

Lyrik nach Auschwitz.

Zwischen engagierter und experimenteller Literatur. Zu Bachmanns Gedicht *Ihr Worte*

YAMAMOTO Hiroshi

Ihr Worte

Für Nelly Sachs, die Freundin, die Dichterin, in Verehrung

Ihr Worte, auf, mir nach!, 1
 und sind wir auch schon weiter,
 zu weit gegangen, geht's noch einmal
 weiter, zu keinem Ende geht's.

Es hellt nicht auf. 5

Das Wort 6
 wird doch nur
 andre Worte nach sich ziehen,
 Satz den Satz.
 So möchte Welt,
 endgültig,
 sich aufdrängen,
 schon gesagt sein.
 Sagt sie nicht.

Worte, mir nach, 15
 daß nicht endgültig wird
 – nicht diese Wortbegier
 und Spruch auf Widerspruch!

Laßt eine Weile jetzt 19
 keins der Gefühle sprechen,
 den Muskel Herz
 sich anders üben.

Laßt, sag ich, laßt.	23
Ins höchste Ohr nicht, nichts, sag ich, geflüstert, zum Tod fall dir nichts ein, laß, und mir nach, nicht mild noch bitterlich, nicht trostreich, ohne Trost bezeichnend nicht, so auch nicht zeichenlos –	24
Und nur nicht dies: das Bild im Staubgespinnst, leeres Geroll von Silben, Sterbenswörter.	33
Kein Sterbenswort, Ihr Worte!	36
	(W I, 162-163) ¹

1

Auf Vorschlag des Piperverlags hat Bachmann 1964 für einen Sammelband, der über ihr Werk eine Zwischenbilanz aufstellen sollte, insgesamt 34 Gedichte ausgewählt. Dabei ist das Gedicht *Ihr Worte*, das den lyrischen Teil des Bandes abschließt, besonders auffällig platziert.² Nach den beiden Lyrikbänden *Die gestundete Zeit* (1952) und *Anrufung des Großen Bären* (1956) veröffentlichte die Dichterin nur noch sehr selten Gedichte. In Interviews betonte sie damals immer wieder, sie höre auf, Gedichte zu

1) Ingeborg Bachmann, *Werke*. 4 Bde., hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München/Zürich (Piper) 1978. Aus dieser Ausgabe wird im folgenden unter der Band-Sigle und der Seitenzahl zitiert.

2) Ingeborg Bachmann, *Gedichte Erzählungen Hörspiel Essays*, München (Piper) 1964. Der Verlag teilt mit: „Die in diesem Band enthaltene Auswahl wurde von der Autorin in Zusammenarbeit mit dem Verlag getroffen“ (S.346).

schreiben,³ und wolle sich stattdessen der Prosa zuwenden. In demselben Jahr, 1961, als unser Gedicht erstveröffentlicht wurde, erschien ihr erster Erzählband, *Das dreißigste Jahr*. Während der 60er Jahre beschäftigte sie sich dann sehr intensiv mit dem Roman-Zyklus *Todesarten*, der, von dem Eröffnungsroman *Malina* (1971) abgesehen, leider ganz und gar unvollendet blieb. Die Werkausgabe von 1978 enthält zwar für den Zeitraum von 1957 bis 1961 noch zwölf, danach, bis zu ihrem Tod 1973, nur noch sechs Gedichte. Bei unserem Gedicht, das zwischen 1957 und 1964 verfaßt wurde, handelt es sich um die einzige Ausnahme, da die übrigen Gedichte entweder 1956/57, also "in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft zur *Anrufung des Großen Bären*," bzw. erst nach 1964 entstanden sind.⁴ Außerdem zögerte die Dichterin lange, die letzten Gedichte zu veröffentlichen. Sogar wollte sie ursprünglich zur Publikation von vier dieser Gedichte in *Kursbuch 15* (1968) — *Keine Delikatessen, Enigma, Prag Jänner 64* und *Böhmen liegt am Meer* — einen Kommentar schreiben. Sie halte — so heißt es in einer Notiz im Nachlaß — „auch heute noch diese Veröffentlichung für nicht richtig“.⁵ Schon in dieser Hinsicht kommt unserem Gedicht für das Verstehen der sogenannten ‚Wende‘ Bachmanns also eine besondere Bedeutung zu.

Der Beginn der 60er Jahre markiert nicht nur eine entscheidende Zäsur in Bachmanns dichterischer Entwicklung, sondern danach wurde auch das produktive magisch-lyrische Jahrzehnt in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur zu Grabe getragen, wengleich man erst am Ende der 60er Jahre die (bürgerliche) Literatur für tot erklärt hat. Auch ein anderer wichtiger Vertreter der sogenannten hermetischen Lyrik, Günter Eich, stürzte damals plötzlich ins Schweigen ab. Vor diesem Hintergrund tendiert man in der Forschung dazu, die späten poetologischen Gedichte Bachmanns, insbesondere *Keine Delikatessen*, eines ihrer allerletzten Gedichte, als ihren lyrischen Schwanengesang auszulegen.⁶ In diesem Kontext könnte man Bachmanns Äußerung über unseren Text in einem Interview als Absage an die Vorstellung vom schönen Gedicht verstehen: „*Ihr Worte* habe ich geschrieben, nachdem ich mich fünf Jahre lang nicht mehr traute, ein Gedicht zu schreiben, keines mehr schreiben wollte, mir verboten habe, noch so ein Gebilde zu machen, das man Gedicht nennt. Ich habe nichts gegen Gedichte, aber Sie müssen sich denken, daß man plötzlich alles dagegen

3) Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München/Zürich (Piper) 1983 [=GuI], S.28.

4) Vgl. Anm. der Herausgeber – W I, 655ff.

5) K 1226/N290(NÖN). Zitiert nach: Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien (Paul Zsolnay) 1999. S.356.

6) Vgl. Christa Bürger, *Ich und Wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, in: Text + Kritik. Sonderband (Ingeborg Bachmann). München 1984. S.7-27, hier 17f. Heinrich Kaulen, *Zwischen Engagement und Kunstautonomie. Ingeborg Bachmanns letzter Gedichtzyklus "Vier Gedichte" (1968)*, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. 64(1991) S.755-776.

haben kann, gegen jede Metapher, jeden Klang, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern“.⁷

2

Bei dem Gedicht *Ihr Worte* überrascht die durchgängig negative Diktion. Dabei sind die Negationswörter „nicht“ (10mal), „nichts“ (2mal), „kein“ (3mal), „[weder...] noch“ und „ohne“ oder die negative Nachsilbe „-los“ und das negative Präfix „wider-“ sowie der Neologismus „Sterbenswörter“ dominant. Besonders in der 7. Strophe häufen sich solche Ausdrücke. Auch ist das Gedicht äußerst lakonisch gehalten. Abgesehen von Vokabeln, die mit Sprache im weiteren Sinn zu tun haben — wie „Wort“, „Satz“, „Spruch“ und „Widerspruch“ — und von solchen, die Körperteile bezeichnen, wie „Herz“ und „Ohr“, weisen die meisten auf ‚Tod‘, ‚Ende‘, und ‚Sterben‘. Auch die Neuprägung „Staubgespinst“ bezieht sich sowohl auf den literarischen Text („Gewebe“) als auch auf den Verfall, wie es bei „Sterbenswörter“ der Fall ist. Bachmann vermeidet es dabei bewusst, Nomina durch Attribute näher zu bestimmen. Wenn nicht, dann verwendet sie schlichte Adjektive (V.24, 33). Und der einzige Superlativ wird mit einem „nicht“ gekoppelt: „Ins höchste Ohr nicht“ (V.24). Es ist bezeichnend, daß etwa in der dritten Strophe ein einziger Satz optisch sehr gebrochen und fragmentarisch wirkt: „So möchte Welt, / endgültig, / sich aufdrängen, / schon gesagt sein.“ Syntaktisch hebt ein zentrales Substantiv ohne jeden Artikel, „Welt“, die Isoliertheit und Instabilität des damit Benannten besonders hervor. Jedoch wird auf eine sinnstiftende Satzkonstruktion durchaus nicht verzichtet, wenn auch der Text zahlreiche Ellipsen aufweist. Ferner ist nicht zu übersehen, dass das Gedicht sogar eine ringartige Wiederholungsstruktur zeigt, indem der Ruf am Anfang des Gedichts, der seinerseits schon den Gedichtstitel wiederholt, „Ihr Worte“, am Ende wiederkehrt. Das Prinzip von Wiederholungen und Variationen herrscht nicht nur in der Gesamtstruktur, sondern auch in den einzelnen Teilen vor. In der ersten Strophe etwa wiederholen sich die Konsonanten <w> (*W*orte/*w*ir/*w*eiter/*w*eit/*w*eiter) und <g> (*g*egangen/*g*eht’s/*g*eht’s) jeweils 5mal. Der knappe formelhafte Appell „mir nach“ taucht zunächst in der 4., dann in der 7. Strophe wieder auf, und das Wort „Ende“ nimmt auf „endgültig“ in der 2. und 3. Strophe Bezug, während die Silbe „auf“ am Ende der zweiten eine Entsprechung hat und danach fast in jeder Strophe eine Assonanz findet: „aufdrängen“ (V.12), „auf Widerspruch“ (V.18), „so auch“ (V.32) und „Staubgespinst“ (V.34).

Was das Versmaß betrifft, sind die Verse in der Regel jambisch abgefasst, wenn auch

7) GuI, S.25.

das strikt jambische Metrum in der ersten Strophe schon zwischen der dritten und vierten Zeile durch Enjambement und durch den Wechsel zum Trochäus abgeändert wird. Auch das Strophenschema (Verszahlen: 4/1/9/4/4/1/9/3/2) zeigt eine gewisse Regelmäßigkeit. Wenn die letzten zwei Zeilen zu einer verbunden wären und diese zur 8. Strophe gehörte, gäbe es eine perfekte Symmetrie; der Vier-, Ein-, Neun- und Vierzeiler hätte jeweils eine Entsprechung. Bachmann versucht also, weder eine vollständige formale Einheit zu etablieren, noch sie ganz aufzulösen, sondern kleine Verschiebungen hineinspielen zu lassen. Außerdem erweckt der jeweilige dominante Laut jeder Strophe den Schein einer gewissen Einheitlichkeit, wie <v>, <g> und <t> in der ersten, <n>, <ch> und <t> in der 7., <sch> und <l> in der vorletzten Strophe. Vor allem zeigt die 3. Strophe durch die Alliteration mit zahlreichen >Z<-Lauten und >S<-Schriftzeichen eine sowohl akustische als auch optische Gleichmässigkeit („Satz../So../.../sich.../schon.../Sagt...“). Zwar fehlt es hier an Reimen im traditionellen Sinne, aber zwischen einigen Wörtern am Zeilenende ist ein lautlicher Zusammenhang festzustellen: Das Wort „nach“ des ersten Zeilenendes beendet auch die 15., „nicht“ die 14., 24., und 31. Zeile, während z.B. „sein“ (V.13) und „ein“ (V.26), „mild“ (V.27) und „Bild“ (V.32) sich — in weitem Abstand zwar — reimen. So entsteht ein transstrophiges Netzwerk, das quersteht zur logischen Folge von Imperativen und Aussagen.

3

Auch hinsichtlich der Weltauffassung dominiert in dem Text das negative Moment: „Es hellt nicht auf“. So die knappe fünfte Zeile. Bei Bachmann ist die Licht — metaphorik in bezug auf das dichterische Sehvermögen sonst fast immer positiv geladen: „Schönes Licht, das uns warm hält, bewahrt und wunderbar besorgt, / Daß ich wieder sehen und daß ich dich wiederseh!“ (*An die Sonne*).⁸ Daher dürfte dieser Vers primär auf die unheilbar schlechte Wirklichkeit bezogen sein; es wäre eine resignierende Feststellung, wenn auch die Deutung einiges für sich hat, dass bei Bachmann das Motiv der Dunkelheit nicht immer Negatives konnotiere, sondern manchmal auch mit dem poetischen Geheimnis im Zusammenhang stehe.⁹ Doch ruft das lyrische Ich oft dazu auf, die düstere Welt zu verlassen.

Beide Komponenten, eine pessimistische Grundeinstellung zur Welt und der entschiedene Appell zum Ausbruch waren Bachmann-Lesern bereits bekannt. Fast von Anfang an ist in ihren Gedichten immer wieder die Rede von einer Flucht vor

8) W I, 136.

9) Vgl. Theo Mechtenberg, *Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, Stuttgart (Hans-Dieter Heinz) 1978. S.85f.; Mechthild Oberle, *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe. Die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns*, Frankfurt a.M. (Peter Lang) 1990. S.271.

der Gefahr, die von der sich immer mehr verdunkelnden Landschaft drohe. So heißt es im Eröffnungsgedicht *Ausfahrt (Die gestundete Zeit)*: „Das Beste / ist die Arbeit auf den Schiffen, / die weithin fahren“.¹⁰ Das Titelgedicht *Die gestundete Zeit* zeigt sogar in der Dringlichkeit seiner Diktion eine deutliche Ähnlichkeit mit dem 8 Jahre später entstandenen *Ihr Worte*: „Sieh dich nicht um. / Schnür deinen Schuh. / Jag die Hunde zurück. / Wirf die Fische ins Meer. / Lösch die Lupinen! // Es kommen härtere Tage“.¹¹

Gemäß dem Gedicht *Ihr Worte* hat sich aber die Situation von Grund aus verschlechtert. Zwischen dem Ich und der Welt gibt es offenbar keine vertraute Beziehung mehr, sondern nur noch eine derart unversöhnliche Spannung, dass zur Dastellung der bedrohten Welt — anders als in den früheren Gedichten — offenbar keine lebensvolle, üppige Bildersprache mehr benutzt werden kann, sondern nur noch ein paar wortkarge, dazu noch überaus ellipsenreiche Sätze übrigbleiben.

Charakterisiert wird „Welt“ nicht bloß durch bedrohliche Dunkelheit und Trübheit, was womöglich auf die politisch restaurativen Verhältnisse der Bundesrepublik und Österreichs in den späten 50er Jahren anspielt, sondern grundsätzlich auch durch eine an einem letzten Ziel orientierte Denkweise, wie ja im Gedicht das Wort „endgültig“ durch dessen syntaktische Isoliertheit (das Wort als *eine* Zeile, abgetrennt durch zwei Kommata) und seine Wiederaufnahme in der 4. Strophe ungewöhnlich stark betont wird. Nach diesem gleichsam teleologischen Geschichtsverständnis kommt dem Begriff „Endgültigkeit“ einzigartige Bedeutung zu, wobei es gleichgültig ist, mit welchen Mitteln und in welchem Prozess das Ziel erreicht wird oder werden soll. Und zwar sperrt sich diese Denkweise gegenüber jedem Einwand, da sie dem Ideal von Vollendung gänzlich verfallen ist. Wie der Begriff „Gültigkeit“ am meisten in bezug auf juristische und handelsgeschäftliche Verträge im Gebrauch ist (im Mittelhochdeutschen bedeutet „gültig“ sogar soviel wie „zu zahlen verpflichtet“), so könnte man sagen, daß das Denken, das dem Begriff „Gültigkeit“ verhaftet ist, ein bestehendes Gesetz und Wertsystem für selbstverständlich und natürlich hält und daher nicht in der Lage ist, es zu hinterfragen. Jenes Denken tut so, als wäre ein bestehendes Wertsystem nicht etwas Konstruiertes, sondern etwas unveränderbar Schicksalhaftes.

Ein anderes Merkmal von „Welt“ stellt offensichtlich das rationalistische, dualistische Denken dar, im Extremenfall pure Schwarzweißmalerei: Vers 18 („Und Spruch auf Widerspruch!“) erinnert uns an einen Satz in Kleists *Penthesilea*: „Soviel ich weiß, gibt es in der Natur / Kraft bloß und ihren Widerstand [...]“.¹² Das lässt der Dramatiker

10) W I, 29.

11) W I, 37.

12) Heinrich von Kleist, *Penthesilea* (V.125f.)

Odysseus sprechen, jenen klügsten und listigsten der griechischen Helden, welchen Adorno und Horkheimer in *Dialektik der Aufklärung* das Urbild der modernen europäischen Subjektivität nannten.¹³ Für Odysseus selbst bleibt ewig rätselhaft, was außerhalb der Kausalität sowie der Zielsetzung „instrumenteller Vernunft“ steht. Bachmann kehrt hier die „normale“ logische Folge um, wenn sie „Spruch“ auf „Widerspruch“ reagieren lässt. Diese Umkehrung ist wohl als ein Zeichen dafür gedacht, dass der europäische ‚Logoentrismus‘ auf einer falschen Voraussetzung, auf einer fatalen Perversion, beruht.

Dieser Welt der starren Zweckrationalität und des damit eng verbundenen Nützlichkeitsdenkens steht das lyrische Ich mit seinem Wunsch nach stetiger Veränderung, nach Instabilität und nach etwas Amorphem, was sich nicht festlegen lässt, schroff gegenüber. Was sprachliche Leistungen betrifft: Die Dichtung solle alles in Zweifel ziehen, was die öffentlichen Institutionen oder auch die logische Argumentation von deren Vertretern als die „endgültige“ und unwiderrufbare Wahrheit gelten lassen. Dabei stellt die wichtigste Waffe der Dichtung deren Vieldeutigkeit dar, die von den „Leerstellen“, den Lücken im Text, herrührt. Diesen könnte übrigens in der Erzählung *Undine geht* (1961) die Metapher „Lichtung“ in jenem dichten Wald, in dem sich die Wasserfrau, die personifizierte Poesie oder „der Inbegriff der Möglichkeiten der Kunst“,¹⁴ mit dem Menschen trifft, genau entsprechen. Gemäß ihrer Poetik, die sie in den *Frankfurter Vorlesungen* (1959/60) zum ersten Mal ausführlich entwickelt, ist Dichtung für Bachmann nur noch als ein „tausendfacher und mehrtausendjähriger Verstoß gegen die schlechte Sprache“ (IV 268) des Alltags definiert. Wie schon ihre Hörspielpreisrede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (1959) zeigt, besteht ihr literarisches Programm grundsätzlich darin, immer wieder ein „Spannungsverhältnis“ zu „erzeugen“, um „unsere Möglichkeiten“ zu „erweitern“.¹⁵

4

Besonders fällt auf, dass unser Gedicht weder an irgendein personales Gegenüber noch — in Form des Selbstgesprächs — an das lyrische Ich adressiert ist, sondern an „Worte“, abgesehen von der 7. Strophe, wo ein Wort mit „du“ angeredet wird. Damit bekommt das Gedicht einen höchst poetologischen Zug. Selbstverständlich ist hier zu unterscheiden zwischen einer Summe von einzelnen Wörtern und dichterischen

13) Vgl. Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, *Dialektik der Aufklärung*, Frankfurt a.M. (Fischer) 1969. S.6 u. S.38ff.

14) Hans Höller, *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*, Frankfurt a.M. (Athenäum) 1987, S.138.

15) Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, W IV, 276.

„Worten“. Diesen personifizierten „Worten“, die mit „ihr“ angeredet werden und auf welche die Dichterin selbst offenbar ihre Hoffnung setzt, stehen am Ende „Sterbenswörter“ (V.34) gegenüber. Dieses ungewöhnliche Wort kann mehrfach ausgelegt werden: Es bedeutet zunächst „tote Sprache“ im Sinn der Wirkungslosigkeit obsoletter *Phrasen*; daher sind „Sterbenswörter“ und „Bild / im Staubgespinst“ gleichgesetzt. Dann scheinen sie wirkungslose *Dichtung* zu verkörpern, sofern man den Ruf „auf, mir nach!“ (V.1) als an jemand gerichtet nimmt, der offenbar im Sterben liegt.¹⁶ Ferner weisen sie auf die Todesthematik in der 7. Strophe zurück: „Zum Tod fall dir nichts ein“. In diesem Kontext kann man den strikten Befehl („Und nur nicht dies“) als das geradezu moralische Diktum verstehen, man solle über das Todesthema nicht schwatzen, sondern höchst sorgsam damit umgehen. Ein Verbot, das sich noch zu der Aufforderung verschärft, absolut zu schweigen: „kein Sterbenswort sagen“ bedeutet soviel wie: „kein einziges Wort sagen“.

Freilich wurde das dichterische Wort wörtlich und als Allegorie schon in den Gedichten *Rede und Nachrede* sowie *Mein Vogel (Anrufung des Großen Bären)* angeredet. Aber die dichterische Sprache enthält nach den früheren poetologischen Gedichten schließlich immer noch einen Funken Hoffnung auf Rettung aus einer immer feindlicher werdenden Welt. Bald soll „mein Vogel“, die Allegorie der Dichtung, durch den Nebel „zu mir“ fliegen, um mir in der Not zu helfen,¹⁷ bald soll „mein Wort“ kommen und mich „erretten“.¹⁸ Also befindet sich damals die dichterische Sprache gewissermaßen noch unbeschädigt in der Sphäre reiner Schönheit, jenseits aller realen Mißstände. Sogar in *Rede und Nachrede* konnte das lyrische Ich noch einige positive Eigenschaften der gewünschten Sprache benennen: „Wort, sei von uns, / freisinnig, deutlich, schön“, „Gunst aus Laut und Hauch“.

In unserem Gedicht verhält es sich sehr anders. Um gegen die feindselige Welt zu kämpfen, muß das lyrische Ich seltsamerweise ständig an die Worte, ihre doch einzig vertrauten Waffen, appellieren, nicht nur nicht der „Welt“ zu dienen, sondern dem Ich beizustehen, diese zu negieren, weil sie sonst leichtfertig zur Festigung der bestehenden Weltverhältnisse beitragen würden. Jede affirmative Reaktion von seiten der Worte bleibt offenbar aus. Wie die „Worte“ auf das ständig wiederholte „mir nach!“ reagieren, erfahren wir nicht direkt. Jedenfalls scheinen sie dem wiederholten Zuruf nicht zu folgen, was allein schon die Existenz dieses Textes, der ja schließlich aus Bachmanns „Worten“ besteht, unter Beweis stellt. Der wiederholte Sprechakt

16) Vgl. Birgit R. Erdle, *Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten*, in: Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel (Hg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1997. S.107.

17) W I, 96.

18) W I, 116.

(„sage ich“) läßt sich also auch als Ausdruck der Ohnmacht des Ich verstehen. Offenbar scheint die Dichterin nicht nur das Vertrauen in die Sprache verloren zu haben. Ihr geht es hier um eine totale Kritik an Sprache überhaupt, nicht nur an der phrasenhaften des Alltags, der „Gaunersprache“,¹⁹ sondern sogar an der dichterischen. Z. B. zieht das lyrische Ich die Daseinsberechtigung von Gedichten im traditionellen Sinn in Zweifel, die allzu sehr von Stimmungen abhängen: „Laßt eine Weile jetzt / keins der Gefühle sprechen, / den Muskel Herz / sich anders üben“ (V. 19-22). Das Motiv „Herz“, das in der herkömmlichen Liebeslyrik eine so zentrale Rolle gespielt hat, wird wie aus der Perspektive eines Anatomen als ein bloßer „Muskel“ demystifiziert. Das Verb „üben“ zeigt, wie sehr es zum Dichten statt einer unmittelbaren Expression von Gefühlen eines klaren kritischen Bewußtseins bedarf. Darüber hinaus ist die klassische Vorstellung vom Dichter als Vermittler zwischen dem Göttlichen und den Menschen aufgegeben. Eine direkte Anrede an die Musen wie in der homerischen Epik, die sich noch ein Novalis, wenn auch in der Form eines Gegenentwurfs zur Anrede im Heldenepos, erlaubt hatte,²⁰ ist nicht mehr möglich: „Ins höchste Ohr nicht“ (V.24). Nach Mechthilde Oberle wird in einer früheren Fassung das Wort „Ohr“ noch ausdrücklich Gott zugewiesen: „in Gottes Ohr nichts, nichts sag ich geflüstert“.²¹ Man denke auch an die Feststellung in bezug auf den Dichterberuf in den *Frankfurter Vorlesungen*: dass „[...] kein Auftrag mehr da ist von oben und überhaupt kein Auftrag mehr kommt“.²² Der Zugang zur göttlichen Sphäre ist selbst dem Dichter versperrt. Es ist nicht mehr zulässig, „das Bild / im Staubgespinst“ (V.32-33) im Moder des Museums „Dichtung“ zu bewahren.

5

Hier müssen wir einen Blick auf den zeitgeschichtlichen und biographischen Hintergrund werfen. Das Gedicht wurde erstmals 1961 in dem anlässlich des 70. Geburtstags von Nelly Sachs herausgegebenen Sammelband veröffentlicht.²³ Dabei nimmt Bachmanns Gedicht in der Rubrik „Für Nelly Sachs“, wo die Kollegen Sachs Gedichte widmeten, die erste Stelle ein, während Celans Gedicht *Zürich, Zum Storchen* die Sammlung abschließt.²⁴ Zu dieser Zeit, zwischen 1957 und 1961, war Bachmanns

19) Ingeborg Bachmann, *Das dreißigste Jahr*, W II, 112.

20) Novalis, *Orpheus* (1789), in: ders., *Werke, Tagebücher und Briefe*, hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. München/Wien (Hanser) 1978. Bd.1, S.67f.

21) Vgl. Mechthild Oberle, *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe*, S.272, Anm. 81.

22) Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen*, W IV, 186.

23) *Nelly Sachs zu Ehren. Gedichte. Prosa. Beiträge*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1961. S.9 f.

24) Paul Celan, *Zürich, Zum Storchen*, in: *Nelly Sachs zu Ehren*, S.32.

Verbindung zu Celan wieder enger geworden, nachdem sie seit dessen Heirat 1952 für mehrere Jahre unterbrochen war.²⁵ Zusammen mit Celan und Max Frisch, ihrem damaligen Gefährten, hat sich Bachmann am 25. Mai 1960 in Zürich zum erstenmal mit der jüdischen Dichterin getroffen. Seitdem waren sie eng befreundet. Schon in den *Frankfurter Vorlesungen* (1959/60) kam ihren Ausführungen über beide Autoren besondere Bedeutung zu.²⁶ Mit diesem und anderen jüdischen Intellektuellen begann damals ein intensiver Austausch.²⁷ Dass diese Beziehung Bachmann zu einer noch intensiveren Auseinandersetzung mit einer noch nicht so fernen Vergangenheit führte, lag gewiss auch in der damaligen politischen Situation.

Ende der 50er Jahre ging nämlich unerwartet eine Welle antisemitischer Ausschreitungen hoch, in der BRD, aber auch in anderen europäischen Ländern. In der Folge brach bei vielen jüdischen Überlebenden das Trauma der Verfolgung wieder auf, sie litten umso stärker unter den Spätschäden, wie der Briefwechsel zwischen Sachs und Celan, besonders ihr Brief vom 6. Mai 1960, bezeugt.²⁸ Auch im Literaturbetrieb wurde unterschwellig eine antisemitische Tendenz spürbar, wie etwa während der Goll-Affäre. In der Literaturkritik läßt sich danach eine Art „Erinnerungsverweigerung“ beobachten: „Es geht dabei um Formen des Verschweigens, der Verdrängung und einer verdeckten Fortschreibung der Verwicklung *in* und *durch* die Rede — in einer Rede, die, verschoben auf das Feld des Ästhetischen, sich mit der zeitgenössischen politischen Symbolik der sogenannten ‚Wiedergutmachung‘ und dem in ihr ausgedrückten Anspruch auf ‚Versöhnung‘ und ‚Normalisierung‘ verknüpft.“²⁹ Dabei werden z. B. die Texte Sachs' auf völlig unangemessene Weise „zunehmend in das Repertoire des Zitierbaren“ aufgenommen und finden so „in der Rhetorik der ‚Wiedergutmachung‘ und ‚Versöhnung‘ einen spezifischen, unheimlichen Ort“.³⁰

Im Vergleich mit den anderen Beiträgen zu *Nelly Sachs zu Ehren* zeigt aber Bachmanns Gedicht eine Besonderheit. Die anderen Autoren versuchen entweder, persönliche Reminiszenzen an Nelly Sachs dichterisch zu verarbeiten, wie Celan sein Gespräch mit ihr im Zürcher Hotel, oder direkt auf das Thema Auschwitz und die Schuldfrage

25) Vgl. Joachim Hoell, *Ingeborg Bachmann*, München (dtv) 2001. S.108f.; Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S.444ff.

26) Vgl. Holgar Gehle, *Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961*, in: Bernhard Böschenstein und Sigrid Weigel (Hgg.), *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, 119f.

27) Vgl. Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann*, S.454-508, besonders S.464f.

28) Vgl. Paul Celan/Nelly Sachs, *Briefwechsel*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1996. S.34.

29) Birgit R. Erdle, *Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs*, S.86f.

30) Ebd., S.88.

einzugehen, wie Hans Magnus Enzensberger es tut, der ihr im gleichen Band auch einen Essay gewidmet hat,³¹ in dem Gedicht *Die Verschwundenen*: „[N]icht die erde hat sie verschluckt, war es die luft? / wie der sand sind sie zahlreich, doch nicht zu sand / sind sie geworden, sondern zu nichte. In scharen sind sie vergessen“.³² Von solch direktem und nicht selten pathetischem Ton hält sich Bachmann auffallend zurück. Ohne die Widmung würden die Leser schwerlich vermuten, dass das Gedicht sich auf Sachs oder gar auf das Thema Auschwitz bezieht. Bachmann hat später die Spur verwischt: Dort fehlt die Widmung.³³

Vor diesem Hintergrund ist das Gedicht als eine verdeckte poetische Antwort auf jenes berühmte Verdikt des kritischen Theoretikers Adorno zu lesen, nach dem es „barbarisch“ sei, nach Auschwitz überhaupt noch Gedichte zu schreiben.³⁴ Mit dem Philosophen, den sie Ende fünfziger Jahre kennen gelernt hatte, war sie seitdem freundschaftlich verbunden. In dieser Hinsicht ist die Todesthematik, um die besonders die 7. Strophe kreist, nicht mehr bloß in allgemein existentiellem Sinn zu verstehen, sondern deutet auf eine ganz konkrete geschichtliche Katastrophe hin, nämlich den nationalsozialistischen Völkermord. So gesehen, erscheinen etwa die schon erwähnten lautlichen Entsprechungen in der ersten Strophe in einem neuen Licht. Ob es Bachmann bewußt war oder nicht —: so, wie der Text vorliegt, ließe sich aus bestimmten Lauten oder auch nur Buchstaben der Ortsname *AUSCHWITZ* rekonstruieren, wenn auch nicht nach der genauen Lautfolge im Text: „auf“/„auch“, „schon“, „wir“/„weiter“/„weit“/„weiter“, „zu“/„geht's“/„zu“/„geht's“.³⁵

Unter dem Aspekt „Schreiben nach Auschwitz“ konkretisiert sich auch Bachmanns Zeitkritik. Der Wunsch der „Welt“, „schon gesagt zu sein“, läßt sich dann nämlich auf den Wunsch der deutschen und der österreichischen Nachkriegsgesellschaft beziehen, der belastenden Vergangenheit nicht länger in die Augen blicken zu müssen, um einen endgültigen Schlussstrich zu ziehen. So läßt sich die hartnäckige Aufforderung zum Weitergehen, Nie-zur-Ruhe-Kommen, die besonders in der ersten Strophe

31) Hans Magnus Enzensberger, *Die Steine der Freiheit*, in: *Nelly Sachs zu Ehren*, S.45-51.

32) Hans Magnus Enzensberger, *Die Verschwundenen*, in: *Nelly Sachs zu Ehren*, S.27; auch in: Hans Magnus Enzensberger, *blindenschrift*, Frankfurt a.M.(Suhrkamp) 1964. S. 51.

33) Die Widmung an Nelly Sachs fehlt in der ersten Ausgabe des Piper-Sammelbands. Vgl. Ingeborg Bachmann, *Gedichte Erzählungen Hörpiel Essays*, S.62 sowie die Anmerkung der Herausgeber in W I, S.658.

34) Vgl. Theodor W. Adorno, *Kulturkritik und Gesellschaft*, in: ders., *Gesammelte Schriften* 10/1, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1977. S.30.

35) In der Celan-Forschung ist ein solches Verfahren nicht ungewöhnlich. Zumindest unserem Bachmann-Text gegenüber scheint mir dieser Interpretationsansatz ebenfalls plausibel zu sein. Vgl. Yoshihiko Hirano, *Anagramm – Auschwitz – Adorno. Zu Celans Gedicht 'Fadensonnen'*, in: Anton Schwob, Stefan Sienerth und Andrei Corbea-Hoisie (Hgg.): *Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. München (IKGS) 2004. S.39-52.

auffällig präsent ist, nicht nur allgemein als ein Paradebeispiel für jene Konzeption von Utopie als „ein Richtungsnehmen“³⁶ auffassen, wie Bachmann sie in Anlehnung an Robert Musil entwickelt hat, sondern vielmehr als ein Resultat der geschichtlichen Erkenntnis, dass die Wunden, welche die NS-Gewalt schlug, nicht sozusagen von selber heilen, sondern weiter bluten.

Angesichts jener beispiellosen Katastrophe wäre es dann der Lyrik streng verwehrt, die Leser naiv in Stimmung zu versetzen, ihr süßen „Trost, zu bringen, als wäre seither gar nichts geschehen. Worüber sie nicht sprechen kann, darüber soll sie besser schweigen: „zum Tod fall dir nichts ein“ (V.26). In Analysen der Erzählung *Unter Mördern und Irren* aus dem Band *Das dreißigste Jahr* (1961) hat sich in der Forschung überwiegend die Meinung herausgebildet, dass

[...] Schreiben für die Autorin selbst in der Zeit des Erzählbands *Das dreißigste Jahr* noch keineswegs in dem Sinne ein ›Schreiben nach Auschwitz‹ war, wie sie es sich bald danach dann ausdrücklich zum Ziel setzte, sondern immer noch eher ein Schreiben nach dem Krieg und nach der NS-Diktatur unter Einschluß, aber keineswegs mit Vorrang des ›Thema Auschwitz‹.³⁷

Aber in demselben Jahr wie die genannte Erzählung wurde unser Gedicht veröffentlicht, das, wenn auch verhüllt, für die Opfer der Shoah spricht.

Zwar hat Bachmann auch sonst weder zu dem Thema „Holocaust“ noch zu jenem Gebot Adornos so explizite Stellung genommen wie ihr Kollege Enzensberger: „Wenn wir weiterleben wollen, muß dieser Satz widerlegt werden“.³⁸ Aber wie Günter Grass später bemerkte, sei es wie vielen der „jungen Lyriker der fünfziger Jahre“ auch ihr bewusst gewesen, dass sie „zwar nicht als Täter, doch im Lager der Täter zur Auschwitz-Generation“ gehört habe, dass also auch ihrer Biographie, inmitten der üblichen Daten, „das Datum der Wannsee-Konferenz“ eingeschrieben gewesen sei; aber zugleich sei ihnen soviel bewusst gewesen, dass „das Adorno-Gebot – wenn überhaupt – nur schreibend zu widerlegen“ wäre.³⁹ All das war ihr nicht „verschwommen“, sondern ganz klar gewusst, aber sie weigerte sich, etwa in ihren Poetik-Vorlesungen oder in essayistischen Schriften dieses Thema diskursiv zu behandeln. Ihre Weigerung hatte anscheinend eher zu tun mit ihrer Poetik des Understatements und gar des Verstummens, die sie dem Engagement entgegensetzen wollte, als mit der Intention, die Tatsache zu verschweigen, dass ihr Vater schon 1932

36) Vgl. Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 1988. S.75.

37) Monika Albrecht, Artikel *Nationalsozialismus*, in: Monika Albrecht / Dirk Göttsche (Hgg.), *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart/Weimar (Metzler) 2002. S. 240.

38) Enzensberger, *Die Steine der Freiheit*, in: *Nelly Sachs zu Ehren*, S.47.

39) Günter Grass, *Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung*, Frankfurt a. M. (Luchterhand Literaturverlag) 1990. S.17f.

in die NSDAP eintrat.⁴⁰ Was sie ferner davon abhielt, explizite über Auschwitz Gedichte zu schreiben, war wohl auch die Befürchtung gewollter Mißdeutung in jener heiklen historischen Situation, wo selbst Gedichte, die von Überlebenden — wie gerade von Sachs⁴¹ — geschrieben wurden, als angebliche Anzeichen einer gelingenden Bewältigung der Vergangenheit konsumiert werden konnten.

6

Andererseits hat Bachmann sich in den 60er Jahren durchaus mit dem Faschismus beschäftigt, freilich v. a. in Hinblick auf „privates Verhalten“,⁴² etwa auf das Verhältnis der Geschlechter zueinander: „Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau“.⁴³ Zugleich hatte sie von Anfang an die Absicht, das europäische logozentrische Denken und dessen Sprache in Frage zu stellen, deren Schattenseite hervorzukehren. Anhand eines Beispiels für die medizinischen Verbrechen in der NS-Zeit veranschaulicht sie in dem unvollendeten Roman *Der Fall Franza*, wie leicht Wissenschaft der Macht dienen und schließlich der Mittäterschaft schuldig werden kann:

Ihr[=Franza] fiel plötzlich ein, daß sie zu ihm gesagt hatte: Verzeihen Sie. Und auf dem letzten Blatt, das sie Jordan hingelegt hatte, stand zuunterst: verzeih mir. Nicht mehr ihr Name.

In dem Nürnberger Prozeßbericht hatte sie nicht mehr weiterlesen können, als der Zeuge B. an der Reihe war, kastriert, Verbrennungen, nachträglich noch Hodenoperation, aber nicht das war es gewesen, was sie an dieser Stelle jedesmal <x...x x...x>⁴⁴ gesehen, sie hatte schon zu viele Protokolle und Krankengeschichten gelesen, kaum je anderes in den letzten Jahren. Der Zeuge B. war ins Stocken gekommen, das stand aber nicht da in dem Protokoll, nein, vielmehr er war auf der Seite plötzlich wie vom Papier und vom Druck verschluckt. Anklagevertreter MacHaney, nachdem er auf seine Frage keine Antwort bekam:

Zeuge, haben Sie keine Furcht!

Aber dann war wieder das Schweigen nach dieser protokollierten Zeile. Und dann Zeuge B., nachdem die Erde sich einmal um ihre Achse gedreht hatte, damit diese Seite beschrieben würde:

Verzeihen Sie, daß ich weine...

Sonst war in den ganzen Protokollen kein „Verzeihen Sie“ vorgekommen, und von

40) Vgl. Hans Höller, *Ingeborg Bachmann*, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 2000. S.25f.

41) S. Anm. 29.

42) Vgl. Ingeborg Bachmann, „Todesarten“-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München/Zürich (Piper) 1995. Bd.2. S. 53[=TKA].

43) GuI, 144.

44) Das Textzeichen <x...x x...x> für: unlesbare Stelle.

den Ärzten lauter Sätze über Erlässe und was als rechtsverbindlich erscheinen mußte, und: das konnte ich gar nicht beurteilen. Und: das weiß ich nicht. Und: darüber war mir nichts bekannt. Und: das kann meines Erachtens nicht so beurteilt werden. Immer war von Erachten die Rede, niemals brach ein Schweigen aus, nie kam etwas ins Stocken.⁴⁵

Hier steht die analytisch-abstrahierende Sprache der verbrecherischen Ärzte („meines Erachtens“) und der Protokolle dem „Schweigen“ und „Stocken“ der Opfer gegenüber. Das Wort „Stocken“ enthält eine Reminiszenz an ein Berlin-Gedicht Celans (*Du liegst im großen Gelausche*, 1971), das ebenfalls den politischen Terror und die fortschreitende Gewalt der Geschichte thematisiert: „Der Landwehrkanal wird nicht rauschen. / Nichts / stockt“.⁴⁶ Die Episode aus dem Arztprozess in Nürnberg hat Bachmann so sehr beschäftigt, dass sie sie bereits in einer früheren Arbeitsphase ins Zentrum des Kapitels „Jordanische Zeit“ gerückt hat.⁴⁷ In den Todesarten-Romanen scheint es in *einer* Hinsicht zwar höchst problematisch zu sein, dass sich hier die nur wegen der geschlechtlichen Machtverhältnisse erkrankten hysterisch gewordenen weiblichen Figuren häufig unmittelbar entweder mit den Opfern der Judenvernichtung identifizieren, wie in der Gaskammerszene⁴⁸ sowie der SS-Mann-Szene⁴⁹ im Traumkapitel (*Malina*), oder mit den Opfern der kolonialisierenden Gewalt europäischer Zivilisation, wie Franza sich mit der „barfüßige[n] Wilde[n]“⁵⁰ identifiziert, mit jener „Gitsche“,⁵¹ welcher wendischer Name Mädchen mit magischer Kraft gegeben wurde, oder mit „eine[r] Papua“,⁵² einer von denen, die „seit sie mit der Zivilisation in Berührung“⁵³ kämen, aussterben würden. Hier wurde ein reales Volk wie die Slowenen zum Naturvolk, zum ‚Anderen‘ der europäischen Rationalität, stilisiert, gar idealisiert. Ferner ist — etwa nach Agamben — einem Überlebenden, gar Leuten, die sich „im Lager der Täter“⁵⁴ befinden, das Recht abzusprechen, sich mit den Gebrandmarkten, Geschändeten und Getöteten gleichzusetzen und in deren Namen zu sprechen.⁵⁵

Andererseits: erst indem Bachmann die Figuren eine Stelle des ‚Anderen‘ in der

45) TKA 2, 305f.

46) Paul Celan, *Du liegst im großen Gelausche*, in: ders.: *Gesammelte Werke II*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 1992. S.334.

47) Vgl. TKA 2, S.47ff.

48) Bachmann, *Malina*, W III, 175f.

49) Ebd., W III, 234f.

50) Bachmann, *Der Fall Franza*, W III, 356.

51) Ebd., W III, 357.

52) Ebd., W III, 414.

53) Ebd., W III, 413.

54) Vgl. Anm. 19.

55) Vgl. Giorgio Agamben, *Was von Auschwitz bleibt. Archiv und der Zeuge*, Frankfurt a.M. (Suhrkamp) 2003.

historischen Situation einnehmen lässt, kann sie näher auf die Problematik Sprache / Verstummen eingehen. Dabei versucht sie in ihrem Roman-Zyklus eine Erzählinstanz zu etablieren, die emotionale Reaktionen der weiblichen Figuren kommentierend relativiert, sogar sie in Frage stellt, wie Malina, der Doppelgänger der Ich-Erzählerin in *Malina*, oder die zwar konzipierte aber nicht realisierte Erzählfigur Martin im Fragment *Der Fall Franza*, um bei den Lesern keine sentimentale Einfühlung in die NS-Opfer aufkommen zu lassen.

7

Das lyrische Ich fordert die „Worte“ dazu auf, nicht einmal „bitterlich“ (V.28) zu „flüstern“. Damit wird an der wohlmeinenden Intention engagierter Autoren Kritik geübt, die das unerhörte Verbrechen explizite anklagen. Ohne kritisch über den „Zeichen“-Charakter der Sprache, über deren Repräsentationsfunktion zu reflektieren, komme nur reiner Kitsch zustande. Wenn die ‚instrumentelle Vernunft‘ der Aufklärung im Sinn der Adorno/Horkheimerschen These die Schritte zu den Konzentrationslagern hin beschleunigte, indem sie Qualität mit Quantität vertauschte und so die menschliche Existenz verdinglichte, und wenn dabei die „bezeichnend[e]“ (V.31) Sprache mit ihrer Abstraktions- bzw. Differenzierungs-, genauer: Entgrenzungskraft an diesem rückläufigen Fortschritt teilnahm, so muß nach Bachmanns neuer Einsicht die repräsentierende Funktion der Sprache radikal in Frage gestellt werden.

Aber auch die bloß experimentelle, „zeichenlos[e]“ (V. 32) Lyrik, die den semantischen Gehalt suspendiert und jede sinnstiftende Konstruktion stört, bleibt von ihrer Kritik nicht verschont. Die kritische Bezeichnung „Wortbegier“ (V. 17) bezieht sich in diesem Kontext wohl auf Selbstvergnügen und Selbstzweck in ästhetizistischem Spiel. Auch „leeres Geroll / von Silben“ (V. 34f.) kann als metaphorisch verschlüsselter Einwand gegen rein sprachliche Experimente betrachtet werden. Das Wort „Geroll“ steht freilich nicht mehr in den heutigen Wörterbüchern, aber es bedeutet nach Grimms Wörterbuch „das rollen als dumpfer ton“ wie „das geroll des donners“. Insofern kann es mit jenem „Bimbam von Worten“⁵⁶ in dem 1964 Anna Achmatova gewidmeten Gedicht *Wahrlich* in Beziehung gesetzt werden. In diesem Text steht die Dichterin jeglichen poetisch schönen sprachlichen Gebilden voller Skepsis gegenüber, vor allem den klangvollen und schwatzhaften, die in keiner konkreten Leiderfahrung Wurzeln schlagen: „Wem es ein Wort nie verschlagen hat, / (...) // dem ist nicht zu helfen“⁵⁷.

Sowohl bei „leeres Geroll / von Silben“ als auch bei „Bimbam von Worten“ handelt

56) W I, 166.

57) Ebd.

es sich um lautmalende Sprachpraxis, die sich in der Lyrik durchgesetzt hat. In ihren Poetikvorlesungen heißt es, einer neuen dichterischen Sprache müsse ein „moralischer, erkenntnishafter Ruck“ (IV, 192) vorangehen; ohne ihn bleibe die Sprachveränderung ein kindisches Spiel. Diese Kritik gilt aber nicht nur dem bloßem Experimentieren mit der Sprache nach Art der Wiener Gruppe, sondern auch schon deren Ahnherrn Stephane Mallarmé. Seine Dichtung, die als das Paradigma der lyrischen Moderne gilt, „[...] suspendiert jede inhaltliche Fixierung der Poesie, jeden semantischen Gehalt und sieht die eigentliche Bedeutung der Dichtung in der Assoziation von Klängen, in der Suggestion von Klangwirkungen (das Orphische, das Magische)“. Daher will seine Lyrik „in Ton- und Lautbewegungen eine eigene Klangwelt errichten, die keine Referenz zur Realität besitzt“.⁵⁸

Zum Konzept der absoluten Poesie zeigt Bachmann eine auffällig ambivalente Haltung. Einerseits bedeutet Dichtung auch für sie nichts anderes als das „verzweiflungsvoll[e] Unterwegssein“ (IV268) zu einer reinen utopischen Sprache. Andererseits scheint sie zunehmend eher von der Vorstellung von Grenze bzw. Schwelle fasziniert zu sein als von dem Utopischen selbst. Wichtiger als das Ziel ist hier das „Unterwegssein“. Daher zögern sowohl in den Gedichten als auch in den Erzählungen manche Figuren vor der doch lang ersehnten Grenzüberschreitung oder wenden sich sogar an der Grenze um wie Lots Frau im *Alten Testament*. Schon im Gedicht *Ausfahrt* bereut das lyrische Ich seinen Entschluss: „Du hättest dich mit einer Hand in die Sandbank krallen / oder mit einer Locke an die Klippen heften sollen“ (I 29). Jan im Hörspiel *Der Gute Gott von Manhattan* (1958) wird in dem entscheidenden Moment, in dem er die Grenze überschreiten könnte, „rückläufig“ (I 327). Das Wasserreich in der Erzählung *Undine geht* (1961) stellt zwar die utopische Möglichkeit eines Einsseins mit der Natur dar, wird aber durch Sprachlosigkeit charakterisiert (Vgl. II 183). Als fürchte sie sich vor dem Verlust der Sprache, hält Undine einen langen Monolog und lobt am Ende die beschränkte menschliche Rede, obwohl sie dann selber in den utopischen Bereich der Musik zurückkehrt.

Bei einem Vergleich zwischen Bachmanns Essay *Musik und Dichtung* (1959) mit demjenigen desselben Titels von Mallarmé wird die Differenz zwischen ihren Poesie-Konzepten besonders deutlich, obwohl die Krise der Dichtung für beide in der Blüte der Reportage und der Tendenz, Informationen zu liefern, besteht, welche, am ökonomischen Austausch-Modell orientiert, scheinbar keinen Zweifel daran lassen, Meinungen wie Waren austauschen zu können. Für den französischen Dichter geht es darum, „[...] aus einer Handvoll Staub oder Realität die flüchtige Streuung, ohne im Buch, selbst als Text, sie zu umschließen, die der Geist ist, zu befreien, der mit nichts

58) Helmut Bachmaier, *Nachwort*, in: Franz Grillparzer: *Der arme Spielmann*. Stuttgart (Reclam) 1979. S.72.

etwas zu schaffen hat außer der Musikalität von allem⁵⁹. In ihrem Essay *Musik und Dichtung*, der übrigens auf Celans *Bremer Rede* (1958) direkt wie auch indirekt Bezug nimmt, verteidigt Bachmann eher die Beschränktheit und Unvollendetheit, die Angreif- und Verwundbarkeit der menschlichen Stimme, die „weit entfernt davon“ sei, „ein Gerät zu sein, ein sicheres Instrument, ein gelungener Apparat“.⁶⁰ Wie nachgewiesen wurde, hat Bachmann auch in dem Gedicht *Tage in Weiß* Mallarmés Ästhetizismus verworfen.⁶¹ Und in einem frühen Entwurf zu ihrer Büchnerpreisrede legt sie grundsätzlich dar, wie angesichts der herrschenden Realität politischer und sozialer Gewalt der Ästhetizismus der frühen literarischen Moderne „museal“ geworden sei.⁶²

Zwischen der absoluten Poesie und der engagierten Literatur ist Bachmann hin- und hergerissen. Dieser Aporie hat sie sich schließlich entzogen. Sie wandte sich der Prosa zu, jedoch weder um sich resignierend den Problemen zu entziehen, noch um an einer engagierten Frauenliteratur teilzunehmen, sondern um sich noch intensiver mit diesen Problemen auseinanderzusetzen und zu einer differenzierteren Darstellung zu gelangen. So vermeidet der Metaroman *Malina* (1971) mit Hilfe des Doppelgänger-Motivs die einfache geschlechtliche Rollenzuschreibung rational/emotional. Wie mir scheint, gelingt es Bachmann so, aufzuweisen, dass der Versuch scheitern muss, „ein schönes Buch“ im Sinn Mallarmés zu schreiben, das symbolisch die ganze Welt in sich enthalte. Dieser Roman markiert daher keinen Bruch in Bachmanns Gesamtwerk, sondern entwickelt sich konsequent aus Keimen in den poetologischen Gedichten.

アウシュヴィッツ以降の抒情詩

——アンガージュマンと言語実験のあいだで。パッハマンの詩『おまえたち言葉よ』について——

山本浩司

パッハマン後期の代表的な詩『おまえたち言葉よ』(1961)は、とりわけ否定性に刻印された詩論として読むことができる。否定詞が多用され、語彙は乏しく、修飾語も切り詰め

59) Stéphane Mallarmé, *Musik und Literatur*, in: ders., *Sämtliche Dichtungen*. München (dtv) 1995. S.284f.

60) Bachmann, *Musik und Dichtung*, W IV62.

61) Vgl. Ute Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*, Stuttgart (Hans-Dieter Heinz) 1983. S. 16-19.

62) Vgl. Ebd., S.268.

られるなど、豊富なイメージ言語との絶縁が宣言されているように見える。極端な省略語法のために、詩行が1語で形成されるなど、文章構造も断片的である。しかし他方で同母音や子音の反復により、詩節ごとに一定の統一性が与えられているばかりか、他の詩節との間に遠い呼応関係も作られている。さらに、表題が結末で再び浮上することにより、詩そのものが無限に繰り返される運動体として提示されている。

無限運動はテーマの上でも中心を占める。第一連がすでに言葉に対して、「終わりなき終わり」に向かう永久の前進運動を要求している。また最終的な目標を設定し完結性を志向する「世界」には厳しい批判が加えられ、その世界の僕として意見交換の道具に墮することが言語に禁じられる。その際、死の問題が前景化してくる。「死に直面して何も思いつくな」というテーゼは、ユダヤ詩人ネリー・ザックスへの献辞や伝記的事実を念頭に置けば、「アウシュヴィッツ以降、詩を書くことは野蛮だ」というアドルノの言葉との関連に置くことができ、第一連のアナグラムなど興味深い試みも認められる。もっともバッハマンは、エンツェンスベルガーなどと違って、アウシュヴィッツ問題に対して決して直接的な形で応答はしなかった。これは、ザックスの詩すらが宥和しえないものの宥和を演出するものとして利用されてしまう戦後の文学空間に対する彼女の鋭い嗅覚を物語るものだ。

かくしてバッハマンは、アンガージュマンの詩と芸術至上主義の詩、その間の隘路を抜けようとする。この問題は後期散文においてさらに精密に扱われていくものだ。その限りで、この詩は単なる抒情詩への訣別ではなく、「さまざまな死に方」という散文構想の胚芽とでもいうべきだろう。