier und Jetzt gänzlich hinter sich zu lassen, um in die Vergangenheit einzutauchen und „das Beste (zu jagen), was sie verloren haben, wie ein Wild, verlegen und unter Gelächter“¹⁴³. Die Frauen sind von alledem ausgeschlossen, scheinen jedoch ähnlich wie die Herrenrunden auf der Suche nach sich selbst zu sein. Von ihren Männern vergessen, „[gehen] sie Zuhause herum“¹⁴⁴ und sehen sich mit ihren wahren Gefühlen und Ängsten konfrontiert. So betont der Erzähler: „Mit den Gefühlen des Opfers lagen die Frauen da, mit aufgerissenen Augen in der Dunkelheit, voll Verzweiflung und Bosheit; [...] [mit Rachedgedanken legten sie sich in der einsamen Wohnung hin], bis sie einschliefen mit einem letzten großen Vorwurf“¹⁴⁵ und schlussendlich bei ihren „[wahrhaftigen Tränen angekommen waren]“¹⁴⁶. Diese Rachedgedanken und dieser Vorwurf, aber auch die Tränen gelten ihren Männern, die die Not ihrer Frauen nicht einmal wahrnehmen, jedoch dafür verantwortlich zu sein scheinen. Unfähig ihren Männern ihre existentiellen Ängste zu offenbaren und sich gegen sie zur Wehr zu setzen, gelingt es ihnen lediglich in ihren Träumen, ihre Männer für die begangenen Untaten zur Rechenschaft zu ziehen, sich an ihnen für das zugefügte Leid zu rächen, indem sie sie ermorden oder sterben lassen. So heißt es zu Beginn:

Und im ersten Traun ermordeten sie ihre Männer, ließen sie sterben an Autounfällen, Herzanfällen und Pneumonien; sie ließen sie rasch oder langsam und elend sterben, je nach der Größe des Vorwurfs, und unter den geschlossenen zarten Lidern traten ihnen die Tränen hervor vor Schmerz und Jammer über den Tod ihrer Männer. Sie weinten um ihre ausgefahrenen, ausgerittenen, nie nach Hause kommenden Männer und beweinten endlich sich selber.¹⁴⁷

Bachmann verweist an dieser Stelle auf eine Thematik, die sie im *Todesarten-* Zyklus vollends entfalten wird, nämlich das „wechselseitige aggressive Verhalten in den ehelichen Mann- Frau- Beziehungen“¹⁴⁸, das ihres Erachtens „das Fortwirken faschistischer Verhaltensmuster im Alltag der politisch und gesellschaftlich veränderten Nachkriegsgesellschaft“¹⁴⁹ darstellt. In dem Fragment *Der Fall Franza* verwendet sie den Faschismus- Begriff, als sie das Verhalten eines Mannes erläutert, der seine Frau lediglich als bloßes Objekt entwertet. „Du sagst Faschismus, das ist komisch, ich habe das noch nie gehört als Wort für ein privates Verhalten [...]. Aber das ist gut, denn irgendwo muß es ja anfangen, natürlich, warum redet man nur davon, wenn es um Ansichten und öffentliche Handlungen

¹⁴³ Bachmann 2005, S.159.

¹⁴⁴ Ebd., S.160.

¹⁴⁵ Ebd.

¹⁴⁶ Ebd.

¹⁴⁷ Ebd.

¹⁴⁸ Bartsch 1997, S.105.

¹⁴⁹ Thamer in Götttsche/ Ohl 1991, S.222.

geht.“¹⁵⁰ In einem Interview im Jahre 1973 greift sie selbst noch einmal diese Faschismus-Deutung auf und erhellt sie, indem sie folgendes hervorhebt:

Er [der Faschismus, N.W.] fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau (...)¹⁵¹

Mit dieser Erklärung des Faschismus greift Bachmann einen Diskurs der 60er Jahre auf, der aufgrund der Annahme der „Banalität des Bösen“¹⁵² nach dem Eichmann- Prozess zu heftigen Diskussionen geführt hat.

Auch wenn sie zu Beginn der Erzählung *Unter Mördern und Irren* diese Thematik lediglich kurz anschnidet, ohne sie weiter zu entfalten, verweist sie mit diesem Einschub bereits indirekt auf die Charaktere und Verhaltensdispositionen einzelner Stammtischmitglieder, die in den nächsten Zeilen im Vordergrund stehen und nacheinander eingeführt werden. Der Erzähler tritt ähnlich wie die restlichen Anwesenden wie in eine Gegenwelt ein, wenn er sich freitagabends im „Kronenkeller‘ in der Inneren Stadt zu [seiner] Herrenrunde“¹⁵³ trifft. In diesen Momenten sind die Männer „fern“¹⁵⁴, „weit fort“¹⁵⁵, wie der Erzähler ausdrücklich hervorhebt, sie scheinen das alltägliche, gegenwärtige Leben und die Anforderungen, die es an sie stellt, für ein paar Stunden größtenteils auszublenden und sich in der Vergangenheit zu verlieren. Dies gelingt manchen Stammtischmitgliedern, wie im Folgenden gezeigt werden soll, nicht problemlos. Wie jeden Freitag sitzen sich Haderer, Bertoni, Hutter, Ranitzky, Friedl, Mahler und der Ich- Erzähler gegenüber, lediglich zwei Stammtischmitglieder, Herz und Steckel, bleiben dem geschilderten Treffen fern, da sie verhindert sind. Über die abwesenden Figuren erhält man zwar nur wenige Informationen, diese sind jedoch von großer Bedeutung. Beide sind jüdischer Herkunft, während Herz nicht zum allwöchentlichen Treffen kommen kann, da er sich gerade in London befindet und seine Rückkehr nach Wien plant, erscheint Steckel nicht, da er wie es heißt „wieder krank war“¹⁵⁶. Obwohl nicht ausdrücklich darauf hingewiesen wird, erahnt man als Leser durchaus, dass Herz mit großer Wahrscheinlichkeit aus seinem Zwangsexil wieder in seine Heimat zurückkehren möchte, auch wenn man sich nur schwer vorstellen kann, wie dies gelingen soll, angesichts der

¹⁵⁰ W III, S.403.

¹⁵¹ G.u.I., S.144.

¹⁵² Vgl. Arendt, Hannah: Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht von der Banalität des Bösen. Piper Verlag, München 2006.

¹⁵³ Bachmann 2005, S.160

¹⁵⁴ Ebd.

¹⁵⁵ Ebd., S.161.

¹⁵⁶ Ebd.

„vermischten Zustände“, die in seinem Herkunftsland vorherrschen. Auch Steckels kritischer Gesundheitszustand kann als Folge der unmittelbaren Kriegserlebnisse gedeutet werden. Mahlers Aussage „Wir sind heute nur drei Juden“¹⁵⁷, mit der er eingangs seine Verbundenheit zu Friedl und dem Erzähler zum Ausdruck bringen will und die darauffolgende Anmerkung des Erzählers, dass Friedl und Mahler jedoch nicht jüdischer Abstammung sind, wirkt zunächst etwas irritierend und erhellt sich erst im weiteren Erzählverlauf. Spätestens nachdem Haderer sich zu Wort meldet und „der Irrfahrer und Dulder in ihm [schweigt] und der Titan zu Wort [kommt]“¹⁵⁸, um gemeinsam mit Hutter die Vergangenheit wieder aufleben zu lassen, versteht man Mahlers Bemerkung. Wie Kurt Bartsch treffend formuliert, steht „Juden‘ metonymisch für ‚Opfer‘ und signalisiert das zwar gehemmte und daher auch gemilderte, im Einzelfall aber durchaus leidvoll erfahrene Fortwirken faschistischen Verhaltens unter veränderten politischen und gesellschaftlichen Bedingungen“¹⁵⁹. Die Nacht wird für Haderer und Hutter an diesem Freitagabend „ein Schlachtfeld, ein Frontzug, eine Etappe, ein Alarmzustand“¹⁶⁰, indem sie sich gänzlich verlieren.

Haderer und Hutter tauchten ein in die Erinnerung an den Krieg, sie wühlten in der Erinnerung, in manchem Dunkel, das keiner ganz preisgab, bis es dahin kam, daß ihre Gestalten sich verwandelten und wieder Uniformen trugen, bis sie dort waren, wo sie beide wieder befehligen, beide als Offiziere, und Verbindung aufnahmen zum Stab [...] ¹⁶¹.

Der Erzähler nimmt zu diesen Kriegsreminiszenzen eine deutlich distanzierte Haltung ein, was Andrea Stoll zufolge vor allem darauf zurückzuführen ist, dass er „sich aufgrund seines Alters frei weiß von den Verstrickungen seiner Gesprächspartner in Nationalsozialismus und Krieg“¹⁶². Die Männerrunde, die sich jeden Freitag im Kronenkeller trifft, weist somit eine ungewöhnliche Konstellation auf, Opfer und Täter sitzen jede Woche gemeinsam an einem Tisch und bilden quasi eine Gemeinschaft. Nur auf den ersten Blick scheint dies nur schwer nachvollziehbar zu sein, bei näherem Hinsehen wird ersichtlich, dass die Figurenkonstellation in dieser Erzählung „unmittelbar der Darstellung zeitgeschichtlicher Realität dient“¹⁶³. Wie aus der zitierten Textpassage hervorgeht, verlieren Haderer und Hutter beim Schwelgen in der Vergangenheit jeglichen Realitätsbezug. Die Erinnerung an eine längst untergegangene Zeit beinhaltet keine kritische Auseinandersetzung mit der eigenen Vergangenheit, sondern ist

¹⁵⁷ Bachmann 2005, S.161.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Bartsch 1997, S.106.

¹⁶⁰ Bachmann 2005, S.161.

¹⁶¹ Ebd., S.161f.

¹⁶² Stoll in Göttsche/ Ohl 1993, S.229.

¹⁶³ Ebd., S.229f.

wesentlich von Glorifizierung, Verschleierung und Verfälschung geprägt. Andrea Stoll erklärt Hutter und Haderers Verhalten, indem sie betont, dass „in dem 'offiziellen' Gedächtnis der österreichischen Geschichte die nationalsozialistischen Heldenträume der ehemaligen Kriegsteilnehmer keinen Platz [finden], die Herrenrunde zur Gegenwelt [wird], in der sich die Sehnsucht der 'Täter' nach Übereinstimmung erfüllt.“¹⁶⁴

Nähere Informationen über die einzelnen Mitglieder der Stammtischrunde erhält man erst, als „ein herumziehender, schmutziger, zwergenhafter Mensch mit einem Zeichenblock“¹⁶⁵ an den Tisch herantritt und darum bittet, die Männerrunde skizzieren zu dürfen. Auch wenn der Porträtzeichner nur knapp beschrieben wird, werden jedoch entscheidende Informationen zu seiner Person gegeben. Nicht unwesentlich erscheint die Tatsache, dass gerade ein Mensch, der aufgrund seiner Wesensmerkmale eher am Rande der Gesellschaft anzusiedeln ist, die Identität der Stammtischmitglieder, die sich scheinbar wieder in die Gesellschaft integriert haben, bildnerisch festhält. Als erstes wird Haderer, der eine leitende Position beim Radio hat und nebenbei als Dramenschreiber den „uneingeschränkten Beifall der ganzen Kritik“¹⁶⁶ genießt, porträtiert. Er sieht sich, wie der Erzähler kommentiert, als Förderer der jungen Generation, obwohl die Ziele seiner Förderung jedoch nicht ersichtlich sind. Zudem wird darauf hingewiesen, dass er großes Ansehen in der Gesellschaft genießt und zu repräsentieren weiß. So heißt es im Text: „Er bezog dort [beim Rundfunk] das höchste mögliche Gehalt und er erhielt in angemessenen Abständen sämtliche Ehrungen, Preise und sogar Medaillen, die Land und Stadt zu vergeben hatten; er hielt die Reden zu den großen Anlässen [...]“¹⁶⁷. Dem Bettelzeichner gelingt es Haderers wahre Identität festzuhalten, indem er ihn als einen „maliziöse[n] Tod“¹⁶⁸ darstellt. Dass er nicht in der Lage ist, sich selbst zu hinterfragen und das Porträt als offenkundige Kritik zu verstehen, wird an seiner Reaktion deutlich, als er die Zeichnung begutachtet. So betont der Erzähler: „Er schien nicht einen Augenblick betroffen oder beleidigt, zeigte sich überlegen, er klatschte in die Hände, vielleicht dreimal zu oft- aber er klatschte, lobte immer zu oft- und rief mehrmals 'Bravo'“¹⁶⁹. Als zweites wird Bertoni gezeichnet, der bei einer Zeitung arbeitet und unentwegt den „ständigen Niedergang des Niveaus in seinem Feuilleton“¹⁷⁰ beklagt. Aus diesem Grund flüchtet er, wie der Erzähler

¹⁶⁴ Stoll in Göttsche/ Ohl 1993, S.231.

¹⁶⁵ Bachmann 2005, S.162.

¹⁶⁶ Ebd., S.163.

¹⁶⁷ Ebd., S.164.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., S.165.

hervorhebt, gerne in die Vergangenheit, in die „großen Zeiten der Wiener Presse“¹⁷¹ und unterstreicht „wie er unter deren legendären Königen damals gearbeitet und von ihnen gelernt hatte“¹⁷². Nur in dieser Epoche fühlt er sich heimisch und blüht auf. Spricht er von der NS-Zeit, der sogenannten „düsteren Zeit“¹⁷³, weist er eine Mittäterschaft zurück und unterstreicht zur inneren Emigration gehört zu haben, bis er schließlich an die Front musste. Der Verweis des Erzählers, dass Bertoni sich zur damaligen Zeit eine Tarnkappe aufgesetzt habe, die er bis heute nicht abgelegt hat sowie der Kommentar „Was er dachte, wußte niemand, das Andeuten war ihm zur Natur geworden“¹⁷⁴ unterstreichen Bertonis Feigheit und entlarven ihn als Opportunisten. Bertonis wahrer Charakter spiegelt sich auch in dem angefertigten Porträt wider, so erklärt der Erzähler:

Bertoni aber war so gezeichnet: Mit dem schönen Sportlergesicht, auf dem man Sonnenbräune vermuten durfte. Mit den frömmelnden Augen, die den Eindruck von gesundem Strahlen zunichte machten. Mit der gekrümmten Hand vor dem Mund, als fürchtete er, etwas zu laut zu sagen, als könnte ein unbedachtes Wort ihm entschlüpfen¹⁷⁵.

Ranitzky, ein ehemaliger bekennender Nationalsozialist, ist es vollends gelungen, sich wieder in die Nachkriegsgesellschaft zu integrieren. Er scheint unbelehrbar zu sein und ist, wie im Text deutlich darauf hingewiesen wird, nicht in der Lage, sich mit seiner Vergangenheit kritisch auseinanderzusetzen, selbst nachdem er nach dem Krieg eine vermeintliche Haftstrafe absitzen und für längere Zeit ohne Bezüge leben musste. Dass er seine Verstrickung im Nationalsozialismus lediglich verschleiert und dies von der restaurativen Nachkriegsgesellschaft nicht hinterfragt, sondern geduldet wird, wird durch den Kommentar des Erzählers ersichtlich: „Er hatte in seiner 'Geschichte Österreichs' alle Seiten umgeschrieben, die die neuere Geschichte betrafen, und sie neu herausgegeben“¹⁷⁶. Auch die Herrenrunde, die sich freitags im Kronenkeller trifft, konfrontiert ihn nicht mit seiner zweifelhaften Vergangenheit, sondern schweigt lediglich, wenn er längst vergangene Zeiten wieder aufleben lässt. Im Text heißt es: „Alle schwiegen, wenn Ranitzky mit einem Wort die Vergangenheit berührte, denn es hatte keinen Sinn, Ranitzky gegenüber offen zu sein. Man vergaß das besser und vergaß ihn besser; wenn er am Tisch saß, duldete man ihn schweigend“¹⁷⁷. Hutter wird als letzter vom Bettelzeichner porträtiert. Er ist laut des Erzählers

¹⁷¹ Bachmann 2005, S.165.

¹⁷² Ebd.

¹⁷³ Ebd.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Ebd., S.164f.

¹⁷⁶ Ebd., S.166f.

¹⁷⁷ Ebd.

ein „Freigegebener ohne Scham, ohne Skrupel“¹⁷⁸, der jedoch von allen gemocht wird. Auch er hat wieder Fuß in der Gesellschaft gefasst; er ist ein Geldgeber, der vor allem in die Filmbranche und in die Presse investiert und somit als Kulturförderer anzusehen ist. In der Welt „der Vorbereitungen, der Meinungen über alles, der Kalkulation, der Intrigen, der Risiken, des Kartenmischens“¹⁷⁹ fühlt er sich heimisch. Selbst die sogenannten „Juden“ scheinen seine Freiheit nicht zu hinterfragen, sondern sogar zu fordern. „Gebt diesen frei, sagten auch wir. So weit waren wir mit der Zeit gekommen, daß wir ständig sagten: gebt diesen frei!“, erklärt der Erzähler. Durch die Bemerkung „so weit waren wir mit der Zeit gekommen“ klingt bereits eine gewisse Resignation seitens der Opfer an, die sich den „vermischten Zuständen“ quasi gefügt haben. Hutters Unmenschlichkeit wird jedoch keineswegs vom Ich- Erzähler verschwiegen, sondern deutlich hervorgehoben.

Hutter lachte laut, wenn jemand ermordet wurde, und er war sogar imstande, ohne sich dabei etwas zu denken, davon weiterzuberichten. Oder er wurde wütend und verteidigte einen Abwesenden, ließ ihn nicht morden, trieb die anderen zurück, rettete den Gefährdeten und beteiligte sich dann sogleich hemdsärmelig am nächsten Mord, wenn er Lust darauf bekam.¹⁸⁰

Dass Hutters Charakterstruktur und sein Verhalten eine deutliche Gefahr für sein Umfeld darstellen könnten, verdeutlicht sich durch die zusätzliche Information: „Er war spontan, konnte sich wirklich erregen, und alles Überlegen, Abwägen, lag ihm fern“¹⁸¹. An dieser Stelle sei auf die Forschungsergebnisse von Kurt Bartsch verwiesen, der im Rückgriff auf Theodor W. Adornos *Studien zum autoritären Charakter*¹⁸² darauf hinweist, dass sich „in verschiedener Strukturierung [...] in den Charakteren der vier Stammtischmitglieder Konventionalismus, autoritäre Unterwürfigkeit, Machtdenken, Destruktivität und Pseudokonservatismus, vor allem aber eine latent aggressive Verhaltensdisposition“¹⁸³ finden lässt, die unter gegebenen Umständen jederzeit wieder in „offene Aggressivität“¹⁸⁴ umschlagen können.

Für den Erzähler wird die Flucht der Täter in die Zeit des Krieges fast unerträglich und er hofft inständig, aber vergeblich, dass das Gespräch auf die nächsten Wahlen oder den unbesetzten Theaterposten gelenkt wird. Den Tätern gelingt es jedoch nicht dieser „Welt aus

¹⁷⁸ Bachmann 2005, S.167.

¹⁷⁹ Ebd., S.168.

¹⁸⁰ Ebd.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Vgl. dazu Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.432-448;Theodor W. Adorno u.a.: *Studien zum autoritären Charakter*. 3. Aufl., Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. Main 1980.

¹⁸³ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.442.

¹⁸⁴ Ebd.

Eulenspiegelereien, Mutproben, Heroismus, Gehorsam und Ungehorsam¹⁸⁵ zu entfliehen, vielmehr verlieren sie sich darin, ohne Rücksicht auf die Opfer zu nehmen. So kommentiert der Erzähler: „[...] die anderen ließen nicht ab von dem Krieg, in den sie hineingeraten waren, keiner kam aus dem Sog heraus, sie gurgelten in dem Sumpf [...]. Wir waren gezwungen, zuzuhören und vor uns hinzustarren [...]“¹⁸⁶. Die Opfer wiederum sind unfähig, sich gegen die Schwärmereien der Täter aufzulehnen beziehungsweise sie zur Rechenschaft zu ziehen. Selbst Mahler, der laut des Erzählers „das Gedächtnis eines gnadenlosen Engels“¹⁸⁷ besitzt und sich zu jedem Moment an die begangenen Untaten erinnert, verharrt in seiner Opferrolle und greift nicht ein. Andrea Stoll erklärt Mahlers Funktion innerhalb der Herrenrunde sehr treffend und erklärt damit gleichzeitig sein Verhalten, wenn sie hervorhebt, dass er „stellvertretend für die abwesenden Stammtischmitglieder, die 'tatsächlichen' Juden Herz und Steckel, [...] zum Repräsentanten einer traumatischen Erinnerung [wird], die als existentielle Grunderfahrung in ihren Trägern unauslöschliche Spuren hinterläßt“¹⁸⁸.

Indem Bachmann in dieser Erzählung das Beisammensitzen der Opfer und Täter darstellt, verweist sie vor allem auf die Folgen der sogenannten „vermischten Zustände“. Aufgrund der subjektiven Kriegserfahrungen, aber auch aufgrund der Teilnahme aller Anwesenden an der Gestaltung einer Gesellschaft, die in erster Linie keinen Bruch mit der Vergangenheit vollzieht, sondern hauptsächlich einen restaurativen Charakter aufweist, werden grundlegende Fragen bezüglich der Identität sowie der Existenz der Stammtischmitglieder gestellt. Bereits in ihrer Poetikvorlesung *Das schreibende Ich* hebt die Autorin ausdrücklich hervor, dass das „Ich keine feste Größe“ mehr darstellt beziehungsweise als ein „Ich ohne Gewähr!“¹⁸⁹ anzusehen ist. Diese Annahme begründet sie folgendermaßen:

Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert.¹⁹⁰

Die Feststellung einer gespaltenen Persönlichkeit wird auch in der Erzählung *Unter Mördern und Irren* aufgegriffen, wenn der Erzähler das Verhalten seiner Gesprächspartner wie folgt erläutert:

¹⁸⁵ Bachmann 2005, S.171.

¹⁸⁶ Ebd., S.169.

¹⁸⁷ Ebd., 167.

¹⁸⁸ Stoll in Göttsche/ Ohl 1993, S.232.

¹⁸⁹ W IV, S.218.

¹⁹⁰ Ebd., S.230.

Alle operierten sie also in zwei Welten und waren verschieden in beiden Welten, getrennte und nie vereinte Ich, die sich nicht begegnen durften. Alle waren betrunken jetzt und schwadronierten und mußten durch das Fegefeuer, in dem ihre unerlösten Ich schrien, die bald ersetzt werden wollten durch ihre zivilen Ich, die liebenden, sozialen Ich mit Frauen und Berufen, Rivalitäten und Nöten aller Art. Und sie jagten das blaue Wild, das früh aus ihrem einen Ich gefahren war und nicht mehr zurückkehrte, und solange es nicht zurückkehrte, blieb die Welt ein Wahn.¹⁹¹

Andrea Stoll weist zu Recht in diesem Zusammenhang darauf hin, dass „wie in keiner anderen Erzählung der Text die Erfahrung der Ich- Dissoziation unmittelbar an die zeitgeschichtliche Problematik eines noch unbewältigten Nationalsozialismus [bindet]“¹⁹². Das Problem der ungesicherten Identität wirft gleichzeitig auch existentielle Fragen auf, auf die der Erzähler und Friedl auf der Toilette, am sogenannten „Ab-Ort“¹⁹³ Antworten finden wollen. Vor allem Friedl ist es unbegreiflich, dass die Opfer mit den Tätern an einem Tisch sitzen können, weshalb es ihnen gelingt, die Vergangenheit auf sich beruhen zu lassen, ohne Anklage für die begangenen Verbrechen zu erheben. Seine eigene Person schließt er dabei nicht aus, er versteht nicht wie er selbst Teil dieser Herrenrunde sein kann und fordert vom Erzähler eine Erklärung.

„Verstehst du“, fragte er, „warum wir beisammen sitzen?“ [...] „Verstehst du, warum sogar Herz und Ranitzky beisammen sitzen, warum Herz ihn nicht haßt, wie er Langer haßt, der vielleicht weniger schuldig ist und heute ein toter Mann ist. Ranitzky ist kein toter Mann. Warum sitzen wir, Herr im Himmel, beisammen! Besonders Herz verstehe ich nicht. Sie haben seine Frau umgebracht, seine Mutter ...“¹⁹⁴.

Der Erzähler findet auch selbst keine gültige Antwort, seines Erachtens ist die Reintegration der Täter leise und fast unbemerkt vonstatten gegangen. Er weist jedoch darauf hin, dass es falsch wäre in einer Täter- Opfer- Zuschreibung zu verharren, da die Welt sich unaufhaltsam immer wieder in „Gut und Böse“¹⁹⁵ scheidet.

Damals, nach 45, habe ich auch gedacht, die Welt sei geschieden, und für immer, in Gut und Böse, aber die Welt scheidet sich jetzt schon wieder anders. Es war kaum zu begreifen, es ging ja so unmerklich vor sich, jetzt sind wir wieder vermischt, damit es sich anders scheiden kann, wieder die Geister und Taten von anderen Geistern, anderen Taten.¹⁹⁶

Vielmehr müsste man seiner Ansicht nach diesen Teufelskreis durchbrechen und erkennen, dass Opfer und Täter aufeinander angewiesen sind, um gesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen. Dass dies jedoch nur schwer umsetzbar ist, geht aus seiner Stellungnahme deutlich hervor. „Ich denke, daß wir alle miteinander leben müssen und nicht miteinander

¹⁹¹ Bachmann 2005, S.171f.

¹⁹² Stoll in Göttsche/ Ohl 1993, S.233.

¹⁹³ Svandrlik in Šlibar 2010, S.75.

¹⁹⁴ Bachmann 2005, S.172.

¹⁹⁵ Ebd., S.173.

¹⁹⁶ Ebd.

leben können. In jedem Kopf ist eine Welt und ein Anspruch, der jede andere Welt, jeden anderen Anspruch ausschließt. Aber wir brauchen einander alle, wenn je etwas gut und ganz werden soll¹⁹⁷. Ich möchte mich an dieser Stelle Rita Svandrlik anschließen, die ausdrücklich darauf hinweist, dass die Opfer- Täter- Konstellation nicht aufgelöst werden kann, da „Täter und Opfer aufeinander angewiesen [sind], um [wenigstens!] ihre Identitäten als Täter und Opfer nicht zu verlieren“¹⁹⁸. Friedl gelangt während der Diskussion zu dieser Erkenntnis, ist jedoch nicht in der Lage die gegebenen Umstände zu verändern. Er verbleibt lediglich in einer resignierenden Haltung und betont seine Orientierungslosigkeit: „[...] die Opfer, die vielen, vielen Opfer zeigen gar keinen Weg! Und für die Mörder ändern sich die Zeiten. Die Opfer sind die Opfer. Das ist alles.“¹⁹⁹ Auch der Erzähler scheint nicht zu wissen wie er in dieser Gesellschaft seinen Platz finden und wie er sich in dieser Welt der Mörder einrichten soll. Das „Wertevakuum der Nachkriegsgeneration“²⁰⁰ wird vor allem durch die Position des Ich-Erzählers überdeutlich:

Mir scheint, es geht in der Welt auf gar keine Weise! Wir schlagen uns hier herum und sind nicht einmal fähig, diese kleine trübe Situation für uns aufzuklären, und vorher haben sich andere herumgeschlagen, haben nichts aufklären können und sind ins Verderben gerannt, sie waren Opfer oder Henker, und je tiefer man hinuntersteigt in die Zeit, desto unwegsamer wird es, ich kenne mich manchmal nicht mehr aus in der Geschichte, weiß nicht, wohin ich mein Herz hängen kann, an welche Parteien, Gruppen, Kräfte, denn ein Schandgesetz erkennt man, nach dem alles angerichtet ist. [...] ²⁰¹.

All zu oft hat man Bachmann als weltentrückte und realitätsferne Dichterin bezeichnet, der es vor allem in ihren frühen Prosatexten nicht gelinge, einen konkreten Bezug zur Realität aufzuzeigen.²⁰² Das Ausbleiben jener gesellschaftlichen Bestandsaufnahme wie wir sie aus Werken vieler ihrer Zeitgenossen, wie beispielsweise Heinrich Böll, Günter Grass oder Martin Walser kennen, hat sicherlich zu diesem vorschnellen Urteil geführt. Die neuere Bachmann- Forschung²⁰³ hat jedoch wesentlich dazu beigetragen, aufzuzeigen, dass eben nicht Geschichtsferne, sondern eine „bewusste Zeitgenossenschaft und geschichtliche

¹⁹⁷ Bachmann 2005, S.174.

¹⁹⁸ Svandrlik in Šlibar 2010, S.77.

¹⁹⁹ Bachmann 2005, S.177.

²⁰⁰ Stoll in Göttsche/ Ohl 1993, S.233.

²⁰¹ Bachmann 2005, S.176f.

²⁰² Vgl. u.a. Reich- Ranicki in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.69-82.; Hans Höller weist sehr treffend in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich „ mit den Erfolgsromanen von Günter Grass (*Die Blechtrommel*, 1959), Martin Walser (*Halbzeit*, 1960) oder Uwe Johnson (*Mutmaßungen über Jakob*, 1959) auch die Bewertungsmaßstäbe der Literaturkritik an der detailfreudigen, dem gesellschaftlichen Alltag zugewandten Roman- Prosa zu orientieren begonnen [hatten]“ (vgl. Höller 1993, S.123.)

²⁰³ An dieser Stelle sind Hans Höllers und Kurt Bartschs Forschungsergebnisse gemeint.

Erfahrung²⁰⁴ das Werk der Dichterin bestimmen. Meines Erachtens kann man diese Erkenntnis vor allem in *Unter Mördern und Irren* nachweisen. Die gesamte Erzählung, aber hauptsächlich das eben skizzierte Gespräch zwischen dem Erzähler und Friedl verdeutlichen, dass Bachmann mit diesem Text „das Ende der Hoffnungen, die viele Intellektuelle in Deutschland und Österreich an die Möglichkeiten des politischen Neuanfangs nach 1945 geknüpft haben“²⁰⁵ zum Ausdruck bringt und auch über „die Restauration einer Gesellschaftsstruktur [klagt], die – keineswegs naiv der nationalsozialistischen gleichgesetzt- als potentiell faschistisch kritisiert wird“²⁰⁶.

Selbst der Fremde, der sich gegen Ende der Erzählung zu der Herrenrunde gesellt, scheint zunächst keinen Weg aufzuzeigen, sondern stiftet anfänglich eher Verwirrung. Er behauptet von sich zum Morden bestimmt zu sein, erklärt jedoch gleichzeitig, dass er nicht imstande ist zu töten. Während seines Fronteinsatzes verweigerte er seine erste Pflicht als Soldat im Krieg, daraufhin musste er sich vor dem Militärgericht verantworten und wurde anschließend in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen. Im Austausch mit der Herrenrunde versucht er selbst eine Erklärung für sein Verhalten zu finden, was ihm lediglich in Ansätzen gelingt. Immer wieder muss er innehalten, da aus einem Nebenraum der Lärm einer geschlossenen Gesellschaft dringt. Es handelt sich dabei um ein Treffen ehemaliger Frontsoldaten, das ausnahmsweise im Kronenkeller stattfindet. Dieser Fremde scheint der Einzige zu sein, für den dieses Treffen unerträglich ist, die anderen Stammtischmitglieder horchen nicht einmal auf oder fühlen sich davon gestört. Mit den Worten „als wär kein Tag vergangen“²⁰⁷ verabschiedet sich der „Mörder“ von der Männerrunde, um paradoxerweise wenig später selbst ermordet zu werden. Weshalb er schlussendlich von den Kameradschaftsbündlern getötet wird, bleibt eine Leerstelle. Auf irgendeine Weise muss er das Treffen gestört und die Anwesenden herausgefordert haben, der Erzähler vernimmt lediglich folgende Satzketten eines Oberst: „... unbegreifliche Provokation... ich bitte Sie... alte Frontsoldaten...“²⁰⁸. Fragt man sich gegen Ende der Erzählung, welche Funktion der Fremde überhaupt hat, der lediglich für einen kurzen Moment „Teil“ dieser Stammtischrunde wird, so denke ich, dass es Bachmann mit der Figur des Unbekannten gelungen ist, ihre „geschichtspessimistische Vision vom ewigen

²⁰⁴ Höller 1993, S.13.

²⁰⁵ Bartsch in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.440.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Bachmann 2005, S.185.

²⁰⁸ Ebd.

Krieg²⁰⁹ zu veranschaulichen. Die latente Aggressivität, die innerhalb der Herrenrunde vorherrscht und von den sogenannten „Juden“ bereits als Gefahr wahrgenommen wird, schlägt gegen Ende der Erzählung an anderer Stelle in offene Aggressivität um. Die Welt hat sich in einen „Mordschauplatz“²¹⁰ verwandelt und wie es in Bachmanns Gedicht *Alle Tage* heißt: „Der Krieg wird nicht mehr erklärt, sondern fortgesetzt. Das Unerhörte ist alltäglich geworden.“²¹¹ Mit dem Tod des Fremden knüpft Bachmann zudem an das Gespräch zwischen Friedl und dem Erzähler an und liefert mithilfe dieses Mordes eine düstere Antwort auf die ungelösten Fragen der „Juden“. Der gewaltsame Tod des Unbekannten macht ihn „endgültig zum Symbol eines verlorenen Ich. Der Wunsch nach verbindlichen Werten erscheint als ein Abgrund, der dem Suchenden zum Verhängnis wird“²¹². Meines Erachtens greift Andrea Stoll jedoch zu kurz, wenn sie betont, dass dieser Erzählung im Gegensatz zu Bachmanns früheren Gedichten jeglicher „utopische Impuls“²¹³ fehlt. Der Erzähler gelangt am Schluss zu einer wichtigen Erkenntnis, die den Tod des Fremden nachträglich nicht sinnlos erscheinen lässt.

Als ich am Morgen heimkam und kein Aufruhr mehr in mir war, als ich nur mehr dastand in meinem Zimmer, stand und stand, ohne mich bewegen zu können und ohne bis zu meinem Bett zu finden, fahl und gedankenlos, sah ich auf der Innenseite meiner Hand das Blut. Ich erschauerte nicht. Mir war, als hätte ich durch das Blut einen Schutz bekommen, nicht um unverwundbar zu sein, sondern damit die Ausdünstung meiner Verzweiflung, meiner Rachsucht, meines Zorns nicht aus mir dringen konnten. Nie wieder. Nie mehr. Und sollten sie mich verzehren, diese hinrichtenden Gedanken, die in mir aufgestanden waren, sie würden niemand treffen, wie dieser Mörder niemand gemordet hatte und nur ein Opfer war- zu nichts. Wer aber weiß das? Wer wagt das zu sagen?²¹⁴

Das Blut des Opfers, das ihm am Morgen noch an den Händen klebt, stellt für ihn eine Art Schutzpanzer dar, der ihn hauptsächlich vor sich selbst schützt und so versteht er den Tod des Unbekannten im Nachhinein als „Gesundung der eigenen Mördernatur“²¹⁵. Diese Einsicht sowie die beiden Fragen, mit denen die Geschichte endet, enthalten meiner Meinung nach die Hoffnung, dass die Ermordung des Fremden vielleicht doch nicht umsonst war, sondern dass der Kreislauf des ewigen Krieges irgendwann unterbrochen wird.

²⁰⁹ Thamer in Göttsche/ Ohl 1993, S.223.

²¹⁰ Bachmann 2005, S.183.

²¹¹ Werk I, S.46.

²¹² Stoll in Göttsche/ Ohl 1993, S.233.

²¹³ Ebd.

²¹⁴ Bachmann 2005, S.186.

²¹⁵ Svandrlik in Šlibar 2010, S.77.

3. Dichtende Philosophin- philosophische Dichterin?

3.1. Ingeborg Bachmann und die Existentialphilosophie

Im Mittelpunkt des Erzählbandes „Das dreißigste Jahr“ stehen immer wieder Antihelden, die sich scheinbar in dieser Welt nicht halten können, die unfähig sind, einen festen Platz in der Gesellschaft einzunehmen und stetig ihre Entfremdung gegenüber ihrem Umfeld, aber auch gegenüber der eigenen Person hervorheben. Die Welt ist ihnen im heideggerischen Sinne *unheimlich*²¹⁶ geworden, sie wirkt auf sie bedrohlich und gewährt ihnen zudem kein Heim, kein Zuhause, das ihnen Schutz bieten könnte.

Im zweiten Kapitel wurde gezeigt, dass diese Entfremdung hauptsächlich als Folge der unmittelbaren Kriegserlebnisse gedeutet werden kann. Im Folgenden soll verdeutlicht werden, dass man darüber hinaus das Ringen der Figuren um Identität und Heimat zusätzlich vor dem Hintergrund existentialphilosophischer Gedanken klären muss. Dies bedeutet aber keineswegs, dass man den sozialgeschichtlichen Kontext außer Acht lässt, so erläutert Bachmann selbst in ihrem Essay „Philosophie der Gegenwart“:

Wir haben es hier großenteils mit dem vorübergehenden *Ausdruck einer Angst des europäischen Menschen* zu tun, die im Elend und in der Not unseres Kontinents *nach zwei Weltkriegen* wurzelt. Mit Recht wurde die Existentialphilosophie als ein Versuch der Ausweitung künstlerischer Haltung auf den Bezirk der Metaphysik angesehen; denn existentielle Wahrheit ist keine objektive und muß daher geglaubt werden. *Innerhalb der Wissenschaft ist jedoch kein Platz für Glauben und Intuition*. Über beide soll damit jedoch kein Werturteil gesprochen werden. Sie können zwar Objekte der Wissenschaft werden, sind aber methodisch ohne Bedeutung, da sie *keine Garantie für die Wahrheit ihrer Inhalte geben*“.²¹⁷

Indem Bachmann die Identitätsproblematik und die Heimatlosigkeit ihrer Figuren vor dem Hintergrund der Existentialphilosophie erhellt, greift sie im Bereich der Literatur einen philosophischen Diskurs auf, der in der Nachkriegszeit, wie Joachim Eberhardt so treffend formuliert als „intellektuelles Allgemeingut“²¹⁸ angesehen werden kann. Seines Erachtens erklärt sich die Faszination für den „Jargon der Existenzphilosophie (nicht nur) Heideggerischer Prägung“²¹⁹ u.a. dadurch, „daß sich die Krise des Selbstverständnisses einer Generation nach der Erfahrung des Nationalsozialismus mit seiner Hilfe existentiell statt

²¹⁶ Vgl. Martin Heideggers Brief „Über den Humanismus“!

²¹⁷ KS , S. 22f.

²¹⁸ Eberhardt in Albrecht/ Göttische 2002, S.212.

²¹⁹ Ebd.

historisch interpretieren ließ²²⁰. Wann und wie gelangt Bachmann nun aber zur Philosophie der Existenz, die ihr dichterisches Werk entscheidend bereichern wird?

Gegen Ende ihres Philosophiestudiums in Wien befasst sich Bachmann zum ersten Mal intensiv mit den Hauptvertretern der Existentialphilosophie und hauptsächlich auch mit Martin Heidegger.²²¹ Die systematische Auseinandersetzung mit Heidegger führt schließlich im Jahre 1949 zu ihrer Dissertation *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. Ihre kritische Haltung gegenüber diesem wichtigem Vertreter der Philosophie der Existenz wird u.a. in einem Interview im Mai 1973 mit Karol Sauerland ersichtlich:

Ja, ich sage immer, wenn ich über diese Dissertation spreche, ich habe gegen Heidegger dissertiert! Denn ich habe damals gemeint mit zweiundzwanzig Jahren, diesen Mann werde ich jetzt stürzen! Und das war eben schon wieder von neuem der Zorn; denn schon die Wiener Logistiker, Carnap und so weiter, haben versucht, Heidegger ad absurdum zu führen. Wobei sich Heidegger natürlich ihren Fragestellungen völlig entzieht... Die Begeisterung, die Freude sowohl am Angriff wie am Bewundern war mit zweiundzwanzig Jahren sehr groß. Und Heidegger habe ich natürlich nicht gestürzt. Aber damals war ich fest überzeugt, diese Dissertation werde er nicht überleben-Er kennt sie übrigens, er ist einer der wenigen Menschen, die sie kennen. Und er hat einen seltsamen Wunsch gehabt, ohne vorher von ihr zu wissen, zu seinem siebzigsten Geburtstag wünschte er sich von seinem Verlag für seine Festschrift ein Gedicht von Paul Celan und eines von mir. Und wir haben beide nein gesagt. Denn ich kenne die Rektoratsrede von Heidegger, und selbst wenn es diese Rektoratsrede nicht gäbe, so wäre da noch immer etwas, es liegt eine Verführung eben wieder zum deutschen Irrationaldenken vor.²²²

Diese Aussage verdeutlicht Bachmanns Position gegenüber Heideggers philosophischen Ansätzen sowie gegenüber der politischen Vergangenheit des „Zauberers von Meßkirch“. Bachmann hebt einerseits hervor, dass Heideggers Grundannahmen eine gewisse Faszination bei ihr auslösten, gleichzeitig jedoch nicht gänzlich von ihr bestätigt werden konnten, sodass sie sich in jungen Jahre zum Ziel setzte, Heideggers Ansätze zu widerlegen. Zudem verweist Bachmann in diesem Interview indirekt auf Heideggers nationalsozialistische Vergangenheit, indem sie seine Rektoratsrede thematisiert. Ihr letzter Satz verdeutlicht, dass sie Heideggers philosophischer Arbeit mit einer gewissen Vorsicht begegnet beziehungsweise sich von dieser distanziert. Wenn sie an dieser Stelle von der „Verführung (...) zum deutschen Irrationaldenken“ spricht oder in ihrer Dissertation vor der „gefährliche(n) Halbrationalisierung“²²³ der Metaphysik explizit warnt, möchte sie auf eine Gefahr hinweisen, die Heideggers Arbeit ihrer Ansicht nach unmittelbar in sich birgt. Claude Heiser soll zugestimmt werden, der in diesem Zusammenhang erklärt: „Die Gefahr, die Bachmann in der Halbrationalisierung sieht, bezieht sich auf das nationalsozialistische Gewaltpotential, das

²²⁰ Ebd.

²²¹ Vgl. Pichl 1986, S.172.

²²² G.u.I., S.137.

²²³ IB, S.129.

letzten Endes im Irrationalismus seinen Ursprung findet und auch sein Fortwirken erkennen lässt²²⁴. In ihrer Doktorarbeit stellt sie die „Grunderlebnisse“, die die Existentialphilosophie thematisiert nicht in Frage, jedoch bezweifelt sie, dass mit positivistisch- wissenschaftlichen Methoden Fragen, die die Metaphysik aufwirft, geklärt werden. Diese „Grunderlebnisse“ kann man ihrer Meinung nach nicht einzig und allein rational erfassen. So hebt sie in ihrer Arbeit über Heidegger ausdrücklich hervor: „Die Grunderlebnisse, um die es in der Existentialphilosophie geht, sind tatsächlich irgendwie im Menschen lebendig, und drängen nach Aussage. Sie sind aber nicht rationalisierbar“²²⁵. Im Bereich der Kunst können ihres Erachtens diese Erlebnisse jedoch zum Ausdruck gebracht werden beziehungsweise die Dichtung kann eine Ahnung davon vermitteln, was das „Dasein“ bestimmt. Bachmann zeigt somit die Grenzen der Metaphysik auf und verweist auf die Möglichkeiten der Kunst. Inwiefern Bachmann in diesem Zusammenhang die Kunst über die Philosophie stellt, die Überlegenheit der Dichtung unterstreicht, wird in der Schlussfolgerung ihrer Doktorarbeit ersichtlich, als sie zwei Beispiele aus der europäischen Kulturgeschichte anführt, um ihre These zu veranschaulichen.

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen. Wer dem 'nichtenden Nichts' begegnen will, wird erschütternd aus Goyas Bild 'Kronos verschlingt seine Kinder' die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren und als sprachliches Zeugnis äußerster Darstellungsmöglichkeit des 'Unsagbaren' Baudelaires Sonett 'Le gouffre' empfinden können, in dem sich die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der 'Angst' und dem 'Nichts' verrät.²²⁶

3.2. Martin Heidegger- Ein philosophischer Impuls

In der vorliegenden Arbeit soll gezeigt werden, dass es eindeutig heideggerische Denksuren in Ingeborg Bachmanns erstem Erzählband gibt, die je nach Erzählung mehr oder weniger erkennbar sind. Aus diesem Grund soll auch im Rahmen dieser Arbeit darauf verzichtet werden, jede einzelne Erzählung im Hinblick auf existentialphilosophische Einflüsse hin zu untersuchen. Im Vordergrund wird die Erzählung *Das dreißigste Jahr* stehen, in der meines Erachtens am offensichtlichsten Grundannahmen Martin Heideggers bezüglich des „Daseins“ ersichtlich sind. Dass die Auseinandersetzung mit Martin Heideggers Existentialphilosophie Ingeborg Bachmanns Werk wesentlich geprägt hat, soll nicht in Frage

²²⁴ Heiser 2007, S.31.

²²⁵ IB, S.129.

²²⁶ Ebd., S.130.

gestellt werden. Ich möchte jedoch ausdrücklich darauf hinweisen, dass nicht davon ausgegangen wird, dass sie Heideggers Gedanken weiterführt, in dem Sinne, dass sie seine Philosopheme im Bereich der Kunst vollendet. Vielmehr vertrete ich eine ähnliche Position wie Claude Heiser, der in diesem Zusammenhang darauf hinweist, dass es sich bei Bachmann unter keinen Umständen um eine „übersetzte Philosophie“²²⁷ handelt. Es gibt keine Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen Philosophie und Literatur, sie hat, wie Mechthild Oberle zurecht betont, wichtige Denker ihrer Zeit, vor allem Heidegger und Wittgenstein „sehr eigenwillig und zunehmend poetologisch orientiert rezipiert“²²⁸. Beschäftigt man sich mit dem literarischen *Oeuvre* von Ingeborg Bachmann wird überdeutlich, dass sie zeitlebens entscheidende philosophische und literarische Diskurse in ihr feinmaschiges Werk integrierte. Ob man an dieser Stelle von bewusster Einflussnahme oder lediglich von unbewussten Impulsen ausgehen muss, kann meines Erachtens nicht vollends geklärt werden.

Im Folgenden sollen Heideggers Grundannahmen bezüglich des *Seins* und des *Daseins* im Vordergrund stehen, die er in seinem fragmentarischen Werk *Sein und Zeit* ausführlich dargelegt. Ich möchte an dieser Stelle jedoch ausdrücklich darauf hinweisen, dass nur einzelne Aspekte seiner Existentialphilosophie im Rahmen dieser Arbeit besprochen werden können und ich mich ausschließlich auf seine frühen Erkenntnisse berufe, von denen angenommen werden kann, dass sie wichtige philosophische Impulse für die junge Bachmann darstellten.²²⁹

Heidegger geht es in *Sein und Zeit* im Wesentlichen um den Sinn und die Strukturierung des Seins, was auf keinen Fall mit der Frage nach dem Sinn des Lebens verwechselt werden darf. Um das Sein gänzlich zu begreifen, darf der Aspekt der Zeit laut Heidegger nicht außer Acht gelassen werden. Das innerweltlich Seiende nennt Heidegger Dasein, damit definiert er nicht nur „die Seinsart des Menschen, sondern auch diesen selbst“²³⁰. Den Ausdruck „Mensch“ sucht man bei ihm vergeblich, da seiner Ansicht nach dieses Wort bereits mit Vorurteilen bzw. kategorialen Zuweisungen behaftet ist. Was zeichnet Heidegger zufolge somit dieses Dasein aus, wovon wird es bestimmt? Ohne gefragt zu werden, ist Dasein immer „schon in“ der Welt, wurde in sie geworfen und befindet sich zwangsläufig in einem sozial- und

²²⁷ Heiser 2007, S.41.

²²⁸ Oberle zit. nach Heiser 2007, S.40.

²²⁹ Grundlage der folgenden Analyse stellt Andreas Luckners einführender Kommentar zu Heideggers „Sein und Zeit“ dar. Vgl. Luckner, Andreas: *Martin Heidegger 'Sein und Zeit'. Ein einführender Kommentar*.2. korrigierte Auflage, Ferdinand Schöningh, Paderborn 2001.

²³⁰ Vetter in Thurnherr/ Hügli 2007, S.39.

kulturgeschichtlichen Kontext beziehungsweise ist Teil einer kulturellen Überlieferungsgeschichte. Indem es in dieser Welt seine Existenz durch den Lebensvollzug schafft, ist es permanent „sich vorweg“, es ergreift manche Möglichkeiten oder eben nicht. In diesem Zusammenhang ist das Dasein stets „bei“ dem restlichen innerweltlich Seienden, verfällt diesem regelrecht, indem es sich zwangsläufig an Menschen und Dingen, die es umgibt, orientiert und seinen Entwurf an ihnen ausrichtet. Diesen kulturgeschichtlichen und gesellschaftlichen Hintergrund, der Einfluss auf den Lebensentwurf des Daseins hat, nennt Heidegger das „Man“. Mit diesem „Man“ sind nicht bestimmte Personen gemeint, sondern eher eine allgemeine, anonym bleibende Instanz, die das Dasein jedoch als Instanz wahrnimmt beziehungsweise anerkennt und auf die sich das Dasein beruft. Das „Man“ gibt Lebens- und Verhaltensweisen vor, die dem Dasein nicht immer bewusst sein müssen, in aller Regel verfällt es dem „Man“ von Natur aus, ist ihm als kulturelles Wesen quasi ausgeliefert. Bernhard N. Schumacher zufolge ist

Uneigentlichkeit dabei der Modus, in dem das Dasein sich zunächst unmittelbar vorfindet, denn das Dasein ist grundlegend definiert durch sein 'In-der-Welt-sein', sein 'Mit-sein', sein 'Mit-dasein'. Es drückt sich im alltäglichen Leben als 'Miteinandersein' aus, wo der Andere Einfluss auf die Meinigkeit hat, die so in gewisser Weise ihres selbsteigenen Seins enteignet ist. Das Dasein ist zuallererst ein Öffentlich-sein, bevor es zum einzelnen denkenden Ego wird²³¹.

Diese Form des Ausgeliefertseins bezeichnet Heidegger als „uneigentliche Existenz“. Das Dasein trägt jedoch in sich selbst „die Möglichkeit, im Sinne des Zueigen-seins 'eigentlich' oder 'uneigentlich' zu existieren“²³². So muss in diesem Zusammenhang unterstrichen werden, dass „auch die 'Uneigentlichkeit'- der Selbstverlust des Daseins an die besorgte Welt- ein eigener, positiver Modus [ist], in dem es existiert“²³³. Der „uneigentlichen Existenz“ steht die „eigentliche Existenz“ gegenüber, die im Zustand der „existentialen Angst“ erfahrbar wird. Erst im Erlebnis der Angst begreift das Dasein sein „In-der-Welt-sein“ und wird auf sein „selbst-sein-können“, seine „Eigentlichkeit“ zurückgeworfen. Heidegger hebt in diesem Zusammenhang hervor: „Die Angst offenbart im Dasein das *Sein zum eigensten Seinkönnen*, das heißt das *Freisein für* die Freiheit des Sich-selbst-wählens und-ergreifens“²³⁴. Der Tod ist Heidegger zufolge ein entscheidender Moment, der dem Dasein seine Endlichkeit begreiflich macht und ihn zwangsläufig in die Eigentlichkeit führt. Wenn ich sterbe, erlebe ich notwendigerweise den „eigentlichen, jemeinigen“ Tod. In diesem Moment bin nur ich

²³¹ Schumacher in Thurnherr/ Hügli 2007, S.55.

²³² Vetter in Thurnherr/ Hügli 2007, S.39.

²³³ Ebd.

²³⁴ Heidegger zit. nach Schumacher in Thurnherr/ Hügli 2007, S.55.

„selbst“ betroffen, losgelöst aus allem, was mich umgibt, erlebe ich mein eigentliches Ende. Indem die Angst das Dasein in seine Eigentlichkeit verweist, wirft sie es zugleich in eine „Haltung der 'Unheimlichkeit'“²³⁵. So wird es, wie Schumacher dies so treffend formuliert, „aus aller Vertrautheit und Gewissheit bezüglich der Dinge der Welt und aus der beruhigenden Wirkung des 'Man' (...) abrupt herausgerissen und in sein nacktes In-der-Welt-Sein, in sein fundamentales Seinkönnen“²³⁶ geworfen. Die Angst richtet sich im Gegensatz zur Furcht nicht gegen etwas bestimmtes, innerweltlich Seiendes, die Angst taucht vielmehr von nirgendwo her auf und richtet sich gegen nichts. Die Erfahrung des Todes offenbart schließlich dem Dasein sein Sein als ein „Sein-zum-Tode“. Ich kann mich Schumacher nur anschließen, der unterstreicht, dass

[d]as Ende des Daseins kein ihm exterritoriales, irgendwann in ferner Zukunft sich ereignendes Geschehen [ist], sondern es ihm inne [wohnt]. Das Dasein 'ist schon sein Ende', d.h. 'sein Tod'. Es ist ausgespannt auf seine Verwirklichung als Ganzes, die es aber nicht erreicht, wenn es stirbt oder tot ist, sondern in der Bewegung in Bezug auf die äußerste Möglichkeit des Todes.²³⁷

Diese Einsicht kann zur Entscheidung für ein eigentliches Dasein führen, das dem Diktat des „Man“ nicht mehr unterliegt. Heidegger zufolge ist die Sprache für das Dasein von wesentlicher Bedeutung, da sie dem Dasein hilft, sein Dasein zu ergründen und zu erfassen. In Form der Rede begegnet sie dem Dasein und bestimmt seine Existenz. Heidegger weist jedoch darauf hin, dass das Dasein im Allgemeinen aber lediglich einer Form der Rede ausgesetzt ist, der Rede des „Man“, dem sogenannten „Gerede“. Darunter sind „alle institutionalisierten Redeweisen wie Floskeln, Schlagwörter, Modethemen, bestimmte 'angesagte' Ausdrucksweisen usw., kurz alles zu verstehen, was weiter- und nachgeredet werden kann und dadurch 'autoritativen Charakter' gewinnt“²³⁸. Aus dieser Feststellung wird Heideggers Forderung einer neuen Sprache deutlich, die sich stark von der eben erläuterten Sprache unterscheiden muss. Dieses Gerede, das „zur Phrase entmündigt [ist], wird unfähig, einen wahrheitsstiftenden Bezug zwischen Welt und Wort herzustellen“²³⁹. Die Dichtung kann seines Erachtens diese Erkenntnis jedoch liefern und so werden die Dichter mithilfe ihrer Kunstwerke, wie Heiser es so treffend formuliert, zu den „Wächter[n] des Hauses des Seins“²⁴⁰. Es kann angenommen werden, dass Heideggers Forderung einer neuen Sprache ein wesentlicher Impuls für Bachmann darstellte. Welche Erwartungen sie an die Sprache und

²³⁵ Schumacher in Thurnherr/ Hügli 2007, S.55

²³⁶ Ebd., S.55f.

²³⁷ Ebd., S.56.

²³⁸ Luckner 2001, S.76.

²³⁹ Heiser 2007, S.47f.

²⁴⁰ Ebd., S.48.

ihren Gebrauch stellt und wie sie dies theoretisch begründet, soll im Folgenden näher erläutert werden.

3.3. Ein Utopia der Sprache

3.3.1. Sprachskepsis und Sprachhoffnung

Kurt Bartsch zufolge ist die Sprachproblematik im Werk von Ingeborg Bachmann von zentraler Bedeutung und bewegt sich stets „zwischen den Polen Sprachskepsis und Sprachhoffnung“²⁴¹. Ingeborg Bachmanns *Frankfurter- Poetik- Vorlesungen* machen diese Bewegung deutlich- von Sprachverzweiflung hin zu Sprachutopie. Sie lassen den Glauben an eine „neue“ Sprache erkennen.

Ingeborg Bachmann betrachtet in ihrer ersten Vorlesung *Fragen und Scheinfragen* die Ursache dieser „Sprachbezweiflung, Sprachverzweiflung und Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge“²⁴² als Problem der Moderne. Sie betont: „Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert“²⁴³. Laut Bachmann gilt der *Brief des Lord Chandos* von Hugo von Hofmannsthal als erstes Dokument, in dem sich in erheblicher Weise Selbstbezweiflung, Selbstverzweiflung wiederfinden. Auszüge aus diesem Brief, wie „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen“²⁴⁴ oder „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen“²⁴⁵ können als Ausdruck der Fragwürdigkeit und Sprachkrise der dichterischen Existenz beziehungsweise des modernen Menschen gelesen werden. Der Dichter/ Mensch, der die „schlechte Sprache“ nutzt, ist somit nicht mehr in der Lage, die Dinge der Welt beziehungsweise die Dinge in der Welt auszudrücken, zu beschreiben und zu erfassen. Auslöser dieser Sprachkrise der Moderne sind Veränderungen der Lebensverhältnisse sowie neue, individuelle Erfahrungen. Reizüberflutung oder Orientierungslosigkeit angesichts der Großstadterfahrung, Technisierung, Verwissenschaftlichung, Werteverlust oder Pluralität im Denken bezüglich

²⁴¹ Bartsch 1997, S.30.

²⁴² Bachmann 1989, S.12.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Hofmannsthal zitiert nach Bachmann 1989, S.13.

²⁴⁵ Ebd., S.14.

Politik, Religion und Kunst führen zu einer Übermacht der Dinge, damit zu einer Identitätskrise und folglich zu einer Sprachkrise.

Indem Ingeborg Bachmann in den *Frankfurter Poetik-Vorlesungen* nicht nur die Sprachverzweiflung/ Sprachkrise, sondern auch den Glauben an eine „neue“ Sprache thematisiert, werden Sprachhoffnung und Sprachutopie beziehungsweise die Möglichkeit einer „anderen“ Sprache deutlich. Wie bereits im ersten Kapitel angeklungen ist, impliziert Bachmanns „neue“ Sprache stets ein „neues“ Sprechen, dem ein „neuer Geist“²⁴⁶ vorausgehen muss. Diese Entwicklung einer „neuen“ Sprache meint keine Veränderungen des Sprachsystems (Ebene der *langue*), sondern Veränderungen des Sprachgebrauchs (Ebene der *parole*). Die Autorin betont darüber hinaus, dass die „neue Gangart“²⁴⁷, die die Sprache aufweisen muss, „einer Veränderung gehorcht, die weder zuerst noch zuletzt ästhetische Befriedigung will, sondern neue Fassungskraft“²⁴⁸. Diese „neue Fassungskraft“, die die Möglichkeit und Fähigkeit „wahr-zunehmen“ enthält, setzt Bachmann zufolge eine Literatur voraus, die „scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht“²⁴⁹ sein muss, „um an den Schlaf der Menschen rühren zu können“²⁵⁰, denn „wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen“²⁵¹. Beschränke man sich auf eine „ästhetische Befriedigung“ oder wie Bachmann an anderer Stelle der *Frankfurter-Poetik-Vorlesungen* hervorhebt: „Wenn wir es dulden, dieses 'Kunst ist Kunst' [...] und wenn die Gesellschaft sich der Dichtung entzieht, wo ein ernster und unbequemer, verändernwollender Geist in ihr ist, so käme das der Bankrotterklärung gleich“²⁵²- einer „Bankrotterklärung“, die sich auf eine phrasenhafte Alltagssprache stützt, die die Wahrheit lediglich verstellt. Derartige Überlegungen der Autorin können in unmittelbarem Zusammenhang mit der Aufgabe des Schriftstellers und der Literatur/ Kunst gesehen werden, wie sie von Bachmann in der Rede zur Verleihung des „Hörspielpreises der Kriegsblinden“ zum Ausdruck gebracht wurden.

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 [...] wahr machen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen [...]: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege

²⁴⁶ Bachmann 1989, S.16.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Ebd.

²⁴⁹ Ebd., S.21.

²⁵⁰ Ebd.

²⁵¹ Ebd., S.22.

²⁵² Ebd., S.22f.

bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen [...]. Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar.²⁵³

Ziel ist, „daß man enttäuscht, und das heißt, ohne Täuschung, zu leben vermag“²⁵⁴ aufgrund eines aus dem Schmerzempfinden erwachsenen Erkenntnisprozesses.²⁵⁵ Unter Berücksichtigung der Bestimmung der „neuen“ Sprache in den *Frankfurter- Poetik- Vorlesungen* und des Auszuges der Preisrede wird deutlich, was den so genannten „erkenntnishaften Ruck“²⁵⁶ ausmacht. Bartsch zufolge fordert Ingeborg Bachmann die Korrespondenz von „neuem“ Denken und „neuer“ Sprache. Ein „moralischer, erkenntnishafter Ruck“ und ein „neuer Geist“ als Voraussetzungen für eine „neue“ Sprache, die u.a. die Suche nach neuen Formen des Sprechens beinhaltet. Bachmann hofft auf eine „neue“ Sprache, d.h. auf eine wahrhaftige Sprache, die das Unsagbare, Wahrhaftige wiedergeben und die Grenze(n) zwischen Sagbarem und Unausprechlichem, Darstellbarem und Vorstellbarem überschreiten kann.

Kern der Sprachhoffnung Ingeborg Bachmanns ist ein „Richtung“- Nehmen auf ein „Utopia der Sprache“²⁵⁷, ist ein „Unterwegssein“ zu dieser „neuen“ Sprache. „Unterwegssein“ und „Richtung-Nehmen“ verweisen auf einen dynamischen Prozess, darauf, dass etwas im Werden ist. In der fünften und letzten Vorlesung *Literatur als Utopie* formuliert Bachmann ebendiese Sprachhoffnung folgendermaßen:

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen [...]. Aber eine Nachahmung eben dieser von uns erahnten Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können. Wir besitzen sie als Fragment in der Dichtung, konkretisiert in einer Zeile oder einer Szene, und begreifen uns aufatmend darin zur Sprache gekommen.²⁵⁸

Laut Bartsch nennt Bachmann „schlechte“ Sprache den „schlechten, martialischen oder auch kalligraphischen Sprachgebrauch, das Gerede, das die Wirklichkeit verstellt oder verzerrt [...]“²⁵⁹. Ihm muss zugestimmt werden, wenn er die Behauptung aufstellt, dass alle poetologischen Überlegungen der *Frankfurter- Poetik- Vorlesungen* bei Bachmann in die Forderung nach „Literatur als Utopie“- einer Literatur, in der die Hoffnung auf einen

²⁵³ Bachmann 1988, S.75ff.

²⁵⁴ Ebd., S.77.

²⁵⁵ Laut Bettina Bannasch scheint Leiden dem Schreiben und Erkennen *vorgängig* zu sein. (vgl. Bannasch 2002, S.194.)

²⁵⁶ Bachmann 1989, S.16.

²⁵⁷ Ebd., S.92.

²⁵⁸ Ebd., S.94f.

²⁵⁹ Bartsch 1997, S.32.

„anderen Zustand“, auf eine „neue“ Sprache und damit auf eine „neue“ Welt, in der der moderne Mensch Wurzeln schlagen kann, liegt.

Ingeborg Bachmanns Ausführungen zur Literatur als Utopie umfassen u.a. Verweise auf Robert Musil. Ich kann Marion Schmaus nur zustimmen, die betont, dass Musils Utopiekonzeption²⁶⁰ relevant und richtungsgebend für die Bestimmung des Utopiebegriffs bei Bachmann ist.²⁶¹ Musil unterscheidet drei Utopien: die Utopie des „anderen Zustands“, des „Lebens in der Liebe“ und die Utopie der „induktiven Gesinnung oder des gegebenen sozialen Zustands“. Diese drei Utopien lassen sich nach Schmaus in ähnlicher Form bei Bachmann wiederfinden und fließen u.a. in ihren ersten Erzählband *Das dreißigste Jahr* mit ein.²⁶² Musils „anderer Zustand“ als Erkenntnismoment, in dem Verstand und Gefühl eine Synthese eingehen, wird in den *Frankfurter- Poetik- Vorlesungen* auf die „utopische Existenz“²⁶³ des Schriftstellers bezogen und als Bedingung der Möglichkeit einer „neuen“ Sprache betrachtet. Musils „Utopie des Lebens in der Liebe“ erinnert an das „Richtung- Nehmen“ (auf ein „Utopia der Sprache), das „Unterwegssein“ (zu einer „neuen“ Sprache) in Bachmanns Ausführungen, denn Kern dieser Utopie ist ein Erkenntnis- oder Lebensmoment, das seine Wertigkeit darin enthält, dass es den „Sinn für die noch nicht geborene Wirklichkeit“²⁶⁴ eröffnet. Als „Richtbild“ und „Ahnung“ wird Utopie zum „Movens des Geistes“²⁶⁵. Musils „Utopie der induktiven Gesinnung oder des gegebenen Zustands“ beinhaltet laut Schmaus die zeitdiagnostische Funktion des Utopiebegriffs. In den *Frankfurter- Poetik- Vorlesungen* wird beispielsweise der Zusammenhang von „gegebenem sozialen Zustand“ und „anderem Zustand“ in die Formulierung übersetzt, dem Schriftsteller könne es gelingen „seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“²⁶⁶. Bachmanns Utopiekonzeption erhält zudem induktiven Charakter durch eine Integration

²⁶⁰ Dass Musil der Autorin Bachmann bekannt war, sie zudem beeindruckte und beeinflusste, äußert sie u.a. in einem Interview mit Andrea Schiffner im Jahre 1969, in dem sie sagt: „Es ist immer peinigend für einen Schriftsteller über die Einflüsse zu sprechen. Aber es ist wahr, Musil war der erste Autor des 20. Jahrhunderts, den ich gelesen habe [...] und das hat auf mich einen so ungeheuren Eindruck gemacht, das hat sich gehalten [...]“. G.u.I., S.124.

²⁶¹ Vgl. Schmaus in Albrecht/ Götsche 2002, S.220-222.

²⁶² In der folgenden Arbeit soll u.a. am Beispiel der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* gezeigt werden, dass Bachmann Musils „utopisch[es] Konzept der Liebe als Ausnahmezustand, als Verneinung der gesellschaftlichen Ordnung und als Verlangen nach einem anderen Zustand, und das Scheitern dieser zielorientierten Utopie“ (Broser 2009, S.30) durchdekliniert.

²⁶³ Bachmann 1989, S.94f.

²⁶⁴ W IV, S.87.

²⁶⁵ Ebd., S.100.

²⁶⁶ Bachmann 1989, S.20.

„anderer Zustände“ in Form von „neuen Leid- Erfahrungen“, die wie in der Kriegsblindenrede formuliert „sehend machen“.

Schließlich weist Bachmanns Utopiebegriff Parallelen mit einer allgemeinen Definition (laut Duden/ Fremdwörterbuch 2001) von Utopie als unausführlich geltender Plan, als Wunschbild, Idee, Vorstellung ohne reale Grundlage oder als nur in der Vorstellung, Phantasie möglich und als (noch) nicht mit der Wirklichkeit vereinbar, nicht durchführbar auf, lässt aber auch (positive) Einschränkungen erkennen. Bachmanns „Utopia der Sprache“ umfasst den Glauben an eine „neue“ Sprache, die „noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert“, auch der Schriftsteller vermag etwas darzustellen, „für das die Zeit noch nicht gekommen ist“, d.h. eine „neue“ Sprache als Wunschbild der Autorin, das in Vorstellung und Phantasie fassbar erscheint. Durch Sprachhoffnung und Glauben an eine „neue“ Sprache, d.h. durch den Glauben an eine Realisierung in die Zukunft, kann der Versuch gesehen werden, eine Brücke zwischen „Utopia der Sprache“ (dem „noch nicht“ Realisierten) und der Wirklichkeit zu schlagen. Eine reale Grundlage wäre mitgedacht, wenn beispielsweise bei Bachmanns Formulierung „noch nicht“ die Betonung nicht auf die Bedeutung von „nicht“ (auf die Unmöglichkeit), sondern auf die Bedeutung von „noch“ gelegt wird.

Insgesamt ist die Sprachreflexion in Ingeborg Bachmanns Werk zentral und die Sprache ambivalent. Sprache als Anlass der Irritation, Verzweiflung und Krise über Unzulänglichkeit und Unwahrheit einerseits und als Hoffnungsträgerin andererseits. Sprachskepsis und Sprachhoffnung, Sprachverzweiflung und Sprachutopismus verhalten sich Monika Schmitz-Emans zufolge komplementär und sind nicht voneinander zu trennen, denn: „Nur wer von der Sprache viel erwartet, kann radikal an ihr verzweifeln; nur wer das Wort tief in Frage stellt, zieht auf der anderen Seite immerhin die Möglichkeit in Betracht, mit Wörtern Außerordentliches zu bewirken“²⁶⁷.

3.3.2. Sprachgrenzen und das Sprechen „über“ Grenzen

Laut Paolo Chiarini sind Sprache und Grenzen die beiden fundamentalen theoretischen Themen im Gesamtwerk von Ingeborg Bachmann. Chiarini spricht in diesem Zusammenhang von der „Sprachwerdung der Grenze“²⁶⁸. Monika Schmitz-Emans wiederum betont, dass poetisches Schreiben für Ingeborg Bachmann ein Prozess der Grenzwertekundung ist. Der Dichter bewege sich an Sprach- und Artikulationsgrenzen, die für ihn keine absoluten

²⁶⁷ Schmitz-Emans in Brokoph- Mauch/ Daigger 1991, S.52.

²⁶⁸ Chiarini 1988, S.23.

Grenzen seien.²⁶⁹ So wird bei Bachmann auch die Literatur „als ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen“²⁷⁰ charakterisiert. Literatur ist demnach ungeschlossen, keine abgeschlossene beziehungsweise geschlossene Einheit. Schmitz- Emans zufolge bedeutet dies für den Dichter, die der Gegenwart gezogenen Grenzen immer wieder um ein Stück zu erweitern.²⁷¹ „Grenzen“ meint hier die Grenzen des Schon- Erfahrenen und die des bislang Sagbaren. Erweiterung der Grenzen und der Wunsch nach Grenzüberschreitung sind verbunden mit dem „Richtung“- Nehmen auf eine „neue“ Sprache, ein „Utopia der Sprache“. Laut Bachmann habe die Kunst beziehungsweise die Dichtung „die Aufgabe, sich dem anzunähern, was jenseits der Grenze des mit der logisch- (natur-)wissenschaftlichen Sprache sinnvoll Erfassbaren liegt“²⁷². Die Bestimmung der „logisch-(natur-)wissenschaftlichen Sprache“ geht auf Ludwig Wittgensteins *Tractatus logico- philosophicus* zurück. Ingeborg Bachmann war mit der Philosophie Wittgensteins vertraut und knüpfte an sie an, wie u.a. in den Wittgenstein-Essays deutlich wird, in denen sie beispielsweise die Grenzziehung Wittgensteins thematisiert.²⁷³ Für Wittgenstein stand fest, dass man mit der „logisch- (natur-)wissenschaftlichen Sprache lediglich die Gesamtheit aller Tatsachen erfassen könne, was darüber hinausgehe, sei mit Hilfe der Sprache der Logik nicht darstellbar und jeder Versuch, diese Grenze mit den eben genannten sprachlichen Mitteln doch zu überschreiten, müsste als Irrweg betrachtet werden.

Der Sinn der Welt muß außerhalb ihrer liegen. In der Welt ist alles wie es ist und geschieht alles wie es geschieht; es gibt *in* ihr keinen Wert- und wenn es ihn gäbe, so hätte er keinen Wert. Wenn es einen Wert gibt, der Wert hat, so muß er außerhalb alles Geschehens und So-Seins liegen. Denn alles Geschehen und So- Sein ist zufällig. Was es nicht- zufällig macht, kann nicht in der Welt liegen, denn sonst wäre dies wieder zufällig. Es muß außerhalb der Welt liegen. Darum kann es auch keine Sätze der Ethik geben. Sätze können nichts Höheres ausdrücken. Es ist klar, daß sich die Ethik nicht aussprechen läßt. Die Ethik ist transcendental. (Ethik und Ästhetik sind Eins.)²⁷⁴

Die logisch-(natur-)wissenschaftliche Sprache stößt in diesem Falle an ihre Grenze. Wittgensteins schlussfolgert somit: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man

²⁶⁹ Schmitz-Emans in Brokoph- Mauch/ Daigger 1991, S.54.

²⁷⁰ Bachmann 1989, S.82.

²⁷¹ Vgl. Schmitz- Emans in Brokoph- Mauch/ Daigger 1991, S.55.

²⁷² Bachmann zit. nach Bartsch 1997, S.21f.

²⁷³ Inge Steutzger weist darauf hin, dass Ingeborg Bachmann „über ihren Rückgriff auf den Sprachphilosophen [indirekt] auf die Wiener Moderne [rekurriert], um sich von der literarischen Antimoderne in Österreich abzusetzen“. Vgl. Steutzger 2001, S.26.

²⁷⁴ Wittgenstein 2013, S.107f. (Satz 6.4.1.- 6.422).

schweigen²⁷⁵. Er bezweifelt demzufolge nicht, dass es etwas gibt, das außerhalb des Erfahrbaren/ Sagbaren liegt, er hebt jedoch ausdrücklich hervor, dass sich dies *zeigt*. „Es gibt allerdings Unausprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische“²⁷⁶. Bartsch zufolge akzeptiert die Autorin die Wittgensteinsche Grenzziehung, nach der die logisch-(natur-)wissenschaftliche Sprache in ihrer Funktion auf die Abbildung von Tatsachen und Sachverhalten beschränkt ist. Bachmanns Denken unterscheidet sich jedoch von dem Wittgensteins, indem bei ihr die Grenze nicht einfach nur festgestellt, sondern Grenzüberschreitung mitgedacht wird, eine Grenzüberschreitung durch die Kunst beziehungsweise Dichtung. Bartsch formuliert dies wie folgt: „Weil aber damit die Lebensproblematik noch nicht berührt ist, versucht die Dichtung diese Grenze zu überschreiten und eine Ahnung von einer anderen Sprache zu vermitteln“²⁷⁷.

Die Paradoxie des Versuchs Grenzen/ Sprachgrenzen zu überschreiten besteht in der Nutzung grenzimanenter/ sprachimmanenter Mittel. So gibt es keinen Standort jenseits der Sprache, von dem aus diese zu kritisieren, zu überwinden oder zu erneuern sei. Die als unzulänglich und schlecht empfundene Sprache kann nur mit sprachimmanenten Mitteln verändert und überwunden werden. Bei Ingeborg Bachmann klingt dieses Verbleiben in den Grenzen, bei gleichzeitiger Anstrengung auf „diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert“²⁷⁸ u.a. in der Kriegsblinden- Rede an:

Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind [...]. Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt [...]. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare.²⁷⁹

Die Integration von Schweigen in einen Text, Musik als eine Form der „anderen“ Sprache, Ding- Sprache, Formulieren von Fragen sind Möglichkeiten, die Sprache unter Nutzung sprachimmanenter Mittel zu erweitern. Die Integration von Schweigen in einen Text kann beispielsweise durch eine explizite Thematisierung des Schweigens oder Verstummens angesichts der „schlechten“ Sprache erfolgen. Eine weitere Möglichkeit wäre das Schweigen oder Verstummen zu praktizieren (Bsp.: Leerzeilen). In beiden Fällen ist man jedoch auf das Wort angewiesen: im ersten, da das Formulieren die Nutzung von Wörtern erfordert, im

²⁷⁵ Wittgenstein 2013, S.111 (Satz 7).

²⁷⁶ Ebd. (Satz 6.522).

²⁷⁷ Bartsch 1997, S.31.

²⁷⁸ Bachmann 1989, S.94.

²⁷⁹ Bachmann 1988, S.76.

zweiten, da alles Verklingen voraussetzt, dass zuvor etwas erklang. Schweigen oder Verstummen gilt als eine Möglichkeit das Unsagbare, Wahrhaftige indirekt darzustellen. Das Formulieren von Fragen wird als Möglichkeit verstanden, die trügerischen Selbstverständlichkeiten im Sprachgebrauch zu überwinden. Selbst, wenn auf eine Antwort nicht zu hoffen ist, gilt das Fragestellen selbst als Ausdruck der Wahrhaftigkeit (einer inneren Haltung) und Fragen als Statthalter der Wahrheit. In den *Frankfurter- Poetik- Vorlesungen* wird u.a. das Formulieren von Fragen zur Voraussetzung eines „neuen Denkens“, einer „neuen Dichtung“ beziehungsweise einer „neuen Sprache“, denn „wo immer diese neuen, keinem erspart bleibenden Wozu- und Warumfragen und alle die Fragen, die sich daran schließen [...], nicht erhoben werden, daß, wo kein Verdacht [...] vorliegt keine neue Dichtung entsteht“²⁸⁰. Sprache „in Bewegung“ wiederum verweigert sich einer trügerischen „Fest- Stellung“. Laut Schmitz- Emans handelt es sich um eine „bewegliche“, sich wandelnde Sprache, die die Dinge selbst in Bewegung setzt, statt diese zu fixieren, definitiv zu identifizieren. So werden bei Ingeborg Bachmann sprachliche Bezeichnungen aufgebrochen und flexibel genutzt. Veränderbarkeit und „Beweglichkeit“ können als Voraussetzungen für Veränderung und Erweiterung der Sprachgrenzen betrachtet werden.²⁸¹

Abschließend bleibt festzuhalten, dass in Ingeborg Bachmanns Werken „über“ Grenzen gesprochen wird. Das Sprechen „über“ Grenzen kann zum einen die Thematisierung von Grenzen meinen, d.h. indem Bachmann „über“ etwas (hier: Grenzen) spricht. Zum anderen kann dieses Sprechen „über“ Grenzen ein Über- die – Grenzen- Hinwegsprechen bedeuten. Jeder, der „über“ eine Grenze spricht, macht sie Monika Schmitz- Emans zufolge zugleich als Grenze erfahrbar und setzt sich bereits über sie hinweg. Von einer Grenze als „Grenze“ zu sprechen, bedeutet somit auch gleichzeitig von dem zu sprechen, was jenseits dieser Grenze liegt.

²⁸⁰ Bachmann 1989, S.14.

²⁸¹ Vgl. Schmitz- Emans in Brokoph- Mauch/ Daigler 1991.

3.3.3. Leerzeilen- eine Form der Sprachgestaltung

Eine mögliche Form der Sprachgestaltung, die sich der gängigen Sprachkonstruktion beziehungsweise –verwendung entzieht, kann bei Ingeborg Bachmann in den Leerzeilen gesehen werden. Monika Schmitz- Emans zufolge besitzen Leerzeilen im Werk von Ingeborg Bachmann nicht nur eine äußerlich strukturierende Funktion, sondern signalisieren auch ein Innehalten der Rede und provozieren die Frage nach den Ursachen solchen Innehaltens. Die Provokation von Fragen und Hinterfragen kann wiederum zu Prozessen des Denkens/ Weiterdenkens/ neuen Denkens führen als Voraussetzung und Möglichkeit von Veränderung. Leerzeilen können zudem als Gegenzeilen zum Lesbaren verstanden werden und auf das „Andere“ eines Textes verweisen, d.h. auf das, was sich hinter dem Gesagten/ Geschriebenen verbirgt oder nicht gesagt/ geschrieben beziehungsweise ausgedrückt werden kann. Leerzeilen wären somit eine Ausdrucksform des Unsagbaren sowie „Statthalter des Verschwiegenen“²⁸², d.h. dessen, was hätte geschrieben werden können oder dessen, was sich nicht positiv formulieren lässt. Indem Leerzeilen einen Textblock von einem anderen trennen, können sie auch ein Auseinanderfallen des Artikulationsprozesses bewirken, d.h. die Ursache für einen Demontageprozess einer sprachlichen „Ganzheit“/ Geschlossenheit sein. Leistung, Funktion und Chance von Leerzeilen bestehen somit darin, die Bildung von geschlossenen Kontexten zu verhindern, auf Brüche und Risse im Ausgesagten/ Formulierten hinzuweisen, darauf zu deuten, dass sich das zu Sagende/ Formulierende nicht im Gesagten/ Formulierten erschöpft, d.h. das „Andere“, das Unsagbare vermuten zu lassen, Spielraum für Imagination und Vision zu bieten sowie das Verschwiegene und Schweigen zu repräsentieren. Schweigen meint damit aber keineswegs Einverständnis, beispielsweise mit den Verhältnissen, mit der Ungerechtigkeit, sondern bezieht sich vielmehr auf eine „Sprache des Schweigens“, in der sich die Wahrheit, d.h. das Wahrhaftige, Unsagbare zu verbergen scheint als Gegenbild zum Gesagten/ Formulierten. Dieses wahrheitsgemäße Schweigen ist dennoch auf das Wort angewiesen, da alles Verklingen voraussetzt, dass vorher etwas erklang. Wahrheitsgemäßes Schweigen impliziert aber zugleich eine neuartige Aussagekraft der Wörter. Umgekehrt betrachtet, ergibt sich aus dem Verhältnis „Sprache und Schweigen“, dass in allem, was gesagt wird, Nichtgesagtes als Alternative, als „Gegenwort“ mitklingt. Monika Schmitz-Emans verweist in diesem Zusammenhang auf eine grundlegende semiologische Einheit, nach der Gesagtes/ Geschriebenes seine Bedeutung immer nur vor dem Hintergrund dessen

²⁸² Ebd., S.51.

gewinnt, was zwar bislang nicht gesagt/ geschrieben wurde, aber sagbar/ schriftlich formulierbar gewesen wäre.²⁸³ Das wahrheitsgemäße Schweigen beziehungsweise Leerzeilen im Werk Ingeborg Bachmanns vermögen unter Nutzung der „schlechten Sprache“ etwas anzudeuten, auf etwas hinzuweisen oder sogar auszudrücken, das eine „neue Sprache“ bzw. eine „neue Gangart der Sprache“ erahnen lässt.

²⁸³ Schmitz- Emans in Brokoph- Mauch/ Daigger 1991, S.47.

4. Deterritoriale Heimatfindung und Heimatbestimmung

4.1. Das dreißigste Jahr: „Ein Tag wird kommen...“

In Bachmanns Erzählung *Das dreißigste Jahr* trifft man als Leser auf einen Protagonisten, dem es im Gegensatz zu allen anderen Figuren ihres ersten Erzählbandes überhaupt nicht mehr gelingt, in dieser Welt heimisch zu werden. Nichts und niemand scheint wirklich identitätsstiftend zu sein, niemand einen Weg aufzuzeigen, den man einschlagen könnte. Die Hauptfigur kann ähnlich wie das lyrische Ich des Gedichts *Entfremdung* in „keinem Weg mehr einen Weg sehen“²⁸⁴. Sie befindet sich in einer existentiellen Krisensituation, die durch ihr bevorstehendes dreißigstes Lebensjahr ausgelöst wird.

Kurz vor seinem dreißigsten Geburtstag überfällt den Protagonisten urplötzlich ein Gefühl der Unsicherheit, der Haltlosigkeit und der Ohnmacht und er wird sich seiner Endlichkeit bewusst. Seine gesamte Existenz erscheint ihm fragwürdig, schwindet regelrecht. So heißt es zu Beginn der Erzählung:

Wenn einer in sein dreißigstes Jahr geht, wird man nicht aufhören, ihn jung zu nennen. Er selber aber, obgleich er keine Veränderungen an sich entdecken kann, wird unsicher; ihm ist, als stünde es ihm nicht mehr zu, sich für jung auszugeben. Und eines Morgens wacht er auf, an einem Tag, den er vergessen wird, und liegt plötzlich da, ohne sich erheben zu können, getroffen von harten Lichtstrahlen und entblößt jeder Waffe und jeden Muts für den neuen Tag. Wenn er die Augen schließt, um sich zu schützen, sinkt er zurück und treibt ab in eine Ohnmacht, mitsamt jedem gelebten Augenblick. Er sinkt und sinkt, und der Schrei wird nicht laut (auch er ihm genommen, alles ihm genommen!), und er stürzt hinunter ins Bodenlose, bis ihm die Sinne schwinden, bis alles aufgelöst, ausgelöscht und vernichtet ist, was er zu sein glaubte.²⁸⁵

Gleichzeitig entdeckt die anonym bleibende Hauptfigur in seinem Innern eine „wundersame neue Fähigkeit“²⁸⁶, nämlich „die Fähigkeit, sich zu erinnern“²⁸⁷ und so wirft er „das Netz Erinnerung aus, wirft es über sich und zieht sich selbst, Erbeuter und Beute in einem, über die Zeitschwelle, die Ortsschwelle, um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist“²⁸⁸. Bis zu diesem Zeitpunkt hat er ein furchtloses und unbeschwertes Leben geführt, „hat einfach von einem Tag zum andern gelebt, hat jeden Tag etwas anderes versucht und ist ohne Arg gewesen“²⁸⁹, er hat so viele „Möglichkeiten für sich gesehen“²⁹⁰ und hat sich mit den „extremsten Gedanken und den fabelhaftesten Plänen“²⁹¹ abgegeben. Aber nun mit Beginn

²⁸⁴ Bachmann 2005, S.116. vgl. W I, S.13.

²⁸⁵ Ebd., S.94.

²⁸⁶ Ebd.

²⁸⁷ Ebd.

²⁸⁸ Ebd.

²⁸⁹ Ebd.

²⁹⁰ Ebd., S.94f.

²⁹¹ Ebd., S.95.

seines dreißigsten Lebensjahres begreift er, „daß auch er in der Falle ist“²⁹². Die Hauptfigur wird sich langsam aber sicher seines *Geworfen-Seins* bewusst und nimmt sein Dasein in seiner *Uneigentlichkeit* wahr. Er beschließt somit aufzubrechen, alles hinter sich zu lassen, „seine Umgebung, seine Vergangenheit [zu] kündigen“²⁹³, um sich selbst zu finden. Dieses Aufbrechen ist nicht als der Beginn einer gewöhnlichen Reise zu verstehen, sondern vielmehr als Aufbruch in die Ferne beziehungsweise in die Fremde, der jedoch eine Rückkehr an den „Heimort“ nicht zwangsläufig beinhaltet, da dieser vom Protagonisten als einengend empfunden wird. Im Gegensatz zur einleitenden Erzählung „Jugend in einer österreichischen Stadt“, in der die Heimkehr an den sogenannten Un-Ort für die Hauptfigur zum Teil identitätsstiftend ist, „erhofft sich der Dreißigjährige von der Fremde eine neue, authentische Identität“²⁹⁴. So hebt der Erzähler im Text hervor: „Er muß nicht nur verreisen, sondern weggehen. Er muß frei sein in diesem Jahr, alles aufgeben [...] alles los und ledig [werden]“²⁹⁵. Unverkennbar ist die Ähnlichkeit zwischen Bachmanns Protagonisten und Robert Musils Figur Ulrich aus dem Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“, der nach unterschiedlichen Lebensentwürfen weiß, „daß [er] alle von seiner Zeit begünstigten Fähigkeiten und Eigenschaften“ aufweist, ihm „aber die Möglichkeit ihrer Anwendung [...] abhanden gekommen“ ist und somit beschließt, „sich ein Jahr Urlaub von seinem Leben zu nehmen“²⁹⁶. Bachmann reiht sich demzufolge mit ihrer Hauptfigur in die Tradition des „Roman[s] des Dreißigjährigen“²⁹⁷ ein, in dem laut Ziolkowski das dreißigste Jahr häufig als „Lebensachse“²⁹⁸ verstanden wird und „einen gewissen Symbolwert als kritischer Wendepunkt im menschlichen Leben“²⁹⁹ erhält, der für den „Verlust einer stabilen Wirklichkeit als zentrale Erfahrung des modernen Menschen“³⁰⁰ steht. Weiterhin weist sie darauf hin, dass diese Romane eine typische Struktur aufweisen, die auch in der vorliegenden Erzählung ausgemacht werden kann:

Die typologische Erfahrung des Dreißigjährigen beginnt mit einem Schock der Erkenntnis und endet mit einer bewußten Entscheidung. Zwischen diesem absoluten Anfang und diesem absoluten Ende lebt der Dreißigjährige in einem zeitlosen Schwebezustand, währenddessen alles Handeln gelähmt ist: die Analyse seiner eigenen Vergangenheit und seiner gegenwärtigen Existenz schiebt

²⁹² Bachmann 2005, S.96.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Nagy 2010, S.177.

²⁹⁵ Ebd., S.96f.

²⁹⁶ Musil 1952, S.47.

²⁹⁷ Ziolkowski zit. nach Bartsch 1997, S.95.

²⁹⁸ Ebd.

²⁹⁹ Ebd.

³⁰⁰ Ebd.

sich in den Vordergrund. Eben der Versuch, diese Erfahrung erzählerisch zu gestalten, hat das hervorgebracht, was der Roman des Dreißigjährigen heißen darf.³⁰¹

Inwiefern die Hauptfigur der vorliegenden Erzählung diesen zeitlosen Schwebestand erlebt, soll im Folgenden näher untersucht werden. Bereits zu Beginn wird deutlich, dass diesem Protagonisten wesentliche Merkmale einer gewöhnlichen literarischen Figur fehlen, was darauf zurückzuführen ist, dass Bachmann sich in dieser Erzählung der sogenannten „Typisierungstechnik“³⁰² bedient. Weder die männliche Hauptfigur noch die Neben- und Randfiguren, die u.a. als Moll und Helene in Erscheinung treten, sind als geschlossene Charaktere anzusehen, sie sind vielmehr entindividualisiert. Jost Schneider zufolge stellt Bachmann ihre Figuren als Typen dar, da sie „etwas Allgemeines, für eine ganze Generation Charakteristisches verkörpern“³⁰³. Diese Erklärung trifft sicherlich zu, Schneider greift zum Teil jedoch zu kurz, da er nicht darauf hinweist, dass sich hinter dieser Entindividualisierung der Protagonisten weit mehr verbirgt als ein Verallgemeinerungsanspruch. Aufgrund ihres Identitäts- und Heimatverlustes können die Bachmannschen Figuren lediglich als Typen gezeichnet werden, was sich vor allem an Bachmanns Namenszerstörung beziehungsweise Namensverwirrung und Namensverweigerung verdeutlicht. So knüpft sie, wie Nagy treffend hervorhebt, „die Unsicherheit der Person, eines 'Ich ohne Gewähr', oft an die Verletzbarkeit und den Mangel eines Namens“³⁰⁴. Ihren Protagonisten fehlt Entscheidendes, „was [sie] berechtigen könnte, einen Namen zu tragen. Herkunft, Milieu, Eigenschaften, jede Verbindlichkeit, jede Ableitbarkeit sind der Figur genommen“³⁰⁵. Darüber hinaus geht es in Bachmanns Poetologie der Namen um die „Destruktion des Namens des Vaters und mithin die Zerstörung der symbolischen, gesetzeszentrierten Weltordnung [...], um an ihre Stelle eine neue, utopische (Sprach-)Welt zu stellen“³⁰⁶. Identitätsbildung und Heimatbestimmung sind somit bei Bachmann auch stets an die sprachutopischen Forderungen geknüpft. Des Weiteren sind die sprechenden und gleich- klingenden Namen „wichtige Bestandteile [ihres] onomastischen Systems“³⁰⁷. Die zahlreichen Molls und Elenas sollen Verwirrung beim Leser stiften, ihn gerade „mit dieser Unentscheidbarkeit und Undeutigkeit herausfordern“³⁰⁸.

³⁰¹ Ziolkowski zit. nach Bartsch 1997, S.95.

³⁰² Schneider in Albrecht/ Götsche 2002, S.114.

³⁰³ Ebd.

³⁰⁴ Nagy 2010, S.136.

³⁰⁵ W IV, S.242.

³⁰⁶ Nagy 2010, S.136.

³⁰⁷ Ebd.

³⁰⁸ Ebd., S.137.

Nachdem der Dreißigjährige den Entschluss gefasst hat, sein bisheriges Leben zu kündigen, benennt er das Ziel seines Aufbruchs. Nach Italien muss er sich begeben, „nach Rom gehen, dorthin zurück, wo er am freiesten war, wo er vor Jahren sein Erwachen, das Erwachen seiner Augen, seiner Freude, seiner Maßstäbe und seiner Moral erlebt hat“³⁰⁹. Er verspürt somit den Drang, in die ewige Stadt aufzubrechen, an den Ort zurückkehren, der wie er selbst betont, erkenntnisbringend und identitätsbildend war. Auch wenn er sich von dieser Italienreise die Selbstfindung verspricht, ist dieses Aufbrechen gen Süden nicht als klassische Bildungsreise zu verstehen, wie durch den weiteren Erzählverlauf erkennbar wird. Vielmehr ist diese Reise als Dekonstruktion einer Bildungsreise zu lesen, er wird sich selbst nicht finden, der klassische Reifeprozess wird nicht gelingen. Während er zunächst noch betont, er müsse die „Menschen wechseln“³¹⁰, die ihn umgeben, kündigt er wenig später an, dass er „sich von den Menschen lösen [wird], die um ihn sind, dass er möglichst nicht zu neuen gehen [wird], da er nicht mehr unter Menschen leben [kann]“³¹¹. Bachmann zitiert an dieser Stelle fast wortwörtlich das lyrische Ich ihres Gedichts *Exil*, in dem es heißt:

Ein Toter bin ich der wandelt
gemeldet nirgends mehr
unbekannt im Reich des Präfekten
überzählig in den goldenen Städten
und im grünenden Land

abgetan lange schon
und mit nichts bedacht
Nur mit Wind mit Zeit und mit Klang
der ich unter Menschen nicht leben kann [...]³¹²

Durch diesen intertextuellen Bezug hebt sie deutlich hervor, dass ihr Protagonist sich von seinem Umfeld völlig entfremdet hat, nicht mehr in der Lage zu sein scheint, Teil der Gemeinschaft zu sein, sich der gesellschaftlichen Ordnung zu fügen. Darüber hinaus wird durch ihr Eigenzitat ersichtlich, dass das Motiv der Entfremdung und die damit einhergehende Heimatlosigkeit der Figuren Problemkonstanten im Bachmannschen Werk darstellen. Die Gründe für das „Abstandhalten- Müssen“ führt der Erzähler gleich im Anschluss an.

Sie [die Menschen, N.W.] lähmen ihn, haben ihn sich zurechtgelegt nach eigenem Gutdünken. Man geht, sowie man eine Zeitlang an einem Ort ist, in zu vielen Gestalten, Gerüchtgestalten, um und hat immer weniger Recht, sich auf sich selbst zu berufen. Darum möchte er sich, von nun an

³⁰⁹ Bachmann 2005, S.97.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Werke I, S.153.

und für immer, in seiner wirklichen Gestalt zeigen. Hier, wo er seit langem seßhaft ist, kann er nicht damit beginnen, aber dort wird er es tun, wo er frei sein wird.³¹³

Unverkennbar wird an dieser Stelle an Martin Heideggers existentialphilosophische Gedanken angeknüpft. Der Dreißigjährige möchte sich mit allen Mitteln von der allgegenwärtigen Diktatur des *Mans* lösen, zu seiner wirklichen, im heideggerischen Sinne *eigentlichen* Gestalt gelangen und sich somit gegen die sogenannten Gerüchtgestalten zur Wehr setzen, die das *Man*, die gesellschaftliche Ordnung, ihm permanent überstülpt. Qualvoll gelangt er aber auch in Rom, in der für ihn verheißungsvollen Stadt, zur Erkenntnis, dass diese Revolte vergeblich ist.

Er kommt an und trifft in Rom auf die Gestalt, die er den anderen damals zurückgelassen hat. Sie wird ihm aufgezwungen wie eine Zwangsjacke. Er tobt, wehrt sich, schlägt um sich, bis er begreift und stiller wird. Man läßt ihm keine Freiheit, weil er sich erlaubt hat, früher und als er jünger war, hier anders gewesen zu sein. Er wird sich nie und nirgends mehr befreien können, von vorn beginnen können.³¹⁴

Auf seiner Selbstfindungsreise nähern sich ihm ständig ehemalige Bekannte, sogenannte Molls, wie auch unzählige Frauen mit gleichklingenden Namen Helene/ Elena/ Leni, die er als bedrohlich empfindet, die ihn quasi ersticken und ihm durch ihr Verhalten und ihre Charakterstruktur aufzeigen, dass „Zerstörung im Gang“³¹⁵ ist, „daß jeder gekränkt wird bis in den Tod von den anderen. Und daß sich alle vor dem Tod fürchten, in den allein sie sich retten können vor der ungeheuerlichen Kränkung, die das Leben ist“³¹⁶. Diese Nebengestalten symbolisieren die *Mit-welt*, das *Man*, sind - wie Angst- Hürlimann richtig darauf hinweist- „manchmal gleichzeitig Spiegelung der Hauptgestalt“³¹⁷, sie weisen „Eigenschaften und Verhaltensweisen auf, die der Dreißigjährige für sich nicht akzeptieren kann und auf die fixiert zu werden er als Gewaltakt gegen sich empfindet“³¹⁸. So gelingt es der Hauptfigur auch nicht in der Ferne, zu seinen *eigentlichen* Wurzeln vorzudringen, in Einklang mit seinem Umfeld zu gelangen und sich in dieser Welt anzusiedeln. Die Begegnungen mit den zahlreichen Gerüchtgestalten bringt nichts ein, er fühlt sich lediglich zum Objekt degradiert,

³¹³ Bachmann 2005, S.98.

³¹⁴ Ebd.

³¹⁵ Ebd., S.100.

³¹⁶ Ebd., S.101.

³¹⁷ Angst- Hürlimann zit. nach Bartsch 1997, S.97.

³¹⁸ Bartsch 1997, S.97.

fremdbestimmt und somit unfähig authentische Erfahrungen zu machen.³¹⁹ Immer wieder versucht er die fremden Hüllen abzustreifen und auf seine *eigene* Spur zu kommen:

Wer bin ich denn, im goldnen September, wenn ich alles von mir streife, was man aus mir gemacht hat? Wer, wenn die Wolken fliegen!
Der Geist, den mein Fleisch beherbergt, ist ein noch größerer Betrüger als sein scheinheiliger Wirt. Ihn anzutreffen, muß ich vor allem fürchten. Denn nichts, was ich denke, hat mit mir zu schaffen. Nichts anderes ist jeder Gedanke als das Aufgehen fremder Samen. Nichts von all dem, was mich berührt hat, bin ich fähig zu denken, und ich denke Dinge, die mich nicht berührt haben.³²⁰

Unfähig sich dem „Polyp Mensch“³²¹ zu entziehen, ergründet er jedoch die Anfänge seiner Herabwürdigung und erhebt gegen seine eigene Person Anklage, da er stets selbst ein aktives Glied dieses „Spiel[s] mit vorgefundenen Spielregeln“³²² gewesen ist und immer noch zu sein scheint.

Wie aber hat das bloß angefangen? Hat nicht vor Jahren schon die Unterdrückung, die Bevormundung durch die Netzwerke der Feindschaften und Freundschaften eingesetzt, bald nachdem er sich in die Händel der Gesellschaft hatte verstricken lassen. Hat er nicht, in seiner Mutlosigkeit, seither ein Doppelleben ausgebildet, ein Vielfachleben, um überhaupt noch leben zu können? Beträgt er nicht schon alle und jeden und vielfach sich selber?³²³

In ihrer *Frankfurter- Poetik- Vorlesung Das schreibende Ich* hebt Bachmann bereits ausdrücklich hervor, dass das *Ich* keine feste Größe mehr darstellt und nur noch schwer auszumachen ist. Sie spricht in diesem Zusammenhang von einem *Ich*, das sich aus „Myriaden von Partikeln“³²⁴ zusammensetzt, „dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist“³²⁵. Mit diesen Überlegungen und mit der Darstellung eines Protagonisten wie in der vorliegenden Erzählung reiht sie sich Bartsch zufolge ein „in die radikale Infragestellung des Ichs als Mittelpunkt der abendländischen neuzeitlichen Philosophie und als Souverän seines Tuns“³²⁶. So nimmt sich der Dreißigjährige selbst als ein „Ich ohne Gewähr!“³²⁷ wahr:

³¹⁹ Bartsch 1997, S.97.

³²⁰ Bachmann 2005, S.102.

³²¹ Ebd., S.104.

³²² Ebd., S.102.

³²³ Ebd., S.100.

³²⁴ W4, S.218.

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Bartsch 1997, S.97.

³²⁷ W4, S.218.

Ich denke politisch, sozial und noch in ein paar anderen Kategorien und hier und da einsam und zwecklos, aber immer denke ich in einem Spiel mit vorgefundenen Spielregeln und einmal vielleicht auch daran, die Regeln zu ändern. Das Spiel nicht. Niemals!

Ich, dieses Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen, *Ich* ernährt vom Abfall aus Geschichte, Abfällen von Trieb und Instinkt, *Ich* mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation. *Ich undurchdringlich*, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes *Ich aus Schweigen...*³²⁸

Bettina Bannasch unterstreicht ganz treffend, dass es dem männlichen Protagonisten in *Das dreißigste Jahr* auf dieser Reise wie an sich erhofft, nicht gelingt „das Netz seiner Erinnerung zu entfalten und das eigene, in unzusammenhängende Teile zerfallene Ich wieder zusammenzufügen“³²⁹. Diese Selbstentfremdung unterstreicht Bachmann ähnlich wie in *Jugend in einer österreichischen Stadt* auch auf narrativer Ebene, durch den häufigen Wechsel der Erzählperspektive (Ich-/ Er- Wechsel). „Das einstige Ich [ist] dem Erzähler offenkundig so fremd geworden, daß er von ihm nur mehr als von einem Dritten berichten kann“³³⁰. Diese Selbstdistanzierung gelingt Bachmann zudem durch die „Pluralisierung des Diskurses durch Einbeziehung zahlreicher Zitate und Anspielungen, etwa auf Wittgenstein oder auf Kafka³³¹ und Rimbaud“³³² und darüber hinaus, indem sie Selbstzitate in den Text mit einfließen lässt.

Der Dreißigjährige zieht sich zwar selbst in Zweifel, weiß jedoch, dass er versuchen muss, sich in dieser Welt einzurichten, dass es den Austritt aus der gesellschaftlichen Ordnung nicht gibt. Diese Einsicht und der daran geknüpfte Appell, dass man sich aneinander prüfen muss, hebt Bachmann auch in ihrer Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* hervor. In dieser betont sie:

Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jenen reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.³³³

Musils Utopievorstellungen, beziehungsweise das, was er den *Möglichkeitssinn* bezeichnet, sind unverkennbar aus den zitierten Zeilen herauszulesen. Dieses Richtung- Nehmen auf ein

³²⁸ Bachmann 2005, S.102.

³²⁹ Bannasch in Mayer 2002, S.142.

³³⁰ Ebd., S.143.

³³¹ Inwiefern Bachmann in der vorliegenden Erzählung Bezug auf Kafkas und Rimbauds Texte nimmt, kann an dieser Stelle nicht geklärt werden, da dies den Rahmen meiner Arbeit sprengen würde.

³³² Schneider in Albrecht/ Götsche 2002, S.115.

³³³ W IV, S.276.

Utopia hin, innerhalb der vorgezeichneten Grenzen, ist auch die Forderung, die der Protagonist in der vorliegenden Erzählung an sich selbst und an seine *Mit-Welt* stellt. In diesem Sinne verkündet er:

Gebt zu, daß ihr, wo ihr wirklich bezahlt, mit eurem Leben, es nur jenseits der Sperre tut, wenn ihr Abschied genommen habt von allem, was euch so teuer ist- auf Landeplätzen, Flugbasen, und nur von dort aus den eigenen Weg und eure Fahrt antretet, von imaginerter Station zu imaginierter Station, Weiterreisende, denen es um Ankommen nicht zu tun sein darf!
Flugversuch! Neuer Liebesversuch! Da eine immense unbegriffene Welt sich zu deiner Verzweigung anbietet- laß fahren dahin!³³⁴

In seinen Erinnerungen durchlebt er noch einmal die unterschiedlichen Versuche der Grenzüberschreitungen, die er in seinem Leben unternommen hat. Als zentral erscheint ein Erlebnis, das ihm in jungen Jahren in der Wiener Nationalbibliothek widerfuhr. Ähnlich wie Goethes Faust, versuchte er zu ergründen, was die Welt im Innersten zusammenhält und „die Grenzen menschlicher Erkenntnismöglichkeiten zu sprengen“³³⁵. Er musste jedoch schmerzhaft, durch einen im übertragenen Sinne Schlag auf den Hinterkopf, einsehen, dass er ein begrenztes Wesen ist, das sich über die Grenzen der Welt nicht erheben kann. Da es sich hierbei um ein Schlüsselerlebnis für den Protagonisten handelt, soll diese Textstelle im Folgenden fast integral zitiert werden.

Einmal, als er kaum zwanzig Jahre alt war, hatte er in der Wiener Nationalbibliothek alle Dinge zu Ende gedacht und dann erfahren, daß er ja lebte. [...] Er weiß noch genau den Augenblick, als er einem Problem der Erkenntnis nachging und alle Begriffe locker und handlich in seinem Kopf lagen. Und als er *dachte* und *dachte* und wie auf einer Schaukel hoch und höher flog, ohne Schwindelgefühl, und als er sich den herrlichsten Schwung gab, da fühlte er sich gegen eine Decke fliegen, durch die er oben durchstoßen mußte. Ein Glücksgefühl wie nie zuvor hatte ihn erfaßt, weil er in diesem Augenblick daran war, etwas, das sich auf alles und aufs Letzte bezog, zu begreifen. Er würde durchstoßen mit dem nächsten Gedanken! Da geschah es. Da traf und rührte ihn ein Schlag, inwendig im Kopf; ein Schmerz entstand, der ihn ablassen hieß, er verlangsamte sein Denken, verwirrte sich und sprang von der Schaukel ab. Er hatte seine Kapazität zu denken überschritten oder vielleicht konnte dort kein Mensch weiterdenken, wo er gewesen war. Oben, im Kopf, an seiner Schädeldecke, klickte etwas, es klickte beängstigend und hörte nicht auf, einige Sekunden lang. [...] Er wurde vernichtet als möglicher Mitwisser, und von nun an würde er nie wieder so hoch steigen und an die Logik rühren können, an die die Welt gehängt ist.³³⁶

Steutzger ist zuzustimmen, die darauf hinweist, dass in der Bibliotheksszene „ein getreuer Wittgenstein-Schüler am Werk ist, der dessen Philosopheme nachvollzieht, wie es der Wiener Philosoph vorsieht“³³⁷. Bereits mit dem Anfangssatz spielt Bachmann deutlich an Wittgensteins *Tractatus* an und vor allem an eine Kernaussage aus dem dazugehörigen

³³⁴ Bachmann 2005, S.104.

³³⁵ Bartsch 1997, S.108f.

³³⁶ Bachmann 2005, S.107.

³³⁷ Steutzger 2001, S.158.

Vorwort: „Dagegen scheint mir die Wahrheit der hier mitgeteilten Gedanken unantastbar und definitiv. Ich bin also der Meinung, die Probleme im Wesentlichen endgültig gelöst zu haben“³³⁸. In Anlehnung an Inge Steutzger soll nun anhand dieser Schlüsselszene verdeutlicht werden, dass Bachmann Philosopheme aus Wittgensteins *Tractatus*³³⁹ aufgreift und weiterschreibt.

Der Dreißigjährige gelangt während seines Denkprozesses in der Bibliothek, den er wie ein Rausch erlebt, zur Erkenntnis, dass er sich nicht über die Gesetze der Welt erheben kann und macht somit die Wittgensteinsche Erfahrung, „daß das Mystische, der Sinn des Daseins etc. sich nur 'zeigt', daß es erahnbar ist, aber sich logisch- wissenschaftlichem Zugriff entzieht“³⁴⁰. Als „möglicher Mitwisser“³⁴¹ wird er in seine Schranken verwiesen und gesteht sich selbst ein: „[...] von nun an würde er nie wieder so hoch steigen und an die Logik rühren können, an die die Welt gehängt ist“³⁴². Steutzger ist in diesem Zusammenhang Recht zu geben, die in ihrer Arbeit betont, dass „das solipsistische Einheitserlebnis in der Bibliothek auf Wittgensteins Sätze über den Solipsismus, das Subjekt und die Grenze [verweist]“³⁴³. Beim Lesen dieser Bibliotheksszene schwingen unweigerlich zentrale Sätze aus dem *Tractatus* mit. Der Protagonist erfährt sich an dieser Stelle selbst als eine Grenze der Welt, die er nicht aufheben kann. Wittgenstein betont im Satz 5.632: „Das Subjekt gehört nicht zur Welt, sondern es ist eine Grenze der Welt“³⁴⁴. Für einen kurzen Moment bewegt sich der Dreißigjährige somit auf den Wittgensteinschen Grenzen: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“³⁴⁵. Während bei Wittgenstein diese Feststellung zum „Diktum des Unausprechlichen“³⁴⁶ führt, gelingt es Bachmann diese Erkenntnis im Bereich der Literatur darzustellen. Steutzger bemerkt ganz treffend: „Somit kommt im literarischen Diskurs höchst anschaulich zum Ausdruck, was im philosophischen Diskurs papierne, trockene Erkenntnis bleibt: Die richtige Sicht auf die Welt kann propositional nicht

³³⁸ Wittgenstein 2013, S.8.

³³⁹ Inge Steutzger ergründet darüber hinaus, inwiefern Bachmann nicht nur die Leitgedanken des *Tractatus* verarbeitet, sondern auch auf Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen* zurückgreift und diese weiterdenkt. Sie versucht zu beweisen, dass es Bachmann auf gekonnte Weise gelingt, Früh- und Spätwerk Wittgensteins miteinander zu verbinden und seine Philosopheme im Bereich der Literatur zu re-inszenieren.

³⁴⁰ Bartsch 1997, S.109.

³⁴¹ Bachmann 2005, S.108.

³⁴² Ebd.

³⁴³ Steutzger 2001, S.158f.

³⁴⁴ Wittgenstein 2013, S.87 (Satz 5.632).

³⁴⁵ Ebd., S.86 (Satz 5.6).

³⁴⁶ Steutzger 2001, S.159.

ausgedrückt werden.³⁴⁷ Die vorliegende Textstelle enthält darüber hinaus noch weitere Sätze aus dem *Tractatus*, die Bachmann jedoch re-inszeniert. So heißt es in der Erzählung:

Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthier zurück auf sich und die Welt und die Sprache und jede Bedingung. Er wäre gerne mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaucht hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken.³⁴⁸

Der Wunsch des Dreißigjährigen, die Grenzen der Welt zu überschreiten, um zur endgültigen Erkenntnis zu gelangen und zu einer Sprache zu finden, die diese Erfahrung fassen kann, impliziert Wittgensteins Satz: „Um die logische Form darstellen zu können, müßten wir uns mit dem Satze außerhalb der Logik aufstellen können, das heißt außerhalb der Welt“³⁴⁹. Das Scheitern dieser Grenzüberschreitung führt beim Protagonisten zu einer Distanzierung und Infragestellung der Wissenschaft, die für ihn nur noch ein „Greuel“³⁵⁰ darstellt, „weil er sich darin vergangen hatte, weil er zu weit gegangen und dabei vernichtet worden war“³⁵¹. Er wird sich bewusst, dass er lediglich „seinen Verstand geschmeidig erhalten könne“³⁵², wenn er sich weiterhin damit beschäftige, dies ist ihm aber zuwider. Der Dreißigjährige sieht ein, dass er versuchen muss, sich in dieser Welt einzurichten, die er aber als Gefängnis ansieht, aus dem er nicht ausbrechen kann. Darüber hinaus bleibe ihm nichts anderes übrig als mit der vorgefundenen Sprache zu leben, die jeder spricht und die auch ihm aufgezwängt wurde.

So aber war alles verwirkt. Er lebte, ja, er lebte, das fühlte er zum ersten Mal. Aber er wußte jetzt, daß er in einem Gefängnis lebte, daß er sich darin einrichten mußte und bald wüten würde und diese einzige verfügbare Gaunersprache würde mitsprechen müssen, um nicht so verlassen zu sein.³⁵³

Auch, wenn er erkennt, dass er sich den Gegebenheiten fügen muss, verspürt er in seinem Innersten immer noch den Drang, Anklage zu erheben, sich gegen den Gott aufzulehnen, den er „hier“, in dieser Welt nicht ausmachen kann, der ihn, den nach erkenntnistrebenden Philosophen, jedoch auch „dort“, über der Grenze zurückwies.

Er würde seine Suppe auslöffeln müssen und am letzten Tag stolz oder feig sein, schweigen, verachten oder wütend zu dem Gott reden, den er hier nicht antreffen konnte und der ihn dort nicht zugelassen hatte. Denn hätte er mit dieser Welt hier etwas zu tun, mit dieser Sprache, so wäre er kein Gott. Gott kann nicht sein in diesem Wahn, kann nicht in ihm sein, kann nur damit zu tun haben, daß dieser Wahn ist, daß da dieser Wahn ist und kein Ende des Wahnes ist!³⁵⁴

³⁴⁷ Steutzger 2001, S.159.

³⁴⁸ Bachmann 2005, S.108.

³⁴⁹ Wittgenstein 2013, S.40 (Satz 4.12).

³⁵⁰ Bachmann 2005, S.108.

³⁵¹ Ebd.

³⁵² Ebd.

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd., S.108f.

Aus dieser Textpassage sind auch Wittgensteins Worte bezüglich der göttlichen Ordnung herauszulesen. So betont Wittgenstein in seinem *Tractatus*: „Wie die Welt ist, ist für das Höhere vollkommen gleichgültig. Gott offenbart sich nicht *in der Welt*“³⁵⁵. Bachmann nimmt demzufolge deutlich Bezug auf den *Tractatus*, auch wenn der Tonfall sich erheblich vom Prätext unterscheidet. Laut Steutzger setzt Bachmann „gegen die Lakonie Wittgensteins [...] die affektgeladene Anklage des Erzählers“³⁵⁶. In seinen Tagebuchaufzeichnungen führt der Dreißigjährige seine Gedanken weiter: „Freiheit, die ich meine: die Erlaubnis, da Gott die Welt in nichts bestimmt hat und zu ihrem Wie nichts getan hat, sie noch einmal neu zu begründen und neu zu ordnen“³⁵⁷. Diese Sehnsucht nach einer Neuordnung führt den Protagonisten schließlich zur Einsicht: „Keine neue Welt ohne neue Sprache“³⁵⁸. Einmal mehr verdeutlicht sich, inwiefern die Erschaffung einer neuen Welt beziehungsweise einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, in der der moderne Mensch heimisch werden kann, auch eine Frage der Schöpfung einer neuen Sprache für Bachmann darstellt. Bereits in ihrem Gedicht *Exil* weist sie darauf hin, wie eng die Vorstellung von Heimat auch an die Sprache gebunden ist.

Ich mit der deutschen Sprache
dieser Wolke um mich
die ich halte als Haus
treibe durch alle Sprachen³⁵⁹

Ganz im Sinne Martin Heideggers, der die Sprache als „Haus des Seins“ bezeichnet, können Bachmanns Exilanten, „ihr Zuhause lediglich in ihrer Verbundenheit zur Sprache wiederfinden“³⁶⁰.

Die vorhandene Sprache, in der das Phrasenhafte dominiert und die das Wesentliche nicht zu benennen vermag, bietet jedoch keine Sprachheimat. Der Dreißigjährige kritisiert in der vorliegenden Erzählung vor allem den schlechten Sprachgebrauch, die sogenannte „Gauersprache“³⁶¹, die er als destruktiv empfindet. Wenn Bachmann demzufolge vom „Zerschreiben“ der dominierenden Phrasen spricht, verfolgt sie stets ein Ziel, den „restaurativen und antimodernen Tendenzen in Österreich ein neues poetisches Konzept entgegenzustellen“³⁶². Darüber hinaus kann man ihren Schlüsselsatz „Keine neue Welt ohne

³⁵⁵ Wittgenstein 2013, S.110 (Satz 6.432).

³⁵⁶ Steutzger 2001, S.160.

³⁵⁷ Bachmann 2005, S.131.

³⁵⁸ Ebd., S.132.

³⁵⁹ Werke I, S.153.

³⁶⁰ Nagy 2010, S.157.

³⁶¹ Bachmann 2005, S.108.

³⁶² Steutzger 2001, S.161.

neue Sprache³⁶³, wie Steutzger ganz richtig bemerkt, als ‚Gegen-Satz‘, als ‚Wider- Spruch‘ zu Wittgensteins Grenzsatz³⁶⁴ lesen³⁶⁵. Der Protagonist der Titelgeschichte unterstreicht durch seine unentwegte Kritik an der gegenwärtigen Sprache Bachmanns Forderung, dass man sich stets um eine neue Sprache bemühen muss. In einer ihrer *Frankfurter- Poetik-Vorlesungen* verkündet sie in diesem Zusammenhang: „Es gilt weiterzuschreiben“³⁶⁶, man darf somit nicht im Schweigen verharren.

Die omnipräsente Moll- Figur verdeutlicht, was mit dem schlechten Sprachgebrauch gemeint ist, denn er hat, wie es im Text heißt, „[d]ie Gaunersprache zur Perfektion gebracht!“³⁶⁷. Er jongliert mit gängigen Redewendungen und Floskeln, ohne diese zu hinterfragen, er beherrscht diese Sprache wie kein anderer und scheint sich in dieser zweifelhaften Sprachheimat eingerichtet zu haben. Anhand dieser Figur können Steutzger zufolge „politische, soziale und kulturelle Machtstrukturen, die in dieser Sprache geronnen sind, entlarvt werden“³⁶⁸, die Moll- Figur „hypostasiert gewissermaßen das weitverzweigte Machtsystem der Diskurse, die der Erzähler analysiert, gegen die er letztlich aber doch nichts ausrichten kann“³⁶⁹. Immer wieder unterstreicht der Dreißigjährige, dass er gegen die Dominanz der Phrase ankämpfen möchte, sich ihr entziehen will, was ihm jedoch nicht gelingt. Was unter diesem Phrasenhaften, dieser sinnentleerten Sprache zu verstehen ist, wird durch die Einbettung zahlreicher Redensarten und Sprichwörter deutlich, die die vorliegende Erzählung regelrecht durchziehen. Ein Gegenmodell zu dieser Gaunersprache schafft Bachmann auf der Ebene der *histoire* durch die „liebenswürdige österreichtypische Zeichnung des Obers“³⁷⁰. Während seines Aufenthaltes in Wien trifft der Protagonist auf einen alten „Bekannt“, einen Kellner seines ehemaligen Lieblingskaffeehauses. Der „Fremde“ scheint der Einzige zu sein, der ihn an seinem „Heimatort“ versteht, ohne nur ein Wort mit ihm auszutauschen. So heißt es in der Erzählung: „[...] die Phrase bleibt ihm erspart, ein Lächeln genügt [...]“³⁷¹. Darüber hinaus vermittelt Bachmann auf der Ebene des *discours* eine Vorstellung von ihrer utopischen Sprache. Wie Bannasch zu Recht hervorhebt, finden sich in der vorliegenden Erzählung wie in keinem anderen Text zahlreiche Floskeln, Redensarten und

³⁶³ Bachmann 2005, S.132.

³⁶⁴ „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“. (vgl. Wittgenstein 2013, S.86 (Satz 5.6).

³⁶⁵ Steutzger 2001, S.161.

³⁶⁶ Werke IV, S.271.

³⁶⁷ Bachmann 2005, S.121.

³⁶⁸ Steutzger 2001, S.162f.

³⁶⁹ Ebd, S.164.

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Bachmann 2005, S.121.

Allgemeinplätze, die geschickt in den Text mit eingeflochten sind. Diesen sprachlichen Elementen werden Formulierungen entgegengestellt, die „mit biblischem Pathos von Neuschöpfung und 'neuer Sprache' künden“³⁷² und somit den Eindruck „einer umfassenden Verwirrung der Stile“³⁷³ vermitteln. Innerhalb dieses Netzes unterschiedlichster sprachlicher Versatzstücke finden sich zahlreiche „Sätze von großer lyrischer Schönheit“³⁷⁴.³⁷⁵ Bannasch zufolge wird daran deutlich, dass hier eine Autorin am Werk ist, die mit der Sprache umzugehen weiß und die somit nicht nur ihre Protagonisten von einer neuen Sprache sprechen lässt, sondern die selbst durch ihre Schreibweise in ihren Texten veranschaulicht, inwiefern sich diese neue, utopische Sprache von der Alltagssprache unterscheiden muss. So kann abschließend festgehalten werden, dass „aus der geradezu 'babylonischen Stilverwirrung' der unterschiedlichen Sprechweisen und Redensarten die lyrischen Sätze wie die Bruchstücke einer 'neuen Sprache' [herausragen]“³⁷⁶.

Auch wenn der Dreißigjährige aus der gesellschaftlichen Ordnung nicht austreten kann, versucht er, wie eben beschrieben, immer wieder durch Grenzübertretungsversuche, sich einem Utopia anzunähern, um dort heimisch werden zu können. Dieses Vordringen ins Utopische wird bei Bachmann aber nicht ausschließlich im Bereich der Sprache unternommen, sondern auch innerhalb der zwischenmenschlichen Beziehungen. Bettina Bannasch zufolge entwickelt Bachmann in Anlehnung an Robert Musils Liebeskonzeption „die Vorstellung von den Möglichkeiten einer Grenzüberschreitung in der ekstatischen Liebeserfahrung“³⁷⁷. Nach etlichen belanglosen Liebesbeziehungen trifft die Hauptfigur auf die „unglaubliche Liebe“³⁷⁸, die ihn für eine Weile aus den vorgezeichneten Grenzen löst, ihn aus jeglicher aufgezwungenen Rolle zu befreien scheint und ihn quasi in einen Zustand der *Eigentlichkeit* versetzt.

Sie war nicht eine Frau, die so oder so aussah und so oder so war; ihren Namen konnte er nicht aussprechen, weil sie keinen hatte, wie das Glück selbst, von dem er geschleift wurde ohne Rücksicht. Er war in einem Zustand des Außersichseins, in dem der Geschmack eines Mundes nicht mehr wahrgenommen wird, in dem keine Geste Zeit läßt, eine andere auszudenken, in dem Liebe zur Revanche wird für alles, was auf Erden erträglich ist. Die Liebe war unerträglich. Sie erwartete nichts, forderte nichts und schenkte nichts. Sie ließ sich nicht einfrieden, hegen und mit Gefühlen bepflanzen, sondern trat über die Grenzen und machte alle Gefühle nieder.³⁷⁹

³⁷² Bannasch in Mayer 2002, S.153.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Ebd.

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Ebd.,S.154.

³⁷⁷ Ebd.,S.148.

³⁷⁸ Bachmann 2005, S.115.

³⁷⁹ Ebd.

Vorrangig ist dieser „Zustand des Außersichseins“, der ein Gefühl von Freiheit auslöst und der zugleich identitätsstiftend ist, das Objekt seiner Begierde erscheint dabei weit weniger von Bedeutung. Im Text beschreibt der Erzähler diesen Rauschzustand folgendermaßen: „Die Augenblicke glühten, die Zeit wurde zur schwarzen Brandspur dahinter, und er, von Augenblick zu Augenblick, trat immer lebendiger hervor, als ein Wesen von reiner Bestimmung, in dem nur ein einziges Element herrschte“³⁸⁰. Diese „Liebeserfahrung utopischer Qualität“³⁸¹ ist jedoch zeitlich begrenzt und bringt im Endeffekt nur wenig ein. Diese Erkenntnis führt Bachmann auch in ihrem Radio-Essay *Der Mann ohne Eigenschaften* an, in dem sie erklärt:

Das Außersichsein, die Ekstase währen- wie der Glaube- nur eine Stunde. Zwar hat der 'andere Zustand' aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit geführt, doch Ulrich weiß nun, daß die Utopie dieses anderen Lebens für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt.³⁸²

Nachdem der Dreißigjährige begriffen hat, „daß auch die erste Stunde Liebe schon zuviel gewesen war“³⁸³, sucht er „mit der letzten Kraft seine Zuflucht im Abreisen“³⁸⁴ und bricht erneut auf in die Ferne. Zunächst ziellos löst er sich aus diesem Liebesverhältnis, um nach Neapel, nach Brindisi, nach Athen oder gar nach Konstantinopel zu reisen. In Italien angekommen, beschließt er kurze Zeit später, seine Rückreise anzutreten und sich nach Wien, in die Stadt zu begeben, „die er am meisten geliebt hatte und in der er Steuern hatte zahlen müssen, auch Lehrgeld, Studiengeld und sonst noch einiges“³⁸⁵. Völlig orientierungs- und haltlos geistert er aber zunächst noch durch Venedig und sucht, wie er hervorhebt, noch „Schutz in der Schönheit [...], im Anschauen [...]“³⁸⁶, was jedoch auch vergeblich bleibt. Er ist fest entschlossen „das Wanderleben zu beenden“³⁸⁷, „an den Ausgangspunkt zurück[zu]kehren, denn er [hat] von dem, was man die Welt nennt, genug gesehen“³⁸⁸. Als Leser erhofft man sich, dass diese Rückkehr zu seinen Wurzeln dazu führt, dass der Protagonist endlich zu sich findet und es schafft, sich an einem Ort niederzulassen und eine Ruhe einkehren zu lassen. Aber bereits vor seiner Ankunft in Wien wird deutlich, dass es sich hierbei nicht um eine gewöhnliche Heimreise handelt:

³⁸⁰ Bachmann 2005, S.115f.

³⁸¹ Bannasch in Mayer 2002, S.150.

³⁸² Werke IV, S.102.

³⁸³ Bachmann 2005, S.116.

³⁸⁴ Ebd.

³⁸⁵ Ebd., S.118.

³⁸⁶ Ebd., S.117.

³⁸⁷ Ebd., S.118.

³⁸⁸ Ebd., S.118f.

Er fuhr nach Wien- mit dem Wort 'heim' hielt er trotzdem an sich. [...]
Auf diesem Lager würde er durch Europa rollen, aufschrecken aus Träumen, frieren, wenn er den vertrauten Gebirgen nah kam, dösen, sich peinlich erinnern.³⁸⁹

Unfähig das Wort „Heim“ überhaupt in den Mund zu nehmen und die Stadt Wien mit dieser Bezeichnung zu versehen, dominieren bei der Hauptfigur eher negative Gefühle und Vorstellungen auf seiner Reise nach Wien. Auch in der vertrauten Umgebung, so fürchtet er, wird er sich nicht geborgen fühlen, nicht in Einklang mit sich selbst sein. Wie der weitere Erzählverlauf zeigt, bewahrheiten sich die Ängste des Dreißigjährigen. In Wien angekommen erkennt er, dass es ein Fehler gewesen ist, an den Ort zurückzukehren, an dem er seine Wurzeln vermutet hat. Er hat das Gefühl, dass „seine Rückkehr eine Unmöglichkeit war aus vielen Gründen“³⁹⁰. So verkündet er: „Genausowenig hätte ein Toter wiederkommen dürfen. Es ist niemand erlaubt, fortzusetzen, wo man abgebrochen hat“³⁹¹. Nachdem es ihm misslingt auf natürlichem, intuitivem Wege eine Bindung zu seinem ehemaligen Heimatort herzustellen, unternimmt er einen letzten Versuch, dieser Stadt auf die Spur zu kommen, indem er sich ihr wie ein Fremder nähert. Er kauft sich einen Stadtplan, „für die Stadt, in der er jeden Geruch kannte und über die er nichts Wissenswertes wußte“³⁹² und streift kreuz und quer durch die Stadt, seine Suche bleibt jedoch erfolglos. Aber auch die Menschen, die er früher kannte, wirken auf ihn wie Fremde und er stellt sich erneut die Frage, wie er weiterhin unter Menschen leben soll. Zwischenmenschliche Beziehungen scheinen für den Protagonisten überhaupt nicht mehr möglich zu sein. Trifft er auf Menschen, so empfindet er diese Kontakte als „Zusammenstöße“, die er als äußerst destruktiv verspürt. Im Text heißt es in diesem Zusammenhang: „So vergeht ein Tag mit Zusammenstößen, und er erleidet sie in einer Welt, in der für ihn alle Menschen zu Geistern geworden sind.“³⁹³ Nur noch der absolute Rückzug aus der Gesellschaft erscheint ihm eine Möglichkeit, um nicht gar an den Menschen zugrunde zu gehen und sich gegen sie bis zur letzten Instanz zur Wehr zu setzen. Dies verdeutlicht sich vor allem an seinem mit Nachdruck angeführten Appell: „Abstand, oder ich morde! Haltet Abstand von mir!“³⁹⁴ Nachdem er auch in seiner ehemaligen Heimat an seiner Umwelt gescheitert ist, flüchtet er wie ein Getriebener erneut nach Italien. Bartsch ist zuzustimmen, der hervorhebt, dass „[d]ie Fluchten, mithin die Verweigerung jeglicher

³⁸⁹ Bachmann 2007, S.118.

³⁹⁰ Ebd., S.119.

³⁹¹ Ebd.

³⁹² Ebd.

³⁹³ Ebd., S.122.

³⁹⁴ Ebd., S.123.

gesellschaftlichen Rolle, sich als Aporie [erweisen]³⁹⁵. Als Leser nimmt man an, dass dieser Protagonist nirgends mehr ankommen wird und dass das Nomadendasein für ihn zur Bestimmung geworden ist. „Die Reise als Lebensform“³⁹⁶ erscheint gegen Ende als eine Möglichkeit, als eine „grundlegende Bedingung des Austritts, aus der normierten Gesellschaftsordnung“³⁹⁷. Diese Vorstellung einer selbstzweifelnden Existenz³⁹⁸, die lediglich in der *vagabondage* beheimatet ist, scheint nur auf den ersten Blick am Schluss revidiert zu werden. In Rom angekommen, beschließt die männliche Hauptfigur kurze Zeit später wieder nach Norden zurückzukehren und ein vermeintliches *uneigentliches* Dasein führen zu wollen. Dieses Mal scheint er bei seinem Aufbruch ein konkretes Ziel vor Augen zu haben. Sein Entschluss „anzukommen“, wird auf seiner Reise bestärkt. Per Anhalter fährt er zunächst nach Mailand und erleidet auf dieser Fahrt einen schweren Unfall, bei dem der gleichaltrige Autofahrer tragischerweise ums Leben kommt. Dieser Zwischenfall bleibt jedoch nicht folgenlos. Der Tod des Gleichaltrigen, der als Alter Ego des Protagonisten angesehen werden kann, weckt in ihm neuen Lebenswillen und er gewinnt wieder Vertrauen in sich selbst. So heißt es am Schluss der Erzählung:

Er denkt manchmal an ihn und starrt an die Zimmerdecke. Er denkt an ihn wie an einen, der an seiner Statt gestorben ist [...] Lange hatte er auch nicht gewußt, was er glauben sollte und ob es nicht überhaupt schmähsch war, etwas zu glauben. Jetzt begann er sich selbst zu glauben, wenn er etwas tat oder sich äußerte. Er faßt Vertrauen zu sich.³⁹⁹

Somit erweist sich diese Schmerzerfahrung als erkenntnisbringend und identitätsstiftend. Die Schlusssätze deuten ähnlich wie das Ende in *Jugend in einer österreichischen Stadt* und in *Unter Mördern und Irren* typisch für Bachmann wieder auf Utopia hin, dem man sich annähern sollte, um dort heimisch zu werden.

Er wird bald dreißig Jahre alt sein. Der Tag wird kommen, aber niemand wird an einen Gong schlagen und ihn künden. Nein der Tag wird nicht kommen- er war schon da, enthalten in allen Tagen dieses Jahres, das er mit Mühe und zur Not bestanden hat. Er ist lebhaft mit dem Kommenden befaßt [...]

Demzufolge kann die Aufforderung am Ende der Erzählung „Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen.“⁴⁰⁰, wie Nagy ganz treffend hervorhebt, „utopisch, als Weiterführung

³⁹⁵ Bartsch 1997, S.107.

³⁹⁶ Nagy 2010, S.177.

³⁹⁷ Ebd.

³⁹⁸ Auf seiner Zugreise nach Italien wird erneut seine Unsicherheit bezüglich der eigenen Person deutlich, als er sich die Geschichten eines Psychiaters anhört: „Es erwachte Interesse in ihm, und er fragte, ob man sich denn ohne Schaden für sich selber halten könne und ob das nicht auch Irrsinn sei“ (Bachmann 2007, S.125).

³⁹⁹ Bachmann 2005, S.135f.

⁴⁰⁰ Ebd., S.137.

der revolutionären Gedankengänge innerhalb des gesellschaftlichen Systems gedeutet werden und keineswegs als simple Rückkehr in die gegebene Ordnung⁴⁰¹. Mit dem Weitergehen beziehungsweise Aufbrechen ist „jenes neue Denken, jene utopische Haltung des Schriftstellers gemeint, der trotz der Unrealisierbarkeit der 'Utopie' immer weiterschreibt“⁴⁰².

4.2. *Alles/ Ein Wildermuth*: Verirrung im Utopia der Sprache

In der Erzählung *Alles* thematisiert Bachmann am Beispiel einer Vater- Sohn- Geschichte die Bedingungen eines Utopia der Sprache und das radikale Scheitern an der Umsetzung sprachutopischer Sehnsüchte. In diesem Text wird ein Protagonist in den Mittelpunkt gerückt, der im übertragenen Sinne seine Obdachlosigkeit in der vorgefundenen Welt beklagt, selbst jedoch nicht in der Lage ist, neue Wege zu beschreiten und Heimat für sich neu zu bestimmen. Den Theodizeegedanken in Frage stellend, setzt er alle Hoffnungen der Gründung einer neuen Welt auf seinen Sohn, den er zunächst als Heilsbringer ansieht. So betont er: „Hier, wo wir stehen, ist die Welt die schlechteste aller Welten, und keiner hat sie verstanden bis heute, aber wo er [sein Sohn, N.W.] stand, war nichts entschieden. Noch nichts. Wie lange noch?“⁴⁰³ Er möchte durch seine Erziehung die Voraussetzungen für die gewünschten Umwälzungen schaffen, was ihm jedoch misslingt. Die Gründe für dieses Misslingen werden durch den Vater, der uns rückblickend seine Geschichte erzählt, nach und nach erhellt. Irmela von der Lühe zufolge wechselt der „Ton, den der Erzähler für seinen Bericht verwendet, zwischen Beichte und Protokoll, zwischen Pathos und Sachanalyse“⁴⁰⁴. Im Folgenden soll nun geklärt werden, inwiefern der Vater Schuld auf sich lädt und sich selbst im Utopia der Sprache verirrt.

Das Kind, an das der Erzähler bereits vor seiner Geburt all seine Sehnsüchte eines Neuanfangs knüpft, wird in einen familiären Kontext hineingeboren, der alles andere als erlösend erscheint. Gleich zu Beginn hebt der Erzähler ausdrücklich hervor, dass er seine Frau Hanna weniger aus Liebe, sondern aus einer Verpflichtung heraus heiratete. Er sah sich gezwungen, sie an sich zu binden, mit ihr quasi eine Zweckgemeinschaft einzugehen, „weil sie das Kind erwartete“⁴⁰⁵. Unfähig sich gegen diese Ehe zu entscheiden, „weil sich etwas

⁴⁰¹ Nagy 2010, S.47.

⁴⁰² Ebd.

⁴⁰³ Bachmann 2005, S.143.

⁴⁰⁴ von der Lühe in Arnold 1995, S.93.

⁴⁰⁵ Bachmann 2005, S.138.

vorbereitete, das neu war und [...] weil [ihm] die Welt zuzunehmen schien⁴⁰⁶, blickte er hoffnungsvoll in die Zukunft. Das ungeborene Kind veränderte ihn und „seinen Blick auf die Welt, auf ihre sprachliche, gedankliche und moralische Ordnung radikal“⁴⁰⁷ und löste Prozesse in ihm aus, die er selbst nicht aufhalten konnte. Rückblickend versucht der Erzähler zu verdeutlichen, was in ihm vorging:

Ich war *bewegt* [...] Selbst im Büro- obwohl ich mehr als genug zu tun hatte- oder während einer Konferenz entrückte ich plötzlich in diesen Zustand, in dem ich mich nur dem Kind zuwandte, diesem unbekanntem, schemenhaften Wesen, und ihm *entgegen* mit all meinen Gedanken bis in den warmen lichtlosen Leib, in dem es gefangen lag. [...] Aber des Kindes wegen, auf das ich wartete, begann alles sich für mich zu verändern; ich kam auf Gedanken unvermittelt, wie man auf Minen kommt, von solcher Sprengkraft, daß ich hätte zurückschrecken müssen, aber ich *ging weiter*, ohne Sinn für die Gefahr. [Hervorhebungen, N.W.]⁴⁰⁸

Äußerliche, für den Erzähler rein banale Veränderungen werden zu diesem Zeitpunkt unumgänglich. Das Paar distanziert sich zunehmend von ihrem sozialen Umfeld, bereitet sich auf die bevorstehende Geburt vor, bezieht eine andere größere Wohnung und wird scheinbar an einem bestimmten Ort endgültig sesshaft. Der Erzähler, der mit seinem Kind große Pläne verbindet, beginnt jedoch sich innerlich auf den Weg zu machen, nach Utopia aufzubrechen. Bachmann knüpft an Musils Vorstellung von einem *Richtung- Nehmen* an Utopia an und integriert sie gekonnt in den Text. So betont der Vater in der Rückschau mehrmals sein Unterwegssein, sei es, dass er seinem Sohn und somit den utopischen Vorstellungen entgegen schreitet oder einfach weiter geht, obwohl er bereits ahnt, dass seine Gedanken eine deutliche Gefahr in sich bergen. Er versteht selbst zunächst nicht, was eigentlich genau in ihm vorgeht und distanziert sich immer mehr von Hanna, die sein Verhalten nicht nachvollziehen kann. Indem er die Weltordnung in Frage stellt, werden ihm, von der Lühe zufolge, die „kosmisch-menschheitsgeschichtlichen Bewegungen von Werden und Vergehen“⁴⁰⁹ bewusst, denen er sich nicht entziehen kann. Aus einer zeitlichen Distanz heraus ergründet er seine damaligen Erkenntnisse:

Es erging mir wie einem Wilden, der plötzlich aufgeklärt wird, daß die Welt, in der er sich bewegt, zwischen Feuerstätte und Lager, zwischen Jagd und Mahlzeit, auch die Welt ist, die Jahrtausende alt ist und vergehen wird, die einen nichtigen Platz unter vielen Sonnensystemen hat, die sich mit großer Geschwindigkeit um sich selbst und zugleich um die Sonne drehen. Ich sah mich mit einmal in anderen Zusammenhängen, mich und das Kind, das zu einem bestimmten Zeitpunkt,

⁴⁰⁶ Ebd.

⁴⁰⁷ von der Lühe in Arnold 1995, S.87.

⁴⁰⁸ Bachmann 2005, S.138f.

⁴⁰⁹ von der Lühe in Arnold 1995, S.88.

Anfang oder Mitte November, an die Reihe kommen sollte mit seinem Leben, genauso wie einst ich, genau wie alle vor mir.⁴¹⁰

Wie von der Lühe treffend darauf hinweist, reagiert der Vater auf die Geburt seines Kindes „wie auf den Einbruch des Numinosen [...]“; staunend und tief erschreckt empfindet er den Vollzug kosmischer Gesetze und die Singularität des Ereignisses⁴¹¹. Die alttestamentarische Geschlechterfolge durchgehend, wird er sich seines *Geworfen-Seins* bewusst und dass er nur ein Spieler unter vielen ist, der die Spielregeln anerkennen und sich der weltlichen Ordnung fügen muss. Denn, so der Erzähler „jeder kommt nur einmal an die Reihe für das Spiel, das er vorfindet und zu begreifen angehalten wird [...] Da wir uns aber schon einmal so vertrauensvoll vermehren, muß man sich wohl abfinden. Das Spiel braucht die Spieler“⁴¹². Er erkennt, dass „die Kette, deren Glied man ist, keinen wirklichen Halt, das heißt keine Antwort auf die Frage nach ihrem Sinn bereitstellt“⁴¹³. Sein Kind, „der erste Mensch“⁴¹⁴, soll diese Kette durchbrechen, soll die Welt grundlegend verändern und somit ein neues Zeitalter einleiten. So hebt der Vater hervor: „Mit ihm fing alles an, und es war nicht gesagt, daß alles nicht auch ganz anders werden konnte durch ihn.“⁴¹⁵

Noch ehe das Kind geboren ist, beginnt der Erzähler bereits „alles auf das Kind hin anzusehen“⁴¹⁶, d.h. nicht nur sich selbst, sondern die gesamte gesellschaftliche beziehungsweise weltliche Ordnung kritisch zu hinterfragen. Er erschauert regelrecht bei dem Gedanken, dass sein Kind in naher Zukunft Teil dieser Welt sein wird und ihm als Vater die Aufgabe übertragen wird, ihm diese näherzubringen und zu erklären. Der Erzähler sieht es vor allem als seine Pflicht an, ihm die richtigen Bezeichnungen und Bedeutungen der Dinge zu lehren.

Von mir sollte es die Namen hören: Tisch und Bett, Nase und Fuß. Auch Worte wie: Geist und Gott und Seele, meinem Dafürhalten nach unbrauchbare Worte, aber verheimlichen konnte man sie nicht, und später Worte, so komplizierte wie: Resonanz, Diapositiv, Chiasmus und Astronautik. Ich würde dafür zu sorgen haben, daß mein Kind erfuhr, was alles bedeutete und wie alles zu gebrauchen sei, eine Türklinke und ein Fahrrad, ein Gurgelwasser und ein Formular. In meinem Kopf wirbelte es.⁴¹⁷

⁴¹⁰ Bachmann 2005, S.139.

⁴¹¹ von der Lühe in Arnold 1995, S.88

⁴¹² Bachmann 2005, S.140.

⁴¹³ von der Lühe in Arnold 1995, S.88.

⁴¹⁴ Bachmann 2005, S.143.

⁴¹⁵ Ebd.

⁴¹⁶ Ebd., S.140.

⁴¹⁷ Ebd., S.141.

Der Vater setzt sich selbst unter Druck, in seinen Augen ist er scheinbar die einzige Person, die dem Kind alles Erdenkliche mit auf den Weg geben muss, damit es auf das Leben vorbereitet ist. Somit wird schon am Anfang der Erzählung deutlich, dass der Titel dieses Textes verschiedenste metaphorische Bedeutungen aufweist. Hinter dem Indefinitpronomen „Alles“ verbirgt sich einerseits, wie durch die oben zitierte Textstelle ersichtlich wird, „die Gesamtheit des vom Vater an sein Kind weiterzugebenden und zu vermittelnden Wissens“⁴¹⁸. Andererseits wird im Laufe der Geschichte erkennbar, dass „Alles“ auch zur „Bezeichnung jener undurchdringlichen Masse von Ansprüchen und Erwartungen [wird], die der Vater seinem Sohn auferlegt“⁴¹⁹. Auch wenn dies oberflächlich betrachtet ziemlich vage klingt, kristallisiert sich langsam aber sicher heraus, dass der Erzähler, der seinen eigenen Sohn als Erlöser ansieht, von ihm quasi die „Totalität der Verneinung, die vollständige Negation der Lebens- und Gefühlsgesetze, welche die Wirklichkeit bestimmen, [erwartet]“⁴²⁰. Die hohen Ansprüche, die der Vater noch vor der Geburt an sich selbst stellt, kann er, als sein Kind auf der Welt ist, jedoch nicht erfüllen. Die geplante „große Lektion“⁴²¹ kann nicht erteilt werden und erscheint nichtig. Bereits an der Namensgebung scheitert der Vater, der wie er selbst erklärt, nicht darauf vorbereitet war, ihm einen Namen geben zu müssen. Er, der sich im Vorfeld bis ins letzte Detail unzählige, quälende Gedanken über seine Erziehung machte und seinem Sohn Zugang zur Welt der Bezeichnungen ermöglichen wollte, entscheidet sich „in aller Eile mit Hanna“⁴²² für einen Namen und lässt schlussendlich drei Namen offiziell eintragen. Nicht unwesentlich ist die Tatsache, dass der Sohn, der eine neue Ära einleiten sollte, jedoch die Namen der Großväter und des Urgroßvaters erhält. Demzufolge wird das Kind, wie Nagy ganz treffend hervorhebt, „schließlich durch die offiziellen Namen der Großväter in die alte Ordnung des Logos eingebettet und führt den Kreislauf der Welt und der menschlichen Genealogie weiter“⁴²³. Am Ende der ersten Woche erhält der Sohn jedoch den Kosenamen Fipps, den er bis zu seinem Tode nicht mehr ablegen wird und der vom Vater im Laufe der Jahre zunehmend als Zumutung und Angriff empfunden wird⁴²⁴, weil er höchstwahrscheinlich ahnt, dass durch diese Namensgebung bereits das Ende seiner

⁴¹⁸ von der Lühe in Arnold 1995, S.89.

⁴¹⁹ Ebd.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Bachmann 2005, S.141.

⁴²² Ebd.

⁴²³ Nagy 2010, S.139.

⁴²⁴ Der Erzähler kommentiert diesen Kosenamen folgendermaßen: „Wenn ein Kind freilich Fipps heißt... Mußte es seinem Namen solche Ehre machen? Kommen und Gehen mit einem Schoßhundnamen“ (Bachmann 2005, S.151).

utopischen Wünsche beschlossen ist. Von der Lühe zufolge wird durch diesen Kosenamen ein Kontrast aufgezeigt, der nicht schärfer sein könnte, nämlich „zwischen einem Kind, dessen bloße Ankündigung den Vater erzittern und Visionen von einem Austritt aus dem Kosmos und einem neuen unschuldigen Beginn haben läßt, und der Banalisierung dieser Existenz durch den Namen Fipps“⁴²⁵. In ihrer *Frankfurter- Poetik- Vorlesung Der Umgang mit Namen* verdeutlicht Bachmann, dass die Namensgebung beziehungsweise der Umgang mit Namen in ihren Werken von entscheidender Bedeutung ist. So betont sie: „Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes [...]“⁴²⁶. Wenn sie demzufolge in der vorliegenden Erzählung das Namensproblem regelrecht thematisiert, weist sie gleichzeitig auf die Ursachen und Folgen dieser Schwierigkeit hin. Das namenlose Kind wird mit Sicherheit nicht wie vom Vater gefordert, einen neuen Weg einschlagen. Wie von der Lühe richtig erkannt, wird bereits „in der Unfähigkeit, dem Kind einen wirklichen, einen eigenen Namen zu geben, das Scheitern eines ganzen Programms, einer Utopie sichtbar“⁴²⁷.

Hatte der Vater noch vor Fipps Geburt den Drang verspürt, ihm „die Welt lehren zu müssen“⁴²⁸, so stellt er dieses Vorhaben in den ersten Monaten, „seit den stummen Zwiesprachen mit ihm [Fipps, N.W.]“⁴²⁹ in Frage. Zunehmend erscheint es ihm unumgänglich, seinem Sohn „die Benennung der Dinge zu verschweigen, ihn den Gebrauch der Gegenstände nicht zu lehren“⁴³⁰ und ihm die Welt „blank und ohne Sinn“⁴³¹ zu überlassen, damit Fipps die Welt überhaupt neu begründen kann. Wittgenstein definiert in seinen *Philosophischen Untersuchungen* „das Lehren der Sprache“⁴³² als „ein Abrichten“⁴³³. Der Erzähler versucht sich mit allen Mitteln davon zu distanzieren und richtet sich mit seinem Vorhaben „gegen diesen Dressurakt, der den Menschen zum austauschbaren Kollektivwesen macht und ihn fremdbestimmt und funktionalisiert, nachdem er die herrschenden Werte und Vorstellungsformen mittels Sprache internalisiert hat“⁴³⁴. Gleichzeitig vertritt er, ähnlich wie

⁴²⁵ von der Lühe in Arnold 1995, S.89.

⁴²⁶ Werke 4, S.239.

⁴²⁷ von der Lühe in Arnold 1995, S.89.

⁴²⁸ Bachmann 2005, S.143.

⁴²⁹ Ebd.

⁴³⁰ Ebd.

⁴³¹ Ebd.

⁴³² Wittgenstein zit. nach Bartsch 1997, S.111.

⁴³³ Ebd.

⁴³⁴ Bartsch 1997, S.111.

der Protagonist der Erzählung *Das dreißigste Jahr*, den Standpunkt, dass die Neuordnung der Welt nur in einer neuen, erlösenden Sprache wurzeln kann.

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück. Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte.⁴³⁵

Nur wenn er seinem Sohn die herrschende Sprache vorenthielte, könnte er ihm „ein Leben in Schuld, Liebe und Verzweiflung“⁴³⁶ ersparen und Fipps für „ein anderes Leben freimachen“⁴³⁷. Die neue Sprache, die der Sohn fortan lernen soll, ist die Sprache der Natur⁴³⁸: die Schattensprache, die Wassersprache, die Steinsprache und die Blättersprache.⁴³⁹ Auf diesem Wege kann sich Fipps neu in der Welt ansiedeln und ein Utopia der Sprache Wirklichkeit werden lassen. Somit wird an das Kind die Forderung gestellt, „aus sich heraus den Bruch mit der Kultur zu vollziehen“⁴⁴⁰. Die vorliegende Geschichte zeigt jedoch, dass dies „ein absurdes Verlangen [ist], in dem sich das ohnmächtige Nein des Vaters zu dem, was er selbst lebt, widerspiegelt“⁴⁴¹. Durch diese utopische Sprache soll die Rückkehr in ein paradiesisches Dasein gesichert und somit die Schuld, die der Mensch auf sich geladen hat, aufgehoben werden. Von der Lühe ist zuzustimmen, die in diesem Zusammenhang von einem „Traum von der Rückkehr in einen vorgeschichtlichen Zustand der Unschuld, einen Zustand vor dem Sündenfall“⁴⁴² spricht. Ihres Erachtens säkularisiert Bachmann in dieser Erzählung den „Mythos vom alttestamentarischen Gott, der die Menschen für ihre Hybris durch verwirrende Vielsprachigkeit straft“⁴⁴³. Das Projekt des Vaters, sich mittels seines Sohns einem Utopia der Sprache anzunähern, muss im Endeffekt jedoch scheitern. Ähnlich wie im biblischen Mythos löst „[m]enschliche Allmachtsphantasie, sträfliche Vermessenheit, als

⁴³⁵ Bachmann 2005, S.143.

⁴³⁶ Ebd., S.145.

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Sigrid Weigel verweist in diesem Kontext auf Walter Benjamins sprachphilosophische Lektüre der Schöpfungsgeschichte. Sie hebt hervor, dass für ihn der Sündenfall eine Zäsur darstellt, „die die Magie der adamitischen Sprache [...] von jener Sprache trennt, die als Zeichensystem funktioniert.“ Ganz im Sinne Benjamins ist diese postadamitische Sprache lediglich „ein Mittel der Rede über die Dinge und [...] ein richtendes Wort für die Unterscheidung von Gut und Böse [...]“. Zugleich ist darin aber auch „der Ursprung der Abstraktion und schließlich '[des] Geschwätz'“ zu sehen. (vgl. Weigel 2003, S.126.)

⁴³⁹ Ebd.

⁴⁴⁰ Koschel/ von Weidenbaum in Koschel/ von Weidenbaum 1989,S.465.

⁴⁴¹ Ebd.

⁴⁴² von der Lühe in Arnold 1995, S.90.

⁴⁴³ Ebd.

Mensch sein zu wollen wie Gott, [...] hier wie dort die Katastrophe aus⁴⁴⁴. Weshalb das Vorhaben des Vaters jedoch nicht umgesetzt werden kann und inwiefern seine Visionen schlussendlich tragisch enden, soll im Folgenden näher untersucht werden.

In den ersten Wochen nach der Geburt erahnt der Erzähler bereits, dass jene Allmachtsphantasien, die er gesponnen hatte, nicht umsetzbar sind. „Die Sprache, die Welt, die Ordnung und die Maßstäbe, denen der Vater entrinnen, vor denen er sein Kind bewahren will, beweisen ihre Kraft gegen seinen Willen und gegen seine Absicht“⁴⁴⁵. Unfähig seine Visionen kritisch zu hinterfragen, distanziert er sich zunehmend von Hanna und ist lediglich mit seinen Ängsten beschäftigt. Die „Vergeblichkeit und [die] Vermessenheit, die seiner Vision vom Austritt aus Sprache und Welt innewohnen“⁴⁴⁶, werden ihm bewusst, jedoch sieht er darin leider „nur eine narzißistische Kränkung, nicht den Appell zur Umkehr“⁴⁴⁷. So betont der Erzähler rückblickend: „[...] in dieser Zeit begann meine Beunruhigung [...]. Ich entdeckte eine Schwachheit in mir- das Kind hatte sie mich entdecken lassen- und das Gefühl, einer Niederlage entgegenzutreten“⁴⁴⁸. An anderer Stelle wird deutlich, dass der Vater bereits an sich selbst scheitert, dass es ihm nicht gelingt, seine eigenen sprachutopischen Sehnsüchte zu verfolgen, da auch er dem verachteten Bedeutungszwang unterliegt. Immer wieder setzt er sich zu seinem Sohn und versucht seine kindlichen Blicke und Gesten zu interpretieren, einen Sinn dahinter zu entdecken und wie auf eine Botschaft zu warten, die nur für ihn bestimmt ist.

Als Fipps in seinem blauweißen Bett lag, wachend, schlafend, und ich nur dazu taugte, ihm ein paar Speicheltropfen oder säuerliche Milch vom Mund zu wischen, ihn aufzuheben, wenn er schrie, in der Hoffnung, ihm Erleichterung zu verschaffen, dachte ich zum erstenmal, daß auch er etwas vorhabe mit mir, daß er mir aber Zeit lasse, dahinter zu kommen, ja unbedingt Zeit lassen wolle, wie ein Geist, der einem erscheint und ins Dunkel zurückkehrt und wiederkommt, die gleichen undeutbaren Blicke aussendend. Ich saß oft neben seinem Bett, sah nieder auf dieses wenig bewegte Gesicht, in diese richtungslos blickenden Augen und studierte seine Züge wie eine überlieferte Schrift, für deren Entzifferung es keinen Anhaltspunkt gibt.

In diesen Momenten wird, wie von der Lühe richtig darauf hinweist, das Kind für den Erzähler regelrecht zur „poetischen Chiffre und das Verborgen- Vieldeutige löst dabei eben jenen Impuls aus, dessen der Erzähler (und auch die Dichterin Ingeborg Bachmann) im Grunde so überdrüssig ist, den Versuch der Entzifferung der Schrift, der Herstellung von Bedeutung und Eindeutigkeit“⁴⁴⁹. Das Gesicht des Sohnes, das zu dieser Zeit noch frei von

⁴⁴⁴ von der Lühe in Arnold 1995, S.91.

⁴⁴⁵ Ebd.

⁴⁴⁶ Ebd., S.92

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Bachmann 2005, S.142.

⁴⁴⁹ von der Lühe in Arnold 1995, S.91

menschlichen Sinngebungen ist, kann Nagy zufolge als tabula rasa angesehen werden, es „markiert den Ort der Utopie, die Möglichkeit der Befreiung“⁴⁵⁰, die jedoch durch die permanenten Bedeutungszuweisungen der Eltern mit Hilfe der alten Sprache immer wieder neu beschriftet wird.⁴⁵¹ Gekränkt sieht der Vater allmählich ein, dass sein Sohn seine messianischen Forderungen nicht erfüllen kann und sich zu einem gewöhnlichen Menschen entwickelt. So erklärt der Erzähler rückblickend: „Er geriet uns nach. Aber nicht nur Hanna und mir, nein, den Menschen überhaupt“⁴⁵². Sein „Projekt“ misslingt, da er selbst die adamitische Sprache nicht beherrscht, die sein Sohn verinnerlichen sollte, um die Welt wieder heimisch werden zu lassen.

Aber da ich kein Wort aus solchen Sprachen [die Sprache der Natur, N.W.] kannte oder fand, nur meine Sprache hatte und nicht über deren Grenze gelangen konnte, trug ich ihn stumm die Wege hinauf und hinunter und wieder heim, wo er lernte, Sätze zu bilden, und in die Falle ging.⁴⁵³

Der Erzähler kann sich somit, ganz im Sinne Wittgensteins, nicht über die Grenze seiner Sprache und demzufolge auch nicht über die Grenze seiner Welt erheben und verfällt ins Schweigen, „was zur Aufgabe des Utopieversuchs und letztlich des eigenen Sohns führt“⁴⁵⁴.

In der Rückschau erklärt der Erzähler, ab wann er seinem Sohn nur noch mit Hass begegnete und was ihn dazu veranlasste, ihn lediglich als „hoffnungslosen Fall Mensch“⁴⁵⁵ zu ergründen, der sich in „allen Fußstapfen“⁴⁵⁶ bewegte, anstatt wie vom Vater erhofft, zu neuen Ufern aufzubrechen. An einem gewöhnlichen Tag schaute er aufmerksam seinem Sohn zu, als dieser mit den Nachbarskindern draußen spielte und versuchte einen „Abwasserkanal“ zu errichten. Nach kurzer Zeit gelang es den Kindern, ihr Projekt umzusetzen und dem Vater wurde bewusst:

Die Welt konnte sich auf diese kleinen Männer verlassen [...] der Ort war gefunden, von dem aus man sie vorwärtsbrachte, immer in dieselbe Richtung. Ich hatte gehofft, mein Kind werde die Richtung nicht finden. [...] Ich wollte dieses Kind nicht mehr. Ich haßte es, weil es zu gut verstand, weil ich es schon in allen Fußstapfen sah.⁴⁵⁷

Diese Szene zeigt, wie Koschel/ von Weidenbaum richtig darauf hinweisen, die „Bruchstelle zwischen Utopie und Wirklichkeit“⁴⁵⁸. Die Verzweiflung des Vaters wird durch seinen

⁴⁵⁰ Nagy 2010, S.140

⁴⁵¹ Ebd.

⁴⁵² Bachmann 2005, S.144.

⁴⁵³ Ebd., S.145.

⁴⁵⁴ Nagy 2010, S.140.

⁴⁵⁵ Bachmann 2005, S.149.

⁴⁵⁶ Ebd., S.147.

⁴⁵⁷ Ebd., S.146f.

⁴⁵⁸ Koschel/ von Weidenbaum in Koschel/ von Weidenbaum 1989, S.466.

Hilfeschrei: „Aber wo gibt es diese Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann?“⁴⁵⁹ ersichtlich. Wenig später schlägt diese Verzweiflung, die scheinbar noch ein Funken Hoffnung in sich birgt, in Resignation um und der Erzähler zieht die pessimistische Bilanz: „[...] es gibt keinen Ausweg für unsereins“⁴⁶⁰. Denn er ist sich sicher, „das Böse steckte in dem Kind wie eine Eiterquelle“^{461,462}. So wird am Verhalten des Vaters deutlich, dass „die Utopie der neuen Sprache und eines neuen Weltenwurfs reproduziert [...] wogegen sie aufbeehrte: das Verhängnis der Verständnislosigkeit, die Schuld des Verstummens, die Zerstörung der Liebe“⁴⁶³. Auf das Scheitern seiner utopischen Vision reagiert der Vater nicht nur mit Verstummung gegenüber dem eigenen Kind, sondern auch mit Gefühlskälte. Zudem entfremdet er sich Hanna immer mehr und flüchtet in eine Liebschaft mit einer anderen Frau, was schließlich zum „Versteinen“ des Ehepaares führt. Rückblickend wird durch seinen Bericht erkennbar, dass er selbst seiner Vision von einem Utopia der Sprache im Wege stand und „daß es nicht gelang, hat mit der Macht jener Sprache zu tun, die unterhalb bzw. jenseits der verbalen Sprache und offenbar auch nicht erst seit der babylonischen Sprachverwirrung existiert“⁴⁶⁴. Durch die Aufforderungen gegen Ende der Erzählung wird ersichtlich, worauf dieses Utopia der Sprache eigentlich gründet und was der Erzähler tragischerweise nicht erkannte.

Wenn ich ihn damit auch nicht lebendig machen kann, so ist es doch nicht zu spät zu denken: Ich habe ihn angenommen, diesen Sohn. Ich konnte zu ihm nicht freundlich sein, weil ich zu weit ging mit ihm.
Geh nicht zu weit. Lern erst das Weitergehen. Lern du selbst.⁴⁶⁵

So ist vor allem „Behutsamkeit, Freundlichkeit und Geduld“⁴⁶⁶ zu verinnerlichen, „zu lernen hat das Ich mehr als das Du; und das Lernen hat sich insbesondere auf die zerstörerische Ordnung selbst zu richten“⁴⁶⁷. Abschließend muss jedoch ausdrücklich hervorgehoben werden, dass Bachmann in dieser Erzählung die Idee eines Utopia der Sprache nicht völlig verwirft, sondern dass sie mit *Alles* vielmehr zum Ausdruck bringt, dass nur ein menschliches verantwortungsvolles *Richtung- Nehmen* gen Utopia grundsätzliche gesellschaftliche

⁴⁵⁹ Bachmann 2005, S.147.

⁴⁶⁰ Ebd. S.148.

⁴⁶¹ Bachmann verweist damit bereits indirekt auf Fipps Tod, der während eines Schulausflugs stürzt und sich am Kopf verletzt. Nach seinem Tod teilt der Arzt dem Vater mit, dass das Aufplatzen einer Zyste, die sich im Kopf des Jungen gebildet hatte, die eigentliche Todesursache darstellte.

⁴⁶² Ebd., S.150.

⁴⁶³ von der Lühe in Arnold 1995, S.93.

⁴⁶⁴ Ebd., S.94.

⁴⁶⁵ Bachmann 2005, S.158.

⁴⁶⁶ von der Lühe in Arnold 1995, S.95.

⁴⁶⁷ Ebd.

Veränderungen herbeiführen kann.⁴⁶⁸ Dieses humane *Richtung- Nehmen* muss zunächst aber in der Beziehung zwischen Mann und Frau gelingen, in der eher ein Kriegszustand herrscht. Dass diese verhärteten Fronten allerdings eingerissen werden können, ist gegen Ende der Erzählung deutlich erkennbar. Hebt der Erzähler zunächst noch den „Trauerbogen“⁴⁶⁹ hervor, der das Ehepaar überspannt und nicht zu enden scheint, betont er ganz am Schluss, dass er den Drang verspürt, sich seiner Frau anzunähern, „um sie in der Welt zu halten und damit sie [ihn] in der Welt hält“⁴⁷⁰. „Die Utopie des Neuanfangs, die der Vater seinem Sohn aufbürdete, hatte diesen aus der Welt getrieben“⁴⁷¹, eine erneute Vereinigung mit Hanna birgt die Möglichkeit in sich, dass es dem Erzähler wieder gelingt, Wurzeln in dieser Welt zu schlagen.

Ähnlich wie der Vater in *Alles* verliert die Hauptfigur Anton Wildermuth in der gleichnamigen Erzählung *Ein Wildermuth* auch jeglichen Bezug zur Wirklichkeit und scheint sich in dieser Welt, nicht mehr zurechtzufinden. Der vorliegende Text setzt sich aus einer knappen Einleitung sowie zwei nachfolgenden Kapiteln zusammen. Da die Geschichte zunächst etwas irritierend wirkt, soll die Handlung an dieser Stelle kurz skizziert werden. Im ersten Kapitel wohnt man als Leser einer mehrtätigen Gerichtsverhandlung bei. Der Richter Anton Wildermuth soll ein Urteil im Falle Josef Wildermuth sprechen. Der gleichnamige Landarbeiter steht vor Gericht, da ihm vorgeworfen wird, dass er seinen eigenen Vater ermordet habe. Die Verhandlung wird jedoch schlagartig unterbrochen, als Anton Wildermuth plötzlich wie von Sinnen einen lauten Schrei von sich gibt und regelrecht zusammenbricht. Die Ursachen dieses Zusammenbruchs werden daraufhin vom Erzähler aus auktorialer Sicht geklärt. Im nachfolgenden Kapitel ergreift Wildermuth selbst das Wort und er versucht, „im Rückblick auf seine Lebensgeschichte und vermittels weit ausgreifender philosophisch-psychologischer Reflexionen Klarheit über die Entstehungsursachen seines Debakels [zu] gewinnen“⁴⁷². Der ausschweifende Monolog des Richters verdeutlicht, dass er sich seinem Umfeld völlig entfremdet hat. Völlig haltlos, erscheint ihm alles und jeder fragwürdig, sogar seiner eigenen Person kann er nicht mehr vollends trauen. Berauscht von der Vorstellung, zur richtigen Wahrheit hinter den Dingen vorzudringen, um die Wirklichkeit zu begreifen, lebt er quasi außerhalb von Raum und Zeit. So heißt es im Text:

⁴⁶⁸ von der Lühe in Arnold 1995, S.95.

⁴⁶⁹ Bachmann 2005, S.158.

⁴⁷⁰ Ebd.

⁴⁷¹ von der Lühe in Arnold 1995, S.96.

⁴⁷² Schneider in Albrecht/ Göttsche 2002, S.120.

Mit der Wahrheitsfindung bin ich befaßt, und nicht nur von Berufs wegen bin ich mit ihr befaßt, sondern weil ich mich mit nichts andrem befassen kann. Wenn ich die Wahrheit auch nie finden sollte...

Ein Wildermuth, der nicht anders kann, schon lange, für immer...⁴⁷³

Schneider hebt zu Recht hervor, dass Anton Wildermuth ein typischer Vertreter des demokratisch- pluralistischen Zeitalters ist, der sich in einer Gesellschaft zurechtfinden muss, die an sich „höchste räumliche, soziale und psychische Mobilität abverlangt“⁴⁷⁴. Diese Mobilität, so weist er weiterhin darauf hin, erfordert jedoch vom modernen Menschen ein „verändertes Identitätskonzept, da sich „der Pluralismus [...] im Inneren des Individuums als erzwungene geistig- seelische Flexibilisierung bemerkbar“⁴⁷⁵ macht. Davon ist aber nicht nur die Selbst-, sondern darüber hinaus auch die Wahrnehmung der Wirklichkeit betroffen. Der Mensch lebt in der Moderne somit nicht mehr eine, sondern eine Vielzahl an Wirklichkeiten. Folgerichtig gibt es somit nicht mehr nur *die* einzige Wahrheit, die unantastbar ist, sondern lediglich *eine* unter vielen.⁴⁷⁶ Mit dieser Problematik sieht sich Wildermuth konfrontiert und gerät daraufhin in eine existentielle Krise. Dies wird vor allem auf sprachlicher Ebene deutlich. Seine Ausführungen wirken zunehmend unstrukturierter und unzusammenhängend und ähneln stellenweise einer extremen Form eines *stream of consciousness*. Schneider zufolge verfällt er im Laufe seines Monologs „in einen immer zerrissener und akohärenter werdenden Stil, der seine innere Erregung widerspiegelt und der sprachlich veranschaulicht, daß er zu keiner stimmigen Erklärung gelangt“⁴⁷⁷. Wildermuth hält mit aller Kraft an der Vorstellung fest, dass die Wahrheit an sich „nur zur Hälfte Menschenwerk [ist], denn es muß ihr auf der anderen Seite etwas entsprechen, dort, wo die Tatsachen sind“⁴⁷⁸. Bachmanns Anspielung an Ludwig Wittgenstein und den *Tractatus* sind an dieser Stelle unverkennbar. Der Wunsch der Grenzüberschreitung sowie das Vordringen zum Mystischen scheinen Wildermuth wahrlich erfasst zu haben. Schneider ist somit zuzustimmen, dass der Richter sich demzufolge

an einem Korrespondenzmodell von Wahrheit orientiert, wie es – in Abgrenzung von konkurrierenden Modellen, die Wahrheit als den Konsens der Sachverständigen oder als bloße Kohärenz im Sinne der inneren Stimmigkeit auffassen- in der Sprachphilosophie und Erkenntnistheorie des 20. Jahrhunderts besonders von Wittgenstein verteidigt worden war.⁴⁷⁹

⁴⁷³ Bachmann 2005, S.237.

⁴⁷⁴ Schneider in Albrecht/ Götsche 2002, S.120.

⁴⁷⁵ Ebd.

⁴⁷⁶ Ebd.

⁴⁷⁷ Ebd.

⁴⁷⁸ Bachmann 2005, S.248.

⁴⁷⁹ Schneider in Albrecht/ Götsche 2002, S.121.

Gegen Ende der Erzählung wird demzufolge allmählich ersichtlich, wie der Zusammenbruch des Richters zu verstehen ist. Während des Prozesses vollzieht der Richter an sich auf symbolischer Ebene den Vaternord des gleichnamigen Landwirts. Denn Anton Wildermuths Vater erweist sich als „kompromißloser Anhänger eines rigoristischen Wahrheitsgebotes“⁴⁸⁰, gegen den sich der Sohn nur noch auflehnen kann. So ist Wildermuths Schrei „ein vehementer Protest gegen die konsensuelle Vereinheitlichung einer vielgestaltigen, immer aus mehreren unterschiedlichen Perspektiven gleichzeitig zu betrachtenden Wirklichkeit“⁴⁸¹. Abschließend kann festgehalten werden, dass Bachmanns Wildermuth ähnlich wie die anderen Figuren des ersten Erzählbandes den Drang verspürt, die vorgefundene Wirklichkeit nicht einfach hinzunehmen, sondern die Grenzen des Hier und Jetzt zu überschreiten, um sich einer Gegenwelt anzunähern. Besonders am Schluss dieser Erzählung wird typisch für Bachmann die Sehnsucht nach einer Transzendenzerfahrung zum Ausdruck gebracht, nämlich die „Suche nach einer stummen, absoluten Wahrheit, die in einer mystischen Einswerdung von Sein und Bewußtsein erfahrbar werden könne“⁴⁸². So verkündet Wildermuth gegen Ende:

Ich will ja meine Robe und mein Barett ablegen, mich hinhocken an jede Stelle der Welt, mich hinlegen auf Gras und Asphalt und die Welt abhören, abtasten, abklopfen, aufwühlen, mich in sie verbeißen und mit ihr übereinstimmen dann, unendlich lang und ganz-
Bis mir die Wahrheit wird über das Gras und den Regen und über uns:
Ein stummes Innewerden, zum Schreien nötigend und zum Aufschrei über alle Wahrheiten.
Eine Wahrheit, von der keiner träumt, die keiner will.⁴⁸³

⁴⁸⁰ Schneider in Albrecht/ Göttische 2002, S.121.

⁴⁸¹ Ebd.

⁴⁸² Ebd.

⁴⁸³ Bachmann 2005, S.252.

4.3. Ein Schritt nach Gomorrha: Liebe als Utopie

Ähnlich wie in der Erzählung *Alles* rückt Bachmann auch in dem vorliegenden Text eine Figur in den Mittelpunkt, die sich gegen die gesamte hierarchisch- symbolische Ordnung auflehnen und die Grenzen dieser Welt überschreiten möchte, um zu einem erlösenden Utopia vorzudringen. Typisch für Bachmann scheitert die Hauptfigur des Textes *Ein Schritt nach Gomorrha* jedoch an sich selbst und das verheißungsvolle Utopia erweist sich schließlich als nicht lebbar. Im Gegensatz zu den anderen Erzählungen des ersten Prosabandes meldet sich in diesem Text aber zum ersten Mal eine weibliche Stimme zu Wort.⁴⁸⁴ Charlotte, die Hauptfigur dieser Erzählung, verspürt im Laufe der Geschichte zunehmend den Drang, aus ihrer gewohnten, männerdominierten Welt auszubrechen, in der sie ihrer Meinung nach zu ersticken droht. Sie hofft auf einen Neubeginn, auf eine neue Welt, in der sie selbstbestimmt leben und zu ihrem *eigentlichen* Wesen gelangen kann. Dieser Neuanfang kann ihres Erachtens aber nur gelingen, wenn der „alte Bund [zerreißt]“⁴⁸⁵, wenn „[...] Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist!“⁴⁸⁶ und somit ein neues Zeitalter beginnt. Durch die Vereinigung mit Mara, ihrer weiblichen Gegenspielerin, soll dieses neue Zeitalter eingeleitet werden. Bachmann greift demzufolge in dieser Erzählung in Anlehnung an Robert Musil auf „das utopische Konzept der Liebe als Ausnahmezustand, als Verneinung der gesellschaftlichen Ordnung und als Verlangen nach einem anderen Zustand [...]“⁴⁸⁷ zurück und schildert gleichzeitig „das Scheitern dieser zielorientierten Utopie“⁴⁸⁸. Im Folgenden sollen die Gründe für dieses Misslingen untersucht und darüber hinaus geklärt werden, weshalb und wie Charlotte überhaupt allmählich ihre Fühler gen Utopia ausstreckt.

Unvermittelt setzt die Geschichte ein: Die Erzählerin hat soeben ihre letzten Gäste verabschiedet und möchte sich, da sie völlig erschöpft ist und am nächsten Morgen ihren Mann vom Bahnhof abholen muss, rechtzeitig zu Bett begeben. In ihrer Wohnung tut sich jedoch ein „Bild der Verwüstung“⁴⁸⁹ auf, das ihr zu schaffen macht. Mechthild Geesen ist Recht zu geben, die in dieser Inszenierung des Chaos eindeutig eine Anspielung an das biblische Gomorrha vermutet. Die Zerstörung der Ordnung, die gegen Ende der Erzählung im

⁴⁸⁴ Laut Weigel nimmt hier die „Konstituierung einer weiblichen Erzählperspektive ihren Ausgang“. (Weigel zit. nach Geesen 1998, S.139). Gerade im Hinblick auf Bachmanns Spätwerk ist dieser Text somit von entscheidender Bedeutung.

⁴⁸⁵ Bachmann 2005, S.203.

⁴⁸⁶ Ebd., S.202.

⁴⁸⁷ Broser 2009, S.30.

⁴⁸⁸ Ebd.

⁴⁸⁹ Geesen 1998, S.140.

Zentrum steht, wird an dieser Stelle bereits symbolisch vorweggenommen.⁴⁹⁰ Charlottes Blick fällt gleichzeitig auf ein fremdes Mädchen, das sie ungewollt in ihren Bann zieht. Die Beschreibung des roten Lichts, das die Unbekannte regelrecht überflutet, lässt erahnen, dass sich etwas Entscheidendes ankündigt, dass etwas passieren wird.

Mehr als das Mädchen selbst, sah sie alle diese unstimmigen vielen Rottöne im Raum: das Licht, das durch einen roten Lampenschirm mußte, mit einer flirrenden Staubsäule davor; eine Reihe von roten Bücherrücken dahinter auf einem Regal; den filzigen wilden Rock und die matteren Haare. Nun war einen Augenblick lang alles so, wie es nie wieder sein konnte- ein einziges Mal war die Welt in Rot.⁴⁹¹

Vor allem durch den letzten Satz wird ersichtlich, dass Charlotte bereits von Anfang an, das Bedürfnis verspürt, die Welt aus ihren Angeln zu heben, sie völlig umzuwälzen. Geesen zufolge scheint in den unzähligen Rottönen „die utopische Dimension der Erlösung auf, die auf der Ebene der Figurenkonzeption mit Mara verbunden ist“⁴⁹². Mara wird jedoch gleichzeitig die Farbe schwarz zugeordnet, sodass dadurch die „antithetische Bedeutung von Zerstörung und Rettung der Ordnung, die den Text auf der bildhaften und inhaltlichen Ebene bestimmt“⁴⁹³, deutlich zum Ausdruck gebracht wird. Die Farbe rot, die am Anfang der Erzählung dominiert, weist zudem eine ambivalente Bedeutung auf, sie enthält einerseits die Symbolik der Rettung, andererseits aber auch die der Zerstörung. War das Rot in der Eingangspassage noch eindeutig positiv konnotiert, werden zunehmend Charlottes Ängste durch die Schattierung der einzelnen Rottöne unterstrichen. So heißt es zu Beginn:

[...] sie ging leise weiter in die Küche, säuberte den Aschenbecher, wusch sich rasch das Gesicht, wusch den langen Abend weg, das viele Lächeln, die Aufmerksamkeit, das angestrenzte die Augen- überall- haben. Vor ihren Augen blieb zurück: der weite Rock mit dem *Todesrot*, zu dem die Trommeln hätten gerührt werden müssen [Hervorhebungen, N.W.].⁴⁹⁴

Wenig später, als Charlotte ihre gewohnte Welt hinter sich lässt und in eine Bar in der Innenstadt, in den „Höllerraum“⁴⁹⁵ eintritt, wird erneut alles mit der Farbe rot übertüncht, die nun eindeutig mit etwas Bedrohlichem assoziiert wird. „Von Unsicherheit befallen“⁴⁹⁶ streift Charlottes Blick in der fremden Umgebung durch den Raum und „[w]ieder [ist] alles rot“⁴⁹⁷, dieses Mal jedoch „höllennrot“⁴⁹⁸ und sie hat den Eindruck, dass alles in diesem „gähnenden

⁴⁹⁰ Geesen 1998, S.141.

⁴⁹¹ Bachmann 2005, S.187.

⁴⁹² Geesen 1998, S.141.

⁴⁹³ Ebd.

⁴⁹⁴ Bachmann 2005, S.188.

⁴⁹⁵ Ebd.

⁴⁹⁶ Ebd.

⁴⁹⁷ Ebd.

⁴⁹⁸ Ebd.

Rachen Rot verschlungen⁴⁹⁹ wird. Geesen zufolge bestimmt diese Antithetik „auch die Bewußtseinsentwicklung Charlottes, die im fortschreitenden Erzählprozeß die Grenzen ihrer Welt erkennt und die Pole der Zerstörung und Erhaltung der symbolischen Ordnung gedanklich formuliert“⁵⁰⁰. Charlotte kann sich Mara, der Halbslowenin aus dem Süden, von Anfang nicht entziehen, auch wenn sie sich dies zunächst nicht eingestehen möchte. Während sie Mara zu Beginn als störend empfindet, verlässt sie wenig später fluchtartig mit der „unbekannten“ Slowenin ihre Wohnung und läuft wie eine Gejagte durch die Nacht.

Sie hielten aneinander an den Händen und gingen noch rascher, als verfolgt sie jemand. Mara fing zu laufen an, und zuletzt liefen sie wie zwei Schulmädchen, als gäbe es keine andere Gangart. Maras Armbänder klirrten, und eines drückte gegen Charlottes Handgelenk und schmerzte, trieb sie an.⁵⁰¹

Zu diesem Zeitpunkt wird man noch im Unklaren gelassen, wovor die Frauen und hauptsächlich Charlotte eigentlich davonlaufen und was das Ziel ihres Aufbruchs ist, das jene beschriebene Gangart erforderlich macht. Deutlich wird jedoch, dass Charlotte noch von ihrer weiblichen Gegenspielerin angetrieben werden muss, noch nicht in der Lage zu sein scheint, selbstständig einer neuen Welt entgegenzuschreiten. Den Aufenthalt in der Bar empfindet Charlotte zunächst als Bedrohung und regelrecht als Folter.

Die Musik, der Stimmenlärm folterten sie, denn sie hatte sich unerlaubt aus ihrer Welt entfernt und fürchtete, entdeckt und gesehen zu werden von jemand, der sie kannte. [...] Alles schwankte, rauchte, dunstete in dem Rotlicht. Alles wollte in die Tiefe, lärmumschlungen tiefer, lustlos tiefer.⁵⁰²

Sie hat den Eindruck, Schuld auf sich zu laden, da sie „ihre Welt“ hinter sich lässt und in diese fremde und beängstigende Welt eintaucht, in der sie sich zu verlieren glaubt. Völlig verunsichert und verwirrt beobachtet sie gebannt das nächtliche Treiben. Anfänglich verspürt sie noch den Drang einfach zu gehen, dem Sündhaften ein Ende zu setzen und sich wieder zurück in ihr gewohntes Umfeld zu begeben, in dem sie sich stets in Sicherheit wägte. Maras Zuneigungen lässt sie zwar stillschweigend über sich ergehen, sie erträgt sie aber kaum und möchte diese „kleinen klettenhaften Hände loswerden“⁵⁰³, sich von Mara befreien. Aber Charlotte ist nicht imstande, dieses Vorhaben in die Tat umzusetzen. Irgendetwas hält sie zurück, irgendetwas fordert sie wahrlich dazu auf, zu bleiben und sich Mara hinzugeben, was sie schließlich tut.

⁴⁹⁹ Bachmann 2005, S.188.

⁵⁰⁰ Geesen 1998, S.141.

⁵⁰¹ Bachmann 2005, S.190.

⁵⁰² Ebd., S.190f.

⁵⁰³ Ebd., S.192.

Charlotte schloß die Augen. Sie spürte den Druck von Marias harten Fingern und erwiderte ihn, ohne zu wissen warum und ohne es zu wünschen. Ja, so war das. Das war es. Sie kam langsam wieder zu sich, hielt die Augen unverwandt vor sich nieder auf die Tischplatte und rührte sich nicht. Sie wollte sich nie mehr rühren. Es konnte ihr jetzt gleich sein, ob sie gingen oder blieben [...] ⁵⁰⁴

Die Erwidern dieser Zärtlichkeiten erlebt Charlotte unkontrolliert und wie einen Rausch. Sie ist völlig erstarrt und kommt erst langsam wieder zu sich. Ihr wird jedoch in dem Moment bewusst, dass sich ihr Leben grundlegend verändern wird und ein Neuanfang unaufhaltsam ist. Somit mündet ihre anfängliche Verunsicherung „in die Einsicht in die Begrenztheit ihrer Welt, die [aber] von Mara formuliert wird“⁵⁰⁵. Unfähig sich selbst zu artikulieren, ihre quälenden Gedanken zum Ausdruck zu bringen, reagiert Charlotte auf Maras Fragen mit Schweigen. Geesen ist zuzustimmen, die in ihrer Analyse hervorhebt, dass vor allem Charlottes Sprachlosigkeit ihren Entwicklungsprozess entscheidend prägt. Mehrfach betont sie, dass es ihr nicht gelinge, die passenden Worte beziehungsweise Sätze zu finden. Aber auch Mara beschuldigt sie immer wieder, dass sie lüge, etwas lediglich vortäusche.⁵⁰⁶ Charlottes Identitätskrise geht demzufolge mit einer Sprachkrise einher, die erst im weiteren Erzählverlauf gelöst wird.⁵⁰⁷ Auch wenn Charlotte erkennt, dass sie wegen Mara ihrem bisherigen Leben ein Ende setzen muss, ist sie zunächst noch hin- und hergerissen, sie weiß nicht wie sie sich Mara annähern, sie gar lieben soll, da sie doch ihr „Ebenbild“ darstellt. So heißt es im Text: „Charlotte dachte: wie aber kann ich Mara berühren? Sie ist aus dem Stoff, aus dem ich gemacht bin.“⁵⁰⁸ Zugleich plagen sie Schuldgefühle, wenn sie an ihren Ehemann Franz denkt, der sich nichtsahnend auf dem Heimweg befindet und den sie zu diesem Zeitpunkt noch als Opfer ansieht. Erst als Mara die symbolische Ordnung ins Wanken bringt, indem sie etliche Einrichtungsgegenstände zerstört, fühlt sich Charlotte endlich befreit und einer Neuordnung steht nichts mehr im Wege.

Mara wischte ganz langsam, und während die Aufregung aus ihr schon zu weichen begann, das Glas vom Tisch, dann das andere, sie griff nach einer leeren Vase und warf sie, weil die Gläser ohne Geräusch auf den Teppich gerollt waren, gegen die Wand, dann eine Kassette, aus der Muscheln und Steine mit Getöse herausflogen und über die Möbel rollten.
[...] Ihre Gefühle, ihre Gedanken sprangen aus dem gewohnten Gleis, rasten ohne Bahn ins Freie. Sie ließ ihren Gefühlen und Gedanken freien Lauf.

⁵⁰⁴ Bachmann 2005, S.192.

⁵⁰⁵ Geesen 1998, S.142.

⁵⁰⁶ Ebd.

⁵⁰⁷ Achberger zufolge kann Maras Vorwurf „du lügst“, den sie insgesamt siebenmal anführt „als Echo des Unvermögens der Hauptfigur, die Wahrheit über sich selbst auszusprechen“ angesehen werden. (Achberger zit. nach Geesen 1998, S.142.)

⁵⁰⁸ Bachmann 2005, S.194.

Sie war frei. Nichts mehr erschien ihr unmöglich. Wieso sollte sie nicht mit einem Wesen von gleicher Beschaffenheit zu leben beginnen?⁵⁰⁹

In dieser Passage wird Charlottes Passivität ausdrücklich hervorgehoben. Ihr gelingt es zunächst nicht, selbstständig den Bruch mit der alten Ordnung zu vollziehen. Erst nachdem ihr Leben im übertragenen Sinne in Scherben vor ihr liegt, entscheidet sie sich für ein neues, selbstbestimmtes Dasein. Eine Beziehung mit Mara würde somit in vielerlei Hinsicht einen persönlichen Neubeginn darstellen. Charlotte ist sich sicher, sie würde ihr bisheriges Leben hinter sich lassen, in dem sie lediglich zum Objekt degradiert wurde, in dem sie sich in der Ordnung ihres Mannes einrichten musste, der ihr selbst „ein Recht auf ein eigenes Unglück, eine andere Einsamkeit“⁵¹⁰ vorenthielt. Von nun „sollte zu gelten anfangen, was sie dachte und meinte, und nicht mehr gelten sollte, was man sie angehalten hatte zu denken und was man ihr erlaubt hatte zu leben“⁵¹¹. Zum ersten Mal würde sie für jemanden „das Maß aller Dinge“⁵¹² sein, „Mara würde sie sich unterwerfen können, sie lenken und schieben können“⁵¹³. Fest entschlossen setzt sie der selbstverschuldeten Unterwerfung ein Ende und richtet ihren Blick nach vorne gen Utopia, das ihres Erachtens Realität werden muss. Mit großem Pathos kündigt Charlotte somit eine neue Zeit und eine neue Ordnung an, in der das Mann- Frau- Bündnis völlig an Bedeutung verliert. „Komm Schlaf, kommt, tausend Jahre, damit ich geweckt werde von einer anderen Hand. Komm, daß ich erwache, wenn dies nicht mehr gilt- Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist!“⁵¹⁴. Charlotte erhofft sich durch die Liebe zu Mara, zu sich selbst zu finden und endlich ein Leben in *Eigentlichkeit* zu führen, das ihr erlaubt, sich in einer neuen Sprache auszudrücken und schließlich in dieser Welt heimisch zu werden.

Wenn sie Mara lieben könnte, wäre sie nicht mehr in dieser Stadt, in dem Land, bei einem Mann, in einer Sprache zu Hause, sondern bei sich- und dem Mädchen würde sie das Haus richten. Ein neues Haus. Sie mußte dann die Wahl treffen für das Haus, für die Gezeiten, für die Sprache. Sie wäre nicht mehr die Erwählte und nie mehr konnte sie in dieser Sprache gewählt werden.⁵¹⁵

Ähnlich wie Jan und Jennifer, die Hauptfiguren des Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan*, möchte Charlotte demzufolge aus der vorgegebenen Ordnung austreten, um in einem zweiten Schritt eine gänzlich neue zu schaffen. Ein Leben mit Mara stellt für sie den Beginn der

⁵⁰⁹ Bachmann 2005, S.198.

⁵¹⁰ Ebd., S.201.

⁵¹¹ Ebd., S.200.

⁵¹² Ebd., S.201.

⁵¹³ Ebd.

⁵¹⁴ Ebd., S.202.

⁵¹⁵ Ebd., S.205.

„Gegenzeit“⁵¹⁶ dar, den Versuch eines „Grenzübertritt[s]“⁵¹⁷. Einerseits verspricht sie sich von der Beziehung mit der jungen Slowenin „eine in den konventionellen Liebesritualen noch nie erreichte Totalität des Erotischen“⁵¹⁸. Andererseits verbirgt sich hinter dieser erotischen Vollkommenheit weit mehr, nämlich Charlottes Sehnsucht nach einer erneuten Vereinigung mit dem Kosmos und der Wunsch, sich in diesem wieder geborgen zu fühlen.⁵¹⁹ So heißt es im Text:

Als Kind hatte Charlotte, alles lieben wollen und von allem geliebt sein, von dem Wasserwirbel vor einem Fels, vom heißen Sand, dem griffigen Holz, dem Habichtschrei- ein Stern war ihr unter die Haut gegangen und ein Baum, den sie umarmte, hatte sie schwindlig gemacht. Jetzt war sie längst unterrichtet in der Liebe, aber um welchen Preis!⁵²⁰

Schlussendlich gelingt es ihr aber nicht, „an der Verfassung zu rütteln“⁵²¹ und den viel beschworenen „Schichtwechsel“⁵²² einzuleiten. Zum einen kann der ersehnten Utopie nicht Dauer verliehen werden, da Charlottes Neubeginn quasi den völligen Austritt aus der konventionellen Ordnung implizieren würde. Höller zufolge ist jedoch jegliche „Privatutopie im gesellschaftlichen Abseits [...] zum Scheitern verurteilt“⁵²³. Zum andern übernimmt Charlotte unbewusst jene patriarchalischen Machtmechanismen, von denen sie sich eigentlich mit ihrem Neuanfang distanzieren wollte. Ihre Liebesbeziehung mit Mara wäre keine Beziehung auf gleicher Augenhöhe, sondern wieder einmal würde einer zum Objekt degradiert werden, damit der andere seine Identität überhaupt sichern kann. So betont Charlotte: „Ich will bestimmen, wer ich bin, und ich will mir auch mein Geschöpf machen, meinen dulddenden, schuldigen, schattenhaften Teilhaber“⁵²⁴. Dreisbach ist zuzustimmen, die in ihrer Arbeit ausdrücklich hervorhebt, dass es sich bei den beiden Frauen keineswegs um „eine *Liebe zwischen Gleichen* handeln würde, da Charlotte die Rolle des Mannes übernehmen und sich Mara ihr vollständig unterordnen würde“⁵²⁵. In ihren Zukunftsprojektionen wird deutlich, dass sie diejenige sein wird, die „das Schema der Herrschaft des Mannes über die Frau auf die gleichgeschlechtliche Beziehung [einfach] übertragen [wird]“^{526 527}. Dies wird u.a. an folgender Textstelle ersichtlich:

⁵¹⁶ Werke 1, S.317.

⁵¹⁷ Ebd.

⁵¹⁸ Dreisbach 2008, S.85.

⁵¹⁹ Ebd.

⁵²⁰ Bachmann 2005, S.206.

⁵²¹ Ebd., S.207.

⁵²² Ebd., S.211.

⁵²³ Höller zit. nach Dreisbach 2008, S.66.

⁵²⁴ Bachmann 2005, S.205.

⁵²⁵ Dreisbach 2008, S.85.

⁵²⁶ Austin zit. nach Dreisbach 2008, S.85.

Wenn sie Mara liebte, würde alles sich ändern.
Sie würde dann ein Wesen haben, das sie in die Welt einweihen konnte. Jeden Maßstab, jedes Geheimnis würde sie allein vergeben. Immer hatte sie davon geträumt, die Welt überliefern zu können [...].⁵²⁸

Aber hauptsächlich auf sprachlicher Ebene „zeigt sich die Verinnerlichung einer männlichen rationalen Sicht“⁵²⁹ und darüber hinaus die „männliche Unterdrückungsphantasie“⁵³⁰. So bezeichnet Charlotte Mara beispielsweise als „lästiges kleines Tier“ oder als eine „Beute“⁵³¹, die sich besonders gut für ihren Neubeginn eignet. Aber auch die Kritik an Maras Sprache verdeutlicht zudem, dass die „Beziehung zu Mara immer von Ungleichheit und Dominanz geprägt [ist]“⁵³² und somit keine Veränderung in sich birgt. „Ich kann Mara nicht zuhören, ihren Worten ohne Muskel, diesen nichtsnutzigen kleinen Worten“⁵³³, betont Charlotte. Bachmanns Rückgriff auf das Blaubarth- Motiv gegen Ende des Textes unterstreicht einmal mehr „die Zerstörungsgewalt in der Übernahme der männlichen Rolle“⁵³⁴. Die geschilderte Tötung im letzten geheimen Zimmer steht Höller zufolge symbolisch für die „Abrechnung mit der Männerschaft“⁵³⁵ und somit auch der konventionellen, patriarchischen Ordnung. Erst in diesem Zusammenhang wird ersichtlich, welche Voraussetzungen bei der Umsetzung von Charlottes utopischen Sehnsüchten nicht gegeben waren. Selbst erkennt sie, worin der wirkliche Neubeginn bestanden hätte: „Das Reich erhoffen. Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber. Nicht dies und nicht jenes.“⁵³⁶ Erst wenn „das geschlechtliche Determiniertsein irrelevant geworden [ist]“⁵³⁷, die alten Machtmechanismen ein Ende nehmen und die regierende Sprache an Bedeutung verliert, damit der „Mordversuch an der Wirklichkeit“⁵³⁸ nicht mehr möglich ist, erst dann wird man sich Utopia annähern können.

⁵²⁷ Geesen ist Recht zu geben, die auch in Charlottes Forderung eines neuen Sündenfalls die „Übernahme der patriarchalischen Ordnung“ (Geesen 1998, S.143.) sieht.

⁵²⁸ Bachmann 2005, S.205.

⁵²⁹ Geesen 1998, S.143

⁵³⁰ Ebd.

⁵³¹ Bachmann 2005, S.211.

⁵³² Ebd.

⁵³³ Bachmann 2005, S.198.

⁵³⁴ Geesen 1998, S.143.

⁵³⁵ Höller zit. nach Geesen 1998, S.143.

⁵³⁶ Bachmann 2005, S.212.

⁵³⁷ Dreisbach 2008, S.86.

⁵³⁸ Ebd., S.208.

4.4. Undine geht: Kunst als Utopie

Bachmanns Text *Undine geht* nimmt in vielerlei Hinsicht eine besondere Stellung in ihrem ersten Prosaband ein. Zum einen kündigt sich durch die Thematisierung der Geschlechterproblematik in der abschließenden Erzählung bereits die Hauptproblemkonstante des Todesarten- Projekts an. Eine weibliche Stimme ergreift ähnlich wie in *Ein Schritt nach Gomorrha* das Wort, um die Irrwege der patriarchalischen Gesellschaft aufzuzeigen und diese kritisch zu hinterfragen. Der Wechsel von einer männlichen zu einer weiblichen Erzählperspektive markiert somit auch auf formaler Ebene den Übergang zwischen Früh- und Spätwerk. Zum anderen verweist Bachmann mit dieser Erzählung unmittelbar auf die prekäre Situation der Literatur nach 1945. Die Naziherrschaft und der Holocaust haben zu einem Zivilisationsbruch geführt, sodass die Literatur sich in einer existenzbedrohenden Krise befindet.⁵³⁹ Die Mehrheit der Nachkriegsautoren fordert nicht nur einen politischen, sondern auch einen geistigen Neuanfang, ein Aufbrechen zu neuen Ufern und ein Abschiednehmen von der Schönschreiberei. Theodor W. Adorno nimmt in seinem Essay *Kulturkritik und Gesellschaft* Bezug auf diese Krise, in dem er betont, dass es „barbarisch“ sei, „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben“⁵⁴⁰. Damit meint er nicht, dass man lediglich „Lyrik“ nicht mehr schreiben könne, sondern er verurteilt mit dieser Aussage „jede Kunst des schönen Scheins, die so [tut], als sei nichts gewesen, die zur Tagesordnung [zurückkehrt] und weiterhin bedenkenlos an die künstlerischen Traditionen der letzten Jahrhunderte [anknüpft]“⁵⁴¹. Adorno spricht sich demzufolge „für eine des Holocaust jederzeit eingedenk bleibende Kunst [aus], eine sperrige Kunst, die nicht mehr mitspielt und die sich gleichsam aus jener Sprache zurückzieht, in der die Nazischerger ihre Kommandos gebrüllt und ihre Marschlieder gesungen hatten“⁵⁴². Nur eine hermetische, nicht leicht konsumierbare Literatur kann einen wahren Neuanfang darstellen. Bachmann teilt Adornos Auffassung und erklärt deswegen in ihrer *Frankfurter- Poetik- Vorlesung Fragen und Scheinfragen*:

Poesie wie Brot? Dieses Brot müßte zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen.⁵⁴³

⁵³⁹ Schneider in Albrecht/ Götttsche 2002, S.121.

⁵⁴⁰ Adorno zit. nach Schneider in Albrecht/ Götttsche 2002, S.121.

⁵⁴¹ Schneider in Albrecht/ Götttsche 2002, S.121.

⁵⁴² Ebd.

⁵⁴³ Werke IV, S.197f.

Diese Vorstellung von Literatur greift Bachmann in ihrer Erzählung *Undine geht* auf und klärt gleichzeitig die Funktion beziehungsweise die Berechtigung von Literatur. „Undine“, die ganz im Sinne Bachmanns die Kunst repräsentiert⁵⁴⁴, distanziert sich von der Menschenwelt, den „Ungeheuer[n]“⁵⁴⁵, den „Monstren“⁵⁴⁶ und zieht sich in ihre Unterwasserwelt zurück. Letztere fungiert als Gegenmodell zur irdischen Welt und weist ganz deutlich utopische Züge auf, die von Undine mehrfach angedeutet werden. Bachmann entwickelt somit mit ihrer Undine-Figur die Vorstellung von Literatur als Utopie und gleichzeitig die der utopischen Existenz des Schriftstellers. Nur noch im Utopischen erscheint Heimatbestimmung möglich zu sein und nur durch jene Transgressionserfahrung, die in der vorliegenden Erzählung unter Rückgriff auf den Undine-Mythos geschildert wird.

Die vorliegende Erzählung setzt mit einer Anklage ein, so heißt es gleich zu Beginn: „Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann.“⁵⁴⁷ Man vernimmt zunächst eine Stimme, die nur durch den Titel dieses Textes einer Figur zugeordnet werden kann. Undine, die als „Kunstfigur und Mythos Produkt männlicher Phantasie ist“⁵⁴⁸, prangert die patriarchalische Ordnung an, hält „Hans“, der die Menschheit verkörpert, einen Spiegel vor Augen und weist ihm sein Fehlverhalten auf. Mehrmals betont sie, dass sie unter Menschen nicht länger leben kann und nimmt endgültig Abschied.

Aber laßt mich genau sein, ihr Ungeheuer, und euch jetzt einmal verächtlich machen, denn ich werde nicht wiederkommen, euren Winken nicht mehr folgen, keiner Einladung zu einem Glas Wein, zu einer Reise, zu einem Theaterbesuch. Ich werde nie wiederkommen, nie wieder Ja sagen und Du und Ja.⁵⁴⁹

Auch wenn Undine erst jetzt ihren Abschied ankündigt, so ist sie an sich bereits längst aus der konventionellen Ordnung herausgetreten, was Bachmann auf formaler Ebene deutlich macht. So lässt Bachmann sie „schon erzähltechnisch den Objektstatus aufkündigen und sie durch den Perspektivenwechsel als Subjekt auftreten“⁵⁵⁰. Geesen ist Recht zu geben, die darauf hinweist, dass Undine an sich „die Grenzüberschreitung [verkörpert], die in den anderen Texten anvisiert und gebrochen oder durchkreuzt wurde“⁵⁵¹.

⁵⁴⁴ „Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, ' die Kunst, ach die Kunst“. Vgl. GuL., S.46.

⁵⁴⁵ Bachmann 2005, S.253.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Ebd.

⁵⁴⁸ Geesen 1998, S.146.

⁵⁴⁹ Bachmann 2005, S.253f.

⁵⁵⁰ Geesen 1998, S.146.

⁵⁵¹ Ebd.

Weshalb der Rückzug für Undine unaufhaltsam ist, wird in ihren Monologen im Laufe der Erzählung erhellt. Auch wenn sie gegen Ende die positiven Züge des Menschen und seine Errungenschaften lobt, so ist Undines Rede vordergründig aber als Kritik zu verstehen und ihre Tiraden erweisen sich im Endeffekt als eine „Abschiedsrede“⁵⁵².

Das hat mich zum Staunen gebracht, daß ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise, da ladet ihr sie ein (ladet sie ein, zahlt, es versteht sich). Ihr kauft und laßt euch kaufen. Über euch muß ich lachen und staunen, Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter, die ihr euch Frauen nehmt zum Mitarbeiten, da arbeitet ihr beide, jeder wird klüger an einer anderen Fakultät, jeder kommt voran in einer anderen Fabrik, da strengt ihr euch an, legt das Geld zusammen und spannt euch vor die Zukunft.⁵⁵³

Vor allem die zwischenmenschliche Kälte und die Ignoranz, die auf Erden herrschen, werden von ihr heftig kritisiert.

[...] die sanften Menschenfrauen lassen still ein paar Tränen laufen, die tun auch ihr Werk. Aber die Männer schweigen dazu. Fahren ihren Frauen, ihren Kindern treulich übers Haar, schlagen die Zeitung auf, sehen die Rechnungen durch oder drehen das Radio laut auf und hören doch darüber den Muschelton, die Windfanfare, und dann noch einmal, später, wenn es dunkel ist in den Häusern, erheben sie sich heimlich, öffnen die Tür, lauschen den Gang hinunter, in den Garten, die Allen hinunter, und nun hören sie es ganz deutlich: Den Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik. Komm! Komm! Nur einmal komm!⁵⁵⁴

Stellvertretend für die Kunst zeigt diese sagenhafte Gestalt nicht nur die Irrwege der Menschen auf, sondern richtet den Blick gleichzeitig auf eine Gegenwelt, auf ein Utopia, in dem sie selbst bald heimisch werden wird.

Es gibt keine Fragen in meinem Leben. Ich liebe das Wasser und die sprachlosen Geschöpfe (und so sprachlos bin auch ich bald!), mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir...⁵⁵⁵

Auch sie musste erst allmählich und schmerzlich erkennen, dass sie in der Menschengesellschaft nicht heimisch werden kann. Sie selbst ist sich bewusst, dass ihrer Entscheidung gen Utopia aufzubrechen, ein persönlicher Entwicklungsprozess vorausgeht. Immer wieder hat sie sich von Hans rufen lassen, ist ihm in der Lichtung begegnet und hat sich freiwillig und scheinbar bewusst zum Objekt degradieren lassen. So betont sie rückblickend:

Wenn das Geständnis abgelegt war, war ich verurteilt zu lieben; wenn ich eines Tages freikam aus der Liebe, mußte ich zurück ins Wasser gehen [...] Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen- und eines Tages sich besinnen, wieder auftauchen, durch eine Lichtung gehen, ihn sehen und „Hans“ sagen. Mit dem Anfang beginnen.⁵⁵⁶

⁵⁵² Schneider in Albrecht/ Göttische 2002, S.122.

⁵⁵³ Bachmann 2005, S.256.

⁵⁵⁴ Ebd., S.255.

⁵⁵⁵ Ebd., S.254.

⁵⁵⁶ Ebd.

Aber fortan möchte sie nicht länger versuchen, die „Betrüger“⁵⁵⁷ und die „Betrogenen“⁵⁵⁸ zu verstehen oder sich ihnen anzunähern. Ihr Wesen unterscheidet sich ihres Erachtens nämlich deutlich von den Eigenschaften der Menschen. Ihnen weiterhin ähneln zu wollen, bedeute schließlich eine Infragestellung ihres Daseins. Diese Überlegungen werden durch die folgende Aussage ersichtlich:

Ich bin nicht gemacht, um eure Sorgen zu teilen. Diese Sorgen nicht! Wie könnte ich sie je anerkennen, ohne mein Gesetz zu verraten? Wie könnte ich je an die Wichtigkeit eurer Verstrickungen glauben? Wie euch glauben, solange ich euch wirklich glaube, ganz und gar glaube, daß ihr mehr seid als eure schwachen, eitlen Äußerungen, eure schäbigen Handlungen, eure törichten Verdächtigungen.⁵⁵⁹

Bei aller Kritik ist sich Undine jedoch sicher, dass der Mensch dazu in der Lage ist, gesamtgesellschaftliche Veränderungen herbeizuführen, wenn er endlich dazu bereit ist, sein Wesen grundlegend in Frage zu stellen und zu erwachen.⁵⁶⁰ Sie möchte die Menschen somit wachrütteln und ihnen neue Wege aufzeigen, die es sich lohnt, zu beschreiten. Undine, die, wie Bachmann selbst betont, die Kunst darstellt, repräsentiert somit auch die Funktion von Literatur. In ihren *Frankfurter- Poetik- Vorlesung Literatur als Utopie* definiert Bachmann Literatur wie folgt: „So ist Literatur [...] das Erhoffte, das Erwünschte, das wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen- so ist sie ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen“⁵⁶¹. Auf dieses „nach vorn geöffnete Reich von unbekanntem Grenzen“ weist Undine unmittelbar hin, wenn sie der Menschenwelt ihre Unterwasserwelt entgegenstellt, in die sie sich gänzlich zurückziehen möchte, nachdem „helle Orte“⁵⁶² zu „Schandorten“⁵⁶³ geworden sind. Zudem weist Undine darauf hin, dass es ihr bereits gelungen ist, Hans aus der „Welt des logozentrierten Denkens und Handelns“⁵⁶⁴ zu befreien, das ein Leben in *Uneigentlichkeit* zur Folge hat. Wenn sie sich begegneten „am Ort der Lichtung“⁵⁶⁵ konnte er sich von diesem Denken loslösen und gelangte zur wahren Selbst- und Welterkenntnis.⁵⁶⁶ Nur wenn das Ende nahte und sich Hans seiner Endlichkeit bewusst wurde,

⁵⁵⁷ Bachmann 2005, S.256.

⁵⁵⁸ Ebd.

⁵⁵⁹ Ebd., S.259.

⁵⁶⁰ Mehrmals verkündet Undine, dass es notwendig ist, dass der Mensch endlich aus seinem „Schlaf“ erwacht und ihm wahrlich die Augen aufgehen. „Das ist vielleicht ein Erwachen wert!“ (Bachmann 2005, S.155.); „O das wäre ein großes Erwachen wert!“ (Bachmann 2005, S.256.)

⁵⁶¹ Werke IV, S.258.

⁵⁶² Bachmann 2005, S.260.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Geesen 1998, S.154.

⁵⁶⁵ Ebd., S.155.

⁵⁶⁶ Ebd.

war er endlich mit „sich selbst einverstanden“. Geesen zufolge wird Undine somit „für Hans zur Vermittlungsfigur einer existentiellen Erfahrung seiner selbst“⁵⁶⁷.

Nie wart ihr mit euch einverstanden. Nie mit euren Häusern, all dem Festgelegten. [...] Gern habt ihr gespielt mit dem Gedanken an Fiasko, an Flucht, an Schande, an die Einsamkeit, die euch erlöst hätten von allem Bestehenden. Zu gern habt ihr in Gedanken damit gespielt. Wenn ich kam, wenn ein Windhauch mich ankündigte, dann sprangt ihr auf und wußtet, daß die Stunde nah war, die Schande, die Ausstoßung, das Verderben, das Unverständliche. Ruf zum Ende. Zum Ende. Ihr Ungeheuer, dafür habe ich euch geliebt, daß ihr euch rufen ließt, daß ihr nie einverstanden wart mit euch selber.⁵⁶⁸

Immer wieder wird in der Sekundärliteratur betont, dass *Undine geht* als Bachmanns „künstlerisches Manifest“⁵⁶⁹ anzusehen ist, in dem sie „auf poetische Weise beschreibt und begründet, weshalb ihre Texte nicht problemlos zu konsumieren sind, sondern schwerverständlich sein müssen“⁵⁷⁰. Was Bachmann unter dem Rückzug in die „Kunst der Kommunikationsverweigerung“⁵⁷¹ versteht, führt sie am Schluss dieser Erzählung exemplarisch vor. So nutzt sie, wie Schneider ganz treffend erkennt, „den lyrikspezifischen Zeilenumbruch, um das Entrückte, Andersartige, Jenseitige der Unterwasserwörter zu verdeutlichen, mit denen sich die aus der Alltagswelt ausgetretene Kunst an die Menschen wendet“⁵⁷².

5. Ingeborg Bachmanns poetische Topographie- ein Exkurs

Setzt man sich mit Ingeborg Bachmanns Werk auseinander, wird ersichtlich, dass die Autorin dem Raum in ihren literarischen Texten besondere Bedeutung beimisst. Die Städte beziehungsweise Orte, die Bachmann in ihrem *Oeuvre* inszeniert und in denen sich der Leser sowie ihre Protagonisten „verlieren“, sind dabei nicht als einfache Kulissen zu verstehen, vor denen die Figuren agieren. Vielmehr ist „das räumliche Szenarium ein wesentlicher Bestandteil der Geschichte“⁵⁷³ und prägt die orientierungslosen Figuren nachhaltig. Am Anfang der Erzählung *Drei Wege zum See* heißt es: „Der Ursprung der Geschichte liegt im Topographischen“⁵⁷⁴. Diese Grundformel ist sicherlich nicht nur auf diesen Text anwendbar, sondern auch auf Bachmanns ersten Prosaband *Das dreißigste Jahr*. Die Räume, in denen ihre

⁵⁶⁷ Geesen 1998, S.155.

⁵⁶⁸ Ebd., S.257.

⁵⁶⁹ Schneider in Albrecht/ Göttische 2002, S.122.

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ Ebd.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Reitani in Agnese/ Pichl 2009, S.31.

⁵⁷⁴ Bachmann zit. nach Reitani in Agnese/ Pichl 2009, S.31.

frühen Protagonisten immer wieder mit unterschiedlichen Vorstellungen von Heimat ringen, verschiedene Versuche der Grenzüberschreitung wagen, um sich in dieser Welt anzusiedeln, sind stets erkenntnisbringend und identitätsstiftend. Dabei verknüpft Bachmann das Motiv der Heimatfindung stets mit dem Motiv der Heimatlosigkeit. Gewalt und Zerstörung dominieren in Bachmanns topographische Landschaften, so wird Heimatlosigkeit fortwährend mit dem Verlust von Humanität, Schutz und Geborgenheit gleichgesetzt. Unfähig Heimat an einem festen Ort für sich zu bestimmen, brechen Bachmanns Protagonisten auf und flüchten in die Ferne, um als Exilierte im Niemandsland Wurzeln zu schlagen. Diese *Vagabondage* wird von ihren Figuren jedoch nicht ausschließlich als Last empfunden beziehungsweise von der Autorin negativ dargestellt. Vielmehr erschafft Bachmann in ihren frühen Erzählungen einen neuen Menschentypus, der im Vagabundieren seine Heimat neu definiert.⁵⁷⁵ Literarisch setzt sie diesem Nomadendasein in ihrem letzten Gedicht *Böhmen liegt am Meer* ein Denkmal. Heimatbestimmung, so kann das Gedicht gedeutet werden, kann letztlich nur noch im Bereich des Imaginären, im Utopischen gelingen. Wobei dieses Utopia stets als ein Sprachutopia verstanden wird, in dem nicht nur eine neue Sprache, sondern mehrere Sprachen und Kulturen gleichrangig miteinander existieren und dem modernen Menschen als ein Haus dienen⁵⁷⁶.

Hans Höller hat als einer der ersten auf die wesentliche Bedeutung der topographischen Angaben in Bachmanns Werk hingewiesen und hat den Versuch unternommen, sie in einen historischen Kontext einzubetten. Er hebt in seinen Untersuchungen vor allem „die Bedeutung von Stadtopographien für die Bewältigung der verdrängten Vergangenheit“⁵⁷⁷ hervor. Sigrid Weigel knüpft in ihrer Bachmann- Monographie an Höllers Ergebnisse an und versucht darüber hinaus die „Mechanismen des individuellen und kollektiven Gedächtnisses in ihrem Verhältnis zum Raum kritisch darzustellen“⁵⁷⁸. Sie versteht Bachmanns „literarische Orte als Formen verdichteter Zeit“⁵⁷⁹, als sogenannte Erinnerungsräume. Beide Ansätze erscheinen im Zusammenhang mit Bachmanns poetischer Topographie nachvollziehbar und sind zum Teil auch in meine Untersuchung mit eingeflossen. Abschließend soll in der vorliegenden Arbeit

⁵⁷⁵ In einem Interview mit Kuno Raeber im Jahre 1963 äußert sich Bachmann bezüglich ihres eigenen Vagabundendaseins folgendermaßen: „Aber die Seßhaften wundern sich eben immer über die Vagabunden, und die Vagabunden wundern sich über die Seßhaften.“ (G.u.I. 1991, S.39). Sie sieht somit in diesem Nomadendasein eine mögliche Lebensform, die der moderne Mensch wählen kann.

⁵⁷⁶ Der Mythos vom *Haus- Österreich*, auf den an dieser Stelle Bezug genommen wird, wurde im ersten Kapitel dieser Arbeit bereits näher erläutert und soll hier nicht noch einmal aufgegriffen werden. vgl. Magris, Claudio: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1988.

⁵⁷⁷ Larcati 2006, S.186.

⁵⁷⁸ Ebd.

⁵⁷⁹ Ebd.

jedoch hervorgehoben werden, dass es sich lohnt, Bachmanns topographische Angaben auch vor dem Hintergrund postmoderner Raumstudien zu analysieren. Arturo Larcati unterstreicht in seiner Arbeit zu Bachmanns Poetik zu Recht, dass diese Herangehensweise noch weitestgehend unerforscht ist und ein fachwissenschaftliches Desiderat darstellt.⁵⁸⁰

Amerikanische Raum- und Kulturtheoretiker⁵⁸¹ haben im Rückgriff auf die philosophischen Untersuchungen von Gilles Deleuze und Félix Guattari⁵⁸² auf „die Schwierigkeiten von Identitätsbildung in (post)modernen Räumen sowie die Relevanz dieser Frage für die Artikulation von Sinn und Bedeutung“⁵⁸³ hingewiesen. Die philosophische Kritik am Logozentrismus und an Globalisierungsprozessen hat ihres Erachtens dazu geführt, dass gängige Formen von Subjektivität überdacht werden müssen.⁵⁸⁴ Für sie stellt das „Am-Rande- Sein, die Marginalität“, den „kritischen Ort der neuen Subjektdefinition“⁵⁸⁵ dar. Deleuze und Guattaris Raumstudien erweisen sich gerade im Hinblick auf Bachmanns Motiv des Vagabundierens und der Heimatlosigkeit als äußerst gewinnbringend. Die Bachmannschen Figuren sind auch als marginalisierte Existenzen anzusehen, die sich im vorgefundenen Raum nicht mehr zurechtfinden und nur noch vom Rande aus agieren und ihre Heimat neu bestimmen können. Vor allem Deleuze und Guattaris systematische Unterscheidung zwischen einem Reisen im „glatten Raum“ und einem Reisen im „gekerbten Raum“ ist eine gute Folie, um das stete Vagabundieren ihrer Figuren zu ergründen und somit „literarisches Reisen [...] auf der Suche nach der verlorenen Heimat nach 1945 im Gegensatz zur klassischen Reiseliteratur zu bestimmen“⁵⁸⁶. Ganz allgemein stellen Deleuze und Guattari in ihren Untersuchungen fest:

Reisen unterscheiden sich weder durch die objektive Qualität von Orten, noch durch die meßbare Quantität der Bewegung, noch durch irgend etwas, das nur im Geist stattfindet, sondern durch die Art der Verräumlichung, durch die Art im Raum zu sein, oder wie der Raum zu sein. Im Glatten oder im Gekerbten reisen und ebenso denken...⁵⁸⁷.

⁵⁸⁰ vgl. Larcati 2006: „Unterwegs nach Böhmen. Topographie und Poetologie“, S.186- 201.

⁵⁸¹ In diesem Zusammenhang sind u.a. Fredric Jameson oder Edward Soja zu nennen.

⁵⁸² vgl. Deleuze, Gilles/ Guattari Félix: „Das Glatte und Gekerbte“, in: Deleuze, Gilles/ Guattari, Félix: *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus*. Aus dem Franz. Von Gabriele Ricke, Berlin 1992, S.657-693.

⁵⁸³ Larcati 2006, S.187.

⁵⁸⁴ Ebd., S.188.

⁵⁸⁵ Ebd.

⁵⁸⁶ Ebd., S.189.

⁵⁸⁷ Deleuze/ Guattari zit. nach Larcati 2006, S.189.

Das Reisen im „gekerbten Raum“ von ihnen auch noch „Bildungs- Reise à la Goethe“⁵⁸⁸ genannt, ist ein geplantes, strukturiertes Reisen, das ein bestimmtes Ziel kennt und konkreten „kulturellen Vorgaben wie eben der Bildung“⁵⁸⁹ folgt. Das zweite Reisen, das Reisen im „glatten Raum“, auch noch als „Kleist- Reise“⁵⁹⁰ bezeichnet, kennt keine konkreten Ziele und wird eher durch ein Driften, ein richtungsloses Treiben bestimmt. Dieses Unterwegssein ist „ein regelrechtes Werden, und zwar ein schwieriges, ungewisses Werden“⁵⁹¹. Dieses Reisen lässt sich auch auf die Bachmannschen Figuren anwenden, deren stetes Aufbrechen in die Ferne als Zwang empfunden wird, größtenteils jedoch nicht geordnet verläuft. Manfred Frank hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass Schriftsteller seit dem 18. Jahrhundert immer wieder dieses Abdriften, das richtungslose Umhertreiben auf unterschiedliche Weise thematisieren und inszenieren. Der Hauptgrund dieses Vagabundierens ist seines Erachtens vor allem als Folge der Identitätskrise des modernen Subjekts zu verstehen.⁵⁹² Da „es sich selbst nicht mehr transparent ist und sich nicht mehr in einem geordneten Ensemble von Gegenständen bewegt, weil es sich nicht mehr in einem vorgeordneten Raum bewegt“⁵⁹³, driftet das moderne Subjekt unaufhaltsam. Diesen Zustand kann man, wie Larcati in Anlehnung an Georg Lukács richtig erkennt, als den Zustand der „transzendentalen Obdachlosigkeit“⁵⁹⁴ definieren, wenn man, wie Larcati weiterhin hervorhebt, „das transzendente Prinzip als stabilisierendes Zentrum der Bewegung“⁵⁹⁵ ansieht.⁵⁹⁶ Das moderne Subjekt, das sein „Obdach“ verloren hat, aus seiner Heimat „vertrieben“ wurde, kann folgerichtig nur noch „das Schicksal des Nomaden, der sich im glatten Raum bewegt, der permanent auf Reisen ist“⁵⁹⁷ annehmen. Bachmann inszeniert diese moderne Lebensform in ihrem Werk jedoch nicht ausschließlich negativ. In der Erzählung *Das dreißigste Jahr* thematisiert der Protagonist selbst seine *Vagabondage*, spricht von seinem unsteten Wanderleben, das er all die Jahre führte. Nirgends gelingt es ihm, Wurzeln zu schlagen, nur im Hin- und Herpendeln zwischen Heimat und Fremde scheint er wirklich zu Hause zu sein. Der Erzähler von *Jugend in einer österreichischen Stadt* verspürt ein Gefühl von Geborgenheit, wenn er fast neidisch beobachtet, wie die Zigeuner sich „im Niemandsland

⁵⁸⁸ Deleuze/ Guattari zit. nach Larcati 2006, S.189.

⁵⁸⁹ Larcati 2006, S.189.

⁵⁹⁰ Deleuze/ Guattari zit. nach Larcati 2006, S.189.

⁵⁹¹ Ebd.

⁵⁹² vgl. Frank 1979, S.30.

⁵⁹³ Larcati 2006, S.190.

⁵⁹⁴ Lukács zit. nach Larcati 2006, S.190.

⁵⁹⁵ Ebd.

⁵⁹⁶ Ebd.

⁵⁹⁷ Ebd.

zwischen Friedhof und Flugplatz⁵⁹⁸ niederlassen. Der Vater in dem Text *Alles* befindet sich regelrecht außerhalb von Raum und Zeit. Sein Blick ist lediglich auf Utopia gerichtet, auf jenes verheißungsvolle Land, das nur im Imaginären greifbar wird. Auch Undine aus dem vieldiskutierten Text *Undine geht* zieht sich in die Tiefen der Unterwasserwelt zurück und möchte dort endgültig im „Nirgendwo“⁵⁹⁹ heimisch werden. Sie zieht sich „in dieses Element [zurück], in dem niemand sich ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken, sich bedeckt mit einer Plane.“⁶⁰⁰ „Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben“⁶⁰¹, dies sieht sie als ihre Bestimmung an.

Etlche Jahre später stellt Bachmann in ihrem letzten Gedicht *Böhmen liegt am Meer* erneut diesen neuen Menschentypus in den Mittelpunkt, der sich „als Nomade im Offenen“⁶⁰² beheimatet fühlt.⁶⁰³ In diesem Text verkörpert der „Böhme“, der „Vagant“ Bachmanns utopische Sehnsüchte, ihre moderne Vorstellung von Heimat, die in ferner Zukunft umgesetzt werden soll.

⁵⁹⁸ Bachmann 2005, S.85.

⁵⁹⁹ Ebd., S.254.

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Ebd.

⁶⁰² Larcati 2006, S.192.

⁶⁰³ In einem Interview mit Gerda Haller äußert sich Bachmann im Jahre 1973 zu diesem Gedicht: „Es ist das Gedicht meiner Heimkehr, nicht einer geographischen Heimkehr, sondern meiner geistigen Heimkehr, deswegen habe ich es genannt *Böhmen liegt am Meer*. [...] Wie ich nach Prag gekommen bin, habe ich gewußt, doch Shakespeare hat Recht: *Böhmen liegt am Meer*. Für mich ist daraus nicht das geworden, was die Engländer wollten, sondern etwas ganz anderes: es war die Heimkehr. [...]

Es ist ein Utopia, also ein Land, das es gar nicht gibt, denn *Böhmen liegt natürlich nicht am Meer*, das wissen wir doch. [...] Das heißt, es ist etwas Unvereinbares. Aber für mich nicht, denn ich glaube daran. Und ich glaube so fest daran, für mich ist es die Hoffnung und das einzige Land, das es gibt. Und *Böhmen* heißt nicht für mich, daß es *Böhmen* sind, sondern alle. Wir alle sind *Böhmen*, und wir hoffen auf dieses Meer und dieses Land. Und wer nicht hofft und wer nicht lebt und wer nicht liebt und wer nicht hofft auf dieses Land, ist für mich kein Mensch.“ (Gerda Haller entwarf im Jahre 1973 als junge Redakteurin für den ORF ein Filmporträt von Ingeborg Bachmann und führte in diesem Zusammenhang einige Interviews mit der Dichterin.)

Abschlussbemerkung:

In den Erzählungen ihres ersten Prosabandes *Das dreißigste Jahr* rückt Bachmann immer wieder Figuren in den Mittelpunkt des Geschehens, denen es nicht gelingt, sich in der konventionellen Gesellschaft zu integrieren und an einem bestimmten Ort, Heimat für sich neu zu bestimmen. Wie Getriebene trift diese Protagonisten durch verschiedene Städte und Länder und werden stets auf sich selbst zurückgeworfen. Sie befinden sich regelrecht in existentiellen Krisensituationen, aus denen es scheinbar keinen Ausweg mehr gibt. Der Welt, die sie als den allergrößten „Mordschauplatz“ ansehen und in der, ihres Erachtens, ein permanenter „Kriegszustand“ vorherrscht, setzen sie ihre utopischen Sehnsüchte entgegen. Es gilt somit die Grenzen dieser Welt zu überschreiten, um zu einer neuen Sprache zu gelangen und zu einem neuen Land vorzudringen, welche einen Neuanfang ermöglichen würden. Heimatlosigkeit und Heimatbestimmung gehen demzufolge bei Bachmann stets mit Sprachverlust und Spracherneuerung einher. Grundlegende gesamtgesellschaftliche Veränderungen können nur gelingen, wenn man zu einer neuen Sprache findet. So setzt der Vater in *Alles* alle Hoffnungen auf seinen Sohn, den er als seinen Erlöser ansieht. Fipps soll ein neues Zeitalter einleiten und in jeglicher Hinsicht mit der alten symbolisch- hierarchischen Ordnung brechen. Der Erzähler, der von seinem Sohn die totale Verneinung der vorherrschenden Gesellschaft einfordert, ist selbst jedoch nicht imstande, sich aus den vorgegebenen Strukturen zu lösen. Das verheißungsvolle Utopia, das er schon vor seinem inneren Auge Realität werden lässt, kann jedoch nicht Wirklichkeit werden, da die zwischenmenschlichen Bedingungen dafür noch nicht geschaffen sind. Auch Charlotte in *Ein Schritt nach Gomorrha* möchte sich aus der patriarchalischen Ordnung lösen, die es ihr nicht ermöglicht, in dieser Welt heimisch zu werden. Nur der definitive Austritt aus der vorgegebenen Gesellschaft kann ihrer Meinung nach dazu beitragen, dass sie endlich wieder zu sich selbst findet und somit ein Leben in *Eigentlichkeit* führen kann. Eine Beziehung mit Mara soll sie aus dieser männerdominierten Welt befreien, in der sie zu ersticken droht. Liebe als Utopie wird in dieser Erzählung von Bachmann durchdekliniert, um schließlich doch wieder verworfen zu werden. Einen völligen Austritt aus der gängigen Ordnung kann es nicht geben, weil wir uns „aneinander prüfen“ müssen, davon ist Bachmann überzeugt. Nichtsdestotrotz sollten wir uns weiterhin darum bemühen, Richtung zu nehmen gen Utopia und uns diesem versuchen anzunähern. Ihre Texte zeigen, dass sie keine zielorientierten Utopien kennt, ihr geht es vordergründig darum, dass die menschlichen Voraussetzungen für

die Umsetzung eines Utopias überhaupt erst ermöglicht werden. Nur wenn das Leben nicht mehr als eine ungeheuerliche „Kränkung“ empfunden wird, steht einem Neuanfang nichts mehr im Wege.

Auch wenn Bachmanns erster Prosaband größtenteils auf Ablehnung bei der damaligen Literaturkritik stieß, so muss aus heutiger Sicht hervorgehoben werden, dass es ihr mit diesem Erzählband auf virtuose Weise gelang, an die literarische Moderne anzuknüpfen. Die Problemkonstanten Heimatlosigkeit sowie Sprachverlust und die damit einhergehende Identitätskrisen ihrer Figuren sind als Folgeerscheinungen des NS- Regimes zu lesen. Ingeborg Bachmanns Schreiben ist stets als ein Schreiben nach dem Krieg und im Hinblick auf ihr Spätwerk, auch als ein Schreiben nach Auschwitz zu verstehen. Wenn sie somit einen gesellschaftlichen und sprachlichen Neuanfang einklagt, dann resultieren diese Forderungen unmittelbar aus ihren persönlichen Kriegserlebnissen. Gekonnt knüpft sie an die bedeutendsten philosophischen und literarischen Diskurse ihrer Zeit an und lässt sie in ihr Werk mit einfließen. Auf diese Weise konstruiert sie ein feinmaschiges Gewebe von Zitaten und Intertexten, die den Leser zugleich herausfordern und faszinieren. Auch wenn die vorliegenden Texte hauptsächlich einen eher pessimistischen Grundton aufweisen, so richten Bachmanns Figuren ihren Blick immer wieder auf Utopia, um ihren Ausspruch „Ein Tag wird kommen...“ Realität werden zu lassen.

Bibliographie:

Agnese, Barbara: „'Aus dem Hier- und Jetzt Exil'. Ingeborg Bachmann: Der Begriff 'Heimat' im Lichte der 'utopischen Existenz' des Dichters“, in: Beutner, Eduard/ Rossbacher, Karlheinz (Hrsg.): *Ferne Heimat- Nahe Fremde bei Dichtern und Nachdenkern*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S.157- 169.

Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Kritische Schriften*. Piper, München, Zürich 2005.

Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk: „Leben und Werk im Überblick- eine Chronik“, in: Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.2-21.

Albrecht, Monika: „Nationalsozialismus“, in: Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.237-246.

Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen*. Piper, München 2005.

Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*. Piper, München, Zürich 1989.

Bachmann, Ingeborg: *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. Piper, München 1985.

Bachmann, Ingeborg: „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“. *Essays, Reden, Kleinere Schriften*. Piper, München, Zürich 1988.

Bannasch, Bettina: „Künstlerische und journalistische Prosa“, in: Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.172-183.

Bannasch, Bettina: „Literaturkritische Essays und Frankfurter Vorlesungen“, in: Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.191-203.

Bannasch, Bettina: „Das dreißigste Jahr- Poetik einer babylonischen Stilverwirrung“, in: Mayer, Mathias (Hrsg.): *Werke von Ingeborg Bachmann. Interpretationen*. Reclam Verlag, Stuttgart 2002, S.140- 154.

Bartsch, Kurt: „'Das dreißigste Jahr' und das 'Todesarten'- Projekt“, in: Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.): „*Text- Tollhaus*“ für Bachmann- Süchtige? “: *Lesarten zur kritischen Ausgabe von Bachmanns Todesarten- Projekt; mit einer Dokumentation zur Rezeption in Zeitschriften und Zeitungen*. Westdt. Verlag, Opladen 1998, S.130- 140.

Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. 2. überarbeitete und erweiterte Aufl., Metzler, Stuttgart, Weimar 1997.

Bartsch, Kurt: „Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Bachmann. Am Beispiel der Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren*“, in: Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge (Hrsg.): *Kein objektives Urteil- Nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, München 1989, S.432- 448.

Beicken, Peter: *Ingeborg Bachmann*. Beck, München 1992.

Beutner, Eduard/ Rossbacher, Karlheinz: „Einleitung“, in: Beutner, Eduard/ Rossbacher, Karlheinz (Hrsg.): *Ferne Heimat- Nahe Fremde bei Dichtern und Nachdenkern*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S.7- 15.

Beutner, Eduard: „Allerlei Heimat“, in: Beutner, Eduard/ Rossbacher, Karlheinz (Hrsg.): *Ferne Heimat- Nahe Fremde bei Dichtern und Nachdenkern*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2008, S.15- 32.

Chiarini, Paolo: „Auf der Suche nach wahren Sätzen. Zur Poetik Ingeborg Bachmanns“, in: Schlosser, Horst Dieter/ Zimmermann, Hans Dieter (Hrsg.): *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann*, Peter Bichsel Verlag Anton Hain, Frankfurt a.M. 1998, S.15-26.

Eberhardt, Joachim: „Existentialphilosophie und Existentialismus“, in: Albrecht, Monika/ Göttische, Dirk (Hrsg.): *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.212-214.

Eberhardt, Joachim: „Sprachphilosophie und poetologische Sprachreflexion“, in: Albrecht, Monika/ Göttische, Dirk (Hrsg.): *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.214-216.

Endres, Ria: „Die Paradoxie des Sprechens“, in: Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge (Hrsg.): *Kein objektives Urteil- nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, München, Zürich 1989, S.448- 462.

Geesen, Mechthild: *Die Zerstörung des Individuums des Erfahrungs- und Sprachverlusts in der Moderne: Figurenkonzeption und Erzählperspektive in der Prosa Ingeborg Bachmanns*. Schäuble Verlag, Rheinfelden 1998.

Gürtler, Christa: „Gedächtnisräume und Sehnsuchtsorte. Zur Topographie in Ingeborg Bachmanns Prosa“, in: Šlibar, Neva (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann weiter lesen und weiter schreiben*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2010, S.184- 195.

Heiser, Claude: *Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz*. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft, 85. Röhrig Universitätsverlag, Sankt Ingbert 2007.

Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk*. Verlag Anton Hain, Frankfurt a.M., 1993.

Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann*. 3. Aufl., Rowohlt Verlag, Hamburg 1999.

Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge/ Münster, Clemens (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Werke I- IV*. Piper, München 2010.

Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge (Hrsg.): *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Piper, München 1991.

Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge: „L'enfant abdique son extase. Die Erzählung Alles“, in: Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge (Hrsg.): *Kein objektives Urteil- Nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, München 1989, S.462- 469.

Larcati, Arturo: *Ingeborg Bachmanns Poetik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2006.

Lennox, Sara: „Bachmann und Wittgenstein“, in: Koschel, Christine/ von Weidenbaum, Inge (Hrsg.): *Kein objektives Urteil- nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Piper, München, Zürich 1989, S.600- 621.

Luckner, Andreas: *Martin Heidegger 'Sein und Zeit'*. 2. korr. Aufl., Verlag Ferdinand Schöningh, Paderborn 2001.

Mahrtdt, Helgard: „Denken und Schreiben- „Ansiedlungsversuche“ in der Welt. Ingeborg Bachmann und Hannah Arendt“, in: Šlibar, Neva (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann weiter lesen und weiter schreiben*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2010, S.38- 57.

Nagelschmidt, Ilse: „Zerstörungen weiblicher Kindheit“, in: Šlibar, Neva (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann weiter lesen und weiter schreiben*. Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2010, S.58- 71.

Nagy, Hajnalka: *Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2010.

Reitani, Luigi: „'Heimkehr nach Galicien'. Heimat im Werk Ingeborg Bachmanns. Mit einem bisher unveröffentlichten Brief von Jean Améry an Ingeborg Bachmann“, in: Agnese, Barbara/ Pichl, Robert (Hrsg.): *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium 2006*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, S.31- 46.

Schmaus, Marion: „Bachmanns Utopiebegriff“, in: Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk: *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.220-222.

Schmitz- Emans, Monika: „Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen“, in: Brokoph- Mauch, Gudrun/ Daigger, Annette (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung. Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6- 9. Juni.1991* Röhrig, St. Ingbert, 1995, S.46-87.

Schneider, Jost: „Das dreißigste Jahr und Erzählfragmente aus dem Umfeld“, in: Albrecht, Monika/ Götsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann- Handbuch. Leben- Werk- Wirkung*. Metzler, Stuttgart, Weimar 2002, S.112-126.

Schumacher, Bernhard N.: „Eigentlichkeit“, in: Thurnherr, Urs/ Hügli, Anton (Hrsg.): *Lexikon Existenzialismus und Existenzphilosophie*. WBG, Darmstadt 2007, S.55- 56.

Shin, Jiyoung: *Der „bewusste Utopismus“ im Mann ohne Eigenschaften von Robert Musil*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2008.

Steutzger, Inge: „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur“. *Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernard*. Rombach, Freiburg im Breisgau 2001.

Stoll, Andrea: „Der lange Weg zur Biographie Ingeborg Bachmanns“, in: Agnese, Barbara/ Pichl, Robert (Hrsg.): *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium 2006*. Königshausen & Neumann, Würzburg 2009, S.17- 31.

Stoll, Andrea: „Erinnerung und Schreibprozess- Zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns“, in: Götsche, Dirk/ Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann- Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*. Königshausen & Neumann, 1993, S.225-239.

Svandrlík, Rita: „'Das Virus Verbrechen': Täter und Opfer bei Ingeborg Bachmann und Elfriede Jelinek (*Unter Mördern und Irren, Die Ausgesperrten*)“, in: Šlibar, Neva (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann weiter lesen und weiter schreiben. Znanstvena založba Filozofske fakultete, Ljubljana 2010*, S. 72- 84.

Thamer, Hans- Ulrich: „Nationalsozialismus und Nachkriegsgesellschaft. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann und der öffentliche Umgang mit der NS- Zeit in Deutschland“, in: Götsche, Dirk/ Ohl, Hubert (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann- Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*. Königshausen & Neumann, 1993, S.215-224.

Tetens, Holm: *Wittgensteins „Tractatus“*. Ein Kommentar. Reclam Verlag, Stuttgart 2009.

Töller, Ursula: *Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“*. Erich Schmidt Verlag, Berlin 1998.

Vetter, Helmuth: „Dasein“, in: Thurnherr, Urs/ Hügli, Anton (Hrsg.): *Lexikon Existenzialismus und Existenzphilosophie*. WBG, Darmstadt 2007, S.39- 41.

von der Lühe, Irmela: „Abschied vom Utopia der Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung 'Alles'“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann. Zeitschrift für Literatur, Text und Kritik*, Band IV, 5. Aufl., München 1995, S.84- 96.

Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2003.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico- philosophicus. Logisch- philosophische Abhandlung*. 34.Aufl., Suhrkamp 2013.