

Gegenbilder in Ingeborg Bachmanns Prosa

by

Spiridoula Georgiadou

**Submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree
of Master of Arts**

at

**Dalhousie University
Halifax, Nova Scotia
August 2000**

© Copyright by Spiridoula Georgiadou



National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-57199-8

Canada

wem sonst, als nur Dir...

Inhaltsverzeichnis

I. Einleitung	1
II. Mythos der Technik: <i>Das Lächeln der Sphinx</i>	5
III. Mythos der Liebe: <i>Undine geht</i>	19
III.1. Quellen und Vorlagen	19
III.2. Undine, die gehen will	23
IV. Mythos der Hoffnung: <i>Alles</i>	38
IV.1. Die Bedeutung von „Alles“ und das Fallenlassen des Vaters	43
IV.2. Mythologische Anspielungen	47
IV.3. Der Umgang mit Namen	49
IV.4. Die Frage nach der Schuld	51
V. Schlußbemerkung	55
VI. Literaturverzeichnis	58

Abstract

Ingeborg Bachmann frequently employs mythological subject-matter in her prose. As she deals with contemporary issues, like the impossibility of love and trust or the encroachment of technology on human lives, this is very surprising. We analyse three short stories exemplifying the inclusion of myths in the narrative structure. In contrast to traditional mythology, Bachmann's short stories show human beings as unredeemable. There is no help from the gods and, therefore, no hope in Bachmann's universe. Her myths are narrative devices without redemptive qualities.

I. Einleitung

Mit ihren Gedichtbänden *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des Großen Bären* (1956) hat Ingeborg Bachmann Berühmtheit erlangt. Nach ihrer ersten öffentlichen Lesung vor der Gruppe 47 im Jahre 1952 waren Schriftsteller und Kritiker so beeindruckt, daß sie ihr ein Jahr später den Preis der Gruppe zusprachen. Eine Titelstory im *Spiegel* (1954) machte sie dann populär.

Mit ihrer Prosa hatte Ingeborg Bachmann indessen weniger Erfolg. Reich-Ranicki nannte sie in seiner Besprechung des *Dreißigsten Jahres* eine „gefallene Lyrikerin“.¹ Für ihn sind Bachmanns Erzählungen „Ausdruck rein emotionaler Auflehnung gegen die Welt als Ganzes, daher ohne greifbaren Bezug zur Realität.“² Er schreibt: „Nicht Konkrete Überlegungen, nicht Gedanken treiben die Helden zu ihrer schwermütigen Rebellion gegen die bestehende Ordnung, sondern Gefühle, die... sich... entziehen.“³ Reich-Ranicki will damit zum Ausdruck bringen, daß der konkrete Realitätsbezug, wie er ihn in den Romanen von Günter Grass, Heinrich Böll oder Martin Walser zu finden glaubte, bei Ingeborg Bachmann nicht vorhanden sei. Er verkennt damit jedoch die tiefere Zusammenhänge und die Hintergründe der Bachmannschen Prosa. Daß sich in ihr vieles von dem modernen Krisenbewußtsein spiegelt, das nicht an tagespolitische Ereignisse gebunden bleibt, ist Reich-Ranicki entgangen.

Gerade deren Probleme aber, die die europäische Literatur seit der Jahrhundertwende kennzeichnen, prägen auch Ingeborg Bachmanns Prosa und ihren Erzählstil. Ihre zahlreichen Aufsätze zur Problematik des Schreibens in der Moderne

¹ Marcel Reich-Ranicki, „Die Lust an der Verfassung zu rütteln. Über die Erzählungen der Ingeborg Bachmann.“ In: *Die Kultur* 9 (1961). Nr. 167. S. 14.

² Bartsch, Kurt, *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart 1988. S. 9.

³ M. Reich-Ranicki. S.14.

zeigen, daß sie sich mit den neueren Erzähltechniken in Theorie und Praxis auseinandergesetzt hat.⁴ Alle spezifischen Elemente des modernen Erzählens findet man in Ingeborg Bachmanns Prosa wieder. Sie spiegeln Problemkomplexe, die moderne Autoren besonders beschäftigen. Das Ungenügen an der Sprache gehört ebenso dazu wie die Suche nach einem modernen Mythos. Beide bedingen sich gegenseitig. Neue Mythologisierungsversuche sind Teil von Ingeborg Bachmanns Schreibstrategie. Ihr Ringen um eine „neue Sprache“ zeigt sich programmatisch in der Erzählung *Das dreißigste Jahr*. Dort verkündet sie „keine neue Welt ohne neue Sprache“.⁵ Auch wenn diese Erzählung nicht gerade ein Musterbeispiel für Ingeborg Bachmanns neue Mythenschöpfungen darstellt, bleiben die vielen Bibelanspielungen, die dem gefährdeten Ich sprachlichen Halt geben, zu beachten. Sie zeugen von einem Ausdruckswillen, dem die Alltagssprache nicht gemäß ist. Religiöse Anspielungen verbinden sich in ihrem Werk mit Mythen, um prälogische Räume zu erschliessen. Ingeborg Bachmanns Prosa ist voll von Bezügen auf mythische Vorlagen. Dieses scheinbare Ausweichen vor der Realität durch Mythologisierung ist als ein Kunstgriff zu werten, mit dem Ingeborg Bachmann ihre Zeitprobleme gestaltet und diese auf eine von der nüchteren Alltagslogik unabhängige Weise beleuchtet. Die Mythenkonstruktion ist weit über Bachmann hinaus ein wesentliches Element modernen Schreibens. Dies hat schon Hermann Broch in *Dichten und Erkennen* folgendermassen zum Ausdruck gebracht:

Denn den modernen Mythos, den zu schreiben der Ehrgeiz so vieler Dichter ist, den gibt es nicht; Es gibt nur etwas, was sich recht eigentlich als Gegen-Mythos bezeichnen ließe: Mythos nämlich ist Kosmogonie, ist Beschreibung der den Menschen bedrohenden und ihn vernichtenden Urkräfte und setzt deren

⁴ Zu erinnern sind ihre Frankfurter Vorlesungen: *Probleme zeitgenössischer Dichtung*. Ingeborg Bachmann, *Werke*. Hrsg. C. Koschel und I. von Weidenbaum. München 1978. Bd. IV, S. 182-254.

⁵ I. Bachmann, *Werke*, III, S. 132.

Symbolfiguren nicht minder große, prometheische Heldensymbole entgegen, welche dartun, wie der Mensch das scheinbar Unüberwindliche überwindet und auf Erden zu wohnen vermag; nichts davon trifft heute noch zu, oder richtiger die mythologische Rationalität ist von der wissenschaftlichen abgelöst worden, die nun mit allerdings schärferen Rationalsymbolen die Urkräfte und deren Überwindungsmöglichkeit zu beschreiben hat, und wenn auch die Ur-Angst unverändert im Menschen weiterlebt, ja an ihren Erbformen festhält, das Beängstigende hat sich, ohne daß er davon recht Kenntnis genommen hätte, verschoben und liegt nicht mehr in der ursprünglichen, sondern – merkwürdigerweise – in der zur Zivilisation gebändigten Natur, liegt im Menschenwerk, aus dem mit einem Mal, wiederum mythos-heischend, oder eben richtiger den Gegen-Mythos heischend, aufs neue das Ungebändigte, Unbändigbare hervorspringt. Maschinendschungel, Betonschungel, Zivilisationsdschungel: ob er sich mit den alten heldischen Mitteln nochmals wird bändigen lassen, ist fraglich; (...)⁶

Ingeborg Bachmanns Mythologisierungen vermeiden die Kosmogonie. Ihre Mittel sind nicht die "alten heldischen". Ihre Mythen sind durchaus traditionsgebunden, aber ins Moderne gewendet; so wie Baudelaire in seinem berühmten Gedicht den antiken Mythos von der rätselhaften Sphinx auf ganz neue Weise behandelt. Aber nicht nur die antiken Mythen werden von Bachmann neu instrumentiert; aus der Mythentradition des Mittelalters stammt der Undine-Stoff, den sie in der abschließenden Erzählung des *Dreißigsten Jahres* behandelt. Dieser Stoff war von der Romantik wiederbelebt worden, wird aber von Bachmann radikal neu gestaltet. Undine steht für einen modernen Liebesmythos. Die Sphinx in der Erzählung *Das Lächeln der Sphinx* hingegen gibt Antwort auf Rätsel der modernen Rationalität, und sie gibt damit neue Rätsel auf. Sie ist Symbol für eine vernunftbestimmte Welt, die ihrerseits zum Rätsel geworden ist. Daraus bezieht sie ihre für die Moderne mythenbildende Kraft.

Die Romantik hat auch bereits die Gestalt des Kindes symbolisch erhöht. Dafür sind die Gemälde Philipp Otto Runge ein ebenso augenscheinliches Beispiel wie das

⁶ Hermann Broch, *Dichten und Erkennen*, Hrsg. Hannah Arendt. Zürich 1955. S. 119.

Gedicht von Novalis "An Tieck". In Ingeborg Bachmanns Erzählung *Alles* steht ebenfalls ein Kind im Mittelpunkt. Dieses wird – der christlichen Tradition entsprechend – zum Symbol einer umfassenden Lebenserneuerung, die sich allerdings als Utopie erweist. Als Hoffnungssymbol steht das Kind jedoch auch bei Ingeborg Bachmann noch in der Tradition des christlichen Ursprungsdenkens romantischer Prägung. Auch diese Erzählung (*Alles*) ist voll von mythologischen Anspielungen aus unterschiedlichsten Bereichen.

Die genannten Erzählungen – *Das Lächeln der Sphinx*, *Alles* und *Undine geht* – sind nur drei Beispiele für Bachmanns Versuch, die moderne Sprachskepsis durch neue Mythen zu ersetzen, die gleichwohl auf die Tradition bezogen bleiben. Ingeborg Bachmann revoltiert nicht grundsätzlich gegen die Überlieferung; sie zeigt sie in einem neuen Licht und gibt damit zu verstehen, daß auch die Sprache für eine "neue Welt" nicht auf die Überlieferung verzichten kann. Die "neue Sprache" ist durchaus noch die alte, die alte Bildersprache, aber doch ganz neu instrumentiert. Eben dies soll an den genannten Beispielen nachvollzogen werden. Weitere Erzählungen werden nur herangezogen, wenn sie zu den zentralen Themen der Technik, der Utopie und der Liebe eine Beziehung stiften. Aber es bleibt zu beachten, daß Ingeborg Bachmanns Erzählstil – überall da, wo Identitäts-, Beziehungs-, Wahrheits- oder Erkenntnisfragen zur Debatte stehen von der Bildersprache des Mythos bestimmt ist, die sich dem logisch-positivistischen Mitteilungsscharakter entzieht.

II. Mythos der Technik: *Das Lächeln der Sphinx*

Mythische Elemente und Versatzstücke spielen in Bachmanns Dichtung eine unauffällig dominante Rolle. Sie gehören nicht etwa (oder nur nebenbei) zum sprachlichen Repertoire einer gelehrten Dichterin, die beliebig über ihr Material und die kulturelle Tradition verfügt, vielmehr erhalten sie ihren präzisen Stellenwert im Wert- und Selbstverständigungsprozeß der Autorin und markieren Gelenkstellen ihrer Dichtung. Nicht nur in der Lyrik, die der bildlichen Entfaltung ohnehin breiten Raum zugesteht, findet sich eine Fülle von mythischen Allusionen, zu denen ich auch die biblischen, märchen- und sagenhaften Anspielungen rechne.

Der Hinweis auf die *Anrufung des großen Bären*⁷, als einer mythischen Beschwörung, mag hier genügen. Man dürfte auch an die „Lieder von einer Insel“⁸ erinnern, in denen das Totenschiff zur „Arche des Heils“ geworden ist⁹ und die „Kreuze/ mit unserer sterblichen Last/ Mastendienst“ leisten¹⁰.

Vor allem in der Prosa Bachmanns – in den Romanen und Erzählungen gleichermaßen – werden Mythen überraschend häufig evoziert und zugleich verfremdet. Nadja z.B. in der Erzählung *Simultan* findet in der Christusfigur von Maratea, einem Gipfelkruzifixus, eine Identifikationsgestalt, die sich in ihrer Vorstellung wie ein Drachenflieger erhebt und wie Ikarus abstürzt. Sie projiziert ihr eigenes Schicksal in diese Figur oder sieht es aus ihr heraus. Bachmann erzählt also nicht die alten Göttergeschichten noch einmal, wie Marie Luise Kaschnitz in ihren *Griechischen*

⁷ I. Bachmann, I. S. 81.

⁸ Ebd. S. 121.

⁹ Hermann Weber, *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen 1986. S. 164.

¹⁰ I. Bachmann, I. S. 121.

Mythen. Sie projiziert sie vielmehr auf den fahlen Horizont der erlebten Gegenwart, vor dem sie wie drohende Schatten agieren.

Eine solche Verwendung überrascht vor allem im Kontext von Bachmanns nüchterner Prosa. Denn die Figuren, die sie entwirft, entstammen durchweg einer kalten, zivilisatorisch funktionalen Welt. Sie sind überall und deshalb nirgendwo zu Hause, durchqueren Flughallen und Bahnhöfe oder reisen mit dem Taxi, um termingerecht anzukommen. Sie kommunizieren per Telefon in vorgefaßten Sätzen und schicken sich Telegramme, die ihre Hast unterstreichen. Als Ingenieure, Zeitungskorrespondenten und Simultandolmetscherinnen sind sie der rasenden und reißenden Zeit ausgeliefert, die ihnen meist keine Verschnaufpause gönnt. Kommen sie dennoch einen Moment zur Besinnung, so erfahren sie den „Abgrund“ ihres Daseins, „le gouffre“, wie ihn Bachmann in Baudelaires gleichnamigem Gedicht entdeckt. Aber darüber vermögen sie sich nicht zu erklären; diese „andere“ Welt ist ihrer Sprache weitgehend verschlossen. Sie registrieren nur „was der Fall ist“, nicht was sich „zeigt“, um Wittgensteins Wendungen zu gebrauchen, die Bachmann adaptiert. Nur in Bildern und Träumen bricht jene fremde, untergründige Welt unvermutet hervor, und damit treten auch die Mythen, Sagen und Märchen ins Spiel, die neue Dimensionen der Lebenserfahrung zu öffnen scheinen. Sie überschreiten oder durchkreuzen zumindest das bloße „Tatsachenwissen“ und die ihm gemäße Sprache der Logik. Diesen inneren Zusammenhang einer logisch verfaßten Welt, einer ihr gemäßen Sprache und den abgründigen „Lebensproblemen“, die sich dennoch nach Bachmann „zeigen“, unausweichlich aufdrängen, versuche ich an wenigen Beispielen zu skizzieren, um die Bedeutung und den Stellenwert der Mythen oder Mythenanspielungen in ihrer Dichtung genauer zu fassen.

Das Lächeln der Sphinx lautet der Titel einer kurzen, parabelhaften Erzählung aus dem Jahre 1949, in der die geschichtliche Realität scheinbar gänzlich verdrängt ist. In märchenhaften Formeln und in kafkaesker Manier erinnert sie an jenen antiken Mythos¹¹, der das Rätsel „Mensch“ betrifft. Bekanntlich löst Ödipus dieses Rätsel und vernichtet damit das Untier, das Theben bedroht. Der Triumph des menschlichen Geistes über die verschlingende Gewalt des Chaos wird hier manifest. Bachmann modifiziert diesen Mythos, gestaltet ihn um zur Kontrafaktur: während Ödipus durch seine – wenngleich zweifelhafte – Weisheit die Macht über Theben allererst erringt, wird in Bachmanns Erzählung eine Machtordnung vorausgesetzt. Herrschaft ist hier bereits installiert, die der König – er trägt keinen Namen, d.h. jeder beliebige Herrscher könnte gemeint sein – zu verteidigen hat.

*Nicht daß er sich „von unten“ von seinem Volk her, bedroht fühlte, die Bedrohung kam von oben, von unausgesprochenen Forderungen und Weisungen, denen er folgen zu müssen glaubte und die er nicht kannte.*¹²

Folgerichtig geht hier nicht der König zur Sphinx, um sie zu reizen, diese kommt vielmehr zu ihm, drängt sich ihm auf in „Unruhe und Schlaflosigkeit“. Sie gleicht der schleichenden Macht seelischer Bedrängnisse, der Faustischen Sorge, und deshalb kommt sie als Schatten, kontur- und gestaltlos, als Schatten, den die Sphinx ihrer tatsächlichen Ankunft vorauswirft. Sie ist somit zunächst gar nicht konkret und faßbar als Gegner vorhanden. Erst dadurch, daß der Herrscher sie nennt, sie „anruft“, wird sie gleichsam „ins Leben“ gezwungen. Mit den Worten und Namen wird die Bedrohung erst greifbar, kommen Fragen und Probleme in die Welt; „Der Name allein genügt, um in der

¹¹ Vgl. Sophokles, *König Ödipus*. Stuttgart 1998.

¹² I. Bachmann, II, S. 19.

Welt zu sein“ heißt es in der Frankfurter Vorlesung über den Umgang mit Namen.¹³ „Tatsachen“ werden so geschaffen. Sie gewinnen Gestalt in der vagen Fixierung des Untiers: „Er öffnete zuerst den Mund und forderte sie heraus, ihn herauszufordern.“¹⁴ Der König ist demnach der Initiator des tödlichen Fragespieles, das nun in Gang kommt. Drei Fragen sind es hier, denen er sich zu stellen hat, nicht eine, wie in der mythischen Überlieferung. Und die beiden ersten sind gar nicht als Fragen, sondern als Neugier erweckende Aufforderungen an den König gerichtet:

Das Innere der Erde ist unserem Blick verschlossen“, sagt die Sphinx: „aber ihr sollt einmal hineinsehen, die Dinge vor mir ausbreiten, die sie birgt, und mir über ihr Feuer und ihre Festigkeit Bescheid sagen.“¹⁵

Eine Aufgabe, die dem Herrscher nur ein gutmütiges Lächeln entlockt, denn es bereitet ihm keinerlei Mühe – eher Lust –, dieser Forderung mit seinen wissenschaftlichen Hilfsstäben zu genügen. Der „Leib der Erde“ wird im Auftrag des Herrschers „durchbohrt“ und vermessen und „das Gefundene in die feinnervigsten Formeln übertragen. In „prächtigen Tabellen“ und „dicken Büchern“ werden die Resultate der Sphinx präsentiert, die damit vollkommen zufrieden ist, obgleich sie nach Meinung der Gelehrten „zu wenig Achtung“ vor deren Leistung erkennen läßt. Die Wissenschaft will also nicht nur Erfolg: sie will auch gelobt sein.

Die Sphinx stellt nun ihre zweite Frage, die „wieder unmißverständlich und einfach im Wortlaut“ klingt. „Gelassen“ fordert das „beinahe“ entzauberte Ungeheuer“, daß sich „nun alle an die Feststellung der Dinge machen sollten, die die Erde bedeckten,

¹³ I. Bachmann, IV, S. 238.

¹⁴ I. Bachmann, II, S. 19.

¹⁵ Ebd. S. 19/20.

einschließlich der Sphären, die sich um sie schlossen.“¹⁶ Nach der Erforschung des Innern der Erde ist somit nun deren Oberfläche und der Kosmos an der Reihe. Und auch diese Aufgabe bereitet den Wissenschaftlern keine ernsthaften Probleme, ja, sie führen in ihren Aufzeichnungen sogar „eine unerhört feingliedrige Untersuchung des Weltraums an, die alle Planetenbahnen, alle Himmelskörper, Vergangenheiten und Zukünfte der Materie enthielt.“ In „heimlicher Schadenfreude“ und mit Forscherstolz hoffen sie der Sphinx damit „eine dritte Frage vorwegzunehmen.“ Sie glauben die Zukunft sicher im Griff zu haben.

Aber diese Frage folgt dennoch, - und diesmal tatsächlich als Frage – wenngleich ganz anders als von den Wissenschaftlern erwartet, so daß es ihnen den Atem verschlägt: „Was mag wohl in den Menschen sein, die du beherrscht“¹⁷, fragt die Sphinx den König und wendet damit den Blick vom theoretisch Wißbaren auf das Lebendig-Unfaßbare. Aber der König, in seiner Ratlosigkeit, fährt fort in gleicher Manier, d.h. in wissenschaftlicher Gründlichkeit, dem Unergründlichen auf den Grund zu gehen. Und er forciert sogar seinen Eifer, um den Forderungen der Sphinx zu genügen:

Er stieß seine Leute an die Arbeit und zürnte ihnen, weil sie sich stoßen ließen. In Versuchsserien begannen sie, die Menschen zu entkleiden, sie zwangen ihnen die Scham ab, hielten sie zu Geständnissen an, die die Schlacken ihres Lebens zutage fördern sollten, rissen ihre Gedanken auseinander und ordneten sie in hunderterlei Zahlen- und Zeichenreihen. Es war kein Ende abzusehen, aber das verschwiegen sie sich, denn der König ging... durch die Laboratorien, als gewänne er ihnen nicht das geringste Vertrauen ab und sinne einem schnelleren und treffenderen Verfahren nach...¹⁸

Sein Forschungsdrang wird zum manischen Zwang, zur maschinellen Besessenheit, die keinen Einwand duldet. Die ehemalige Forscherlust wird zur Gewalt

¹⁶ Ebd. S. 20.

¹⁷ Ebd. S. 21.

¹⁸ Ebd. S. 21.

und das Leben infolgedessen einem ungeheuren Erkundungs- und Vernichtungsprozeß unterworfen. Ein Befehl lenkt schließlich die Menschen „gruppenweise nach Orten, an denen hochspezialisierte Guillotinen errichtet“ sind, „zu denen mit peinlicher Genauigkeit jeder einzelne aufgerufen“ und „vom Leben zum Tode“ befördert wird. Auch die Initiatoren dieser Verfahren geraten – wie in Kafkas *Strafkolonie* in die Todesmühlen: sie müssen sich selbst den Folterprozeduren aussetzen, „um die Lösung des Rätsels nicht zu gefährden.“

Die Klugheit des Ödipus, der das Ungeheuer bezwang, als er das Stichwort „Mensch“ aussprach, wird so bei Bachmann ins Absurde gesteigert und grotesk pervertiert. Der klügelnde Mensch vernichtet sich selbst, ohne daß das Untier eingreifen müßte. Der abendländische Logos steht vor seinem Ruin. Feierte Schiller noch im 25. der *Ästhetischen Briefe* den Sieg der Vernunft über die sphinxhaften Mächte, so hat sich hier das Blatt gewendet. Auch an Novalis wäre zu erinnern, in dessen *Klingsohr-Märchen Fabel*, die produktive Einbildungskraft, noch die Sphinx überwindet, indem sie „Sophie“, die Weisheit, als Lösungswort nennt.

Bachmann dagegen kennt keine Lösung des Rätsels mehr. Die Selbstvernichtung des Menschen erscheint als letzte Konsequenz eines potenzierten Wissensdranges, der das Leben quantifiziert und logifiziert, in Tabellen und Registern „verformelt“, wie die Autorin in ihrer ersten „Frankfurter Vorlesung“ hervorhebt.¹⁹ Wissenschaft, Verwaltung, selbst das private Gespräch, scheinen vom theoretischen Denken wie verhext. Bachmanns Skepsis richtet sich gegen alle Formen der logischen Einflußnahme oder Beherrschung.

Der vieldiskutierte Geschlechterkampf, der im „Todesarten“ – Zyklus Gestalt

¹⁹ I. Bachmann, IV, S. 188.

annimmt, ist nur eine Ausprägung davon. Sie kritisiert die Grundlage, nicht einzelne Phänomene der modernen Zivilisation, von der sie zugleich weiß, daß ihr nicht zu entkommen ist. Aber sie sucht ihr Ausdrucksformen entgegenzustellen, die nicht argumentieren und analysieren: Bilder, Märchen und Mythen, die hier durch das Gefüge der Worte etwas anderes durchscheinen lassen, gleichsam in Erinnerung rufen. So erzählt Bachmann hier die Krisengeschichte der Moderne, die Krise der technischen Vernunft, die das thematische Zentrum ihres Werkes betrifft. Sie schreibt keine Abhandlung über dieses Problem, zieht keine Folgerungen und gibt keine Begründungen, sondern erzählt eine alte Geschichte – nicht nur in neuem Gewand, sondern auch in spezifischer Umwertung ihres Sinns.

Ob dieses Verfahren als Weg gelten kann, der beargwöhnten Logik zu entgehen, mag dahingestellt bleiben. Doch als Versuch verdient es Beachtung, weil es Bachmanns Ringen um eine „neue Sprache“ verdeutlicht, die auch eine andere Welt gewährleisten soll. „Keine neue Welt ohne neue Sprache“²⁰ lautet einer ihrer bekanntesten Sätze aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr*, in deren Verlauf die Hauptfigur „zu Kreuz kriechen“ muß, um am Ende – unter einer Fülle von Bibelanspielungen – neuen Lebensmut zu schöpfen. Auch hier also leistet die Bilder- und Mythensprache, was der logischen Verständigung angeblich nicht gelingt: eine Art Ausbruch oder ein Hinausdeuten aus dem Gefängnis der „verformelten“ Realität. Entsprechendes gilt auch für andere Texte Bachmanns, die durch mythische Anspielungen prälogische Räume freilegen wollen, etwa für die Erzählung *Udine geht* oder *Jugend in einer Österreichischen Stadt*.

²⁰ I. Bachmann, II, S. 132.

In der Sphinx-Erzählung wird die Sprachproblematik darüberhinaus indirekt thematisiert. Nur durch eine Geste, ein Lächeln, bedeutet die mythische Figur am Ende dem König, daß er „frei“ ist.

Doch wo das Leben vernichtet wurde, hat selbst der Kaiser sein Recht verloren. Stumm und gebeugt bleibt der Herrscher zurück, während seine Widersacherin das Land verläßt. Sie stürzt sich nicht in den Abgrund, wie im antiken Mythos, sie kann jederzeit wiederkommen, wenn man sie ruft, durch Worte ins Leben „zwingt“, wie es der König anfangs getan hat. Sie bleibt die unbegreiflich mythische Macht, die sich nicht entzaubern läßt, - das Lebensrätsel, das durch keine Fragen und Antworten zu überlisten ist. Das heißt zugleich: daß es auch durch keine Sprache der Wissenschaft zu enthüllen ist. Denn die „Grenzen unserer Welt sind die Grenzen unserer Sprachen“, sagt Bachmann mit Blick auf Wittgensteins *Tractatus logico philosophicus* aus dem Jahr 1921, den sie immer wieder zitiert und in ihrem Werk bemüht.

Wir fühlen, daß selbst, wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind,

heißt es in Wittgensteins *Tractatus logico philosophicus* und dieser Satz macht das Fazit der Sphinx-Parabel aus: denn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen sind von den Forschern hier tatsächlich beantwortet worden. Sie haben Himmel und Erde durchmustert und sogar für die Zukunft vorgesorgt. Es bleiben keine Fragen mehr, die Sphinx kann gehen. Eben dies ist die Antwort, die Bachmann – abermals im Hinblick auf Wittgenstein – gibt.

Die Lösung des Problems des Lebens merkt man am Verschwinden dieses Problems,

heißt es im *Tractatus* unter Punkt 6.521.

„Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“, lautet schließlich der letzte lapidare Satz, mit dem Wittgensteins *Tractatus logico philosophicus* schließt. Bachmann ist geneigt, ihn extensiv zu deuten: so also habe Wittgenstein eine Philosophie des Schweigens über „Lebensprobleme“ empfohlen und in seinem asketisch-„heiligenmäßigen“ Leben vollzogen. Sie selbst allerdings folgt diesem Beispiel nicht: im mytho-poetischen Wort glaubt sie, eben diese Probleme wenigstens in den Blick rücken zu können. Der „Weg der künstlerischen Gestaltung“ wird ihr zum „utopischen“ Anspruch, der die hermetischen Grenzen der Erfahrung überwinden soll. Freilich räumt sie sogleich auch ein,

daß wir (dennoch) 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, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten.²¹

In diesen Sätzen ist Bachmanns Utopiebegriff knapp umrissen. Sie proklamiert keine Eroberungszüge unter wehenden Fahnen; sie bleibt illusionslos und mißtraut der erfindungslüsternen Vernunft. Utopie ist für sie immer nur Richtungsnahme auf ein „Unmögliches“ hin, Impuls, das „Hier-und-Jetzt-Exil“ – unter dem Anspruch der Wahrheit – aufzubrechen. Die Sprache der Mythen und deren Revision ist dabei eines ihrer vorzüglichsten Mittel.

²¹ I. Bachmann, IV, S. 276.

Das Experiment ihres utopischen Konzepts, das auch immer eines der Sprache ist, hat Bachmann dann in der Erzählung *Alles* (1961) vollzogen. Es scheitert, wie man sich Denken kann, weil die dem Menschen gezogene Grenze, insbesondere „die Spielregel, die sich denken nennt“²², nicht aufzuheben ist.

Der Vater in dieser Erzählung plant für seinen Sohn – von dessen Geburt an – konsequent den „Austritt aus der Gesellschaft“. Er will ihn halten wie „de(n) erste(n) Mensche(n)“, ihm „die Benennung der Dinge verschweigen“ und „den Gebrauch der Gegenstände“ versagen.²³ Er möchte ihm „die Welt überlassen, blank und ohne Sinn.“ „Er sollte... von vorn beginnen, mir zeigen mit einer einzigen Geste, daß er nicht unsere Gesten nachvollziehen mußte.“²⁴ Aber dieser Vater muß rasch einsehen, daß sein modernes Kaspar-Hauser-Projekt keine Chance hat, daß er selbst den Kategorien der Planung unterliegt; und er begreift:

*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.*²⁵

Sprache wird hier in ihrer fundamentalen logischen Struktur erfasst, als Bedingung menschlichen Denkens, der nicht zu entkommen ist und die unser Verhalten in Fesseln schlägt. Die „Schattensprache“, die „Wassersprache“, die „Blättersprache“, die der Vater seinem Sohne gerne beibringen möchte, sind nicht zu vermitteln. Er fällt, wie billig, stets in die alte Ordnung zurück.

²² I. Bachmann, II. S. 140.

²³ Ebd. S. 143.

²⁴ Ebd. S. 143.

²⁵ Ebd. S. 143.

Ich ging herum und dehnte meinen Haß aus auf alles, was von den Menschen kam", sagt der Vater, „auf die Straßenbahnlinien, Hausnummern, die Titel, die Zeiteinteilung, diesen ganzen verfilzten, ausgeklügelten Wust, der sich Ordnung nennt, gegen die Müllabfuhr, die Vorlesungsverzeichnisse, Standesämter, diese ganzen erbärmlichen Einrichtungen....²⁶

Aber all das sind ohnmächtige Versuche, den logistischen Apparaturen des technischen Verwaltungsbetriebs, zu entkommen. Die „Insel“ (als Utopie) und der „neue Mensch“ sind so nicht zu erreichen. Der Knabe entwickelt sich wie jeder andere, und der Vater, der die Kinder heimlich beim Spielen beobachtet, muß schließlich feststellen: „Die Welt (kann) sich auf diese kleinen Männer verlassen, die sie weiterbringen.“²⁷ Sie genügen den alten Regeln. Selbst im Destruktionstrieb und in seinen Aggressionsgelüsten macht Fipps, so heißt der Sohn, keine Ausnahme, - sie gehören zum Spiel: „Das Haus anzünden werde ich euch. Alles kaputtmachen. Euch alle kaputtmachen“, stößt er hervor, als ihm ein Turm von Bauklötzen zusammenstürzt. Eine Spielgefährtin stößt er die Treppe hinunter und einen Mitschüler bedroht er mit dem Messer. Da muß der Vater mit seinen Ansprüchen resignieren. Er separiert sich immer mehr von der Familie, wird selbst zum Außenseiter. Und als der Sohn bei einem Schulausflug den Tod findet – er stürzt eine Böschung hinunter, scheinbar zufällig, aber doch weil er zu vorwitzig ist, - weiß der Vater von seinen eigenen hybriden Ansprüchen. „Ich hatte erwartet, daß [dieses Kind] die Welt erlöse“, hadert er verzweifelt, aber stattdessen hat er selbst „alles verspielt“. Das Kinderblut wird zum Erlösungsblut, aber nicht für die Menschheit, sondern für den verstörten Vater. So scheitert das Konzept, eine neue Weltbegegnung zu ermöglichen und eine neue Sprache zu sprechen, in dieser Erzählung. Aber doch nicht ganz. Denn der

²⁶ Ebd. S. 147.

²⁷ Ebd. S. 146.

Vater erkennt, daß er nicht nur dem Kind, sondern auch sich selbst „den Prozeß“ gemacht hat. Die Entwicklung, die der Sohn hätte durchmachen sollen, wird zu seiner eigenen. „Ich war es ja, ich war der erste Mensch“. Nun lernt er die „Schattensprache“, die er das Kind hatte lehren wollen. Auch sie ist keine neue: sie ist die alte Sprache der Konvention, die er früher „nicht für gut halten konnte“, die der Liebe zu seinem toten Sohn. Eine Sprache des Schweigens, die mehr sagt als Worte ausdrücken können.

*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,*²⁸

bekannt er in seinen Selbstgesprächen und findet damit zu einer Einsicht, die zwar das Unglück nicht revidieren kann, aber doch den Blick öffnet für das, was sich „zeigt“, jenseits der Grenze, die er nicht überschreiten kann.

Hat Bachmann ihre Forderung einer anderen Sprache, die ihr Werk durchgängig bestimmt, damit aufgegeben? Wohl nur insofern als sie den utopischen Anspruch des „Unmöglichen“ eingrenzt. Keinesfalls aber, wenn man berücksichtigt, was sie in der Rede zur Verleihung des Hörspielpreises betonte: daß wir das „Spannungsverhältnis (erzeugen), an dem wir wachsen; daß wir uns orientieren an einem Ziel“, das freilich jenseits unserer Möglichkeiten liegt. Wie dies sprachlich zu vermitteln ist, bleibt die entscheidende Frage, wenn unsere tradierte, angeblich verkommene Sprache dazu nicht taugt. Mit „Worthappen erster Güte“ jedenfalls will Bachmann sich nicht zufrieden geben; und die „angezettelten Wortopern“ möchte sie „wegfegen“, wie sie in ihrem Gedicht „Keine Delikatessen“ betont.²⁹ „Komm nicht aus unserem Mund,/ Wort, das den

²⁸ Ebd. S.158.

²⁹ I. Bachmann, I. S. 173.

Drachen sät...“, heißt es an anderer Stelle. Damit ist nicht allein die verleumderische, üble Nachrede gemeint, sondern auch die routinmäßige Alltagsrede, der standardisierte Redefluß der die Sprache zum bloßen Kommunikationsinstrument verkommen läßt. Sie liebt dagegen das aphoristische Wort, das Pathos und das Paradox, die Gebärde und das Schweigen als Ausdrucksmittel. Und sie hämmert gelegentlich gegen die Wand der überlieferten Syntax, um ihr wenigstens einige Sprünge zu versetzen. Aber all dies macht noch keine „neue“ Sprache, die Bachmann letztlich in den Mythen und Märchen der Überlieferung zu finden glaubt. Diese durchziehen ihr gesamtes Werk, wenngleich in gebrochener Form, denn die alten Vorstellungen werden stets mit neuem Inhalt gefüllt. So wird die Sphinx zum Zeichen für das unergründliche Rätsel Mensch.

Und in der Erzählung *Alles* stehen biblische Vorstellungen des alten Testaments im Hintergrund, vor denen das Verhältnis von Vater und Sohn gespiegelt wird. In der *Simultan* - Erzählung werden sogar drei Schichten von Mythen übereinander gelagert, die antiken, die an den Besuch der Tempel von Paestum geknüpft sind, in denen weibliche Gottheiten (Hera, Athene) verehrt werden; die christlichen, die auf das Kreuz von Maratea verweisen, und Mythen der neuen Welt, die Sport und Fernsehen vermitteln. Im rauschhaften Beifall, der dem Rennfahrer auf der Mattscheibe zuteil wird, spricht sich eine neue Unmittelbarkeit aus, von der allerdings nicht klar wird, ob Bachmann sie als Befreiung verstanden wissen will.

Analoge Verhältnisse gelten für fast alle Werke Bachmanns. Im „Franza“ – Fragment reisen Bruder und Schwester zu den altägyptischen Kulturstätten, um den westlichen Gewaltmechanismen, die hier auch das private Leben erfassen, zu

entkommen. Der Verformelung durch die routinemäßige Wissenschaftssprache versucht sie die lautlose Sprache der Bilder entgegenzusetzen. Denn

*zeitlos... sind nur die Bilder. Das Denken, der Zeit verhaftet, verfällt auch wieder der Zeit. Aber weil es verfällt, eben deshalb muß unser Denken neu (werden), wenn es echt sein und etwas bewirken will,*³⁰

heißt es in der Frankfurter Vorlesung über *Fragen und Scheinfragen* (1960).

Darauf kommt Bachmann nochmal in ihrer *Gomorrha* – Erzählung zurück, - auch dies eine Anspielung auf ein biblisches Thema, selbst wenn es abermals gänzlich verändert wird.

*Es war Schichtwechsel“, heißt es hier, „sie (Charlotte) konnte jetzt die Welt übernehmen,... die alten Bilder ungültig machen und das erste neue entwerfen. Denn es war ja die Welt der Bilder, die, wenn alles weggefeht war,..., noch blieb. Die Bilder blieben, wenn Gleichheit und Ungleichheit und alle Versuche einer Bestimmung ihrer Natur und ihres Rechtsverhältnisses längst leere Worte geworden waren und von neuen leeren Worten abgelöst würden. Jene Bilder, die, auch wenn die Farben schwanden und Stockflecken sich eintrugen, sich länger hielten und neue Bilder zeugten...“*³¹

Und daran hält sich auch Bachmann in ihrer Dichtung: die alten „stockfleckigen“ Bilder – die Mythen, Märchen und Sagen – ersetzt sie durch „Gegenbilder“, die ihrer Zeit gerecht werden sollen. Ob damit allerdings tatsächlich eine „neue“ Sprache geschaffen wird, die die Mängel der alten überwindet, und ob die dichterisch-mythische Sprache eine utopische Dimension beanspruchen darf, bleiben Fragen, die im weiteren anhand von zwei Erzählbeispielen erörtert werden.

³⁰ I. Bachmann, IV, S.188.

³¹ I. Bachmann, II, S.211.

III. Mythos der Liebe: *Undine geht*

III.1. Quellen und Vorlagen

Neben der Publikation von Erzählungen in Zeitungen und Zeitschriften hat Ingeborg Bachmann zwei Erzählbände herausgegeben: *Das dreißigste Jahr* (1961) und die spätere Sammlung *Simultan* (1972). Diese Geschichten sind im wesentlichen Variationen des gleichen Themas: Flucht aus den beengenden Konventionen und Abkehr von den Spielregeln einer erstarrten, rationalisierten Welt, in der die individuelle Freiheit eingeschränkt ist. Diese neu zu gründen, wird ein verzweifelter Versuch unternommen. So werden die bestehenden Normen in Sprache und Recht angezweifelt und die zwischenmenschlichen Beziehungen ad absurdum geführt. Damit fügen sich diese Prosastücke in ihrer Thematik in den großen Zusammenhang Bachmannscher Vorstellungen übereinstimmend ein.

Ingeborg Bachmann ist eine der wenigen Autorinnen, die sich in den 50er Jahren, mit dem Thema 'Liebe' kritisch auseinandergesetzt haben. In ihren Texten kommen nicht nur verschwiegene Enttäuschungen und Verletzungen an die Oberfläche, sondern es treten auch vorsichtig angedeutete Hoffnungen und Wünsche hervor, die aber von den Männern nicht wahrgenommen werden. Oft verdeutlichen ihre Prosatexte, inwieweit eine weibliche Person als eigenständiges Wesen auf der Suche nach einer eigenen Identität und Subjektivität ist. Der wesentliche Inhalt der in den 1961 erschienenen Erzählband *Das dreißigste Jahr* aufgenommenen Texte ist die Utopie einer absolut erfüllten momenthaften Liebesbegegnung, wie sie von überwiegend männlichen Erzählfiguren erlebt bzw. sich vorgestellt wird. Solch eine Liebesbegegnung und deren Relevanz für die

Existenzbedingung eines weiblichen Ich sind Gegenstand der als letzte in die Sammlung aufgenommenen Erzählung *Undine geht*.

Mit einer modernen Version des Undine-Stoffes reiht sich Ingeborg Bachmann in eine lange Reihe von Interpreten dieses Mythos ein. Die Geschichte des im Wasser lebenden weiblichen Elementargeistes Undine, die eine unsterbliche Seele gewann, als sie sich mit einem irdischen Mann vermählte, hat zahlreiche Versionen und Bearbeitungen erfahren.³² Undine ist aus der Überlieferung als Zeichen für eine elementare naturvertraute Welt bekannt.³³ Paracelsus hat über sie berichtet.³⁴ Die deutschen Romantiker haben diese Welt lebendig gemacht. So schrieb de la Motte Fouqué 1811 eine Erzählung *Undine*. 1816 komponierte E.T.A. Hoffmann eine Oper. In Frankreich folgte 1939 Giraudoux mit seinem Drama *Ondine*, und zuletzt fand Ingeborg Bachmann über Hans Werner Henze, der 1956 ein Ballett *Undine* komponierte, zu dem Undine-Thema.³⁵

Undine hat im Literarischen und Musikgeschichtlichen verschiedene Metamorphosen erlebt. Paracelsus hat in seiner naturphilosophischen Abhandlung: *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus* das Mythische in

³² Elisabeth Frenzel, *Motive der Weltliteratur*. Stuttgart 1999.

³³ Wolfgang Gerstenlauer, "Undines Wiederkehr. Fouqué-Giraudoux-Ingeborg Bachmann." In: *Die Neuere Sprache*. Nr. 69 (1970). S. 514.

³⁴ Aus den Schriften des Arztes und Naturforschers Paracelsus (1493-1541), der in seinem *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et de caeteris spiritibus* den Volksglauben an die Geister, die den Elementen Feuer, Wasser, Luft und Erde innewohnen, stärkte und systematisierte. Seinem Wesen gemäß verbinden sich in Paracelsus Vorstellungswelt mythische und naturwissenschaftliche Betrachtungsweisen, die in Vermischung mit der mittelalterlichen Verserzählung von der "Melusine" des Peter von Staufenberg die Quelle für die späteren Bearbeitungen des Stoffes bilden.

³⁵ Henning Brinkmann, "Worte ziehen Worte nach sich. Entwerfendes Zeichen in "Undine geht" von Ingeborg Bachmann". In: *Wirkendes Wort*. Nr.31 (1981). S. 226.

der Natur und das Wesen der Elementargeister untersucht und den Wassergeistern den Gattungsnamen „Undenen“³⁶ verliehen:

*So ist ein jeglich Ding in sein Element geschaffen, darin zu wandeln. Nach diesem Exempel versteht die Undenen, daß sie im Wasser wohnen, und das Wasser ist ihnen gegeben gleich als uns die Luft, und wie wir uns wundern, daß sie im Wasser sein können, so wundern sie sich über uns in der Luft zu sein.*³⁷

Das Ideengut des Paracelsus erwies sich für die Romantiker als prallgefüllter Fundus für die phantastische Ausgestaltung ihres Weltbildes. Die Vorstellung einer belebten und beseelten Natur, die dem Menschen in der Imagination personifiziert gegenübertritt, gefiel den Romantikern sehr. Novalis spricht von der *“zarten Befreundung des Wassers”*, dem Urgrund der Schöpfung, der nach antiken Vorstellungen zugleich grundlos war. In der Gestalt des Wasserweibes, jenes Zwitterwesens zwischen Elementargeist und Frau, sieht diese Epoche die geheimnisvolle Faszination des Wassers symbolisiert. Dies kommt in vielen Erzählungen dieser Zeit zum Ausdruck. Dem intuitiven Naturgefühl der Romantik verlieh Fouqué mit seiner Figur der Wasserfrau, der er nun den Eigennamen Undine gab, in paradigmatischer Weise Gestalt.³⁸ Dabei greift er auf Motive aus den Schriften des Paracelsus zurück. Die Geschichte von der Liebe der Nixe zu dem Ritter Huldbrand wurde von Fouqué erstmals aus der Mythen- und Märchenwelt in eine reale Umgebung versetzt. Der Ritter trifft im Walde die geheimnisvolle Pflgetochter des alten Fischers, verliebt sich in sie und läßt sich mit ihr

³⁶ Dieser Name ist wohl als Ableitung von lat. unda (Welle) zu verstehen, somit erfährt man, daß es der Name eines Wasserwesens ist und damit auf ihren Wohnort hinweist. Diese Zwischengeister, zu denen Undine gehört, (es gibt vier Arten gemäß der vier Elemente) haben im Gegensatz zu den Engeln, den “reinen Geistern”, Blut, Fleisch und Leben. Von einer Seele oder von einem Verlangen danach steht bei Paracelsus nichts.

³⁷ Paracelsus, *Liber de nymphis*, In: *Undinenzauber. Geschichten und Gedichte von Nixen und anderen Wasserfrauen*. Hrsg. Frank Rainer Max. Stuttgart 1997. S. 100.

³⁸ Ortrud Gutjahr. “Ironisierter Mythos. Ingeborg Bachmanns Undine geht.” In: *Sehnsucht und Sirenen. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler 1992. S. 223.

trauen. Die mutwillige Nymphe verwandelt sich, da sie durch ihre Heirat mit einem Menschen eine unsterbliche Seele gewonnen hat, in eine liebende Frau. Aber als ihr der Ritter untreu wird, muß sie ihn töten und in ihr Wasserreich zurückkehren.

Wie nun das Undine-Motiv weitergewirkt hat, läßt sich in der Literatur bis in die Moderne hinein verfolgen; immer wieder regte es zu neuen Gestaltungen an. Von Fouqué beeinflusst schreibt Giraudoux sein Theaterstück 1939. Giraudoux übernimmt von Fouqué Fabel, Hauptpersonen und wesentliche Motive, verändert aber Atmosphäre, Motivation und Charaktere zu einer modernen, ins Surrealistische hineinspielenden Handlung von besonderem intellektuellen Reiz. Diese ist sprachlich charakterisiert durch eine Synthese von Alltagssprache und poetischer Ausdrucksform. Im Gegensatz zu Fouqué verzichtet Giraudoux auf das mittelalterliche Motiv der Seelengewinnung; er verlagert das eigentliche Problem seiner Dichtung in die Geschlechterbeziehung, ein entscheidender Zug, den später Ingeborg Bachmann in ihre Undine-Version übernimmt. Der Ritter Hans in Giraudoux' Stück ähnelt dem Mann (auch der Name wird von Bachmann übernommen) in Bachmanns Monolog und auch Jan im *Guten Gott von Manhattan*: er ist verstrickt in die Geschäfte der Welt und kann dem totalen Liebesanspruch auf die Dauer nicht genügen. Hier liegen im besonderen die Anknüpfungspunkte zu Ingeborg Bachmanns späterer Gestaltung des Stoffes.

III.2. Undine, die gehen will

Mit dem Namen "Undine" wird eine Welt wachgerufen, die nicht dem alltäglichen Leben entspricht. Undine ist ein Name, der das Wissen voraussetzt, wer und was Undinen sind, wo und in welchen anderen Geschichten diese Wesen auftauchen.

Nur ein einziges Mal, im Titel, wird der Name genannt, der bereits spricht, bevor die Erzählung einsetzt. So erhält der Name eine auratische Funktion³⁹, die nicht erst durch die Rede im Text erzeugt wird, sondern dieser Rede vorangeht und ihr Glanz verleiht.⁴⁰ Bachmann selbst spricht in ihrer vierten Poetik-Vorlesung 1960 in Frankfurt über den *Umgang mit Namen* von der besonderen Rolle poetischer Namen:

*Es gibt nichts Mysteriöseres als das Leuchten von Namen, und nicht einmal die Unkenntnis der Werke verhindert das triumphierende Vorhandensein von Lulu und Undine (...) als hätte da eine Namensgebung stattgefunden, die endgültiger und von einem Vorzug ist, an dem kein Lebender teilhat.*⁴¹

Mit dem literarischen Namen Undine ist eine Figur aufgerufen, die eine 'Geschichte' mitbringt, bevor eine Geschichte über sie oder von ihr erzählt wird, und die dadurch einen Subjektstatus, ihr "triumphierendes Vorhandensein" im Text behauptet.

Beim Lesen des Titels erwartet man, daß in dieser Erzählung ein Inhalt wiedergegeben wird, den man bereits aus der Motivgeschichte kennt. Erstaunlich ist jedoch, daß es sich in dieser Erzählung um eine Veränderung der Motivgeschichte handelt. Schon in der Überschrift ist dies erkennbar, denn es heißt: *Undine geht*. Die

³⁹ Ursula Töller, *Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband Das dreißigste Jahr*. Berlin 1998. S. 134.

⁴⁰ Vgl. Hierzu Dagmar Kann-Coomann, '... eine geheime langsame Feier...' *Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt 1995. S. 112 und O. Gutjahr S. 221.

⁴¹ I. Bachmann, IV, S. 238.

Überschrift suggeriert, daß Undine den von ihr gewählten Mann verläßt. Es deutet sich an, daß der Mythos der Verzauberung zu einer alltäglichen trivialen Liebesbeziehung abgesunken ist.⁴² Undines: "Ich geh ja schon" klingt wie ein Schlußpunkt zu einer gescheiterten Beziehung. Dennoch bleibt ein Widerspruch⁴³, da die Erzählung mit den Worten endet:

*Beinahe verstummt
beinahe noch
den Ruf hörend.
Komm. Nur einmal
Komm!*⁴⁴

Diese Worte könnten als der verklingende Ruf des Mannes an die in ihr Element zurückkehrende Undine verstanden werden.⁴⁵ Es könnte sein, daß Bachmann diese Szene aus Fouqués "Undine" unverändert übernommen hat, denn Huldbrands Rufe lauten dort:

*Undine! Ach Undine! Komm doch zurück! (...) Ich bitte dich, komm doch nur dies eine Mal zurück!*⁴⁶

Ob Undine es am Ende schafft, Abschied zu nehmen, bleibt fragwürdig, denn die Linie der Fabel kehrt kreisförmig zu einem möglichen Anfang zurück: zur Wiederholung des Gleichen.⁴⁷ Und man könnte dadurch auch das Schicksal der Undine als ein sich

⁴² H. Brinkmann, S. 227.

⁴³ Das die Bewegung bezeichnende Leitwort 'gehen' wird in widersprüchlichen Doppelungen verwendet: in Abwendung und Zuwendung (zurück ins Wasser gehen – durch die Lichtung gehen), in End- und Anfangssituationen (mit dem soviel zu Ende geht – Geh, Tod), in Übermut und Zögern (Warum sollt ichs nicht aussprechen, euch verächtlich machen, ehe ich gehe./ Ich geh ja schon. – Aber so kann ich nicht gehen).

⁴⁴ I. Bachmann, II, S. 263.

⁴⁵ H. Brinkmann, S. 227 und W. Gerstenlauer, S. 372: "Ruft sie ihn nach oder ruft er sie herauf? Er betont die Zweideutigkeit der Richtung des Kommens und damit der Sprechenden sowie die 'Begegnung einer Unvereinbarkeit' S. 527. K. Bartsch nimmt diesen herausgestellten Spannungswert explizit auf. S. 126f. Dagmar Kann-Coomann geht auch auf diese zweideutige Bedeutung ein. S. 120.

⁴⁶ F. Fouqué, *Undine*. Stuttgart 1997. S. 115.

⁴⁷ W. Gerstenlauer, S. 527.

immer wiederholendes⁴⁸ oder sogar die Erzählung als eine leere Drohung⁴⁹ verstehen.⁵⁰ So bleibt das Erzählende in der Schweben, zweideutig, wie auch der gesamte Text keine eindeutige Orientierung zuläßt. Ruft sie ihm nach oder ruft er sie herauf? Die ins Wasser hinabtauchende Undine kann in jedem Augenblick wieder auftauchen: der "Schmerzton" ist zugleich Lockung und Verführung.

Es ist typisch für den Erzählstil Ingeborg Bachmanns, die überlieferten Themen und Materialvorgaben zu ändern. Ihre Erzählung scheint ein weiblicher Einspruch sowohl gegen die mythische wie die zeitgeschichtliche und aktuelle Rede über Liebe und Weiblichkeit zu sein. Es gehört zu Ingeborg Bachmanns ästhetischer Strategie, aus dem Überlieferten etwas Neues zu schaffen. Dieser weibliche Einspruch wird - im Gegensatz zur überlieferten Motivgeschichte - in Form eines Monologs gehalten. Diesen hält das weibliche Ich, das seine eigene Geschichte erzählt. Dabei wird die Konvention der Prosaerzählung gebrochen und in die Richtung des Dramas gelenkt. Typisch für die Monologsituation erfährt das eigene Erleben und die persönliche Erfahrung kein Korrektiv von außen.⁵¹ Bachmann selbst hat sich in ihrer Frankfurter Poetikvorlesung über *Das schreibende Ich* dazu geäußert:

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,

⁴⁸ E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart. S. 759.

⁴⁹ Klaubert, S. 24.

⁵⁰ Die zweideutige Interpretation des Endes, ob Undine diesen Ruf des Mannes vernimmt oder sie ihn selbst ruft, verweist auf die akromatische Dimension dieser Sprache, eine Dimension, mit der ein Hörer auf die Sprache im Vollzug des Sprechens gemeint ist. Dies weist auf Wittgensteins philosophische Untersuchung hin, die im Jahre 1952 erschien, und zwar, daß man einen Satz durch das Ersetzen eines anderen Satzes verstehen könnte. Wenn Wittgenstein weiter davon spricht, daß man ein Wort 'hören' könne, so wird diese akromatische - Weise des Sprechens bei Bachmann in zweierlei Hinsicht aufgenommen. Zum einen wird in der Ausgestaltung des Undine-Mythos die Tradition 'hörbar' gemacht. Zum anderen aber wird das Sprechen in und durch das Pathos hindurch ironisiert und macht erst so die andere Sprachmöglichkeit vernehmbar.

⁵¹ O. Gutjahr, S. 226.

*daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert.*⁵²

Diese Ich-Bezogenheit ist ein Novum in der Darbietung des Mythos. Mythologien schließen normalerweise das Ich aus. Sie sind vom Standpunkt einer außerhalb des Menschen liegenden Handlung geschrieben. Bei Ingeborg Bachmann wird das Ich mit der Handlung gleichgesetzt. Ganz im Sinne der Moderne geht die Handlung vom Ich aus. Dennoch ist Bachmanns Undine-Figur in keiner voll entwickelten Geschichte im Sinne eines chronologischen Erzählens situiert. Bachmann gestaltet mit der weiblichen Protagonistin der Erzählung vielmehr ein Ich, dessen Erzählperspektive ein chronologisches Erzählen nicht mehr erlaubt. Die Geschichte wird auf das Ich reduziert. Dieses Heraustreten des Ichs aus der narrativen Konvention hat sie als Kennzeichen modernen Erzählens in ihrer Poetikvorlesung herausgestellt.

Eine Geschichte, die ein Monolog ist, der sich dennoch an ein dialogisches Du in der zweiten Person Plural richtet, mit dem die Menschheit im allgemeinen verstanden werden soll. Die nominale Anrede richtet sich jedoch an ein männliches, singuläres Objekt namens „Hans“. Die Diskrepanz zwischen der Anrede im Singular und im Plural wird gleich zu Anfang erläutert:

*Ja, diese Logik habe ich gelernt, daß einer Hans heißen muß, daß ihr alle so heißt, einer wie der andere, aber doch nur einer.*⁵³

Mit diesem provokanten Einstieg beginnt die Erzählung, in der die Menschheit insgesamt direkt mit „Ihr Menschen!“ „Ihr Ungeheuer!“⁵⁴ angesprochen wird. Das Ich findet mit dieser Typisierung wieder zum Mythos zurück. Denn der Mythos ist für alle verbindlich.

⁵² I. Bachmann, IV, S 230.

⁵³ I. Bachmann, II, S. 253.

⁵⁴ Ebd. S.253

Geschichtlich zeigt der Mythos einen Menschen als Beispiel für eine ungeheuerliche Tat, die den Göttern missfällt. Mit dieser Anrede wird die Typisierung des Mythos auf alle Menschen ausgeweitet. Die historische Vorgabe der Undine als eines Ungeheuers wird auf die Menschen übertragen, deren Opfer Undine wird. Die ungeheuerlichen Menschen bilden das scharf angesprochene Publikum, dessen weitreichende Verfügungsgewalt über die Worte, die Undine erschufen, einer kritischen Kontrolle unterzogen wird. "Anders" als in den mythischen und literarischen Stoffvorgaben wird die namenlos bleibende Rednerin hier nicht wieder zum Objekt der Rede, indem man über sie spricht, sondern sie versucht, eine eigene Subjektposition zu finden, indem sie selbst spricht.

Mit dem Abschiedsmonolog *Undine geht* schuf Ingeborg Bachmann eine moderne, höchst eigenwillige Version des traditionellen Stoffes, die sich trotz Übernahme von Elementen aus Fouqués Märchen novelle und mehr noch aus Giraudoux' Theaterstück strukturell und inhaltlich von den Vorgängern wesentlich unterscheidet. Wie schon bemerkt, finden sich aber vor allem Parallelen mit dem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, in dem der Mann nach einer kurzen Hingabe an den totalen Liebesanspruch wieder in die Alltäglichkeit seiner bisherigen gesellschaftlichen Ordnung zurückkehrt. In Bachmanns Monolog der Undine wird dieses Motiv in aller Schärfe demonstriert; den "Verrat" des Mannes trifft die Verachtung der scheidenden Undine: "Ihr Männer. Ihr Ungeheuer mit euren Frauen." Das kurze, in Form eines Monologs geschriebene Stück steht in Satzbau und Sprachrhythmus der Lyrik nahe. Es ist im Gegensatz zu den früheren Versionen von Fouqué und Giraudoux ein reflektierender Text ohne Handlungsgerüst und enthält – aus dem Blickwinkel der Titelfigur – eine leidenschaftliche Anklage gegen die bestehenden Formen des Zusammenlebens von

Mann und Frau.⁵⁵ Damit geht sie über den jeweiligen Individualfall der bisherigen Bearbeitungen noch hinaus. Formal betrachtet, handelt es sich hier um einen Monolog der Titelfigur, wobei eingeschränkt werden muß, daß die Sprecherin sich explizit an ein "Du" wendet. Damit gewinnt der Text einen quasi-dialogischen Charakter, wenn auch jeglicher Kommentar der imaginären Gegenfigur fehlt. So gibt es kein anderes Bewußtseinszentrum als das von Undine, das kommentieren und relativieren könnte, was die Sprecherin mitteilt. Einzig Undines eigene Sichtweise der Männer und Menschenwelt wird skizziert. Bei Fouqué hingegen folgt den meisten Äußerungen und Handlungen der Titelheldin eine Reaktion einer der Bezugspersonen. Überdies tritt häufig ein Kommentar des auktorialen Erzählers hinzu, der fast alles, was Undine unternimmt, nicht nur freundlicher Beachtung würdigt, sondern geradezu verklärt. In Giraudoux' satirischem Drama wird Ondines Verhalten vorzugsweise in Situationen gezeigt, in denen es auf komische Weise aus dem Rahmen fällt und die Dürftigkeit dieses Rahmens, der höfischen Sitten und gesellschaftlichen Erwartungen, bloßstellt; es wird dabei ebenso wie die Auftritte der übrigen Personen ironisiert.

Bachmanns Undine ist schon durch ihre Monologform von der Umwelt abgeschnitten und isoliert, obwohl sie in "Hans", dem fiktiven Adressaten ihrer Rede, eine Vielzahl von Männern, den Typus "Mann" anspricht. Es kommt hinzu, daß diese Undine, im Gegensatz zu derjenigen der literarischen Tradition, ganz auf sich selbst gestellt ist und in der von ihr beschriebenen Welt das einzige undinenhafte Wesen bleibt.⁵⁶

⁵⁵ W. Gerstenlauer, S. 514.

⁵⁶ Heidi Müller, "Verurteilt zur Liebe. Ingeborg Bachmanns Undine: Ironische Tragödin eines säkularisierten Passionsspiels". In: *Studia Germanica Gandensia* 8 (1986). S. 215.

Es ist ein undinenhaftes Wesen, das keine liebreizende, graziös-anmutige Elfe wie bei Fouqué oder ein neckischer, kindlich-vorwitziger Kobold wie bei Giraudoux ist, sondern eine enttäuschte, verzweifelte Einsame, die in Bitterkeit und Resignation zu versinken droht und sich gleichermaßen passioniert gegen das Ende wie gegen die Wiederholung der Liebesqualen wehrt, indem sie "Hans" schimpfend, klagend, spottend und lobend zum Zuhörer macht. Anders als in der Überlieferung fehlen eindeutig in Bachmanns Undine die charismatischen Eigenschaften dieses Wesens.⁵⁷ Damit wird erkennbar, daß die Intention der Autorin nicht in der Darstellung einer echten Wasserfrau liegt, wie sie bei Fouqué gestaltet worden war, sondern daß sie in gewisser Weise an die Konzeption Giraudoux' anknüpft, der zwar die Beziehung der Nixe zur verwandten Elementarwelt bewußt beibehält, ihr aber eine veränderte Deutung gibt. So betrachtet ist Bachmanns Undine keine echte Wasserfrau, da bei ihr der verwandschaftliche Bezug zu der Elementarwelt keine Rolle spielt und sie zugleich als Gestalt vage bleibt. Was aber ausdrücklich erhalten bleibt, ist ihr Bezug zum Wasser, er bestimmt vor allem den Ort, von dem sie herkommt. Immer wieder wird im Text auf Undines Verhältnis zum Wasser angespielt:

*Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe und so sprachlos bin ich auch bald, mein Haar unter ihnen, in ihm dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die Grenze zwischen dir und mir...*⁵⁸

Für Bachmanns Undine ist Wasser das Element der Schwerelosigkeit und ein Refugium. Wegen seiner Formlosigkeit und Unbestimmtheit ist das Wasser dem Chaos und der Auflösung aller Ordnung verwandt. Wie man sieht, lebt das ganze Stück von der Symbolik des Wassers; seine Transparenz, sein grüner Schleier werden immer wieder in

⁵⁷ Ebd. S. 125.

⁵⁸ I. Bachmann, II, S. 254.

Bildern beschworen, die dem reflektierenden Text an einigen Stellen lyrischen Glanz verleihen. Auffällig ist hier auch das bei Bachmann häufig vorkommende Haar-Motiv, das in der Bilderwelt ihrer Lyrik eine besondere Rolle spielt.

In dieser monologischen Rede, in unmittelbarem Bezug zu der Wasserwelt, aus der sie kommt, enthüllt die Bachmannsche Undine ihr Wesen: Sie kann sich nicht einordnen in ein Leben der Zwecke, in ihrer Welt ist alles zweckorientierte Denken außer Kraft gesetzt. Undine kommt aus der Dimension des Zwecklosen, *„zu keinem Gebrauch bestimmt“*.⁵⁹ Diese besondere, absolute und unbedingte Qualität ihres Gefühls setzt sie dem männlichen Partner entgegen, den sie, gewissermaßen unter dem Sammelnamen *„Hans“* benennt:

*Immer wenn ich durch die Lichtung kam und die Zweige sich öffneten, wenn die Ruten mir das Wasser von den Armen schlugen, die Blätter mir die Tropfen von den Haaren leckten, traf ich einen, der Hans hieß.*⁶⁰

Wiederum begegnen an dieser Textstelle der spürbar lyrische Ton und das Haar-Motiv. Auffällig ist auch die temporale Einleitung: *„Immer wenn...“*, die das Erlebnis als eine sich wiederholende, aber gleichzeitig vergangene Begegnung deklariert, die den konkreten Zeitverhältnissen enthoben ist. *„Lichtung“*, als immer wieder auftretender Begegnungs- und Grenzzort, suggeriert Utopia, den *„Nicht-Ort“* – *„... keine Lichtung wird sein...“*⁶¹, heißt es schließlich, weil die Utopie aufgehoben wird.

„Hans“ tritt hier weder als Individuum noch eigentlich als Typus auf, sondern als Kategorie Mann. Alle Männer heißen Hans. Es sind die Männer, die die Ordnung der Zweckmäßigkeit erdacht haben. Jedoch gibt es einige, die anders sind, die den

⁵⁹ Ebd. S. 258.

⁶⁰ Ebd. S. 253.

⁶¹ Ebd. S. 262.

„Muschelton“ hören und von der absoluten Liebe zu träumen vermögen. Aber sie können nicht durchhalten und fallen wieder in die Konventionen der Gesellschaft, sind im Gegensatz zu Undine, deren Liebesanspruch im Grenzenlosen liegt, auf die Dauer zu dieser Entäußerung nicht fähig, da sie nicht im Zeitlosen leben können. Sie stehen unter dem Gesetz der Welt, eingezwängt in ihre Verstrickungen, die Undine nicht teilen kann, weil sie auf ihrer Eigenständigkeit besteht:

Ihr Betrüger und ihr Betrogenen. Versucht das nicht mit mir.“⁶² (...) „Ich bin nicht gemacht, eure Sorgen zu teilen.“⁶³

Typische charismatische Eigenschaften, die sich bei einer herkömmlichen Frau finden, fehlen bei Bachmanns Undine. Ihr erscheint die traditionelle Ehe mit stark sarkastischer Verachtung als scheinheilige Lebensform. Anders als bei Fouqué und Giraudoux, bei denen die Ehe als wünschenswertes und von Undine angestrebtes Ziel gilt, interpretiert sie die Ehe als eine menschenunwürdige Knechtschaft. Die Ehelosigkeit wird bei Bachmann als erworbene Auszeichnung, als Ausweis aufrichtigen Denkens, wahrer Liebe und rücksichtsvollen Handelns betrachtet.

Das akzentuierte Motiv der Seelengewinnung fehlt.⁶⁴ Undine erlangt im Unterschied zur Motivgeschichte nicht erst eine Seele durch die Begegnung mit einem Menschen⁶⁵; vielmehr ist ihre Gestalt in der vorliegenden Erzählung geradezu menschlich. Sie ist so menschlich, daß sie sich sogar mehrmals verliebt. Bei Giraudoux wird zwar eine solche Möglichkeit eingeräumt, aber von Undine nicht realisiert – sich

⁶² Ebd. S. 256.

⁶³ Ebd. S. 259.

⁶⁴ Bei Fouqué ist Undine seelenlos und nur durch eine Vermählung kann sie eine Seele gewinnen, um auch Freude, Liebe und Leid fühlen zu können.

⁶⁵ U. Töller, S. 133.

unzählige Male in einen (anderen) Hans zu verlieben. Mit entwaffnender Selbstverständlichkeit beansprucht Undine im Namen der Liebe das Recht auf Partnerwechsel, wobei sie das üblicherweise besonders den Frauen auferlegte Gebot lebenslänglicher Treue und Monogamie souverän übersieht und keiner einzigen Überlegung würdigt.

Auch das Motiv der Treuebedingung bleibt ebenso wie das der Wassergeister, der Verwandten und Helfer Undines, in Bachmanns Erzählung außer Betracht. Auch dies ist ein Indiz dafür, daß, anders als bei Fouqué und Giraudoux, keine dritte Instanz Undines Partner für den Fall der Untreue mit dem Tod droht. Hier nun wird eine offensichtliche Veränderung vorgenommen, da in Bachmanns Undine nicht Undine die Betrogene ist, sondern sie in dieser Erzählung den Status der Geliebten einnimmt. Die Ehefrau von jedem Hans ist mit der betrogenen Undinengestalt aus der Überlieferung gleichzustellen. Anders als die mythische Undine droht die betrogene Ehefrau nicht mit dem Tod, da sie das ganze Liebesverhältnis von Undine und Hans nicht erfährt. Dieses spielt sich im Geheimen ab. Ein Liebesverhältnis, das eigentlich nur mit einem Spiel gleichgesetzt werden kann, denn all die mit dem Namen "Hans" gerufenen Geschöpfe sind nur ausnahmsweise und auf Widerruf dazu bereit und fähig, aus ihrer selbst mit Haßliebe kritisierten, wahrgenommenen Verstrickung in alltägliche familiäre und berufliche Verpflichtungen auszubrechen und Undines Lockruf zu folgen. Sie folgen dennoch nicht, obwohl sie laut Undine grundsätzlich absprungbereit sind und, jedenfalls im Zwiegespräch mit ihr, ihre gewohnte Lebensweise als grotesk deformierte Daseinsweise einschätzen. Obgleich sie nicht mit sich selbst einverstanden sind, leben sie weiter, ohne ihre erkanntermaßen unzugängliche, widersprüchliche Verhaltensweise zu ändern. So

erscheint es, als würde 'Hans' mit Undine spielen, solange er Lust auf ihre Begegnungen in der Lichtung hat, Lust auf ihre Lockrufe, Lust, aus seiner routinehaften Existenz zu fliehen; dann spielt er mit ihr und, solange das Spiel hält, sieht er seine deformierte Daseinsweise ein. Nach dem Spiel scheint es so, als würde der Rausch seine Wirkung verlieren und er wieder in sein herkömmliches Leben zurückkehren. Denn nach diesem Spiel fällt ihm ein, daß seine Frau kein böser Mensch ist und daß sie ohne ihn nicht wüßte, wie sie zu leben hätte. Es sieht fast so aus, als hätte Hans plötzlich, ironischerweise, Mitleid mit seiner Frau; dies alles aber scheint Hans während des Rufs von Undine leider zu vergessen. Durch dieses Verhalten könnte man Hans Inkonsequenz als Charakteristikum zusprechen, da er sich widersprüchlich verhält.

Dies wirft auch Undine den Männern mit Namen Hans vor, verspottet ihr Tun, ihre Meinungen, ihre Geständnisse und kleinmütigen Rückzüge, verhält sich dabei jedoch selbst vollkommen inkonsequent. Obwohl sie erkannt hat, daß kein Mann auf die Dauer ihrem Anspruch, mit ihr ein Zusammenleben, das auf Liebe und Wahrheit gegründet wäre und sich den üblichen Rollenmustern, Scheinsicherheiten und gesellschaftlichen Ordnungsmaßregeln entzöge, zu genügen wagt und vermag, hört sie nicht auf, nach "Hans" zu rufen und so das Spiel mit der Passion – der Leidenschaft, die Leiden schafft – zu verlängern.

Wie bei Bachmann ist auch bei Fouqué und Giraudoux die Liebesfähigkeit und Liebesintensität des geliebten Mannes deutlich geringer als diejenige Undines. Fouqués Undine ist nach der Heirat und der Ausstattung mit einer christlichen Seele so großmütig, ihre Konkurrentin Bertala nicht nur in ihrer und ihres Mannes Nähe zu dulden, sondern überdies auch alle ihr möglichen Maßnahmen zu treffen, um die Nebenbuhlerin vor

nachteiligen Folgen ihres Tuns zu schützen. Huldbrands Liebe hingegen ist von Wankelmut bedroht, seine Trauer um Ondines Verlust nur von kurzer Dauer. Bei Giraudoux gibt die Diskrepanz zwischen Ondines und Hans' Bedürfnissen öfters Anlaß zu ironisch-grotesken Szenen: Während Ondine geistreich und anmutig um Hans' Aufmerksamkeit und Liebe wirbt, wartet dieser mit Ungeduld auf sein Essen: "unbeschwingte Nüchternheit" und tölpelhafte materialistische Sinnlichkeit (...) machen Hans zur komischen Figur neben der geistig und moralisch das Höchste fordernden Ondine".⁶⁶ Einzig Bachmanns Undine macht ihrem Partner ernsthafte Vorwürfe wegen seiner amourösen Unzulänglichkeiten und seinem Beharren auf den vertrauten Verhaltensstrukturen, nur sie erkennt und bemängelt die Minderwertigkeit von Hans' Verhalten. Sie begnügt sich nicht mit dem emanzipatorischen Gestus, die tradierte Maßstäbe auf den Kopf zu stellen, schilt auch nicht etwa nur auf ein einziges männliches Individuum, sondern verallgemeinert all ihre Urteile über "Hans", indem sie in diesem den Typus "Mann" zu ihrem Zuhörer macht, ohne ihm Gelegenheit zur Selbstverteidigung zu geben.

Zwar legt auch Giraudoux' Drama den Schluß nahe, daß Ondines Liebesauffassung die schönste, beste und die eigentlich richtige sei. In diesem Werk wird – wie in Bachmanns Erzählung – das unvermeidliche Scheitern der Liebe als einzig gültiges Daseinsprinzip mit Bedauern wahrgenommen, aber nur bei Bachmann wird – durch die apodiktische Sprechweise und die isolierte, gleichzeitig aggressive und schmollend-resignierte Haltung der Rednerin – suggeriert, daß die Männer – und zwar generell – unfähig seien, die anerkanntermaßen wahrhaftigste Lebensweise dauerhaft zu verwirklichen; es wird aber keineswegs behauptet oder suggeriert, daß die Frauen der

⁶⁶ W. Gerstenlauer, S. 520.

Männer ein besseres Verhältnis zur Liebe hätten – im Gegenteil: die Menschenfrauen stehen in Undines Weltbild zuunterst.

Bachmanns Undine spricht eine andere Sprache als ihre literarischen Vorgängerinnen. Als einzige beherrscht und verwendet sie die Waffe der Ironie. Zwar zeichnet sich auch Giraudoux' Drama durch zahlreiche ironische Passagen aus, aber dort ist es nicht Ondine oder eine andere Dramenfigur, sondern der Autor selbst, der ironische Effekte erzielt. Bei Giraudoux sind die Figuren gleichsam Marionetten des Geistes ihres Schöpfers. Auch sie verfügen – wie Bachmanns Undine – zeitweilig oder ständig über eine Sprache von präziöser Schönheit. Ihre verbale Brillanz dient jedoch allein den Absichten des Dramatikers: die dargestellten Personen entwerfen nicht eigene Sprachstrategien. Wo die Sprache thematisiert wird, ist sie von dynamischen Prinzipien bestimmt, die der Erkenntnis der sprechenden Person verborgen bleiben. Das zeigt sich auch dort, wo Dramenfiguren aneinander vorbeireden: die sprachliche Desorientierung wird von den Beteiligten nicht bemerkt, ist aber für die Adressaten des Schauspiels, die Zuschauer oder Leser, offenkundig. Bachmanns Erzählung ist radikaler als Giraudoux' Drama, was die Sprachthematik betrifft: Undine redet dort wiederholt und ausführlich über das Sprechen. Dabei impliziert sie, daß die Männer über Sprachen von unterschiedlichem Wahrheitsgehalt verfügen, daß sie sich zwar nach dem aufrichtigen, illusions- und wortlosen Einverständnis und belebenden Zusammensein mit Undine sehnten, solche Augenblicke der Wahrheit jedoch nur ausnahmsweise ertragen und sich meist nur allzu gerne mit konventionellem Sprechen und den Redensarten ihrer Frauen begnügten.⁶⁷

⁶⁷ H. Müller, S. 131.

Dieses düstere Bild der Männer wird zum Ende hin etwas modifiziert, indem Bachmann einige männliche Charakteristika positiv beleuchtet, wie Zartheit, Milde oder Traurigkeit. Auch medizinische und selbst technische Errungenschaften und deren Erklärungen werden aus einer bejahenden Perspektive dargestellt. Bachmann läßt nun ihre Undine aus einem Wissen heraus reden, daß die Männer mehr sind als alle ihre „schwachen, eiteln Äußerungen“, ihre „schäbigen Verdächtigungen“. Sie sind mehr, als sie selbst wissen. Sie sind „Ritter“, „Abgott“, der „allerköniglichsten Namen würdig“.⁶⁸ Dem Mann ist die Erde überantwortet, ihm wird von Undine die Fähigkeit attestiert, über die Erde sprechen zu können und Glauben über die Gegenstände zu legen. Er weiß mehr von den Kristallen und von den Gesetzen der Natur, denn ihm ist die Erde anvertraut:

*Zu bewundern ist auch, wenn ihr euch über Motoren und Maschinen beugt, sie macht und versteht und erklärt, bis vor lauter Erklärungen wieder ein Geheimnis daraus geworden ist.*⁶⁹

Paradoxerweise bewundert Undine, die sonst ausdrücklich “die sprachlosen Geschöpfe”⁷⁰ liebt, ausgerechnet das Reden der Männer besonders nachdrücklich. Ironischerweise überschüttet sie, die sich als voraussichtlich demnächst Verstummende einschätzt, die Männer mit einem Redestrom.

*(...) Gegen ein Eigentum und für ein Eigentum habt ihr gestritten, für die Gewaltlosigkeit und für die Waffen, für das Neue und für das Alte, für die Flüsse und für die Flußregulierung, für den Schwur und gegen das Schwören. Und wißt doch, daß ihr gegen euer Schweigen eifert und eifert trotzdem weiter. Das ist vielleicht zu loben.*⁷¹

⁶⁸ I. Bachmann, II, S. 259.

⁶⁹ I. Bachmann, I, S. 216f.

⁷⁰ Ebd. S.254.

⁷¹ Ebd. S. 261.

Die Bachmannsche Undine lebt - wie schon angedeutet - außerhalb der Verstrickungen dieser Welt, in der Grenzsituation des Phantastischen. Diese Unbedingtheit des Gefühls setzt sie dem männlichen Partner entgegen, zu dieser absoluten Liebeshingabe möchte sie ihn - und hier ist doch noch ein Aspekt des Nixenhaften - verlocken und verzaubern. Es ist das Wesen der Frau, hinreißend zu sein und hingerissen zu werden. Diese Meinung ist, zumindest in diesem Monolog, im ganzen gesehen zum Ausdruck gebracht, so sehr auch der erste Teil einen anderen Aspekt zu vermitteln scheint und so häufig auch an anderen Stellen des Bachmannschen Werkes feministische Äußerungen zu finden sind.⁷²

Undines Klage in ihrem Abschiedsmonolog besteht darin, daß sie erfahren hat und wohl immer wieder erfahren wird, daß der Mann dem absoluten Liebesanspruch nur für Augenblicke genügen kann und daß am Ende "Verrat" und "Untreue" stehen und daß sie selbst immer wieder "geopfert" werden muß. Aber zugleich ist der rätselhafte Schluß eventuell so zu verstehen, daß trotz dieser pessimistischen Einsicht immer wieder versucht werden muß, das Verhältnis der Geschlechter in einen neuen Bezug zu bringen, selbst wenn es eine Hoffnung "gegen die Hoffnung" ist.

⁷² I. Bachmann, *Wir müssen Wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, In: I. Bachmann, *Werke*, I, S. 68 und S. 93.

IV. Mythos der Hoffnung: *Alles*

Zweifel an der bestehenden Sprache ist mit geradezu radikaler Konsequenz in dem Prosastück *Alles* zum Ausdruck gebracht. Deutlicher noch als in den übrigen Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* ist das Problem der Sprache das Zentralthema des Textes. Die Wörter scheinen nicht nur abgenutzt, sie sind zu nichts tauglich als zum zweckhaften Gebrauch. Von der Handhabung der Sprache aus fällt eine absolut negative Sicht auf die Spielregeln des Lebens in der Gesellschaft. So wurde im Hinblick auf alle Texte des 1961 erschienenen Erzählbandes von der literarischen Kritik bemängelt, daß die Autorin hier über die bloße Negation nicht hinausgekommen sei. Was die Erzählung *Alles* betrifft, so hat Reich-Ranicki, einer der schärfsten Kritiker der Bachmannschen Prosa, hervorgehoben, daß diese Geschichte sich von den übrigen Prosastücken des Erzählbandes durch größere Gestaltungskraft unterscheide. Es heißt bei ihm:

In der Geschichte ‚Alles‘ verdeutlicht Ingeborg Bachmann ihre düstere Vision mit tatsächlich erzählerischen Mitteln. Die höchste und triviale Wahrheit wird durch die Verknüpfung von Vorgängen vergegenwärtigt, die ein Gleichnis von geradezu archaischer Sinnbildlichkeit ergibt. Und die evokatorische Kraft, die das Geschehen beglaubigt, braucht in der neuesten deutschen Prosa keine Vergleiche zu scheuen. Hier spürt man auch jenen Kontrast, der zu dem Reiz vieler Gedichte der Ingeborg Bachmann beigetragen hat: den zwischen der allumfassenden Problematik und der intimen Tonart, zwischen dem mitunter gewaltigen parabolischen Rahmen und dem sehr persönlichen und emotionalen Untergrund.⁷³

⁷³ M. Reich-Ranicki, *Deutsche Literatur in West und Ost*. München 1983, S. 206. Ob die so sehr gerühmte formale Konzeption im Zusammenhang mit den gedanklichen Aussagen diese Beurteilung verdient, bleibt dahingestellt.

Abkehr von den bestehenden Normen der Gesellschaft ist auch in diesem Text das fast austauschbare Bachmannsche Thema. Eine auffällige Knappheit der Erzählung unterstreicht die Radikalität der Aussage. Das Prosastück handelt von einem Mann, der als Ich-Erzähler auftritt. Er berichtet, wie er vergebens versucht hat, seinen Sohn vor der „Falle“ der Gesellschaft und jener „Dressur“ zu schützen, die mit dem Erwerb der Sprache dieser Gesellschaft verbunden ist. Der Vater wird im engsten Umfeld der Familie, Frau und Kind präsentiert, ein Umfeld, das beziehungslos ist. Schon zu Beginn der Erzählung stimmt uns der Ich-Erzähler in eine Beziehungsatmosphäre ein, die von „zwei Versteinerten“ belastet ist:

Wenn wir uns, wie zwei Versteinerte, zum Essen setzen oder abends an der Wohnungstür zusammentreffen, weil wir beide gleichzeitig daran denken, sie abzusperren, fühle ich unsere Trauer wie einen Bogen, der von einem Ende der Welt zum anderen reicht – also von Hanna zu mir -, und an dem gespannten Bogen einen Pfeil bereitet, der den unbewegten Himmel ins Herz treffen müßte.⁷⁴

Ein Trauerbogen, der „von einem Ende der Welt zum anderen reicht – also von Hanna zu mir...“⁷⁵ nur dieses hält die beiden noch zusammen. Diese Beziehungskrise, die auch die ganze Haupthandlung umrahmt, tritt nicht erst durch das Kommen des Kindes auf, sondern diese war auch vorher schon vorhanden. Schon die Trauung geschah nicht ihretwegen, wie der Ich-Erzähler berichtet, sondern wegen des Kindes.⁷⁶ Dies ist keine glückliche Ausgangsposition. Denn dies bedeutet, daß schon vor der Geburt des Kindes Mißverständnisse auftauchen, das Kind betreffend.⁷⁷

⁷⁴ I. Bachmann, II, S. 138. Der Anfang der Erzählung setzt nicht mit einem Sprachproblem ein; sondern mit einer schweren Beziehungsstörung, die eine Parallele zur Erzählung: *Das dreißigste Jahr* hat, denn dort setzt die Erzählung mit einem Identitätskonflikt ein.

⁷⁵ Ebd.

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Cornelia Schmid König, *Verstehen – Das gibt es nicht. Narzißtische Beziehungsstrukturen in der Erzählprosa Ingeborg Bachmanns*. München 1988. S. 31.

Die Problematik in *Alles* beruht auf der unterschiedlichen Einstellung der Ehepartner, Hanna und Ich, zu ihrem Kind, dem Sohn Fipps. Eine Einstellung, die auf dem Unverständnis füreinander basierend zu der endgültigen Entfremdung der Eltern führt. Hanna freut sich auf das Kind, und wie eine typische Mutter problematisiert sie Vordergründiges – soll der Kinderwagen große oder kleine Räder haben, oder sollen die Babysachen rosa oder blau sein.⁷⁸ Ihr Verhalten im Verlauf der Kurzgeschichte stimmt mit der üblichen Haltung einer Mutter ihrem Kind gegenüber überein: sie kümmert sich um das seelische und leibliche Wohl des Jungen und ist seinen Fehlern gegenüber blind.

Das männliche Ich handelt vor der Geburt des Kindes zwar auch wie ein typischer Vater, denn mit seiner Frau Hanna sucht er eine größere Wohnung und richtet sich besser und endgültiger ein. Doch das Kind scheint für ihn doch eine Herausforderung zu sein. Vor allem stellt es ihn unter einen Erwartungsdruck und in eine grundsätzliche Entscheidungssituation. Sein melancholischer Blick in die „Reihe“ der Generationen wird an der Geschlechterfolge aus Genesis 11 veranschaulicht. Hier führt das vorgefundene „Spiel“ des Lebens ständig in gleicher Weise fort, ohne daß ein wirkliches „Novum“ diese Kette durchbrechen würde:

*Und Sem zeugte Arpachsad. Als Arpachsad fünfunddreißig Jahre alt war, zeugte er den Selah. Und Selah zeugte den Heber. Und Heber den Peleg. Als Peleg dreißig Jahre alt war, zeugte er den Regu, Regu den Serug und Serug den Nahor, und jeder außerdem noch viele Söhne und Töchter danach, und die Söhne zeugten immer wieder Söhne, nämlich Nahor den Tharah und Tharah den Abram, den Nahor und den Haran.*⁷⁹

⁷⁸ I. Bachmann. II. S. 139.

⁷⁹ Ebd. S. 140.

Im Gegenzug sieht der Vater im Kind das Objekt seiner utopischen Sehnsüchte, den absoluten Neuanfang, die Erlösung: „*Er war der erste Mensch.*“ Mit diesen christologischen maßlosen Erwartungen tritt der Vater an den Sohn heran. Sie sind im Grunde rein negativ: der Sohn soll aus der Reihe springen. Die Welt soll für ihn „blank und ohne Sinn“ sein. Der Vater unternimmt den Versuch, eine Tradition zu durchbrechen. Dies ist aber nicht so einfach durchzuführen.⁸⁰

Das Hauptthema dieser Erzählung ist das Experiment des „neuen Anfangs“, das der Vater in allen Einzelheiten mit der Erwartung des kommenden Kindes verbindet und plant. Schon im Hinblick auf das kommende Ereignis der Geburt beginnt sich sein Leben zu verändern, indem seine gesamte Existenz im Rahmen seiner Lebenswelt eine auf das Kind hin ausgerichtete Orientierung einschlägt. Dinge und Gedanken verändern sich unter dieser Betrachtungsweise. Er beginnt alles auf das Kind hin anzusehen: seine eigenen Hände, das Haus, Worte und Formulare, und alles in die Ausschließlichkeit seiner Absicht einzubauen, mit diesem Kind solle und werde ein neuer Anfang gemacht werden. Es müssen die gewohnten Wege verlassen, von den bisherigen Normen und Konventionen abgerückt und als Ausgangspunkt dieser radikalen Veränderung eine neue Sprache gelernt und dadurch eine neue Zeit eingeleitet werden. Wie diese neue Sprache beschaffen sein soll, wird nur sehr vage beschrieben: Es ist die Rede von der „Schattensprache“, der „Steinsprache“, der „Wassersprache“, der „Blättersprache“. Hier wie häufig bei Ingeborg Bachmann zeigt sich die Sucht nach etwas ganz Neuem, der Ausbruch in ein Land Utopia, dessen Umrisse verschwommen bleiben. In diesem Vater wirkt die Besessenheit eines vermessenen Anspruchs, der von vornherein scheitern muß,

⁸⁰ U. Töller, S. 76. Im Unterschied zu der Erzählung *Ein Wildermuth* gelingt es dem Vater hier nicht, diesen Traditionsbruch durchzuführen.

da er die Wirklichkeit ausklammert und sich nur in einem utopischen Bereich abspielen kann. Im Text gibt es eine Stelle, die diesen Sachverhalt wie ein Experiment demonstriert:

Ich wünsche für Fipps nichts, ganz und gar nichts. Ich beobachtete ihn nur weiter. Ich weiß nicht, ob ein Mann sein eigenes Kind so beobachten darf. Wie ein Forscher einen „Fall“. Ich betrachtete diesen hoffnungslosen Fall Mensch.⁸¹

Dieser Vater möchte sein Kind eine neue Sprache lehren:

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.⁸²

Aber das, was der Vater von seinem Kind erwartet: daß es sich gegen die Norm des Bestehenden stellt und einen neuen Weg geht, erweist sich als eine Illusion. Diese unerfüllte Erwartung veranlaßt den Vater, das Kind radikal fallen zu lassen. Er wendet sich ab, als er erkennen muß, daß sein Sohn wie alle andern zu allem fähig ist und nicht in der Lage sein wird, den Teufelskreis zu durchbrechen. Als das Kind bei einem Schulausflug tödlich verunglückt, bekennt der Vater am Schluß der Erzählung, von seinem Sohn „alles“ erwartet zu haben. Das pessimistische Prosastück endet mit der Einsicht:

Lern du die Schattensprache! Lern du selber.⁸³

⁸¹ I. Bachmann, II, S. 149.

⁸² Ebd. S. 143.

⁸³ Ebd. S. 157.

Es bleibt am Schluß die Resignation, wie Ingeborg Bachmann sie gelegentlich ausgesprochen hat: Man kann nicht aus der Gesellschaft ausbrechen, sondern muß das Bestehende in Rechnung stellen. So läßt alles in allem die Erzählung den Leser unbefriedigt. Dennoch ist es ein interessanter Vorwurf, sprachlich eindrucksvoll und in seiner bis zum Äußersten gehenden radikalen Formulierung des Sachverhalts sehr typisch für die Ausdrucksform von Ingeborg Bachmann.

IV.1. Die Bedeutung von *Alles* und das Fallenlassen des Vaters

Noch ehe das Kind geboren ist, bezieht sich ‚alles‘ auf dieses Kind, ‚alles‘ wird daraufhin angesehen. In positiver und negativer Bedeutung wünschen und verlangen beide Eltern „alles“ für ihr und von ihrem Kind.⁸⁴ Die Mutter des Kindes meint mit ‚alles‘ die Gesamtheit des im Leben des Kindes real möglichen, und der Vater erwartet die Totalität der Verneinung, die vollständige Negation der Lebens- und Gefühlsgesetze, welche die Wirklichkeit bestimmen.⁸⁵ Diese Konzentration wird in der ganzen Erzählung durchgehalten und bewirkt so den Eindruck der Geschlossenheit. „Alles ist eine Frage der Sprache“, das gilt hier in jedem möglichen Sinn, der in diesen Satz gelegt werden kann. Die Erzählung „Alles“ hat die Frage der Sprache als Gegenstand – die Gesamtheit der Existenz als Totalität ist eine Frage der Sprache. Das Problem der Sprache liegt in allem, das heißt im kleinsten Detail verborgen.⁸⁶

⁸⁴ Irmela von der Lühe, „Abschied von Utopia der Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Alles*.“ In: *Text und Kritik*. Hrg. Heinz Ludwig Arnold. IX/95. S. 86.

⁸⁵ Ebd. S. 86.

⁸⁶ Beatrice Angst Hürlimann, *Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann*. Zürich 1971. S. 76.

Das Anliegen der Sprache konkretisiert sich von Anfang an in der Person des Kindes. Es muß aber festgehalten werden, daß die Sprachproblematik sich nicht auf das Kind als Realität, sondern auf das Kind als Idee bezieht, wie sie in Gedanken des Vaters entsteht, bevor dieses geboren ist. Mit der Wirklichkeit rechnet er nicht und wird damit vom ersten Moment an nicht fertig. In dieser Erzählung sind von Anfang an zwei Kinder zu unterscheiden: das gedachte des Vaters und das wirkliche, das sich mit dem ersten nicht deckt.⁸⁷

Der Vater versucht, in seinem Sohn einen neuen Menschen zu schaffen. Sein Sohn soll kein Glied aus der Reihe sein, sondern etwas ganz Besonderes außerhalb der Gemeinschaft dieser Sprache. „Alles“: Sprache, Leben, Welt sollte durch diesen Sohn neu geschaffen werden. Der Vater glaubt, daß noch nichts für dieses Kind entschieden ist und auch noch nichts für diese Welt.⁸⁸

Alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle. Jede Äusserung von Leben, jedes sich Manifestieren von Existenz fällt unter diesen Begriff: „Sprache“. Der Vater sieht also nicht nur alles auf das Kind hin an, sondern er sieht auch das Kind auf alles hin an:

*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.*⁸⁹

⁸⁷ Vgl. B. A. Hürlimann und C. S. König, die auch zwischen dem leiblichen Kind Fipps und der Erlösungsidee des Vaters unterscheiden.

⁸⁸ Dies erinnert an Charlotte aus *Ein Schritt nach Gomorrha*, die noch einmal die Wahl haben wollte, zur sich diese oder gegen diese Welt zu entscheiden.

⁸⁹ I. Bachmann, II, S. 143.

Dieser hybride Ausspruch aber muß scheitern: Das Kind, das noch auf einer sozusagen vorsprachlichen Stufe steht, soll aus dem Nichts das schaffen, was überhaupt erst denkbar wird in der Erfahrung des Bestehenden, im Erleiden der Verzweiflung an der überkommenen Sprache. Die hier dargestellte Sprachkrise, die Verzweiflung an der eigenen Existenz und Welt zeigt sich deutlich an dem Entsetzen des Vaters, als er an Kleinigkeiten feststellen muß, daß der Sohn seinen Eltern nachgerät: Er ahmt sie nach, nicht nur im Sprechen, sondern „bis in die Gesten und Blicke“, und ahmt damit nicht nur sie, sondern diese Art Menschen überhaupt nach.

Das Kind ist für den Vater ein Mensch, der noch nicht in einer bestimmten Form Mensch ist, sondern es noch in jeder möglichen Form werden kann. Ist er aber einmal etwas Bestimmtes geworden, sind die anderen Möglichkeiten für ihn ausgeschlossen. Anders ausgedrückt, das Kind kennt noch keine Sprache, es könnte noch jede denkbare Sprache erlernen. Beginnt es aber, sich in einer bestehenden Sprache zu bewegen, bleibt es an diese sprachliche Welt gebunden. In diesem Sinne einer Totalität ist die Stelle zu verstehen: „*Lehr ihn die Schattensprache!... Lehr ihn die Wassersprache!...Lehr ihn die Steinsprache!... Lehr ihn die Blättersprache!...*“ Man glaubt hier, gewisse lyrische Anklänge zu hören, doch dann mündet der Gedanke in die nüchterne, konsequente Folgerung:

Aber da ich kein Wort aus solchen Sprachen kannte oder fand, nur meine Sprache hatte und nicht über deren Grenzen 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.⁹⁰

⁹⁰ Ebd. S. 145.

Immer unumstößlicher wird die Gewissheit:

*O eines Tages. Eines Tages würde er Bescheid wissen.*⁹¹

Er würde dann die bestehende Sprache beherrschen und an ihrer Unvollkommenheit leiden.

Das „rettende“ Kind ist somit selbst verloren; der Vater selbst gibt es auf. Die Leere und Offenheit des Kindes kann er für seine utopischen Ziele nicht nutzen; es verrät seine auf „alles“ gerichtete Erwartung, die keinen konkreten Ansatzpunkt oder keinen konkreten Gegenentwurf kennt.⁹² Das Kind schlägt die alte Richtung der Welt ein:

*Er war nicht mehr aufzuhalten, und ich wußte noch immer nicht, was zu tun war.*⁹³

Weil das Kind die imaginäre Welt seines Vaters nicht verkörpern kann, liebt der Vater sein Kind nicht mehr⁹⁴ und fängt an, es zu hassen. Er ist der Meinung, daß das Kind eine Schuld auf sich lade, sobald es anfängt zu sprechen und aufhört, wehrlos und stumm zu sein.⁹⁵

Ganz anders Hanna, die Mutter; sie liebt das Kind, hält alles, was es tut, für bedeutsam. In der Perspektive des „utopischen“ Vaters ist Hanna die „Versucherin“, die Fipps „herüberziehen“⁹⁶ will in die alte, sinn-lose Welt:⁹⁷

⁹¹ Ebd. S. 145.

⁹² Hermann Weber. *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen 1986. S. 169.

⁹³ I. Bachmann, II, S. 143.

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 147.

⁹⁵ Vgl. ebd. S. 146.

⁹⁶ Die Mutter „stand unentwegt über den namenlosen Fluß gebeugt und wollte ihn (das Kind) herüberziehen. (II, S. 144f) Dies ist eine eindeutige mythologische Anspielung, die wir weiter in dieser Arbeit untersuchen wollen.

⁹⁷ Vgl. I. Bachmann, II, S. 144.

*Sie erklärte mir einmal, als wir uns stritten, was alles sie für Fipps tun und haben wolle. Alles: ein lichtereres Zimmer, mehr Vitamine, einen Matrosenanzug, mehr Liebe, die ganze Liebe, einen Liebesspeicher wollte sie anlegen, der reichen sollte ein Leben lang, wegen draußen, wegen der Menschen... eine gute Schulausbildung, Fremdsprachen, auf seine Talente merken.*⁹⁸

Ihr Verhalten im Verlauf der Kurzgeschichte stimmt mit der üblichen Haltung einer Mutter überein.

IV.2. Mythologische Anspielungen

In der Hybris des Vaters findet eine Wiederholung des biblischen Mythos statt, wie ihn Irmela von der Lühe beschrieben hat:

*Der säkulare Mythos indes hat mit dem biblischen ein entscheidendes Element gemein: Menschliche Allmachtsphantasie, sträfliche Vermessenheit, als Mensch sein zu wollen wie Gott, löst hier wie dort die Katastrophe aus.*⁹⁹

Die Remythisierung einer Weltsicht ist aber nicht als bloße Rückschau auf der Suche nach Utopia zu lesen, vielmehr zeigt sie einen nie dagewesenen utopischen Inhalt, der über die Grenzen des Jetzt existent bleibt.¹⁰⁰

Dem Vater, der zunächst der Vorstellung verhaftet bleibt, sein *Kind* „vor unserer Sprache“¹⁰¹ bewahren und es darüber hinaus eine „neue Sprache“ lehren zu können, wird die Sprache zum „Alles“ der Veränderung und der Veranschaulichung einer Utopie.

⁹⁸ Ebd. S. 150.

⁹⁹ I. v. d. Lühe, S. 91. Ich stimme der Gesamtdeutung Irmela von der Lühes mit einer Ausnahme zu. Ich lese die Erzählung nicht als „Selbstanklage“ oder „Sündenbekenntnis“ (S. 90), vielmehr scheint mir gerade die Schuldfrage demonstrativ aus der Darstellung ausgeklammert zu sein.

¹⁰⁰ Vgl. Manfred Frank, „Die Dichtung als Neue Mythologie“. In: *Mythos und Moderne*. Hrsg. Karl Heinz Bohrer. 1983. S. 34f.

¹⁰¹ I. Bachmann, II, S. 143.

Der Wunsch des Vaters, vor die Erbsünde zurückzukehren, remythisiert einen Zustand der Sprache, als diese noch nicht zum bloßen Kommunikationsmittel reduziert war. Gleichzeitig war in diesem Zustand der Mensch nicht durch die Endlichkeit seiner Existenz bestimmt.

Eine differenzierte Textanalyse der vorliegenden Erzählung zeigt jedoch nicht nur Anknüpfungen an die jüdisch/christlichen Ursprungslegenden, sondern auch an die griechische Mythologie. „*Lehr ihn die Schattensprache*“(...) „*Laß ihn zu Schatten gehn!*“¹⁰² Das Reich der Schatten ist in der griechischen Mythologie Aufenthaltsort der Toten, jenseits der bewohnten Welt, durch einen Fluß vom Diesseits getrennt. Die Verstorbenen führen ein Dasein als wesenlose Schatten, denen keine Rückkehr möglich ist. Die Gläubigen gehen im Unterschied zu den Frevlern in ein Gefilde ein, das vom „Strom des Vergessens“ umflossen ist.¹⁰³

Neben dem Motiv des „Schattens“ findet sich in der Erzählung auch das des trennenden Flusses. Die Mutter „*stand unentwegt über den namenlosen Fluß gebeugt und wollte ihn (das Kind) herüberziehen.*“¹⁰⁴ Der Ort des Kindes ist von dem seiner Eltern durch den Fluß getrennt. In Analogie zur griechischen Mythologie weist der Aufenthaltsort des Kindes auf eine Jenseitigkeit, die aber auch die vorgenommene Exilierung des Sohnes unterstreicht. Der Ort, der durch einen „*namenlosen Fluß*“ getrennt ist, korrespondiert mit dem a-topischen der utopischen Vorstellungen des Vaters, die, weil sie zu Beginn der Erzählung unbenannt bleiben, Utopien gleichen. Mit einer

¹⁰² Ebd. S. 145.

¹⁰³ Vgl. *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart, 7. Wien 1959.

¹⁰⁴ I. Bachmann, II, S. 144f.

Bezeichnung des Ortes wäre gleichsam eine Festschreibung und damit eine Topographie entworfen, die, wie der Verlauf der Erzählung deutlich macht, den Begriff der Utopie verwerfen würde. Wird der „namenlose Fluß“ darüber hinaus als „Strom des Vergessens“ gelesen – in der griechischen Mythologie trinken die Verstorbenen nach ihrer Ankunft im Hades aus dem Lethestrom, dem Strom des Vergessens und tilgen so ihre Erinnerungen an das irdische Leben – korrespondiert das Motiv mit der Phantasie des Vaters, den Sohn vor dem Kreislauf der Wiederholung zu bewahren. Neben dem Motiv des trennenden Flusses ist das der Insel zu finden, das in analoger Weise gedeutet werden kann. „Aber wo gibt es diese Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann?“¹⁰⁵

IV.3. Der Umgang mit Namen

In ihrer Frankfurter Vorlesung *Der Umgang mit Namen* hat Ingeborg Bachmann ausführlich über die Funktion von Namen literarischer Helden für das kulturelle Gedächtnis gesprochen und nicht zufällig ihren Signalwert unterstrichen. Von einem umgekehrten Signalwert könnte in Verbindung mit der vorliegenden Erzählung gesprochen werden, denn in der Unfähigkeit, dem Kind einen wirklichen Namen, einen eigenen Namen zu geben, wird das Scheitern eines ganzen Programms, einer Utopie sichtbar.¹⁰⁶

Als das Kind kam... war ich auf eins nicht vorbereitet – daß ich ihm einen Namen geben mußte. Ich einigte mich in aller Eile mit Hanna, und wir ließen drei Namen ins Register eintragen. Den meines Vaters, den ihres Vaters und den meines

¹⁰⁵ Ebd. S. 147.

¹⁰⁶ Das erste grundlegende Versagen des Vaters ereignet sich meines Erachtens bezeichnenderweise, als es gilt, dem Kind einen Namen zu geben. Er handelt ganz in aller Eile, anstelle entsprechend seinen Überlegungen höchst bewußt zu handeln.

*Großvaters. Von den drei Namen wurde nie einer verwendet. Am Ende der ersten Woche hieß das Kind Fipps. Ich weiß nicht, wie es dazu kam.*¹⁰⁷

Schon in der ersten Woche wird das Ungedachte des Vaters in der Namensgebung für sein Kind außer Kraft gesetzt. Durch die Mutter nämlich, die "ganz unerschöpflich im Erfinden und Kombinieren von sinnlosen Silben war"¹⁰⁸, wenn sie versuchte, das Kind mit "Kosenamen zu rufen, weil die eigentlichen Namen so gar nicht passen wollten auf das winzige Geschöpf."¹⁰⁹ Sie produziert nämlich mit ihrer wörtlichen Tätigkeit im Umgang mit dem Kind, "uneigentliche Namen" oder "Kosenamen" aus sinnlosen, kopflosen Silben wie ips, pips, Fipps. Durch diesen Namen, der keiner ist, scheint dem Vater, Fipps Entwicklung im nachhinein vorweggenommen, wobei er sich "mitschuldig" fühlt, soweit er das Kind wie Hanna rief, ohne sich seinem "Kosenamen" im "Lauf der Jahre" etwas entgegenzusetzen.¹¹⁰

*Fipps! Ich werde ihn weiter so nennen müssen, ihn lächerlich machen müssen über den Tod hinaus und uns dazu.*¹¹¹

Der Junge heißt also am Ende Fipps.¹¹² Ein Kosename, ein Name für einen Schoßhund. Der Erzähler weiß es selbst, und er zögert nicht, nachträglich hier in eine Schuld zu erkennen. Der Kontrast könnte kaum schärfer sein: zwischen dem Kind, dessen bloße Ankündigung den Vater erzittern und Visionen von einem Austritt aus dem

¹⁰⁷ I. Bachmann, II, S. 141.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Treusch-Dieter Gerburg, *Ingeborg Bachmann. Die Schwarze Kunst der Worte*. Wien 1993. S. 63.

¹¹¹ I. Bachmann, II, S.141.

¹¹² Der Vater dagegen bleibt in der ganzen Erzählung namenlos.

Kosmos und einem neuen unschuldigen Beginn haben läßt, und der Banalisierung dieser Existenz durch den Namen Fipps.¹¹³

IV.4. Die Frage nach der Schuld

Die Erzählperspektive des rückschauenden Ich-Erzählers ist fast ausschließlich auf das Leben des Kindes und auf die durch es verursachten Veränderungen gerichtet. Diese Einheit von erzählter und erzählender Ich-Figur korrespondiert mit Ingeborg Bachmanns Ausführungen in ihrer dritten Frankfurter Vorlesung über *Das schreibende Ich*:

*Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr in der Geschichte aufhält, sondern daß neuerdings die Geschichte im Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, so lange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mit garantiert.*¹¹⁴

Diese Betonung entspricht der Perspektive des Vaters auf die Vergangenheit und wird in der Erinnerung an diesen Zeitraum beibehalten.

Der Sturz des Kindes ereignet sich im Überschreiten der Grenze, der Tod wird so als Grenzüberschreitung dargestellt¹¹⁵ und kann als Wunscherfüllung des Vaters gelten. Die Erfüllung findet eine tragische Umkehrung. Die dem Vater nicht bewußte, aber in der Darstellung immer wieder anklingende tödliche Logik seiner Phantasien wird

¹¹³ Fipps ist der Name eines Schoßhundes aus einem Kinderlied, der so wohlgezogen war, daß er sogar einen Schlips trug. Vgl. auch W. Buschs Bilderbuchgeschichte von dem Affen Fipps, der sich durch seine Bösartigkeit hervortut.

¹¹⁴ I. Bachmann, IV, S. 230.

¹¹⁵ Wird die Topographie, in der sich der Unfall ereignet hat, als allegorisches Bild gelesen, so nimmt sie nochmals die Trennung zwischen Diesseits und Jenseits, oben und unten usw. auf, die bereits in den Verweisen auf griechische Mythologie und jüdisch/christliche Ursprungslegenden angedeutet wurde.

realisiert.¹¹⁶ Der Tod des Sohnes bringt zwar nicht in der erhofften Weise Erlösung, dennoch zeigt die Schlußpassage:

(...) Wenn es Kinder gibt nach dieser Umarmung, gut, sie sollen kommen, da sein, heranwachsen, werden wie alle andern. Ich werde sie verschlingen wie Kronos, schlagen wie ein großer fürchterlicher Vater, sie verwöhnen, diese heiligen Tiere, und mich betrügen lassen wie ein Lear. Ich werde sie erziehen, wie die Zeit es erfordert, halb für die wölfische Praxis und halb auf die Idee der Sittlichkeit hin – ich werde ihnen nichts auf den Weg mitgeben. Wie ein Mann meiner Zeit: keinen Besitz, keine guten Ratschläge.¹¹⁷

daß sich eine andersartige Erlösung in Gestalt der Überwindung der väterlichen Hybris andeutet.

Daneben bestimmen die Verweise auf die Vaterfiguren "Kronos" und "Lear" die Rolle des Vaters als eine fundamentale tragische Gestalt. In der griechischen Mythologie steht der die Kinder verschlingende Kronos für einen Moloch¹¹⁸, der "deshalb als Zeit" selbst und ihre Verschlingung in sich gilt. Diese Deutungsperspektive spielt auf die Hybris der Vaterfigur an und läßt den Schluß in einer deutlichen Ambivalenz erscheinen.¹¹⁹

¹¹⁶ U. Töller, S. 177.

¹¹⁷ I. Bachmann, II, S. 158.

¹¹⁸ Koschel und v. Weidenbaum deuten das Schlußbild dagegen eindeutig. "Und doch steigen, wie unter dem Fluch des Wiederholungszwanges, neue Bilder der zerstörerischen Vater-Kinder-Beziehung auf, neue Keime des Bösen. Wenn noch einmal Kinder kämen, er würde sie verschlingen wie ein großer fürchterlicher Vater. Die Söhne des Kronos, wie könnten wir es vergessen, wurden von ihrem Vater verschlungen aus Angst um die Macht. Und nicht weniger gewalttätig ist der selbstherrliche züchtigende Vatergott des Alten Testaments." Chr. Koschel, I. v. Weidenbaum, S. 468.

Bei dieser eindeutigen Sicht wird vergessen, daß Kronos wie alle griechischen Götter doppelgestaltig ist. "Doch bei keinem von ihnen ist die Doppelgestaltigkeit von so grundsätzlicher Art wie bei Kronos. Sein Wesen ist nicht nur dualistisch in bezug auf seine Wirkung nach außen, sondern auch in bezug auf sein eigenes, gleichsam persönliches Schicksal, und dieser Dualismus ist in solcher Schärfe ausgeprägt, daß man Kronos geradezu als einen Gott der Gegensätze bezeichnen könnte." Raymond Klibansky. Erwin Panowsky und Fritz Saxl, *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*, Frankfurt a. M. 1992, S. 211.

¹¹⁹ Vgl. Zur Deutung des Schlußbildes auch Rita Svandrlik, "Der Umgang mit den Bildern". In: Ingeborg Bachmann, *Kritische Wege der Landnahme*, Hrsg. von Robert Pichl und Alexander Stillmark, Wien 1994, S. 86.

Der Tod des Kindes erlöst den Vater von seiner Hybris, stellt also ein Opfer dar, das diesen aus der Krise befreit und das schreckliche Ungleichgewicht zwischen Vater und Sohn auflöst.

Die Todesursache des Kindes kann verschieden gedeutet werden. Die Kopfwunde sei an sich ungefährlich gewesen, aber der Arzt habe dann die Erklärung für den raschen Tod gefunden, eine Zyste. Es findet sich zu diesem auch noch eine topographische Ursache: "Fipps war auf einem Felsen ausgerutscht und auf den darunterliegenden gestürzt."¹²⁰ Und zuletzt kommt auch ein Schuldeingeständnis des Vaters zum Ausdruck: "(...), weil ich zu weit ging mit ihm."¹²¹ Das allegorische Schuldgeständnis wird von der Ungewissenheit über die Zyste – "Zyste? Ich wußte nicht, was das ist,"¹²² – überschritten, und so verbleiben das Schlußbild und die Beantwortung der Schuldfrage in polyphoner Ambivalenz.

Der Fehler des Vaters war, daß er erwartet hatte, daß sein Sohn der Erlöser der Welt sein würde; ohne zu betrachten, zu erkennen, daß das Kind ohne seine Hilfe dies niemals erreichen könnte. Zu der Erkenntnis gelangt er allerdings erst nach dem Tode des Jungen, den er daraufhin akzeptiert.¹²³

Der Schluß dieser Erzählung grenzt an das Schweigen, das die Aufforderung zu einem neuen Versuch schon in sich trägt. Die ganze Dichtung Ingeborg Bachmanns ist ein Bekenntnis zum Nichtaufgeben. Für die Kunst wie für die menschliche Existenz gilt,

¹²⁰ I. Bachmann, II, S.156.

¹²¹ Ebd. S. 158.

¹²² Ebd. S.156

¹²³ Wie in *Ein Schritt nach Gomorrha* wird auch hier deutlich herausgearbeitet, inwiefern Rollenspiel und festgefahrenes Denken eine neue, echte Sprache verhindern; und wie der Vater hier etwas von dem Sohn verlangt, wozu er selbst noch nicht fähig ist und was er selbst erst einmal lernen müsste. Ohne "Gomorrha" zu erwähnen, schwingt die Assoziation jedoch hier mit in dem Bild der Versteinerung.

daß es "keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale" gibt.

Deswegen wird ein weiteres Zitat aus den Frankfurter Vorlesungen an den Schluß der Bearbeitung dieser Erzählung gestellt, welches das Dennoch des Bekenntnisses des Vaters aus unserer Erzählung zu der Sprache, die er nicht gutheißen kann, vorwegnimmt:

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie reagiert hat, die aber unsere Ahnung regiert...

V. Schlußbemerkung

An drei Beispielen *Das Lächeln der Sphinx*, *Undine geht* und *Alles* wurde in den vorangehenden Kapiteln Ingeborg Bachmanns Verwendung von Mythenanspielungen untersucht.

An der frühen Erzählung *Das Lächeln der Sphinx* zeigte sich, daß sie die antike Mythenüberlieferung von der Rätselhaftigkeit der Sphinx grundsätzlich neu gestaltet: sie verwandelt die Begegnung von Ödipus und dem mythischen Ungeheuer in einen Geschichtsprozeß, der die gesamte Entfaltung des modernen rationalen Bewußtseins von der antike bis zur Gegenwart einbezieht. Bachmann entwickelt am Beispiel der Begegnung des Menschen mit der Sphinx, die ihm – wie in der Antike - drei Fragen stellt, die Unheilsgeschichte des abendländischen Forscherdranges, der sich in seinem Erkenntnisstreben selbst zerstört. Als Resultat bleibt nur ein einsamer König zurück und ein Ungeheuer, das sich nicht in den Abgrund stürzt, sondern lächelnd weiterwandert, neuen Abenteuern entgegen. Bachmann kehrt den Aufklärungsoptimismus, der dem alten Mythos anhaftet, damit um und verweist auf die Selbstzerstörung des modernen technischen Bewußtseins.

Bachmanns Undine ist nicht die einer Seele bedürftige Gestalt. Sie lebt in der Unbedingten „Liebe“ steht außerhalb der Verstrickungen der Welt, existiert in der Grenzsituation des Poetisch-Phantastischen. Die Unbedingtheit des Gefühls setzt sie dem männlichen Partner entgegen und versucht ihn, wie die Nixe aus Goethes „Fischer“-Ballade – in ihr Wasserreich zu locken. Nach Bachmanns Undine hält der Mann diesem absoluten Liebesanspruch nicht stand. Ihr bleibt nur die Hoffnung, gegen die Hoffnung Hans in ihr Wasserreich hinunterzuziehen.

Betrachtet man die Lesart der Undine vor dem Hintergrund der mythologischen Überlieferung, ist abermals festzustellen, daß Ingeborg Bachmann die sprachlichen Bezüge der Elementargeister nachhaltig umkehrt. Das Wasserreich wird ihr zu jenem Utopia, in dem alle Verhärtungen und Formalisierungen menschlichen Existierens aufgehoben wären. Aber dieses Reich bleibt unerreicht. Es wird nur in mythischen Bildern evoziert.

In *Alles* geht es nicht um die Nachahmung bzw. Kontrafaktur eines überlieferten Mythos, den Ingeborg Bachmann auf neue Weise behandelt. Zwar ist auch diese Erzählung durchsetzt von alttestamentarischen und christlichen Mythenanspielungen; aber diese Versatzstücke werden nicht zu einer Ganzheit verschmolzen. Stattdessen versucht Ingeborg Bachmann hier die Leistung der Sprache grundsätzlich in Frage zu stellen. Diese scheint in ihren Fundamenten so sehr fixiert zu sein, daß auch für die willigen Menschen keine eingefahrenen Möglichkeit besteht, ihren Strukturen d.h. auch den gewohnten Lebensformen zu entkommen. Der Mensch wird in allen seinen Regungen durch diese gewohnte Sprache dirigiert und so scheitert das Experiment des Vaters, seinen Sohn die Blumensprache, die Blättersprache etc. zu lehren. Aber dennoch sind seine Versuche – wenn auch auf tragische Weise – nicht ganz vergebens: Durch den Tod des Kindes lernt er selbst die „Schattensprache“, eine Sprache hinter der Sprache. Er begreift seiner hybride Forderung und lernt, sich neu auf sein Leben einzustellen. Ob er den „Trauerbogen“ zu Hanna beseitigen kann, bleibt indessen offen. Doch wird hier gleichsam ein neuer Mythos der Sprache geschaffen, eine Art Mythos der sprach-, wortlosen Kommunikation.

Wir begannen unsere Betrachtung der Bachmannschen Prosa mit einem Zitat Hermann Brochs zum „Gegen-Mythos“ der Moderne. Wir zitieren hier den Rest der Passage, da sie uns für das Werk Bachmanns relevant zu sein scheint. Nachdem Broch die gegenmythischen Versuche der modernen Literatur näher beleuchtet hat, führt er weiter aus:

*(...) vorderhand ist es eine ebenso entsetzliche wie unheldische Situation, und die neuen Helden machen sie mit diktatorischem Blutdurst nur noch unheldischer und entsetzlicher. Es ist die Situation einer äußersten Hilfslosigkeit, und Kafka, nicht Joyce ist ihr gerecht geworden; in Kafka finden sich die Ansätze zu dem ihr adäquaten Gegen-Mythos, in dessen Instrumentarium die Heldensymbole, die Vater- und sogar die Muttersymbole nebensächlich oder ganz überflüssig werden, weil es um die Symbolisierung der Hilfslosigkeit an sich, kurz um die des Kindes geht.*¹²⁴

¹²⁴ H. Broch, S. 120.

Der erste Teil des Zitats scheint ziemlich genau den Anspruch der Erzählung *Das Lächeln der Sphinx* zu treffen. Auch *Undine geht* und die Erzählung *Alles* entwickeln gegenmythische Konzepte wie Broch sie bei Kafka wahrnimmt. Aber diese sind nicht so angelegt, daß sie den Sinn der Welt verrätseln. Sie versuchen ihn vielmehr gegen die Überlieferung auf neue Weise transparent zu machen. Sie weigern sich zwar, die traditionellen Sinnstrukturen zu bestätigen, aber sie sind nicht auf eine grundsätzliche Sinnverleugnung gerichtet. Ingeborg Bachmann steht vielmehr vor dem Problem, daß ihr die gewöhnliche Sprache zur Vermittlung einer erweiterten Lebenserfahrung nicht ausreicht. So bedient sie sich einer vertrauten Bildlichkeit, der Bilderwelt der Mythen, die sie in der Manier von Kontrafakturen verwendet, um dem Ungenügen der gewöhnlichen Sprache zu entkommen.

VI. Literaturverzeichnis

1. Texte von Ingeborg Bachmann:

Bachmann, Ingeborg. *Werke*. Bd. I-IV. Hrgs. Von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clements Münster. München: Piper 1993. (1. Auflage 1978)

Bachmann, Ingeborg. *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum. München Piper 1994. (1. Auflage 1983)

2. Texte anderer Autoren

Broch, Hermann. *Dichten und Erkennen*. Zürich: Rhein Verlag 1955.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1986.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. In: *Werkausgabe*. Band 1. Frankfurt am Main. Suhrkamp 1984.

Wittgenstein, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. In: *Werkausgabe*. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984.

3. Ausgewählte Literatur

Agnese, Barbara. *Der Engel der Literatur: Zum Philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen Verlag 1996.

Ahn-Lee, Yeon-Hee. *Diskurs der Poesie: Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewußtseins im gesamten Schreibprozeß*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

Angst-Hürlimann, Beatrice. *Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann.* Zürich; Juris 1971.

Avramova, Elena. *Der Einfluß der Sprachphilosophie Wittgensteins auf die poetologische Konzeption von Ingeborg Bachmann.* Leipzig: Karl-Marx-Universität 1990.

Bareiss, Otto. Auswahlbibliographie 1953-1983/84. In: Text und Kritik, 1984, Sonderheft: *Ingeborg Bachmann*, S. 186-215.

Bareiss, Otto und Frauke Ohloff. *Ingeborg Bachmann. Eine Bibliographie.* München, Zürich: Piper 1978.

Bartsch, Kurt. *Ingeborg Bachmann.* Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler 1997.

Behre, Maria. Ingeborg Bachmanns „Undine geht“ als Sprache einer besonderen Wahrnehmung. In: Götsche/Ohl, 1993, S.63/79.

Beiken, Peter. *Ingeborg Bachmann.* München: Verlag C.H.Beck 1988.

Casper, Bernhard. Die Grenze der Sprache. Überlegungen zum Werk Ingeborg Bachmanns (1983). In KoU, S. 249-265.

Doppler, Alfred. Anrufung der Sprache. In: Alfred Doppler. *Wirklichkeit im Spiegel der Sprache. Aufsätze zur Literatur des 20. Jahrhunderts in Österreich.* Wien: Europa Verlag 1975.

Doppler, Alfred. Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns. In: Neuphilologus 47, 1963, S.277-285.

Endres, Ria. Die Paradoxie des Sprechens (1983). In: KoU, S.448-461.

Fehl, Peter. *Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns.* Phil. Diss., Mainz 1970.

Manfred, Frank. „Die Dichtung als ‚Neue Mythologie‘. In: *Mythos und Moderne*. Hrsg. Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983. S.15-41.

Göttsche, Ortrud. Ingeborg Bachmanns „Undine geht“. In: Imgrand Röbling (Hrsg.). *Sehnsucht und Sirene: 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler. Centaurus 1991, S.217-244.

Guzzoni, Ute. Die Ausgrenzung des Anderen. Versuch zu der Geschichte von Odysseus und den Sirenen. In: Imgrand Röbling (Hrsg.). *Sehnsucht und Sirene: 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler: Centaurus 1991, S. 5-34.

Hapkemeyer, Andreas. *Ingeborg Bachmann: Entwicklungslinien im Werk und Leben*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften 1990.

Hapkemeyer, Andreas. *Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns: Todesarten und Sprachformen*. Frankfurt am Main, Bern: Lang 1982.

Höller, Hans. Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“- Zyklus. Frankfurt am Main, Bern: Lang 1982.

Höller, Hans. Überlegungen zu einem Erklärungsmodell der Österreichischen Sprachthematik. In: Michael Klein und Sigurd Paul Scheichl (Hrsg.) *Thematisierung der Sprache in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Innsbruck: Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft/Germanistische Reihe Band 7, 1982.

Höller Hans. *Ingeborg Bachmann*. Reinbek bei Hamburg. Rowolt 1999.

Jungensen, Manfred. *Ingeborg Bachmann. Die neue Sprache*. Bern, Frankfurt am Main, New Zork: Peter Lang 1981.

Kampits Peter. Ingeborg Bachmann oder Das Ringen um die Grenzen der Sprache. In: Ders., *Ludwig Wittgenstein. Wege und Umwege zu seinem Denken*. Graz, Wien, Köln: Verlag Styria 1985, 189-193.

Kann-Coomann, Dagmar. „...eine geheime langsame Feier...“ *Zeit und ästhetische Erfahrungen im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1988.

Kellerwasser, Wulf und Peuker, Thomas (Hrsg.). *Wittgensteins Spätphilosophie: Analysen und Probleme*. Würzburg: Königshausen und Neumann 1998.

Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum. L'efant abdique son extase. Die Erzählung „Alles“. In: KoU, Seite 462-468.

Kristeva, Julia. *Die Revolution der poetischen Sprache*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978. (Original Ausgabe: *La révolution du langage poétique*. Paris: Edition du Seuil 1974)

Lennox, Sara. Bachmann und Wittgenstein (1985). In: KoU, Seite 600-621.

Lühne, Irmela von der. Abschied von Utopia der Sprache: Ingeborg Bachmanns Erzählung „Alles“. In: *Ingeborg Bachmann*, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, TEXT UND KRITIK 1995.

Nawab, Mona El. *Ingeborg Bachmanns „Undine geht“. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouquès „Undine“ und Jean Giradoux' „Ondine“*. Würzburg: Königshausen&Neumann 1993.

Reichart, Elisabeth. Poesie ist Brot: Ingeborg Bachmanns Radikalität. In: *Neue Deutsche Literatur*, Heft 6, 1997, S.95-104.

Stoll, Andreas. *Erinnerung als ästhetische Kategorie des Widerstandes im Werk Ingeborg Bachmanns*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1991.

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

Weigel, Sigrid. „Kein philosophischer Staunen“ – „Schreiben im Staunen“: Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur nach 1945: Benjamin, Adorno, Bachmann. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 1, 1996, S.120-137.

4. Sammelbände

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann. TEXT UND KRITIK*, Sonderband 1984.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann*. Heft 6. *TEXT UND KRITIK* 1995.

Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.) *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Brokoph-Mauch, Gudrun und Anette Daigger (Hrsg.) *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung?* (Internationales Kolloquium Saranac Lake 1991) St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1995.

Göttsche, Dirk und Herbert Ohl (Hrsg.). *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*. (Internationales Symposium Münster 1991) Würzburg Königshausen & Neumann 1993.

Höller, Hans (Hrsg.). *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien: Löcker 1982.

Koschel, Christine und Inge von Weidenbaum (Hrsg.). *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges: Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München: Piper 1989. (KoU)

Röbling, Imgrand (Hrsg.). *Sehnsucht und Sirene. 14 Abhandlungen zu Wasserphantasien*. Pfaffenweiler. Centaurus 1991.

Schulte, Joachim (Hrsg.). *Texte zum Tractatus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989.