

HANJO SAUER

„Was aber möglich ist, ist in der Tat Veränderung...“¹

Den Raum der Sprache bis an seine Grenzen auszuloten, bis die Sprache schweigt und das Schweigen spricht – zeichnet sich darin nicht die beste Lyrik unserer Zeit aus, insbesondere jene von Ingeborg Bachmann? Wie kaum eine andere lotet diese die Tiefen und Grenz-zonen des Lebens aus und nähert sich spannungsreich dem Sprachraum der Theologie. Hanjo Sauer, Professor für Fundamentaltheologie in Linz, stellt Leben und Werk einer inspirierenden Grenzgängerin vor und verfolgt die subtilen theologischen Untertöne im lyrischen Werk der österreichischen Dichterin. (Redaktion)

Der Name Bachmanns ist vielen vertraut durch die jährlich stattfindende Verleihung des Ingeborg-Bachmann-Preises. Dieser wird seit 1977 von der Stadt Klagenfurt zusammen mit dem ORF ausgeschrieben. 25 jüngere Autoren und Autorinnen werden zu einem einwöchigen Wettbewerb eingeladen. So verbindet sich mit dem Namen Bachmanns ein Nachwuchsförderungsprogramm, das auch für die Theologie wünschenswert wäre.

Warum ist Ingeborg Bachmann aus theologischer Perspektive interessant? Ihr Werk hat seinen Ort in den 50er und 60er Jahren des letzten Jahrhunderts. Es ist geprägt von einer Säkularität des Denkens. Doch ein hoher Anspruch an Denken und Sprache, ethische Grundhaltung und Wahrhaftigkeit, ja eine stets gegenwärtige Beziehung zum Unbedingten, macht die Faszination dieses Werkes aus und bringt

die Erfahrung der Transzendenz im Horizont der Zeit zur Sprache.

Die Linzer Theologische Fakultät zeichnet sich dadurch aus, dass es möglich war, ein Institut für Kunstwissenschaft und Ästhetik zu etablieren und so der Einsicht Rechnung zu tragen, dass Wissenschaft, Ethik und Ästhetik als Zugangsweisen zu Welt und Wirklichkeit ihre je eigene Autonomie besitzen. In der europäischen Tradition findet sich durchgehend das Vertrauen darauf, dass unterschiedliche Wege das gleiche Ziel haben. Thomas von Aquin kennt die Einheit der Transzendentalien als Einheit von Wahrem und Gutem, das sich seinen Ausdruck im Schönen schafft. Die Autonomie der Zugangsweisen zur Welt schließt einen Blick über den Zaun der Theologie nicht aus, ebenso wenig wie ein versuchter Brückenschlag das Wissen um die eigene methodisch-fachliche Arbeitsweise

¹ Die Werke von Ingeborg Bachmann sind im Folgenden zitiert nach der vierbändigen Gesamtausgabe, herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster (München 1993; Erstauflage 1978) mit der Angabe von Bandnummer und Seitenzahl. Diese Ausgabe enthält das zu Lebzeiten Bachmanns veröffentlichte Werk sowie den wesentlichen Teil des schriftlichen Nachlasses. Hier vgl. IV, 195; ebenso: Simona Bartoli-Kucher, „Was aber möglich ist, ist in der Tat Veränderung“. Zur Bedingtheit des Schreibens bei Ingeborg Bachmann. In: Fidibus. Zeitschrift für Literatur und Literaturwissenschaft, Klagenfurt, Jg. 14, Nr. 3 (1986) 95–107. – Der vorliegende Beitrag beruht auf einem Vortrag des Autors anlässlich der Eröffnung des Studienjahres 2002/03 an der Katholisch-Theologischen Privatuniversität Linz.

nicht vergessen lässt, sondern voraussetzt.

I. Person und Werk

Eine knappe Darstellung der Biographie von Ingeborg Bachmann soll gleichzeitig als Einführung zu Person und Werk dienen. Im zweiten Teil werden mit theologischem Erkenntnisinteresse einige thematische Schwerpunkte ihres Werkes aufgegriffen.

Der Schriftsteller Thomas Bernhard hat über Bachmann vermerkt: „Sie hatte wie ich schon sehr früh den Zugang zur Hölle ausfindig gemacht und war in diese Hölle hineingegangen, auch auf die Gefahr hin, schon sehr früh in dieser Hölle zugrunde zu gehen.“² Damit ist die „dunkle“ Seite ihrer Welt Erfahrung beschrieben, die Bachmann anfällig machte für Angst und Lebensbedrohung. „Zu-Grunde-gehen“ verstand sie doppeldeutig: den Dingen „auf den Grund“ zu gehen, aber dafür auch das eigene Leben aufs Spiel zu setzen und daran zugrunde zu gehen. Es gibt auch eine andere, „helle“, lebensfrohe Seite. Sie drückt sich besonders in der Musik aus.

Ingeborg Bachmann wuchs in Klagenfurt auf. Rückblickend schreibt sie: „Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. [...] So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: Die Grenze der Sprache [...]“³.

Als Kind erlebt sie traumatisch den sogenannten „Anschluss“ an das Deutsche Reich. Ihr Wille, kompromisslos und risikoreich zu leben, kündigt sich in einem Vers ihrer frühen Lyrik an: „Steige ich, so steig ich hoch – falle ich, so fall ich ganz“⁴.

Ihr Studium beginnt Bachmann 1945 in Innsbruck, wechselt dann nach Graz und ab Herbst 1946 nach Wien. Sie lernt dort den Lyriker Paul Celan kennen, der sie stark beeinflusst. Sie begegnet dem Schriftsteller Hans Weigel, der sich für die Förderung junger Literatur/inn/en einsetzt. In Wien promoviert Bachmann über die Existentialphilosophie Martin Heideggers – wie sie sagt „gegen Heidegger“. Besonders stolz ist sie auf die Wiederentdeckung von Wittgenstein. Dessen Hinweis auf den Bereich des nicht mehr Sagbaren, des „Mystischen“⁵, nimmt sie gefangen.

1950 unternimmt sie ihre erste Auslandsreise. Sie fährt nach Paris, trifft sich mit Paul Celan und setzt ihre Fahrt nach London fort. Damit beginnt das für sie so bezeichnende Herumfahren. Die Reise wird zu einer Metapher für das Verlassen der gewohnten Ordnung und den Versuch, ein grundlegend neues Leben zu beginnen.

Auf Einladung von Hans Werner Richter hält sie 1952 bei der Gruppe 47⁶ zusammen mit Paul Celan und Ilse Aichinger ihre erste Lyrik-Lesung. Sie trägt so leise vor, dass man sie nicht versteht, und fällt anschließend in eine

² Zitiert nach Andreas Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann, Wien 1991, 5.

³ IV, 301.

⁴ I, 623.

⁵ Vgl. Ludwig Wittgenstein, Tractatus logico-philosophicus, 6.522.

⁶ Die „Gruppe 47“ war eine lockere Vereinigung von Schriftstellern und Kritikern, die 1947 auf Initiative von Hans Werner Richter, Alfred Andersch, Walter Kolbenhoff u.a. entstand. Ihre Gemeinsamkeit fand diese Gruppe nicht in einem literarischen Programm, sondern durch eine kritisch-politische Einstellung, die sich der Verantwortung der SchriftstellerInnen für die Gesellschaft bewusst war. Der Gruppe 47 gehörten u.a. an: Ilse Aichinger, Heinrich Böll, Günter Eich, Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Wolfgang Hildesheimer, Walter Jens, Uwe Johnson, Wolfdieterich Schmurre, Martin Walser und Wolfgang Weyrauch.

Ohnmacht, die Richter die „Ohnmacht nach dem Erfolg“⁷ nennt. Bei einem weiteren Treffen der Gruppe 47 begegnet sie dem Komponisten Hans Werner Henze, mit dem sie später eine intensive Freundschaft verbindet. Ihre erste bedeutende Anerkennung erfährt sie bei dem Vortrag der Gedichte „Die große Fracht“, „Holz und Späne“, „Nachtflug“ und „Große Landschaft bei Wien“. Sie erhält den Preis der Gruppe 47. Als Beispiel dieser frühen Lyrik hier das Gedicht „Die große Fracht“:

Die große Fracht des Sommers ist verladen,
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.
Die große Fracht des Sommers ist verladen.

Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
und auf die Lippen der Galionsfiguren tritt unverhüllt das Lächeln der Lemuren.

Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit.

Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit,
kommt aus dem Westen der Befehl zu sinken;
doch offenen Augs wirst du im Licht ertrinken,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.⁸

Die deutsche Kahlschlaglyrik nach dem Krieg „war eine bittere Medizin gewesen“⁹. Das Gegengewicht von Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann und Paul

Celan wurde als wohltuend und kostbar empfunden.

Angeichts des unverarbeiteten Phänomens des Nationalsozialismus und der mit ihm verbundenen Schuld kautert die Hoffnung – wie Bachmann sagt – „erblindet im Licht“. Das unerhörteste Gedicht dieser Zeit ist „Alle Tage“, worin sie einen Zustand des Krieges mitten im Frieden beschreibt. Die im September 2001 offenkundig gewordene Transformation der herkömmlichen Kriege gibt diesen Versen unerwartete Aktualität.

Alle Tage

Der Krieg wird nicht mehr erklärt,
sondern fortgesetzt. Das Unerhörte ist alltäglich geworden. Der Held bleibt bei den Kämpfen fern. Der Schwache ist in die Feuerzonen gerückt. Die Uniform des Tages ist die Geduld, die Auszeichnung der armselige Stern der Hoffnung über dem Herzen.

Er wird verliehen,
wenn nichts mehr geschieht,
wenn das Trommelfeuer verstummt,
wenn der Feind unsichtbar geworden ist
und der Schatten ewiger Rüstung den Himmel bedeckt.

Er wird verliehen
für die Flucht von den Fahnen,
für die Tapferkeit vor dem Freund,
für den Verrat unwürdiger Geheimnisse
und die Nichtachtung jeglichen Befehls.¹⁰

⁷ Hans Werner Richter, *Richter und die Gruppe 47*, München 1979, 113.

⁸ I, 34. Bemerkenswert ist die Verzahnung der Motive von Ernte und Lebensende, Sinken des Lebensschiffes und erlösend aufleuchtendem Licht.

⁹ Erich Fried, „Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land“. Über Ingeborg Bachmann. Erinnerung, einige Anmerkungen zu ihrem Gedicht „Böhmen liegt am Meer“ und ein Nachruf, Berlin 1983, 13.

¹⁰ I., 46.

Der Alltag ist eingebettet in einen Verbrechenszusammenhang, an den sich das abgestumpfte Bewusstsein gewöhnt hat, indem das Schreckliche, das geschieht, verdrängt wird. In dem späteren Roman „Malina“ zitiert Bachmann das Motto, nach dem sie selbst leben wollte, ausgedrückt in einem Vers der italienischen Lyrikerin Gaspara Stampa „Vivere ardendo e non sentire il male“¹¹.

1961 tritt Bachmann eine Reise in die Vereinigten Staaten von Amerika an. Ihre Eindrücke schlagen sich nieder in dem Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“. In dessen Mittelpunkt steht die Liebesgeschichte zwischen der Amerikanerin Jennifer und dem Europäer Jan. In beiden erwächst eine Leidenschaft, die jedes Maß übersteigt. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gehen in einer sie absorbierenden „Gegenzeit“ auf.

Für dieses Hörspiel erhält sie den begehrten „Hörspielpreis der Kriegsblinden“. Bei der Verleihung¹² hält sie die berühmte Dankesrede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“.¹³ Die Entstehung des Hörspiels deutet das Ende des Lyrik-Werkes und den Beginn der neuen Prosa-Arbeit an. Dieser Einschnitt fällt mit ihrem 30. Lebensjahr zusammen.

Im Juli 1958 folgt Bachmann spontan einer Einladung von Max Frisch nach Paris zu einer Aufführung seines Dra-

mas „Biedermann und die Brandstifter“. Mit dieser ersten Begegnung beginnt für beide eine intensive Zeit des Zusammenlebens und -arbeitens. Bachmann hält sich abwechselnd in Rom und in Zürich auf. 1959 folgt sie einem Ruf nach Frankfurt als erste Vortragende der neu gegründeten Gastdozentur für Poetik. Gustav R. Hocke spricht von einem „universellen Heimatlosigkeitsgefühl“¹⁴ Bachmanns.

1962 beendet Ingeborg Bachmann ihre Beziehung zu Max Frisch. Sie bezeichnet sie als einen aus einer anfänglich großen Liebe hervorgegangenen „mörderischen Existenzkampf“, aus dem sie als Verliererin hervorgegangen sei¹⁵.

Die letzte Lebensphase widmet Bachmann einem Prosawerk, das Fragment geblieben ist, dem Todesartenprojekt. In ihrem Roman „Malina“ sucht sie den Alltag als Verbrechenszusammenhang zu beschreiben. Die Wahrheit ist zu etwas geworden, das sich nur wenige zumuten. Erst ihre Verdrängung garantiert psychische Gesundheit. Bachmann geht es um die strukturelle Beziehung zwischen Faschismus und Patriarchat und die zentrale Rolle der Sprache. Gerade das „Weibliche“ ist nach ihrer Überzeugung „als Verkörperung des verdrängten Anderen den verschiedensten Todesarten unterworfen“¹⁶.

Ab 1965 lebt Bachmann in Rom; diese Stadt bleibt ihr Wohnsitz bis zu ihrem Tod. In der Nacht auf den 26. Septem-

¹¹ Übersetzt: „Im Brennen zu leben und den Schmerz nicht zu spüren“.

¹² Die Überreichung des Hörspielpreises der Kriegsblinden erfolgte am 17. März 1959 im deutschen Bundeshaus in Bonn. Vgl. IV, 275–277.

¹³ Vgl. IV, 275–277.

¹⁴ Vgl. *Gustav René Hocke*, Die Römerin Ingeborg Bachmann. In: *Hannoversche Allgemeine Zeitung*, 3./4.11.1973; vgl. *ders.*, Die nicht gestundete Zeit, in: *Frankfurter Neue Presse* vom 18.10.1973, 2.

¹⁵ Von 1958–1962 lebten Ingeborg Bachmann und Max Frisch mit wechselnden Wohnsitzen zusammen. *Max Frisch* reflektiert diese Beziehung in seinem Werk „Montauk“: *Gesammelte Werke*, Frankfurt/Main 1976; vgl. insbesondere: VI/2. Bachmanns Roman „Malina“ kann als eine Antwort auf Max Frisch verstanden werden; vgl. III, 9–337 mit der prägnanten Feststellung am Schluss: „Es war Mord“.

¹⁶ *Sigrid Weigel*, Die andere Ingeborg Bachmann. In: *Text und Kritik, Zeitschrift für Literatur*, hg. v. H. L. Arnold, Sonderband Ingeborg Bachmann, München 1984, 5f, hier: 5.

ber 1973 erleidet sie in ihrer Wohnung bei einem Brandunfall so schwere Verletzungen, dass sie an deren Folgen kurze Zeit später (am 17. Oktober) stirbt.¹⁷

II. Thematische Schwerpunkte

An welchen Orten des Lebens und der Erfahrung kommt jene Wirklichkeit zur Sprache, die in herkömmlicher Rede als „Gott“ bezeichnet wird? In Auseinandersetzung mit Bachmanns Werk sollen vier Perspektiven aufgezeigt werden.

1. Die „Gegenzeit“ der Liebe – wie sie Bachmann nennt – oder (in eigenen Worten) das Rütteln an den Grenzen von Raum und Zeit als eine Weise der Transzendenzerfahrung.

2. Bachmanns Wort „Der ich unter Menschen nicht leben kann“ benennt Unbehaustheit, Schuld und den Verbrechenszusammenhang als Bedingungen der „*conditio humana*“.

3. Das „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ thematisiert die Spannung von Vision und Faktizität – theologisch gesprochen im Raum von Gnade und Freiheit.

4. Schließlich: Bachmanns Wort „Scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht“. Es lässt sich als erkenntnismotivierende Spannung von Kritik und Verheißung verstehen.

1. Die „Gegenzeit“ der Liebe

Bachmanns Lyrik beschreibt die Liebe als Grunderfahrung, die sich begrifflichem Erkennen entzieht. Dazu das Gedicht „Erklär mir, Liebe“, das den kühnen Versuch unternimmt, neue Erfahrungen in Sprache umzusetzen.

Erklär mir, Liebe
Dein Hut lüftet sich leis, grüßt,
schwebt im Wind,
dein unbedeckter Kopf hat's Wolken
angetan,
dein Herz hat anderswo zu tun,
dein Mund verleibt sich neue Sprachen ein,
das Zittergras im Land nimmt überhand,
Sternblumen bläst der Sommer an und aus,
von Flocken blind erhebst du dein Gesicht,
du lachst und weinst und gehst an dir zugrund,
was soll dir noch geschehen –

Erklär mir, Liebe!

Der Pfau, in feierlichem Staunen,
schlägt sein Rad,
die Taube stellt den Federkragen hoch,
vom Gurren überfüllt dehnt sich die Luft,
der Entrich schreit, vom wilden Honig nimmt
das ganze Land, auch im gesetzten Park
hat jedes Beet ein goldner Staub umsäumt.

Der Fisch errötet, überholt den Schwarm,
und stürzt durch Grotten ins Korallenbett.

Zur Silbersandmusik tanzt scheu der Skorpion.

Der Käfer riecht die Herrlichste von weit;
hätt ich nur seinen Sinn, ich fühlte auch,
daß Flügel unter ihrem Panzer schimmern,
und nähm den Weg zum roten [fernen] Erdbeerstrauch!

¹⁷ Zur Biografie Bachmanns vgl. die neue bemerkenswerte Publikation: Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, München 2003.

Erklär mir, Liebe!
 Wasser weiß zu reden,
 die Welle nimmt die Welle an der
 Hand,
 im Weinberg schwillt die Traube,
 springt und fällt.
 So arglos tritt die Schnecke aus dem
 Haus!

Ein Stein weiß einen andern zu
 erweichen!

Erklär mir, Liebe, was ich nicht
 erklären kann:
 soll ich die kurze schauerliche Zeit
 nur mit Gedanken Umgang haben
 und allein
 nichts Liebes kennen und nichts Liebes
 tun?
 Muß einer denken? Wird er nicht
 vermißt?

Du sagst: es zählt ein anderer Geist auf
 ihn ...
 Erklär mir nichts. Ich seh den
 Salamander
 durch jedes Feuer gehen.
 Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt
 ihn nichts.¹⁸

„Erklärung“ ist jener Vollzug der Rationalität, deren sich der Mensch der Neuzeit bedient, um sich seine Welt verfügbar zu machen. Sie prägt seinen Umgang mit der Welt. Doch nicht die Liebe soll als ein Gegenstand erklärt werden – sprachlich weist das Komma darauf hin –, diese wird vielmehr als Subjekt angesprochen, als jene Instanz, von der eine Erklärung der Paradoxien des Menschseins erwartet wird. Was sich in Bachmanns Lyrik sprachlich entfaltet, klingt als Lobpreis und Klage, als bewunderndes Erstaunen und Entdeckung von Neuem. Formal lebt das

Gedicht von dem Reichtum und der Kühnheit seiner Metaphern, der wunderbaren Rhythmik und einer lebenssteigernden Sinnlichkeit. Das lyrische Ich wendet sich an ein in intensiver Nähe wahrgenommenes Du. Viermal beginnen die Verse der ersten Strophe mit „dein“, einmal ausdrücklich mit „du“ („du lachst und weinst“), das in der letzten Strophe explizit wieder aufgenommen wird („Du sagst“).

Bis zur letzten Strophe hat sich ein Prozess vollzogen, der den drängend wiederkehrenden Wunsch „Erklär mir, Liebe“ nun aussetzt oder transformiert als Ergebung, als Wunscherfüllung, als Hingabe und Zugrundegehen, das sich wie in einen Liebestod hinein transzendiert. Ein ganzes Universum wird angeboten: Zittergras und Sternblumen, Pfau und Taube, Weinberg und wilder Honig. Es geschehen Dinge, die nur als Wunder der Liebe begreifbar sind oder unbegreifbar bleiben. Dieser Eindruck steigert sich von Strophe zu Strophe. Lachen schlägt in Weinen um und Weinen in Lachen, goldener Staub umsäumt „jedes Beet“ und verleiht den Orten, wo sich Menschen aufhalten, einen königlichen Glanz. Fische erröten, Skorpione tanzen und unter dem wehrhaften Panzer werden Flügel sichtbar, jene hochsensiblen Organe, die es möglich machen, sich von der Erde wegzubewegen – dem Himmel zu. Die Behutsamkeit und Zärtlichkeit des Umgangs der Menschen, Tiere, Pflanzen und aller Kreaturen spiegelt sich in der Natur. Wie Kinder fassen sich die Wellen an der Hand und lassen die Schöpfung als ein einziges großes Fest erleben, das sich in ungetrübtem Spiel vollzieht. So kann sich Unvorstellbares ereignen: Steine lassen sich von Steinen erweichen!

¹⁸ I, 109f.

Wie wild bricht nun – unvermittelt und in höchster Emotion – die Klage auf: Warum ist die Zeit so kurz? Warum ist sie so „schauerlich“? Warum ist die Zeit so liebe-leer: „nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun“? In der letzten Strophe bringt das Du noch einen „andren Geist“ ins Spiel, der auf den Menschen „zählt“ und mit ihm in Kommunikation tritt. Nun bleibt keine Zeit mehr für Erklärungen und Spekulationen. Das lyrische Ich „sieht“. Ihm wird jene Unmittelbarkeit zuteil, die es – im Doppelsinn des Wortes – aufhebt. Die Sprachform der Liebe ist jener von mystischen Zeugnissen verwandt. In ihr geschieht ein Aufbruch ins Neuland. Doch die reine Liebe und die neue Sprache kann nur von sehr begrenzter Dauer sein. Deutlich ist die Nähe letzter und unbedingter Daseinsmöglichkeiten zum Tod. Dies ist Bachmanns Aussage: Eintreten in diesen göttlichen Bereich, in das Heiligtum der Liebe, heißt untergehen. Das Alte wird vernichtet; eine Neuschöpfung geschieht. „Der andere sein, der ich nie war“ heißt, sich selbst transzendieren, rückhaltlos dem Geheimnis des Lebens überantworten, sich vom Feuer der Liebe verbrennen zu lassen. Die Verbindung des Eros mit dem Tod ist dabei keine nur äußere, sondern in beiden selbst angelegt. Insofern der Eros das Absolute selbst anstrebt, führt er seinen eigenen Untergang herbei.

In dem Gedicht „Dunkles zu sagen“ greift Bachmann diesen Zusammenhang von Liebe und Tod nochmals auf:

„Wie Orpheus spiel ich
auf den Saiten des Lebens den Tod
und in die Schönheit der Erde
und deiner Augen, die den Himmel
verwalten,
weiß ich nur Dunkles zu sagen.“

Die letzte Strophe korrespondiert:

„Aber wie Orpheus weiß ich
auf der Saite des Todes das Leben
und mir blaut
dein für immer geschlossenes Aug.“¹⁹

Der Tod ist kein absolutes Ende, da ja „auf der Saite des Todes das Leben“ ist. Wie im Mythos von Orpheus wird die Grenzaufhebung von Leben und Tod beschworen. Im Gesang und im Wort wird die Macht des Todes besiegt. Eros und Thanatos gehören zusammen. Diese Einsicht lässt sich theologisch in eine Christologie einbringen, die durch die innere Verbindung von Tod und Auferstehung konzipiert wird.

2. „Der ich unter Menschen nicht leben kann“

Ingeborg Bachmann hat mit einem untrüglichen Sinn die Paradoxie, ja Absurdität von Lebensräumen und Lebenssituationen aufgespürt. Ihre Erzählung „Alles“ aus dem Band: „Das dreißigste Jahr“²⁰ beginnt so:

„Wenn wir uns wie zwei Versteinte 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 [...]“²¹

¹⁹ I, 32. Bert Brecht, der einmal den Versuch macht, Ingeborg Bachmanns Gedichte zusammenzustreichen und auf das Wesentliche zu konzentrieren, scheitert, weil diese Gedichte von der Variation leben und nach dem ihnen eigenen Raum verlangen. Dazu: Gerhard Wolf, An einem kleinen Nachmittag. Brecht liest Bachmann, in: Hans Höller (Hg.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge, Wien-München 1982, 173–184.

²⁰ Vgl. II, 138–158.

²¹ II, 138.

Angedeutet wird ein Menschenpaar, das in tiefer Entfremdung lebt. Die Schuld zieht mit innerer Logik den Tod nach sich, denn wo Menschen keine Lebensmöglichkeit mehr haben, wo ihnen die Luft zum Leben genommen wird, wo sie missbraucht und verzweckt werden, da sind sie dem Tod geweiht. Dieses Thema zieht sich wie ein roter Faden durch Bachmanns Werk.

„Das dreißigste Jahr“ ist für Bachmann eine Sinnachse. Nicht zufällig ist es auch für Jesus von Nazareth das dreißigste Jahr, das in symbolischer Deutung zum Angelpunkt wird: sein Hinaufgehen nach Jerusalem und alles auf eine Karte zu setzen, was zur Katastrophe seiner Hinrichtung führt. Das dreißigste Jahr symbolisiert hier und anderswo die Zeit der Entscheidung, der Lebenswende, des „Alles oder Nichts“.

Damit ist die Kapitulation vor dem faktischen Leben vollzogen. „Das Fleisch ist stark und finster“ sagt Bachmann. Den Menschen bleibt nichts anderes übrig, als sich weiterhin an die „einzig verfügbare Gaunersprache“ zu halten, eine andere steht nicht zur Verfügung. Die wahren Gefühle müssen begraben werden, weil man mit ihnen nicht leben kann, höchstens gegen sie. Dies aber schmerzt.

In ihrem Wittgenstein-Essay formuliert Ingeborg Bachmann: „Diesseits der ‚Grenzen‘ stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern ‚Grenze‘ sind. Der Weg über die Grenze ist uns jedoch verstellt. Es ist uns

nicht möglich, uns außerhalb der Welt aufzustellen.“²² Und weiter in ihrer Rede bei der Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden: „So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahr haben und noch einmal, damit wir sehen können, wahr machen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit.“²³ Offen bleibt die Frage, wie das geschehen soll, wie sich Bekehrung unter den Bedingungen des Alltags vollziehen kann. Ingeborg Bachmann macht das Problem bewusst, zur Lösung finden sich nur Ansätze. Davon soll nun die Rede sein.

3. Das „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“

Im Hinblick auf Bachmanns Religiosität stellt ihr Kritiker Hapkemeyer fest: „Man kann den in ihrem Werk ständig präsenten Hang zum Absoluten als säkularisierten religiösen Impuls deuten, wie er sich ähnlich in den Arbeiten des von ihr bewunderten Robert Musil ausspricht. Es geht der jungen Bachmann sehr oft um [...] Erlebnisse [der Transzendenz], die in einer Feuer-, Meer-, Flug- und Himmelsbildlichkeit zum Ausdruck kommen. Komplementär dazu verhalten sich die Winter- und Kältemetaphorik als Zeichen für Ausgesetztsein, Einsamkeit und Bedrohung [...]“²⁴

Bei Bachmann findet man in der Lyriksammlung „Anrufung des großen Bä-

²² IV, 20f.

²³ IV, 275.

²⁴ Andreas Hapkemeyer (s. Anm. 2), 23.

ren“ – wie der Literaturwissenschaftler Höller sagt – „das versammelt, was die Menschen in ihrer bisherigen Geschichte gegen die entfremdete Welt aufgeboten haben: Natur, Kunst, Religion, Volksmärchen und utopische Volksfeste, Liebe, Spiel und Arbeit, sie bilden den Schatz an Vorstellungen, Klängen, Farben und Bewegungen zur Versinnbildlichung des augenblicklichen Anbruchs einer erlösten Welt“.²⁵

Was Ingeborg Bachmann von der Literatur sagt, kann auch von der Theologie behauptet werden: Es geht ihr nicht um Vertröstung, sondern darum, die Wahrheit des Glaubens zur Sprache zu bringen. Diese Wahrheit kann nie als sie selbst, sondern immer nur kontextuell thematisiert werden. Bachmann sieht die Aufgabe der Literatur darin, die Spannung offen zu halten zwischen dem Möglichen und dem Unmöglichen, jene Utopien wach zu halten, die mit dem Menschsein zusammenhängen:

„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 mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an [...] Die Wahrheit nämlich ist dem Menschen zumutbar.“²⁶

Der Mensch erfährt sich als Wesen der Transzendenz, angelegt auf jenen offenen Horizont hin, den die theologische Sprache „Gott“ nennt. Weil der Mensch

auf dieses Vollkommene, Unerreichbare angelegt ist, wird ihm das Ausständige spürbar als schmerzlich Vermissstes und Ersehntes. Das Mögliche und das Unmögliche bedingen sich gegenseitig. An ihrer Grenze arbeitet sich der Mensch ab, entwirft er seine Zukunft und erfährt er das Scheitern seiner Entwürfe. Die Kraft, die ihm dies möglich macht, nennt die Theologie die göttliche Tugend der Hoffnung oder schlicht „Gnade“:

In „Malina“ erzählt Bachmann eine utopisch angedeutete Befreiungsgeschichte. Wie Moses flieht die Prinzessin von Kagra²⁷ aus der Knechtschaft in das freie Land. Bachmann schreibt: „Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen die Savannen und die Steppen wiederentdecken, hinausströmen werden sie und ihrer Sklaverei ein Ende machen, die Tiere werden unter der hohen Sonne zu den Menschen treten, die frei sind, und sie werden in Eintracht leben [...] es wird der Anfang sein, es wird der Anfang sein für das ganze Leben...“²⁸

Diese Vision findet ihre Fortsetzung in einem kühnen zivilisationskritischen Blick: „Ein Tag wird kommen, an dem unsere Häuser fallen, die Autos werden zu Schrott geworden sein, von den Flugzeugen und von den Raketen werden wir befreit sein, den Verzicht leisten auf die Erfindung des Rads und der Kernspaltung, der frische Wind wird niederkommen von den blauen Hügeln und unsere Brust weiten, wir werden tot sein und atmen, es wird das ganze Leben sein.“²⁹

Ähnlich wie die Flucht aus dem hoch

²⁵ Hans Höller, Ingeborg Bachmann, Das Werk, Frankfurt/Main 1987, 55.

²⁶ IV, 276f.

²⁷ III, 62–70. Der Abschnitt im Roman ist überschrieben: „Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagra“.

²⁸ III, 121.

²⁹ III, 141.

zivilisierten Ägypten zielt diese Zukunftsvision auf zivilisationsferne Naturräume, in denen (wieder) Kommunikation mit dem Göttlichen als dem Ursprung allen Seins möglich erscheint.

4. „Scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht“

Wie kommt der Mensch zur Erkenntnis, wie „gehen ihm die Augen auf“, wie findet er den Weg zu wahren Sätzen? Der Glaube daran ist in der Spätmoderne keineswegs selbstverständlich. Bachmann lebt in der philosophischen Tradition des Wiener Empirismus. Sie ist von Wittgenstein und der Unbestechlichkeit seines Denkens fasziniert, doch steht sie auch der Zivilisationskritik Heideggers nahe. Sie spricht von einer „bitteren Sehnsucht“, Bitter ist die Sehnsucht geworden, weil sie schon zu lange der Erfüllung geharrt hat und oft genug enttäuscht worden ist. Rationalität und Emotionalität gehen bei Bachmann eine eigenartige, kreative Spannung miteinander ein. In beiden lebt der Mensch; er wird zum problematischen, sich selbst transzendierenden Wesen.

Besonders geprägt hat Bachmann das Denken Wittgensteins. Über ihn schreibt sie: „[Der Satz] ‚Gott offenbart sich nicht in der Welt‘, sagt unausgesprochen das ‚Vere tu es deus absconditus‘ mit. Denn worüber sollte sonst zu schweigen sein, wenn nicht über das Entgrenzende – über den verborgenen Gott, über Ethisches und Ästhetisches als mystische Erfahrungen des Herzens, die sich im Unsagbaren vollziehen? Das ‚Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schwei-

gen‘ schließt dies vollkommen ein. Schweigen über etwas heißt ja nicht nur einfach schweigen. Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik.“³⁰

Bachmann war keine Gläubige im traditionellen Sinn des Wortes, nämlich hinsichtlich der Merkmale einer kirchlichen Sozialisation. Zudem – und darauf ist in der Bachmannforschung noch kaum eingegangen worden – bleibt sie in einem guten Sinn Protestantin. Sie trägt in sich eine Skepsis gegen jede Weise der „Institutionalisierung“ von Religion und gegen eine naive Sakralisierung der Welt in Symbolen und Riten. Dennoch kann sie als Mensch voller Glauben bezeichnet werden, den Glauben an den Menschen als jenes gefährdete, aber unendlich kostbare Wesen, das in seiner Bedrohung wahrgenommen werden muss. Es bedarf aller Schärfe der Erkenntnis, ihn zu beschützen – auch vor sich selbst – und aller Kraft der Sehnsucht (die auch in der Bitterkeit liegt), ihn Tag für Tag zum Leben im ursprünglichen Sinn des Wortes zu bewegen, zu einem wachen, intensiven, sich selbst wahrnehmenden Leben.

Von einer Dichterin erwartet Bachmann eine besondere Form der Klarheit und Wachsamkeit. Sie sagt: „Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harret ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert.“³¹ Der schlechten Alltagssprache setze die Literatur

³⁰ Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins: IV, 120.

³¹ IV, 188.

„ein Utopia der Sprache“ gegenüber. Schreiben bedeute ein „verzweiflungsvolles Unterwegssein“ zu einer reinen Sprache.³²

Was die Wirklichkeit verstellt, nennt sie „schlechte Sprache“³³, „Nachrede“³⁴, „Gaunersprache“³⁵ oder schlicht „Phrasen“³⁶. Sich utopisches Denken zu eigen machen zu wollen, erfordert auch eine neue Sprache. Denn: „Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht [...] Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.“³⁷

In ihren Vorlesungen erinnert Bachmann an die von ihr so verehrte und doch von ihr grundverschiedene französische Philosophin Simone Weil, deren Wort über Erkenntnis sie aufgreift: „Poesie wie Brot? Dieses Brot müßte

zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, eh es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen.“³⁸

Bachmann ist sich der Spannung zwischen Realität und Utopie, dem Tatsächlichen und dem nur Möglichen, das noch utopisch erscheint, vollkommen bewusst. Sie sagt: „Ohne Bindung an die Realität verflüchtigen sich die Utopien ins Nichts; ohne Utopie verflacht die Wirklichkeit ins Unerträgliche.“³⁹ So kann ihr Werk als Aufruf interpretiert werden, sich dieser Wirklichkeit mit klarem Verstand zu stellen. Zum Wegweiser wird das Wort der Poesie, jenes, das ans Herz rührt.

³² IV, 268. Hildegund Keul sprach in ihrer Habilitationsvorlesung in Fundamentaltheologie mit dem Titel „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort – Prophetie bei Gertrud von Helfta und Ingeborg Bachmann“ am 18.7.2002 in Würzburg von „Visionen der Auferstehung im Lebensraum Wort“.

³³ IV, 268

³⁴ I, 116.

³⁵ II, 108.

³⁶ IV, 297.

³⁷ IV, 192.

³⁸ IV, 197f.

³⁹ Vgl. Andreas Hapkemeyer (s. Anm. 2), 69.