

Bildbruch

Beobachtungen an Metaphern

Ausgabe 8

Herbst 2026

ISSN: 2702-0150

BACHMANN'S ECHOS

Bildbruch

Beobachtungen an Metaphern

Herausgegeben von Sina Dell'Anno und Simon Godart

Ausgabe 8 Herbst 2026

BACHMANN'S ECHOS

Herausgegeben von Brigid Grigg, Jessica Martensen, Henrike Ribbe und Anna Seethaler

Redaktion: Gesa Blume, Anouk Brunner, Sina Dell'Anno, Nicolas Fink, Simon Godart, Emmanuel Heman, Tobias Klein, Ramon Quellmalz, Sophie Storch, Anna Sutter, Helene Weinbrenner

Satz und Gestaltung: Tobias Klein

Titelbild: Brigitte Dunkel, *THE SHAKER GIRL* (Detail), 2020–2023, Ausstellungsansicht *not dying*, Rüschaus, 2025. © Annette von Droste zu Hülshoff-Stiftung, Foto: Oscar Lee

Die Ausstellung *not dying* war ein Projekt von *Burg Hülshoff – Center for Literature* (CfL), dem Programmbetrieb der *Annette von Droste zu Hülshoff-Stiftung*, gefördert durch den LWL, das Ministerium für Kultur und Wissenschaft des Landes NRW und den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien. Ausstellungskonzeption gefördert im Rahmen des von der Europäischen Union kofinanzierten Projektes *Droste-Welten*. Literarische Beiträge gefördert durch den Deutschen Literaturfonds.

Berlin und Basel
ISSN: 2702-0150

INHALT

BACHMANNS ECHOS

Prolog. Herausgegeben und widergespiegelt	5
Brigid Grigg, Jessica Martensen, Henrike Ribbe und Anna Seethaler	
not dying	8
Nora Hansen und Karosh Taha	
Echo, Korrespondenzen, Chiffrierung. Zum Dilemma der biographischen Versuchung	11
Sigrid Weigel	
not dying	19
Brigitte Dunkel und Simone Scharbert	
Literarische Historiographie. Ingeborg Bachmann und die , andre Komponente'	22
Anna Kostner	
not dying	34
Maria VMier und Dorothee Elminger	
Momentary Utopias and the Echoes of "Kagran" in Ingeborg Bachmann's <i>Malina</i>	37
Alastair Smith	
not dying	51
Miriam Stoney und Monika Rinck	
„obwohl es von ihr kam, sah es anders aus“. An Essay on the Persecutory Return of Language in Ingeborg Bachmann's <i>Die gestohlenen Jahre</i>	54
Brigid Grigg	
not dying	61
Anna McCarthy und Simoné Goldschmidt-Lechner	
Vom ‚Echo der fremden Sprache‘ zum Übersetzen als „erste Pflicht“. Ansätze einer Ethik des Übersetzens mit Ingeborg Bachmanns <i>Simultan</i>	66
Henrike Ribbe	
not dying	88
Alison Yipp und Charlotte Krafft	
Echo aus der Schattenwelt. Ingeborg Bachmann in Elfriede Jelineks Stück <i>Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)</i>	91
Davina Beck	
not dying	104
Christiane Blattmann und Heike Geißler	

„Gefoltert von Worten, die nachklingen“. Erzählte Neurodivergenz in <i>Das Buch Franza</i>	107
Liselotte van der Gucht und Gunther Martens	
not dying	126
Ani Schulze und Hugo Tepest	
„Roma non risponde“. Formen von Responsivität im Briefwechsel von Ingeborg Bachmann und Max Frisch	129
Céline Burget	
not dying	147
Kate Mackeson und Jovana Reisinger	
Epilog. Wie aufhören?	150
Henrike Ribbe	
not dying	152
Miedya Mahmod und Evelyn Deller, Selena Knoop, Johanna-Sophie Kos, Tomte Rieder, Leah Morawe, Helena Maeve Segin, Sofia Sjöström	

BESPRECHUNGEN

Niklaus Largier und Anja Lemke (Hg.): Möglichkeit des Romans. Über einen Aufsatz Hans Blumenbergs. Berlin 2025	155
Ramon Quellmalz	
Roland Spalinger: Der gute Mensch. Epistemologie und Rhetorik im 18. Jahrhundert (Baumgarten – Sulzer – Kant). Göttingen 2025	159
Nicolas Fink	

Prolog

Herausgegeben und widergespiegelt

Brigid Grigg, Jessica Martensen, Henrike Ribbe und Anna Seethaler

Echo braucht Raum: Ohne einen Resonanzkörper kommt es nicht zustande und, was gehört werden könnte, verhallt. Gesagtes lebt davon, aufgenommen, zurückgeworfen und weitergegeben zu werden. Ebenso brauchen wissenschaftliche wie künstlerische Werke ein Publikum, Lesende, eine Tagung oder ein Medium zur Veröffentlichung, um immer wieder neu wahrgenommen zu werden. Im Zwischenraum zweier Jubiläen – 50. Todestag und 100. Geburtstag – der österreichischen Schriftstellerin Ingeborg Bachmann wurde eine Ausstellung des Literaturhauses München in Kooperation mit der Österreichischen Nationalbibliothek zum Echoraum für eine Gruppe von Literaturwissenschaftler*innen. Im Rahmen der Ausstellung *Ingeborg Bachmann: Ich bin es nicht. Ich bin's.* (14.05.–24.11.2024) fand im Oktober 2024 das erste internationale Nachwuchskolloquium zum Werk Ingeborg Bachmanns in München statt, das sich der Figur des Echos in Überlegungen zum Verhältnis zwischen Original und Wiederholung, zwischen Identität und Differenz widmete.

Die Figur Echo ist literaturwissenschaftlich wie wissenschaftsgeschichtlich vielfach in Anspruch genommen worden – etwa in Walter Benjamins Übersetzungstheorie, in Gayatri Chakravorty Spivaks postkolonial-feministischem Denken oder jüngst in Anita Traningers Mediengeschichte der Kopie. Für die Untersuchung (des) Echos im Werk von Ingeborg Bachmann hat das Nachwuchskolloquium „Bin ichs oder bin ichs nicht? Ingeborg Bachmanns Echos“ einen ersten Versuch unternommen. Dabei gewinnt die daraus hervorgehende Sonderausgabe von *Bildbruch* nicht nur inmitten beider Jubiläen, sondern auch im intermedialen Dialog zwischen zwei Ausstellungen Kontur. Denn über die Wissenschaft hinaus hallt das Echo von Ingeborg Bachmanns Werk auch in der Bildenden Kunst wider. In der Ausstellung *not dying* (05.04.–31.10.2025), kuratiert von Jenni Bohn, präsentierte Burg Hülshoff – Center for Literature (CfL) im Rüschaus ausgehend von Bachmanns *Todesarten*-Projekt eine Ausstellung mit zehn triadischen Konstellationen. Darin traten jeweils ein bildkünstlerisches Werk und eine literarisch-poetische Notiz zeitgenössischer Autor*innen in Beziehung mit einem Thema aus Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Was Bachmann als Fortleben von Faschismus, Kolonialismus und Misogynie in die Nachkriegszeit hinein befragte, griffen die zeitgenössisch künstlerischen Positionen auf und schrieben es in einen widerständigen Kommentar der Gegenwart fort. Im vorliegenden Heft werden die bildkünstlerischen Werke von **Christiane Blattmann, Brigitte Dunkel, Nora Hansen, Kate Mackeson, Anna McCarthy, Ani Schulze, Miriam Stoney, Maria VMier** und **Alison Yip** abgebildet und die zugehörigen literarischen Texte

von **Dorothee Elmiger, Heike Geißler, Simoné Goldschmidt-Lechner, Charlotte Krafft, Miedya Mahmod, Jovana Reisinger, Monika Rinck, Simone Scharbert, Karosh Taha** und **Hugo Tepest** mit abgedruckt. Wie auch in der Ausstellung, werden die dazugehörigen Tonaufzeichnungen zudem über QR-Codes und Verlinkungen zugänglich gemacht; Texte, die sich mit Bachmanns Werk und der Ausstellung befassen und die in Übersetzung die Zwischenräume der Sprachen und der (Rezeptions-)Zeit für einen wieder neuen, wieder anderen Nachhall nutzen. Zusammen mit den wissenschaftlichen Beiträgen zu „Bachmanns Echos“ ermöglicht dies eine Reflexion intermedialer Transgression, gepaart mit einer Einladung zum Nachdenken über die Kraft des Widerstands in Geschichte und Gegenwart. Das Heft wird so zu einem Raum für den vielfach erklangenen Widerhall von Bachmanns Werk in Kunst und Wissenschaft.

Einen Einstieg in die wissenschaftliche Auseinandersetzung bietet **Sigrid Weigel**, die in ihrem einleitenden Beitrag den epistemischen Potentialen der Eröffnung der Bachmann-Bibliothek in Klagenfurt nachgeht. Dabei wird der Fokus auf philosophische und poetische Implikationen von Bachmanns Schreibweise gelegt und eine „Echo-Konstellation im Zeitalter technischer Kommunikation“ skizziert.

Anna Kostner zeichnet in ihrem Beitrag die historiographische Relevanz von Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* nach. Hierbei konturiert sie den Begriff der Atopie, um im nicht begrenzten Echoraum des Gedichts endlose Verweisungsbewegungen zu markieren, die eine radikale Offenheit für Prozesse der Sinngebung und ein „erkenntniskonstitutive[s] Nicht-Erkennen“ mit sich bringen.

Im Beitrag von **Alastair Smith** wird die Echofigur in *Malina* als Modell für einen zukunftsorientierten utopischen Modus des Schreibens verstanden. Mit besonderem Augenmerk auf „Die Legende der Prinzessin von Kagran“ wird den grundlegend instabilen Formen utopischen Schreibens nachgegangen, die das Echo im Spannungsfeld zwischen Auflösung und Wiederkehr lokalisieren.

Brigid Grigg zeigt in ihrem Beitrag anhand von *Die gestohlenen Jahre*, wie Sprache als heimsuchende Gewalt wirkt. Echo fungiert nicht als im Text verankertes Motiv oder allegorische Figur, sondern als analytischer Begriff zur Beschreibung der repetitiven, rückwirkenden und rekonstruktiven Dynamik von Sprache. Sie schließt ein und aus, und lässt – angesichts eines fehlenden Gegenübers – das Subjekt selbst erodieren.

Henrike Ribbe nähert sich der Echofigur ausgehend von Walter Benjamins Übersetzeraufsatz als einer Allegorie von Übersetzungsprozessen. Anhand der Erzählungen in *Simultan* werden erste Ansätze zu einer Bachmann'schen ‚Ethik des Übersetzens‘ formuliert – als Aufruf zu einer zwischenmenschlichen Praxis, die von unbedingter Dialogizität ausgeht und über das Fremde bestimmt ist, ohne dieses ihrerseits jemals bestimmen zu können.

Nach **Davina Beck** sind es spezifische intertextuelle und selbstreflexive Schreibpraktiken, die in und zwischen den Werken von Bachmann und Elfriede Jelinek mythischen Rezeptionen entgegenwirken und zugleich einen komplexen Widerhall – „ein Echo auf Metaebene“ – auf die Verstrickungen von Bachmanns Leben, Werk und Aufnahme geben.

Liselotte Van der Gucht und **Gunther Martens** lesen *Das Buch Franza* im Rahmen der Critical Neurodiversity Studies und führen das Echo als Beschreibungskategorie ein: als Wiederholungs- und Rückkopplungsfigur, unter die sich Echolalie, Stottern und Zittern gleichermaßen fassen lassen. Was Forschung und Figurenwelt des Romans als Sprachverlust oder Fehlleistung diagnostizieren, erscheint aus dieser Perspektive als eigenständige, körperlich gebundene Artikulation – wobei ‚Neurodivergenz‘ den Autor*innen zufolge als heuristischer Zugang, nicht als retrospektive Diagnose der Figur dient.

Zuletzt untersucht **Céline Burget** die Echoanteile in der Kommunikationsform Brief, in der Echos als unmittelbare Resonanzen oder transformierter Widerhall erscheinen können. So rücken neben Duplikationen auch Brüche, Verschiebungen und Auslassungen ins Feld einer Analyse dialogischer Rhetorik.

Bedanken möchten wir uns ganz herzlich für den Anlass dieser Publikation: für die Möglichkeit und Umsetzung des internationalen Nachwuchskolloquiums im *Literaturhaus München* mit Unterstützung durch das Kulturreferat der Landeshauptstadt München sowie durch **Sebastian Schönbeck** (Universität Bielefeld) und zahlreiche helfende Hände im Literaturhaus selbst. *Burg Hülshoff – Center for Literature* (CfL), dem Programmbetrieb der *Annette von Droste zu Hülshoff Stiftung* und insbesondere der Programmleiterin und stellvertretenden künstlerischen Leiterin **Jenni Bohn** danken wir sehr für die Kooperation und Unterstützung bei der künstlerischen Hälfte dieses Heftes. Zu großem Dank verpflichtet sind wir in diesem Sinne natürlich auch den Autor*innen und Künstler*innen, die uns ihre Werke zur Verfügung gestellt haben, ebenso wie den Beiträger*innen der wissenschaftlichen Texte. Zuletzt gilt unser Dank für die Aufnahme und Herausgabe des Heftes der Redaktion von *Bildbruch*.

Echo der Ausstellung *not dying [onboarding]*: Im vorliegenden Band sind alle zehn Dreiklänge der Ausstellung *not dying* versammelt. Die Werke der Bildenden Künstler*innen werden mit Ausstellungsansichten des Fotografen **Oscar Lee** abgebildet. Darunter finden sich jeweils QR-Codes, mit welchen die Texte der Autor*innen auf deutsch und englisch in Ton zugänglich sind: Im deutschen Original wurden die Texte von den Autor*innen selbst eingelesen, die englische Übersetzung stammt von **Miriam Stoney** – gelesen wird diese von einer maschinisch generierten Stimme.

The present volume brings together all ten art works of the exhibition *not dying*. The works of these visual artists are reproduced alongside installation views from **Oscar Lee**. Each image is accompanied by a QR code which provides access to the author's text in German and English in audio format. In the original German, the texts are read by the authors themselves, while the English versions, translated by **Miriam Stoney**, are read by an artificially generated voice.

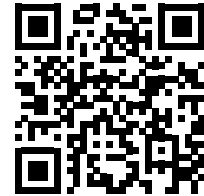


NORA HANSEN

SUBCONSCIOUS (RUIN, FAILURE, COLLAPSE, BETRAYAL)

SUBCONSCIOUS (SENSE OF BELONGING, WHOLENESS, HARMONY) [2023, Digitaler Textildruck auf U-Circular Mesh, Plexiglas, Metall]

SUBCONSCIOUS (PRINCE CARNIVAL) [2023, Nylon Taft, Plexiglas, Metall]



Scan to listen
Scannen zum Anhören

Nêrgiz, ein Frühlingsgedicht (16. März 2025)

Nêrgiz
als blühtest du
dabei bist du im Herbst geboren warum
mit den wilden Tieren im Innenhof umher

im März
läufst du

du hättest gerne das Gesicht der Hyäne genommen um es auf deines zu legen

wie ein Felsen vom Berg fällt man in deinen Schoß zum ersten Mal

hörtest du jemanden über dich sagen sie ist in der Wildnis geboren
und sie hatte niemanden
der sich um sie kümmerte
Nêrgiz ging
in sich setzte sich nieder und weinte über die verkohlte Leiche

versammelte sich der ganze
Hausstand sie hatte keinen Vater sie
hatte keine Mutter aber sie hatte ein
Gesicht in das man gerne schlug

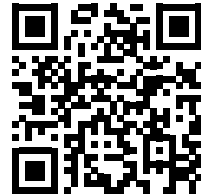
den weißen Schleier reißt man gegen die Decke sein Blick belastet ein Gesicht
dieses Wildtiers

seine Finger auf deinen Halswirbeln zum Scherz sagte er so zarte Knochen ich könnte dir
das Genick brechen so zart sagte er zum Scherz du hast nicht gelacht ich mag keine
traurigen Frauen von heute auf morgen ist deine Welt bedeutungslos von gestern auf
übermorgen war deine Welt schon immer in der Nacht legst du dir einen Stein auf
die Zunge aber am Morgen wachst du trotzdem auf
bedeutungslos frisch vermählt
ist Nêrgiz zum Newroz frisch geköpft
die Gänseblümchen an den Gänseblümchen

reißt sie die Blüten
ich habe einen Vater ich habe keine Mutter ich habe keinen Vater ich habe eine Mutter
ich habe einen Vater ich habe keine Mutter ich habe keinen Vater ich habe eine Mutter
die sagt
Nêrgiz bring ihm nicht deine Zornesfalten denn du kennst die Geschwindigkeit seiner
Faust
Nêrgiz man hat dich zu einem niedrigen Preis verkauft

Gegen eine sonnige Gartenmauer lehnte sich Nêrgiz bis ihr der Schweiß in das Kreuz
rann an einem frühen Morgen trägst du den Gaskanister mit einer Schachtel Streichhölzer
aus der Küche in das Badezimmer die anderen schlafen auf dem Dach bis ein brennender
Körper schreiend und um sich schlagend aus dem Badezimmer rausrennt im Innenhof in
sich stürzt.

Karosh Taha



Scan to listen
Scannen zum Anhören

Nêrgiz, a spring poem (16th March, 2025)

Nêrgiz
as you bloomed
but then again you were born in autumn why
around the courtyard with the wild animals

in March
do you run

you would have liked to take the face of the hyena to lay it upon your own

like a rock from the mountain falling into your lap for the first time

did you hear somebody say of you she was born in the wild
and she had no one at all
who was there to care for her
Nêrgiz turned
inwards sat down and wept over the charred body

gathered together the whole of
the household she had no father she
had no mother although she did have a
face that one might well like to punch

the white veil torn against the ceiling his gaze bearing on a face of this wild
creature

his fingers around your neck just a joke he said such tender bones I could break your neck
so tender he said just a joke you did not laugh I don't like sad women from one day to the
next your world so meaningless from one day to the one after next your world was always
so in the night you place a
stone upon your tongue but in the morning you wake despite
meaningless just wed
Nêrgiz to Newroz just behead'
the daisies to the daisies

she tears the blooms

I have a father I have no mother I have no father I have a mother
I have a father I have no mother I have no father I have a mother
who says
Nêrgiz bring him not your furious brow for you know all too well the speed of his
fist
Nêrgiz you have been sold for too small a price

Against a sunny garden wall Nêrgiz lent until the sweat ran into the small of her back on
one early morning you carry the gas cannister with a pack of matches from the kitchen
into the bathroom the others are sleeping on the roof until a burning body runs out of the
bathroom lashing out and screaming in the courtyard collapses.

Karosh Taha

Echo, Korrespondenzen, Chiffrierung

Zum Dilemma der biographischen Versuchung

Sigrid Weigel

Der historische Index der Texte sagt nämlich nicht nur, daß sie einer bestimmten Zeit angehören, er sagt vor allem, daß sie erst in einer bestimmten Zeit zur Lesbarkeit kommen.¹

Kürzlich wurde Ingeborg Bachmanns Bibliothek aus dem Elternhaus in Klagenfurt, in dem ein Bachmann-Museum entsteht, in die Universitätsbibliothek Klagenfurt überführt und damit allgemein zugänglich.² Durch diesen Schritt eröffnet sich die Möglichkeit, Bachmanns Lesespuren, den philosophischen und poetischen Referenzen ihrer Literatur genauer nachzugehen und die Bedeutung einzelner Autoren für die Schreibende, Intellektuelle und politisch engagierte Bachmann *en detail* zu untersuchen. Das ist für das Forschungsinteresse an der Polyphonie ihrer Literatur, an den Echo-Figuren, an der Technik der Allusion und der Widerrede, welches die Autoren und Autorinnen dieses Bandes verbindet, besonders hilfreich. Auch ist zu hoffen, dass diese Art veränderter Quellenlage die Dominanz des biographischen Interesses, das die jüngere Geschichte der Bachmann-Rezeption und -Forschung deutlich prägt, wieder zugunsten der Aufmerksamkeit für Bachmanns Literatur und Poetik verschiebt: zu ihrer einzigartigen Schreibweise, in der die Bearbeitung persönlicher und historischer Erfahrungen und durch Studium und Lektüre erworbene Erkenntnisse ineinandergreifen.

Die Dominanz des biographischen Interesses wurde nicht zuletzt dadurch bestärkt, dass nach Jahrzehnten der Sperrung der „private Nachlass“ nun verfügbar ist und aufgearbeitet wurde. Angefangen mit dem Briefwechsel mit Hans Werner Henze (2004) sind seither Bachmanns Korrespondenzen mit Paul Celan (2008), mit Hans Magnus Enzensberger (2018), mit Ilse Aichinger und Günter Eich (2021), der lang erwartete Briefwechsel mit Max Frisch (2022), der mit Marie Luise Kaschnitz, Hilde Domin und Nelly Sachs (2023) und der mit Heinrich Böll (2025) erschienen.

¹ Nach Benjamin 1982b, 577; im Zitat wurde Bilder gegen Texte ausgetauscht.

² Ingeborg-Bachmann-Bibliothek der Universität Klagenfurt 2025.

Andere Briefe waren zuvor durch Briefeditionen ihrer Briefpartner, wie etwa Wolfgang Hildesheimer (1999), oder durch Archivrecherchen bekannt.³ Diese biographischen Zeugnisse ermöglichen detaillierte Einblicke in Bachmanns kollegiale, freundschaftliche und intime Beziehungen, in Nähe und Distanz, in gegenseitige Unterstützung, Vertrautheit, aber auch in Konkurrenz, Konflikte und (Ver-)Störungen. Sie erschließen Dialoge über poetologische, literaturpolitische und -theoretische Fragen, geben Auskunft über Lektüren und Begegnungen, aber auch über persönliche Verwerfungen und Gesprächsabbrüche – obwohl Etliches davon für diejenigen, die zu lesen wissen, auch ohne diese Zeugnisse aus Bachmanns literarischen Texten und denjenigen ihrer Briefpartner entzifferbar war. So etwa der poetische Dialog, den sie mit den Gedichten Paul Celans geführt hat,⁴ und auch die literarisch chiffrierte Bearbeitung ihrer konfliktreichen Geschichte mit Max Frisch. Andererseits verbindet sich mit der Fülle dieser Dokumente aber auch eine biographische Versuchung, d.h. die Verführung zu einem Kurzschluss zwischen ihren literarischen Texten und einem postumen Einblick in Zeugnisse aus ihrem privaten Nachlaß, die allzu leicht als biographisches Wissen verstanden werden.

So ist es naheliegend, das „Wien schweigt“⁵ in *Malina* als Widerhall aus ihrer Korrespondenz zu lesen, aus jenem Schreiben von Ingeborg Bachmann aus Uetikon an Max Frisch in Rom (13. November 1960), das mit folgenden Worten einsetzt: „Mein lieber Max./ Was ist denn das für ein Telefon? Roma non risponde. Den ganzen Tag respondi es nicht.“⁶ Problematisch wird dieser Bezug aber dann, wenn daraus der Kurzschluss erfolgt, die Probleme mit ihrem Geliebten Ivan, von denen das Ich in *Malina* erzählt, als Kommentare zu ihrer Geschichte mit Max Frisch zu lesen, oder gar, Ivan als erzählerische Maske für Max Frisch zu betrachten. Damit würde die poetische Arbeit Bachmanns in doppelter Weise nivelliert, zum einen die für ihre Schreibweise signifikante Überführung individueller Erlebnisse in paradigmatische Erfahrungen, die nicht nur für sie Gültigkeit haben, zum anderen ihre Kunst der Chiffrierung, der Anspielungen und Zitate, deren persönliche oder ‚private‘ Bedeutung für die literarische Öffentlichkeit damals nicht entzifferbar war.

Durch den postumen Einblick in die Hinterlassenschaften und privaten Dokumente von Autoren verändert sich die Öffentlichkeit, auf die literarische Texte treffen – und damit auch deren Lesbarkeit –, radikal. Die Perspektive eines nachträglichen, scheinbaren Mehrwissens erfordert ein erhöhtes Bewusstsein für den historischen Index der Lektüre, für die zeitliche Differenz, die den Blick auf das Verhältnis von Biographie und Literatur verändert. Zwar suggeriert die Vermehrung biographischer Zeugnisse eine Vereinfachung der methodischen Fragen im Umgang mit dem komplizierten Verhältnis von Biographie und Werk, – allerdings nur dann, wenn die Hinterlassenschaften auf Dokumente eines ‚Sachgehalts‘ reduziert und nicht im Hinblick auf ihren ‚Bedeutungsgehalt‘⁷ untersucht werden. Doch sind auch Briefe nicht

³ Für meine intellektuelle Biographie Bachmanns hatte ich erstmals systematisch in Archiven vermuteter Briefpartner Bachmanns recherchiert – wie Adorno, Andersch, Celan, Hildesheimer, Johnson, Kersten, Joachim Moras und Hans Peschke (den Redakteuren des *Merkur*), Scholem, Szondi, Unseld – und dadurch die Quellenlage entscheidend verbreitern können. Mein Beitrag für dieses Buch stützt sich in vielen Details, die ich nicht im Einzelnen angebe, auf diese Forschungen in Weigel 1999.

⁴ Vgl. Böschstein und Weigel 2000.

⁵ Bachmann 1978b, 42; 1995a, 322.

⁶ Bachmann und Frisch 2022, 186.

⁷ Benjamin (1972, 367) unterscheidet Sach- und Bedeutungsgehalt, z.B. in seiner Kritik *Strenge Kunstwissenschaft*.

Dokumente ‚biographischer Tatsachen‘, sondern geben Einblick in einen postalisch vermittelten Dialog, dem Ungleichzeitigkeiten, Rhetorik, Verschiebungen und Verschwiegenes nicht fremd sind.

Die Telefonsätze im ersten Kapitel von *Malina*, die sich auf den ersten Blick als banale Szenen verfehlter Kommunikation darstellen, in der technische Störung und Missverständnisse zwischen den Geliebten ineinandergreifen, sind sehr schöne Beispiele für die faszinierende Schreibweise Bachmanns, in der sich vielfältige mögliche Lesarten verdichten. Einerseits sind die Entstellungen in den Satzfragmenten, Gesprächsformeln und verhörten Worten der signifikanten zeit-räumlichen Ungleichzeitigkeit der medialen Übermittlung geschuldet und entsprechen auf diese Weise einer Echo-Konstellation im Zeitalter technischer Kommunikation. Sie gründen aber auch in emotional-psychischen Ungleichzeitigkeiten der beiden Gesprächsteilnehmer und verweisen auf die Entstellungen in der Sprache des Unbewussten, das heißt auf Vorgänge im psychischen Apparat.⁸ Die Inhalte der Telefonate, in denen es unter anderem um aufgeschobene Treffen, verpasste Verabredungen, Nicht-Verstehen-Können geht, sind dabei zweitrangig. Bedeutsamer ist, dass die Telefonate überhaupt stattfinden, besser, dass sie stattgefunden haben werden. Denn das Telefon ist hier Medium des Begehrens nach der Stimme des Anderen; es ermöglicht, vom Anderen adressiert zu werden. Anders als im digitalen Zeitalter ist das Telefon in *Malina* nicht allein Medium von Mitteilungen bzw. ein Kommunikationsapparat. Es wird als Apparat eingeführt, der die Differenz von An- und Abwesenheit, von Stille und Erregung oder Lebendigkeit regelt, als Medium einer technischen Unmittelbarkeit, mit der ein permanenter Aufschub einhergeht. Wenn Ivan anruft, ist nicht nur das Ich „am Leben“, sondern auch das Telefon. Umgekehrt, „wenn das Telefon sich nicht rührt“, bedeutet das „Wien schweigt“. ⁹ So wird das Telefon auch zum magischen Apparat einer modernen Liebesmystik, verbunden mit einer obsessiven Zahlenmagie. Das verdichtet sich in einer Szene, in der Bachmann die Bedeutungen von ‚wählen‘ (der Telefonnummer) und ‚auserwählt sein‘ überblendet:

Mein Mekka und mein Jerusalem! Und so *auserwählt* bin ich vor allen Telefonabonnenten und so werde ich *gewählt*, mein 72 31 44, denn Ivan weiß mich schon auswendig auf jeder Wählscheibe zu finden und sicherer findet er meine Nummer als mein Haar und meinen Mund und meine Hand.¹⁰

Das „Heute“ in *Malina*, eine Art ‚Jetztzeit‘, die den gewöhnlichen Ablauf der Zeit stillstellt, wird nicht zuletzt durch das Warten am Telefon gestaltet. „Seit ich diese Nummer wählen kann, nimmt mein Leben endlich keinen Verlauf mehr, [...] da ich den Atem anhalte und telefoniere und rauche und warte.“¹¹ An die Stelle der Erwartung (von etwas) tritt das Warten, das das Subjekt in die Haltung ‚profaner Erleuchtung‘ versetzt.¹²

Die Zeit des Wartens vor dem Apparat entspricht damit Benjamins ‚Jetztzeit‘: als Begriff einer Gegenwart, in welche „Splitter einer messianischen [Zeit] einge-

⁸ Den ‚psychischen Apparat‘ führt Sigmund Freud (1972, 512–514) als metapsychologisches Modell für die Arbeitsweise der verschiedenen Instanzen der Seele in der *Traumdeutung* (1900) ein.

⁹ Bachmann 1978b, 42 u. 45; 1995a, 318 u. 322.

¹⁰ Bachmann 1978b, 43; 1995a, 320; Hvhg. v. S.W.

¹¹ Bachmann 1978b, 30; 1995a, 301.

¹² Zur ‚profanen Erleuchtung‘ vgl. Benjamins Aufsatz *Der Surrealismus*; Benjamin 1977b, 297–299, 307–308.

sprengt sind.“¹³ Denn die Telefon-Szenen entwerfen genau jene Gegenstellung zwischen der ‚Dynamis des Profanen‘ und der ‚messianischen Intensität‘, wie Benjamin sie im Hinblick auf das Glücksstreben – als innerweltlichem, menschlichem Pendant zum Messianismus – beschreibt: eine „unmittelbare messianische Intensität des Herzens, des einzelnen, inneren Menschen“, der dabei freilich „durch Unglück, im Sinne des Leidens hindurchgeht.“¹⁴ So geht das Ich im Streben nach dem „Glücklich mit Ivan“,¹⁵ das die Kapitelüberschrift zu versprechen scheint, wiederholt durch Momente der Verfehlungen hindurch. Kompositorisch korrespondieren die Entstellungen in den Telefonsätzen mit jenen in den Traumgesprächen mit Malina im zweiten Kapitel, dem Traum(a)kapitel, das die Nachtseite einer Existenz im Heute der Erregungen erzählt: „Es sind die Träume von heute nacht.“¹⁶ Dabei folgt die Serie der Traumbilder der Freud’schen Deutung der Träume als Bilderschrift und der Traumarbeit als Arbeit der Verdichtung und Verschiebung, während die Gespräche im Moment des Erwachens als Widerstreit zwischen zwei entgegengesetzten Perspektiven gestaltet sind: dort Urteilswille, Deutungsautorität und das von Malina beanspruchte Vor-Wissen, hier der Wunsch des Ich, sich durch die Träume etwas zeigen zu lassen und sie zu ‚begreifen‘; dort die mit dem Tagesbewusstsein assoziierte Sprache der Vernunft, hier das Bemühen, den Traumbildern im Erwachen nachzulauschen. „Die Verwertung der Traumelemente beim Erwachen ist der Schulfall des dialektischen Denkens“,¹⁷ so Benjamin. Denn in der Konstellation des Erwachens treffen entgegengesetzte Sprachen und Bewusstseinszustände aufeinander.

Für die Lektüre von *Malina* ist es keineswegs notwendig, die skizzierten Korrespondenzen von Ingeborg Bachmanns Roman zu Benjamin und Freud oder auch zu anderen Theoretikern zu kennen bzw. zu entziffern. Für die Untersuchung der Bachmann’schen Poetik aber sind solche Bezüge erhellend. Es ist faszinierend zu sehen, wie sehr und auf welche Weise ihre Erzähl- und Schreibweise von vielfältigen analytischen Erkenntnissen durchdrungen ist, – ohne dass diese die konkrete Erzählung überlagern. Vielmehr ist das Wissen der Philosophin, Intellektuellen und der Vielleserin Bachmann in ihrer poetischen Prosa aufgehoben. In den Erzählungen und dem großen Romanprojekt hat Bachmann eine ganz eigene Prosa entwickelt, in deren Polyphonie die Philosophie und die poetische Sprache gleichermaßen eingegangen sind. Doch damit nicht genug, denn ihre Prosa ist ebenso erfahrungs- wie erkenntnisgesättigt. Sind die eigenen Erfahrungen ein wesentlicher Antrieb ihres Schreibens, so gelingt es ihr, ihre spezifischen Erfahrungen in Erinnerungsspuren zu überführen, deren Bedeutung über ihre persönlichen Erlebnisse hinausgehen: In der Gestaltung paradigmatischer Gedächtnisschauplätze, die symptomatisch sind für die historischen Erfahrungen einer Generation, deren Erwachsenwerden mit dem Ende von Krieg und der Nazizeit zusammenfiel, wie für die Widrigkeiten, die sich einer weiblichen Intellektuellen ihrer Zeit entgegenstellten.

Vorausgegangen war ihre Abwendung von der wissenschaftlichen Philosophie, d.h. der Entschluss, das geplante Wittgenstein-Buch nicht zu schreiben und generell nicht mehr über Philosophie zu schreiben. Vorausgegangen war auch die Entscheidung, keine Gedichte mehr zu veröffentlichen, nicht unwesentlich motiviert durch das

¹³ Benjamin 1974, 704.

¹⁴ Benjamin 1977a, 204.

¹⁵ Bachmann 1978b, 28; 1995a, 299.

¹⁶ Bachmann 1978b, 174; 1995a, 501.

¹⁷ Benjamin 1982a, 59.

Lob von der falschen Seite,¹⁸ das die Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan im Kontext der Goll-Affäre¹⁹ schwer belastet hatte. Wie sehr diese Entscheidung Bachmanns Begehren nach der lyrischen Sprache zuwiderlief, davon zeugen nicht nur die Gedichte und Gedichtentwürfe, die sie danach noch geschrieben hat.²⁰ Davon spricht explizit die fragmentarische Aufzeichnung *Das Gedicht an den Leser*, geschrieben in der ersten Person, als Stimme des Gedichts, und adressiert an den Leser. Darin verabschiedet sich das Gedicht vom Leser und verleiht diesem Abschied doch zugleich den Ton eines Liebesbriefs.

Was hat uns voneinander entfernt? Seh ich mich in dem Spiegel und frage, so seh ich mich verkehrt, eine einsame Schrift und begreife mich selbst nicht mehr. In dieser großen Kälte sollten wir uns kalt voneinander abgewandt haben, trotz der unstillbaren Liebe zueinander? [...] Aber eine unstillbare Liebe zu dir hat mich nie verlassen [...] Denn ich vergehe nach dir. [...] Du bist mein Ein und mein Alles.²¹

Der Text mündet in das Zitat eines Celan-Verses – „Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt“²² aus *Corona* – wenn Bachmanns Gedicht-Ich den Wunsch ausspricht, sich umdrehen zu wollen, „auch wenn mir Versteinerung droht“, den Wunsch zu erklingen, Tränen zu rühren und „den Stein zum Blühen [zu] bringen“.²³ In diesem Zitat kommt in chiffrierter Weise Bachmanns Motiv für den Abschied des Gedichts vom Leser bzw. der Autorin vom Genre des Gedichts zum Ausdruck. Der damaligen Kontroverse über ihren programmatischen Wechsel von der Lyrik zur Prosa unter dem Titel der ‚gefallenen Dichterin‘ sind solche Zusammenhänge entgangen.

Im Falle von *Das Gedicht an den Leser* handelt es sich zwar um ein erst postum veröffentlichtes Fragment; aber Bachmanns Praxis der Chiffrierung lässt sich vielfach studieren, z.B. auch an ihrer Frankfurter Vorlesung *Über Gedichte* (1959), die in die Zeit der öffentlichen Bedrängnis Celans durch die Goll-Affäre und ein drohendes Zerwürfnis zwischen ihm und Bachmann fiel.²⁴ Deren frühere Liebesbeziehung war der literarischen Öffentlichkeit damals weitgehend unbekannt. Selbst eine begeisterte Brigitte Bermann Fischer schrieb am Tag nach der ersten Vorlesung an Paul Celan, sie würde sich wünschen, dass er zur nächsten Vorlesung nach Frankfurt käme: „Ich weiß nicht, ob Sie Ingeborg Bachmann persönlich kennen. Wir sind gute Freunde geworden und von ihrer dichterischen Entwicklung außerordentlich beeindruckt.“²⁵ Wenn Bachmann ihre Vorlesung über die poetischen Traditionen des 20. Jahrhunderts mit Celan-Versen enden lässt,²⁶ dann enthält das eine doppelte Botschaft. An die Zuhörer adressiert, wird die singuläre Stellung von Celans Lyrik betont. Dabei widerspricht Bachmann, ohne ihn zu nennen, Blöckers Verriss von Celans Band *Sprachgitter*, mit ihrem Statement, dass Celan in seiner jüngsten Dichtung ein neues Gelände begehe,

¹⁸ Konkret ging es vor allem um Günter Blöckers hymnische Besprechung von Bachmanns erstem Gedichtband, in der er die Dichterin 1954 als „neuen Stern am deutschen [sic!] Poetenhimmel“ bezeichnet hatte, und seinen antisemitischen Verriss von Paul Celans Band *Sprachgitter* 1959, der Celans lyrischer Sprache jeglichen Bezug zur Erfahrung abspricht; vgl. im Detail in Weigel 1999, den Abschnitt VII.3. über „Störungen im und aus dem Literaturbetrieb“, 435–453, hier 440, 448.

¹⁹ Vgl. Wiedemann 2000.

²⁰ Bachmann 2000.

²¹ Bachmann 1978d, 307.

²² Celan 2005, 39.

²³ Bachmann 1978d, 308.

²⁴ Ausführlicher dazu Weigel 2014.

²⁵ Bermann Fischer und Bermann Fischer 1990, 618.

²⁶ Bachmann 1978c, 215–216.

in dem die Metaphern „völlig verschwunden“ seien. Und so sei es plötzlich, wegen der strengen Einschränkung wieder möglich, etwas zu sagen. „Es ist dem möglich, der von sich sagt, daß er wirklichkeitswund und wirklichkeitssuchend mit seinem Dasein zur Sprache geht.“²⁷ Und an Paul Celan adressiert, endet die Vorlesung mit einem Zitat aus seinem Gedicht *Engführung*: „Nichts,/ nichts ist verloren.“²⁸ Damit wendet sie sich in ihrer öffentlichen Rede in einer Weise an ihn, die nur für ihn selbst und für wenige unmittelbar Betroffene (wie Max Frisch und Gisèle Celan-Lestrange) lesbar war. Bachmanns Praxis der Chiffrierung ist eine faszinierende Komponente ihrer subtilen Schreibweise, eine Antwort auf das Problem, dass ihre Literatur Widerhall und Bearbeitung ihrer spezifischen, persönlichen Erfahrungen ist, sie andererseits aber die Spuren ihrer persönlichen, intimen Begegnungen mit leibhaftigen Menschen, das „Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten“,²⁹ unkenntlich machen will. Genau dieses Dilemma einer Gleichzeitigkeit von öffentlicher Zirkulation und intimer Signatur formuliert das Ich am Ende von *Malina*: „Ich möchte das Briefgeheimnis wahren. Aber ich möchte auch etwas hinterlassen. Verstehst du mich denn absichtlich nicht?“³⁰ Der letzte, an Malina gerichtete Satz kann auch als Aufforderung an die Rezeption, sich mit Ingeborg Bachmanns Arbeit an diesem Dilemma auseinanderzusetzen, gelesen werden. Denn sie hat genau daraus ihre Poetik der „verschwiegenen Erinnerung“³¹ und eine hohe Kunst der Chiffrierung entwickelt. Von persönlich-intimen Erfahrungen mit ihr nahestehenden Personen kann für Bachmann nur in verschwiegener Weise erzählt werden, in Form von Chiffren und Anspielungen, die nur für Betroffene lesbar waren. Insofern sind in ihren Texten nicht selten Kassiber verborgen, die sich an bestimmte Personen adressierten. Damit hat sie ihrer Literatur eine esoterische Dimension eingeschrieben.

Es ließen sich viele Beispiele nennen. Ein besonders eindrückliches Beispiel stellt die Erzählung *Drei Wege zum See* (1972) dar, die in einer Art chiffrierter Selbstanalyse auch eine Mitteilung an Max Frisch enthält. Denn sie erzählt vom ursprünglichen „Mißverständnis“ in Elisabeths Beziehung zu Manes, das in dem Ineinandergreifen der „Totenmesse“ für Trotta und der ersten Nacht mit Manes gründet.³² Es ist unschwer zu erkennen, dass diese Szene sich auf Bachmanns Beziehung zu Frisch bezieht. Bemerkenswerter aber ist, dass sie sich als chiffrierte Selbstanalyse lesen lässt, in der Bachmann – auf dem Umweg über Elisabeth – die jahrelange Fixierung auf ihren Opferstatus in der Geschichte mit Frisch bearbeitet und die Einsicht in eine im Ansatz verfehltete Bindung formuliert, die auf ein eigenes verschobenes Begehren zurückgeführt wird. Zugleich enthält die Szene einen Kassiber für Frisch, indem sie ausspricht, was Elisabeth Manes nie gesagt habe: „Elisabeth sagte ihm nicht, auf welchem ungeheuerlichen Mißverständnis dieser Abend beruht hatte“.³³ Das Szenario der Begegnung Elisabeths mit Manes und der ersten Nacht mit ihm entspricht in seiner Konstellation ziemlich genau jenem Abend des 3. Juli 1958 in Paris, an dem Ingeborg Bachmann Max Frisch kennengelernt hat, genau einen Tag nachdem das letzte der Treffen mit Paul Celan während ihres Paris-Aufenthaltes stattgefunden

²⁷ Bachmann 1978c, 216.

²⁸ Celan 2005, 117.

²⁹ Bachmann 1983, 88.

³⁰ Bachmann 1978b, 327; 1995a, 682.

³¹ Bachmann 1978b, 23; 1995a, 292.

³² Bachmann 1978a, 439 u. 435; 1995b, 411 u. 407; vgl. Weigel 1999, 408–409; ausführlicher zum Zusammenhang von Selbstanalyse und chiffrierten Mitteilungen in Weigel, i. Dr.

³³ Bachmann 1978a, 439; 1995b, 411.

hatte,³⁴ – jenem Abend, an dem sie aus dem Verlust des kürzlich erst wiedergewonnenen Geliebten einem anderen Mann buchstäblich in die Arme gelaufen war. Nur dass die damalige vernunftgeleitete Beendigung des Liebesverhältnisses (in Rücksicht auf Gisèle und Eric Celan) in der Erzählung als endgültiger Verlust erscheint, als ein dem Tod geschuldeter, unumkehrbarer Verlust. Elisabeths „Totenmesse“³⁵ für Trotta lässt Bachmann auf dem Schiff „BATEAU IVRE“³⁶ stattfinden, dem Titel von Rimbauds Gedicht, dessen Übersetzung ihr Celan mit der Widmung „Für Ingeborg – Paul Paris, 24. XI. 1958“ geschickt hatte.³⁷ Auf diese Weise ist dem Ort einer literarischen Totenmesse ein persönlicher Gedächtnisschauplatz eingeschrieben, der an den Freitod Celans 1970 erinnert.

Wenn diese biographische Konstellation durch den Zugang zu den Briefwechseln mit Celan und Frisch lesbar wird, gilt es zugleich den Abstand zwischen der zeitgenössischen literarischen Öffentlichkeit und der postumen Position offen zu halten und sich der Differenz der Lesbarkeit bewusst zu sein. Andernfalls wird Bachmanns subtile Poetik einer Gleichzeitigkeit von exoterischer und esoterischer Lesart nivelliert und biographisch eingeebnet.

Literatur

- Bachmann, Ingeborg: Drei Wege zum See. In: dies.: Werke, 4 Bde. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 2: Erzählungen. München 1978a, 394–486.
- : Malina. In: dies.: Werke, 4 Bde. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 3: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. München 1978b, 9–337.
- : Frankfurter Vorlesungen. In: dies.: Werke, 4 Bde. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 4: Essays Reden Vermischte Schriften Anhang. München 1978c, 181–271.
- : Das Gedicht an den Leser. In: dies.: Werke, 4 Bde. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 4: Essays Reden Vermischte Schriften Anhang. München 1978d, 307–308.
- : Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München/Zürich 1983.
- : Malina. In: dies.: „Todesarten“-Projekt, 4 Bde. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 3.1: Malina. München/Zürich 1995a, 275–695.
- : Drei Wege zum See. In: dies.: „Todesarten“-Projekt, 4 Bde. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 4: Der „Simultan“-Band und andere späte Erzählungen. München/Zürich 1995b, 361–471.
- : Ich weiß keine bessere Welt. Nachgelassene Gedichte. Hg. v. Isolde Moser, Heinz Bachmann und Christian Moser. München/Zürich 2000.
- Bachmann, Ingeborg und Paul Celan: Herzzeit. Der Briefwechsel. Frankfurt a.M. 2008.
- Bachmann, Ingeborg und Frisch, Max: „Wir haben es nicht gut gemacht“. Der Briefwechsel. München/Berlin 2022.
- Benjamin, Walter: Strenge Kunstwissenschaft. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. III: Kritiken und Rezensionen. Hg. v. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt a.M. 1972, 363–374.

³⁴ Zeittafel in Bachmann und Frisch 2022, 367.

³⁵ Bachmann 1978a, 435; 1995b, 407.

³⁶ Bachmann 1978a, 433; 1995b, 405.

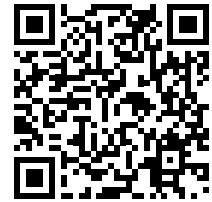
³⁷ Bachmann und Celan 2008, 97.

- : Über den Begriff der Geschichte. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. I.2: Abhandlungen. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1974, 691–704.
- : Theologisch-politisches Fragment. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1: Aufsätze Essays Vorträge. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977a, 203–204.
- : Der Surrealismus. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. II.1: Aufsätze Essays Vorträge. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M. 1977b, 295–310.
- : Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. V.1: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1982a, 45–59.
- : [Erkenntnistheoretisches, Theorie des Fortschritts]. In: ders.: Gesammelte Schriften, 7 Bde. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Bd. V.1: Das Passagen-Werk. Hg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M. 1982b, 570–611.
- Bermann Fischer, Gottfried und Brigitte: Briefwechsel mit Autoren. Hg. v. Reiner Stach. Frankfurt a.M. 1990.
- Böschenstein, Bernhard und Weigel, Sigrid (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt a.M. 2000.
- Celan, Paul, Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe. Hg. v. Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M. 2005.
- Freud, Sigmund: Die Traumdeutung (1900). Studienausgabe, 2. Bd. Hg. v. Alexander Mitscherlich et al. Frankfurt a.M. 1972.
- Ingeborg-Bachmann-Bibliothek der Universität Klagenfurt, zuletzt eingesehen am 25.09.2025.
- Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999.
- : Öffentlichkeit und Verborgenheit. Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung. In: Gernot Wimmer (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin/Boston 2014, 7–23.
- : Rom – Paris. Chiffrierte Selbstanalyse der Beziehungen zu Celan und Frisch in „Drei Wege zum See“ in: Ingeborg Bachmann. Konstellationen in Rom. Hg. v. Dieter Burdorf und Elena Polledri, i. Dr.
- Wiedemann, Barbara (Hg.): Paul Celan – Goll-Affäre. Dokumente zu einer Infamie. Frankfurt a.M. 2000.



BRIGITTE DUNKEL

I, THE SHAKER GIRL [2020–23, mehrteiliges textiles Objekt, handgefertigt, tragbar, Schaufensterpuppe]



Scan to listen
Scannen zum Anhören

Ein Tag wird kommen

Ein Tag wird kommen, eine Stimme, tief, aus dem Innern eines Körpers oder eines Grabes, deines Körpers oder deines Grabes, dünn wird sie sein, hinauf- oder hinaussteigen wird sie, die Zeit wird keine Rolle spielen, ein Stimmschweben vielleicht (an Seesterne denke ich, wie sie schwimmen, wie sie schweben), formen wird sie sich, in meinem oder deinem Hirn, ein Damals-Gestirn, und weiter zu Dahlien sich verwachsen, schwarz und dünn, nahezu unsichtbar (so sicher ist das schließlich alles nicht, oder?) und: soll es nicht heißen, die Andere in dir?,

und ja, das ist eine Frage, wenn auch vage, du aber streckst deinen Fuß leicht nach vorn, hebst ihn an, in einen Ton, ins Nichts, in Vergangenheit auch, eine Frau ist zu erschaffen, steht da irgendwo geschrieben, von Mord aber ist zu lesen, damals, die 40er, schon beim ersten Gurgeln von Worten und Sätzen, weiter den Tag besetzen, auch später, auch jetzt, keine Änderung in Sicht, stattdessen: Buchstaben reihen, das Alphabet beleihen, dein Mund aber geschlossen, verschlossen, da ist nichts zu machen,

ein Tag wird kommen, jetzt aber immer jemand, der etwas über dich legt, um dich zieht, als könnte man dich schnüren wie ein Paket, ein Band, eine Schleife, borrowed light, ganz tight, wie es eindringt aus der Fassung einer Geschichte, deiner Geschichte, du, Shaker Girl, gezogen, erzogen, überzogen, von drag zu trag!, ein Tragen, Betragen, Vertragen, wie viel?, und ja, auch das ist eine Frage, Shaker Girl oder Elizabeth Short, ganz kurz nur, short, so sicher ist das alles nicht, soll es nicht heißen, die Andere in dir?, und weiter, immer weiter, ein Fuß nach dem andern, im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist, und sieh, ja du! im Anschein einer Tracht, Jahrhunderte verbracht,

ein Tag wird kommen, ein Anziehen und Ausziehen, aus dir, aus dem Körper, Hände, die sich dir nähern, sich auf dich legen, sich entfernen, ein Hin und Her, Shaker Girl, ein Zofen-Effekt, auch davon ist die Rede, und deine Schuhe, wie sie da stehen, kurz vorm Ausschreiten, Hinausschreiten, vorm Aufbrechen, und ja, das ist keine Frage,

dieser Tag wird kommen.

SIMONE SCHARBERT



A day will come

A day will come, a voice, deep, from within a body or a grave, your body or your grave, it will be thin, it will climb up or out, time not a factor, a voice afloat perhaps (it's starfish I'm thinking of, how they swim, how they float), it will form itself, in my brain or yours, a once-was brain, and on it will grow, into dahlias, thin and black, almost invisible, (it's all not so certain after all, is it?) and should it not say, the other in you?

and yes, that's a question, if not vague, but you stretch your leg out slightly forwards, raise it slightly, into a sound, into nothingness, the past too, a woman is to be made, that's what it says there, written somewhere, but it's murder that can be read, back then, in the 40s, even with the first gurgle of words and sentences, keep filling the day, later too, and now as well, no change in sight, instead: line up the letters, loans on the alphabet, your mouth however closed, lets nobody know, there's nothing can be done here,

a day will come, but now always someone, something laid over you, wrapped around you, as if you could be tied up like a package, a ribbon, a bow, borrowed light, right tight, burst in from the version of a story, your story, you, Shaker Girl, dragged, dragged up, dragged out, and from drag to traj! A trail, betrayal, entails, how much? and yeah, that too's a question, Shaker Girl or Elizabeth, not long, short, it's all not so certain after all, should it not say, the other in you? and on and on, one foot after another, on the inside it's redefined, what a woman is, and look here, yes you! looking like a costume, the centuries spent,

a day will come, a dressing and an undressing, from you, from the body, hands, that approach you, lay upon you, remove themselves, a toing and froing, Shaker Girl, a toing and froing, a maid-effect, made them talk, and your shoes, standing there, about to step out, step out into, about to break out, and yeah, that's not a question,

this day will come.

SIMONE SCHARBERT

Literarische Historiographie

Ingeborg Bachmann und die ‚andre Komponente‘

Anna Kostner

Was wir das Vollendete in der Kunst nennen, bringt nur von neuem
das Unvollendete in Gang.¹

I.

Es steht außer Frage, dass das Schreiben von Ingeborg Bachmann immer auch als eine Arbeit am (literarischen) Feld Österreich zu verstehen ist. In ihrer fünften und letzten Poetikvorlesung vom 24. Februar 1960 erklärt die Dichterin:

So ist die Literatur, obwohl und sogar weil sie immer ein Sammelsurium von Vergangenen und Vorgefundenen ist, immer das Erhoffte, das Erwünschte, das wir ausstatten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen – so ist sie ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen.²

Bachmann, 1926 in Kärnten geboren, wurde zeit ihres Lebens nicht müde, die gesellschaftlichen Entwicklungen ihres Herkunftslandes nachzuzeichnen und die Folgen der weitestgehend verdrängten Verbrechen während des Nationalsozialismus aufzuzeigen.³ Gleichzeitig beschwor die Autorin immer wieder „ein Stück echtes, kaum realisiertes Österreich“, ⁴ das auf den in einer langen Tradition stehenden Habsburg-Mythos vom „Haus Österreich“⁵ zurückgeht. Das Erbe des ebenso faszinierenden wie anachronistischen Habsburgerreiches bleibt verbunden mit der Suche nach einem denkbaren Aufenthaltsort, in dem der vertikale Schnitt durch die Zeitschichten und

¹ Bachmann 2005, 345.

² Ebd., 333.

³ Dass das kleine Österreich der Nachkriegszeit für Bachmann ein „geschichtliches Experimentierfeld“ ist, das die Etablierung einer Gedächtniskultur zum Zwecke eines kritischen Geschichtsbewusstseins beabsichtigt, belegt unter anderem Krylova 2013.

⁴ Bachmann 2005, 6.

⁵ Bachmann 1995a, 392; 396–397.

die horizontale Bewegung der Progression einander die Waage halten. Das Gedicht „Böhmen liegt am Meer“ veranschaulicht nicht nur existentielle Urszenen wie Heimat- oder Liebesverlust, sondern wird zur Projektionsfläche für Grenzüberschreitungen in poetologischen sowie ästhetischen Fragen. Um Bachmanns komplexen Bezug auf (Literatur)Geschichte, Politik und Philosophie aufzuzeigen, soll den bedeutungstiftenden Echos nachgegangen werden, die den Umschlag in die „andre Komponente“⁶ des künstlerischen Gebildes aufzeigen und damit jene Erkenntnisse ermöglichen, die sich einem rationalen Begründungszusammenhang entziehen. Die These ist, dass Bachmann mit ihrem Gedicht einen Echoraum entwirft, der keine Verklärung von Vergangenen leistet, sondern einen Formungs- und Deutungsprozess in Gang setzt, dessen historiographischer Wert durch die poetische Darstellung amplifiziert und erweitert wird.

II.

Das 1964 entstandene Gedicht „Böhmen liegt am Meer“, welches Bachmann im Anschluss an zwei gemeinsam mit Adolf Opel unternommene Reisen nach Prag verfasste, entwirft eine lyrische Poetologie im Zeichen eines „geistige[n] Heimatgefühl[s]“, das „an die Stelle des Gefühls von physischer Heimatlosigkeit“ tritt.⁷ ‚Böhmen‘ steht im Lichte einer Welt, in der „viele Sprachen gesprochen werden und viele Grenzen verlaufen“;⁸ einer Vielvölkergesellschaft also, in der verschiedene nationale Gruppen koexistieren. Diese Vorstellung ruft eine spezifisch mitteleuropäische, historisch gewachsene kulturelle Hybridität auf, die für Bachmann ein Gegenmodell zu nationalstaatlich verengten Identitätsbegriffen darstellt. Um Bachmanns reflektierten, verantwortungsbewussten Umgang mit Geschichte nachzuvollziehen, scheint ein kurzer Abriss der Geschichte Böhmens angebracht.

Erste Erwähnung fanden böhmische Stämme 805–806 in Zusammenhang mit Feldzügen Karls des Großen. 845 wurden 14 böhmische „duces“ bezeugt, 895 kam Böhmen in Abhängigkeit vom Ostfrankenreich. Die quellenmäßig bekannten Přemysliden, deren Reihe von Fürst Bořivoj eröffnet wurde, beherrschten Böhmen bis 1306 und machten Prag zur Hauptstadt. Der Legende nach soll Libuše, die mythische Stammutter der Přemysliden-Dynastie, befohlen haben, aus einem Baumstamm eine Türschwelle zu schlagen, an deren Stelle die spätere Stadt Prag entstand. Der slawische Ortsname „Praha“ wird folglich auch von „práh“ (Türschwelle) abgeleitet,⁹ womit sich der frühere Titel von Bachmanns Böhmen-Gedicht, „Grüne Häuser in Prag“, erklären könnte. Nach anfänglichen Expansionen, die das Herrschaftsgebiet der Přemysliden bis an die Grenzen der heutigen Ukraine führten, veränderten sich die äußeren Grenzen Böhmens kaum. Geographisch betrachtet hat Böhmen nie „am

⁶ Der Ausdruck stammt aus Bachmanns Radioessay „Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins“. Die vollständige Passage lautet wie folgt: „Wittgenstein ist [...] vielleicht der große repräsentative Denker unserer Zeit zu nennen, da in ihm die zwei extremen Tendenzen der geistigen Strömungen des Westens zum Ausdruck kommen. Er steht auf der Höhe des wissenschaftlichen Denkens der Zeit; des Denkens, das die Entwicklung der Technik und der Naturwissenschaften begleitet und ihm vorangeht; und doch sagt gerade er uns mit einem Nestroy-Zitat: »Überhaupt hat der Fortschritt das an sich, daß er viel größer aussieht, als er wirklich ist.« Darum berührt uns die andre Komponente seines Denkens, die mystische, die das wissenschaftliche Denken überwinden will, so tief.“ Bachmann 2005, 134–135.

⁷ Ebd., 152.

⁸ Ebd., 6.

⁹ Eine andere Etymologie leitet „Praha“ von „pražit“ her, was auf eine Stadtgründung infolge einer Rodung hindeutet (vgl. Weger 2021).

Meer“ gelegen: Es erstreckte sich auf dem Gebiet des Böhmisches Massivs, das aus einem das damalige Böhmen umgebenden Kranz von Gebirgen besteht.¹⁰ Böhmens Aufstieg begann unter Boleslav I. und II., die außer Böhmen noch Mähren und Teile Polens unterwarfen. 1086 erlangte Vratislav II. als erster böhmischer Fürst die Königskrone und gliederte Mähren endgültig seinem Reich an. Die Folgejahre kennzeichneten sich durch häufige Thronwechsel, welche eine Stärkung des Adels zur Folge hatten. Die Kontakte sowohl mit dem Osten als auch mit Italien wurden intensiviert. 1198 wurde Böhmen zum Königreich erhoben und gehörte damit zum Territorium des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation. Laut einem Schreiben König Ferdinands I. aus dem Jahr 1545 galt Böhmen aber „von dem Reich teutscher nation [...] von alterheer abgesundert“¹¹. Nicht zuletzt die Absonderung dürfte inspirierend auf Bachmann gewirkt haben; vielfach finden in ihrem Werk diejenigen Erwähnung, die sich geopolitisch gerade nicht im Zentrum aufhalten.¹² König Ottokar II., der auch in österreichischen Ländern herrschte, unterstützte die Einwanderung deutschsprachiger Gruppen. Im Zuge der Siedlungsdynamik wandelte sich sowohl die agrarische als auch die sprachliche Landschaft. Die Immigration konzentrierte sich auf die Randgebiete Böhmens, das heißt die Sudeten, das Erzgebirge und den Böhmerwald. Die Assimilation von Slawen und Deutschen beschränkte sich auf die Städte, auf dem Land bildeten sich vermehrt Sprachinseln aus. Die Zusammensetzung der Bevölkerung blieb weitestgehend unberührt von der Position Böhmens und Mährens als Teil des Reichs; es ereigneten sich keine durchgreifenden Akkulturationsprozesse.¹³ Nach dem Aussterben der Přemysliden 1306 kam König Johann von Luxemburg an die Macht. Er legte die Verwaltung in die Hände des böhmischen Adels und pflegte außerböhmische Interessen. Im 14. Jh. erlebte Böhmen seine Blütezeit: Prag wurde zum Zentrum des Heiligen Römischen Reiches und im Stil der Hochgotik ausgebaut. 1344 wurde die Stadt zum Erzbistum erhoben, drei Jahre später die Universität gegründet. Nach der Verbrennung des Theologen und Predigers Jan Hus auf dem Scheiterhaufen beim Konzil von Konstanz (1415) kam es zu einem lang andauernden Aufstand. Zwar blieben einige Herren dem König gegenüber loyal, der Großteil Böhmens wandte sich aber den Hussiten zu. Der Adel wurde durch die Aneignung von Kirchengut gestärkt und übernahm die eigentliche Herrschaft des Landes. 1526 ging Böhmen aufgrund verschiedener Erbverträge an Habsburg-Lothringen über, unter dessen Herrschaft es mit nur zweimaliger Unterbrechung bis 1918 verblieb. 1547 gelang es König Ferdinand I., Böhmen zu einer Monarchie zu machen. Als Rudolf II. seine Residenz 1582 nach Prag verlegte, blühten Architektur, Musik und Wissenschaft weiter auf. 1618 führten Auseinandersetzungen zwischen dem König und den böhmischen Ständen zum Prager Fenstersturz und zum Dreißigjährigen Krieg. Als Folge der Kriegswirren kam es zur Emigration von Lutheranern und Utraquisten, was tiefgreifende Veränderungen Böhmens zur Folge hatte. 1619 wurde der als König

¹⁰ Der Historiker Robert H. Vickers erklärt in seiner 1817 erschienenen *History of Bohemia* allerdings: „Bohemia was withdrawn from her sea board frontier, which she had enjoyed practically since 1262, and geographically since the acquisition of Carinthia. It was this precise period, when commerce between Sicily and Bohemia was common, that is referred to by Shakespeare in the Winter's Tale.“ Vickers 1817, 272.

¹¹ Zit. nach Begert 2003, 320.

¹² Vgl. etwa die vermehrte Erwähnung der „Windischen“, womit die deutschsprachigen Slowenen gemeint sind, zum Beispiel in der Erzählung „Das Honditschkreuz“ (1944): „Mit ihrem Dasein ist es, als wollten sie die Grenze verwischen, die Grenze des Landes, aber auch der Sprache, der Bräuche und Sitten.“ Bachmann 1978b, 491.

¹³ Vgl. Wünsch 2008, 26.

angenommene Ferdinand II. abgesetzt, die böhmischen Stände gaben sich eine neue Verfassung und betonten die Rechte des nichtkatholischen Adels. Bei der Schlacht am Weißen Berg (1620) wurde die ständische Partei vernichtet und die böhmischen Länder wurden endgültig zum habsburgischen Erbkönigreich erklärt. Gesetzgebung und Rechtsprechung gingen in die Hand des Königs über, die böhmische Hofkanzlei wurde nach Wien verlegt. Das Deutsche und das Tschechische wurden zu gleichberechtigten Landessprachen. Für einundneunzig Jahre erlebte Böhmen eine Epoche des Friedens; ab 1740 begannen die Schlesischen Kriege, in deren Folge das reiche Schlesien von Böhmen getrennt wurde und die Habsburger begannen, ihre Monarchie administrativ zu vereinheitlichen. Nachdem Maria Theresia den Ständen bereits viele Rechte entzogen hatte, liquidierte Joseph II. die städtischen Gerichte. Das Toleranzpaket von 1781 beendete die Diskriminierung der Nichtkatholiken. Des Weiteren wurde die Leibeigenschaft abgeschafft und restriktive Judengesetze wurden aufgehoben. Die Stände waren weitgehend entmachtet und forderten erst in den 1840er Jahren Autonomie für Böhmen beziehungsweise für die Länder der Wenzelskrone ein. Da diese Forderungen in der Revolution 1848 durch tschechisch-nationale Elemente ergänzt wurden, stießen sie in Mähren und Schlesien auf keine positive Resonanz. Bei der deutschsprachigen Bevölkerung machte sich die Sorge breit, die bisherige Vorrangstellung zu verlieren. Zwar kam es 1867 zu einer dualistischen Verfassung, die dem Königreich Ungarn in der Habsburgermonarchie weitgehende Autonomie zugestand, 1871 scheiterte allerdings ein deutsch-tschechischer Ausgleich, sodass sich die nationalen Spannungen verschärften. Nach der Auflösung der Habsburgermonarchie 1918 wurde die Gründung einer Tschechoslowakischen Republik proklamiert. Der neue Staat setzte die Politik des Kaiserreiches in einem nationalistischen Sinne fort. Die deutschsprachige Bevölkerung, die im neuen Staat eine Minderheit darstellte, antwortete auf den tschechischen Nationalismus mit der Selbstbezeichnung „Sudetendeutsche“. Damit berief sie sich auf eine mythische Einheit, die es in dieser Form nie gegeben hat. Bis 1948 war Böhmen politisch, kulturell und wirtschaftlich dominierend, anschließend wurde es als eigenes Verwaltungsgebiet aufgelöst und – ähnlich Mähren und Schlesien – in mehrere Kreise zerlegt. In einer Verwaltungsreform von 1960 wurde die historische Grenze zwischen Mähren und Böhmen aufgehoben; in verschiedenen administrativen Einheiten blieb die deutsche Bezeichnung „Böhmen“ bestehen.¹⁴ Letztere geht auf das Toponym „Boiohaemum“ zurück, was so viel wie „Heimat der Boii“ bedeutet.¹⁵ Das tschechische Pluraletantum „Čechy“ leitet sich hingegen von der slawischen Selbstbezeichnung „Čech“ ab, die höchstwahrscheinlich von der Wurzel *čel* kommt und so viel wie „Mitglied der Familie“¹⁶ bedeutet.

Genau hier setzt Bachmanns Bekenntnis zu Böhmen ein: „Böhmen liegt am Meer“ ist getragen von der Hoffnung auf eine Gemeinschaft, in der die friedliche Mitgliedschaft verschiedener nationaler Gruppen echot. Wenn es in V. 13 heißt: „Kommt her, ihr Böhmen alle“, so wird das Gemeinsame sowohl ausgesagt wie erzeugt: Es handelt sich um eine repräsentative Aussage, die beansprucht, für alle und mit allen zu sprechen. Individuelles und Allgemeines werden nicht als gegeneinander abgeschottet wahrgenommen, sondern noch das Individuellste kann ins Allgemeine umschlagen und umgekehrt. In dieser Perspektive finden Böhmens vielgestaltige Geschichte, seine politischen Implikationen sowie die geographische Lage an der Gren-

¹⁴ Vgl. Albrecht 2021.

¹⁵ Die Boier (lat.: „Boii“) waren ein keltischer Stamm, der vom 4.–1. Jh. v. Chr. im Gebiet des heutigen Böhmens lebte. Lateinische Autor*innen wie Tacitus und Plinius übernahmen den Namen des Siedlungsgebiets, der später auch von Autor*innen des Mittelalters tradiert wurde.

¹⁶ Vgl. Albrecht 2021.

ze von vier Ländern (insbesondere im Süden an Österreich) in Bachmanns Gedicht einen bemerkenswerten Widerhall. ‚Böhmen‘ fungiert als mehrtöniges Echo, das einen territorial definierten Ortsbegriff relativiert und aus der Fragilität und Offenheit der literarischen Signifikationsprozesse Kapital schlägt.¹⁷ Es dürfte kein Zufall sein, dass Prag als Schwellenort, der durch seine vielgestaltige Geschichte die Erfahrung der Entgrenzung verbildlicht, für Bachmann den Übergang zu einer ‚anderen Sprache‘ ermöglicht. Die zahlreichen politischen, kulturellen und nationalen Umbrüche – vom Königreich im Heiligen Römischen Reich über die Habsburger Monarchie bis zur Tschechoslowakei¹⁸ – stehen für einen Echoraum, dessen Durchlässigkeit konstitutive Linien für mögliche Welten, Geschichtlichkeiten und Wirklichkeitsschichten entfaltet. Der obige Exkurs sollte verdeutlichen, wie Bachmann diesen Echoraum nutzt, um ein möglichkeitskonstituierendes Verständnis des ‚Realen‘ und ‚Wirklichen‘ zu geben, ohne dabei seine historischen Filiationsbeziehungen außer Acht zu lassen.

III.

Auffallend an Bachmanns Text ist, dass er sich nicht nur auf historischer, sondern auch auf (inter)textueller Ebene durch Echos kennzeichnet. So offenbart sich auch der Titel „Böhmen liegt am Meer“ als Widerhall einer Stimme aus der Vergangenheit.¹⁹ Konkret geht er auf eine Ortsangabe aus Shakespeares Schauspiel *The Winter's Tale* (1623) zurück, in der es heißt: „Bohemia a desert country near the sea“²⁰, zu Deutsch (in der Schlegel-Tieck-Ausgabe): „Böhmen. Eine wüste Gegend am Meer“²¹. Seinerzeit polemisierte Ben Jonson gegen Shakespeare und klagte ihn der geographischen Ignoranz an,²² Bachmann hingegen bekräftigte in einem Interview: „Wie ich nach Prag gekommen bin, habe ich gewusst: doch, Shakespeare hat recht: Böhmen liegt am Meer.“²³ Was Bachmann mit Shakespeare teilt, ist nicht die mangelnde Kenntnis der geographischen Lage, sondern eine dichterische Intuition, der es ums Aufzeigen dessen geht, was durch kein Geschichtsbuch vermittelt werden kann, deswegen aber nicht weniger wahrheitsfähig ist. Die Referenzen auf Vorheriges lassen sich auch im weiteren Verlauf des Gedichts beobachten: Jeder Vers, mit Ausnahme des letzten, weist die Wiederholung eines vorangegangenen Worts oder einer vorangegangenen Assonanz auf: V. 1: Häuser/Haus, V. 1–2: sind/sind, hierorts/hier, V. 3: verloren/verlier, V. 4 ich/ich; V. 5, Grenzt/grenzen, V. 6–7: Meer/Meeren; etc. Es scheint, als würden gerade diese Wiederholungen in ihrer pointierenden Funktion das „[H]ierorts“ Böhmens konstituieren. Damit wäre es das Wiederlesen, das die ungewöhnliche Aussage „Böhmen liegt am Meer“ zu einem konstitutiven Teil des Wissens von der Welt macht. ‚Böhmen am Meer‘ ist ein entorteter Ort, der keine dauerhafte Einschreibung in einen Ordnungsraum kennt. Die verschobene Geographie, die in „Böhmen liegt am

¹⁷ Vgl. Larcati 2006, 184–185.

¹⁸ Des Weiteren ist der oben nicht angeführte Wechsel vom Nationalsozialismus zum Kommunismus zu bedenken.

¹⁹ Die Referenzen auf Shakespeare, dessen Existenz – das bleibe im hiesigen Kontext nicht unerwähnt – umstritten ist, gehen auf eine nicht wahrgenommene Einladung zurück, anlässlich des 400. Geburtstags des englischen Dichters ein Gedicht zu schreiben (vgl. Höller/Larcati 2016, 38–39).

²⁰ Außerdem verweist Bachmann mit V. 3 („Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern“) auf Shakespeares „Love's Labour's Lost“.

²¹ Shakespeare 2019, 27.

²² Vgl. Burrows 1917, 12.

²³ Bachmann: Nachlassblatt Nr. 2349, zit. nach Bothner 1986, 324.

Meer“ entworfen wird, kann weder auf objektive Gegebenheiten noch auf subjektive Erlebnisse zurückgeführt werden; die Raum-Zeit-Logik, die das historische und geographische Wissen über die Welt ordnet, ist gestört. Bei jedem Wiederlesen beginnt der genannte Un-Ort, Teil unserer Vorstellung von der Welt zu werden. Die Folge dieser sich wiederholenden Erwähnung ist, dass plötzlich zwei (oder mehr) Realitäten aufeinandertreffen, die nicht übereinstimmen. Angesichts dieses Widerspruchs ließe sich von einer Atopie sprechen. Die Atopie kennzeichnet sich durch eine gestörte (Raum-)Wahrnehmung, in der die gewohnten Ordnungsraster nicht mehr greifen. Im Falle von Bachmanns Gedicht ist es die geographische Verschiebung, die eine Grauzone wissenschaftlicher Heuristik markiert. Über Praktiken der Wiederholung ändert sich aber die Ordnung der Erfahrung und damit die Erfahrung selbst.

In der Forschung wurde bereits darauf hingewiesen, dass der zentrale Bezugspunkt von Bachmanns Gedicht nicht die Festigkeit des Landes, sondern die unaufhörliche Bewegung des Meeres ist. Die Literaturwissenschaftlerin Judith Kasper erkennt in der Bewegung die treibende Kraft des Gedichts, weil sie ein Oszillieren zwischen unterschiedlichen Bildern zeitigt, die in ihrem Zusammentreffen ein poetisches Moment ergeben.²⁴ Ebenso oft wie Böhmens Lage am Meer (im Titel, in V. 6 und 20) wird das Zugrundegehen erwähnt (V. 9, 10 und 11), weshalb die Annahme naheliegt, dass das eine mit dem anderen zusammenhängt. Kasper folgert daraus, dass Böhmen, um am Meer zu liegen, am Meer zugrunde gehen muss. V. 10 bringt dieses Paradox auf den Punkt: „Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder“. Ebenso wie für den Ort könnte „Böhmen“ aber auch für eine bestimmte Gruppe von Menschen stehen. Böhmisch zu sein, das wird in Bachmanns Gedicht deutlich, ist nämlich weder eine Frage der Geburt noch eine Frage des ‚Blut und Bodens‘²⁵; es ist vielmehr eine Frage des Zugrundegehens und Aufgebens. In V. 11 heißt es: „Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.“ Wo man die Souveränität des Selbst hinter sich lässt, wo man alle Attribute, die eine vermeintliche Identität ausmachen, aufgibt, dort wird man böhmisch. Nicht umsonst erwähnt Bachmann „Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe“. Sie alle teilen die Eigenschaft, kein Land zu haben, „unverankert“ zu sein und gerade durch ihre Nicht-Zugehörigkeit dem Raum der Atopie anzugehören. „Illyrer, Veroneser und Venezianer“ sind austauschbar, stehen aber stellvertretend für all jene, die (noch) nicht in Böhmen am Meer gewesen sind. Dazu gehört auch das Ich, das sich als „Ich“ in das Gedicht einschreibt. Es verdeutlicht stets seine Ersetzbarkeit, weshalb der Begriff der Identität in Bachmanns Gedicht unterlaufen wird. In V. 4 heißt es: „Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.“, in V. 8 „ein jeder, der ist soviel wie ich.“ Die grammatikalisch neutrale Form lässt keinen Rückschluss auf ein weibliches Ich zu. Des Weiteren zeigt sich hier eine ethische Dimension der Intertextualität, die die Fragen danach, wer spricht und wem ein Text gehört, in besonderem Maße virulent macht. Es geht um die Frage nach der Beziehung zum Anderen, nach den Zonen der Grenze, der Begegnung, der Nähe und der Distanz. Es ist eine Befragung, die nicht in der Diskursivität der Philosophie stattfindet, sondern implizit in einem Gedicht, das zu jener ‚anderen Sprache‘ gehört, an der sich viele Stimmen beteiligen und

²⁴ Vgl. Kasper 2009, 161.

²⁵ Die Prägung ‚Blut und Boden‘ geht auf das Vorwort der 1901 erschienenen Schrift „Von Emile Zola bis Gerhart Hauptmann. Erinnerungen zur Geschichte der Moderne“ von Michael Georg Conrad zurück. Sie gewann besonders im Nationalsozialismus an Bedeutung, als der spätere NS-Bauernführer und Reichsminister für Ernährung und Landwirtschaft Richard Walther Darré sie im Titel seiner Schrift „Neuadel aus Blut und Boden“ (1930) benutzte, um die mythisch überhöhte Verbundenheit der Blutgemeinschaft des Volks mit dem besiedelten Territorium zu postulieren; vgl. Schmitz-Berning 2007, 110–111.

ein Bewusstsein erzeugen, das durch philosophisch argumentierende Verfahren nicht zu erreichen wäre. In diesem Zusammenhang ist eine Bemerkung zu erwähnen, die Bachmann 1973 anlässlich ihres letzten Gedichtes gemacht hat:

[E]s ist nicht ein Gedicht, das ich für mich beanspruche, ich glaube nicht einmal, dass ich es geschrieben habe, ich kann es manchmal nicht glauben, denn wenn ich es könnte, würde ich meinen Namen wegnehmen und darunter schreiben: ‚Dichter unbekannt‘. Es ist für alle und es ist geschrieben von jemand, der nicht existiert.²⁶

Es wird in dieser Passage nicht nur die bewährte Position der Schriftstellerin hinterfragt, sondern auch die vorherrschende Auffassung der menschlichen Singularität ins Wanken gebracht.²⁷ Ohne Widerklang kann sich ein Subjekt nicht konstituieren, weshalb sich Bachmann zur Durchlässigkeit der poetischen Produktion bekennt. Anstatt einen persönlichen Namen unter das Gedicht zu setzen, der die Autor*innenschaft verbürgen könnte, disponiert sie ihr Gedicht so, dass es von Vor- und Nachklängen durchtönt wird. Die Stimme, die im Gedicht laut wird, widersetzt sich einer schlichten Homophonie und bezeugt einen Widerhall: Sie ist das Echo ihrer selbst.

Aber die Literatur ist ungeschlossen, die alte so gut wie die neue, sie ist ungeschlossener als jeder andere Bereich – als Geschichte, Physik, Biologie etwa, wo jede neue Erkenntnis die alte überrundet, sie ist ungeschlossen, da ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt.²⁸

Die Dichterin strebt danach, unbekannt zu sein, um die Darstellung der zu vermittelnden Wahrheit in den Vordergrund zu rücken:

Wie der Schriftsteller die anderen zur Wahrheit zu ermutigen versucht durch Darstellung, so ermutigen ihn die anderen, wenn sie ihm, durch Lob und Tadel, zu verstehen geben, daß sie die Wahrheit von ihm fordern und in den Stand kommen wollen, wo ihnen die Augen aufgehen.²⁹

Um die Wahrheit hervorbringen zu können, darf die Schriftstellerin keine Sprachfabrikantin sein, die auf Zuspruch oder Kritik ihres Publikums reagiert, sondern muss – im Sinne Wittgensteins – „Sprachspiele“³⁰ erfinden, um die Wahrheit sprachlich zu erschließen. Da sich Bachmann bereits früh mit der von Wittgenstein konturierten Sprachauffassung und deren Relation zum Subjektbegriff beschäftigt hat,³¹ scheint die Erwähnung einiger Äußerungen des österreichischen Sprachphilosophen lohnend.

Eine Tagebuchnotiz aus dem Jahr 1915 beleuchtet Wittgensteins Interesse für lebensphilosophische Fragestellungen:

Wir fühlen, daß, selbst wenn alle möglichen wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind. Freilich bleibt dann eben keine Frage mehr; und eben dies ist die Antwort.³²

²⁶ Diese Formulierung Bachmanns entstand im Juni 1973 im Rahmen der schriftlichen Vorbereitung auf den Dokumentarfilm „Ingeborg Bachmann – Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ (1974) von Gerda Haller; Bachmann: Nachlassblatt Nr. 2356, zit. nach Weigel 1999, 319.

²⁷ Christine Ivanović macht darauf aufmerksam, dass Bachmanns Rücknahme des Namens ein impliziter Verweis auf Heinrich Heine ist, dessen Name unter dem berühmten Gedicht „Loreley“ (1823) von den Nationalsozialisten weggenommen und durch die Unterschrift „Dichter unbekannt“ ersetzt wurde. Vgl. Ivanović 2002, 119.

²⁸ Bachmann 2005, 334.

²⁹ Ebd., 248.

³⁰ Wittgenstein 2003, 16.

³¹ Vgl. auch Bachmanns Essay „Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte“ in: Bachmann 2005, 55–74.

³² Wittgenstein 1991, 148.

Hier kündigt sich Wittgensteins Konzeption der Lebensformen an: Das Ethische und das Ästhetische lassen sich nicht in wissenschaftlichen Theorien einfangen, sondern müssen im praktischen Lebensvollzug erfahren werden. Im Satz 6.522 des *Tractatus* heißt es: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“³³ Demnach ist nicht alles, das die Welt umfasst, sagbar, wohl aber zeigbar. Bachmanns Gedicht bringt eine Erfahrung zur Evidenz, die nicht rational herbeigeführt, aber qua Literatur sichtbar gemacht werden kann. Während Wittgenstein das Subjekt als eine „Grenze der Welt“³⁴ (Satz 5.632) bestimmt, hebt Bachmann es vom abbildtheoretischen Kontext ab und ermöglicht es ihm, „die Grenzen zu überschreiten, die [ihm] gesetzt sind.“³⁵ Indem Erfahrungen zur Darstellung gebracht werden, die sich der unmittelbaren Erfassung entziehen, erschließt sie jene „andere Komponente“, die eine Vielfalt von Sinnbereichen zulässt, die aus der systematisierenden Geschichtsschreibung nicht ableitbar ist. Sigrid Weigel schreibt dazu in ihrer Bachmann-Monographie:

Und die Grenze, die Bachmann sich im Nachvollzug von Wittgensteins Denken bis zu dem Punkt, wo seine ‚andere Komponente‘ hervortritt, erarbeitet hat, bedeutet nun nicht mehr eine einfache Trennung (zwischen Logik und Metaphysik, Sprache und Unsagbarem, Philosophie und Kunst). Vielmehr ist diese Grenze, insofern Wittgenstein das Subjekt als eine ‚Grenze der Welt‘ bestimmt, zum Ort des Subjekts geworden.³⁶

In Bachmanns Böhmengedicht bildet Sprache die Welt nicht im Sinne der Korrespondenztheorie ab, sondern lässt jene ‚andere Komponente‘ hervortreten, welche die Grenze des wissenschaftlich Sagbaren und argumentativ Vertretbaren übersteigt und qua Echo zu einer Atopie macht, die keine starre Festlegung duldet und überall und überall anders aktualisiert werden kann. Wo die sprachlichen Schematisierungen, mit denen die Wirklichkeit beschrieben und wahrgenommen wird, verschoben und erweitert werden, manifestiert sich der „Ort des Subjekts“ als Möglichkeitsraum für die „Einbruchstellen des sich Zeigenden“³⁷. Dieser Raum des Dazwischen, der zwischen Ost und West, zwischen Land und Meer, zwischen Geschichte und Poesie oszilliert, konstituiert eine Verbindung, in welcher die Territorien von Ich und Du nicht weiter geschieden sind. ‚Böhmen am Meer‘ ist kein Ort, der klare, auf Landkarten verzeichnbare Grenzen hat, sondern ein „andres Land“³⁸, in dem ein ‚anderes Sprechen‘ möglich wird – ein Echoraum vergangener Stimmen ebenso wie zukünftiger Möglichkeiten.

IV.

Es ist viel über die Bedeutung der Grenze für die bachmannsche Poetik geschrieben worden.³⁹ In einer vielzitierten biographischen Notiz hat die Autorin selbst auf die Verbindung zwischen der Geographie ihrer Herkunft mit ihrer bevorzugten Themenwahl hingewiesen:

³³ Wittgenstein 1963, 115.

³⁴ Ebd., 90.

³⁵ Bachmann 2005, 247.

³⁶ Weigel 1999, 97.

³⁷ Ebd., 97.

³⁸ Bachmann 1978a, 168.

³⁹ Vgl. bspw. Pichl 1985; Lindemann 2000.

Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat – einen deutschen und einen slowenischen. Und das Haus, in dem seit Generationen meine Vorfahren wohnten – Österreichische und Windische –, trägt noch heute einen fremdklingenden Namen. So ist nahe der Grenze noch einmal die Grenze: die Grenze der Sprache – und ich war hüben und drüben zu Hause, mit den Geschichten von guten und bösen Geistern zweier und dreier Länder; denn über den Bergen, eine Wegstunde weit, liegt schon Italien, das ich nie gesehen habe. Ich glaube, daß die Enge dieses Tals und das Bewußtsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen hat [...]. Als der Krieg zu Ende war, ging ich fort [...] und kam voll Ungeduld und Erwartung nach Wien, das unerreichbar in meiner Vorstellung gewesen war. Es wurde wieder eine Heimat an der Grenze: zwischen Ost und West, zwischen einer großen Vergangenheit und einer dunklen Zukunft.⁴⁰

Bachmanns „Fernweh“, an das Böhmen diesseits oder jenseits aller Meere grenzt, deutet darauf hin, dass jedwedes „Haus“ nur einen kleinen Teil der Wirklichkeit ausmacht und dass es „über den Bergen“ nicht nur Italien, sondern eine andere, poetisch zugängliche Welt gibt, welche die Welt der historischen Tatsachen relativiert, öffnet und transzendiert. Bachmanns Wendung „hüben und drüben“ erscheint vor diesem Hintergrund wie die gesuchte Figuration von Nähe und Ferne, Atopie und Faktizität, an der sich auch das Versprechen von ‚Böhmen am Meer‘ mitteilen soll. Dies wird an V. 5 deutlich, der sich allein schon als Konditionalsatz in einem Schwellenraum bewegt: „Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich’s grenzen“. Es geht um die Öffnung eines Echoraums, in dem die Subjektivität stets ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Objektivität mitthematisiert und gewissermaßen dazu einlädt, Fragen nach dem gesellschaftlichen Gehalt des lyrischen Ausdrucks zu stellen, um das Gedicht komplexer, problematischer und dichter werden zu lassen. Dafür genügt keine bereits konstruierte Sprache, die sich an Kategorien wie Totalität, Gewissheit oder Kontinuität orientieren könnte. Es bedarf vielmehr einer Aufmerksamkeit für die Grenze, das Brüchige und das Diskontinuierliche. Wie bedacht Bachmann ihre Worte einsetzt, zeigt sich etwa am Gebrauch des Adjektivs „unverloren“, mit dem V. 12 endet und das den genauen geometrischen Mittelpunkt des Gedichts bildet: „und ich bin unverloren“. Das „Ich“ ist weder verloren noch gerettet, aber in einer doppelten Verneinung aufgehoben. Das Wort „unverloren“ spiegelt diese Dynamik gut wider: In ihm findet das Gedicht sein Zentrum, und genau in diesem Zentrum eröffnet sich neben dem Bezug auf Shakespeare ein weiterer intertextueller Raum. Die Spannweite dieses Raums reicht bis zu Paul Celan, einer wichtigen zeitgenössischen Referenz Bachmanns. Auch hier handelt es sich um ein implizites Zitat, das heißt um das Echo eines Wortes, in dem viele Bestimmungen mitschwingen. In seiner *Bremer Rede* (1958) erklärte Celan, dass die Sprache inmitten all der irreparablen Verluste und Katastrophen der Geschichte „unverloren“⁴¹ bleibt: „Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache.“⁴² Diese Sentenz ließe sich wie folgt interpretieren: Wenn das Selbst sich aufgegeben hat, zeigt sich die Sprache als ‚nicht verloren‘, als literarisches Gedächtnis und Erinnerung an sich selbst, aber auch als einziger Ort inmitten der historischen Katastrophe, der Zerstörung und des Verlustes, vor dem sie nicht einfach gerettet, sondern tief gezeichnet ist.

⁴⁰ Bachmann 2005, 4.

⁴¹ Das ambivalente Verhältnis von Verlust und erneutem Gewinn findet sich bei Celan auch in den Versen „Verloren war Unverloren, / das Herz ein befestigter Ort.“ Celan 1983b, 261.

⁴² Celan 1983a, 185–186.

In den Frankfurter Poetikvorlesungen präzisiert Bachmann ihre Annahme, dass die Sprache der Literatur dort am lebendigsten ist, wo sie sich „aktual und erregend“⁴³ hält, wo also die Schriftsteller*innen direkt an sie anschließen können:

Ihre vulgärsten und präziösesten Sprachen haben noch teil an einem Sprachtraum; jede Vokabel, jede Syntax, jede Periode, Interpunktion, Metapher und Symbol erfüllt etwas von unserem nie ganz verwirklichenden Ausdruckstraum.⁴⁴

Es geht der Dichterin nicht um formale Innovation, sondern vor allem um den äußeren Kontext der Referenz. Prinzipiell können ihrer Auffassung nach jede Metapher und jedes Symbol aktualisiert werden. Fokussiert man sich beispielsweise auf die klangliche Dimension des Textes, erschließen sich Qualitäten, die in anderen Sinn-Regimen nicht erkennbar wären. Wenn man Sinn als Rückhall von Klang begreift, dann öffnet sich mit dem Echo ein schwingender Zwischenraum von Sinn, der nicht von einer signifikanten Intention ausgeht, sondern in der Resonanz selbst Quelle und Empfang findet. Auch in Bachmanns Gedicht besteht der Sinn im Entstehen von Verweisen, ohne dass ein klarer Anfang oder ein Ende dieses Verweisens gegeben wäre. Kasper greift in ihrer Interpretation des Gedichts auf die phonetischen Assonanzen von „Böhmen liegt am Meer“ zurück, um das unerfüllte Potential von Bachmanns Sprache hervorzuheben: Sie verweist darauf, dass Wörter wie „Böhmen“ und „Meer“ phonetisch sehr nahe beieinander liegen (vgl.: [be:] und [me:]) und als okklusive Phoneme durch den gleichen Grad an Offenheit gekennzeichnet sind. „Böhmen“ [bo:män] enthält eine zweite Silbe [me:r], die verwandelt werden kann: Der offene [me:r]-Laut von „Meer“ kann zu „Mär“ geschlossen werden, wodurch das „Märchen“ anklingt.⁴⁵ Das Märchenhafte des Gedichts betrifft vor allem den Raum: Die horizontale Ebene wird durch Böhmens Verlagerung ans Meer angesprochen, die vertikale Ebene hingegen dann, als das Ich zugrunde geht und eine Art Wiederauferstehung erlebt. Die Tonalität des Signifikanten könnte auch für die Desinenz von „Böhmen“ eine Rolle spielen: Die Desinenz „en“ zeigt auf grammatikalischer Ebene entweder einen Plural oder den Infinitiv eines Verbs an. So könnte ‚böhmen‘ auch als hypothetisches Verb gelesen werden, das unverschlüsselt auf die Vermischung verschiedener Elemente hinweist.⁴⁶ In seiner phonetischen Bandbreite wird Bachmanns „Böhmen“-Begriff damit zu einem atopischen Terminus, der sich zwischen den Wortarten bewegt. Die Assonanzen, die „Böhmen“ durchdringen, schaffen eine Vermischung der Register, die den realen Ort auf eine andere Dimension hin aktualisieren und erregen. Bachmann bringt eine „metonymische Dynamik“⁴⁷ in Gang, bei der nicht nach der (vertikalen) Wurzel des Wortes gesucht wird, sondern die (horizontale) Bedeutungsebene durch Verschiebung aufgefächert wird. Dadurch entstehen nachbarschaftliche Beziehungen, die in der Annäherung an die Grenze Bedeutungen freigeben können, die sich sprachlich nicht erfassen beziehungsweise kodifizieren lassen, weil deren Wahrheit sich auf einer anderen Ebene offenbart. In diesem Sinn markiert Bachmanns Gedicht Einsatzstellen des „Nichttatsächliche[n]“⁴⁸, die nicht im Medium der Sprache verfahren.

⁴³ Bachmann 2005, 345.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Die märchenhafte Struktur von Bachmanns Gedicht lässt sich am typisch weiblichen Initiationsritual (dem Gang durch das Wasser, der den Eintritt in ein anderes Land markiert) erkennen, kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit aber nicht weiter erörtert werden.

⁴⁶ Vgl. Kasper 2006, 168–169.

⁴⁷ Vgl. Kasper 2006, 169.

⁴⁸ Bachmann 1995b, 134.

ren, sondern qua individueller Artikulation bereits einen Zug zum Allgemeinen haben. Verzichtet man nämlich darauf, jeglichen gesellschaftlichen Bezug des lyrischen Ausdrucks abzustreiten, erweist sich Bachmanns Gedicht als komplexer, problematischer und dichter, als die negationslose Geschlossenheit einer historisch verfahrenen Tatsachenwirklichkeit es zuließe. Die Atopie ist somit nicht nur Raum des Verweises des Klanges auf sich selbst, sondern ein Verweisen ohne Ende; ein Echo, das sich selbst immer neu losschickt, um für jeweils anderen Sinn offen zu bleiben.

V.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass „Böhmen liegt am Meer“ den Bruch zwischen Lyrik und Gesellschaft, dichterischer Individuation und allgemeinen Sprachformen ausstellt, um vorhandene Wissens- und Wahrheitsdispositive ins Wanken zu bringen. Das Gedicht stellt eine topographische Unsicherheit her, die sich nicht eindeutig bestimmen oder kodieren lässt und im Sinne einer verschobenen Metrik atopisch genannt werden kann. So wie ‚Böhmen am Meer‘ keinen historisch oder geographisch situierbaren Ort darstellt, so kann auch das Gedicht nicht auf eine bloße Präsenz, auf ein konsumierbares Objekt reduziert werden. Vielmehr geht es darum, den Leser*innen die Ahnung einer anderen, unsichtbaren Welt bewusst werden zu lassen. ‚Böhmen am Meer‘ präsentiert sich nicht als umgrenzter Topos, sondern als affektiver Echoraum, der das erkenntniskonstitutive Nicht-Erkennen markiert. Das zugrunde gegangene Ich spricht nicht für sich allein, sondern richtet sich an eine unbestimmte Gemeinschaft (V. 13: „ihr Böhmen alle“), die Einspruch gegen die Gefangenschaft im Evidenten erhebt und die Wirklichkeit als ungeschlossen und veränderbar begreift.

Literatur

- Albrecht, Stefan: Böhmen. In: Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa, 2021. URL: <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32546> [letzter Zugriff: 29.09.2025].
- Bachmann, Ingeborg: Biographisches. In: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.): Kritische Schriften, München/Zürich 2005, 4–9.
- : Böhmen liegt am Meer. In: dies.: Werke, 4 Bde. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 1: Gedichte. Hörspiele. Libretti. Übersetzungen. München 1978a, 167–168.
- : Das Honditschkreuz. In: dies.: Werke, 4 Bde. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. Bd. 2: Erzählungen. München 1978b, 489–598.
- : Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.): Kritische Schriften, München/Zürich 2005, 246–248.
- : Literatur als Utopie. In: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.): Kritische Schriften, München/Zürich 2005, 329–349.
- : Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte. In: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.): Kritische Schriften, München/Zürich 2005, 55–74.
- : Malina [Druckfassung]. In: dies.: „Todesarten“-Projekt, 4 Bde. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 3.1: Malina. München/Zürich 1995a, 275–695.
- : Das Buch Franza [Druckfassung]. In: dies.: „Todesarten“-Projekt, 4 Bde. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 2: Das Buch Franza. München/Zürich 1995b, 131–333.
- : Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins. In: dies.: Kritische Schriften. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich 2005, 123–144.
- : Was ich in Rom sah und hörte. In: dies.: Kritische Schriften. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich 2005, 145–154.

- Begert, Alexander: Böhmen, die böhmische Kur und das Reich vom Hochmittelalter bis zum Ende des Alten Reiches. Studien zur Kurwürde und staatsrechtlichen Stellung Böhmens (Historische Studien 475). Husum 2003.
- Bothner, Susanne: Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch einer literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt a.M. 1986.
- Burrows, Ronald M.: Sea Coast of Bohemia. In: *The Bohemian Review* 1/9 (1917), 12.
- Celan, Paul: Bremer Rede. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. III. Hg. v. Beda Allemann. Frankfurt a.M. 1983a, 185–186.
- : Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle. In: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. I. Hg. v. Beda Allemann. Frankfurt a.M. 1983b, 2.
- Höller, Hans und Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag. München 2016.
- Ivanović, Christine: Böhmen als Heterotopie. In: dies., Mathias Meyer, Christoph Michel et al. (Hg.): *Werke von Ingeborg Bachmann. Interpretationen*. Stuttgart 2002.
- Kasper, Judith: Trauma e nostalgia. Per una lettura del concetto di Heimat. Milano 2009.
- Krylova, Katya: *Walking Through History. Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard*. Bern/Oxford 2013.
- Larcati, Arturo: *Ingeborg Bachmanns Poetik*. Darmstadt 2006.
- Lindemann, Eva: Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. Würzburg 2000.
- Pichl, Robert: Flucht, Grenzüberschreitung, Landnahme als Schlüssel motive in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: *Sprachkunst* 16 (1985), 221–230.
- Schmitz-Berning, Cornelia: *Vokabular des Nationalsozialismus*. Berlin 2007.
- Shakespeare, William: *Shakespeare's Dramatische Werke* [Übers. v. August Wilhelm v. Schlegel und Ludwig Tieck], Bd. IX. Berlin/Boston 2019.
- Swiderska, Maigorzata: *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin*. Tübingen 1989.
- Vickers, Robert H.: *History of Bohemia*. Wien 1817.
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.
- Weger, Tobias: Prag/Praha. In: *Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*, 2021. URL: <https://ome-lexikon.uni-oldenburg.de/orte/prag-praha> [letzter Zugriff: 30.03.2026].
- Wittgenstein, Ludwig: *Geheime Tagebücher 1914–1916*. Wien 1991.
- : *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt a.M. 1963 [1921].
- : *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M. 2003 [1953].
- Wünsch, Thomas: *Deutsche und Slawen im Mittelalter. Beziehungen zu Tschechen, Polen, Südslawen und Russen*. München 2008.



MARIA VMIER

GEDANKEN, DIE SICH BERÜHREN; DREI BRÜCKEN [—] [2024, Tusche, Pigment, Ölkreide, Buntstift, Kohle und Acryl auf perforiertem Papier]

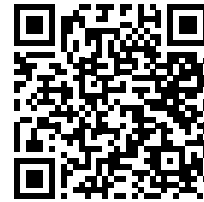


Scan to listen
Scannen zum Anhören

Erst habe ich lange nachgedacht, bin so, ständig denkend, herumgefahren in der Stadt, Ende Februar, Anfang März, und es war noch immer kalt in jenen Wochen, und alle Böden stellten sich als dünn, alle Gefäße, Gebilde als ungemein zerbrechlich heraus, ja, es *drängte* in jenen Wochen etwas, so dachte ich, *ans Licht*, es *verschaffte sich Raum*, *kehrte wieder*, war aus irgendwelchen *Schründen, Klüften, Kellern* hochgekommen. Ich fuhr in der U-Bahn durch die Stadt und dachte über den *dünnen Firnis*, über *Risse in der Bildschicht*, über das nun irgendwie *Aufgebrochene*, irgendwie *Zerbrechende*, sich rasch *Entfesselnde* nach, ich bewegte mich so, denkend, durch die Stadt, es herrschte Winter, der Winter war lang gewesen, und noch immer lag Eis auf den Straßen, *schwarzes Eis*, ja, in diesen Begriffen dachte ich in jenen Wochen, *kleine Gläser, Vasen mit Sprüngen, Objekte unter Druck* et cetera. Jahre zuvor gelesene Zeilen, Sätze fielen mir jetzt wieder ein, während ich in der U-Bahn durch die schwarzen Tunnel fuhr. Malina: „Es ist Krieg. Und du bist der Krieg.“ „Wir alle sind es, auch du.“ Die Frau: „Ich nicht.“ „Dann will ich nicht mehr sein, weil ich den Krieg nicht will“. Und erst spät, nachdem ich mich lange so durch die Stadt bewegt hatte, in Schlaufen, in Kreisen, und über das unheimliche *Hervorbrechen*, die *Vorgänge, Verschiebungen* jener Wochen nachgedacht hatte, ohne je ein Wort aufzuschreiben, erinnerte ich auf einmal Jelineks Formulierung der „Rißautorin Ingeborg Bachmann“, und ich schlug die letzten Seiten von *Malina* auf, wo die Frau, *ich*, wie es dort heißt, *an die Wand geht*: „Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand“, sagt sie, „ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an.“ *Weil ich den Krieg nicht will, ich nicht*, dachte ich, gehend, in jenen Wochen Ende Februar, Anfang März, und las weiter: „Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben.“

12. März

DOROTHEE ELMIGER



Scan to listen
Scannen zum Anhören

First I had a long think, thinking constantly, I rode around the city, end of February, start of March, and still in those weeks it was always cold, and everywhere the ground turned out to be very thin, every container, every formation terribly fragile, yes, in those weeks something *was pressing*, so I thought, *into the light*, it *made space*, *came back again*, had risen up from some sort of *lesion*, *chasm*, or *crypt*. I rode the subway through the city and thought about the *thin varnish*, about *cracks in the image surface*, about what was now somehow *broken open*, somehow *breakable*, soon to be *unleashed*, I moved, thoughtfully, through the city, winter reigned, the winter had been long, and there was still ice on the streets, *black ice*, yes, I thought in such terms in those weeks, *little glasses*, *vases with cracks*, *objects under pressure*, et cetera. Lines read years ago, sentences occurred to me once again as I rode the underground through a black tunnel. Malina: 'It's war. And you are the war.' 'We all are, you included.' The woman: 'Not me.' 'Then I don't want to be anymore, because I don't want war.' And it was already late, having moved through the city for such a long time, in loops, in circles, and thought about that uncanny *bursting out*, the *occurrences*, the *shifts* of those weeks, without having written down a single word, when I suddenly recalled Jelinek's formulation, the "Author of Cracks, Ingeborg Bachman," and I opened the final pages of *Malina*, where the woman, *I*, as it were, goes to the wall: 'I've stepped over to the wall, I walk into the wall,' she says, 'I go into the wall, holding my breath.' *Because I don't want war, not me*, I thought, as I went, in those weeks at the end of February, the start of March, reading on: 'But the wall opens, I am inside the wall, all Malina can see is the crack we've been seeing all along.'

12th March

DOROTHEE ELMIGER

Momentary Utopias and the Echoes of "Kagran" in Ingeborg Bachmann's *Malina*

Alastair Smith

Confronted with its own echo, the human is both part of and apart from the world around it: as Thomas Mann writes towards the end of his *Doktor Faustus* (1947), an echo is "das Zurückgeben des Menschenlautes als Naturlaut und seine Enthüllung als Naturlaut."¹ This phenomenon, he continues, is "wesentlich Klage, das wehmutsvolle 'Ach, ja!' der Natur über den Menschen und versuchende Kundgebung seiner Einsamkeit".² Mann evokes the echo as a phenomenon which, providing the illusion of the familiar, in fact reinforces the separation between speaker and world; the voice returns to the speaker as an object both intimate and strange. This tension between comfort and alienation is at the heart of Ingeborg Bachmann's *Malina* (1971), a novel which documents the failure of a love affair from the perspective of an unnamed female protagonist: while the earlier stages of the novel describe the protagonist's bliss with her lover Ivan, its latter stages reproduce trauma-laden imagery from the protagonist's dreams, and narrate her increasingly tense relationship with her cohabitor (and possible alter-ego) Malina.³ The conclusion of *Malina*, in which the nameless protagonist disappears into a crack in the wall, casts the novel in a decidedly pessimistic light: the crisis of self and language inhabited by Bachmann's fiction collapses into a moment of annihilation whose ultimate sign is silence.

Bachmann's protagonist perishes of love precisely because the double she had found – both in her language and her lover Ivan – proved illusory.⁴ In this sense, her

¹ Mann 2007, 703. Original emphasis.

² Mann 2007, 703–704.

³ The questions of Malina's identity and his status as alter-ego have been productive for Bachmann scholarship. Ellen Summerfield's influential study identified an "Auflösung der Figur" in the novel (Summerfield 1976), while recent contributions have examined coded meanings in the name "Malina" itself (Boihmane 2014; Kurmann 2016). The novel sustains multiple possible interpretations in regard to both.

⁴ The so-called "crisis of language" has played a prominent role in Bachmann's critical reception, with

fate resonates with that of Echo and Narcissus, who find themselves trapped by the doubling effect of nature (the echo and the mirror image, respectively) and perish of love as a result. The figure of Echo in particular speaks to the concerns of Bachmann's novel. Cursed by Juno to repeat the words of others, this chatterbox nymph wastes away until she is nothing more than a voice, an "echo". Similarly, the narrative voice of Bachmann's protagonist narrates her own disappearance even as it happens. Yet the figure of the echo invites us to listen again for the sound beyond silence. I contend that *Malina* is characterised by a profoundly utopic outlook, through which Bachmann reworks the trauma of past violence into a logic of hope in the present. Moving away from the Ovidian context, I will examine how the echo – as a resonant phenomenon, rather than a strictly mythological figure – provides a model for utopism which underpins Bachmann's novel as a whole, and the section entitled "Die Legende der Prinzessin von Kagra" (henceforth *Kagra*) in particular.

Kagra may be called utopic in two specific senses: it is both a concrete fantasy, and also a textual moment that opens onto a utopic mode of consciousness. This latter sense in particular requires some explanation: for Bachmann, utopia was "kein Ziel, sondern eine Richtung",⁵ a phrase she borrowed from Robert Musil.⁶ Rather than an imagined non-place (*ou-topos*) or unreachable fantasy, utopia was to be understood as an "anthropological category"⁷ essential to consciousness. This tradition of utopism is indebted to the work of Neomarxist philosopher Ernst Bloch,⁸ whose writing Bachmann was familiar with.⁹ Bloch understood the Freudian unconscious as an implicitly backward-facing *No-Longer-Conscious*, and posited the concomitant category of a future-oriented *Not-Yet-Conscious* (*Noch-Nicht-Bewusste*) as the psychic space of hope.¹⁰ Bloch's utopism is therefore a distinctly psychological one. Yet utopia is also a matter of aesthetic experience, as Bloch indicates in his early work *Geist der Utopie* (1919):

[In] Tagen der Erwartung, wo das Kommende selber ins Jetzt einrückt, in der Gewalt des Glücks, am stärksten in der Musik, die von Anfang bis Ende unsere seelische Existenz zum Ziel hat und ihr das Wort gebären will (jenes Wort, uns jeden Abend ins Ohr geflüstert, es scheint stets dasselbe zu sein, und doch können wir es nie verstehen), [...] wird jene eindrucksvolle Grenze zum *noch nicht Bewußten* deutlich überschritten.¹¹

Bloch identifies aesthetic experience as an entry point into the utopic space of consciousness, the *Not-Yet-Conscious* that exists as "ein in uns Dämmerndes, eine Dämmerung nach vorwärts, keine nach rückwärts".¹² In this passage, however, the experience promised by music is ambivalent. Through the quasi-metaphysical metaphor

early scholars situating her lyric work in particular between "tiefe Sprachskepsis [und] einer utopistischen Sprachhoffnung". Stoffer-Heibel 1981, 111.

⁵ Bachmann 1978, vol. 4, 270.

⁶ The phrase is borrowed from a preparatory fragment belonging to *Der Mann ohne Eigenschaften*, (Musil 1952, 1636).

⁷ Schwartz 1997, 28.

⁸ Cf. Berghahn 2013.

⁹ In her 'Frankfurter Vorlesungen', Bachmann addressed the possibility of new directions in contemporary philosophy by stating: 'Vielleicht wird Wittgenstein noch eine Wirkung tun, vielleicht Ernst Bloch. Reine Vermutungen.' Cf. Bachmann 2008, vol. 4, 196.

¹⁰ Cf. Bloch 1959, 130–132.

¹¹ Bloch 1923, 242–243.

¹² Bloch 1973, 22. Cf. Broser 2010, 42.

of the word whispered into the ear, Bloch positions the self in an ever-deferred relationship to meaning. Much like the echo, the utopic consciousness offered by the word recurs intermittently as a promise of meaning. This promise remains resonant without needing to be fulfilled. Bloch's *Not-Yet-Conscious* must thus be understood as a region of consciousness bounded by an ever-moving, and therefore unreachable horizon. This constant deferral is, for Bloch, a necessity: it is no secret that the future, once attained, is no longer future. "Zur echten Zukunft", Bloch writes, "gehört als wesentliches Charakteristikum das Novum, des So-Noch-Nicht-Gewesenen".¹³ Utopism is not a question of simply imagining the future, therefore, but rather consists in an openness to anticipation that productively structures consciousness. These aspects of Bloch's thought have proven influential in shaping notions of "futurity" in recent decades.¹⁴ This term describes an attitude to the future which contests fixed temporal models of progress or determinism (such as those often attributed to Neo-Liberalism) in favour of a pluralistic, open-ended engagement in the present with the time to come. For texts which engage with futurity in this way, utopia is therefore something a text must perform – that is, enact or *do* – rather than something it may simply represent. It is a mode of hope that does not offer a stable vision of the future, but consists in momentary (i.e. fleeting) utopias of anticipation.

In *Malina*, the utopic mode is most readily felt in connection with the legend of *Kagran*, a sequence which can be seen as the "utopisches Pendant"¹⁵ to the troubled dream sequence of the novel's second chapter. The legend appears in the first chapter as a text which the unnamed protagonist herself pens. Her aim in writing is to imagine the mythical origin of her current love affair, and to finally create the "schöne[s] Buch"¹⁶ which she had dreamt of giving to Ivan as a gift. The protagonist casts herself and her lover Ivan as figures in a legend which is set by the banks of the Danube, at a time of migrations and borderlessness that lies in the distant past. Taken prisoner by foreign kings, the princess/protagonist is rescued by a mysterious stranger, before she loses her way in a landscape of ever-shifting rivers and islands and is rescued for a second time. The princess and the stranger discuss the inevitability of them meeting in centuries to come. When they part, the princess discovers she has been mortally wounded by the first thorn which her encounter with the mysterious stranger had driven into her heart. The legend ends with the ecstatic pain of the princess, who declares: "*Ich weiß ja, ich weiß!*".¹⁷ Overall, the legend combines ecstatic hope with crippling pain, culminating in a dramatic instance of *Liebestod*.

Within the novel, the *Kagran* sequence initially appears as distinct from the rest of the narration. Firstly, and most obviously, its type is set in italics; secondly, its action is narrated in the preterite tense, whereas the bulk of *Malina* takes place in the present. These stylistic choices mark *Kagran* out as a text-within-the-text whose relation to the whole seems tangential, or at least not straightforward. What is more, the close of the legend appears to reinforce this distinct quality by emphasising its status as an authored artefact. Returning to her usual style of narration, the protagonist relates: "Ich lasse die Blätter über die Prinzessin von Kagran rasch in einer Mappe

¹³ Ibid.

¹⁴ José Esteban Muñoz's influential notion of "queer futurity" explicitly builds on Bloch, for example (Muñoz 2009).

¹⁵ Kohn-Waechter 1992, 43.

¹⁶ Bachmann 1971, 320.

¹⁷ Bachmann 1971, 69. Quotations from *Malina* are reproduced with the original italics.

verschwinden, damit Fräulein Jellinek nicht sieht, was ich geschrieben habe.”¹⁸ With this gesture of concealment, the protagonist casts *Kagran* aside as a project which is either doomed to failure, or else which would be unable to survive the scrutiny of a third party. Strikingly, however, the legend of *Kagran* by no means disappears from the novel once its pages are hidden away from sight. Rather, the legend continues to echo throughout the novel, both contested and reworked as a utopic model for the experience of love: italicised passages foretelling a future day to come recur throughout the later stages of the novel, while the mysterious stranger of *Kagran* returns in an altered form in the stranger of the protagonist’s nightmares. As we shall see, Joachim Eberhardt’s assessment that the *Kagran* material points to a “Scheitern des [utopischen] Projekts bis hin zur ausdrücklichen Zurücknahme”¹⁹ therefore falls rather wide of the mark. Through the legend of *Kagran* and its various echoes throughout the text, Bachmann explores the potential for a utopic consciousness at the limit of human experience and suffering. Bachmann’s negotiation between utopic futurities and traumatic pasts – between hope and suffering – is by no means negated by the totalising experience of pain.

Attempts to read *Malina* in an optimistic light are necessarily challenged by the increasingly dark tone of the novel – the collapse of the protagonist’s happiness, the lingering shadow of her traumatic past, and her ultimate disappearance into the wall. The novel’s closing sentence (“Es war Mord.”)²⁰ is so striking as to have coloured readings of the text as a whole for many years; it is all too tempting to understand the novel exclusively as a process of alienation which culminates in the protagonist’s disappearance-cum-murder. Nevertheless, the persistence of *Kagran* and its echoes points to the fact of utopia as the enduring hope of an alternative. As Martin Seel puts it, utopias are to be understood as unreachable temporal and spatial conditions, whose reachability nevertheless “can be thought, and shall be thought.”²¹ The act of imagining utopia is in itself transformative; the realisation of utopia is not the point. This principle is also found in Bloch’s notion of the *daydream*, which he privileges over the Freudian (nocturnal) dream. Although clearly influenced by Freud, Bloch’s engagement with psychoanalysis has a polemic edge: where Freud concludes that dreams and daydreams are varying forms of “Wunscherfüllung” – the main difference being that nocturnal dreams are distorted by psychic censoring effects, and thus require additional interpretation²² – Bloch imagines the daydream as distinct because of the active role the fantasising subject plays in it. “*Der Inhalt des Nachtraums ist versteckt und verstellt, der Inhalt der Tagphantasie ist offen, ausfabelnd, antizipierend und sein Latentes liegt vorn*”:²³ it is the active construction of fantasy that makes the daydream the “hinge between the Unconscious and the Not-Yet-Conscious”,²⁴ as Bloch student Hanna Gekle puts it. Crucial to these active processes of fantasy is the

¹⁸ Bachmann 1971, 70.

¹⁹ Eberhardt 2002, 282. See also Broser 2010, 131.

²⁰ Bachmann 1971, 356.

²¹ Seel 2001, 753.

²² Freud notably discusses the relationship between dream and daydream in his 1907 essay “Der Dichter und das Phantasieren”: “Nicht übergehen kann ich aber die Beziehung der Phantasien zum Traum. Auch unsere nächtlichen Träume sind nichts anderes als solche Phantasien, wie wir durch die Deutung der Träume evident machen können.” Freud 1907, 720.

²³ Bloch 1959, 111. Cf. Zimmermann (ed.) 2017, 58.

²⁴ Gekle 1986, 298.

refusal to use reality as a benchmark for measuring success.²⁵ In this sense, *Kagran* resembles a Blochian daydream on the part of the protagonist, as a fantasy whose distance from bitter reality is its greatest strength. The question is how this fantasy functions on a textual level as a coordinate for a utopic mode of thought within Bachmann's novel more broadly.

In analysing *Kagran*, it becomes apparent that the thematic content of the legend exists in close relation with the formal particularities of Bachmann's novel. Crucially, *Kagran* is defined by flux. The world of the legend, shaped by the unstable influence of the waterway, is a porous one, and its logic of porosity helps to contextualise the apparent absence of boundaries between the protagonist's everyday life and the fantastical world of the legend. That is to say, the logic of porosity instated by *Kagran* speaks to the porous boundary between reality and hope, between the daydream and futurity. The contingency of *Kagran*'s landscape is first felt when the princess/protagonist loses her way in the "Morast", and notes: "*Es war, als wäre alles in Bewegung geraten, Wellen aus Weidengezweig, Wellen aus Gräsern*".²⁶ The landscape is described in metaphorical terms as a fluid. This sense of fluidity, and more specifically flux, is typified by the description of the Danube that follows:

*Die Fluten der Donau, erleichtert, dem Zwang der unverrückbaren Ufer entronnen zu sein, nahmen ihren eigenen Lauf [...] Inseln versanken, und Inseln schüttete es neu auf, die jeden Tag Gestalt und Größe änderten, und so würde die Ebene leben, wechsellvoll, bis zu der Zeit des Hochwassers.*²⁷

The landscape presented here is one of wondrous mutability. The Danube plays a fundamentally ambivalent role in the construction of the landscape: its waters destroy the very islands it creates, while the threat of inundation is ever present. Despite its threatening valency, however, the Danube of *Kagran* offers a powerful alternative to the stifling world of twentieth-century Vienna. Later in the novel, the protagonist complains: "Doch diesen Sommer hat die Alte Donau keine Reize mehr, am aller schönsten muß es am Mondsee sein und nicht in dem ausgestorbenen Wien, durch das die Touristen ziehen."²⁸ The Old Danube here refers to an oxbow lake formed during the city's hydrological regulation projects of the 1870s, which oversaw the digging of a new main channel and the stabilisation of the river's course. The dynamic wetlands of *Kagran* are therefore contrasted to a waterway which has been petrified, that is, frozen into place by construction technologies. In the present from which the protagonist writes, the landscape is no longer a mythical, utopic space of vitality and transformation. Rather, the river flows under new constraints, and even the bathing sites which, it is implied, the protagonist once enjoyed, seem impoverished in contrast to the fluid world of *Kagran*.

The prominence of the Danube is only one sign of a preoccupation with imaginaries of Austrian identity which come to the fore in *Kagran*. Stephanie Bird lends this aspect of *Kagran* particular importance, arguing that the protagonist's fantasy of a "borderless expanse of land" functions "as an expression of desire for an empire that did indeed extend beyond borders."²⁹ I would suggest that Bachmann's evocation of an Austrian past is more complex than this, however. The borderlessness of *Kagran* may be redolent of Habsburg expansionism, yet the ambivalent quality of the land-

²⁵ Gekle argues that the daydream's "auffallendster Charakterzug besteht in der Freiheit vom Anspruch auf Realität, dem freiwilligen Verzicht auf Realitätsprüfung." (Gekle 1986, 298).

²⁶ Bachmann 1971, 65.

²⁷ Ibid.

²⁸ Bachmann 1971, 152–153.

²⁹ Bird 2003, 87.

scape precludes any straightforward expression of nostalgia. At the beginning of the legend, we are told:

Die Prinzessin hatte einen Rappen, auf dem sie allen anderen vorausflog. Ihre Gefolgsleute beredeten und baten sie, zurückzubleiben, denn das Land, in dem sie waren, an der Donau, war immer in Gefahr, und Grenzen gab es noch keine.³⁰

Borderlessness here manifests as political instability, culminating in the appearance of the “*ungarische[n] Husaren*”³¹ and the princess’ captivity. This form of openness has conceivably little to do with the territorial organisation of the Austro-Hungarian Empire, which, although expansive, was at least geographically and politically defined. Rather, the fantasy of a Mitteleuropa defined not by borders but by the shifting course of the river emerges from a critical approach to the nation that is grounded in the protagonist’s own political moment. To a protagonist who dreams “auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch”, the post-war organisation of the former “Haus Österreich” is an impoverished one.³² Its borders are close and stultifying, and, by the princess’ standards, mildly absurd. The protagonist writes of the princess:

Sie wußte nicht, wo sie war, sie kannte nicht die Thebener Höhen, die Ausläufer der Karpaten, die alle namenlos waren, und sie sah nicht die March, die sich hier in die Donau stiehlt, und noch weniger wußte sie, daß hier einmal eine Grenze durchs Wasser gezogen würde, zwischen zwei Ländern mit Namen.³³

The drawing of borders is thus implicitly compared to the boundary-making and un-making activity of the Danube. Yet where the latter is defined by its contingency, the former fixes contingent boundaries firmly in place. In the Cold-War context in particular, when Austria’s eastern border coincided with the so-called Iron Curtain, the possibility of change in the future had been foreclosed by the entrenchment of borders as ideological frontiers.

Kagran destabilises the received image of Austrian national identity by casting the Danube as an ambivalent agent of fluidity. Although set in the past and narrated in the preterite, the potential of *Kagran* lies in its ability to change and disrupt visions of the future. In this sense, the legend may already be called utopic. As the novel progresses, however, material associated with *Kagran* takes on a more explicitly future-oriented dimension. Prophecies with the formulation “*Ein Tag wird kommen...*”³⁴ begin to intrude on the narrative proper in a kind of formal fluidity that, as I have already pointed out, enacts the utopic logic of flux by rendering porous the boundary between the various levels of narration (i.e. the legend and the protagonist’s lived reality). The first of these prophetic fragments foretells that “[...] *alle Frauen goldene Augen haben [werden]*”.³⁵ This proclamation sets the tone for many of the prophecies to follow, which imagine an explicitly feminine *prise-de-conscience*. It is partly for this reason that many critics have sought to identify *Kagran* as a feminist utopia.³⁶ Crucially, however, this first prophecy also serves to make the link between *Kagran* and the prophetic mode of speech explicit. Bachmann continues: “[*Alle Frauen*] werden

³⁰ Bachmann 1971, 62.

³¹ Ibid.

³² Bachmann 1971, 100.

³³ Bachmann 1971, 65.

³⁴ Bachmann 1971, 140–144.

³⁵ Bachmann 1971, 140.

³⁶ Cf. Achberger 1985, Rauch 1985, Schmid-Bortenschlager 1985, 41.

goldene Schuh und goldene Kleider tragen, [...] und im Wind wehte ihr goldenes Haar, als sie auf ihrem Rappen die Donau hinaufritt und nach Rätien kam..."³⁷ Bachmann's tenses appear garbled, combining the future of prophecy with the preterite of legend. In this moment of mismatch, however, Bachmann gestures towards the extraordinary temporality of *Kagran*, and its ability to speak to the futurity of hope within the present moment of a text.

Alongside introducing the mode of prophecy into the *Kagran*-material, Bachmann continues to explore the utopic potential within spaces of water through explicit references to the legend. The persistence of *Kagran* offers an obvious rebuttal to Joachim Eberhardt's claim that the legend is not continued or reworked, but simply replaced wholesale by later material, and so ousted from the latter stages of the novel.³⁸ In particular, passages lifted from *Kagran* are inserted into a subsequent episode in which the protagonist visits the wealthy Altenwyls in their summer residence on the Wolfgangsee. During her journey, for instance, the protagonist describes the train's route as it follows the course of the Danube: "Der Zug [...] hält kurz in Linz, nie war ich in Linz, ich bin immer durchgefahren, Linz an der Donau, ich will nicht weg von den Ufern der Donau."³⁹ These reflections on the waterway serve as an obvious prelude to the *Kagran*-material which promptly bursts in onto the narration:

*[S]ie sah keinen Ausweg mehr aus der befremdlichen Landschaft, die nur aus Weiden, aus Wind und aus Wasser war... die Weiden zischelten immer mehr, sie lachten, sie schrien auf und stöhnten... um nichts mehr zu hören, vergrub sie den Kopf in ihren Armen... Sie konnte nicht vor und nicht zurück, sie hatte nur die Wahl zwischen dem Wasser und der Übermacht der Weiden.*⁴⁰

This passage, reproducing descriptions from across the legend, is striking in the acoustic richness of the images chosen. Here more than ever, the return of *Kagran* is felt as an echo in the most literal sense. Yet hearing itself is figured as an unbearable burden, causing the princess/protagonist to block her ears. Once again, the open-endedness of *Kagran* as fantasy is liable to give rise to dread as well as hope. Specifically, it is the dread of the neurotic, alienated subject, unable to leave the Danube behind, that is brought to the fore in this moment of self-citation.

Kagran echoes throughout *Malina* as a powerfully ambivalent model of anticipation, recurring unbidden in allusions and citations. In this case, the echo proves a useful model in several senses. Firstly, it indicates a mode of recurrence that can be thought of as a future-bound temporality – the echo reproduces an acoustic event, and simultaneously suggests its repetition in the future. Secondly, the echo is bound to subjective experience, i.e. the positionality and perception of the listener. These two factors – a future-bound temporality and phenomenological remit – put the echo in close relation to Bloch's *Not-Yet-Conscious*. Crucially, the echo is not a teleological mode of anticipation: it cannot be fulfilled or consummated, but tends rather towards dissipation. In this analogy, the echo may therefore be taken as a pessimistic rather than utopic model, assuming that it does in fact inevitably return to silence. I would suggest, however, that its operation is more subtle: what the echo demonstrates is not simply an acoustic doubling effect, but also the possibility of resonance that produces the echo in the first instance. Resonance thus figures as a kind of potentiality, as the

³⁷ Bachmann 1971, 140.

³⁸ Cf. Eberhardt 2002, 282.

³⁹ Bachmann 1971, 156.

⁴⁰ *Ibid.*

acoustic potential of space that engenders anticipation and sustains sound into the future. Like Bloch's *Not-Yet-Conscious*, the echo does not point to a future that must be realised, but rather sustains itself from moment to moment as a perceptible sound or else as a potential for resonance. The utopias it creates are therefore momentary ones, states of future-bound consciousness that work powerfully in the present.

As I have already noted, there is a close connection between the thematic concerns of *Kagran*, the form of the novel as a whole, and Bachmann's underlying utopianism. The three elements are brought into particular proximity in the figure of the echo. Thematically, Bachmann constructs *Kagran* as a resonant landscape, full of the "*Heulen des fürchterlichen Winds*" and the "*Gelächter der Weiden*".⁴¹ Once again, the river plays a pivotal role in creating this soundscape, enacting the logic of flux on an acoustic level:

[D]ie Sonne ging unter, und das ungeheure Lebewesen, das dieser Strom war, verstärkte seine Laute und Stimmen, sein Klatschen, sein anschwellendes Gelächter am Ufergestein, sein zartes Flüstern an einer ruhigen Strombiegung, sein zischendes Aufkochen, sein beständiges Grollen auf dem Grund, unter allen Geräuschen der Oberfläche.⁴²

The river is responsible for an overabundance of sound. Its multi-layered acoustic ground seems to prefigure the resonant quality it will take on during subsequent stages of the novel, and particularly in the *Kagran*-interludes where the flux of the waterway is felt on a formal as well as aural level: the intrusion of the *Kagran*-material into the narrative is itself felt as a kind of echo, a delayed recurrence of the legend's soundscape. Immediately following this passage, moreover, Bachmann makes the link to the resonant figure of the echo explicit, describing how "*Sumpfvögel aller Art kreisten mit gereizten, weithin hallenden Schreien in der Luft*".⁴³ The resonance of the natural world is presented as both rich and ambivalent, the cries of the birds agitated rather than soothing.

It is worth noting the sonorous qualities of the *Kagran*-landscape, because sound plays an important role in the legend, not least in regard to the mysterious stranger whom the princess/protagonist encounters. Where the landscape is ambivalent and often threatening to the princess, the stranger – and especially his voice – holds out the promise of overcoming this estrangement. The princess eventually perishes of her love for the stranger, pierced by the thorn he had driven into her side. (We are assured that this is merely their "*erste[r] Tod*", however.⁴⁴) The emancipatory quality of the stranger's voice therefore places *Kagran* in the same space of thought as the myth of Echo, wherein acoustic phenomena figure the attempt to overcome alienation through *amor* – it is the cruel irony of her punishment that, if she could only speak instead of merely repeating others, Echo might be able to consummate her own attachment (with Narcissus). In *Kagran*, the voice is the first thing that the princess knows of the stranger, a voice "*die sang und sprach nicht, die raunte und schläfernte ein, dann aber sang sie nicht mehr vor Fremden, sondern klang nur noch für sie*".⁴⁵ Later, riding through the night, the princess "*hatte immer seinen wunderbaren Gesang im Ohr und sie war dieser Stimme verfallen, die sie wiederhören woll-*

⁴¹ Bachmann 1971, 67.

⁴² Bachmann 1971, 66.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ Bachmann 1971, 69.

⁴⁵ Bachmann 1971, 63.

te".⁴⁶ Herein lies a key difference between Echo and the princess: where Echo's love flounders on the deficiency of her speech (i.e. its compulsive echoing), the princess's attachment lives and dies by her *lover's* voice. It is troubling, then, that the stranger is so often silent.

In order to apprehend the significance of the stranger's voice, as well as his many silences, it is worth asking who the stranger actually is. A good deal of scholarly attention has been applied to the question of the stranger's identity. The most obvious answer is that he is a fictionalised depiction of protagonist's Hungarian lover Ivan: the *Kagran*-legend presents an aetiological myth with a certain goal, namely: "[...] um das Zusammentreffen zwischen Ivan und Ich, zwischen Fremdem und Prinzessin als Ergebnis einer Prophezeiung, als unausweichliches und vorbestimmtes Schicksal darzustellen."⁴⁷ This is also the stance taken by Walter Filz, who proposes no explanation other than that of a mythologised Ivan.⁴⁸ Most critics, however, tend to see the stranger as an homage to Bachmann's friend, former lover and Holocaust survivor Paul Celan who died by suicide shortly before the novel's release, with many critics noting that the end of the legend is extremely rich in paraphrases of a deceased poet.⁴⁹ Joachim Eberhardt closes his discussion of the stranger's identity with the following argument:

Wer hier einwendet, daß der Fremde weniger Züge Ivans als die Celans trägt, dem sei entgegnet, daß sich diese beiden auf unterschiedlichen "Kommunikationsniveaus" des Romans bewegen und folglich einander nicht ausschließen.⁵⁰

Not only do the various readings of the stranger not exclude each other, but I would argue that it is precisely the interplay between them that is so productive for the novel's utopism. Bachmann actively solicits associations between the stranger and Celan, while also letting the stranger stand in for Ivan, as well as for "der Fremde"⁵¹ mentioned in the prologue. The fact that the stranger refuses to answer the question "who are you", moreover, points to a reluctance on Bachmann's part to foreclose the possibilities of meaning found within the stranger's identity by way of clear statement.⁵² Instead, the stranger gestures both to characters within the text, as well as outwards to figures beyond. In the latter case, this is achieved partly through an intertextual practice of (self-)citation which includes references to some of Bachmann's best-known work. We are told, for instance, that "[d]ie Prinzessin und der Fremde begannen zu reden, wie von alters her, und wenn einer redete, lächelte der andere. Sie sagten sich Helles und Dunkles."⁵³ This final formulation recalls Bachmann's 1952 poem "Dunkles zu sagen"⁵⁴, which itself borrows from Celan's poem "Corona".⁵⁵ With such a knowing gesture to her enormously successful lyric work, Bachmann invites her reader to understand the stranger biographically – or at least, in a broader context

⁴⁶ Bachmann 1971, 64.

⁴⁷ Eberhardt 2002, 283.

⁴⁸ Filz 1989, 66.

⁴⁹ Cf. Albrecht and Göttsche 2002, 283.

⁵⁰ Eberhardt 2002, 283.

⁵¹ Bachmann 1971, 21.

⁵² Bachmann 1971, 63.

⁵³ Bachmann 1971, 68.

⁵⁴ First published in Bachmann's collection *Die gestundete Zeit*, the poem can be found in Bachmann 1978, vol. 1, 32.

⁵⁵ Cf. Celan 1983, vol. 1, 37. The poetic correspondences between Bachmann and Celan have received much attention. Interested readers are directed towards Schilling 2015, 89–116, and Koschel 1997.

than that offered by the novel itself – and early readers did indeed latch onto her personal connection with Celan.⁵⁶ It is telling that the scene in which Bachmann uses the phrase is one of apparently mutual exchange between princess and stranger, with each smiling (and presumably listening) as the other speaks: both speak “*Helles und Dunkles*”, as indeed both Bachmann and Celan use that very phrase. The practice of citation – in its recurrence here a kind of echoing – signals a moment of genuine interpersonal exchange. Yet the abstract nature of the image – speaking light things and dark things – ensures that the practice of citation cannot be pegged to a specific outcome. Rather, it creates an intertextual chain which lacks an end (in the sense both that it has no goal or straightforward semantic outcome, and that it could conceivably be extended).

Bachmann’s “*Dunkles zu sagen*” is a poem in which the speaker actively compares herself to the legendary musician Orpheus: “*Wie Orpheus spiel ich / auf den Saiten des Lebens den Tod*”.⁵⁷ This moment of citation therefore both serves to make present the figure of Celan, and to set *Kagran* in the context of the myth of Orpheus. In contrast to the earlier poem, however, *Kagran* is focalised through the perspective of the Eurydice-figure; Orpheus is better identified with the stranger, adding yet another layer to the question of his identity. Like Orpheus, the stranger both saves the princess from the “*Totenreich*”⁵⁸ into which the Danube had led her, and also deals her a fatal blow. Moreover, his song is his identifying feature, and he appears capable of calming the unruly soundscape of the river-plain (“*Er hatte die wahren Unsterblichen, die Elemente, zum Schweigen gebracht*.”⁵⁹) just as Orpheus entranced the trees and rocks with his music. Yet direct analogies with Orpheus only go so far. For if we identify the stranger with Celan, then it becomes apparent that the deceased poet squares poorly with the legendary musician who attempts to rescue his beloved from the Underworld; on the contrary, Bachmann herself appears to adopt the role of Orpheus as she had done in the previous poem, by using her poetic craft to raise Celan from the dead in the form of homage.

There is no need to resolve the tensions created by Bachmann’s treatment of the stranger’s identity. Rather, the simultaneity of the novel’s various “*Kommunikationsniveaus*” has an important utopic function: in sustaining multiple interpretations, it holds open spaces of meaning that both refer to and complicate catastrophic loss – both the personal sense of loss occasioned by Celan’s death, and, as I will briefly adumbrate, the broader catastrophe of the Holocaust. The seeds of this association are first sown in the legend: the stranger is linked with the Jewish people by reference to his *Volk*, described as “*alter als alle Völker der Welt*” and “*in aller Winde zerstreut*”.⁶⁰ The connection to the Holocaust is only fully realised in the second chapter of the novel, entitled “*Der dritte Mann*”. The chapter is largely composed of a dream sequence through which the protagonist revisits the traumatic events that form the unspoken centre of the narrative. The tone is bleak, with the protagonist imagining, for example, that her father has trapped her in the largest gas-chamber in the world.⁶¹ It is in this dream-sequence that the stranger reappears; as with the italicised passages of prophecy discussed above, material associated with *Kagran* intrudes into the narra-

⁵⁶ Cf. Weigel 1999, 410–411.

⁵⁷ Bachmann 1978, vol. 1, 32.

⁵⁸ Bachmann 1971, 67.

⁵⁹ Bachmann 1971, 68.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ Bachmann 1971, 182.

tive proper, only this time there is no formal separation (e.g. italicisation) between *Kagran* and the rest of the text. Once again, the stranger is associated with a variety of figures: reintroduced as “jemand aus Pécs”, standing with a “Strauß Türkenbund”,⁶² he is immediately identifiable as Ivan, while also recalling the “Fremder” of the prologue (the protagonist describes him as her “erste Liebe”⁶³). It is at this point where the Danube returns as a focal point of the narrative. In her nightmarish vision of an “Abtransport” redolent of Nazi deportations, the protagonist describes the fording of a river: “Der Lastwagen muß durch einen Fluß, es ist die Donau, es ist dann doch ein anderer Fluß, ich versuche ganz ruhig zu bleiben, denn hier, in den Donauauen, sind wir einander zum erstenmal begegnet”.⁶⁴ The identity of the river is unstable, gesturing towards a simultaneity of valid readings. These include the river of *Kagran* that leads into the “*Totenreich*”, as well as the Seine in which Celan died. What is certain, however, is the inescapable force of violence. The sequence ends with the protagonist’s lament: “Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf dem Transport im Fluß ertrunken, er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben”.⁶⁵ The return of the stranger in the dream-sequence must therefore be seen as one of the novel’s most troubling echoes: the utopic potentiality held out by the landscape of *Kagran* is reworked into a moment of unimaginable suffering, and the stranger, who had previously extended the promise of ecstatic union, perishes. If hope remains, then it is as what Sigrid Weigel calls “eine im buchstäblichen Sinne verzweifelte Hoffnung”.⁶⁶

By thematising the crossing over of life into death, the association of the stranger with Orpheus nonetheless speaks to a utopic outlook, a hope beyond hope realised mythically in the retrieval of the irretrievable. That the weight of violent pasts causes hope to falter provides the basis for a utopism that must constantly reinvent itself in momentary utopias. The dynamic of grief and retrieval may be glimpsed already in Bachmann’s poem “Dunkles zu Sagen” and her treatment of Orpheus. As mentioned, the speaker compares herself to the musician: “Wie Orpheus spiel ich / auf den Saiten des Lebens den Tod”.⁶⁷ The comparison is one that directly thematises the notion of aesthetic production. In the poem, the speaker’s artistry – most readily understood as poetic craft – promises hope of meaning beyond the “Saite des Schweigens / gespannt auf die Welle von Blut”⁶⁸ which seems to represent the catastrophe of the Holocaust. As an image, the ‘string’ is laden with utopic potential: it seems to want only to be set into motion by the musician/poet’s art to reveal its capacity for resonance, a fact which sets the “Saite” in a relationship towards future meaning. This, however, is a string of silence, which, when plucked, conceivably produces only more silence. Thus the image may be read in several ways, indicating perhaps the collapse of resonant meaning as it succumbs to the wave of blood beneath it – or perhaps rather imbuing silence itself with resonance. “Schweigen”, after all, does not simply denote the absence of sound, but rather a significant silence. It is in this light that we should view the stranger’s final appearance in the legend of *Kagran*: “[D]er Fremde entwarf schweigsam seinen und ihren ersten Tod. Er sang ihr nichts mehr zum

⁶² Bachmann 1971, 202.

⁶³ Bachmann 1971, 203.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Bachmann 1971, 204.

⁶⁶ Weigel 1999, 483.

⁶⁷ Bachmann 1978, vol. 1, 32.

⁶⁸ Ibid.

Abschied".⁶⁹ The stranger uses his silence to design (we might also say *anticipate*) the princess' and his own first demise – the first, presumably, of many. Silence, even in its proximity to catastrophe, retains a future-bound horizon of resonance.

Rather than presenting an unchanging vision of futurity, *Malina* is forced to constantly reinvent utopia in the present moment in response to the personal and societal catastrophes that it deals with. In this sense, Bachmann's utopism is fundamentally unstable. It is appropriate, then, that utopism takes on the form of the echo in Bachmann's novel as it recurs in a psychic space of anticipation; as a form for futurity, the echo exists in the tension between dissipation – that is, returning to silence – and the hope of recurrence.

As the novel progresses, Bachmann's engagement with utopia becomes an increasingly desperate one. In the novel's final chapter ("Von Letzten Dingen"), the protagonist delivers her grimmest prophecy yet:

Kein Tag wird kommen, es werden die Menschen niemals, es wird die Poesie niemals und sie werden niemals, die Menschen werden schwarze, finstere Augen haben, von ihren Händen wird die Zerstörung kommen, es wird diese Pest, die in allen ist, es wird diese Pest, von der sie alle befallen sind, sie dahinraffen, bald, es wird das Ende sein.⁷⁰

If the legend can be understood as a literary utopia, then the breakdown of syntax in this passage seems to realise its collapse in the present moment. The *Kagran*-material, moreover, is no longer separated from the rest of the text by virtue of being italicised, but rather takes on the far more banal aspect of the protagonist's private agonies, situated not in the *non-place* of utopia but rather "[i]n der Wohnung, [...] auf [dem] Boden",⁷¹ in the everyday spaces of the protagonist's shattered hope. It is tempting to take the more despairing tone of the latter parts of the novel as evidence for the failure of the utopic project established in "Glücklich mit Ivan" and the prologue. Indeed, in the case of this bleak prophecy, the failure seems explicit. Yet Bachmann herself argued in an interview with Andrea Schiffner that hope nonetheless remains, in a manner that enacts the logic of utopia:

[...] Sie werden sich der Passagen in *Malina* erinnern, die Ich-Person schreibt: 'Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen...' und am Ende: 'Kein Tag wird kommen...'. Dennoch ist selbst in der Kapitulation noch Hoffnung, und diese Hoffnung des Menschen hört nicht auf, wird nie aufhören.⁷²

Bachmann reminds us that the latter stages of a text do not invalidate or replace what came before: The negation of the day-to-come does not nullify the operation of hope that characterised the earlier utopic passages, just as an echo does not alter that sound that created it. And it is as an echo that we are best able to understand *Kagran*, which persists in the narrative long after the paper on which it is written has been stowed away. Far from crumbling into dust as a failed utopia, *Kagran* sustains a dialogue with the protagonist's experience of love and pain, creating and contesting hope in momentary utopias that, although dashed on the experience of alienation and suffering, are reborn in the psychic space of anticipation nonetheless.

⁶⁹ Bachmann 1971, 69.

⁷⁰ Bachmann 1971, 320.

⁷¹ Ibid.

⁷² Bachmann 1983, 128.

Literatur

- Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt a.M. 1971.
- : *Werke*, Volumes 1–4. Ed. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum and Clemens Münster. Munich/Zurich 1978.
- : *Wir müssen wahre Sätze finden: Gespräche und Interviews*. Munich 1983.
- : *Kritische Schriften*. Ed. Monika Albrecht and Dirk Götsche. Munich/Zurich 2005.
- Achberger, Karen: *Beyond Patriarchy: Ingeborg Bachmann and Fairytales*. In: *Modern Austrian Literature* 18 (1985), 211–222.
- Albrecht, Monika and Dirk Götsche (eds.): *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2002.
- Berghahn, Klaus L.: *Möglichkeit als Kategorie der Philosophie, Politik und Dichtung in Ernst Blochs Das Prinzip Hoffnung*. In: *Möglichkeitsdenken. Utopie und Dystopie in der Gegenwart*. Ed. Wilhelm Vosskamp, Günter Blamberg, Martin Roussel. Munich 2013, 121–135.
- Bird, Stephanie: *Women writers and national identity: Bachmann*, Duden, Özdamar. Cambridge 2003.
- : *Bachmann, Malina*. In: *Landmarks in the German Novel* (2). Ed. Peter Hutchinson, Michael Minden. Bern 2010.
- Bloch, Ernst: *Geist der Utopie*, Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Frankfurt a.M. 1977.
- : *Das Prinzip Hoffnung : in fünf Teilen*. Frankfurt a.M. 1959.
- : *Antizipierte Realität – wie geschieht und was leistet utopisches Denken?*. In: *Der utopische Roman*. Ed. Rudolf Villgrader and Friedrich Krey. Darmstadt 1973, 18–29.
- Boihmane, Sandra: *Malina – Versteck der Sprache: die Chiffre "Malina" in Ingeborg Bachmanns Werk und in Zeugnissen von ZeitzeugInnen*. Berlin 2014.
- Broser, Patricia: *Ein Tag wird kommen...: Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns*. Vienna 2010.
- Celan, Paul: *Werke*, Volumes 1–5. Ed. Beda Allemann and Stefan Reichert. Frankfurt a.M. 1983.
- Eberhardt, Joachim: *'Es gibt für mich keine Zitate': Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns*. Berlin/Boston 2002.
- Filz, Walter: *Es war einmal? : Elemente des Märchens in der deutschen Literatur der siebziger Jahre*. Frankfurt a.M. 1989.
- Freud, Sigmund: *Der Dichter und das Phantasieren*. In: *Neue Revue. Halbmonatschrift für das öffentliche Leben* 1 (1907/1908), 716–724.
- Gekle, Hanna: *Wunsch und Wirklichkeit: Blochs Philosophie des Noch-Nicht-Bewussten und Freuds Theorie des Unbewussten*. Frankfurt a.M. 1986.
- Kohn-Waechter, Gudrun: *Das Verschwinden in der Wand: Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns Malina*. Stuttgart 1992.
- Koschel, Christine: *Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte*. In: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*. Ed. Bernhard Böschstein and Sigrid Weigel. Frankfurt a.M. 1997, 17–22.
- Kurmann, Alexandra: *What is Malina? Decoding Ingeborg Bachmann's Poetics of Secrecy*. In: *Women in German Yearbook* 32 (2016), 76–94.
- Mann, Thomas: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe: Werke – Briefe – Tagebücher*. Ed. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, Ruprecht Wimmer. Vol. 10.1: *Doktor Faustus*. Ed. Ruprecht Wimmer with Stephan Stachorski. Frankfurt a.M. 2007.
- Muñoz, José Esteban: *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*. New York 2009.
- Musil, Robert: *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Ed. Adolf Frisé. Vol. 1: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hamburg 1952.
- Rauch, Angelika: *Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann*. In: *Modern Austrian Literature* 18 (1985), 21–38.

- Schilling, Erik: *Dialog der Dichter: Poetische Beziehungen in der Lyrik des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld 2015.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation. In: *Modern Austrian Literature* 18 (1985), 39–52.
- Schwartz, Agata: Utopie, Utopismus und Dystopie in *Der Mann ohne Eigenschaften*: Robert Musils utopisches Konzept aus geschlechtsspezifischer Sicht. Frankfurt a.M. 1997.
- Seel, Martin: Drei Regeln für Utopisten. In: *Zukunft denken. Nach den Utopien*. Sonderheft Merkur 55 (2001), 747–755.
- Steiger, Robert: *Malina: Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann*. Heidelberg 1978.
- Stoffer-Heibel, Cornelia: *Metaphernstudien: Versuch einer Typologie der Text- und Themafunktion der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers*. Stuttgart 1981.
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann: Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.
- Zimmermann, Rainer E. (Ed.): *Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung*. Berlin 2017.



MIRIAM STONEY

FIRST REFUSAL [2022, Sprunghindernis, Obstschalen, Zwiebeln, Disteln, Kaffeelöffel, Kaffee, Austernschalen, Bücher]



FIRST REFUSAL: Springer auf das schöne Zentralfeld D5. Springer: HAHA.
Verweigerung. Schachschachmatt. Abfuck.

Second Refusal: Ich mach auf diesem Feld nichts mehr. Vorgeführte Figur, die nicht springt.
Unmöglich. Sie legt sich hin. Speedball. Schau, sie scheut schon wieder.

Third Refusal. Heute kein Pfirsich für dich. Springer am Rande bringt kein Komma zustande. Was ist das für ein mieses Feld? Hoister the playing field. Senke es wieder ab. Tu so, als sei nichts. Wieher. Wieher. Wieder scheut sie. Aufgebracht. Wohin mit ihrem Widerstand? Mit ihrem Widerstreben? Abgestoßen, angezogen, graduell auf sich bezogen.

Also damit, meine Domen und Hörren, werte Turnierleitung, liebe Verwandte und andere Kranke, damit identifiziere ich mich sicherlich nicht.

Hopp, hopp, hopp, spring jetzt übers Joch. Nope. Wie soll ich über ein Joch springen, das ich selber trage, hopp? Hopp? Ich wünsche, dass Sie das jetzt sagen. Das Joch eines weiblichen Über-Ichs, das die Ansprüche der patriarchalen Gesellschaft errät und übererfüllt – bis das Ich zur Hilfe eilt und singt: Ich springe nicht. I won't spring. Ihr jetzt erstmal: Levelt das vadamte Playing Feld. Hummellümmel! Bis es nicht mehr weitergeht. Andere Frage: Wie frei ist der Springer gegenüber den Regeln? Die hat er doch ooch nüscht jemacht.

Fourth Refusal. Das Prinzip der Verfehlung. Die Schulter des Springers verdreht sich. Nur die Dame, die kann alles. Aber sie hat frei. Ist krank. Hat Kolik. Man weiß nicht so genau. Das erschöpfte Pferd, die Weiden, ein Heer fremder Wesen. Angelockt vom Geisterlicht. Etwas Besseres gibt es nicht. Hier ist ein Pfürsüsch. Für düsch. Und du läufst schreiend raus, als stündest du in Flammen. It was perhaps her way of crying. Vielleicht war das ihre Art zu weinen. Oder ein Lachen, das nichts mit Komik zu tun hat. Fifth Refusal.

MONIKA RINCK



Scan to listen
Scannen zum Anhören

FIRST REFUSAL: Knight coming into the lovely midfield. D5. Knight: HAHA.
Refusal. Checkcheckmate. Fucked off.

Second Refusal: I'm not doing anything on this here field anymore. Figure brought up, to not jump.
It can't be. She's lying down. Speedball. Look, she's shied again.

Third Refusal. No peach for you today. Knight on the edge can't get a comma out. What is this lousy field? Hoister the playing field. And sink it once again. Act like nothing's wrong. Neigh. Neigh. Nay, she's shied again. Riled up. And where to, with her revolt? With her reluctance? Repulsed, reeled in, gradual reference to herself.

And with this, loidies and juntlemayn, esteemed tournament management, dear relatives and other sickos, with this I shall certainly not identify.

Hop, hop, hop, now jump the yoke. Nope. How to jump over a yoke that I'm carrying on my back, hop, hop? I just wish you'd spit it out. The yoke of a feminine superego that sizes up the demands of the patriarchal society and exceeds them – until the ego runs for help and sings: I won't jump. I won't spring. All of you now: Level the daymn playing field. Buzz zzzuppp! Til it can't go on any longer. Another question: how free is the knight in the face of the rules? Ee a'n't dunnit eeva.

Fourth Refusal. Transgression principle. The knight's shoulder twisted. Only the lady, she can do anything. But she's off today. She's sick. Got colic. Not sure about the details. The horse exhausted, the pasture, an army of strange natures. Lured by ghostly light. Nothing else seems right. Here's a peeche. Fur thee. And you run off screaming, like you'd been set on fire. It was perhaps her way of crying. Perhaps that was her way to cry. Or a laugh that had nothing comical about it. Fifth Refusal.

MONIKA RINCK

„obwohl es von ihr kam, sah es anders aus“

An Essay on the Persecutory Return of Language in Ingeborg Bachmann's *Die gestohlenen Jahre*

Brigid Grigg

In the Ingeborg Bachmann draft *Die gestohlenen Jahre*,¹ the protagonist Fanny is consumed by a novel written by her former partner. Once a secretary for the PEN club, Fanny has completely retreated from public life. Her former partner, the previously unknown Anton Marek, has published a successful book in which she reads a depiction of herself to disastrous effect:

Nur sah ihr Leben hier ganz anders aus, obwohl es von ihr kam, sah es anders aus, auf S. 226 z.B. sah es aus, als hätte sie gelacht über die Stiefmutter ihres Mannes, das war aber nicht wahr gewesen, niemals, [...] ihre Schwester Klari und Hedy, ihre Freundin, die standen doch auch alle da, und immer durch ihren Mund und nun durch seinen Mund, nein, was für ein Unsinn, durch seine Buchstaben standen sie da [...].²

It is a portrayal originally fed by her own words, but which return to her now as unfamiliar. She spends her time in her apartment with little contact with the outside world and plagued by physical symptoms of distress such as her shaking body, headaches, and obsessive rereading of the novel.

This draft and others surrounding the figure Fanny (as collected in *Das Buch Goldmann*, 2017) occupy a unique place in Bachmann's oeuvre. They have received

¹ This 1963/1964 draft has a complicated publishing history. Along with many other Bachmann drafts, it was first published in 1978 in the third volume of *Werke* (Bachmann 1978 vol. 3, 515–517) as part of *Requiem für Fanny Goldmann. Aus den Entwürfen zu einem Roman*. It was then published again in a more expansive overview of literary fragments of this period in the first volume of the *Todesarten-Projekt* (Bachmann 1995, 117–126), a publication that explicitly aims at a text-genetic reconstruction of the overarching literary project that occupied at least the last decade of Bachmann's work. In this arrangement, this draft is absorbed into a section named *Todesarten (Eugen-Roman II)*. Most recently, the draft has been published as part of the Salzburg Bachmann Edition (Bachmann 2017, 15–26), where it opens the first section, titled *Fanny P., die PEN-Club-Sekretärin*. This last publication, edited by Maria Luisa Wandruszka, is the one I reference in this text, as Wandruszka's editing and commentary have proven particularly valuable for the present analysis.

² Bachmann 2017, 16.

far less critical attention than other works, including other unpublished drafts such as *Der Fall Franza*, likely due to their highly fragmentary state.

The text explicitly thematizes literature as a site of violence, and portrays a suffering character, making it particularly apt for analysing Bachmann's thinking on how language wounds. It is possible to read *Die gestohlenen Jahre* as a portrayal of the inexpressibility of pain, an experience that cannot be translated into words. Yet although Fanny's relationship to language is indeed drastically disrupted by the experience, I argue that drawing on the figure and concept of the echo along with ideas from Werner Hamacher's *99 Theses on Philology* can offer an alternative way of understanding how language functions in the text. Namely, how it turns back upon itself and acts upon the speaking and listening subject. The concept of 'echo' allows the levels of narrative form and linguistic theory to be read together.

'Echo' functions here as a way of describing how language returns and repeats: in the return of Fanny's words through Marek's book, in her own compulsive repetition of that text, and in a narrative voice that continually oscillates between narrator and figure. The unusual narrative voice, aligned with free indirect discourse, does not only represent Fanny's distress, but also formally enacts how Fanny is estranged from her own words that echo back to her in altered form. The narrative voice itself becomes an echo, circular and increasingly claustrophobic.

Echo is not treated as a motif or allegorical figure that is present within the text, nor as an external analytical category, but as a repetitive structure immanent to the language and narrative form of the draft itself. Ovid's myth of Echo and Narcissus forms a useful point of reference, and Werner Hamacher's account of how language inevitably turns back on itself once spoken provides a theoretical framework for understanding how Fanny's words return to her in Marek's text, and how, structurally, this is punitive. Echo is a lens that cuts across levels: what is performed on the level of form in the narrative voice also exists in the narrative and is articulated by Hamacher on the level of language theory.

The draft is written in free indirect speech (*erlebte Rede*), a literary style that moves seamlessly between the perspective of the narrator and that of the characters (here Fanny), where the inner workings of the character are given in the third person, through the voice of the narrator. The writing moves freely through perspectives, without using explicit grammatical devices to distinguish between the two voices.

The free indirect speech style builds in intensity, relying less on the external narration and more on the subjective third person as the story progresses. The opening paragraph is told almost entirely from an objective, non-psychologised perspective, a description of Fanny's physical movements in the kitchen. By the third paragraph, however, the occasional glimpses of interiority such as "jede Bewegung war müder, als Müdsein es erlaubt",³ have given way to an almost entirely subjective third person narration:

Das Buch handelte von ihr, so sagte sie sich, er hatte sie zwei Jahre gekannt und dann nicht mehr, und es handelte aber von ihr. Sie konnte hier wiederlesen, wiederkauen, wie sie mit ihrem Mann gelebt hatte, dann wie sie als junges Mädchen das getan und jenes unterlassen hatte, es waren lauter Dinge, die sie ihm erzählt hatte, wann erzählt, nachts, wenn sie neben ihm lag, am Nachmittag, wenn sie durch einen Wald gingen, wie sie radfahren, wenn sie Kaffee tranken, was war ihr bloß eingefallen, sie hatte ihm in zwei Jahren das wirklich alles erzählt. Oh ja, das hatte sie getan. Sie sagte sich: schuldig, sie kaute jetzt wieder.⁴

³ Bachmann 2017, 15.

⁴ Bachmann 2017, 15–16.

The narrative voice present in this section of the story and that reappears throughout is difficult to categorise. The syntax takes on the structure of thought (“wann erzählt, nachts”), aligning it with interior monologue and stream of consciousness.⁵ It is not told in the first person, which is the more common form for texts written in the stream of consciousness style, although not exclusively. Virginia Woolf’s *Mrs Dalloway*⁶ and Robert Musil’s *Die Vollendung der Liebe*,⁷ for example, both utilise third-person interior monologues, the latter also being explicitly referenced in *Das Buch Goldmann*.⁸ *Das Buch Goldmann*, however, lacks the unmediated access to Fanny’s thoughts that define these narratological styles, in part because the use of free indirect speech positions the narrator’s voice between the reader and the figural perspective, as well as due to the distinctive nature of Fanny’s thought itself.

The inconsistent, but not absent, use of *verba dicendi* aligns with the blurring of narrator and protagonist characteristic of free indirect speech: sometimes the reader is given clear indication that the thoughts are Fanny’s, through various formulations of “sie dachte” or “sie sagte sich”, but at other times it is implied by the context and the content. The sections of the text which have identifiable mental speech, such as the passage quoted above, correspond to interior monologue, where the mediating narrator becomes less prominent and the protagonist’s thoughts come to the fore, as if overheard. While stylistic clues mark a shift from narratorial to figural perspective, the inner discourse itself is less the free, associative ramblings of the mind that interior monologues emulate, but rather self-addressed, with Fanny as both subject and object of her own speech. The stream of consciousness does not proceed through associative progression, but moves in an obsessive circularity, returning always to Marek’s text.

Fanny becomes the threefold object of language. Her life is repeatedly staged as something written about, narrated from the outside, and internally repeated. First, through Marek’s book which studies her, taking her own life and words as the material of its narrative: “Das Buch handelte von ihr [...] es waren lauter Dinge, die sie ihm erzählt hatte”.⁹ Second, through the narrator in the text who also observes and describes her, the first two paragraphs detachedly listing her actions: “In der Küche, sie stand da, sie rührte sich nicht, sie bewegte dann ihre Hände, sie hatte die Blumenstengel abgeschnitten, sie kehrte sie mit den Fingern zusammen, sie warf sie in den Abfalleimer.”¹⁰ Third, through her own internal speech, which repeatedly returns to Marek’s text and subjects her to its perspective, thinking in relation to the pages and scenes: “er muß die Seite 66 zurücknehmen mit den verrunzelten Händen und dann die zwei Seiten danach”.¹¹ What the book actually contains remains unknown to the reader, but she experiences it as a distortion of her own words: “er nannte sie Stephanie in seinem Buch, meine Fanny, meine einzig geliebte Fanny, nannte sie ein-

⁵ There is little consensus on how to distinguish between these two terms, whether one is the umbrella term under which the other falls, or if they are two distinct concepts. I use them interchangeably. Cf. Cohn 1978 and Fludernik 1993.

⁶ Cf. Woolf 1925.

⁷ Cf. Musil 1978.

⁸ It is also possible, as Wandruszka implies in her commentary (2017, 324), that the former is also referenced in *Das Buch Goldmann* through the character Clarissa, who shares a first name with the protagonist of Woolf’s novel.

⁹ Bachmann 2017, 15.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Bachmann 2017, 21.

fach Stephanie und umarmte keinen ihrer Konsonanten, sondern spießte ihn auf wie einen Schmetterling, diesen Namen, der nicht ihrer war und den sie als den ihren nun ansah, auf 386 Seiten Bibel."¹²

The narrative voice already enacts an echo-structure, in which language, once spoken, returns beyond the speaker's control. Fanny encounters her own words in altered form: "Nur sah ihr Leben hier ganz anders aus, obwohl es von ihr kam, sah es anders aus."¹³ Like an echo, the language returns temporally displaced and transformed, recognisable as her own and yet no longer under her control, carrying an altered and threatening intentionality.

There is no space for new words, for a language to express her suffering: "er schrieb, und sie las, und so würde es nun immer bleiben, sie war über vierzig, und sie las nur noch in einem Buch".¹⁴ Her pain is communicated through her body and her psychosomatic symptoms. She is plagued by "Zittern",¹⁵ headaches, insomnia, "Schwindel im Kopf".¹⁶ She cries not out of sadness, but because "ihre Drüsen die Tränen entließen zur Entlastung eines unerträglichen Zustands."¹⁷ And it is her body that mechanically receives and interprets the text as if she "käute jedes einzelne Wort",¹⁸ a repetitive grinding down of language.

Fanny's "bible" holds her captive, the authority of the author superseding her own. The narrative voice mirrors the claustrophobic effect of Marek's book, her world reduced to the letters on the page: "wo war ihr Leben, hier war es".¹⁹ The free indirect discourse, even when it drifts into more internal, mental dialogue, remains structured by the perspective of Marek's book.

What Fanny is "schuldig"²⁰ of, in her assessment, is having given Marek the language that now returns to her, expropriated and foreign, through his book. The violence of his writing – "durch ihren Mund und nun durch seinen Mund, nein, was für ein Unsinn, durch seine Buchstaben"²¹ – has not only disrupted but exposed the rupture between herself and her own words. Like Ovid's Narcissus, she hears her own words return to her as a threat:

[...] By chance Narcissus
Lost track of his companions, started calling
"Is anybody here?" and "Here!" said Echo.
He looked around in wonderment, called louder
"Come to me!" "Come to me!" came back the answer.
He looked behind him, and saw no one coming;
"Why do you run from me?" and heard his question
Repeated in the woods. "Let us get together!"
There was nothing Echo would ever say more gladly,
"Let us get together!" And, to help her words,
Out of the woods she came, with arms all ready
To fling around his neck. But he retreated:
"Keep your hands off," he cried, "and do not touch me!
I would die before I give you a chance at me."

¹² Bachmann 2017, 18 – 19.

¹³ Bachmann 2017, 16.

¹⁴ Bachmann 2017, 15.

¹⁵ Bachmann 2017, 26.

¹⁶ Bachmann 2017, 24.

¹⁷ Bachmann 2017, 35.

¹⁸ Bachmann 2017, 15.

¹⁹ Bachmann 2017, 16.

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

“I give you a chance at me,” and that was all
 She ever said thereafter, spurned and hiding,
 Ashamed, in the leafy forests, in lonely caverns.²²

While Marek's words are not words of tragic longing like the mythical Echo's, their return to the speaker has a similar effect – that the speaker feels herself robbed of language. Fanny's *Schuld* is that of having provided the words that condemn her. Yet these words are no longer her own, they have been commandeered by the book, leaving her “beraubt, ausgeraubt mit allen ihren Sätzen aus 700 Nächten und Tagen”.²³ Her words return to her in the form of a text that now speaks with an authority that she cannot contest.

In this way, Marek's book assumes a quasi-biblical authority, a world-defining, word-defining text, a status already suggested by the repeated references to the book as a Bible²⁴, to Marek as the “Bibelschreiber”,²⁵ to Fanny's “Liturgien”²⁶ and other biblical allusions.

Hamacher's reading of Martin Luther's 95 Theses can illuminate the dynamics at work here. Luther, the 16th century Protestant reformer and translator of the Bible into German, writes a disputation on the Roman Catholic Church's practice of indulgences, arguing among other things that they cannot be understood as genuine repentance. The first of the theses reads: “Da unser Herr und Meister Jesus Christus sagt: ‘Tut Buße’ [...] wollte er, daß das ganze Leben der Gläubigen Buße sein sollte.” This command to repent, according to Luther, does not refer to the sacrament of penance as administered by the clergy, but rather requires that repentance and guilt become the subject's constant condition.

Reflecting on Luther's fourth thesis, in which he equates repentance with hatred of self – “Daher bleibt auch die Strafe so lange, wie der Haß des Menschen gegen sich selbst, d.h. die wahre, innerliche Buße, bestehen bleibt, also bis zum Eintritt ins Himmelreich”²⁷ – Hamacher writes:

What is said in the phrase, hatred for oneself, is: language hates us, condemns us, persecutes us, and we hate, condemn, and persecute ourself and, in ourselves, language, whenever we seek to make ourselves understood in it and about it. (–Was heißt, haßt.–) If language hates itself, it seeks to destroy itself; and since it can achieve this destruction in no other way than through silence and action that themselves still claim the value of a language, it can preserve itself only through its repetition in the course of its destruction.²⁸

For Hamacher, scripture addresses the subject, structuring their experience and requiring complicity in its authority. As language, in the logic of Hamacher, cannot step outside of itself, it necessarily turns on itself. Similarly, Fanny's words have not only exposed her, but they are returning to her, in the same way in which Hamacher describes the structure of language itself. To speak is to expose oneself to the violence of language, because language always already exceeds the speaker and returns in a way

²² Ovid 2018, 69.

²³ Bachmann 2017, 16.

²⁴ On pages 18, 19, 30, 33. Cf. Giulia Radaelli 2012 for an analysis of Bachmann's Bible references in other works.

²⁵ Bachmann 2017, 18.

²⁶ Bachmann 2017, 30.

²⁷ Luther 1965, 22.

²⁸ Hamacher 2009, 41.

that is no longer one's own. "What is repeated is not the past, but rather that of the past which went into the future."²⁹

It is in this sense that Marek's book functions as scripture, and Fanny feels the guilt of having spoken at all, since every word she gave Marek is destined to return as judgement. She, in turn, in her pained reception of the text, becomes a surface from which the words resonate, echoing again. She has no choice but to repeat the words of Marek's book, once her own words, caught in a collapse of language into itself.

„Und Gott sprach, und als sie sich umwandte, erstarrte sie zur Salzsäule.“³⁰ Again, the biblical reference points to the petrifying power of Marek's words, of being turned from subject to symbol, but also, to Fanny's complicated complicity. To follow the biblical reference, Lot's wife³¹ is turned into a pillar of salt because she looks back at the destruction of Sodom. Although Fanny's punishment is not a divine one, like Echo and Lot's wife, she is punished with being frozen in the moment of looking back. It is the echo of Fanny's own words that torment her.

What remains open is how, or whether, such an echoing movement of language can be interrupted. In *Die gestohlenen Jahre*, the return of words is registered not only in narrative form but also in the body itself, as trembling, dizziness, and exhaustion — symptoms that suggest a psychosomatic inscription of language's violence. Questions of complicity and guilt likewise remain unresolved: whether Fanny's guilt lies in having spoken, in being unable to stop repeating what returns to her, or is perhaps simply a by-product of shame. Are these words necessarily harmful, what power does Fanny give Marek's text? Does the Bible have interpellating power over non-believers? Read in this way, Bachmann's draft invites further attention to the bodily afterlife of language, to the inevitable echo of words that always have a future beyond the moment of their utterance, and to how this displaced temporality is experienced as a threat, causing both Narcissus and Fanny to flee from the distorted return of their own words.

²⁹ Hamacher 2009, 39.

³⁰ Bachmann 2017, 19.

³¹ Who remains unnamed in the Bible.

Literatur

- Bachmann, Ingeborg: Das Buch Goldmann. Ed. Maria Luise Wandruszka. Munich, Berlin 2017.
- : „Todesarten“-Projekt, Kritische Ausgabe, 4 vols., vol 1. Eds. Monika Albrecht and Dirk Göttsche. München/Zürich 1995.
- : Werke, 9 vols, vol. 3. Eds. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München, Zürich 1978.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton 1978.
- Fludernik, Monika: *The Fictions of Language and the Languages of Fiction: The Linguistic Representation of Speech and Consciousness*. London 1993.
- Hamacher, Werner and Catharine Diehl: 95 Theses on Philology. In: *Diacritics* 39.1 (2009), 25–44: <http://www.jstor.org/stable/41416226>. Accessed 21 Dec. 2025.
- Luther, Martin: 95 Thesen. Ed. Kurt Aland. Hamburg 1965.
- Musil, Robert: Die Vollendung der Liebe. In: Ders.: *Gesammelte Werke*, vol 6. Ed. Adolf Frisé. Reinbek 1978, 156–194.
- Ovid und Reed, J.D.: *Book III of Metamorphoses: The New, Annotated Edition*. Trans. Rolfe Humphries. Bloomington, 2018: <https://www.jstor.org/stable/j.ctv6p4h8.6>. Accessed 21 Dec. 2025.
- Radaelli, Giulia: „Wunder des Unglaubens“? Bibelzitat und Bibelübersetzung bei Ingeborg Bachmann. In: Andrea Polaschegg, Daniel Weidner (eds.): *Das Buch in den Büchern*. Paderborn, 2012, 291–308. <https://brill.com/edcollbook/title/50654>. Accessed 21 Dec. 2025.
- Woolf, Virginia: *Mrs. Dalloway*. New York 1925.



ANNA McCARTHY

MELT (DANCER) [2024, Bronze]

ASPIK (FRAU) [2023, Lithography Courtesy: die Künstlerin und Sperling, München]



Scan to listen
Scannen zum Anhören

1

Im Restaurant über meine Verhältnisse Störkörper sein, *like a true libra*
bestelle ich
Kaviar, Hummer, Meeresgetier, das ich nie verzehren werde,
Allergie – unsterblich von meiner Position auf den Teller niederstarrend,
sehe ich dort
deine erstarrten Bewegungen, ständig zerfließend im Inhalt, der nicht der Inhalt ist.
Der Schauplatz ist dein Körper, die über deinen Kopf gestreckte Hand, während du zerfließt und dich
wieder zusammenfügst.
Jetzt innegehalten, eine Dreistigkeit in diesem Tanz, verbundene Elemente, angehaltene
Anpassung(sfähigkeit).
Ich bin ein Riese deiner Wahrnehmungsmacht.

Anna Morandi Manzolini erschuf mit ihren Händen eine anatomische Grundlage für die Welt,
mit Exkommunikation bedroht,
die Sehnsucht nach Verstehen, Heiligkeit. Ich schelte meine Führbarkeit, meine Bewegungen werden
meine eigenen
ich bezahle
einfach
Cash
Kreditkarte
und sonst zahlen wir eben in Naturalien, seit die Welt angebrochen ist
oder in Blut
oder unser Körper wird zu Wachs
in Anna Morandi Manzolinis Händen.

Deine sind in die Höhe gereckt,
fügst du dich ein in einen Tanz, sag. Sprich,
welchen.
Einen Tango, Solo,
so entkommt man der Führbarkeit, formt aus Wut
Störkörper, schmeißt mit Chitin nach Panzern,
vor der Grundlage der Welt.

So lässt sich eine Welt begreifen, greifen, umschließen
ein Beschluss: *I am not your liberty.*

2

Der zweite Versuch wird weicher. Du stellst dir vor, einen Raum zu betreten. Über dir sanftes Licht, das
deinen Blick unscharf werden lässt. In den Augenwinkeln, die du nicht bewegen kannst, tanzen die
mouches volantes.
Dieselbe Hülle wie jene Materialgleichheit, auf unterschiedliche Art ist etwas genommen
ashé, ashé
vor tausenden Jahren die gleichen Ahnungen wie jetzt
erinnere dich an den Moment der Zusammenkunft
ashé, ashé

der besondere Tod ist der, der nicht nur Körper, sondern Erinnerung, nicht nur Haut, sondern Sprache, nicht nur Haar, sondern jede Lücke, in der sich etwas von dir und deinen festsetzen kann
beinhaltet
dagegenhalten ist in dieser tiefsten aller Gewalten weiterexistieren
und – dreist – Freude empfinden zu können, tausend Tode zu sterben und im *petite mort* anzukommen, tanzend.
Vor tausenden Ahnen die gleichen Momente
wie jetzt
ashé, ashé
auf alle Zukunftsvorstellungen

3

In diesem Teil weinst du, nicht aus Trauer, weil die Erwartung
die von Tränen ist, man soll trauern
der Tod ist traurig
aber wenn jeden Tag
an den Litfaßsäulen aushängt
baby murdered
child raped
woman burnt to death
haben die vielen Worte den richtigen
Todestenor
überlagert

1

Das Zählen beim ausgehenden Atem kann nur rückwärts funktionieren.
We are still here.
Zitternd diese Worte wiederholen, um sich an etwas zu erinnern, das nie existiert hat,
dreist
im Tanz
I am your libertine.

SIMONÉ GOLDSCHMIDT-LECHNER



Scan to listen
Scannen zum Anhören

1

In the restaurant my body disrupts my means, *like a true libra*

I order

caviar, lobster, seafood, which I will never eat,

allergy – invincible from where I'm glaring down at my plate,

there your

movements have become stiff, always dissolving in content that's not content.

The scene is your body, hand stretched above your head while you dissolve and put yourself together again.

Now paused, an impudence within this dance, connected elements, halted adaptation (ability).

I am a giant of your power to perceive.

Anna Morandi Manzolini created an anatomical foundation for the world with her hands, threatened with excommunication,

the desire for understanding, sanctity. I scold the ease with which I'm led, my movements become my own

I pay

just

cash

credit card

and otherwise we pay in kind, since the world's been broken like a banknote,

or in blood

or our body turns to wax

in Anna Manzolini's hands.

Yours are craned up high,

Say, you're joining a dance. Speak,

which.

A tango, solo,

to not be led so easily, out of rage forms

a disruptive body, hurled with chitin at tanks

before the world's foundations.

Thus a world might be grasped, clutched, clasped

a resolution: *I am not your liberty.*

2

The second attempt gets softer. You imagine stepping into a room. Above you gentle light that makes your vision fuzzy. In the corners of your eyes, which you can't move, the *mouches volantes* are dancing.

The very same casing as every material semblance, in different ways something is taken

ashé, ashé

thousands of years ago the same foreboding as now

you recall the moment of meeting

ashé, ashé

the distinct death is that which, not just the body but memory, not just skin but language, not just hair
but every gap in which something of you and yours
can lay down
containing
lain aside is, in this deepest of all violences persistence
and – impudent – joy experienced plausibly, dying thousands of deaths and arriving at *la petite mort*,
dancing
Before thousands of forebears the same moments
as now
ashé, ashé
on all future visions

3

In this part you cry, not in mourning, as the expectation
of tears is, one should mourn
death is mournful
but when each day
hangs on advertising columns
baby murdered
child raped
woman burnt to death
the many words do thus
overlay
the tenor of death

1

Counting the outgoing breath can only work backwards.
We are still here.
Repeating these words trembling, to recall something that has never existed,
impudent
in dance
I am your libertine.

SIMONÉ GOLDSCHMIDT-LECHNER

Vom ‚Echo der fremden Sprache‘ zum „Übersetzen als erste Pflicht“

Ansätze einer Ethik des Übersetzens mit
Ingeborg Bachmanns *Simultan*

Henrike Ribbe

Darum nenne ich den Band „Simultan“, denn was stattfindet, ist ein simultanes Geschehen und Denken und Fühlen, und Sprachen, die sich nie ganz begegnen, jeder muß den andren ein wenig übersetzen. Übersetzen ist die erste Pflicht, auch wenn sie nicht in <die> Charta der Menschenrechte aufgenommen ist.¹

I. Übersetzen als „erste Pflicht“ und die „ganze Gerechtigkeit“

Mit Blick auf ihren letzten Erzählband *Simultan* entwirft Ingeborg Bachmann im poetologischen Entwurf *Statt eines Klappentextes* (1972) ein Übersetzungsgeschehen, dessen Skizze als empirische Behauptung, textbezogene Beobachtung und ethische Forderung zugleich auftritt. Gerade weil umfassende Berührung („ganz begegnen“) nicht möglich ist, geht es Bachmann zufolge darum, (sich) „den andren ein wenig [zu] übersetzen“. Scheinen die „Sprachen“ im Gefüge des skizzierten ‚simultanen Geschehens‘ zunächst substantiiert, werden sie daraufhin durch die personenzentrierte Aufforderung zum Übersetzen („jeder muß“) nachdrücklich auf eine zwischenmenschliche Praxis verwiesen. Das „muß“, auf dem die Schriftstellerin hier insistiert, kann einerseits als ein normativer Wunsch aufgefasst werden, der einen in *Simultan* gerade

¹ Bachmann 1995, 17; die poetologischen Entwürfe und publizierten Erzähltexte des *Simultan*-Bandes finden sich alle im vierten Band der historisch-kritischen Edition des „Todesarten“-Projekts (1995) und werden im folgenden Textverlauf zusammengefasst über die Sigle (TP 4, [Seitenangabe]) zitiert.

nicht eingelösten Zustand impliziert. Das ‚muß‘ wäre somit ein ‚müßte‘, mit dem darauf aufmerksam gemacht wird, dass im „simultane[n] Geschehen“ der Erzählungen eine zentrale zwischenmenschliche Praxis gerade ausbleibt. Von einer solchen Diskrepanz zwischen Sein und Sollen geht Barbara Agnese aus, wenn sie bemerkt, dass „‚Simultan‘ beschreibt – mit gewaltiger Prägnanz in der Gegenwart – wie man nicht zuhören und nicht denken kann, wie man keine Sprache haben kann, nur noch ein Leben und ein Tun unter stetigem Zwang.“² Andererseits kann dieses „muß“ auch deskriptiv und affirmativ verstanden werden: als eine Beschreibung dessen, was in den *Simultan*-Erzählungen eben sehr wohl passiert, insofern den Figuren, die in ein „simultanes Geschehen“ gestellt sind, quasi gar nichts anderes übrig bleibt, als sich und einander „ein wenig [zu] übersetzen“. Was im darauffolgenden Satz als allgemeine „Pflicht“ deklariert wird, würde damit auf der Folie der Erzählungen ein Moment der Unausweichlichkeit bergen: Eine Existenz, die sich auf ihr Menschsein beruft, könnte nicht umhin, immer schon in ein Übersetzungsgeschehen eingetreten zu sein. Ohne diese zwiespältige Qualifikation des literarischen Geschehens zu vereindeutigen, weist das Anliegen des *Klappentextes* in einer folgenden Metareflexion über den literarischen Text hinaus. Wurde die Möglichkeit der Sprachen und Figuren, einander „ganz [zu] begegnen“, auf Ebene der Texte vorher ausgeschlossen, lässt Bachmann eine andere ‚Gänze‘ nun – wie eine Rückanspielung, ein verkehrtes Echo – auf Rezeptionsebene als emphatische Forderung hervortreten. Denn für den Text (für die Figuren) wie vor dem Text (für die Lesenden) scheint es um etwas Allumfassendes zu gehen, sofern man den weiblichen Hauptfiguren „einige Gerechtigkeit widerfahren lassen [muß]. Sogar die ganze Gerechtigkeit.“ (TP 4, 17, Herv. HR) Diese Figuren zu ebendiesem Recht kommen zu lassen, habe auch sie, Bachmann, als Schriftstellerin versucht, und zwar entgegen einer gängigen misogynen auktorialen Zuschreibung: „Eine Frau, die schreibt, nennt man ungerecht, aber ich wollte gerecht sein, und es ist ein Versuch, gerecht zu sein“ (ebd.). Wie kommt diese tentative schreibende Gerechtigkeit in den Texten zum Ausdruck? Und wie könnte ihr wiederum lesend begegnet werden: Wäre diese „ganze Gerechtigkeit“ insbesondere dort zu suchen, wo „ein wenig“ übersetzt wird – obwohl oder gerade weil sich „nie ganz [zu] begegnen“ ist?

Der Entwurf von Bachmanns Formel des ‚Übersetzens als erste Pflicht‘ im *Klappentext* ist so beiläufig wie konzentriert. Eher parenthetisch, aber implikationsreich hat sie auch Widerklang gefunden in Texten über ihren Text und über die Figuren, denen ihr zufolge Gerechtigkeit zukommen soll. So stellt Agnese in ihrer Monografie zu Bachmann ein Kapitel zu Philosophie und Übersetzung unter das Motto der *Klappentext*-Passage und schreibt in sprachlicher Anlehnung an Ludwig Wittgenstein davon, dass „die Literatur ein Klarwerden der philosophisch-formalisierten Sätze“ erzeuge und durch die Rückführung von Philosophemen in ein alltäglicheres Sprachverständnis „eine Art Übersetzungstätigkeit“ leiste.³ Das Übersetzen vollzöge sich demzufolge auf dem Weg zum Text, in den Text hinein; der ‚Pflicht‘ wäre vorrangig im künstlerischen Schaffensprozess begegnet. Wenn die literarische Erzählung als Übersetzung des philosophischen Gedankens lesbar wird,⁴ scheint die Pflicht der übersetzenden Bewegung bereits vollzogen, wo der literarische Text zu lesen steht.

² Agnese 1996, 219.

³ Agnese 1996, 282.

⁴ Die Idee, künstlerische Texte bildeten schon aufgrund ihrer Literarizität Übersetzungen außerliterarischer Gedanken, findet sich prominent formuliert auch in der Romantik, exemplarisch etwa von Novalis (1998, 212f.) in einem Brief an August Wilhelm Schlegel (1797), wo es weitgreifend heißt: „Am Ende ist alle Poesie Übersetzung.“

Ingeborg Duser weist im Zuge ihrer ausführlichen Studie zu den *Simultan*-Erzählungen das Übersetzen als Bewegung aus, die einerseits im Text selbst dargestellt ist, die man in der Lektüre also beobachten kann. So sieht sie etwa Franziska in *Das Gebell* eine „‚vorsichtige‘ Übersetzungsarbeit“ ausführen, die im beschönigenden Narrativ ihrer Schwiegermutter ein tatsächliches „‚Drama von Mutter und Sohn‘ [...] behutsam aufdeckt“.⁵ Dieser in den Figuren angelegte Dechiffrierungsprozess rege andererseits die Lesenden zu einer Übersetzung an – die ‚Pflicht‘ wird in dieser Lesart verdoppelt und geht von der Erzählhandlung auf die Rezeption über. Auf zweifacher Ebene wäre beim Übersetzen demnach das Erzählte nicht beim Wort zu nehmen, sondern zu übertragen in etwas, das gerade *nicht* erzählt wird: Eine Figur übersetzte die andere, indem sie eine nicht-erzählte Geschichte hervorkehrt; Lesende übersetzten den Text, indem sie seinen nicht-ausbuchstabierten Subtext entziffern. Während Duser angibt, grundsätzlich an der Oberfläche der Texte arbeiten zu wollen, und damit von etwaigen Tiefenschichten des Erzählten erklärtermaßen absieht,⁶ beruft sich Bettina Bannasch in der Einleitung ihrer Studie zum Erzählband offensiv auf eine Hinwendung zum Nicht-Erzählten. So erkennt sie in *Simultan* eine „Erzählhaltung, die eine ergänzende und interpretierende Lektüre voraussetzt“⁷ und die durch die signifikativen Lücken der Erzähltexte bei der Lektüre zum Übersetzen auffordere. ‚Übersetzen‘ wie Bannasch hier synonym mit ‚Interpretieren‘ zu verwenden,⁸ versichert die deutende Arbeit am Text ihrer Geltung, unterstützt also einen hermeneutischen Anspruch, der von verborgenen, eigentlichen Geschichten hinter dem oberflächlich Ausgestellten ausgeht. Vor dem Hintergrund einer solchen Deutungspraxis würde die ethische Dimension von Bachmanns Aufruf zum ‚Übersetzen als erste Pflicht‘ in dem Anliegen münden, ein Gegenüber (als Text, als Mensch) zu verstehen, indem dem Offenbar(t)en etwas hinzugefügt wird, das seinen Gehalt erst begreiflich macht – ergänzend deuten, um zu fassen. Eine solche Praxis konzentriert sich auf den Inhalt, den Sinn des Ausgesagten, und unterstellt den Texten eine Dimension der Tiefe, die erst in der Lektüre aufgeschlüsselt werden kann. Zu den in *Simultan* figurierten Akteurinnen, denen laut *Klappentext* mit aufgegeben ist, sich und einander zu übersetzen, stehen die skizzierten Deutungsansätze allerdings in einiger Spannung. Denn die Figuren scheinen einen gewissen Zugang zum Sinngehalt ihrer Geschichten konstitutiv zu entziehen.

Beatrix aus *Probleme Probleme* beispielsweise auf der Folie eines vermeintlich Nicht-Erzählten zu verstehen, überbrückt jene Abgründe, die daraus resultieren, dass die Figur an der Sprachoberfläche wissentlich mit sinnentleerten Zeichen operiert, „die einem gar nichts sagten“ (TP 4, 199). Damit führt Beatrix vor, wie groß die Abstände zwischen Zeichen und Bedeutung beziehungsweise zwischen Menschen, die diese Zeichen vermeintlich einvernehmlich verwenden, immer bleiben: Gerade der Sinn des Gesagten wird im Sprachsystem der Figur bewusst suspendiert. Auch der Lebenswirklichkeit von Miranda in *Ihr glücklichen Augen* scheint man nur in Teilen gerecht zu werden, wenn ihre erzählte Welt in der Deutung mit einer zusätzlichen Tiefen-

⁵ Duser 1994, 235.

⁶ So äußert Duser (1994, 54, Fußnote 56) an anderer Stelle deutliche Kritik am „topologischen Modell von Oberfläche und Tiefe“ als Paradigma vieler Bachmann-Lektüren.

⁷ Bannasch 1997, 9.

⁸ Zwar legen manche europäischen Sprachen diese Ineinsetzung wortwörtlich nahe, z.B. frz. *interprète*, engl. *interpreter*, dt. Dolmetscher, Übersetzer; allerdings geht es selbst in diesen Fällen um eine Sprachmittlung, die eher technisch konnotiert ist, und das Nomen der Tätigkeit (frz. *interprétation*, engl. *interpretation*) ist analog zum Deutschen (dt. Interpretation) eher deutungs- und auslegungsassoziiert.

schicht belegt wird – während die Figur selbst gerade davon lebt, ihrem kurzsichtigen Blick keine externen Deutungshilfen hinzuzufügen (vgl. TP 4, 245). Passend zu der Beobachtung, dass der tiefere Sinn ihrer Geschichten durch die Figuren tendenziell entzogen wird, gibt Bachmann in einem anderen poetologischen Entwurf zum Erzählband – *Brief an den Verlag* – an, dass die Protagonistinnen „oberflächlich zu erscheinen wünschen und auf ‚Offenheit‘ wenig Wert legen“ (TP 4, 8). Um diese literarisch gestalteten und paratextuell unterstrichenen ‚Oberflächlichkeiten‘ beim Wort zu nehmen, werde ich meine vorliegenden *Simultan*-Lektüren nicht in erster Linie auf die Inhaltsebene oder einen ‚verborgenen Sinn‘ der Texte ausrichten. Vielmehr versuche ich, das ‚Übersetzen als erste Pflicht‘ über das Sinngeschehen hinaus auf der Ebene von Relationalität und sprachlicher Verantwortung zu befragen. Als Alternative zu einem Interpretieren durch inhaltliche Hinzufügung, das heißt zu einem Übersetzen als deutende Textpraxis (Bannasch), werde ich mich dem Übersetzen vor dem Text als der Aufgabe annähern, sich von den Sprachsystemen der Figuren berühren zu lassen, ohne ihnen äußerlich etwas hinzuzufügen oder sie von bestimmten Inhalten einnehmen zu lassen.⁹ Zugleich gehe ich für den Text von einem „simultane[n] Geschehen“ aus, dem sowohl die normative als auch die deskriptive Dimension des pflichtgemäßen Übersetzens eingeschrieben ist, wie sie im *Klappentext* zur Sprache kommt. Diesem Geschehen kann, so meine Grundannahme, über Fragen nach sprachlichen Beziehungen statt inhaltlicher Bedeutung noch einmal anders begegnet werden.

Mit dieser Schwerpunktverschiebung – von Sinn und Bedeutung auf die Relationalität des Übersetzens – schließe ich mich dem übersetzungstheoretischen Ansatz aus Walter Benjamins *Die Aufgabe des Übersetzers* (1923) an. Den Übersetzungsprozess entwirft Benjamin darin als eine nicht-invasive Form des Berührens, in einer Formulierung von Samuel Weber: „the task of translation can be described as that of touching without taking.“¹⁰ Benjamins *Aufgabe* wurde in der Forschungsliteratur zu Bachmann zwar bereits herangezogen, jedoch eher schematisch paraphrasiert¹¹ oder dezidiert als unpassende Referenz ausgewiesen.¹² Die bei Benjamin am Übersetzen

⁹ Es ist allerdings zu betonen, dass auch Philologie und philologische Deutung bereits früh mit offenen Formen des Übersetzens in Kontakt gebracht und gerade *nicht* dem Anliegen totalisierenden Begreifens unterstellt wurden, mit anderen Worten: Auch in der Philologie wurde eine verstehende Aneignung von Texten explizit nicht zum Ziel der Lektüren erklärt. So fordert etwa Friedrich Schlegel bereits 1797 eine kritisch-hermeneutische Methodik, die sich ihrer Historizität bewusst und die bereit ist, die eigenen Verfahren derselben kritischen Methode auszusetzen. Im Rahmen dieser Philologie verpflichtet Schlegel auch die Übersetzung dieser historischen Perspektive, zählt das „Übersetzen ganz zur (Philologie), [als eine] eine durchaus (philologische) Kunst.“ (Schlegel 1928, 26) Damit „suspendiert“ er, wie Friedmar Apel (1982, 93–94) herausstellt, alle ihm vorangehende Übersetzungstheorie: Weder Sinnübertragung noch Nachahmung entsprechen diesem neuen Begriff von Übersetzung, der jedes zu übersetzende Werk als in und durch Geschichte veränderbar begreift und somit auch von keinem determinierbaren Sinn, keiner unveränderlich nachzubildenden Form mehr ausgeht.

¹⁰ Weber 2005, 72. Die Formel des ‚touching without taking‘ resoniert auch mit der Berührungspänomenologie von Emmanuel Levinas, z.B. in *Autrement qu’être ou au-delà de l’essence* (1974); dieser theoretischen Verbindungslinie genauer nachzugehen, bildet einen wichtigen Ansatzpunkt für anschließende Arbeiten.

¹¹ Vgl. Duser 1994, 306; Bannasch 1997, 206–210.

¹² So schreibt Bossinade (2004, 192), Bachmann wolle in *Simultan* „das ‚Unglück‘ der täglichen Existenz darstellen und findet das [Benjaminsche] Dichtungsmotiv möglicherweise zu ideal dafür.“ Berücksichtigt man allerdings, wie Szondi (1975, 407–408) hervorhebt, dass in Benjamins Übersetzer Aufsatz schon seine gesamte Geschichtsphilosophie angelegt ist, wird deutlich, dass das „Unglück‘ der täglichen Existenz“ schwer von dem zu trennen ist, was die ‚dichterische Sprache‘ betrifft. Denn aus dieser Perspektive geht es mit dieser Sprache keineswegs (nur) um poetische Idealität, sondern auch um ethische und gesellschaftliche Fragen, etwa um die Stimmen der Unterdrückten und das Nachleben derer, die in

verhandelte „Beziehungstiftung, die jedem sprachlichen Bedeuten vorausgeht“, ¹³ wurde dabei allerdings vernachlässigt, und mit ihr eine für seinen Aufsatz zentrale, wenn auch diskret platzierte Figur: Echo. Naturphänomen und mythologische Gestalt zugleich, möchte ich die Echofigur in Ergänzung bisheriger Lesarten der Bachmannschen Formel vom ‚Übersetzen als erste Pflicht‘ nun ins Spiel bringen – und zwar nicht, wie in vielen Lesarten des Ovid’schen Mythos, als Sinnbild von Abhängigkeit und Unterworfenheit der Rede durch göttliche Bestrafung. ¹⁴ Denn statt eine schicksalhaft-tragische Ausnahme zu bilden, weist die Rede der Echo als Allegorie des Übersetzens auf einen Grundmodus und die ermöglichende Bedingung allen Sprechens hin: Sie personifiziert eine dialogische Bewegung, die berührt, ohne anzueignen (*touching without taking*). „Echo bedeutet allegorisch die Bezogenheit auf die vorausgehende Rede und die Abhängigkeit von dieser, der Rede der anderen“ und figuriert somit nach Bettine Menke eine „Ethik des Rufs“. ¹⁵

Die ethischen Aspekte, die sich anhand der mythologischen Echofigur entwickeln lassen, versuche ich im Folgenden mit Bachmanns und mit Benjamins Übersetzungsdenken in Kontakt zu bringen. In meiner tentativen Formulierung einer ‚Ethik des Übersetzens‘ laufen dabei zwei mögliche richtungsgebende Genitivauflösungen ineinander, die für die Verbindung von Bachmanns Erzählungen und Benjamins Aufsatz relevant werden: sowohl spezifische Aufgaben im Übersetzen als auch eine universelle Pflicht zum Übersetzen. Lieferte die erste Auflösung konkrete Bewertungsmaßstäbe für das Übersetzen (relevant ist, wie übersetzt wird), wie es bei Benjamin vorrangig scheint, bildete die zweite den Grundsatz einer responsiven Ethik (Hauptsache ist, dass übersetzt wird). Wenn bei Bachmann das Übersetzen nun zur ‚ersten Pflicht‘ erklärt wird, scheint für das Miteinander im simultanen Geschehen keine Bedingung außer der des Antwortens als bezogener Rede maßgeblich. Eine solche Ethik käme somit auch ohne die Setzung einer „Autonomie des Willens als oberstes Princip der Sittlichkeit“ ¹⁶ aus, wie sie im Kategorischen Imperativ bei Immanuel Kant gedacht wird. Diese Ethik des Übersetzens setzte auf anderer Ebene an als jedes allgemeine, universelle Prinzip, insofern sie von nicht vereinzelbaren, sondern dialogisch bezogenen Existenzen, aber zugleich auch von der Singularität jeder Begegnung ausginge. (Wo der Kategorische Imperativ ein allgemeines, universelles Prinzip für einen bestimmten vernunftbegabten Menschen setzt, könnte mit der Ethik des Übersetzens – als einer nicht-normativen Ethik des unbedingten Antwortens – versucht werden, ein singuläres, an keine weiteren Bedingungen geknüpftes Prinzip der Begegnung zu etablieren.) Wie die folgenden Analysen der *Simultan*-Texte unter Rückgriff auf Echo als Analysefigur zeigen, zersetzen Bachmanns literarische Entwürfe des ‚Übersetzens als erste Pflicht‘ sowohl einen Subjektbegriff, der auf einer universellen Vernunft basiert, als auch feste konventionelle Bewertungsmaßstäbe ‚guten‘ Handelns. In einem

Erzählungen der Vergangenheit *nicht* widerhallen. Dass Bachmann ein ebensolches Geschichtsbewusstsein und die Annahme der historischen Form auch des Literarischen teilt, zeigen unter anderem ihre Entwürfe einer „Literatur als Utopie“ aus den *Poetologischen Vorlesungen* (1959/60); Bachmann 2005, 329–349, vgl. Agnese 1996, 253.

¹³ Hirsch 2011, 611.

¹⁴ Darin folge ich unter anderem der Perspektivverschiebung von Spivak 1993.

¹⁵ Menke 2003, 148; vgl. auch den dortigen Hinweis auf eine mythisierend-philosophische Überlieferung aus dem 14. Jahrhundert, in der es bereits heißt: „Schall ohne Leib ist Ruf: [...] Denn er entsteht durch die Worte, / Die von anderen Menschen kundgetan werden.“ Ovide Moralisé 1992, 92.

¹⁶ Kant 1911 [1785], 440. Bachmanns ‚Ethik des Übersetzens‘ differenzierter mit den Begrifflichkeiten der Kantischen Pflichtenethik und dem Kategorischen Imperativ (ausformuliert vgl. ebd., 421) in Kontakt zu setzen, kann an dieser Stelle nicht geleistet werden und bildet stattdessen den Ausgangspunkt theoretischer Überlegungen eines größer angelegten Projekts zu Bachmanns Ethik.

ersten Schritt soll dazu skizziert werden, inwiefern die Bewertungsmaßstäbe für das ‚richtige‘ Übersetzen schon bei Benjamin nur ein vordergründiges Problem darstellen. Denn vielmehr steht im Hintergrund des Übersetzeraufsatzes eine Sprachtheorie, die mit der Echofigur eine Grenze markiert, an der jedes Übersetzen als unausweichliches Bewegtwerden ohne originären Ursprung hervortritt.

II. „das Echo [...] der fremden Sprache“ in Benjamins Aufgabe des Übersetzers

In der *Aufgabe des Übersetzers*, die als Vorwort seiner Baudelaire-Übersetzungen fungiert, schickt Benjamin früh voraus, „daß alle Übersetzung nur eine irgendwie vorläufige Art ist, sich mit der Fremdheit der Sprachen auseinanderzusetzen.“¹⁷ In seinem Entwurf einer solchen vorläufigen Über- und Auseinandersetzung wird nun sukzessive das klassische Paradigma von ‚Treue‘ und ‚Freiheit‘ des Übersetzens verschoben: Anstatt Treue als Sinn-treue und Freiheit als Nachdichtung des Sinns in befreiter Wortwahl zu verstehen, zeigt sich die Treue ‚guter‘ Übersetzungen für Benjamin in der Wörtlichkeit der Übertragung und Freiheit in der Befreiung von der Maßgabe des Sinns (AdÜ, 17–20).¹⁸ Diese signifikante Verschiebung findet sich konzentriert und verbildlicht in zwei dichten Sätzen, die um das akustische Phänomen des Echos kreisen. Eine genauere Betrachtung dieser „[v]ertrackte[n] Sätze“,¹⁹ die auch in der Benjamin-Forschung lange Zeit wenig Beachtung fanden²⁰ und die das Übersetzen mit einer ethischen Haltung verbinden, bildet die Grundlage meiner folgenden Annäherung an eine Ethik des Übersetzens.

Sie [die Aufgabe des Übersetzers] besteht darin, diejenige Intention auf die Sprache, in die übersetzt wird, zu finden, von der aus in ihr das Echo des Originals erweckt wird. [...] Die Übersetzung aber sieht sich nicht wie die Dichtung gleichsam im innern Bergwald der Sprache selbst, sondern außerhalb desselben, ihm gegenüber und ohne ihn zu betreten ruft sie das Original hinein, an demjenigen einzigen Orte hinein, wo jeweils das Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag. (AdÜ, 16)

Mit „Intention auf die Sprache“ rekurriert Benjamin im ersten Teil des Zitats nicht auf eine Intentionalität im Sinne auktorialer souveräner Rede, die hier im Rekurs auf die Echofigur gerade sistiert wird.²¹ Vielmehr spielt er auf die zuvor von ihm eingeführte ‚Art des Meinens‘ (AdÜ, 14) an: die Art und Weise, wie in einer bestimmten Sprache etwas auszudrücken versucht wird. In diesem Sinne ginge es also beim Übersetzen primär darum, ein Verhältnis zwischen Ausdrucks- und Inhaltsebene statt einer bestimmten Aussage zu übertragen:²² Es ist eine Beziehungsebene, die im Übersetzen für Benjamin im Vordergrund steht, während die Sinndimension des Ausgesagten

¹⁷ Benjamin 1923, 14; der Übersetzeraufsatz wird im Folgenden über die Sigle (AdÜ, [Seitenangabe]) zitiert.

¹⁸ Inwiefern das Prinzip der Wörtlichkeit von Übersetzungen bereits die spätantike Gesetzgebung im römischen Kaiserreich beherrschte, ohne dabei allerdings wie bei Benjamin der Abgründigkeit von Übersetzungsvorgängen nachzugehen, rekonstruiert Cornelia Vismann (1997, insb. 155f.).

¹⁹ Hart Nibbrig 2001, 14.

²⁰ Vgl. Menke 2001, 367.

²¹ Vgl. Menke 2003, 154.

²² Vgl. Hirsch 2011, 623.

nachdrücklich in den Hintergrund rückt.²³ Anhand einer derartigen Priorisierung wird sprachtheoretisch berücksichtigt, dass Zeichen und Sinn niemals eine unhintergehbare, feste Einheit bilden, sondern dass sich etwa auch ein Originaltext auf Ebene des Sinns jederzeit verschieben kann. In diesem Zusammenhang schreibt Benjamin auch vom „Fortleben“ (AdÜ, 12) der Werke. Während der konventionelle übersetzerische Fokus auf die Übertragung eines Sinns (AdÜ, 17–19) also die Fixierung eines willkürlichen Sinnmoments des originären Ausgangstextes mit sich bringt, wird in der Übertragung der Art des Meinens eine Offenheit gegenüber den Verschiebungen im Verhältnis von Zeichen und Aussage erhalten, um im Übersetzen, wie Rainer Nägele es ausdrückt, „das feste Massiv der Wortbedeutung aufzureißen“.²⁴ Gerade die Echofigur – bei Benjamin „das Echo“ – scheint nun dafür prädestiniert, eine solche Erschütterung abzubilden, insofern sie als Lautmalende die Differenzen und Kontingenzen von Klängen und Bedeutungen gegeneinander ausspielt.²⁵ Durch dieses Potential korrespondiert die Figur sowohl mit einer responsiven Ethik, die sich aus Bachmanns Forderung zum Übersetzen entwickeln ließe (insofern Echo gar nicht anders kann, als zu antworten), als auch mit den Maßstäben ‚guten‘ Übersetzens bei Benjamin, das nie primär an der sinntreuen „Mitteilung“ (AdÜ, 9) auszurichten ist.

So dient das klangliche Echo bei Benjamin (weiterhin im ersten Teil des Zitats) als Bild einer Übersetzung, die das Original – wie in einer Rückwendung – mittels eines Widerhalls zu erkennen gibt. Carol Jacobs weist mit Nachdruck darauf hin, dass Benjamin hier keine Gleichsetzung von Übersetzung und Echo des Originals vornimmt, sondern letzteres durch erstere *erweckt* denkt.²⁶ Wörtlich genommen hieße das, man hörte von der Übersetzung: -zungezungezung, und wäre flüchtig vielleicht von einer erweckten Zunge berührt; man hörte da – wie Narziss im Mythos „*adest*“²⁷ –, aber wüsste nicht mit Sicherheit, woher genau kommt und was es bedeutet, was zu hören ist. Man hört jedoch, dass es von anderswoher kommt, man hört etwas Fremdes, kennt zwar den Ursprung nicht, aber *dass* es spricht, ist ausschlaggebender, als was es spricht. Auf dieses mangelnde Wissen um den Ursprung im Echo macht auch Sigrid Weigel aufmerksam; ihr zufolge ist die Echofigur im Übersetzeraufsatz insofern zentral, als mit ihr „die Grenze des hier begründeten Übersetzungsbegriffs“ salient werde. Denn „wo nur mehr das Echo wahrgenommen wird und die Wahrnehmung des Hereinrufens ins Unsicht- bzw. Unhörbare entschwunden ist,“ gehe es nicht mehr um die Indikation eines Ursprungs oder um die Übersetzung eines abgrenzbaren Originaltextes.²⁸ So prominent der Originaltext von Benjamin tatsächlich noch aufgerufen wird, so sehr fungieren Übersetzung und die „Übersetzbarkeit“ von Werken

²³ Vgl. Menke 2003, 143; Frey 2001, 149.

²⁴ Nägele 2001, 24.

²⁵ Vgl. Menke 2001, 370, 393; Frey 2001, 149.

²⁶ Jacobs 1997, 172f.

²⁷ So Echos Wiedergabe von Narziss' Frage „*ecquis adest?*“ (lat., dt. „Ist jemand da?“); Ov. met. III, 380.

²⁸ Beide Zitate aus Weigel 2001, 242. Dieses theoretische Abhandenkommen des Originals, das sich in der Echo-Figur ankündigt, erfordert nach Weigel eine neue Theorie und Haltung der ‚Lektüre‘, die sich nicht länger „an der Frage orientiert, ‚wie es denn wirklich gewesen‘ sei“ (ebd.), sondern die als eine „Kunst des Sich-Verlierens“ (ebd., 248) wirkt. In ebendieser Kunst erkennt Weigel auch die entscheidende Kontaktstelle zwischen Übersetzung und Lektüre. Den poststrukturalistisch geprägten ‚Begriff‘ der Lektüre in seinem Verhältnis zu Bachmanns Texten weiter zu befragen, könnte das Verständnis von Bachmanns Übersetzungsdenken an anderer Stelle weiter vertiefen. Anzuschließen wäre hierbei insbesondere auch an Weigels mit Benjamin, Bachmann und Paul Celan entwickelte Perspektive auf Zitat, Lektüre und „das Echo, das durch die Momente von Wiederholung und Entstellung als Gedächtnisfigur gekennzeichnet ist“ (Weigel 1997, 242).

(AdÜ, 9–10, 20) in seinen Texten bereits als ein Paradigma zur Annäherung an etwas, das eben *nicht* abgeschlossen überdauert, sondern nur ein augenblickhaftes Anhalten einer fortlaufenden Bewegung bildet.²⁹ Auch in diesen Gedankenbewegungen scheint die Idee von einem Original als ‚abgrenzbarem Urtext‘ bereits verunsichert und verzeitlicht. Wenn Benjamin in der *Aufgabe* angibt, eine Übersetzung habe „niemals, so gut sie auch sei, etwas für das Original zu bedeuten“ (AdÜ, 10), separiert er zwar die Textarten auf Ebene der wortwörtlichen Bedeutung füreinander. Doch zugleich schreibt er ihnen aufgrund der Übersetzbarkeit des Originals einen „nächsten“ und ‚innigsten‘ Zusammenhang zu, den er als „Zusammenhang des Lebens“ (ebd.) denkt. Den Sinn des Originals tangiert die Übersetzung nicht, sie fügt seiner Bedeutung nichts hinzu; und dennoch unterliegt das Original sehr wohl einer Wandelbarkeit – einem „Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre“ (AdÜ, 12), und an dem alle Übersetzung sich erst „entzündet“ (AdÜ, 14). Dass der Sinn des Originals nicht festgeschrieben ist, soll Übersetzung erst ermöglichen. Mit dieser Emphase legt Benjamin seinen Aufsatz also gerade nicht auf die Kultivierung oder Hypostasierung des ursprünglichen Sinngehalts singulärer originaler Werke an. Vielmehr geht es ihm um deren verändertes „Fortleben“, um die sprachtheoretische Verständigung über ein Verhältnis der Sprachen zueinander und ihre durch Übersetzung ermöglichte gemeinsame Ausrichtung auf das, was als „die reine Sprache“ (AdÜ, 13–14, 18–19) umschrieben wird.³⁰ Auf diesem gedanklichen Weg markiert das Echo tatsächlich eine begriffliche „Grenze“ (Weigel), insofern das Original und jeder originäre Sinn (auch des Begriffs) dort, wo sie bei Benjamin von der lautlichen Echofigur aus betrachtet werden, in der Übersetzung immer schon verfremdet und verfremdend auftreten. Damit ist dies auch die Grenze, an der die Vorstellung eines singulären, souveränen Autorsubjekts verwischt. Und zudem tritt an dieser Grenze mit dem Echo eine Form der Rede in Erscheinung, deren Teilungs-, Verdopplungs- und Verfremdungsstruktur etwaige Bewertungsmaßstäbe des Übersetzens suspendieren: Der verhandelte Gegenstand (das Übersetzen) entzieht sich anhand der Form seiner Verbildlichung (im Echo) der abschließenden Beurteilung. Zusammengenommen gilt für Benjamins Spezifizierung der Aufgabe – und dies wird auch für Bachmanns Ethik des Übersetzens relevant –, dass es im Übersetzen letztendlich nie um einen singulären genialen Schöpfungsakt oder die Behauptung sprachlicher Identitäten gehen kann. Vielmehr geht es vorrangig um ein Einlassen des Anderen, wie die zweite Passage des oben abgebildeten Benjamin-Zitates zeigt.

Die Übersetzung „ruft [...] das Original hinein“ in den sprachlichen Raum: Sie bittet es einerseits, einzutreten, indem sie es in den „innern Bergwald der Sprache selbst“ hineinruft;³¹ und sie hat es andererseits und zugleich bereits verdoppelt, indem sie es eigens wieder erklingen lässt. Beide Auflösungen der oszillierenden Formulierung implizieren, dass das Übersetzen eine fremde sprachliche Sphäre berührt und sich zugleich von ihr berühren lässt (*touching*), und zwar dort, „wo jeweils das

²⁹ Vgl. Weber 2005, 75.

³⁰ Für dieses Verhältnis und die gemeinsame Ausrichtung der Sprachen zieht Benjamin unter anderem das implikationsreiche Bild von „Scherben als Bruchstück eines Gefäßes, als Bruchstück einer größeren Sprache“ (AdÜ, 18) heran, mit dem nochmals verdeutlicht wird, inwiefern beim Übersetzen kein Einschluss von Bedeutung und auch keine formale Deckungsgleichheit anzustreben sind.

³¹ Zur tradierten motivischen Verbindung von Sprache und Wald vgl. Nägele 2001, 32; zu Benjamins Iteration des deutschen Sprichworts ‚Wie man in den Wald hineinruft...‘ vgl. Menke 2001, 368–369; Jacobs 1997, 173.

Echo in der eigenen den Widerhall eines Werkes der fremden Sprache zu geben vermag“ – dort, wo und so, dass von ebendieser ‚Fremde‘ etwas zum Klingen gebracht wird, indem es in der eigenen Sprache Resonanz bekommt. Die Sätze selbst gestalten hier ein Echo („Original hinein [...] Orte hinein“) und verlangen mit dem zugleich konstatierten wie performierten Resonanzgeben von den Übersetzenden „ein besonderes Verhältnis“ der eigenen Sprache gegenüber, das es ihnen möglich macht, so Hans Jost Frey, „in ihr und aus ihr das Fremde zu vernehmen.“³² In solch ‚besonderer‘ Beziehung zur Fremd- und Eigenheit von Sprache (*without taking*) steht auch die mythologische Figur der Echo, auf die Benjamin sich in seinem Aufsatz zwar nicht explizit bezieht, die er aber anhand der Benennung des Lautphänomens in den Zügen ihrer besonderen Responsivität implizit mit aufruft. Denn auch die Echo nimmt das Andere an, ohne es einzuverleiben – zumal sie letztlich gar keinen Leib mehr hat.³³ Die fremde Rede wird zur Ermöglichungsbedingung ihres Sprechens: Echo braucht das fremde Wort, auch oder gerade weil sie es sich niemals aneignen kann, denn sobald sie sich eine Sprache aneignete und die anderen verstummen machte, bräche ihre eigene Rede ab.³⁴ Als mythologische Figur und als Allegorie des Übersetzens in Anschluss an Benjamin wird Echo konstitutiv von Anderen bewegt und ist nur von Anderen aus zu denken. Nicht determiniert vom eigenen Willen und doch nicht völlig willenlos, weder souverän noch inaktiv, lässt sie sich – in einer hier von mir entlehnten Formulierung, mit der Benjamin zum Ende des Übersetzeraufsatzes Rudolf Pannwitz zitiert – „durch die fremde sprache [sic!] gewaltig bewegen“ (AdÜ, 20). Im Übersetzen eine solch ‚gewaltige Bewegung‘ zuzulassen, bedeutet, nicht nur punktuell und strategisch in Regung zu geraten (um der Übersetzung willen), sondern nachhaltige Verschiebungen und Spuren des Bewegtwerdens weiter vernehmbar werden zu lassen, diese Bewegung also weder zu beherrschen noch sich ihr inaktiv auszuliefern.

Mit Blick auf das ‚Übersetzen als erste Pflicht‘ bestehen also die zentralen Charakteristika des Echos in Benjamins *Aufgabe des Übersetzers* in der Priorisierung der Beziehungsebene von Sprache gegenüber dem Sinn, im Abhandenkommen des Ursprungs und in der Verfremdung des (nie) Eigenen. Von diesem echo-zentrierten Verständnis des Übersetzungsprozesses ausgehend, ließe sich eine responsive Ethik des Übersetzens mit Bachmann als emphatische Forderung einer zwischenmenschlichen Praxis verstehen, die auf dialogischer Bezogenheit anstatt auf Identität und Identifizierung des souveränen und rationalen einzelnen Willens beruht. Echos „ethischer Imperativ“, wie ihn Menke formuliert, besteht „in der nicht-inkorporierenden Zulassung einer (anderen) anderen“:³⁵ Antworte, auch wenn du nicht verstehst; antworte, auch wenn du nichts davon hast; antworte mit dem, was dir gegeben ist; antworte, ohne einzunehmen. Webers eingangs zitiertes Kondensat des Übersetzeraufsatzes – *touching without taking* – scheint so auch die Sprechposition der Echofigur auf einen Punkt zu bringen: Wie Echo die Andere(n) streift, lässt sich als genauso „flüchtig“³⁶ ausweisen, wie Benjamin die Berührung von Original und Übersetzung beschreibt; ihre Art und Weise, zu antworten, verzehrt die Anderen nicht, weil ihre Ver-Antwortung über eine Bezogenheit definiert ist, die keinen Mehrwert generieren kann und muss, sondern „die intentionale Sicherung von Wahrheit [...] einer (anderen Bewegung)

³² Frey 2001, 148.

³³ Ov. met. III, 395.

³⁴ Ov. met. III, 365.

³⁵ Menke 2003, 138.

³⁶ AdÜ, 19–20; vgl. Derrida 1997, 147.

[sic!] aus-setzt.“³⁷ Wie kann die genauere Betrachtung derart ‚anderer Bewegungen‘ zu einem besseren Verständnis einer Ethik des Übersetzens beitragen? Welche Implikationen haben die Echofigur und die ihr implizite Forderung, zu berühren ohne einzunehmen, für Bachmanns literarische Annäherungen des Übersetzungsproblems?

Für den methodischen Blick – ein Übersetzen vor den *Simultan*-Texten – wäre zunächst verstärkt danach zu fragen, was es für den Modus der Lektüre heißen kann, in den Erzählungen gerade das Echo vom jeweiligen „Geschehen und Denken und Fühlen“ (TP 4, 17) zu suchen, das in die Bewegung des Übersetzens versetzt worden sein oder versetzt werden soll. Der lesbare Erzähltext wäre vor diesem Hintergrund nachdrücklich nicht als ursprünglich Geschaffenes, als erste Textur zu verstehen, sondern als Ableitung, Spiegelung und Widerklang von etwas anderem, das allerdings *nicht* zu identifizieren ist. Dennoch danach zu fragen, ohne dieses ‚Anderer‘ zur ursprünglichen oder wahrhaftigen Geschichte zu erklären, erforderte eine Form von ‚Rückwärts-Denken‘ ohne Nullpunkt, dem es nicht um die Frage von Ort und Beschaffenheit des Anfangs, sondern um die Richtung geht: um die Richtung des Anderen und zum Anderen hin, auch des Anderen im Eigenen. Dieses Andere im Eigenen betrifft nun genauso die Textebene, also mögliche Darstellungen von Übersetzungsbewegungen *in* den Erzählungen. Wenn es für Bachmanns Figuren dem *Klappentext* zufolge (auch) darum zu gehen scheint, *sich* zu übersetzen, das heißt sich zu öffnen für eine fremde Sprachauffassung (aber von der eigenen aus), dann könnte die übersetzende Dynamik zwischen Eigenem und Fremdem genauso in der einzelnen Figur stattfinden. Entsprechend würde es in einer Ethik des Übersetzens auch darum gehen, demjenigen, das sicher von sich zu sagen scheint (ohne sich von einer etablierten Ich-Position und Ich-Sprache zu lösen), noch etwas hinzuzufügen, das als vermeintlich ‚Anderes‘ immer schon Verfremdungen des ‚Eigenen‘ mit hervorgebracht haben wird. Für die Figuren aus *Simultan* könnte die Pflicht zum Übersetzen demnach mitunter darin bestehen, in sich wie auch zwischen einander Anderes und Andere zur Sprache kommen zu lassen und darüber ‚gewaltig‘ in Bewegung zu geraten – durch Berührungen, denen ihre Fremdheit im Kontakt allerdings nicht genommen wird. Wo die Texte einerseits Formen fragwürdiger Beziehungsbildung, vereinzelnder Geschlossenheit und Vereinnahmung ausstellen, öffnen sie sich zeitweise auch für Momente unbedingter Dialogizität und bewegender Verschiebung durch Begegnungen des Anderen. So offen, wie der *Klappentext* lässt, ob das „muß“ des Übersetzens mit Blick auf die Erzählungen ein normatives oder deskriptives ist, bleibt in *Simultan* dabei die moralische Bewertung der Figuren.

III. Berührungen des Anderen, invertierte und verstorbene Stimmen – *Simultan*

Die fünf Erzählungen des Bandes inszenieren und problematisieren Momente des Übersetzens auf derart unterschiedliche Weise, dass jede Feststellung ‚einer‘ Ethik des Übersetzens auf ihrer Folie unmöglich wird. Stattdessen zeigt sich mit Nachdruck, dass die Maßgabe einer solchen Ethik selbst der ständigen Verschiebung und jeweils singulären Praxen unterliegen muss. So erscheint das Übersetzen in der Titelerzählung *Simultan* (1) als automatisiertes Dolmetschen, das einer ‚bodenlosen‘ und zugleich involvierteren Form des Übersetzens Raum zu geben beginnt; in *Probleme Probleme* (2) als invertierte moralische Echokammer, in der sich in der Suspendierung des Sinns mimetische Täuschung und sprachliche Sensitivität verbinden; in *Ihr glück-*

³⁷ Menke 2003, 149.

lichen Augen (3) als ein Aussetzen originärer Sinngebung dort, wo der kurzsichtige Blick nur provisorische Prothesen kennt und auf die Zeichnung eigener Bilder der Wirklichkeit verfällt; in *Das Gebell* (4) als Weg in die Isolation dort, wo potentielle Bewegungen auf Beziehungsebene unter der inhaltlichen Stabilisierung bestehender Narrative stillgestellt werden; in *Drei Wege zum See* (5) als unbedingte, von Sinn nicht determinierte Zuneigung sowie als Kritik einer Form der Repräsentation fremder Leiden, der die Möglichkeit zum Antworten entzogen bleibt. Inwiefern können Bezugnahmen auf Benjamins *Aufgabe* und auf Echo als Analysefigur dazu beitragen, diese diversen Darstellungen von Übersetzungsprozessen oder -problemen genauer zu beschreiben? Lassen sich dabei Fragen zum ‚Übersetzen als erste Pflicht‘ präzisieren, lässt sich also eine Ethik des Übersetzens überhaupt formulieren?

(1) Nadja – vom Automatismus zu ‚bodenlosen Sprachtiefen‘

Der Kopf der Hauptfigur Nadja aus der titelgebenden Erzählung *Simultan* funktioniert gewöhnlich wie ein „Schaltbrett“ (TP 4, 108), das technisch verbindet, ohne sich verbunden zu fühlen. Als Dolmetscherin der Vereinten Nationen arbeitet Nadja in genau jenen Strukturen, denen die Menschenrechte ihre Legitimität verdanken; davon scheint sie selbst allerdings nur schematisch tangiert, kaum persönlich berührt, geschweige denn durch Bewegungen des Übersetzens verändert. Sie überträgt vorzugsweise Sinnstrukturen. Doch ihr „seltsamer Mechanismus“ (TP 4, 115) automatisierten Übersetzens blockiert nach einem Erlebnis existentieller Befreiung, das der Figur die Spannung zwischen Pflicht und Recht auf Leben erfahrbar macht. In waghalsigen Sprüngen über gewaltige Steinschluchten an der italienischen Steilküste „riskierte [Nadja] es eben, abzustürzen, sie fing sich benommen, sie sagte sich, es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben, [...] ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf.“ (TP 4, 140–141) Die Wahrnehmung einer „Pflicht“ – von der Johanna Bossinade mit lexikalischem Wink auf Bachmanns Aufruf zum Übersetzen zu Recht feststellt, dass sie für Nadja gewöhnlich die weitaus größere Rolle spielt als das „Menschenrecht“³⁸ – weicht beim Springen über die Felsen der Dimension eines positiven Rechts (positiv, insofern es die Freiheit zu statt die Freiheit von etwas betrifft). Das ‚Müssen‘ findet im ‚Dürfen‘ ein signifikantes Echo, das quasi unmittelbar hervorgerufen wird und die Blickrichtung maßgeblich verschiebt. Was passiert, wenn eine Pflicht zum Leben hier durch ein Recht ersetzt wird? Der Spielraum scheint sich zu erweitern, insofern Rechte prinzipiell auch zu veräußern sind und eine mögliche Verantwortung der Frage nach dem eigenen Recht auf Leben auch dessen Aufgabe bilden könnte, während eine Pflicht die Bedeutung des Lebens absolut setzt. Die Rede vom Recht richtet den Fokus auf die Beziehung von Leben auf Leben und unterbricht die universelle Maßgabe einer allgemeinen Verpflichtung auf ähnliche Weise, wie im *Klappentext* das ‚Übersetzen als erste Pflicht‘ den Pflichtbegriff bereits dadurch verunsichert, dass es ihn mit dem ‚Übersetzen‘ an eine unbedingte und nicht verallgemeinerbare Form der Bewegung bindet. Ohne ausbuchstabiert zu werden, tangiert auch die in *Simultan* dargestellte Subversion einer vermeintlichen Pflicht zum Leben Fragen des Übersetzens, wie der folgende Handlungsverlauf zeigt: Als Nadja nach ihrer Erfahrung an den Klippen zurück im Hotelzimmer eine italienischsprachige Bibel aufschlägt und aus Gewohnheit einen zufällig ausgewählten Satz in eine andere Sprache zu übersetzen versucht, scheitert sie – „obwohl sie zu wissen meinte, was jedes dieser Worte be-

³⁸ Bossinade 2004, 192.

deutete und wie es zu wenden war, aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war. Sie konnte eben nicht alles.“ (TP 4, 143) Die Erfahrung des Überlebens am Abgrund und der Verwandlung von Pflicht in Recht auf Leben sistiert das Übersetzen in der Form, wie Nadja es bis dahin praktiziert hat.

Bemerkenswerterweise verwendet auch Benjamin in seinem Übersetzeraufsatz das Bild des Abgrundes. Dort ist es der Sinn, der in den Sophokles-Übersetzungen Friedrich Hölderlins „von Abgrund zu Abgrund [stürzt], bis er droht in bodenlosen Sprachtiefen sich zu verlieren.“ (AdÜ, 21) Insofern Hölderlins Übertragungen für Benjamin exemplarisch sind, den Übersetzenden aber zugleich unwiderruflich „ins Schweigen schließen“ (ebd.), wird in dieser Passage mindestens zweierlei deutlich: Um die Bewegung der Sprachen nachzuvollziehen, scheint es erforderlich, die Ebene fest-gedachter Bedeutungen zu verlassen; dieser Umstand bildet jedoch schon insofern kein tragfähiges allgemeines Gütekriterium von Übersetzung, als der totale Sinnverlust – der Absturz „in bodenlose[] Sprachtiefen“ – auch die grundsätzliche Anerkennung der Rede als Rede überhaupt bedroht: Spricht noch, wer nichts mehr bedeutet? Wenn Nadja in *Simultan* nun gerade diesen Absturz riskiert, um sich aber immer wieder aufzufangen, gerät sie in eine Art der Bewegung, die ihr den festen und verpflichtenden Grund ihrer bisherigen Funktionsweise entzieht.³⁹ Mit Rückgriff auf Benjamins nachdrückliche Dezentrierung der Sinnebene im Übersetzen schlage ich nun vor, gerade diese Grund- und Sicherheitslosigkeit als ein Moment aufzugreifen, das Übersetzungen aller Arten inhärent ist und das ein Übersetzen im ethischen Sinn überhaupt möglich und notwendig macht. Dem Echo des Übersetzeraufsatzes antwortend, würde für Nadja in *Simultan* allein solches Übersetzen unmöglich, das simultan, sinnzentriert und automatisiert geschieht. An dessen Stelle ginge es plötzlich um eine Praxis des Übersetzens, in der das Fremde nicht angeeignet (nicht ‚gekonnt‘) werden kann, sondern die sich – der eigenen Vulnerabilität am Abgrund und der Freiheit in der Beziehung zum Leben eingedenk – zurücknimmt und auf andere Weise involviert. In Nadja gäbe damit die vermeintlich sichere, simultan übersetzende Funktionalität ihrer Existenzweise einem brüchigeren, das heißt offeneren Selbst- und Weltverhältnis nach, das die Züge einer/s Echo trägt, die/das keine Souveränität der Rede und keine sicheren Entsprechungen verspricht.⁴⁰ Inwieweit Nadja als Figur sich einer solchen Bewegung tatsächlich hingeben kann oder ob sie ihre vormaligen

³⁹ Gisela Brinker-Gabler (2009, 130–131) erkennt in dieser Szene, in der Nadja das herkömmliche Übersetzen unmöglich wird, die Bestätigung einer gängigen Konzeption des Übersetzens: „Translation ist ein Über-setzen, bedarf eines Bodens, von dem es über-zusetzen gilt. Ohne Boden kein Über-Setzen.“ Insofern Nadja zuvor wortwörtlich den Boden unter den Füßen verloren hatte, wird für Brinker-Gabler die resultierende Unfähigkeit zum Übersetzen zur logischen Folge. Diese Schlussfolgerung impliziert die Vorstellung vom Übersetzen als zeichenhafter Äquivalenzbildung zwischen jeweils gesicherten Bedeutungsfeldern und assoziiert den Umstand von Bodenverlust (Verlust von Sicherheit der Entsprechung) mit einem Abhandenkommen der notwendigen Voraussetzungen von Übersetzbarkeit. Diese impliziten Vorannahmen stehen aus meiner Perspektive allerdings in Diskrepanz zu dem Übersetzungsbegriff, der sich in Anschluss an Bachmanns *Klappentext* entwickeln lässt.

⁴⁰ Aus ähnlicher Blickrichtung bemerkt Bossinade (2004, 196), Nadja sei hier „etwas ‚aufgegangen‘, das als das unverfügbar Eigene der Sprache identifiziert werden kann.“ Diese Unverfügbarkeit des Eigenen der Sprache hängt auch für Bossinade mit der nie umfänglichen Erfassbarkeit ihres Sinngehalts zusammen. So betreffe mit Bachmann die prekäre Frage nach dem Verrat der Unverfügbarkeit „einer Person oder einer Sache“ insbesondere Fragen der Interpretation – „wenn Interpretation denn heißt: einen Sinnzusammenhang herstellen“ (ebd., 9). Zudem teilten Ethik und Poetik „in der Behauptung von Unverfügbarkeit ein gemeinsames Telos“ (ebd., 11), wobei die von Bossinade hier gesetzte Zweckmäßigkeit („Telos“) in der ethisch-poetischen Beziehung in Spannung zu der von mir umrissenen Ethik des Übersetzens zu stehen scheint und einer differenzierteren Auseinandersetzung bedürfte.

Funktionen wiederaufnimmt, lässt die Erzählung offen. So wäre in einer erweiterten Analyse von *Simultan* danach zu fragen, ob ähnlich offen im Sinne der Echofigur auch eine Ethik des Übersetzens zu denken wäre, die errungen geglaubte Grundsätze, Begegnungsformen und Existenzweisen durch immer wieder neue Begegnung und Bewegungen herausfordern lässt.

(2) Beatrix – eine invertierte moralische Echokammer

Die Figur Beatrix in *Probleme Probleme* hat ein Sprachsystem ausgebildet, mit dem sie über das Offerieren leerer, aber gemeinhin bedeutungsschwerer Signifikanten die Bedürfnisse ihrer Umwelt nach Sinngebung und Selbstlegitimierung stimuliert und sich dadurch selbst ihre begehrte Ruhe verschafft: „Beatrix mochte besonders gern Worte wie Gewissen, Schuld, Verantwortung und Rücksicht, weil sie ihr gut klangen und nichts sagten. Man sollte überhaupt nur Worte mit anderen verwenden, die einem gar nichts sagten, weil man sonst unmöglich zurechtkam mit den anderen“ (TP 4, 199). So wird mit Beatrix die Möglichkeit der Verwendung inhaltlich leeren Wortmaterials ebenso inszeniert wie die Wirksamkeit einer Echokammer im ethisch fragwürdigen Sinne von *echo chamber*:⁴¹ Ihr Gegenüber hört nur, was es selbst sagt und denkt, bekommt also gerade keinen Kontakt mit Anderen/m, sondert konsolidiert das Eigene, Bekannte. Allerdings wird in *Probleme Probleme* das Begehren, nur sich selbst zu hören, gerade gespiegelt: Nicht für sich kreiert Beatrix eine Sphäre, in der sie nur das hört, was ihr selbst entspricht, sondern für das Begehren der anderen erschafft sie selbstreferentielle Echokammern, deren Funktionalität wiederum ihr eigenes Ruhebedürfnis befriedigt. Dies gelingt ihr, indem sie Zeichen zur Verfügung stellt, die beinahe beliebig mit moralischen Implikationen besetzt werden können – sie bietet anderen Menschen einen Resonanzraum, der willkürliche moralische Legitimität verspricht. Perverbiert sie damit auch die Echofigur, wie sie für das Übersetzen in Anschluss an Benjamin hervortritt: als eine antwortende, identitätsverschiebende Kraft? Denn Beatrix’ sprachlicher Wirkungsraum, gerade weil inhaltlich leer, konsolidiert die jeweiligen Sinngebungen der anderen, gibt beispielsweise der Figur Erich Gelegenheit, die eigene moralische Überlegenheit ungefiltert zu reproduzieren. In dieser vermeintlichen Überlegenheit kann alles angeeignet werden, was der Identitätssicherung dient, ohne mit sonst etwas in Berührung zu kommen: eine Art *taking without touching*. Oder wird in Beatrix’ Sprachsystem genau jene moralische Ambivalenz zugespitzt, die Echo gerade konstituiert? Denn wo der Sinn sekundär, Identität verworfen und wo jedes Antworten *per se* zur ersten Pflicht erhoben wird, ist, was passiert, eben durch nichts mehr reguliert. Hier zeigt sich der schmale Grat, den die Echofigur zu besetzen scheint: So sehr sie der Form ihres Antwortens nach eine unbedingte Ethik des Rufs allegorisiert, fordert ihre Figur die Tragfähigkeit dieser Ethik zugleich heraus, insofern eine unbedingte Offenheit die Valenz ihrer möglichen Implikationen und Effekte nicht steuern kann. Was Echo als Allegorie des Übersetzens qualifiziert, scheint sie für eine allgemeine, universelle Ethik also zugleich zu disqualifizieren. Folglich müsste es für eine Ethik des Übersetzens mit Echo vielleicht genau darum gehen, die radikale Offenheit der Forderung nach einem unbedingten Übersetzen auszuhalten – also die Zwecklogik ethischer Theorien des Konsequentialismus auf Abstand zu bringen und für eine responsive Ethik zugleich auf kein souveränes, mit sich identisches und intentionales Subjekt zu setzen. Hierbei wäre auch die Idee

⁴¹ Nach dem Cambridge Dictionary (o. D.) „a situation in which people only hear opinions of one type, or opinions that are similar to their own“.

von Authentizität als originärer Entsprechung, Echtheit und Selbsttreue bereits durchkreuzt: Folgt eine Ethik des Übersetzens Echos Vervielfältigung von Stimmen, wird eine Glaubwürdigkeit, die an einstimmiger Identität verbürgt sein soll, belanglos.

Diese mit Echo hervortretenden Ambivalenzen spiegeln sich in den sprachlichen Handlungen von Beatrix, ohne dass die Erzählung den moralischen Status der Figur expliziert oder bewertet. Ein prägnantes Beispiel für eine ambivalente echo-artige Replik, die bei aller ethischen Fragwürdigkeit durchaus Züge der Offenheit für die Logik einer Anderen trägt, findet sich in der Schlusszene von *Probleme Probleme*. Als Beatrix wegen einer verdorbenen Frisur und Schminke unter Tränen auf einer Hoteltoilette eine „alte Frau“ trifft, scheint diese ihre Verzweiflung intuitiv zu begreifen:

Ja, die Männer, sagte die alte Frau, verständnisvoll und gerührt und Beatrix verstand einen Moment nicht, aber dann, der alten Frau wegen, die noch an Märchen glaubte, schluchzte sie noch einmal laut auf. Den Gefallen konnte sie einer alten Frau tun, sie in ihrem Glauben zu lassen. Ja, die Männer! (TP 4, 207–208)

Ihr eingeübtes Verhalten, anderen Menschen eine Echokammer zu bieten, gestaltet sich hier als emotionale Aufnahme einer Perspektive, die Beatrix' Narrativ zeitweise verrückt. Anstatt zu korrigieren, sich zu entziehen oder dem Gegenüber die eigenen Emotionen aufzubürden, lässt Beatrix sich (zumindest für den Augenblick) auf dessen Perspektive ein. Ob dieser Reflex wiederum allein der Anstrengungsreduktion dient und sogleich verworfen sein wird, bleibt schon deshalb offen, weil der Erzähltext hier endet. Dass die Begegnung Beatrix nachhaltig berührt und als Bewegung des Übersetzens in ihr Denk- und Sprachsystem eingreift, scheint eher unplausibel, sofern darunter verstanden wird, dass Beatrix die inhaltliche These ihres Gegenübers übernimmt: die Verzweiflung aus Liebeskummer. Auf Ebene der sprachlich vermittelten Beziehungsbildung wird schon vorstellbarer, dass der Abend für Beatrix eine nachhaltig andere Wendung nimmt, ist doch auf einmal sie es, der ein Angebot zur Selbstverständigung gemacht wird, auf das sie einfach eingehen kann, ohne es ihrerseits mit Sinn füllen zu müssen. Die Rollen werden vertauscht und damit auch der mögliche Erfahrungshorizont, der sich öffnet. Für den bloßen Umstand der sprachlichen Berührung und ihre etwaigen Entfaltungen ist es allerdings unerheblich, welche Absichten Beatrix mit ihrem Impuls verfolgt und welche Effekte ihre Sprachhandlung haben wird – sofern man im Sinne der Echofigur davon ausgeht, dass Intentionalität wie auch mögliche Wirkungen nicht entscheidend sind für eine Ethik, die im Akt des Übersetzens ihre immer wieder erste, das heißt neue und einzige Maßgabe findet. So wird das Echo der geteilten sprachlichen Erfahrung weder durch Beatrix' etabliertes Manöver der Generosität („Gefallen [...] tun“) noch durch die entsprechend ‚unaufrichtige‘ Solidarisierung unter vorgetäuschten Vorzeichen widerrufen. Spuren der Echofigur zeichnen Beatrix' Verzicht auf sprachliche Identität, ihre Offenheit für das sie umgebende Sprachmaterial und für die Existenzweisen der Anderen. So wäre mit *Probleme Probleme* danach zu fragen, inwiefern sich von dort aus noch eine Ethik formulieren lässt, wo mit Beatrix die abgründige Ambivalenz eines als unbedingtes Antworten verstandenen Übersetzens literarisch auf die Spitze

(3) Miranda – Wirklichkeit als ursprüngliches Provisorium

Miranda kreiert in *Ihr glücklichen Augen* sehr eigenwillige Bilder der Wirklichkeit. Ihr Blick wird bestenfalls von drei Provisorien an Sehhilfen korrigiert, insofern ihr lediglich eine Sonnenbrille, eine Brille für den häuslichen Gebrauch und eine veraltete Reservebrille zur Verfügung stehen (vgl. TP 4, 257). Folglich arbeitet sie vorrangig mit

sinnlichen Verschiebungen, es gibt für Miranda im doppelten Sinne – wahrnehmungs- wie bedeutungstechnisch – keinen originären sinngebenden Maßstab: „sie mustert niemand, fotografiert Menschen nicht mit einem Brillenblick, sondern malt sie in ihrer eignen, von andren Eindrücken bestimmten Manier, und Josef ist ihr wirklich gelungen, von Anfang an.“ (TP 4, 245) Berührt sie auf diese Weise, ohne einzunehmen, insofern sie Eindrücke des Anderen in sich aufnimmt, ohne sie mit scharfem Blick zu vermessen? Oder nimmt sie gerade dadurch ein, dass sie andere Wirklichkeiten unter ihren Projektionen begräbt? In einem gedanklichen Sprung von sprachlichen auf visuelle Übertragungsprozesse bilden Mirandas Bilder visuelle Echos ihrer provisorischen Eindrücke, und zwar ohne notwendige oder überhaupt mögliche Abgleiche mit dem faktischen Ursprung dieser Eindrücke, das heißt ohne objektive Fixierung der Anderen. Die Wirklichkeit tritt immer schon reflektiert bei Miranda ein und hinterlässt nur verschoben ihre Spuren. So scheinen die anderen nur begrenzt mit dem zu tun zu haben, was Miranda für ihre Version der Wirklichkeit verwendet: „in ihrer eignen, von andren Eindrücken bestimmten Manier“ überlagern sich Eigenes und Fremdes derart, dass die resultierenden Bilder – wie in Echos Rede – weder einem identifizierbaren Modell noch einer souveränen Künstlerin ursprünglich zuzuordnen wären. Auch wenn die sprachliche Dimension in der Erzählung nicht im Vordergrund steht, rufen die Ursprünglichkeit der Substitution (also der fehlende Ursprung) und die relative Unabhängigkeit der transponierten Bilder von faktischen Inhalten also zentrale Merkmale echo-artiger Rede auf. Zugleich bedient die Transposition verschwommener äußerer Eindrücke in scharfe innere Bilder eine metaphorische Bedeutungslineie sprachlichen Übersetzens, die den Perspektivismus aller Wahrnehmungs- und Verständigungsprozesse hervorkehrt. Dies könnte zum vertieften Verständnis einer Ethik des Übersetzens insofern etwas beitragen, als sich anhand einer perspektivistischen Auffassung von Erkenntnis kritische Fragen zur ‚objektiven‘ Abbildbarkeit von Wirklichkeit formulieren lassen. So ginge es auf der Folie von Mirandas Figur vielleicht für *alle* Menschen darum, sich die unumgängliche Überlagerung des Eindrucks von Anderem durch Ausdrücke des Eigenen – und *vice versa* – einzugestehen, ohne dies als Mangel aufzufassen. Für Übersetzer*innen im Sinne der Echofigur könnte dies bedeuten, sich immer von neuem die prinzipielle perspektivische Eingeschränktheit aller Übersetzungsleistungen bewusst zu machen und für etwaige Verschiebungen innerhalb der eigenen Perspektive und gegenüber anderen Perspektiven offen zu bleiben.

Eine in diesem Sinne öffnende Kritik „unserer potentiellen Zerrichtigkeit“⁴² verbindet sich auf der Handlungsebene der Erzählung mit einem widerständigen Potential, und zwar in der mimetischen Spiegelung eines Affären-Szenarios: Als Miranda zu ahnen beginnt, dass Josef und ihre Freundin Stasi eine gemeinsame Liebesbeziehung vor ihr verheimlichen, inszeniert sie im Gegenzug romantische Treffen mit ihrem ehemaligen Geliebten Ernst, lässt sich von Stasi dabei beobachten und setzt Josef und Stasi damit indirekt über ihre emotionale Unabhängigkeit in Kenntnis. Diese Spiegelung kann Mirandas schwindende Selbstwirksamkeit infolge des sukzessive erfahrenen Beziehungsverlusts immerhin zeitweise restituieren. Entsprechend ihres generellen Selbst- und Weltverhältnisses geben sich ihre ersten schmerzvollen Ahnungen dieser Verschiebung nicht zu erkennen, indem beobachtbare Tatsachen benannt werden. Stattdessen entstehen diese Ahnungen im intuitiven Auffüllen von Wahrnehmungslücken und werden in einem entsprechend verschobenen Erklärungs-

⁴² Duser 1994, 18; die Einsicht, dass jedes Sehen mit Interferenzen „von inneren und äußeren Bildern“ zu tun hat, formulierte bereits Georg Groddeck (1966, 275; vgl. Duser 1994, 102), dem Bachmann die Erzählung *Ihr glücklichen Augen* bekanntlich widmet.

ansatz artikuliert: „Und zusammenhanglos denkt sie, sie ist eben schöner als ich.“ (TP 4, 258) Als wenig später die Tatsachen auch für Miranda kaum mehr zu übersehen sind, ahmt sie den erfahrenen Verrat mimetisch nach, als könnte sie ihn durch eine vorgeblich vorausseilende Spiegelung neutralisieren. So gerät bei Miranda in der mimetischen Spiegelung der Logik des Verrats das eigene Narrativ gewaltig in „Bewegung“ (TP 4, 262) durch die Bewegungen der anderen. Unter dem Impuls dieser echo-artigen Verkehrung spielt sie einen Schmerz zurück, um dessen Unwirksamkeit im Gegenüber sie bereits wissen kann. Insofern verletzt sie nicht tatsächlich, sondern versucht vor allem, an der Oberfläche ihre emotionale Souveränität zu wahren und das tatsächliche Geschehen in eine Erzählung zu übersetzen, die allseits möglichst wenig Schaden anrichtet: „die erträglich und schöner ist als die wirkliche“ (ebd.). Als sie Josef und Stasi nach einiger Zeit auf einer Feierlichkeit wieder begegnet, ist konsequenterweise sie es, die den Bruch zu besiegeln vorgibt, indem sie Stasi von Ernst berichtet und sie beschwört: „Bring es dem Josef irgendwie bei, du wirst es schon richtig machen.“ (TP 4, 273) Durch diese antwortende Inversion scheint Miranda Stasi die Verantwortlichkeit für das Ende abzunehmen und ihr zugleich eine unbestimmte Last der schuldhaft Entschuldigten aufzuerlegen. Was Stasi vordergründig bleibt, sind eine Irritation und Unkenntnis darüber, wo die Geschichte, an der sie maßgeblich beteiligt ist, ihren Ursprung genommen hat. Miranda wiederum hat sich bewegen lassen, alles Schmerzhafte auf sich genommen und nur zurückgespielt, was sich sagen ließ. Sie opfert ihre früheren Malereien der Wirklichkeit, um im Angesicht drohender Ohnmacht handlungsfähig zu bleiben, um also zu antworten: den Verlauf des Geschehens und ihre eigene Geschichte mitzuverantworten. Diese Geschichte, die durch die Beweglichkeit der echo-artigen Inversion zunächst geöffnet wird, erstarrt zuletzt in der schließenden Logik des Selbstopfers. Dass diese Logik vielmehr eine situative Überlebensstrategie als eine allgemeine Handlungsmaxime bilden kann, verdeutlicht das Ende der Erzählung, als Miranda in einer zerbrechenden Glastür zu Boden fällt. So birgt die Bewegung des Übersetzens zwar ein widerständiges Potential und die Erzählung stellt aus, dass auch (ein) Echo über Spielräume verfügt, Bedeutungen zu variieren und die Geschichte mitzuschreiben. Doch wie schon anhand der Ambivalenzen in *Probleme Probleme* deutlich wurde, gibt eine Ethik, die durch radikale Offenheit und Indifferenz gegenüber Implikationen und Effekten möglicher Übersetzungsprozesse gekennzeichnet ist, keine festen moralischen Grundsätze an die Hand und keine absehbaren Garantien für die Ausgänge des Übersetzens.

(4) Franziska – stillstellende Narrationen

Franziska beginnt in *Das Gebell* zu begreifen, was die untergründige Furcht ihrer Schwiegermutter nährt, und lässt deren Geschichte somit ihre eigenen Erfahrungen berühren: in geteilter Angst vor dem vergötterten Sohn und Ehemann Leo Jordan. Allerdings führt diese gespiegelte Erfahrung der fremden als eigener Furcht – eine Art emotives Echo, dem keine direkte sprachliche Dimension zukommt – nicht dazu, dass die Figuren sich offen miteinander solidarisieren oder aus der Isolation ihrer vereinzelnden Gefühle ausbrechen könnten. Franziska „unterdrückte ihr erstes Begreifen“ (TP 4, 287) und später wird „ein erster leiser Alarm in ihr“ (TP 4, 295) dafür sorgen, dass sie in ihrer Ergebenheit für Leo, die alles übertönt, eher zurückhaltender als offensiver wird. Darin zeigt sich eine weitere Ambivalenz der Echofigur hinsichtlich ihrer Implikationen für eine Ethik des Übersetzens: Echo, verstanden als empathische Spiegelung fremder Emotionen, erscheint hier als eine unbedingte Bedingtheit, die eben keinen souveränen Akt der Befreiung bildet und Narrative nicht souverän umschreiben kann, sondern angewiesen bleibt auf die wahrnehmbaren Äußerungen der

anderen. Echos Möglichkeitsbedingung bildet zugleich einen möglichen Grund ihres Verstummens. In *Das Gebell* bieten die wahrgenommenen Spitzen einer geteilten Angsterfahrung entsprechend keine sichere Möglichkeit der Verständigung. Es über-tönt sie ein dominanterer Impuls, nämlich die ehrfürchtige Bewunderung, die das gemeinsame Narrativ bestimmt, in das folglich alles rückübersetzt wird. Die Stabilisierung der grundlegenden Sinneinheiten dieses Narrativs (Leo als generöser Mensch, genialer Psychiater und liebender Sohn) hat oberste Priorität; die Beziehungsebene zwischen den Frauen, die diverse Momente des Bewegtwerdens bereithält, wird dem untergeordnet. So führen Franziskas ‚vorsichtige‘ Übersetzungsversuche mitunter gar zu einer Vergrößerung von Unverständnis, etwa als sie versucht, die Geschichte von Leos Cousin Johannes zu rekonstruieren. Dieser hatte Leo vor dem Zweiten Weltkrieg das Medizinstudium finanziert, zeigte der Mutter zufolge aber „keinen guten Willen [...], sich zu ändern,“ was den Sohn begreiflicherweise „vor den Kopf gestoßen“ habe.

Franziska übersetzte sich vorsichtig diese naive Erzählung in die Wirklichkeit, verstand immer weniger, warum Leo so abfällig und boshaft über den Vetter sprach, und sie kam damals nicht auf den naheliegenden Grund, daß Leo ungern erinnert sein wollte an eine Verpflichtung [...]. (TP 4, 291)

Der komplexe Hintergrund dieser etwaigen „Verpflichtung“ erschließt sich der Lektüre in erzählten Versatzstücken, die Leos Distanzierung in losen Zusammenhang stellen mit der Homosexualität und KZ-Inhaftierung des Vetters in ebenjener Phase national-sozialistischer Herrschaft und Verbrechen, in der Leo seine Karriere als Arzt begann. Dass Franziska hier wie an vielen anderen Stellen *nicht* versteht und ihr Grundnarrativ aufrecht erhält, führt zuweilen sogar dazu, dass sie sich selbst in Leos mögliche Schuldigkeit einbezieht, um diese überhaupt formulieren zu können: „Was sind wir für Menschen, sagte sie sich – denn sie war unfähig zu denken, was ist mein Mann für ein Mensch!“ (TP 4, 304) Diese Symbiose der Identitäten bei einseitiger Unterordnung der einen unter das System des anderen erstickt das Übersetzen und die Bewegungen der Echos anderer Beziehungserfahrungen im Keim. Doch auf Darstellungsebene wird durch Franziskas fragmentiertes Übersetzen trotz der blockierten Erkenntnis der Figuren eine verdrängte Geschichte der Unterdrückung erkennbar. Wenn Echo der Souveränität entbehrt, sich bestehenden Narrativen willentlich zu entziehen, müsste es für eine Ethik des Übersetzens vielleicht darum gehen, für die Lücken zu sensibilisieren, die jede noch so eng geknüpfte Identitätserzählung trotzdem aufweist. Denn wo Unerzähltes oder zeitweise Unhörbares nachträglich – ob in oder vor dem Text – zu seinem Recht kommt, zeigt sich die Unabschließbarkeit von Geschichte.

Unterdrückte Stimmen der Vergangenheit werden in *Das Gebell* auch in anderem Zusammenhang noch einmal verhandelt und akzentuieren dabei Echo und Übersetzung als Figuren und Formen der Nachträglichkeit. Vor langer Zeit nämlich hatte Frau Jordan die Liebe zu ihrem Hund Nuri in sich vergraben, den sie wegen seiner Abneigung gegenüber Leo glaubte, unverzüglich abgeben zu müssen. Wie gewaltig die Beziehung zu diesem ganz anderen Anderen – einem Tier – sie untergründig allerdings in Bewegung versetzt hatte, wird deutlich, als ein Echo seiner Existenz in der erzählten Gegenwart mit Nachdruck in ihre Wahrnehmung zurückkehrt: „Hören Sie das auch? Was? Die Hunde, sagte die alte Frau.“ (TP 4, 298) Das Bellen von Hunden als Stimmen von anderswoher, die ähnlich dem emotiven Echo der beiden Frauen keine menschliche Rede wiedergeben, durchziehen fortan all ihre Realitätsbezüge. Sie legen – als hätten sie ihrerseits einen Ruf vernommen, der sie zu brauchen schien – eine Art sensorischer Schutzzone um Frau Jordans Wahrnehmung. Als Franziska aus nicht weiter ausbuchstabilten Gründen schon lange nicht mehr zu Besuch kommt,

dafür aber Leo auftaucht, um von einer neuen Frau zu berichten, kann seine Mutter ihm nicht folgen, denn

[...] während er ihr etwas erzählte, fingen die Hunde zu bellen an, mehrere gleichzeitig, in großer Nähe, und sie war so eingekreist von dem Gebell und einem sehr sanften, sanften Schrecken, daß sie sich vor ihrem Sohn nicht mehr fürchtete. Die Furcht eines ganzen Lebens wich auf einmal aus ihr. (TP 4, 307)

Als ob die Stimmen der Hunde als ein verspätetes Echo einer Ethik des Rufs folgten, ergeben sich am Ende dieses erzählten Lebens Verschiebungen, die nichts wieder gut- im Sinne von ungeschehen machen, die aber einer lange unterdrückten Stimme vielleicht nachträglich gerechter werden können. Mit der Nachträglichkeit von Formen des Auf- oder Nachlebens ungelebter Lebensentwürfe durchkreuzt die Echofigur somit nicht nur Vorstellungen von Identität, sondern auch von Präsenz: Ihre Stimme ist nie (nur) sie selbst und nie nur zu bestimmter Zeit präsent. Auch ein Übersetzen nach Echo wird also immer Vielheit, Verschobenheit und Verzeitlichung bedeuten und der Versuch, eine Ethik des Übersetzens zu formulieren, die diese konstitutive Nachträglichkeit berücksichtigt, könnte niemals ein letztes sicheres Wort für sich beanspruchen.

(5) Elisabeth – unbedingt sprechen, fremdbestimmt

In *Drei Wege zum See* teilen Elisabeth Matrei und ihr Vater während ihres Besuchs im Elternhaus eine Sprache, in der inhaltliche Übersetzungslücken vielfach durch unbedingte Bezugnahmen aufeinander kompensiert werden – beispielsweise in der emphatischen Affirmation eines geteilten Sprachempfindens (dem gemeinsamen Dialekt) (vgl. TP 4, 427), im geteilten Misstrauen gegenüber der Außenwelt unter Rückgriff auf völlig diverse Bezugsrahmen⁴³ oder in vereinfachten väterlichen Einschätzungen des Zustandes der Tochter: „für Herrn Matrei gab es nur die Beobachtung: Du schaust gut aus. Oder: Du schaust aber nicht gut aus.“ (TP 4, 368)⁴⁴ Diese oberflächlich wirkenden Einvernehmen und Beurteilungen erscheinen einerseits wie ein ignorantes Verkennen der differenzierteren Konstitution der anderen Person. Andererseits zeigt sich darin eine mögliche Spezifität in der Wahrnehmung, zum Beispiel eine binäre Absorption des aus sorgender Perspektive einzig relevanten Kriteriums, und damit eine immer schon reflexartig vollzogene Übersetzungsleistung. Wie für Benjamins Echo des Übersetzens bleibt die Sinnebene in den skizzierten Umgangsformen sekundär; stattdessen greifen auf Beziehungsebene gedankliche Übertragung, darüber vermittelte Anteilnahme und empfundene gegenseitige Verantwortung ineinander. Dass diesem Verhältnis allerdings immer etwas vorenthalten (der Berührung entzogen) bleibt, wird spätestens deutlich, als Elisabeth unter fingiertem Vorwand um eine Woche verfrüht abreist. Damit will sie nicht zuletzt der irrtümlichen Beruhigung des Vaters entgehen, der befindet, „du schaust aber schon viel besser aus“ (TP 4, 454), und damit die Abgründe verkennt, die sich in Erinnerungsspuren auf ihren langen Spaziergängen aufgetan haben.

⁴³ So beklagt Elisabeth die obszöne Sprachlichkeit, mit der sie in der österreichischen Bahn konfrontiert werde – dagegen sei es „viel leichter, zwischen Dakar und Paris hin und her zu reisen, weil man dann nicht jedes Wort so versteht, bis in die Wurzel, jeden Mißbrauch, jede Fälschung, jede Vulgarität“. Herr Matrei begreift zwar nicht ganz, wovon sie spricht, stimmt aber trotzdem emphatisch zu: „Deswegen reise ich ja nicht, und ich mag mit niemand mehr reden.“ TP 4, 426–427.

⁴⁴ Als Elisabeth später äußert, „daß es ihr lieber sei, ein Paar Würstel zu essen und etwas Käse, als in Paris in einem chinesischen Restaurant zu sitzen“, empfindet der Vater tiefe Zustimmung (China war ihm ohnehin unheimlich) und er nimmt sich vor, dafür zu sorgen, „daß sie in ein paar Tagen besser aussähe. Denn sie sah diesmal nicht gut aus.“ TP 4, 377.

Wie in *Das Gebell* fordern Echos der Vergangenheit in *Drei Wege zum See* nachträglich ihr Recht ein. Die Stimmen von anderswo aus Elisabeths Erinnerungen betreffen insbesondere Franz Josef Trotta, den sie rückwirkend als ihre „große[] Liebe“ (TP 4, 383) bezeichnet und dessen Stimme sie „seit fast zwanzig Jahren im Ohr hatte“ (TP 4, 470). Insbesondere seine unnachgiebige Kritik ihrer Selbstkonstruktion als einer vermeintlich wirksamen Stimme der Unterdrückten kehrt nun wieder. So hatte sie sich in ihrer Rolle als Fotografin in Kriegsgebieten, und zwar für Zeitungen für Menschen in Nicht-Kriegsgebieten, lange ungetrübt als Vermittlerin existentieller Wahrheiten begriffen. Im Gegensatz zur *echo chamber* ihres Arbeitsumfelds hielt Trotta ihr jedoch kritisch vor, sich als Retterin und Aufklärerin zu gefallen, ohne tatsächlich einen Unterschied zu machen für die Menschen, mit deren fotografischen Abbildern sie glaubte, die Gesellschaft ‚wachrütteln‘ zu müssen. „Trotta sagte nur: So, müssen sie das? Wollen sie das? Wach sind doch nur diejenigen, die es sich ohne euch vorstellen können. [...] man schaut sich doch Tote nicht zur Stimulierung für Gesinnung an.“ (TP 4, 385–386) Die in Trotta figurierte Position sensibilisiert für den Verdacht, dass die fotografische Repräsentation als Zurschaustellung von Leid gerade immunisiert gegen das Leid der Anderen, anstatt sich davon berühren zu lassen; die einseitige Form der Repräsentation bietet zudem keinerlei Möglichkeiten zur Gegenübersetzung; Berührungen scheinen nur insofern willkommen, als sie der „Stimulation [der] Gesinnung“ dienen und derart für die eigene moralische Legitimität (auf der richtigen Seite zu stehen) einverleibt werden.⁴⁵ Derart schließende Bedingungen moralischer Selbstbefriedigung finden sich auch in *Probleme Probleme* gestaltet, und zwar dort, wo Beatrix moralisches Vokabular zur Verfügung stellt, das von anderen beliebig und ohne stärkere Involvierung angeeignet werden kann und Andere(s) zum Verstummen bringt. Elisabeths fotografische Aufbereitung der Wirklichkeit scheint nun Ähnliches zu ermöglichen, auch wenn die Figur völlig andere Intentionen verfolgt. Wo Beatrix die inhaltliche Leere der Zeichen bewusst für die Stimulation der anderen und die resultierende eigene Ruhe nutzt, wo Miranda wiederum die Sinne von der Außenwelt abzieht, um Eindrücke im Inneren zu generieren, hatte Elisabeth besten Glaubens die ‚tatsächliche‘ Wirklichkeit bearbeitet, indem sie mit ihren Kriegsfotografien einen ‚objektiven‘ Bildausschnitt vergrößert. Die Rechtfertigung dieser Arbeitsweise war ihr nach Trotta Erschütterungen allerdings unmöglich geworden: „zum erstenmal hatte ihr jemand den Boden unter den Füßen weggezogen“ (TP 4, 385). Wie für Nadja in *Simultan* wird im sprachlichen Bild des entzogenen Bodens hier die Öffnung von Sprache und der Blick für andere Erkenntnis- und Begegnungsformen angebahnt; Raum scheinen andere Stimmlichkeiten vorzüglich dort zu finden, wo die feste Ebene zu einem zerklüfteten und somit widerhallenden Resonanzraum wird. Die Legitimierung von Elisabeths festen Glaubenssätzen scheint durch die Berührung mit dem Anderen brüchig oder ‚gewaltig bewegt‘ worden zu sein: Die Fotografin erinnert sich, durch Trotta die Schieflage ihres Selbstverständnisses erkannt zu haben. Er – „ein wirklich Exilierter und Verlorener“ (TP 4, 383), dessen Familie in den nationalsozialistischen Konzentrationslagern ermordet worden war und der sich lange nach ihrer beider Trennung das Leben nehmen wird (vgl. TP 4, 404) – bildet in ihren Erinnerungen die für ihr Leben wichtigste Referenz: als einer, der sie „langsam mit sich zog in den Untergang, sie den Wundern entfremdete und die Fremde als Bestimmung erkennen ließ.“ (TP 4, 384) Doch Trotta nicht vergleichbare Exilerfahrungen in eigene Sehnsüchte nach einem Anderswo zu übersetzen – sie denkt sich als von ihm „in eine Exilierte verwandelte“ (TP 4, 415) –, impliziert eine Identifizierung mit dem Opfer, die

⁴⁵ Für diesbezügliche Zusammenhänge mit der Dokumentarismusdebatte der 1960er Jahre vgl. Wagner 2008, 108.

ihrerseits Fragen aufwirft. Denn Elisabeth eignet sich hier eine Fremdheit an, die aufgrund der Divergenzen zwischen ihrer und Trottas Lebensgeschichte unübersetzbar bleiben müsste, wenn sie infolge der Berührung nicht fest- und stillgestellt werden soll. Zugleich bildet die Übernahme einer geteilten Fremde möglicherweise den Versuch, einen Ausgleich zu stiften, den Abstand zu verringern und mehr voneinander zu verstehen. Denn immerhin weist, anstatt Sinn und Repräsentation der Leiden Anderer fotografisch fremd zu bestimmen, die Übernahme einer „Fremde als Bestimmung“ auf Beziehungsebene das Potential eines Echos im Übersetzen auf; eine solche ‚Fremde‘ indiziert die Möglichkeit, durch Berührung nachhaltig bewegt zu werden, ohne für diese Bewegung einen ungeteilten Ursprung zu inszenieren und ohne den Ort dieser anderen Bestimmtheit festlegen zu können oder zu wollen. Wo diese aporetische Formel einerseits das Fremde in der Feststellung unterwirft, verspricht sie in ihrer Unauflösbarkeit zugleich jenen ethischen Modus des Übersetzens, der sich von immer wieder Anderem berühren lässt, ohne je im Eigenen anzukommen. Verwiesenheit auf Anderes oder dessen Exotisierung – offen bleibt, was mit einer Fremde als Anderem geschieht, sobald sie als „Bestimmung“ bestimmt wird. Oder ist diese Bestimmung in ihrer Konstituiertheit durch Fremdes bereits so durchkreuzt und so beweglich wie der Pflichtbegriff der ‚ersten Pflicht‘ zum Übersetzen?

IV. Aporien der Gerechtigkeit im Übersetzen

Pflichtgemäß zu übersetzen, heißt für eine Simultandolmetscherin gewöhnlich, zu funktionieren. Und eine Ethik zu formulieren, zielt gewöhnlich darauf ab, moralisches Handeln auf eine universelle Formel zu bringen. Eine Pflicht als automatisierte Handlung und eine Ethik, die an allgemeine Bestimmungen geknüpft ist, sind jedoch gerade das, was von einem ‚Übersetzen als erste Pflicht‘ durchkreuzt wird. Wenn Bachmann im *Klappentext* aus der „erste[n] Pflicht“ unmittelbar ein „Menschenrecht“ ableitet, scheint auch sie auf den ersten Blick eine bestimmte Gerichtetheit der Verpflichtung vorauszusetzen, die also immer an ein konkretes Rechtssubjekt gebunden wäre, das seine Ansprüche gegenüber dem Anderen mindestens implizit geltend machen können muss. Doch wird gerade im Übersetzen jede statische oder universelle Voraussetzung bestimmter Subjektqualitäten unterlaufen, wenn mit dem Echo das unbedingte Antworten zur alleinigen Maßgabe wird. Für die Maßgeblichkeit des Echos in einer Praxis des Übersetzens sensibilisiert Benjamin, indem er in der *Aufgabe des Übersetzers* die Feststellung eines originären Sinns zugunsten einer beweglichen Bezogenheit auf die andere Sprache verwirft. Eine solche Bezogenheit birgt in ihrer radikalen Offenheit jedoch buchstäblich neue Abgründe. Wenn, wie bei Franziska, Abhängigkeit von der Rede des Anderen auch zum Verstummen bringen kann oder wenn, wie mit Beatrix und Miranda deutlich wird, die Ursprünge, Implikationen und Effekte echo-artigen Antwortens nicht zu kontrollieren sind, dann scheint es ungeheuerlich, ein derart unsicheres Prinzip zur ‚ersten Pflicht‘ zu erklären. Echo sagt nie: „Sag es so“, sondern nur: „Sag“. Vielheit, Vershobenheit und Verzeitlichung ihrer antwortenden Rede bieten keine fixen Handlungsmaßstäbe und keine sichere Verortung von Stimmen in Subjekten, Zeit- oder Sinneinheiten. Eine Ethik des Übersetzens als Echo von *Simultan* müsste somit jeden errungen geglaubten Grundsatz, jeden Sinn und jede moralische Wertung von der nächsten möglichen Berührung wieder herausfordern lassen – über das Fremde bestimmt, ohne dieses Fremde jemals bestimmen zu können. Kann darin jene „ganze Gerechtigkeit“ liegen, die Bachmann (in) *Simultan* gegeben wissen will?

Die Frage möglicher Gerechtigkeit in einer Ethik des Übersetzens berührt auch Bossinades auf Bachmanns Texte gewendete Reflexion der Möglichkeit einer Sprach-

praxis, „die das Teilungsverhältnis aktiviert, statt es zu verflüchtigen oder rigid zu verfestigen“.⁴⁶ Die sprachliche Teilung tritt hier in ihrer ganzen Zwiespältigkeit hervor: als Gemeinsamkeit und unaufhebbare Differenz, die es gleichermaßen zu berücksichtigen gälte und denen gleichzeitig gerecht zu werden ausgeschlossen scheint – eine Aporie. Ähnlich aporetisch resümiert Alfred Hirsch mit Benjamin, es klaffe „ein Abgrund zwischen der Notwendigkeit des Übersetzens einerseits und der Unmöglichkeit, dem Gesetz, das sie hervorbringt, gerecht zu werden, andererseits.“⁴⁷ Nur in diesem Abgrund verschafft vielleicht ein Echo sich Raum, das den beidseitigen Steilhängen vor- und nachgelagert zugleich klingt. Antworten müssen, aber nie eine letzte Antwort und kein Siegel der Gerechten geben können – auch Jacques Derrida merkt an Benjamin anschließend an, nach dem Mythologem der babylonischen Sprachverwirrung werde die Übersetzung „zum Gesetz, sie wird zur Pflicht, zum Soll und zur Schuld, zu einer Schuld freilich, von der man nicht mehr loskommen, die man nicht mehr begleichen kann“.⁴⁸ Was Momente des Übersetzens unter anderem bei Bachmann dennoch ermöglichen, sind kritische Befragungen tradierter Denkgewohnheiten zum Eigenen und Fremden, zum Subjekt von Sprache und zur allgemeinen Bewertbarkeit moralischen Handelns. Was wird immer schon vorausgesetzt, wenn wir von einer Ethik sprechen? Und wie kann darin vorkommen, was sich immer erst nachträglich zu erkennen gibt?

Literatur

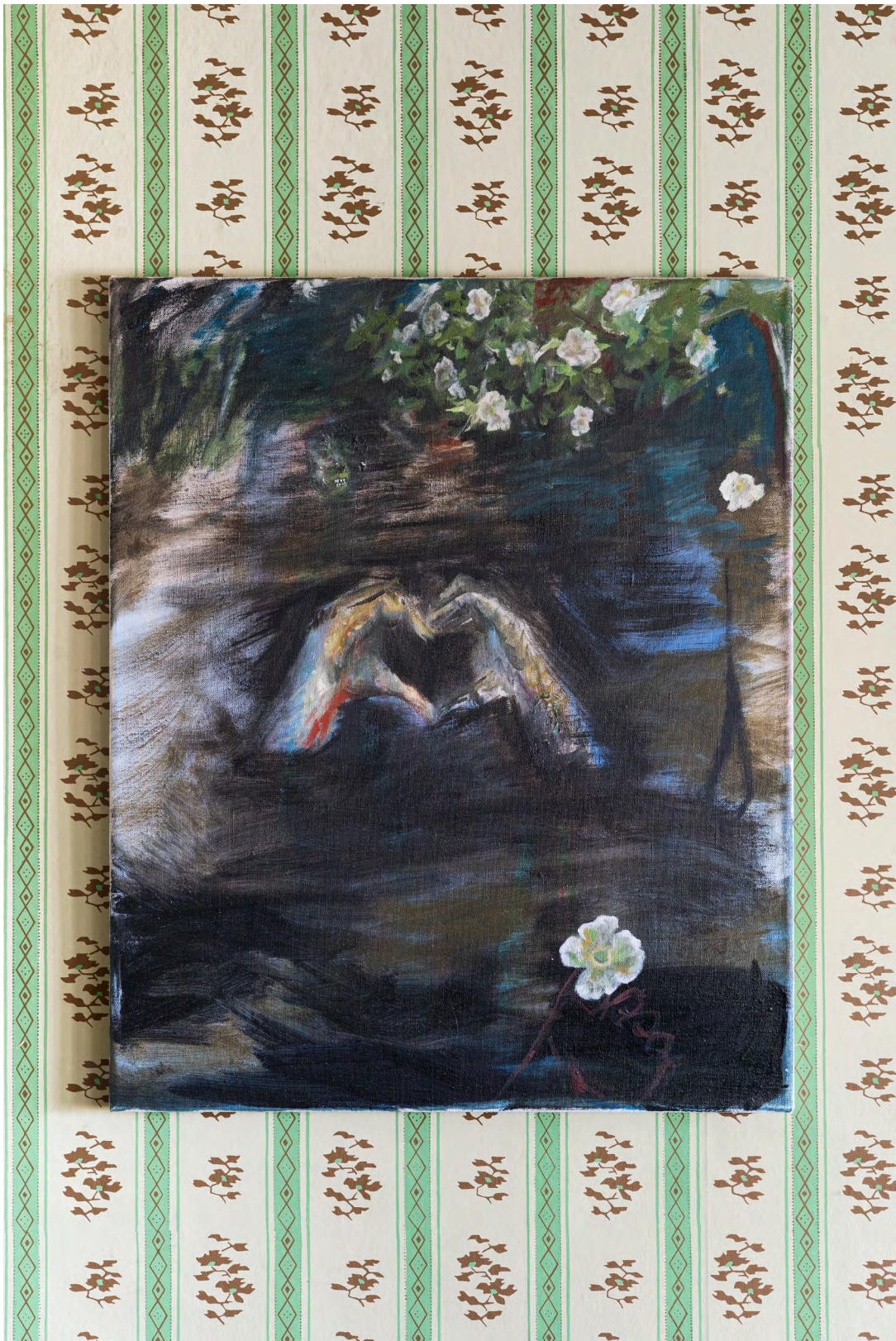
- Agnese, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien 1996.
- Apel, Friedmar: Sprachbewegung. Eine historisch-poetologische Untersuchung zum Problem des Übersetzens. Heidelberg 1982.
- Bachmann, Ingeborg: „Todesarten“-Projekt, Kritische Ausgabe, 4 Bde. in 5 Teilbden., Bd. 4, Der „Simultan“-Band und andere späte Erzählungen, hg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München/Zürich 1995. Darin enthalten und im vorliegenden Aufsatz zitiert:
- : Poetologische Entwürfe, 1–20, darin: Brief an den Verlag [S-P3], 7–16, Statt einem Klappentext [S-P4], 16–20.
 - : Simultan [edierte Druckfassung], 100–145.
 - : Probleme Probleme [edierte Druckfassung], 160–208.
 - : Ihr glücklichen Augen [edierte Druckfassung], 243–274.
 - : Das Gebell [edierte Druckfassung], 284–310.
 - : Drei Wege zum See [edierte Druckfassung], 361–471.
- Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. In: dies.: Kritische Schriften, hg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München 2005, 253–349.
- Bannasch, Bettina: Von vorletzten Dingen. Schreiben nach „Malina“: Ingeborg Bachmanns „Simultan“-Erzählungen. Würzburg 1997.
- Benjamin, Walter: Die Aufgabe des Übersetzers. In: Charles Baudelaire: Tableaux parisiens. Deutsche Übertragung mit einem Vorwort über die Aufgabe des Übersetzers. Heidelberg 1923, 9–21.
- Bossinade, Johanna: Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation. Freiburg i. Br. 2004.

⁴⁶ Bossinade 2004, 193.

⁴⁷ Hirsch 2011, 620.

⁴⁸ Derrida 1997, 129.

- Brinker-Gabler, Gisela: Ausnahmezustand. Gesetz und Sprache bei Ingeborg Bachmann und Giorgio Agamben. In: Barbara Agnese und Robert Pichl (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006. Würzburg 2009, 125–134.
- Cambridge Dictionary: Art. „echo chamber“ (o. D.), eingesehen und zuletzt abgerufen am 14. März 2026 unter <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/echo-chamber>.
- Derrida, Jacques: Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege. In: Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion. Frankfurt a. M. 1997, 119–165.
- Dusar, Ingeborg: Choreographien der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*. Köln/Weimar/Wien 1994.
- Frey, Hans Jost: Die Sprache und die Sprachen in Benjamins Übersetzungstheorie. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): Übersetzen: Walter Benjamin. Frankfurt a. M. 2001, 147–158.
- Groddeck, Georg: Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik, hg. v. Günter Clauser. Wiesbaden 1966.
- Hart Nibbrig, Christiaan: An der Stelle, statt anstatt eines Vorworts. In: ders. (Hg.): Übersetzen: Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 2001, 7–16.
- Hirsch, Alfred: Art. „Die Aufgabe des Übersetzers“. In: Burkhardt Lindner (Hg.): Benjamin-Handbuch, Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart 2011, 609–625.
- Jacobs, Carol: Die Monstrosität der Übersetzung. In: Alfred Hirsch (Hg.): Übersetzung und Dekonstruktion. Frankfurt a. M. 1997, 166–181.
- Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten [1785]. In: ders.: Gesammelte Schriften (Akademieausgabe), Bd. IV. Berlin 1911, 385–463.
- Menke, Bettine: ‚Wie man in den Wald hineinruft ...‘ Die Echos des Übersetzens. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): Übersetzen: Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 2001, 367–393.
- : Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens. In: Doerte Bischoff und Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit, Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz. Freiburg i. Br. 2003, 135–160.
- Nägele, Rainer: Echolalie. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): Übersetzen: Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 2001, 17–37.
- Novalis: Schriften, hg. v. Peter Kluckhohn & Richard Samuel, 2. erw. Auflage, Bd. IV. Stuttgart 1998.
- Schlegel, Friedrich: Philosophie der Philologie, hg. v. Josef Körner. Tübingen 1928.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: Echo. In: *The New Literary History*, 24/1 (1993), 17–43.
- Szondi, Peter: Einführung in die literarische Hermeneutik, hg. v. Jean Bollack und Helen Stierling. Frankfurt a. M. 1975.
- Ovide Moralisé. In: Ursula Orlowsky und Rebekka Orlowsky (Hg.): Narziß und Narzißmus im Spiegel von Literatur, bildender Kunst und Psychoanalyse: vom Mythos zur leeren Selbstinszenierung. München 1992, 86–92.
- Vismann, Cornelia: Wort für Wort. Übersetzen und Gesetz. In: Anselm Haverkamp (Hg.): Die Sprache der Anderen. Frankfurt a. M. 1997, 147–165.
- Wagner, Elisabeth: Anders sehen. Bachmanns „optische Systeme“. In: Oliver Simons und Elisabeth Wagner (Hg.): Bachmanns Medien. Berlin 2008, 106–121.
- Weber, Samuel: A Touch of Translation: On Walter Benjamin’s „Task of the Translator“. In: Sandra Bermann und Michael Wood (Hg.): Nation, language, and the ethics of translation. Princeton, NJ 2005, 65–78.
- Weigel, Sigrid: Die Erinnerungs- und Erregungsspuren von Zitat und Lektüre. Die Intertextualität Bachmann–Celan, gelesen mit Benjamin. In: Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt a. M. 1997, 231–249.
- : Die Lektüre, die an die Stelle der Übersetzung tritt. Benjamins psychoanalytische Reformulierung seiner Theorie der Sprachmagie. In: Christiaan Hart Nibbrig (Hg.): Übersetzen: Walter Benjamin, Frankfurt a. M. 2001, 236–252.



ALISON YIP

L8R My Dove [2023, Öl auf Leinen]



Scan to listen
Scannen zum Anhören

<3 Liz

Zu sehen ist, sagen wir, oben links: die Uhrzeit. Daneben eine Reihe weiterer Symbole – ein Messengerdienst z.B., verpasste Anrufe, eine Zyklustracking-App usw. sowie ganz rechts die blinkende Akkuanzeige.

In der nächsten Zeile: das Symbol für eine Browser-Startseite und die Webadresse irgendeines Chatrooms in irgendeinem Forum, z.B.

notdying.com/l8rmydove/death

Darunter: das Logo des Chatrooms und ein Beitrag.

[LOGO] /death - some hr. ago
dove_siddal

<3 death

"He is lost" - "all is lost"
"Like beaten corn of grain"
"Empty of love" - "I lie" - "no rest"
"Dead"
"Dead"
"Tears"
"Misery"
"Pain"

Not visible, let's say: her name: Elizabeth Siddall, with double l. Not visible: how she lost that second l. By choice, yeah sure, but whose? Not visible: her age. Her health. Her ground down working-class teeth. Not visible: her hideously mundane face when the tears are rolling in a not so sweet, ennobling manner. Not visible: what she did that day, when she was, for a lost minute or two not busy "floating on her back, raising her hands, palms up, parting her lips as if she were singing a sad farewell song". Not visible: that she was fucking freezing to death there in the bathtub. Gracefully. But she loved it. Not visible: further lines, where she, sb., they, might have picked up hers, thrown them around their neck, and marched on, babbling further words – "slight, pale, appropriately derivative", expressing nothing but the truth, about how they need to swoon to be catch'd.

<3 Liz

Visible: on the top left, let's say: the time. Next to it, a series of other icons – a messenger service, f.ex., missed calls, a cycle tracking app, etc. – and on the far right, the flashing battery indicator. On the next line: the symbol for a browser homepage and the web address of some chat room in some forum, e.g.

notdying.com/l8rmydove/death

Below that the chat room logo and a post:

[LOGO] /Tod - vor einigen Stunden
dove_siddal

<3 Tod

„Er ist verloren“ – „alles ist verloren“
„Wie ausgedroschener Mais“
„Der Liebe leer“ – „lieg ich“ – „ruhelos“
„Tot“
„Tot“
„Tränen“
„Elend“
„Schmerz“

Nicht zu sehen, sagen wir: ihr Name: Elizabeth Siddall, mit Doppel-l. Nicht zu sehen: wie sie das zweite l verloren hat. Aus freiem Willen, ja sicher, aber wessen Wille? Nicht zu sehen: ihr Alter. Ihr Gesundheitszustand. Ihre abgeknirschten Arbeiterinnenzähne. Nicht zu sehen: ihr schrecklich profanes Gesicht, wenn die Tränen auf nicht so süße, veredelnde Weise rollen. Nicht zu sehen: was sie gemacht hat an diesem Tag, als sie für eine verlorene Minute oder zwei nicht damit beschäftigt war, „auf dem Rücken zu treiben, die Hände gehoben, Handflächen nach oben, die Lippen geöffnet, als würde sie ein trauriges Abschiedslied singen“. Nicht zu sehen: dass sie verdammt nochmal am Erfrieren war, dort in der Badewanne. Anmutig. Aber sie hat es geliebt. Nicht zu sehen: weitere Zeilen, in denen jemand, andere vielleicht ihre Zeilen aufgehoben, sie sich um den Hals geworfen hätten und weitermarschiert wären, fortwährend plappernd – „leichte, blasse, angemessen nachahmende“ Worte, die nichts ausdrücken als die Wahrheit, darüber, wie sie in Ohnmacht fallen müssen, um gefangen zu werden.

How they're nothing but your dove...
In your hand and on your rooftop
In your bed and in your bathtub
Not visible: other lines, that they would never even write
to themselves in a diary. Or could they? Make them
beautiful? F. Ex. that yesterday they hit themselves in the
hideously mundane face, because... they just could not
be every thing you wished for. Not visible: you.

Unter dem Beitrag zu sehen:

[Kommentare] 10

alison - 3h ago

Liz? That you? Wanna talk?

them - 1h ago

THX @alison

@dove_siddal: Hit them with your derivative
truth.

dove_siddal - 2h ago

just quotes you guys, 'love y'all,
everything's fine' <3

alison - now

I know, I know!

Wie sie süße, veredelnde Tränen vergießen
müssen, um gehalten zu werden. Wie sie
nichts sind als deine kleine Taube ...
In deiner Hand und auf deinem Dach
In deinem Bett und in deiner Badewanne
Nicht zu sehen: andere Zeilen, die sie nicht
einmal an sich selbst in ein Tagebuch
schreiben würden. Oder könnten sie das?
Sie schön machen? Z.B. dass sie sich
gestern ins schrecklich profane Gesicht
geschlagen haben, weil ... sie einfach nicht
alles sein konnten, was du dir wünschst.
Nicht sichtbar: du.

Visible below:

[Kommentare] 10

alison - vor 3 Stunden

Liz? Bist du das? Willst du reden?

them - vor 1 Stunde

THX @alison. @dove_siddal: Erledige sie
mit deinen nachgeahmten Wahrheiten.

dove_siddal - vor 2 Stunden

Nur Zitate, Leute, 'lieb euch alle, alles ist
gut' <3

alison - jetzt

Ich weiß, ich weiß!

PS: Du hast neulich dein Ladegerät hier
liegen lassen, ich komme später vorbei,
@dove. <3, wirklich.

PS.: You left your charger the other day, I'll drop by 18r, @dove.
<3, for real.

CHARLOTTE KRAFFT

Echo aus der Schattenwelt

Ingeborg Bachmann in Elfriede Jelineks Stück *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*

Davina Beck

Seit dem Tod Ingeborg Bachmanns sind erst etwas mehr als fünfzig Jahre vergangen; an ihrer Historisierung wird nach wie vor gearbeitet. Bislang Unpubliziertes wie der Briefwechsel mit Max Frisch (erschienen 2022, vgl. den Beitrag von Céline Burget in dieser Ausgabe) oder mit Marie Luise Kaschnitz, Hilde Domin und Nelly Sachs (2023) wird sukzessive öffentlich zugänglich gemacht, im Juni 2025 wurde in Bachmanns Geburtsstadt Klagenfurt ein Bachmann-Museum eröffnet.¹ Gleichzeitig ist zu konstatieren, dass das Echo, das Bachmann bereits erfahren hat, beträchtlich ist. Dies gilt in besonderem Maße für die künstlerische Rezeption, die von dem Bedürfnis zeugt, sich produktiv mit Leben und Werk Ingeborg Bachmanns auseinanderzusetzen.

Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek kann sowohl im fiktionalen als auch im nichtfiktionalen Bereich als eine der bedeutendsten Bachmann-Rezipientinnen gelten. 1984 publizierte Jelinek einen Essay über Ingeborg Bachmann, 2008 folgte ein Aufsatz über den Briefwechsel Bachmanns mit Paul Celan. Für die Verfilmung von *Malina* aus dem Jahr 1991 schrieb Jelinek das Drehbuch. Anspielungen auf literarische Werke Bachmanns finden sich in vielen von Jelineks Texten, etwa am Ende des Stücks *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) auf *Das Buch Franza*. In Anlehnung an den Tod von Protagonistin Franza äußert die Figur Emily: „Ich gehe jetzt mit der Stirn gegen den Stein einer Pyramide schlagen.“² Darüber hinaus hat sich die Nobelpreisträgerin wiederholt affirmativ über Bachmann geäußert. So würdigte sie die Landsfrau mit der Feststellung, dass „kaum eine andere Autorin der Gegenwart [...] den Geschlechterkampf mit dieser Härte thematisiert hat“ und dass sie als „erste Frau der Nachkriegsliteratur des deutschsprachigen Raumes [...] mit radikal poetischen Mitteln das Weiterwirken des Krieges, der Folter, der Vernichtung in der Gesellschaft, in den Beziehungen zwischen Männern und Frauen beschrieben hat.“³

¹ Vgl. Wiele 2025.

² Jelinek 1987, 9.

³ Winter 1991, 15; Jelinek 1989, 312.

Die Auseinandersetzung mit feministischen Fragestellungen, insbesondere die Kritik an der patriarchalischen Geschlechterordnung in der westlichen Gesellschaft sowie an dem defizitären Geschlechterverhältnis, sind auch für das Schaffen Jelineks charakteristisch.⁴

Gesondert zu erwähnen ist in diesem Kontext Jelineks *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* aus dem Jahr 2003, das fünfte und letzte Stück der von Jelinek *Prinzessinnendramen* genannten Texte.⁵ In allen Stücken wird – mit unterschiedlichen Schwerpunkten und Methoden – der Ausschluss der Frau aus dem kulturellen Leben in der patriarchalischen Ordnung verhandelt. Als Vorlage für die Protagonistinnen fungieren fiktive und reale weibliche Persönlichkeiten aus Literatur und Kultur, so unter anderem Schneewittchen, Dornröschen und Jackie Kennedy.

Protagonistin von Stück Nummer fünf ist die an Ingeborg Bachmann angelehnte Inge. Sie tritt zusammen mit Sylvia auf, die auf der amerikanischen Schriftstellerin Sylvia Plath beruht. Die Handlung von *Der Tod und das Mädchen V* basiert auf einer parodistischen Abwandlung von Odysseus' Unterweltfahrt im 11. Gesang der Homerischen *Odyssee*: Odysseus begibt sich in die Unterwelt und opfert einen Widder, dessen Blut er dem Seher Teiresias gibt, um ein Orakel zu seiner weiteren Fahrt zu erhalten. Die Rolle von Odysseus nehmen bei Jelinek Inge und Sylvia ein. Die Frauen schlachten ebenfalls einen Widder, füllen dessen Blut in Behälter ab und erklimmen eine Wand, über die sie zuvor diskutiert haben. Oben angekommen, wollen sie das Blut den Schatten und der Seherin Therese geben, um die Wahrheit zu erfahren, worunter sie allerdings nichts anderes verstehen als Klatsch und Tratsch. Ihnen begegnet ein in Mullbinden und Skikleidung gehülltes Wesen – ob es sich um die Seherin handelt, bleibt unklar –, mit dem die Protagonistinnen das Blut trinken. Statt der erhofften Wahrheit ist aus einem Radio eine Männerstimme zu hören, die die beschriebene Geschichte aus der *Odyssee* wiedergibt, derweil eine Frauenstimme auf Altgriechisch die Entmannung von Uranos aus Hesiods *Theogonie* erzählt. Die Handlung ist fast vollständig durch Regieanweisungen vorgegeben, was den Fokus auf das Sprechen der Figuren verlagert. Im Gespräch behandeln Inge und Sylvia auf eine zynisch-naiv wirkende Weise ihr Leben und Sterben beziehungsweise dasjenige von Bachmann und Plath, wie ich nachfolgend ausführen werde.

Mein Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern in Bezug auf *Der Tod und das Mädchen V* von einem Echo auf Ingeborg Bachmann gesprochen werden kann. Grundsätzlich kann die Metapher des „Echos“ im Zusammenhang mit Figuren, die ein realhistorisches Vorbild haben, Verschiedenes bedeuten. So ist im Fall von Jelineks Stück von mindestens drei möglichen Verständnisweisen auszugehen: Erstens lässt sich die Figur Inge als literarisches Echo der geschichtlichen Ingeborg Bachmann verstehen. Zweitens kann das von der Figur Gesagte als Wiederklang von Äußerungen Bachmanns und ihrer Werke begriffen werden. Drittens ist das gesamte Stück durch den Bezug auf Bachmann ein Teil der Bachmann-Rezeption und damit ein literarischer Widerhall auf die Schriftstellerin.

Mein Ziel ist es, anhand ausgewählter Textpassagen und Äußerungen Jelineks darzulegen, dass *Der Tod und das Mädchen V* zusätzlich zu den genannten gängi-

⁴ Den Verbindungen zwischen Bachmann und Jelinek ist erst nach der Jahrtausendwende zunehmend Aufmerksamkeit geschenkt worden. Vergleiche beider Autorinnen hinsichtlich ihrer Positionen und literarischen Schreibweisen finden sich in Pommé 2009 und Szczepaniak 2008.

⁵ Nachfolgend wird *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* unter der Sigle TuM im Fließtext zitiert. Die Uraufführung des Textes fand bereits 2002 am Deutschen Theater Berlin, für das es ursprünglich geschrieben wurde, unter der Regie von Hans Neuenfels statt. Die Rolle von Inge übernahm darin Almut Zilcher. Die Zählung als fünftes Stück ergibt sich aus der Entstehungsreihenfolge der Texte. Ansonsten bauen die Dramen nicht aufeinander auf.

gen Aspekten ein Echo auf der Metaebene erzeugt: Über die spezifische Gestaltung ihrer Protagonistin liefert Jelinek einen kritischen Kommentar zur Ineinssetzung von literarischer Figur und historischer Person sowie zu der biografischen Mythisierung Bachmanns.⁶

Inge versus Ingeborg Bachmann – Ein literarisches Echo

Jelineks offenkundig erfundene, ein antikes Epos von Weltbedeutung auf skurrile Art und Weise verarbeitende Darstellung geht nicht auf ein literarisches Werk Ingeborg Bachmanns zurück.⁷ Der Ausgangspunkt für ein Verständnis des Echohaften in Jelineks Stück ist darum in einer näheren Betrachtung der Figur Inge zu suchen.

Grundsätzlich nehmen Figuren in Jelineks postdramatischer Ästhetik eine untergeordnete Rolle ein. Oftmals verzichtet die Autorin ganz auf ausgewiesene Sprechinstanzen und verwendet stattdessen „Sprachflächen“ – ein Begriff, den Jelinek selbst prägte –,⁸ die aus verschiedenen Stilen, rhetorischen Mitteln, Wortspielen, Redewendungen und Prätexten komponiert sind und etablierte Bedeutungen in Frage stellen.

Wenn Figuren verwendet werden, dann nicht im Sinne einer psychologisch-motivierten Konzeption – auch nicht bei realen Persönlichkeiten. Jelinek versteht Figuren als Sprachrohre, die den vorgegebenen Text transportieren sollen. Immer wieder hat sie darauf hingewiesen, dass der Text aus ihren Figuren spricht, nicht die Figuren selbst: „Sie [die Figuren] konstituieren sich nur durch das Sprechen, und sie sprechen, was sie sonst nicht sprechen. Es spricht aus ihnen.“⁹ Unironisch getätigte Aussagen wie die folgende wirken befremdlich aus dem Mund einer literarisierten Ingeborg Bachmann: „Nur Frauen beschreiben sowas [gemeint ist eine unsichtbare Wand]. Die haben doch auch solche Angst vor dem Atom. Männer würden sich nicht aufhalten mit etwas, das man nicht sieht.“ (TuM 110)

Jelineks Protagonistinnen sind statisch, ausgehöhlt und haben kein Bewusstsein dafür, dass sie in einer Handlung auftreten, die sich aus literarischen Versatzstücken zusammensetzt. Zudem bauen ihre Aussagen nicht immer logisch aufeinander auf. In der Figurenkonzeption, so könnte man sagen, spiegelt sich die Brüchigkeit von weiblicher Identität wider – ein Thema, mit dem sich auch Bachmann auseinandergesetzt hat.¹⁰ Wenn es in einer Regieanweisung heißt, „die beiden Personen Sylvia und Ingeborg [...] stehen für viele andere“ (TuM 103), dann unterstreicht dies, dass ihnen eine Stellvertreterfunktion zukommt. Beide Figuren stellen, wie eingangs angedeutet, ein literarisches Echo auf Leben, Werk und Äußerungen der jeweiligen realen Schriftstellerin dar. Zugleich werden sie aber auch von Jelinek funktionalisiert: Das Echo wird angereichert mit zusätzlichen Aussagen und Aussageabsichten, die nicht oder nicht direkt auf Plath und Bachmann zurückzuführen sind und über diese hinausreichen.

⁶ Gemäß dem Erkenntnisinteresse dieses Beitrags beschränken sich die Ausführungen weitgehend auf die Figur Inge und Ingeborg Bachmann. Der Vollständigkeit halber sei aber erwähnt, dass sich die meisten der Aussagen auch auf Sylvia und Sylvia Plath übertragen lassen.

⁷ Gleichwohl sind in Bachmanns Werk Spuren der Antikenrezeption, auch explizit der *Odyssee*, zu finden, wie etwa in ihrem Gedicht *Die gestundete Zeit*.

⁸ Vgl. Roeder 1989, 153.

⁹ Ebd., 151.

¹⁰ Vgl. Mitterbauer 2007, 288. Man denke nur an Malina, der im gleichnamigen Roman als männliches *Alter Ego* der weiblichen Ich-Erzählerin verstanden wird. In einer patriarchalen Gesellschaft ist weibliche Identität nur in Abhängigkeit vom Mann zu bestimmen, was zu instabilen, diskontinuierlichen und un-freien Identitätsentwürfen führt.

Die Figur Inge wird (mit Ausnahme der zitierten Regieanweisung) im Stück nie Ingeborg genannt; auch ihr Nachname wird einzig vom Klappentext ergänzt. Unter dem Namen *Inge Bachmann* publizierte Bachmann ihre Erzählung *Auch ich habe in Arkadien gelebt* (1952), auch Zeitgenoss*innen verwendeten die Abkürzung.¹¹ Heutzutage ist sie darunter aber nicht mehr allgemein bekannt.¹² Der Name bildet aus produktions- und rezeptionsästhetischer Perspektive ein wichtiges Erkennungsmerkmal, um die Referenz einer Figur zu einem realen Pendant herzustellen. In Kombination mit der konstruierten Handlung, in die Inge als Protagonistin vermeintlich austauschbar hineingesetzt wurde, mag daher die Frage aufkommen, inwieweit hier tatsächlich von einem Echo zu sprechen ist. Folgt man der Auffassung Michèle Pommés, besteht zwar eine Verbindung zwischen der Figur Inge und Ingeborg Bachmann, jedoch weniger im Sinne einer Identität und mehr als wahrnehmbarer Bezugspunkt: „Obwohl die fiktiven Dichterinnen Inge und Sylvia nicht mit den Schriftstellerinnen Bachmann und Plath identisch sind, verleiten die zahlreichen biographischen Anspielungen den Leser dazu, die Figuren mit den realen Personen zu assoziieren.“¹³

Dass Jelinek tatsächlich die österreichische Schriftstellerin Ingeborg Bachmann meint, betonen Text und Paratext gleichermaßen: Auf Elfriede Jelineks Webseite¹⁴ sind dem dort publizierten Stück Fotos von Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath sowie der österreichischen Autorin Marlen Haushofer mit vollständiger Namensnennung vorgeschaltet, die den unmissverständlichen Bezug zu den Protagonistinnen und Haushofers titelgebendem Roman *Die Wand*¹⁵ herstellen. Im Text sind es intertextuelle Referenzen und biografische Allusionen, die eine Zuordnung ermöglichen. Inge spricht beispielsweise oft in Heidegger- und Kant-Zitaten,¹⁶ eine Anspielung darauf, dass Ingeborg Bachmann nach einem Philosophie-Studium über Heidegger promoviert hat, der sich in seiner erkenntnistheoretischen Schrift *Die Frage nach dem Ding* (auf die im Text ebenso angespielt wird) mit Kants Transzendentalphilosophie beschäftigt hat.

Aus figurentheoretischer Sicht¹⁷ erscheint es mir aus diesen Gründen plausibel, davon auszugehen, dass es sich bei Inge um eine dramatisch vermittelte, stark fikionalisierte Form von Ingeborg Bachmann handelt. Sie ist nicht identisch mit der realen Schriftstellerin, sie ist aber auch nicht vollständig losgelöst von ihr; beides deutet Jelinek durch die verwendete Namensform an. Bachmann soll als Referenz der Figur Inge erkennbar sein. Allerdings handelt es sich bei Jelineks Protagonistin um ein Echo, das die nähere Kenntnis seines Ursprungs – der Vita, literarischen Werke, Positionen und Aussagen Bachmanns – voraussetzt, um als solches verstanden zu werden.

¹¹ Exemplarisch ließen sich zahlreiche Briefe Max Frischs an Bachmann anführen; vgl. stellvertretend Bachmann und Frisch 2024, 78.

¹² Dies ist daran erkennbar, dass weder gängige biografische Nachschlagewerke (z. B. Lutz 2010) noch spezifische Bachmann-Publikationen (z. B. Albrecht und Götsche 2020) den Namen *Inge Bachmann* erwähnen oder ihm eine prominente Position einräumen.

¹³ Pommé 2009, 333.

¹⁴ Vgl. Jelinek 2002.

¹⁵ An dieser Stelle sei nur darauf verwiesen, dass sich das Wandmotiv im Stück nicht allein aus Haushofers *Wand*, sondern aus ganz verschiedenen intertextuellen Bezügen speist, so auch aus Platons Höhlengleichnis, Bachmanns *Malina* und *Das Buch Franza* sowie Plaths *Glasglocke*. Diese bereits im Titel vorhandene, typisch postmoderne Intertextualität kennzeichnet als Kompositionsprinzip das gesamte Stück und überhaupt Texte von Jelinek. Zur Intertextualität bei Jelinek mit besonderem Blick auf das hier besprochene Stück vgl. Pommé 2009, Kap. III, zu Jelinek und der Postmoderne Kap. IV.

¹⁶ Vgl. Pommé 2009, 357–370.

¹⁷ Ausführlich hierzu Beck 2024, Kap. 2.

Ein Echo zwischen Realität und Fiktion

Wenn eine historische Person als Figur aufgegriffen wird, weckt dies Erwartungen und Vorstellungen, wie literarisch mit ihr umgegangen wird, vor allem wenn bekannt ist, in welchem Verhältnis ein*e Autor*in zu dieser Person steht. Jelineks Stück fällt auf, ja provoziert, erst recht angesichts der üblichen Form biografischer Fiktionen, wie sie etwa Bettina Stork in ihrem Roman *Die Poesie der Liebe. Ingeborg Bachmann & Max Frisch* (2022) und Margarethe von Trotta in ihrem Film *Ingeborg Bachmann – Reise in die Wüste* (2023) vorgelegt haben. Darin werden jeweils zwar ebenfalls fiktionalisierte, aber auf Episoden aus Bachmanns Leben aufbauende oder authentisch anmutende Handlungen erzählt. Im Gegensatz dazu bietet *Der Tod und das Mädchen V* zahlreiche Irritationsmomente im Hinblick auf das Verhalten der Protagonistinnen, ihre Wortwahl und den Umgang miteinander. Bereits der Beginn unterläuft bestehende Erwartungen:

Sylvia und Inge schlachten zusammen ein männliches Tier (einen Widder). Sie reißen ihm die Hoden heraus und schmieren sich mit Blut ein. Das muß sehr archaisch und grausam aussehen, ganz im Gegenteil zum Gesprochenen! Im Laufe des folgenden [sic] werden ihre Kleider dann unbrauchbar, und die Frauen müssen sich umziehen. Dann zieht Ingeborg ein Dirndl und Bergschuhe an, Sylvia einen einteiligen Badeanzug aus den 50er Jahren, aber auch Bergschuhe dazu. (TuM 103)¹⁸

Inhaltlich angedeutet wird die Reinszenierung eines antiken, mythischen Rituals mit besonderer Symbolkraft. Durch den Verweis auf ein männliches Tier und dessen Kastration durch zwei Frauen wird die Vorstellung eines Racheaktes am Patriarchat aufgerufen. Die Beschreibung, das Verhalten der Frauen und die unangemessene Kleidung unterlaufen auf Bild- und Sprachebene allerdings jeden Ernst und feierlichen Charakter der rituellen Handlungen.

Die Kastration wird nachfolgend in Verbindung gebracht mit dem antiken Schöpfungsmythos aus Hesiods *Theogonie*. So sagt Sylvia zu Inge:

Reg dich ab. Das ist nicht Uranos, dem du da den Samen mitsamt seinen Leitern wegrißst, auf denen er steht, um uns endlich fruchtbar zu machen. Und du bist auch nicht Kronos [...] und was du schon gar nicht bist, ist diese Aphrodite, die in ihrem neuen Bikini da grade raussteigt, direkt ins Blitzlichtgewitter hinein, sowas könntest du dir gar nicht leisten. [...] Es wird nie was draus, wenn wir es in die Hand nehmen. Nicht einmal wenn wir eine Sichel dafür nehmen, wird was draus. Futter für die Kaninchen vielleicht, aber sonst nichts. [...] Und der, den du hier bearbeitest, ist nur unser Burli. [...] Wir sollten eigentlich heute liefern. Diesmal warten sie umsonst. Die Regale beim Spar sind und bleiben jetzt leer. (TuM 104)

Nach Hesiod entmannt der Titan Kronos auf Geheiß seiner Mutter Gaia mit einer Sichel seinen Vater Uranos. Die Geschlechtsorgane fallen ins Meer, aus dessen schäumenden Wogen Aphrodite entsteht. Über das Motiv des Vatemordes wird im Stück abermals der Befreiungsversuch von der patriarchalen Ordnung aufgerufen, jedoch gerade vermittelt einer Negation. Indem Silvia darauf hinweist, dass es sich *nicht* um die Entmannung des Uranos durch Kronos, sondern *nur* um Inge handelt, die einen Widder kastriert, spricht sie dem Vorgang die Bedeutsamkeit ab. Über Aphrodite als

¹⁸ In diesem Kontext wird eindeutig die *Odyssee* referiert, doch ist mit Blick auf Jelineks intertextuelles Verfahren auch an Bachmanns *Requiem für Fanny Goldmann* zu denken. Darin beklagt Fanny, von ihrem ehemaligen Geliebten für ein Buchprojekt geschlachtet worden zu sein, womit Bachmann auf Max Frischs *Mein Name sei Gantenbein* anspielt; vgl. Bachmann 1995c, 118; Fliedl 2002, 55–70.

Klischeebild einer medial inszenierten Schönheit wird der Dialog schrittweise umgeleitet, bis aus dem Opfertier ein verniedlichtes Wesen und aus Schlachtung und Kastration ein Vorgang der Nahrungsbeschaffung und -zubereitung geworden ist.¹⁹

Dieser Prozess findet eine Fortsetzung zu Beginn des zweiten Aktes. Abermals heißt es im Nebentext:

Die beiden Frauen wringen gemeinsam den Kadaver des toten Widders über einem Zuber aus, das Blut tropft hinein, sehr hübsche hausfrauliche Tätigkeit. Inzwischen haben sie sich umgezogen und achten offenkundig darauf, daß nicht noch mehr Blut auf ihre Kleidung tropft. [...] Sie ächzen ein wenig vor Anstrengung, arbeiten aber sicher, mit kundigen Griffen, sie wissen, was sie tun. Sie kennen sich aus. (TuM 121)

Das Ritual verkommt zu einer grotesken Szene: Die Figuren, die den Widder wie ein Tuch auswringen, werden mit einer weiblich codierten Tätigkeit in Verbindung gebracht, und erscheinen so als stereotype Hausfrauen. Diese Rolle müssen sich die Frauen nicht erst gewaltsam erkämpfen, weil sie ihnen ohnehin zugeschrieben wird.

Das Opfer des männlichen Tiers geht über in einen erkenntnistheoretischen Diskurs, bei dem nun auch die titelgebende Wand ins Spiel kommt. Gegenseitig werfen sich die Protagonistinnen in einem absurden und kommunikativ bisweilen unlogischen Dialog den falschen Umgang mit der Wand vor. Wiederholt reproduzieren sie die Rede vom Opfersein, streiten darum, wer von ihnen die schönere Frau sei, und bestärken sich gegenseitig in ihrer Abhängigkeit und intellektuellen Minderwertigkeit: als Frauen – etwa wenn Sylvia aphoristisch äußert: „Unser Schicksal liegt in einem Löffel, wenn es dem Mann nicht schmeckt.“ (TuM 111) – genauso wie als Schriftstellerinnen: „Wir müssen nichts wissen. Wir müssen nichts erfahren. Aber schreiben, das können wir. Wir beleuchten die neue Erkenntnis mit der neuen Lampe, die wir uns gekauft haben, schaut teurer aus als sie war, diese Erkenntnis.“ (TuM 113–114)

Das Echo auf die literarischen Vorbilder ist in den zitierten Passagen nur schwach ausgeprägt. Im Grunde ist es neben dem Namen und der angedeuteten schriftstellerischen Tätigkeit bloß die Kleidung (Dirndl und Bergschuhe), die mit Bachmann in Verbindung gebracht werden kann, wenn auch nur indirekt durch den klischeehaften Bezug zu ihrer Heimat Österreich. Deutlich zeigt sich hier Jelineks spezifische Dramen- und Figurenästhetik: Das Echo wird in diesem Handlungsabschnitt so sehr überformt, dass die Aussagen und Taten der Figur Inge diametral zu Bachmanns Leben, Werk und Überzeugungen stehen – und so zu Irritationen führen.

Während des Aufstiegs auf die titelgebende Wand kommt zunächst Sylvia auf ihren Tod zu sprechen:

Nun habe ich diesen schönen Gasofen und kann in Ruhe meinen Kopf hineinstecken, bis er gar wird. Nicht vergessen: vorher die Küchenuhr einschalten! Meine Kinder können derweil im Nebenzimmer in Ruhe vor sich hin brutzeln, wir haben ja inzwischen den neuen Herd mit mehr als einer Platte. Wir werden sogar vier Kochplatten auf unsrem Herd haben, wenn wir den neuen gekauft haben, das haben wir uns jahrelang vorgesagt! Die gehen alle auch noch drauf, die Kinder. (TuM 129–130)

¹⁹ Zugrunde liegt dieser Passage die im Bereich des dekonstruktivistischen Feminismus angesiedelte Idee eines Phallogozentrismus. Diese geht von der Annahme aus, dass Sprache ein männlich dominiertes Herrschaftsinstrument ist, an dem die Frau nicht als Subjekt teilnehmen kann; vgl. stellvertretend Irigaray 1979. Der Begriff wurde vom französischen Dekonstruktivisten Jacques Derrida geprägt, der darin seine eigene Theorie vom Logozentrismus mit Jacques Lacans Theorie vom Phallus als Signifikant in der alles beherrschenden patriarchalen Ordnung kombiniert. Nach Derrida ist der Phallogozentrismus das zentrale Kennzeichen des abendländischen Denkens; vgl. Derrida 1986, 139 und Derrida 1987, 262.

Nach einem kurzen Wortwechsel ergänzt sie:

Ich liege im Backofen, die Kinder liegen in ihren Pfannen, in die ich sie reingehauen habe wie Spiegeleier. Also legen wir uns, es bleibt uns ja nichts andres mehr übrig, die Vernunft aus, damit wir uns wenigstens mit ihr noch auseinandersetzen können! Die ist das einzige, das noch nicht irgendwo liegt und auf seinen Tod wartet. (TuM 133)

Durch den Rückgriff auf eindeutig zuweisbare Biographeme wird das bislang schwache Echo nun deutlich vernehmbar. Die historische Sylvia Plath fand mit dreißig Jahren einen frühen Tod durch Suizid, indem sie ihren Kopf in den Backofen legte und durch eine Kohlenmonoxidvergiftung verstarb. Jelinek führt die Figur Sylvia als skrupellose Mutter vor, die sich und ihre Kinder umbringt – eine Darstellung, die nicht mit dem Verhalten der historischen Person übereinstimmt.²⁰ Beide Geschehnisse beschreibt Sylvia ungerührt und in zynischem Ton als Garvorgang. Der neue Herd und die Kochplatten spielen auf Briefe an, in denen Plath beides mehrfach erwähnte.

Inge reagiert auf die Äußerungen Sylvias mit einer kurzen bekräftigenden Antwort: „Gut, daß du im Backofen bist.“ (TuM 134) Auf die tödlichen Konsequenzen von Sylvias Beschreibungen geht sie nicht ein. Vielmehr spricht sie über ihre eigenen Todesmöglichkeiten: „Keine Platte, auf der ich mich präsentieren könnte, mehr frei. Ich werde mich, glaub ich, selber anzünden müssen. Eine Uralt-Methode. Aber bewährt.“ (TuM 134) Inge sieht keine Möglichkeit zur Selbstdarstellung und schließt daraus, sich anzünden zu müssen, um ein Maximum an Aufmerksamkeit zu erregen. In einer ihrer nächsten Repliken bewertet sie den Erfolg dieses Vorgangs: „Also für einen Lebenden ist es, wie ich merke, nicht schwer, zu den Schatten zu gelangen. Ich habe mir das schwieriger vorgestellt. Ein Herd. Eine Zigarette. Ein Nylonnachthemd. Die bloße Haut.“ (TuM 134)²¹

Während Jelinek Plaths Todesursache übernimmt, aber die Details abändert, verhält es sich bei Bachmann umgekehrt. Jelinek weicht vom historisch Belegbaren ab, da sich Bachmann allen Erkenntnissen zufolge nicht absichtlich angezündet hat. Bachmann starb 1973 in Folge eines Feuerunfalls in ihrer Wohnung in Rom, wo sie seit 1966 lebte. Vermutlich war Bachmann mit einer brennenden Zigarette in der Hand eingeschlafen, sodass ihr Nachthemd Feuer fing. Ihre Abhängigkeit von dem Beruhigungsmittel Seresta, die epilepsieartige Entzugerscheinungen auslöste, führte im Zusammenhang mit den Brandverletzungen zum Tod.²² Nach Bachmanns Tod kursierten Gerüchte von einem freiwilligen Ableben, die Jelineks Stücks rezipiert, indem die Figur Inge von ihrem geplanten Suizid spricht – mit dem Effekt, dass dieses Narrativ auch in Jelineks Stück weiterexistiert, ja sogar eine vermeintliche Bestätigung durch Inge erfährt. Der Herd weist nicht nur auf die von Sylvia erwähnte Todesart zurück, sondern rekuriert auch auf eine Szene in Bachmanns Roman *Malina*, in der die Protagonistin beim Kaffeekochen über die Selbstverbrennung auf einer Herdplatte nachdenkt:

²⁰ Plath versorgte vor ihrem Tod die Kinder mit Brot und Milch, öffnete die Fenster des Kinderzimmers und versiegelte die Türen; vgl. Stevenson 1989, 296–298.

²¹ Der Text bietet keine klare Antwort darauf, ob die Figuren zum Zeitpunkt der dramatischen Handlung schon tot sind. Einerseits grenzt sich Inge als Lebende, die erst in das Totenreich gelangen muss, von den Toten ab, andererseits ist sie sich ihrer eigenen Todesart bewusst. Die Unmöglichkeit einer konkreten Aussage zu Schauplatz und Zeitpunkt ist ein bewusst eingesetztes und nicht nur auf *Der Tod und das Mädchen V* beschränktes Mittel. Jelineks Texte sind „keine historischen oder gar historistischen Stücke. Sie schieben die Zeitebenen ineinander. Sie wollen Gegenwart sichtbar machen in ihrer historischen Dimension, und sie sind vor allem einer politischen Aussage untergeordnet.“ (Roeder 1989, 154).

²² Vgl. Hartwig 2017, 8–15.

Ich muß aufpassen, daß ich mit dem Gesicht nicht auf die Herdplatte falle, mich selber verstümmle, verbrenne, denn Malina müßte sonst [...] die Fahrlässigkeit eingestehen, ihm sei da eine Frau halb verbrannt. Ich richte mich auf, glühend im Gesicht von der rotglühenden Platte, auf der ich nachts so oft Fetzen von Papier angezündet habe, nicht etwa, um etwas Geschriebenes zu verbrennen, sondern um Feuer zu bekommen für eine letzte und allerletzte Zigarette.²³

An einer späteren Stelle spielt auch Sylvia noch einmal auf den Roman an, indem sie in Anlehnung an das von Malina geschenkte „Nessusgewand“²⁴ und Bachmanns brennendes Nachthemd Inges „geschmolzene[s] Nessus-Hemd“ (TuM 135) erwähnt. Die unsensible und zynische Art und Weise, wie die Figuren über ihren eigenen Tod sprechen, widerspricht dem Gebot, respektvoll mit Verstorbenen und Todessituationen umzugehen. Die schwierige psychische und physische Verfassung, in der sich Plath und Bachmann vor ihrem Tod befanden, gerät in *Der Tod und das Mädchen V* „zu einer jeglicher Tragik enthobenen Todessehnsucht“²⁵: Die Thematisierung der Todesarten fügt sich in das gesamte Stück ein, das wiederholt auf Todes- und Gewaltmotivik zurückgreift. Der Titel verweist auf den Tod als zentrales Thema, während die Handlung auf eine Begegnung mit Verstorbenen hinarbeitet und Inge und Sylvia sich mit den Todesarten der literarischen Figuren identifizieren. Insbesondere Sylvia setzt Inge immer wieder mit Ingeborg Bachmanns Romanheldinnen gleich:

Warst du es nicht, die gesagt hat, daß du einmal in einem dieser Risse verschwunden seist? Da hast du gelogen. Die Wand ist noch da, und du bist auch noch da. Paß auf, also jetzt versuchst du, gegen die Wand zu rennen, bis dein Schädel aufgeschmissen ist. Du stirbst in der Wüste, du verreckst im Sand, der aus der unsichtbaren Wand in Jahrtausenden abgebröckelt und zu griffigem Mehl erodiert ist. (TuM 108)

Sylvia evoziert in dieser Passage das ikonische Ende der Ich-Erzählerin in Bachmanns *Malina*, die nach dem Kaffeekochen in einer Wand verschwindet:

Ich bin an die Wand gegangen, ich gehe in die Wand, ich halte den Atem an. Ich hätte noch auf einen Zettel schreiben müssen: Es war nicht Malina. Aber die Wand tut sich auf, ich bin in der Wand, und für Malina kann nur der Riß zu sehen sein, den wir schon lange gesehen haben. [...] Es ist eine sehr alte, eine sehr starke Wand, aus der niemand fallen kann, die niemand aufbrechen kann, aus der nie mehr etwas laut werden kann.²⁶

Des Weiteren verweist sie auf die Protagonistin aus *Das Buch Franza*, die sich nach einer Vergewaltigung den Kopf an der Pyramide von Gizeh einschlägt: „Ihr Denken riß ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh und sagte laut, und da war ihre andere Stimme: Nein. Nein.“²⁷ Das Sterben im Sand spielt auf eine Situation an, in der Franza zu ersticken droht, nachdem sie auf ihren Wunsch hin von ihrem Bruder Martin mit Meeresschlamm bedeckt wurde: „[B]ei dem ersten unhörbaren Wort bröckelte ihr der

²³ Bachmann 1995b, 691–692.

²⁴ Ebd., 675. Im Roman bezeichnet die Erzählerin ein Kleid mit diesem Ausdruck. In der griechischen Mythologie erhält Herkules von seiner eifersüchtigen Ehefrau das *Nessoshemd*, das ihm entsetzliche Schmerzen zufügt und nicht mehr ausgezogen werden kann. Um die Qualen zu beenden, lässt er sich lebendig verbrennen.

²⁵ Pommé 2009, 351.

²⁶ Bachmann 1995b, 692–695.

²⁷ Bachmann 1995a, 323.

Sand in den Mund und die Augen [...]. Noch eine Regung, dann würde sie wirklich ersticken.“²⁸

Die intertextuelle Verbindung der Enden aus *Malina* und *Das Buch Franza* kehrt kurz darauf in einer Äußerung Sylvias noch einmal wieder:

Wenn du das Wesen deiner Erkenntnis, daß du in einer Wand verschwinden kannst, absolut nimmst, dann ist es sachgemäß, daß [...] dieser Widerspruch die eigentliche Erkenntnis wird. Sonst hättest du dir schon lange die Stirn an der Wand eingeschlagen. Auch das hast du schon gemacht, ich weiß, ich weiß. Du siehst eh irgendwie eingedepst aus. (TuM 116–117)

Inge bestätigt die hergestellte Identifikation mit Bachmanns Figuren: „Nein, die ist meine, diese Wand. Ich bin ja schon in ihr verschwunden.“ (TuM 115) Im Unterschied zu dem an späterer Stelle geführten Todesdialog bergen diese interfiguralen Verknüpfungen wenig Tabupotenzial, da es sich um fiktive Situationen handelt, die auf die historischen Schriftstellerinnen übertragen werden. Und dennoch: Auch sie irritieren, weil sie eine biografische Gleichsetzung von historischer Person mit literarischer Figur implizieren. Der Gang in die Wand und das Einschlagen des Schädels in den Werken Bachmanns können als symbolische Kapitulation vor den männlichen Machtverhältnissen gelesen werden. Der Kampf um eine selbstbestimmte weibliche Identität ist gescheitert und führt zu (Selbst-)Destruction. Jelinek nutzt die intertextuelle Anspielung, um zu verdeutlichen, inwiefern es sinnlos ist, gegen die Wand – hier metaphorisch verstanden als Status quo – anzulaufen.²⁹ Ein Gehen *in* die Wand ist zwar möglich, doch alles, was dadurch erreicht wird, ist die schmerzhafteste Erkenntnis, nicht in diese Sphäre zu gehören und nichts verändern zu können, wie Sylvia deutlich macht:

Es geschieht dir recht, daß du von ihr gefressen wurdest. Wie kann man etwas erkennen, wenn da nur Wand ist? Ich sehe schon wie. Indem du dich in die Wand hineinzwängst und dann gleich selber zur Wand wirst. Du mußt unbedingt dort rein, wohin du nicht gehörst, nur weil dort noch kein anderer war. Was gefällt dir daran so? Ich höre, wie sie an dir zu schlucken hat. Das kann doch nicht angenehm sein. Ich höre, wie sie Stücke von dir abreißt, mit ihren Zähnen an dir nagt, die Wand der Erkenntnis. (TuM 110)

Das Schreiben über und gegen Vorbilder

Mit Blick auf Jelineks Haltung zu Ingeborg Bachmann mag die unvoreilhafteste Darstellung der Figur Inge erstaunen. Ein Grund für ihre Umgangsweise findet sich in einer Stellungnahme zu Bachmann:

Ich habe immer propagiert, daß man zur Beurteilung eines literarischen Werks das Leben, die Biographie, nicht heranziehen sollte; wie das zum Beispiel bei Ingeborg Bachmann passiert ist: diesen Flammentod rückwirkend, wie eine Repro, über das ganze Werk zu werfen und das Werk nur durch diesen Filter zu sehen.³⁰

Jelinek verweist auf eine Lesart, die Texte ausschließlich biografisch deutet. Bachmanns Tod war Gegenstand zahlreicher Berichte, Analysen und Spekulationen.³¹ Die

²⁸ Ebd., 269–270.

²⁹ Zu einer ähnlichen Deutung in Bezug auf *Malina* vgl. Kohn-Waechter 1992, 114–122.

³⁰ Winter 1991, 9.

³¹ Die umfangreiche mediale Berichterstattung zu Bachmanns Tod findet sich zusammengefasst in Hotz 1990, 172–214.

Schriftstellerin griff oft auf das Todesmotiv zurück: Es sei nur auf ihr geplantes *Todesarten*-Projekt verwiesen. Überdies lassen sich in Bachmanns literarischen Werken autobiografische Elemente wiederfinden, etwa in *Malina*, dessen Hauptfigur Ähnlichkeiten mit Bachmann aufweist.³² Diese Dinge trugen dazu bei, dass das literarische Werk von Bachmann „im Zitat ihrer posthumen Publikations- und Rezeptionsgeschichte nur noch durch ihre Biografisierung hindurch lesbar“³³ geworden ist. Andersherum wurden die Texte als Vorwegnahme des tragischen Lebensendes betrachtet. Bachmanns Tod diene als Bestätigung dessen, was bereits in ihren Werken zu lesen war.³⁴

Jelinek bezieht sich in *Der Tod und das Mädchen V* doppelt auf diesen Rezeptionsstrang und seine augenscheinliche literarische Vorwegnahme: Doppelt ist diese Bezugnahme dadurch, dass es sich bei der inszenierten Ineinsetzung von literarischer Figur und realer Schriftstellerin – in Hinblick auf Inges Selbstidentifikation mit Bachmann und mit Bachmanns literarischen Figuren – einerseits um den Wiederklang einer Strategie handelt, die bereits bei Bachmann angelegt ist. Andererseits wird die Ineinsetzung von Jelinek anhand der Figur Inge fiktional ausgestaltet. Dabei wählt sie Stellen aus, die sich durch einen hohen Bekanntheitsgrad auszeichnen, wie das Verschwinden in der Wand und den Tod von Franza. Auch der Rahmentitel des Textes, *Prinzessinnendramen*, macht darauf aufmerksam: Im Unterschied zu den ersten drei der fünf Stücke, die Jelinek als *Prinzessinnendramen* betitelt hat, treten hier keine Prinzessinnen im eigentlichen Sinne der Bezeichnung auf. Stattdessen evoziert allein die Titulierung – und eben nicht die Handlung oder die Figurengestaltung – durch den Bezug auf Prinzessinnen als Töchter von meist im Rampenlicht stehenden Herrschern den Personenkult und die mythische Auratisierung, die das schriftstellerische Schaffen Ingeborg Bachmanns spätestens mit ihrem Tod hinter dem öffentlichen Interesse an ihr zurücktreten haben lassen.

Jelinek generiert Skandalpotenzial, weil es sich aus moralischer Perspektive um einen pietätlosen Umgang mit den Schriftstellerinnen handelt.³⁵ Im Stück stellt der Wortwechsel aber lediglich einen von vielen irritierenden Momenten dar – es sei nur an das eingangs erwähnte Bluttrinken erinnert. Dazu kommt, dass der Dialog nicht an einer Schlüsselstelle situiert ist. Jelinek nimmt den Tod mithilfe der unauffälligen Platzierung den Status des Ikonischen. Über die Verschränkung der Zeitebenen, die sich im Todesdialog abzeichnet, büßen sie zugleich den Charakter als historisches Ereignis ein. Das, was Plath und Bachmann in der Realität passierte, wird von Sylvia und Inge als Möglichkeit erwogen und zur selben Zeit ausgeführt. Besonders bei Inge fällt diese Verschränkung, wie dargestellt, ins Auge. Spricht sie von ihrem Tod zunächst als einem möglichen Akt, hat sie ihn wenige Sätze später bereits herbeigeführt. Zur Frage nach dem Zweck dieser Darstellung stellte bereits Daniela Strigl die Vermutung an, dass Jelinek „die emphatisch identifikatorische Literaturkritik und -wissenschaft des Feminismus aufs Korn nimmt, die auf ihre Weise eben doch wieder den biografischen Mythen verfallen ist.“³⁶

³² Die namenlose Ich-Erzählerin ist in Klagenfurt geboren und hat die gleiche Haar- und Augenfarbe wie Bachmann. Ihr Vorname beginnt zudem mit demselben Buchstaben wie derjenige Ivans; vgl. Bachmann 1995b, 276.

³³ Annuß 2007, 46.

³⁴ Zur Rezeption beider Schriftstellerinnen im Lichte ihres Todes vgl. Morris 2000, 76–79.

³⁵ Der wenig wertschätzende Umgang mit den historischen Vorbildern hat Irritationen in der Forschung hervorgerufen. Arteel (2024, 218) spricht von einer „[b]oshafte[n] Abrechnung mit drei schreibenden Kolleginnen und Ikonen des Feminismus“ (Haushofer ist hier mitgedacht), Strigl (2010, 100) von „der boshafte[n] Attitüde“ des Stücks. Pommé (2009, 345) hebt die „bisweilen obszöne Art“ hervor, mit der die „Kolleginnen“ inszeniert werden. Die Äußerungen lassen die Erwartung erkennen, dass eine Autorin wertschätzend mit einer anderen Autorin umzugehen hat.

³⁶ Strigl 2010, 99–100.

Bachmann gilt als Ikone und Vorläuferin der feministischen Bewegung, deren Texte in den 1970er und 1980er Jahren in dieser Hinsicht intensiv rezipiert wurden.³⁷ Jelinek kritisiert, dass in diesem Kontext ein individueller Vorfall, der Brandunfall und das Sterben Bachmanns, zur allgemein-weiblichen Erfahrung stilisiert und so trivialisiert wird. In ihrem Bachmann-Essay führt sie dazu aus:

Inzwischen hat man sich in den Biographien der Dichter gemütlich niedergelassen, Eintritt frei, um sich nicht in ihren Werken niederlassen zu müssen, die ein härteres Lager sind. Die eine verbrennende Frau im Synthetiknachthemd (dieser schreckliche Tod der Bachmann), in sicherem Abstand vom warmen Ofen konsumierbar, ist – leider für allzu viele Feministinnen – gleich allen Frauen. Denn das Leid dieser einen Frau ist das Leid aller Frauen. Der allen Frauen gemeinsame spezielle Unterleib macht aus allen Frauen eben die eine allen anderen gleiche Frau; das gibt Frieden und wärmende Gemeinsamkeit. Die in ihrem Bett brennende Dichterin (und mit ihr all die brennenden Frauen mittelalterlicher Städte, die ihrer weiblichen Bevölkerung mittels Feuers ledig geworden) ist alle Frauen und gleichzeitig keine Frau, weil die Frau nichts ist.³⁸

Im Stück ist es der Flammentod, den Inge als bewährte Methode anpreist. Dies sollte sie, so kritisiert es Jelinek, aufgrund ihrer Haltung und ihrer Werke sein, nicht wegen eines ihr zugeschriebenen Märtyrertodes.

Dass Bachmann und Plath über ihren eigenen Tod und den der anderen nicht so gedacht haben wie bei Jelinek dargestellt,³⁹ es sich hier also um fiktive Sprachhandlungen handelt, kann als naheliegend verbucht werden. Vor dem Anstößigen, dem augenscheinlich Pietätlosen nicht zurückscheuend, wählt Jelinek diese Art der Gestaltung, um das eigentlich Erschreckende an der Rezeption von Bachmanns Tod aufzudecken: Inge im „geschmolzenen Nessus-Hemd“ ist kein unmittelbarer Widerspruch der historischen Ingeborg Bachmann, sondern über die Einklang und Gemeinschaft stiftende Funktion vermittelt, die das Bild der leidenden Frau in der rezipierenden Öffentlichkeit erfüllt. Über ihren Umgang mit Bachmann äußerte die Autorin: „Ich halte also den ewigen wie den neuen Harmonisierungsautoren und Beschwichtigungsvorturnern die Reißautorin Ingeborg Bachmann entgegen, aber keineswegs wie eine heilige Monstranz.“⁴⁰ Letzten Endes „sind für Jelinek die Biographien ihrer Heldinnen auch nichts anderes als Texte – Material, das verwertet wird wie die literarischen Zitate, mythologischen Referenzen, Werbeslogans, Redewendungen und vieles mehr.“⁴¹ Ihr Ziel, so lässt sich mit Rita Svandrlik ergänzen, ist keine „Annäherung an die realen Personen“, sondern eine „Arbeit am Diskurs über die beiden Autorinnen“⁴². *Der Tod und das Mädchen V* ist ein Echo von Leben und Werk Bachmanns und zugleich die Arbeit an den von Bachmann ausgehenden Echos. Mit dieser selbstreflexiven Praktik schreibt Jelinek gegen die mythische Aufladung von Bachmanns Echos an und räumt dem auch im einundzwanzigsten Jahrhundert noch aktuellen Werk der österreichischen Schriftstellerin wieder den Vorrang ein.

³⁷ Vgl. für einen Überblick und Beispiele Lennox 2007, 156–157.

³⁸ Jelinek 1989, 311–312.

³⁹ Bachmann hat 1968 einen Entwurf für eine Rezension der *Glasglocke* verfasst. Darin erwähnt sie, dass sich Sylvia Plath das Leben genommen habe, sie aus Rücksicht auf die Hinterbliebenen aber nicht mehr dazu sagen möchte; vgl. Bachmann 2005, 450. Ob umgekehrt Plath Bachmann kannte, ist nicht bekannt.

⁴⁰ Jelinek 1989, 311.

⁴¹ Strigl 2010, 100.

⁴² Svandrlik 2019, 53.

Literatur

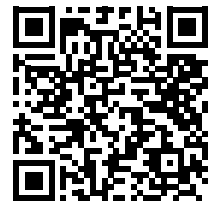
- Albrecht, Monika und Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2., erw. Aufl. Berlin 2020.
- Annuß, Evelyn: Spektren. Allegorie und Bildzitat in Elfriede Jelineks „Die Wand“. In: Pia Janke (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien 2007 (=Diskurse, Kontexte, Impulse 3), 34–60.
- Arteel, Inge: Der Tod und das Mädchen I–V; Ulrike Maria Stuart; Schatten (Eurydike sagt). In: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch. 2., aktual. u. erw. Aufl. Berlin 2024, 214–222.
- Bachmann, Ingeborg: Das Buch Fianza. In: Dies.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 2. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich 1995a.
- : Malina. In: Dies.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 3.1. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich 1995b.
- : Todesarten (Eugen-Roman II). In: Dies.: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich 1995c, 81–168.
- : Die Glasglocke / Das Tremendum (über Sylvia Plath). In: Dies.: Kritische Schriften. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München/Zürich 2005, 450–452.
- Bachmann, Ingeborg und Frisch, Max: „Wir haben es nicht gut gemacht.“ Der Briefwechsel. Mit Briefen von Verwandten, Freunden und Bekannten. Hg. von Hans Höller, Renate Langer, Thomas Strässle und Barbara Wiedemann. München 2024.
- Beck, Davina: Dichter am Werk – Dichter im Werk. Historische Schriftsteller als Figuren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg 2024 (=Poetik und Episteme 9).
- Derrida, Jacques: Der Facteur der Wahrheit. In: Ders.: Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits. Berlin 1987, 183–282.
- : Sporen. Die Stile Nietzsches. In: Werner Hamacher (Hg.): Nietzsche aus Frankreich. Frankfurt a. M./Berlin 1986, 129–165.
- Fliedl, Konstanze: Deutung und Diskretion: Zum Problem des Biographismus im Fall Bachmann – Frisch. In: Revista de Filologia Alemana 10 (2002), 55–70.
- Hartwig, Ina: Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken. Frankfurt a. M. 2017.
- Hotz, Constance: „Die Bachmann“. Das Image der Dichterin: Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs. Konstanz 1990.
- Irigaray, Luce: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin 1979.
- Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen. In: Krankheit oder Moderne Frauen. Hg. von Regine Friedrich. Köln 1987.
- : Der Krieg mit anderen Mitteln (1984). In: Christine Koschel und Inge von Weidenbaum (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München/Zürich 1989 (=Serie Piper 792), 311–320.
- : Der Tod und das Mädchen V (Die Wand). Blog von Elfriede Jelinek. 12. Juni 2002. <https://original.elfriedejelinek.com/fprinz5.html>. Weblog 1996–. [Letzter Zugriff: 30. Juni 2025].
- : Der Tod und das Mädchen V (Die Wand). In: Dies.: Der Tod und das Mädchen I–V. Prinzessinnendramen. Berlin 2003, 101–143.
- Kohn-Waechter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart 1992 (=Ergebnisse der Frauenforschung 28).
- Lennox, Sara: The Politics of Reading. A Half Century of Bachmann Reception. In: Nicholas Saul und Ricarda Schmidt (Hg.): Literarische Wertung und Kanonbildung. Würzburg 2007, 151–161.
- Lutz, Bernd: Bachmann, Ingeborg. In: Ders. und Benedikt Jeßing (Hg.): Metzler Lexikon Autoren. Deutschsprachige Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 4., aktual. u. erw. Aufl. Stuttgart/Weimar 2010, 34–37.
- Mitterbauer, Helga: Hybridität als forcierte „écriture féminine“. Zu Elfriede Jelineks Dramolett „Die Wand“. In: Annette Runte und Eva Werth (Hg.): Feminisierung der Kultur? Krisen der Männlichkeit und weibliche Avantgarden. Würzburg 2007 (=Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 33), 285–296.

- Morris, Leslie: The Ladies Lazarus: Sylvia Plath und Ingeborg Bachmann. Versuch einer vergleichenden Lektüre. In: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.): „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg 2000, 75–91.
- Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in „Malina“, „Das Buch Franz“, „Die Klavierspielerin“ und „Die Wand“. St. Ingbert 2009 (=Kunst und Gesellschaft 6).
- Roeder, Anke: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Dies. (Hg.): Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Frankfurt a. M. 1989 (=stb 1673), 141–160.
- Stevenson, Anne: Bitter Fame. A Life of Sylvia Plath. Boston 1989.
- Strigl, Daniela: „Die Wand“: nichts dahinter – oder doch? Zu Elfriede Jelineks kritischer Lektüre von Marlen Haushofers Roman in „Tod und das Mädchen V“. In: Thomas Eder und Juliane Vogel (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. Paderborn/München 2010, 87–102.
- Svandrlik, Rita: Bachmann als literarische Figur bei Bernhard und Jelinek. In: Bastian Reinert und Clemens Götze (Hg.): Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen. Berlin/Boston 2019 (=Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 154), 43–55.
- Szczepaniak, Monika: „Es war ein Unfall“ oder die „Unachtsamkeit der Wand“. Elfriede Jelineks „Todesarten“. In: Sabine Müller und Cathrine Theodorsen (Hg.): Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Wien 2008 (=Diskurse, Kontexte, Impulse 2), 203–228.
- Wiele, Jan: Zur Eröffnung ein Straßenfest für Ingeborg Bachmann. FAZ. 28. Juni 2025. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/eroeffnung-des-geborg-bachmann-hauses-in-klagenfurt-110564024.html>. [Letzter Zugriff: 30. Juni 2025].
- Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch und Günther A. Höfler (Hg.): Elfriede Jelinek. Graz 1991 (=Dossier 2), 9–19.



CHRISTIANE BLATTMANN

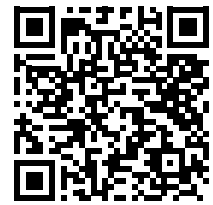
SAD LAKE [2022, Silikon auf Käseleinen, Pigment, Aluminiumkeilrahmen]



Scan to listen
Scannen zum Anhören

Dann wollte sie sich also verneigen: aber wovor eigentlich? Das war ihr anfangs nicht klar. Ein tiefes Bedürfnis sei es, dieses Sich-verneigen-Wollen, sagte sie allen, die sich bei ihr erkundigten, was da plötzlich über sie gekommen sei, was das eigentlich solle, diese unterwürfig anmutende Haltung. Sie blieb immer länger in dieser Verneigung, sodass aus der Haltung etwas gleichermaßen Kriechendes und Bedrohliches wurde. Sie solle das doch bitte lassen. Sie erwiderte, sie habe es sich aber nun einmal angewöhnt, sich die meisten Bedürfnisse nicht mehr zu verwehren, vor allem eben solche nicht, die ihr etwas abverlangten oder auftrügen, das ihr ungewöhnlich vorkomme, überraschend im jeweiligen Moment. Bedürfnissen, die mit Dringlichkeit aufträten, ganz wie ein überbordendes Schlafbedürfnis oder Hunger, derlei Bedürfnissen stelle sie sich nicht mehr in den Weg. Und dieses Sich-verneigen-Wollen sei eben ein solches, das ihr Körper wohl auch ohne ihre Zustimmung ausführen würde, aber sie setze sich ja gegen den Körper nicht mehr zur Wehr. Sie wolle sich also verneigen, eher kontinuierlich als nur sporadisch, das bereite ihr einige Schmerzen im Rücken, sei aber wohl notwendig, zwingt ihr Körper (oder was oder wer eigentlich) sie doch immer wieder zurück in diese Biegung, in diese Kurvenhaftigkeit, in dieses Rund, das sie jetzt geworden sei. Übrigens bezeichne das Wort *verneigen* längst nicht mehr präzise, was sie da tue. Sie habe mittlerweile verstanden, sie verneige sich ja gar nicht vor etwas, vor jemandem, sie gebe sich vielmehr stehend nach unten. Das Stehen nicht lassend, das Beugen nicht lassend, vollführe sie beides gleichermaßen und ziehe beides in Richtung eines jeweiligen Maximums und lege es dabei nicht auf ein Brechen, auf ein Reißen ihrer Mitte an. Es sei etwas anderes, für das sie keine Worte, eben nur eine Bewegung habe. Sie suche übrigens auch nicht nach Worten. Sie sagte das gleichermaßen von unten nach oben und in den Boden hinein.

HEIKE GEISSLER



Scan to listen
Scannen zum Anhören

Then she'd have liked to bow – but before what exactly? At first, it was unclear to her. That she felt it pressing, this wanting to bow, was what she told everyone who enquired as to what had suddenly come over her, what it was actually about, this seemingly submissive posture? She remained ever longer in this bow, such that the posture gave rise to something akin to both a crawl and a threat. Could she just leave it off, please. She responded that she'd become accustomed to it now, no longer denying herself the majority of her needs, particularly those that instructed or demanded of her something that seemed usual or surprising to her in that given moment. Needs that came up with urgency, like an overwhelming need to sleep or eat, she would no longer stand in the way of these such needs. And this wanting to bow was of just the kind that her body would just execute without her consent, but she no longer put up any resistance to her body anyway. She wanted to bow, rather continuously than sporadically, which caused her some backpain, it was necessary however, she was forced by her body (what or whom exactly) back into this bow, this curvature, this rounding that she had now become. And moreover, the word 'bow' no longer comes close to describing what she was doing there. She's understood by now that she was actually not bowing before something, before someone, at all, but rather she was going down while standing. Not failing to stand, not failing to bend, she performs both in equal measures and extends both towards their respective extremes, and in doing so does not seek to break nor to tear her middle. It was something else for which she had no words but only a movement. Besides, she wasn't looking for words anyway. She said just as much upwards from below and into the ground as well.

HEIKE GEISSLER

„Eine andere Stimme“

Das Echo als neurodivergente Sprache in Ingeborg Bachmanns *Das Buch Franza*

Liselotte Van der Gucht und Gunther Martens

In ihren Frankfurter Poetikvorlesungen an der Johann Wolfgang Goethe-Universität hat Ingeborg Bachmann ein eigenes Verständnis von Sprache aus einem poetologischen Blickwinkel entwickelt. Diesem Verständnis lag ein „neuer Geist“¹ zugrunde, der die neue Sprache bewohnen müsse. Bachmann schärfte ihr Sprachverständnis an einer Reihe von Autoren wie Beckett, Faulkner und Joyce, die inzwischen zum apokryphen Kanon der Auseinandersetzung mit *Critical Neurodiversity Studies* gehören.² Aufgrund ihrer Biographie war Bachmann zudem mit den Ideen der dekolonialen Psychiatriekritik Frantz Fanons und der italienischen Antipsychiatrie um Franco Basaglia vertraut, und zwar bevor die breite Rezeption dieser Ideen im deutschsprachigen Raum einsetzte. Der folgende Beitrag wendet sich dem posthum veröffentlichten Romanfragment *Das Buch Franza* (1978) zu, um zu erkunden, welche Sprache die Hauptfigur Franza benutzt, wie sie strukturiert ist und welche Funktionen sie erfüllt. Auch wenn Franza infolge der Unterdrückung, die ihr durch ihren Ehemann, den Psychiater Leopold Jordan, widerfährt, an erster Stelle von einer Sprachlosigkeit, die als Schwäche erscheinen mag, betroffen zu sein scheint, wird sich herausstellen, dass eine alternative Interpretation zustande kommen kann. Was zunächst als Sprachabbruch aus einer Position der Schwäche und als kommunikative Dysfunktion erscheint, lässt sich als alternative, widerständige Form von Artikulation lesen. Anhand des Konzeptes des Echos wird ein neuer Blick auf Franzas Kommunikations- und Ausdrucksfähigkeit ermöglicht, die wir im Rahmen von Neurodivergenz deuten werden. Das Echo wird in diesem Beitrag nicht vorrangig als mythologische Figur, sondern als materielle, sprachliche Dynamik begriffen, die sehr stark mit der Theoretisierung von sprachlichen Fehlleistungen verbunden ist. Statt aber die mit dem Echo verbundene Vorstellung einer fundamentalen Reaktanz als Versagen oder Fehlleistung einzustufen, wird argumentiert, dass Franza sich tatsächlich, wenn auch auf verborgene, alternative, oder vielleicht unerwartete Weise, ausdrückt. Diese Ausdrucksweise lässt sich als *neurodivergent* charakterisieren. Vor diesem Hintergrund soll hier gezeigt werden, dass *Das Buch Franza* anhand der sprachlichen Dynamik des Echos (der Echolalie und des Sto-

¹ Bachmann 2005, 263.

² Dotterman 2015.

terns etc.) neurodivergente Ausdrucksformen thematisiert und mit neuronormativen Ausdrucksformen (vor allem jenen auf Erklärung und Letztbegründung abhebenden Diskursivierungen der Wissenschaft und der Psychoanalyse) kontrastiert. Das Echo (als Wiederholungs- und Rückkopplungsfigur) erlaubt es, Franzas sprachliche und körperliche ‚Fehlleistungen‘ nicht als Defizit, sondern als widerständige, relationale Kommunikationsform zu lesen; ‚Neurodivergenz‘ dient dabei als heuristischer Blick, nicht als Diagnose. Wir lesen den Text als Symptom einer noch nicht ausformulierten Beobachtung, die Bachmann an Sprache macht.

Diese Hypothese lässt sich theoretisch von den *Critical Neurodiversity Studies* stärken, in denen die kritische Infragestellung der universellen Annahmen über Normalität und Differenz, zum Beispiel bezüglich menschlicher Kognition und Sprache, zentral steht.³ Solche Auffassungen, wie: ‚Sprache ist rein verbal‘, halten eine Neuronormativität in der Gesellschaft aufrecht. Sie können aber als neurotypisch entlarvt und von Neurodiversität infrage gestellt werden, die sich als „the diversity of human minds, the infinite variation in neurocognitive functioning within our species“⁴ definieren lässt. Zu dieser Diversität gehören kognitive Differenzen wie Autismus-Spektrum-Störung (ASS). Diesen Phänomenen ist gemeinsam, dass sie als Abweichung von medizinischen oder gesellschaftlichen Normen meist negativ bewertet werden, zum Beispiel in den Bereichen von sozial-emotionaler Entwicklung, Lernen und Aufmerksamkeit. In der wissenschaftlichen Terminologie lässt sich leicht eine Pathologisierung feststellen, da viele dieser Differenzen als individuelle Störung oder Defizit bezeichnet werden. Neurodivergenz im engeren Sinne lässt sich als das Zusammenspiel einer kognitiven Architektur mit sozio-ökonomisch strukturierter Benachteiligung minoritärer Gruppen umschreiben, die zur Reproduktion von Diskriminierung und Zugangsbarrieren beiträgt. Der Beitrag wendet dieses Vokabular, das ein post-2013-Aktivismus ausgeprägt hat, auf einen 1964–1966 entstandenen Roman an. Ob diese Vorgehensweise einen Anachronismus beinhaltet, wird kontrovers diskutiert. Die *Medical* und die *Mental Health Humanities* sehen durchaus einen Vorteil darin, das breit zugängliche Medium der Literatur zu nutzen, um mehr Verständnis für relativ seltsame Phänomene zu wecken. Außerdem waren Autor*innen wie Bachmann (und auch Paul Celan), auch im Zuge der Bewältigung eigener existenzieller Krisen, rege an Psychiatrie und Psychologie interessiert, insbesondere an phänomenologisch (zum Beispiel Binswanger) und ökologisch-kontextuell (Thure von Uexküll) orientierten Ansätzen, die unter Umständen als Vorreiter der Neurodiversität gelten könnten. Wenn historische Fallstudien herangezogen werden, wird auch eine mögliche Feedbackschleife zwischen Objekt und Methode vermieden; die jüngste kognitionswissenschaftliche Forschung (Zunshine, Colm Hogan) sieht darin gerade auch einen Vorteil und spricht von einem produktiven Anachronismus. *Critical Neurodiversity Studies* zielen nicht auf eine retrospektive Diagnose von literarischen Figuren, sondern auf eine Lesepraxis, die pathologisierende Deutungsmuster unterbricht und kenntlich macht. Gleichwohl entsteht hier ein interessantes Spannungsverhältnis, da sich Ingeborg Bachmann zeitlebens als *poeta doctus* und als Erfahrungsexpertin gründliche medizinische und neurokognitive Kenntnisse zugelegt hat und diese, trotz Vorbehalten der „Ärztenschaft“ gegenüber, auch zur literarischen Beschreibung traumatischer Erfahrungen anwendet. Außerdem ist *Das Buch Franz* im Rahmen ihrer weitläufigen Studien zu den NS-Medizinverbrechen und der Zwangspsychiatrie entstanden. Durch Franzas Verhalten kontrastiert *Das Buch Franz* eine behavioris-

³ Vgl. Rosqvist et al. 2020, 2.

⁴ Walker 2021, 34.

tisch geprägte, maskulinistische Auffassung von (strafender) Psychiatrie, die auf eine besonders zugespitzte Weise von ihrem Ehemann Jordan verkörpert wird, der als „Blaubart“ (TKA 2, 247) ein Wiederholungstäter ist, mit der Suche nach einem erfahrungsorientierten Zugang. Auf diese Art und Weise leuchtet *Das Buch Franza* die Pathologisierung von Frauen aufgrund ihres psychischen Zustands aus. In der nachfolgenden Lektüre zeigen wir erstens, wie der Text Verständigungsstörungen narrativ inszeniert (Martin/Jordan), und zweitens, wie Echo-Formen (Stottern/Zittern) als widerständige Artikulation aufgewertet werden.

Unmöglichkeit der Kommunikation?

Bevor wir Franzas Sprache deuten, möchten wir kurz die Kommunikation mit anderen Figuren im Text analysieren, im Besonderen mit ihrem Bruder Martin. Diese Vorgehensweise erlaubt es, im Sinne des Primats der Umgebung, für das die Neurodiversitätsbewegung sich stark macht, darzustellen, wie Franzas Ausdruck vom Text bzw. von den anderen Figuren ge-/bewertet wird und auf Unverständnis stößt. Als Franza Martin ein dreiseitiges Telegramm schickt, um ihn über ihre Flucht aus Wien zu informieren, kommt sie Martin, der als Geologe tätig ist, als ein kommunikatives Rätsel vor, das er auf wissenschaftliche Art und Weise zu lösen versucht. Er kommt sich dabei als ein neuer ‚Champollion‘ vor, der anhand der Entzifferung des Steins von Rosetta das Rätsel der Hieroglyphenschrift auflöste. Wie Jordan unterliegt Martin einem Hang zu Klassifikation, der der Komplexität der Erfahrung seiner Schwester nicht gerecht werden kann. Er gibt vor, ihre Krankheit wie eine Gesteinsart mit einer Nummer und einem typischen raumzeitlichen Vorkommen versehen zu können (TKA 2, 163–164); zugleich wird auf diese Weise Freuds archäologisch-geologische Metaphorik kritisch konturiert.

Schliff Nr. 331, das hätte er dem Professor gern erklärt, aber hier wurde seine Schwester geschliffen von Schmerzen und irgendwas, was er in seinem Gebiet nicht erforschen hatte können, und der Schliff seiner Schwester, die aus der Neuzeit war und nicht aus dem Mesozoikum, den vermochte er nicht zu beschreiben und zu bestimmen, nur das Gestein gab einen Halt, hatte Struktur, Fundpunkte. Und Franza hatte Worte und dann wieder keine. (TKA 2, 163–164)

Anders als seine anorganischen Studienobjekte ist seine Schwester „geschliffen von Schmerzen und irgendwas, was er in seinem Gebiet nicht erforschen hatte können“ (TKA 2, 163). Er möchte „ihre geologische Schichtung kennen [...], herausfinden, wie sie auf ihrem Boden beschaffen war, nein, mehr als das, denn den Boden kannte er noch einigermaßen, aber was sich dann überlagert und verschoben hatte, was gewandert war, sich gefaltet hatte“ (TKA 2, 190–191). Selbstverständlich hat Franza nicht die Eigenschaften eines Gesteins, sondern sie hat nur „Worte“ und „Stille“. Aufgrund ihres Sprachgebrauchs oder dessen Ausbleiben – „sie sah ihn eindringlich an, noch immer stumm“ (TKA 2, 164) – ist Martin nicht in der Lage, seine Schwester zu verstehen. Wenn es Franza überhaupt gelingt, zu reden, hat das Gesprochene laut Martin keinen Inhalt: „[W]enn sie zurückkam aus der Totenstarre, dann begann sie zwar zu reden, viel zu viel, aber über nichts, am liebsten über Entlegenes“ (TKA 2, 174). Martin nimmt diese fehlgeschlagene Kommunikation persönlich und fühlt sich „zum Idioten gemacht von einer Wahnsinnigen“ (TKA 2, 174). Franzas Unfähigkeit zur ‚normalen‘ Kommunikation führt dazu, dass Martin sie als ‚wahnsinnig‘ bezeichnet.

Während die schwierige Kommunikation zwischen den Geschwistern auf den ersten Blick von Franzas scheinbar beeinträchtigtem Sprachgebrauch verursacht wird, kann vor dem Hintergrund von Neurodiversität (und dem damit verwandten

sozialen Modell von Behinderung) vermutet werden, dass der Mangel an Verständnis für Franza nicht ihr eigenes Verschulden ist. Vielmehr ist er auf die begrenzten Kommunikationsfähigkeiten der Menschen in ihrer Umgebung oder auf deren Unfähigkeit beziehungsweise mangelnde Bereitschaft, sie zu verstehen, zurückzuführen. Anstatt das Misslingen der Verständigung der Figur zuzuschreiben, lässt es sich als Interaktionsproblem modellieren: Franza und ihre Umgebung teilen keinen gemeinsamen Kommunikationscode; das Urteil ‚Wahnsinn‘ stabilisiert die Norm. In dieser Hinsicht könnte Martins Unverständnis aus seinem Status als Wissenschaftler hervorgehen: Martin sondert Franza von seinem Kenntnisbereich ab, indem er Franzas Zeichensystem seinem wissenschaftlichen Sprachgebrauch gegenüber unter anderem mit Magie assoziiert, und „Martin kannte keine Magie“ (TKA 2, 190). Der Text kontrastiert wissenschaftliche Evidenzlogik und eine ‚magische‘, nicht-instrumentelle Semantik; genau in dieser Differenz eröffnet sich der Ansatzpunkt für eine neuronormativitätskritische Lektüre.

Bisher haben wir vor allem betont, dass Franza nicht verstanden wird, etwa durch ihren Bruder. Aber auch das Umgekehrte trifft zu: Franza fühlt sich ihrerseits von jemandes „merkwürdige[n] Redensarten“ (TKA 2, 213), also von figürlich verwendeter Sprache eher verunsichert. Sie bringt auch in ihrem eigenen Sprachgebrauch bestimmte Fremdwörter durcheinander. Sie scheint sich also in den Konventionen der Alltagssprache nicht zurechtzufinden. Franza hat Angst davor, „gestikulieren zu müssen wie eine Marionette, [plappern wie ein Papagei], oh danke, oh bitte, wie bitte, nein, danke“ (TKA 2, 34). An dieser Stelle arbeitet der Text mit Bildern von Mechanik und Wiederholung. Auf den ersten Blick scheinen diese Metaphern genau jene verbreitete Vorstellung zu bestätigen, die neurodivergente Menschen als repetitiv, bloß reaktiv, stereotyp oder „leer“ verunglimpft. Gerade durch die Häufung formelhafter Wendungen („oh danke, oh bitte [...]“) verkehrt Franza dieses Klischee in sein Gegenteil: Der Text zeigt, dass auch und gerade sogenannte ‚normale‘ Kommunikation stark von Wiederholung, Einübung und sozial erlernten Sprachmustern geprägt ist. Höflichkeitsfloskeln, Echo-Wörter und paralinguistische Marker strukturieren alltägliche Gespräche ebenso mechanisch wie das vermeintlich automatische, „papageienhafte“ Sprechen, das Neurodivergenz oft zugeschrieben wird. Neurodivergente Kommunikation erscheint folglich nicht als defizitär, sondern, wie so oft bei Bachmann, alltägliche Kommunikation insgesamt als ein System von Wiederholungen und performativen Routinen. Die hartnäckige Zuschreibung von Defiziten wird so unterlaufen, indem sichtbar wird, dass gerade diese Wiederholungsstrukturen ein grundlegender Bestandteil menschlicher Interaktion sind. Dennoch versucht Franza, den neurotypischen kommunikativen Normen zu entsprechen, das heißt, die Sprache des Systems zu benutzen, indem sie je nach Kontext Akzent und Vokabular anderer Leute übernimmt.

Franza hatte aber zuerst eine andere Sprache erlernt, und die vergaß sie zwar, aber als es ernst [zu] werden begann, als man ihr, als sie sich das Rasiermesser zu geben anfang, dachte sie nur mehr an ihre Sprache. Ja, ja. Nein, nein. Und noch immer sagte sie beiläufig: freilich, alsdann, natürlich, mitnichten, und wenn schon, und ich meine. Aber sie wußte ja nie, was das alles bedeutete, sie wußte es nicht wirklich. Sie war auf ein paar Grundtöne reduziert (TKA 2, 244).

Diese „andere Sprache“ lässt sich als eine Geheimsprache verstehen, die innerhalb des mythisch überhöhten Gailtals spontan verstanden wird.⁵ Franza besteht, wie

⁵ Bisher ist dieser Verlust der ursprünglichen Sprache unter anderem aus sozioökonomischer Ecke interpretiert worden, denn infolge ihres Umzuges nach Wien findet Franza, im Gegensatz zu Martin, aus der

auch andere Protagonistinnen Bachmanns,⁶ auf einer überaus präzisen Verwendung von Sprache, einer ‚Gangart‘, und empfindet Verletzungen dieser Sorgfalt im floskelhaften, ‚beiläufigen Reden‘ auf sehr körperliche Weise als traumatisierend und als Beleidigungen an ihrem ganzen Körper („mein Körper, er ist ganz beleidigt, an jeder Stelle beleidigt“ (TKA 2, 271)). Diese Beleidigungen versucht sie anhand von selbstverletzenden Praktiken („als sie sich das Rasiermesser zu geben anfang“) zu kompensieren, einer Reaktionsform, die in der jüngeren neurodiversitätstheoretischen Forschung als Folge sensorischer Überforderung beschrieben wird,⁷ die aber in der Bachmann-Forschung bislang wenig Beachtung gefunden hat.⁸ Weil nach dem Verlassen des Paradieses jeder Kontext seine eigene Sprache verlangt, beschreibt Franza jede weitere „Welt“ als „eine erlernte“ (TKA 2, 244), die ihr sehr mechanisch, sinnentleert und „auf ein paar Grundtöne reduziert“ vorkommt.

Wo ihr die Anpassung zunächst sehr vorzüglich gelingt, misslingen ihre Versuche nach ihrer Flucht immer wieder. Denn sie findet es „schwer zu erzählen“ (TKA 2, 206), „stammelte unhörbar“ (TKA 2, 225) und erlebt mehrmals, dass „kein Wort aus ihr herauskam“ (TKA 2, 286–287). In der Terminologie der Neurodiversität ließe sich hier von *Masking* oder Maskierung sprechen: Anhand der bewussten oder unbewussten Unterdrückung neuroatypischen Verhaltens oder der expliziten Inszenierung neurotypischen Verhaltens (beispielsweise das Erlernen jener ‚anderen‘ Sprache) versucht man, in einer neurotypisch strukturierten Umgebung (und Sprache) zu funktionieren. Franza ist sich dieser Anpassung auch bewusst, denn sie hat das Gefühl, dass sie „auf jedes Wort achten muß, man muß doch reden können, wie man will“ (TKA 2, 245). Hier kommt also Franzas Einsicht in die Tatsache zum Ausdruck, dass sie sich wie ein Chamäleon jeder Situation anzupassen versucht, wegen der Kompensationsleistung dabei aber sich selbst und vor allem die Kontrolle über den eigenen Körper verliert, wobei das Echo eine paradoxe Rolle spielt. Bevor die Bedeutung des Echos für diesen Text entfaltet werden kann, muss zunächst näher auf Franzas Sprache im Allgemeinen und ihre Beziehung zum Körper eingegangen werden.

Sprache als körperlicher Prozess

Sich den alltäglichen sprachlichen (oder auch neurotypischen) Normen zu fügen, fällt Franza nicht leicht: „Franza sprach zusammenhängend, aber sehr langsam, als müßte sie jedes Wort von der Zungenwurzel bis zu den Zähnen schieben“ (TKA 2, 165). Ihr Sprechen erfolgt nicht instinktiv, sondern erfordert eine bewusste Ausführung, die ein sehr körperliches Verhältnis zur Sprache enthüllt. Franza scheint die Sprache nicht mit Blick auf ihren Inhalt, sondern auf ihren Einfluss auf den eigenen Körper hin zu beurteilen. Darüber hinaus scheint ihr Verhältnis zur konventionellen Sprache eines zu sein, das für Franza zutiefst körperliche Schmerzen verursacht. Dass Franza ein atypisches, sehr körperliches Verhältnis zur Sprache hat, ist für die Argumentation, *Das Buch Franza* nehme die Konturierung neurodivergenter Kommunikation vorweg, überaus relevant. Der Roman führt zum Beispiel aus, wie Jordans Sprache ihr „die Haut, die Muskeln, das Gehör, alle [ihre] Empfangsgeräte zugerufen [hat]“ (TKA 2, 227). Als Jordan sie verbal angreift, beschreibt sie den damit einhergehenden

(als minderwertig dargestellten) „windischen Sprache akzentfrei heraus und gibt sogar ihren Namen (erst den Vornamen, dann den Nachnamen) auf (TKA 2, 253)“ (Herrmann 2020, 147).

⁶ Vgl. Van der Gucht und Martens 2025.

⁷ Vgl. Marsden et al. 2025.

⁸ Vgl. Morrien (1996, 121), die allerdings die „unzureichende Sensibilität der Frau gegenüber dem eigenen Sensorium [der Haut]“ als „Symptom einer tiefgreifenden Selbstentfremdung infolge von Überanpassung an die männlich-rationalen Denkstrukturen deutet.“

körperlichen Schmerz: „[D]ie Sätze prasselten auf mich nieder, ich wußte nicht mehr, was er überhaupt wollte, wovon er redete, aber immer, wenn ich so weit war, daß ich hätte abschalten können, kam ein neuer Hieb, ein ausgewählter Satz, der in meinen Kopf fuhr“ (TKA 2, 210). Dass die Protagonistin Jordans vordergründig nicht unbedingt physischen Missbrauch doch leiblich erfährt, hat zum Teil mit ihrer Erfahrung von Sprache im Allgemeinen zu tun, denn im Gegensatz dazu, wie Jordan analytisch mit der Sprache der Psychiatrie verfährt, ist Sprache für Franza etwas, das sie körperlich erlebt. Jeden Satz empfindet sie als „eine Mine, auf die ich trat“ (TKA 2, 208). Auf diese Art und Weise wird sie das Opfer einer verbalen Unterdrückung, die sich als eine intensive und ständige Belästigung ihres Körpers und ihrer Sinne auswirkt.

Filkins beschreibt Sprache im *Buch Franza* als eine Form struktureller Einnengung, ohne jedoch die körperliche Dimension der damit verbundenen Gewalt näher auszuführen.⁹ Seine Metapher vom ‚logozentrischen Gefängnis‘ bleibt dennoch produktiv, wenn man sie nicht philosophisch-systematisch, sondern heuristisch liest: als Hinweis auf Sprachmodelle, die verbale Kohärenz, Transparenz und lineare Mitteilbarkeit privilegieren. Statt den stark vorgeprägten Begriff des Logozentrismus im engeren theoretischen Sinn zu verwenden, ließe sich hier präziser von verbzentrierten oder sprachtransparenzorientierten Normen sprechen, die nicht-verbale, körperliche oder dysfluente Ausdrucksformen tendenziell abwerten. Im *Franza*-Fragment wird eine solche Norm nicht nur thematisch, sondern auch erzähltechnisch wirksam: Franzas Wahrnehmungen und Erinnerungen erscheinen häufig in Martins paraphrasierender Rede oder werden durch auktoriale Passagen gerahmt.¹⁰ Aus narratologischer Perspektive ist die Stimme der Hauptfigur dadurch partiell enteignet.¹¹ Die im Text angelegte Kritik an sprachlicher Normierung lässt sich so um eine Kritik an normativen Kommunikationsmodellen erweitern, die nur bestimmte Ausdrucksweisen als gültige Sprache anerkennen.

Böhmisch hat Bachmanns Prosa, im Rückgriff auf die Kritik von Cixous und Irigaray an Freud, „eine Inszenierung von Stimmen, die bis zur Echolalie oder Halluzination gehen kann“,¹² bescheinigt, allerdings nur anhand der *Simultan*-Erzählungen. Da Neurodivergenz häufig erst über Begleiterscheinungen sichtbar wird, lohnt es sich, am Leitfaden eines in Bachmanns Oeuvre brisanten Motivs, nämlich des Stotterns, die Frage zu stellen, ob sie anhand der Darstellung neurodivergenter Kommunikation neuronormative Kommunikation kritisiert, oder letztere vor allem über Mimikry bzw. eine assimilierende Anpassung an die Norm aus den Angeln zu heben versucht. In seiner Einleitung zur englischen Übersetzung von Bachmanns Kurzgeschichten-sammlung *Simultan* (1972) schreibt auch Mark Anderson, dass die Geschichten „appeared to be prisoners of their protagonists’ own stammering failures, gesturing toward but incapable of speaking a convincing language of truth and general human experience“.¹³ Aus dieser Perspektive stellen Stottern [*stammering*] und Gestikulieren [*gesturing*] unvollständige Kommunikationsformen dar: Die weiblichen Hauptfiguren werden als Versagerinnen beschrieben, die nicht dazu imstande seien, die Wahrheit zu sagen, und daher angeblich unfähig seien, überhaupt menschliche Erfahrungen zu erleben.

⁹ Vgl. Filkins 1999, x.

¹⁰ Vgl. Herrmann 2020, 147.

¹¹ Vgl. Grimkowski 1992, 18, zit. nach Herrmann 2020, 147.

¹² Böhmisch 2002, 216.

¹³ Anderson 1989, viii.

Wenn wir jedoch bestehende Vorstellungen von Sprache und Sein aus dem Blickwinkel der Neurodiversität betrachten, signalisieren Stottern und Gestikulieren nicht mehr einen Mangel an Sprache, sondern stellen vollwertige neurodivergente Kommunikationsformen dar, die ein neuronormatives Verständnis von Sprache als gesprochene Worte widerlegen. In diesem Sinne argumentiert M. Remi Yergeau:

When I make hand movements, even when those movements go unnarrated in all of their indecipherable nonverbal glory, I am still a participating body. My gestures impact my persona and utterances; they hold dear even if unknowable meaning; they are present and resistantly elliptic and part of larger, shared autistic discourses. My stims indecently shatter, revealing and reveling in all of their rhetorical fragility.¹⁴

Laut Yergeau besteht hinsichtlich der Kommunikationsfunktion beziehungsweise ihres Wertes kein Unterschied zwischen rätselhaften Handbewegungen und semantischer Sprache: Beide können von anderen als unverständlich wahrgenommen werden, aber seien vor allem gleichwertige Kommunikationsmittel. Jedoch werden Annahmen über diese als defizitär wahrgenommene Sprache im Rahmen der in der Gesellschaft vorherrschenden Neuronormativität nicht auf den Bereich der Sprache selbst begrenzt, denn der Mangel an (gesprochener) Sprache würde aus neurotypischer Perspektive auch einen Mangel an Intentionen, Empathie oder sogar Menschlichkeit bedeuten.¹⁵ In diesem Beitrag sollen solche beschränkten Perspektiven auf Sprache und Kognition im Allgemeinen infrage gestellt werden, indem aufgezeigt wird, inwiefern es Bachmanns Texte erlauben, alternative Sprachbeherrschung auch als Kritik an Sprachnormen zu lesen.

Die Aufwertung nicht-normativer Artikulation hat eine lange literarische Genealogie, die Bachmann wohlbekannt war und die sie in ihren Poetikvorlesungen anhand von Autor*innen, die sehr an Sprachpathologie interessiert waren (Musil, Joyce, Beckett, Faulkner), auf den neuesten Stand der Dinge gebracht hatte. Dass die Autorin darauf besteht, den Körper sprechen zu lassen, „dessen Sprache sie weder als Krankheitssymptomatik kenntlich macht noch als solche bewertet“,¹⁶ ist in der Forschung schon dargelegt worden. In den eingangs thematisierten *Frankfurter Vorlesungen* führt Bachmann am Beispiel Faulkners aus, wie man literarische Figuren und ihre Eigenheiten nicht an Bezeichnungen und Namen, sondern an quasi-detektivisch zu erspürenden Stimmungen, Sprechweisen und Konstellationen erkennen soll.¹⁷ In ihrer Besprechung listet sie genau jene repetitiven Merkmale der insistierenden Benennung in Faulkners Prosa auf, für die die Faulkner-Forschung den Begriff Echolalie wiederholt in Stellung gebracht hat, um zugleich das Phänomen der Wiederholung auf- und umzuwerten.¹⁸ Wenn man sich auf die historischen Bezeichnungen beschränkt, um dem potenziellen Anachronismus auszuweichen, ist man auf problematische, stigmatisierende Begriffe wie *Idiotie* angewiesen, die das in ihnen enthaltene historische Geflecht von Eugenik, Klassismus und Rassismus distanzlos weitertragen.¹⁹ Die Verkörperung von Sprache, die Materialität der Sprachproduktion und

¹⁴ Yergeau 2018, 173.

¹⁵ Vgl. Yergeau 2018, 4–6.

¹⁶ Kanz 1999, 227.

¹⁷ Vgl. Bachmann 2005, 326–327.

¹⁸ Samway 1985; Spillers 2016.

¹⁹ Vgl. Truchan-Tataryn 2005.

deren als Fehler wahrgenommenen Komponenten wie Stottern, Versprechen, unvollständige Sätze und das Eindringen inkohärenter Laute, sind feste Bestandteile von Bachmanns Texten.²⁰ Sprachlosigkeit, Stimmdysphorie und sonstige Schwierigkeiten konventioneller Alphabetisierung treten in Bachmanns Texten häufig auf, wenn Figuren unter Stress stehen, beispielsweise wenn sie strengen Vaterfiguren, autoritären Lehrern oder, wie in Franzas Fall, missbräuchlichen Ehemännern gegenüberstehen. Ihre Werke zeugen von einem feinfühligem Verständnis für diejenigen, deren Sprachbeherrschung weniger flüssig und automatisch ist, als es von Neurotypiker*innen im Allgemeinen als selbstverständlich angesehen wird. Ständig treten Figuren hervor, die auf den ersten Blick als weniger sprachbeherrscht erscheinen mögen, die allerdings den Begriff ‚Sprache‘ gerade infrage stellen, erweitern, umdeuten, indem sie sich alternativer Sprachformen bedienen. Entsprechend sind die erwähnten kommunikativen Schwierigkeiten im *Buch Franza* viel mehr Spuren eines anders verkörperten Sprachverhältnisses, als dass sie eine Sprachlosigkeit oder ein pathologisches Leiden zur Darstellung bringen würden. Mithilfe des theoretischen Rahmens der *Critical Neurodiversity Studies* kann das Phänomen der Maskierung neurodivergenter Sprach- und Lebensformen an den historisch spezifischen Kontext zurückgebunden werden. Dass Bachmann schon früh mit den Schriften Frantz Fanons vertraut war, kann auf mehrfache Weise plausibel gemacht werden. So war sie vorübergehend mit Jacob Taubes liiert, der sich für die Übersetzung Fanons in Enzensbergers *Kursbuch* eingesetzt hat. Bachmann war auch in Enzensbergers Zeitschriftenprojekte involviert und unterstützte vorsichtig das deutsch-französische Engagement von Schriftsteller*innen zu Zeiten der Kolonialkriege, die auch in *Das Buch Franza* anklingen (Suez-Krise 1956).

Was im vorliegenden Beitrag als alternatives Sprachverhältnis gefasst wird, konkretisiert der Text selbst in der Bildformel eines inneren Schriftstroms unter Rückgriff auf den ägyptischen Kontext: „Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, [...] es lief und lief, und die Hieroglyphen walzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln“ (TKA 2, 283). Während die Hieroglyphen an erster Stelle Franzas Unverständlichkeit aus Martins Sicht veranschaulichen, symbolisieren sie gleichzeitig ihre eigene Sprache. Nach Britta Herrmann plädiert Bachmann mit dem Hieroglyphenmotiv dafür, „das mimetische Vermögen der Sprache neu zu entdecken“.²¹ Darüber hinaus lässt sich die Bildlichkeit der Hieroglyphen aber auch als Modell einer Sprachform lesen, die sich neuronormativen Erwartungen an Transparenz und Linearität entzieht. Die Szene kann im Rahmen einer Analyse von Neurodivergenz als autonome Bild-Metapher produktiv gemacht werden: Die Protagonistin erfährt eine geschlossene innere Schau bei geschlossenen Lidern, die an hypnagoge und kontemplative Bildvisionen gemahnt, die ihrerseits zur ägyptisch-mystischen Konnotation passen. In diesem Sinne ist das Verhältnis zur Sprache nicht nur akustisch oder semantisch, sondern auch unmittelbar bildhaft-graphisch, was auf die eidetische Veranlagung vieler Bachmann-Protagonistinnen verweist, die sich selbst nicht nur als akustische Echokammer, sondern auch als durchlässiges Medium für visuelle Eindrücke vorkommen. Diese Erfahrung, wie eine Membran von der Umgebung berührt und sensorisch überwältigt zu werden, hat Bachmanns Roman negative Kritiken hinsichtlich einer Opferhaltung eingebracht, die auch noch anlässlich der Verfilmung des Romans (als Vorwurf der „Dünnhäutigkeit“ (Kilb 2023)) anklangen. Vor dem Hintergrund der zuvor diskutierten Champollion-Passage, in der die Hieroglyphen als Bild

²⁰ Vgl. Truchan-Tataryn 2005, 53.

²¹ Herrmann 2020, 151.

für Franzas vermeintliche Unverständlichkeit und den männlichen Dechiffrieranspruch fungieren, gewinnt die Anspielung auf die lange Latenzzeit von Champollions Dechiffrierung besonderes Gewicht: Das Motiv dient nun nicht mehr nur als Chiffre des Unlesbaren, sondern zur Darstellung eigenständiger, alternativer Sprachprozesse, allerdings vor der Folie von langlebigen, hartnäckigen Disziplinarmächten, die dieses ‚magische‘ Sprachverhältnis therapieren und aus der Welt schaffen möchten. Gerade diese Funktionsverschiebung macht sichtbar, dass der Text sprachliche Normen nicht einfach voraussetzt, sondern kritisch ausstellt. Dass gerade die Hieroglyphen, die anfänglich als Symbol für Franzas Unverständlichkeit fungieren, hier eingesetzt werden, um alternative Sprachprozesse darzustellen, zeigt, dass Franzas sehr körperlich-taktilen Sprachverständnis von den üblichen Normen abweicht, von ihrer Umgebung jedoch als Sprachstörung ausgelegt wird.

Das zuvor skizzierte, körperlich gebundene Sprachmodell eröffnet im Text eine alternative Form des Verstehens: Nicht diskursive Entschlüsselung, sondern leibliche Wahrnehmung wird zum Zugang von Bedeutung. Entsprechend liest Franza die der Wüste eingeschriebene (Kolonial-)Geschichte nicht als Botschaft, sondern als erfahrbare Zeichenstruktur: „Sie lernte die Zeichen leicht lesen. Nie war eine Geschichte, von der sie nichts gewußt hatte, leichter zu erlernen gewesen, hier stand ja alles, keine Botschaft, aber eine Geschichte“ (TKA 2, 273). Während Martin die Pyramiden und Gräber als Weltwunder betrachtet, stellen sie für Franza nur eine Unterdrückung dar, die sie an ihre eigene erinnert: „[S]ie haben die Gräber geschändet. [...] Verstehst du mich nicht. So sind sie. Ich kann das gar nicht ansehen. Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt“ (TKA 2, 273–274). Die „Zeichen“ im oberen Zitat weisen einmal mehr auf ein alternatives Schrift- und Sprachmodell hin, das ähnlich wie die Hieroglyphen nur von bestimmten Menschen verstanden werden kann. Marianne Schuller und Sigrid Weigel haben diese Schreibweise als ‚weibliche‘ Dekomposition von Schrift beschrieben.²² Die hier vorgeschlagene Lektüre verschiebt den Akzent: Das von Franza praktizierte Schrift- und Sprachmodell lässt sich auch als Ausdruck eines neurodivergenten, nicht an verbale Transparenz gebundenen Sprachverhältnisses verstehen. Im Kontrast zu den im Text von den männlichen Figuren vertretenen, dominanten und regulierenden Sprachordnungen eröffnet sich so ein anderer Modus der Artikulation. Im Folgenden werden zwei Erscheinungsformen dieses Modus genauer untersucht: Stottern und Zittern, gelesen als Echo-Strukturen.

Stottern als sprachliches Echo

Wenn Franza überhaupt imstande ist, ihre Stimme zu benutzen, gelingt ihr das oft erst stockend: „sie stotterte, er hatte nicht mehr recht verstanden, was sie zuletzt gesagt hatte, nur daß sie noch immer etwas zu sagen versuchte und nicht reden konnte. [...] Ich – sie kam wieder nicht weiter“ (TKA 2, 154). Franza, „noch immer stumm“ (TKA 2, 164), identifiziert sich auf kontroverse Weise mit einem Zeugen, der beim Nürnberger Prozess „ins Stocken gekommen [war], nein, vielmehr er war auf der Seite plötzlich wie vom Papier und vom Druck verschluckt.“ (TKA 2, 162) Die Forschung wird weitgehend von psychoanalytischen Ansätzen dominiert, die dieses Aussetzen der Sprache mit einem Sprachverlust infolge eines Ausschlusses des hysterischen Subjekts aus der symbolischen Ordnung gleichsetzen. Die Psychoanalyse deutet Stottern als sprachliche Fehlleistung (Parapraxie), als neurotisches Symptom unbewusster Konflikte.

²² Vgl. Schuller 1984, 150; Weigel 1984, 87.

Bei Deleuze hingegen ist Stottern kein Mangel, der psychologisch „entschlüsselt“ oder neurologisch im Individuum verortet werden könnte, sondern ein Modus der sprachlichen Kreativität. Es ist nicht immer leicht, Bachmanns eigene Positionierung einzuordnen. Bereits seit ihrem Praktikum bei Viktor Frankl und ihrer Dissertation zu Heidegger tendiert Bachmanns Interesse an Psychiatrie in die humanistische und phänomenologische Richtung, die auch das ganzheitliche Verständnis (anhand von Bezugnahmen auf Binswanger) der verkörperten Kognition und dessen Nähe zur Neurodiversität vorwegnimmt. Diese fundamentale Entscheidung ließe sich noch in viele andere Richtungen erweitern, zum Beispiel Georg Groddecks Psychosomatik und Körpertherapie. Statt Stottern also als individuelles sprachliches Scheitern zu interpretieren,²³ scheint auch Bachmann, wie Deleuze in seiner Kritik an Freud, das Stottern als eine eigenständige Kommunikationsform zu betrachten, die anhand eines bestimmten Rhythmus strukturiert wird. Franza nimmt Stimmen nicht nur semantisch, sondern prosodisch wahr; sie hört Menschen etwa „im Staccato“ (TKA 2, 276) sprechen. Entscheidend ist hier weniger die musiktheoretische Definition als die markierte Diskontinuität und Segmentierung des Sprechens. Eine solche stakkatoartige Artikulation lässt sich als Form rhythmischer Dysfluenz lesen, ohne sie mit klinischem Stottern gleichzusetzen. Die Sensibilität für sprachlichen Rhythmus, die der Text der Figur zuschreibt, findet ihr formales Korrelat auch in der Satzgestaltung, die zwischen kurzen, abgesetzten Einheiten und ausgedehnten, kommagesättigten Perioden wechselt. Kanz führt aus, dass man Bachmanns sehr genaue Beschreibung von Dysfasie anhand von heutiger, psycholinguistischer Begrifflichkeit erfassen kann; sie sieht in der Verhandlung von Angstanfällen auch eine Ähnlichkeit zwischen *Malina* und *Das Buch Franza*, die als Texte beide das Motiv der Sprachstörung auf das Fortleben der von den Nazis vertretenen punitiven Psychiatrie beziehen.²⁴ Vor diesem Hintergrund wird deutlich, dass die sprachlichen Hemmungen, die unvollständige, parataktische Sätze suggerieren, zugleich auch auf ein erhöhtes, fast zu differenziertes Sprachbewusstsein verweisen: „was habe ich zu suchen in dieser Wüste, trat, ja trat nicht, da ja nichts eintreten kann, da trat etwas sie nieder und mit ihr das andere.“ (TKA 2, 118)

In gegenwärtigen Diskursen über Autismus wird Sprachartikulation bisweilen über Kategorien wie mechanisch oder stark rhythmisiert beschrieben, wobei diese Zuschreibungen ihrerseits normative Erwartungen an Prosodie erkennen lassen. Christensen setzt dem einen erweiterten Rhythmusbegriff entgegen: Rhythmus sei nicht vollständig versprachlichbar, sondern primär leiblich erfahrbar.²⁵ Kommunikation erscheint in diesem Modell nicht notwendig als Synchronisierung mit einer dominanten Taktordnung, sondern kann auch in eigensinnigen ‚offbeat‘-Strukturen bestehen. Diese Perspektive erlaubt es, rhythmische Abweichung nicht vorschnell als Defizit, sondern als eigenständige kommunikative Form zu lesen: „sociality is not always about being »in sync« with the world or the dominant structure; it is also about the importance of being offbeat in particular ways“.²⁶

²³ Vgl. Beicken 1988; Bossinade 2004. Lediglich Boos hat Bachmanns eigenes (gelegentliches) Stottern als Parapraxis thematisiert, vgl. Boos 2015, 78.

²⁴ Vgl. Kanz 1999, 71. Die Bewertung dysfluenter oder reduzierter Sprachartikulation als Defizit steht in einer längeren ableismusgeschichtlichen Tradition, die im zwanzigsten Jahrhundert auch eugenische und psychiatrische Klassifikationspraktiken umfasste. Neuere ableismuskritische Arbeiten haben gezeigt, wie eng normative Sprach- und Ausdrucksideale mit Zuschreibungen kognitiver Wertigkeit verbunden sind (vgl. etwa Limburg 2021; Schubert 2021). Der vorliegende Beitrag greift diesen Kontext nicht historisch-systematisch auf, sondern beschränkt sich auf die textanalytische Frage, wie Bachmann kommunikative Abweichung literarisch modelliert und bewertet.

²⁵ Christensen 2021, 693.

²⁶ Christensen 2021, 700.

Wenn, stellvertretend für viele Interpretationen, Anderson Franzas Sprache und Handlungen als „stammering failures“ oder „incapable of speaking a convincing language“²⁷ umschreibt, färbt dieses Urteil auf äußerst negative Weise auch auf die passive Haltung der Protagonistinnen und letztlich auf die Qualität der Geschichten selbst ab. Um diesen Bewertungen vermeintlich defizitärer, unzulänglicher Sprache widersprechen zu können, möchten wir uns im Folgenden an der Analysekategorie des Echos orientieren. Wenn nämlich rhythmische Abweichung als eigenständige kommunikative Form ernst genommen wird, ermöglicht dies ein geeigneteres Beschreibungsmodell. Im Kontext neurodiversitätssensibler Sprachmodelle lässt sich das Echo als Figur wiederholender und antwortender Artikulation produktiv machen. Die folgende Analyse setzt daher Stottern in Beziehung zu echohaften Sprachformen wie Echolalie, um Franzas Ausdrucksweise strukturell zu erfassen. Das Wort ‚Echolalie‘ stammt vom Griechischen *echo* (Wiederholen) und *lalia* (Sprechen) und meint die (unmittelbare oder verzögerte) Wiederholung von Äußerungen von Gesprächspartner*innen oder einer anderen Quelle (zum Beispiel eines Filmes oder eines Buches).²⁸ Echolalie wurde zum ersten Mal von Leo Kanner im Sprachverhalten autistischer Kinder festgestellt.²⁹ Obwohl Wiederholungen dieser Art zur Sprachentwicklung aller Kinder gehören, bleibt Echolalie ein wenig erforschtes Phänomen.³⁰ Es besteht außerdem Uneinigkeit in der Forschung über die Funktion und die Bewertung von Echolalie als einer Pathologie. Sowohl die unmittelbare als auch verzögerte Echolalie gelten traditionell als „lacking comprehension of the repeated utterance and devoid of communicative intent“.³¹ Während die kognitiven und kommunikativen Funktionen von Echolalie in letzter Zeit öfter anerkannt werden,³² – beispielsweise kann Echolalie dazu dienen, neue Informationen zu verarbeiten³³ – wird noch häufig auf „intervention models or assumptions to eliminate echolalia“³⁴ zurückgegriffen; eine pathologisierende Perspektive, die sich auch in Bachmanns *Buch Franza* wiedererkennen lässt. Diese Pathologisierung tritt vor allem dort zutage, wo Jordan die kleinsten Gefühlsregungen seinem klassifikatorischen System einzugliedern versucht und ihre gelebte Erfahrung auf diese Weise völlig entwertet: „keine Nacht, von der ich nicht zwanghaft denke, er hat sich seine Notiz gemacht, keine Vergeßlichkeit, die nicht in Fehlleistung und Bedeutungswahn begraben worden wäre.“ (TKA 2, 215–216) Franza pathologisiert auch durchaus sich selbst: Sie beschäftigt sich auf zwanghafte Weise mit den Dokumenten des Nürnberger Ärzteprozesses („kaum je anderes [gelesen] in den letzten Jahren“ (TKA 2, 305)) und wendet deren Terminologie zur Beschreibung traumatischer Langzeitfolgen von medizinischen Experimenten (zum Beispiel „Spätschäden“ (TKA 2, 215)) auf sich selbst an. Allerdings hat die psychiatrische Autorität nicht das letzte Wort, wenn gerade an jenen Stellen, die Kanz psycholinguistisch als Echolalie

²⁷ Anderson 1989, viii.

²⁸ Außer unmittelbarer und verzögerter Echolalie haben Forscher*innen noch weitere Formen benannt, die für unsere Analyse weniger relevant sind, aber trotzdem möchten wir auf einige Studien in diesem Bereich verweisen; vgl. Ganos et al. 2012; Berthier et al. 2017. Die Palilalie als obsessiv-affektive Selbstwiederholung hatte B.F. Skinner gegen Gertrude Steins Schreibweise ins Feld geführt; sie taucht vereinzelt auch in der Celan-Forschung bei der Deutung von „Pallaksch. Pallaksch“ auf.

²⁹ Vgl. Kanner 1943.

³⁰ Vgl. Sutherland et al. 2024.

³¹ Yang 2023, 42.

³² Vgl. Marom et al. 2018.

³³ Vgl. Yang 2023, 50.

³⁴ Yang 2023, 43.

eingestuft hat (zum Beispiel „Die weißen, Sie sollen verflucht sein./ Er soll.“ (TKA 2, 325)), die Prosa in Gedichtzeilen (nämlich in Bachmanns eigenes Gedicht *Enigma*) übergeht.

Im *Buch Franza* bringt ein mächtiger Mann eine Frau (wenn auch indirekt) auf eine Art zum Schweigen, die die Frau dazu zwingt, sich über andere Wege auszudrücken. Ob man diese Konstellation, trotz der vielen Hinweise auf (auch interne) Echolalie, direkt auf den griechischen Mythos über Echo und Narzissus beziehen darf, ist allerdings diskutabel.³⁵ Bei Ovid ist es nicht Zeus, der Echo zum Schweigen bringt. Echo wird von Iuno (Hera) bestraft, „weil Echo sie mit ihrem Geplauder daran gehindert hatte, die Konkubinen ihres untreuen Gemahls Zeus im Wald zu verfolgen.“³⁶ Dusing zufolge, die Bachmanns Bezugnahme auf Echo anhand einer Erzählung verhandelt, wertet Bachmann Echos Verlusterfahrungen ins Positive um und macht aus Echos unerwidelter Liebe, die sie zur körperlosen Stimme macht, eine Art Klimax der selbstbezüglichen Lust am Lallen, die allerdings auch ein gewisses Risiko der Regression und der Essenzialisierung des Weiblich-Biologischen in sich birgt.³⁷ Wohlgemerkt passt die weibliche Bestrafung durch eine andere Frau (Iuno) nicht in das Patriarchatsschema, das oft mit Neuronormativität verbunden wird; allerdings wird die Figurenkonstellation in Bachmanns Erzählung *Das Gebell* um die Mutter des narzisstischen Psychiaters Leo Jordan erweitert, die als Gouvernante in Griechenland gearbeitet hatte und in der Geschichte ebenfalls „merkwürdig stumm“ bleibt und auf suggestive Weise an akustischen Halluzinationen leidet. Der Echo-Mythos etabliert eine asymmetrische Sprechordnung: Echo wird auf Wiederholung fremder Rede reduziert, während originäre Artikulation entzogen bleibt.

Eine neurodiversitätssensible Lesart muss diese Konstellation jedoch nicht als bloßes Defizitmodell übernehmen. Entscheidend ist vielmehr, dass der Status der Wiederholung davon abhängt, was jeweils als ‚eigentliches‘ Sprechen gilt. Die Abwertung vom Echo als sekundäre Redeform verweist damit auf normative Sprach- und Subjektivitätsvorstellungen: Dass Narziss Echo als bloße Wiederholung seiner eigenen Worte versteht, sagt aus, dass wir das bloße Wiederholen von Worten nicht als Sprechen bzw. Sprache verstehen. In unterschiedlichen Situationen kann dasselbe Phänomen unterschiedlich (positiv oder negativ) bewertet werden. Fischers Studie *Repetition* (1994) führt in einer pointierten Reihung vor, dass identische Wiederholungsstrukturen je nach Kontext unterschiedlich benannt und bewertet werden:

When parrots do it, it's parrotting.
 When advertisers do it, it's reinforcement.
 When children do it, it's imitation.
 When brain-damaged people do it, it's perseveration or echolalia.
 When dis-fluent people do it, it's stuttering or stammering.
 When orators do it, it's epizeuxis, plocé, anadiplosis, polyptoton or antimetabole.
 When novelists do it, it's cohesion.
 When poets do it, it's alliteration, chiming, rhyme, or parallelism.
 When priests do it, it's ritual.
 When sounds do it, it's gemination.
 When morphemes do it, it's reduplication [...].³⁸

³⁵ Vgl. Ov. *met.* III, 339 – III, 510.

³⁶ Dusing 1994, 224.

³⁷ Vgl. Dusing 1994, 224–225.

³⁸ Fischer 1994, 15.

Fischer weist hier demonstrativ darauf hin, dass die Deutung von Wiederholung weniger vom Phänomen selbst als von seinem diskursiven Rahmen abhängt. Vor diesem Hintergrund erscheint auch Echolalie nicht als eindeutig defizitäre Kategorie, sondern als kontextabhängig bewertete Wiederholungsform. Der Begriff des Echos lässt sich entsprechend über lautliche Verdopplung hinaus als Modell responsiver und körpergebundener Artikulation erweitern, das unter Umständen auch mit einem alternativen (neurodivergenten) Subjektivitätsbegriff einhergehen kann, wie wir im Kapitel zum Zittern zeigen werden. Während ursprünglich hauptsächlich „Autonomie als Grundlage für die Zuerkennung eines Subjektstatus“³⁹ verstanden wurde, bietet das Neurodiversitätsparadigma ein alternatives Verständnis, das unter anderem Relationalität hervorhebt. Das prekäre Verhältnis von Menschen zu ihren Stimmen wird so zu einer Neukonfiguration von Subjektivität und Sprache in unterschiedlichen Formen. In diesem Rahmen können wir auch die Intertextualität, die in Bachmanns Oeuvre als roter Faden funktioniert, neu verstehen, denn ihr Werk zeichnet die Grenze zwischen scheinbar willkürlicher und spezifisch ausgesuchter Sprache völlig neu.⁴⁰

Das Echo als Sprachform taucht auch in folgender Szene auf, in der Franza sich fragt, was sie auf der Reise in die Wüste eigentlich sucht:

Was willst du in dieser Wüste, als würde die Wüste sich einlassen mit einem Fremden, der den Nimbus eines Schwachsinnigen hat, gefoltert von Worten, die nachklingen, von Handlungen, [die [...] noch immer zittern machen und] die von keinem Paragraphen für strafwürdig erklärt werden (TKA 2, 37).

„Worte, die nachklingen“ kann auf ein bloßes Echo anspielen, auf Franzas Neigung, traumatische Szenen zwanghaft und unablässig vor ihren Augen ablaufen zu lassen. Interessanterweise geht diese Textstelle ursprünglich auf eine Wahrnehmung Martins zurück, der sich in das für ihn rätselhafte Verhalten seiner Schwester hineinzusetzen versucht (TKA 2, 277); auch als textgenetisch bedingtes Echo verleibt sich Franza also Gedanken und Gefühle anderer Leute ein. Die Worte wiederholen „Handlungen, die von keinem Paragraphen für strafbar geachtet werden“. Vor dem Hintergrund der im Text verhandelten Tabubrüche (Homosexualität, lesbische/bisexuelle Identität, Schwangerschaftsabbruch) evoziert das Wort „Paragraphen“ das Strafgesetzbuch und schwerwiegende Gesetzesübertretungen. Diese Assoziation ist bei der Erwähnung von „Paragraphen“ höchstwahrscheinlich beabsichtigt, und jene im Zitat erwähnten „Handlungen“ könnten also die von Drogen induzierte Orgie, aber auch Franzas Zwangsabtreibung (vgl. TKA 2, 253–254) umfassen. In obigem Zitat wird angeprangert, dass die Zwangsabtreibung (möglicherweise infolge einer Vergewaltigung innerhalb der Ehe) als der eigentliche Missbrauch einer Frau im Gegensatz zur Abtreibung selbst nicht strafbar ist: Der wirkliche Täter, Jordan, wird nicht bestraft, sondern genießt weiterhin seinen beruflichen Erfolg. In dieser Hinsicht lässt sich auf der Figurenebene im Text eine Parallele zu ehemaligen SS-Angehörigen ziehen,⁴¹ die nach dem Krieg wieder in die Gesellschaft integriert wurden bzw. in Ägypten Un-

³⁹ Schneider 2024, 27.

⁴⁰ Dass das Oeuvre Bachmanns vor Echos und Referenzen auf andere Autor*innen strotzt, gehört inzwischen zum Basisverständnis der Forschung. Allerdings hat sich das Verständnis der Texte als Echokammer bzw. Resonanzraum gravierend geändert. Galt Bachmann zunächst als wichtige Inspirationsquelle für Celan, so ist Bachmann in der Celan-Forschung quasi nur noch als Fußnote präsent.

⁴¹ Jordan hat gemeinsam mit dem Nazi-Arzt Kurt Körner, den Franza in Ägypten trifft und den sie um eine tödliche Injektion bittet, ein Buch zu diesem Thema verfasst. Es ist davon auszugehen, dass Leo Jordan an der weiteren Tätigkeit von NS-Ärzten nach dem Krieg beteiligt war, wie etwa Hans Asperger; vgl. Czech 2018.

terschlupf gefunden hatten und, im Gegensatz zu ihren Opfern, ungestraft blieben. Aus einer allgemeinen Abneigung gegen Kodifizierungen und Normierungen heraus prangert die Figur Franza gesellschaftlich legitimierte Formen der Gewaltausübung an, die unter anderem im Gewaltssystem des Kolonialismus beziehungsweise Imperialismus fest verankert sind, mit dessen Opfern Franza sich selbst identifiziert.⁴²

Dass Franza mit den „Weißen“ nicht reden kann, sich aber mit den Einheimischen über Gebärden und Körpersprache spontan verständigt, ist dem Roman als Exotismus und Orientalismus angekreidet worden. Gleichwohl steht hier auf mehreren Ebenen viel auf dem Spiel. Im Ferienort Hurghada entzieht sich Franza dem Bannkreis, in dem die ehemaligen Kolonisatoren als Touristen erneut auftauchen. Sie lässt sich, in Anklang an Vegetations- und Mysterienkulte, von Martin lebendig begraben, nachdem sie, scheinbar verrückt geworden, in einer halluzinatorischen Episode darum gebeten hat, das Herz ihres abgetriebenen Kindes aufessen zu dürfen. Diese Episode überschreibt palimpsestisch Robert Musils Inszenierung des Inzests zwischen Ulrich und Agathe anhand des Isis-Osiris-Mythologems; allem voran aber konterkariert sie Freuds Zuversicht, den „caput nili“ gefunden bzw. trockengelegt zu haben und somit für die (weibliche) Angst eine eindeutige, in begriffliche Sprache übersetzbare Erklärung gefunden zu haben. Der Fragment gebliebene Roman gibt sich eher skeptisch, dass eine post-koloniale, machtfreie Außenperspektive überhaupt eingenommen werden könne. Die wiederholt signalisierte Ausdrucksnot („sie konnte nicht sprechen, jetzt war das wieder geschehen [...] sie wiederholte es so viele Male inwendig, daß sie es plötzlich herausbrachte in einem gestotterten Englisch“ (TKA 2, 173)) signalisiert vor allem das Ringen; außerdem hat Franza die negative Sichtweise (allem voran: diejenige Jordans) auf ihr Körperbild dermaßen internalisiert, dass sie auch sich selbst anhand von klassifizierenden Identifikationen einem *Othring* unterwirft und sich anhand von Fachbegriffen pathologisiert („Dekomposition“ (TKA 2, 176); „epileptische Konvulsion“ (ebd.); „Haftpsychose“ (TKA 2, 177)).

Zittern als körperliches Echo

Franzas körperliche Reaktionen in der folgenden Passage wurden in der feministischen Forschung unter anderem als ‚hysterische Körpertheatralik‘ beziehungsweise als Ausdruck von Kontrollverlust gelesen. Der Text beschreibt eine Abfolge unwillkürlicher Bewegungen: „[S]ie zitterte und ihr Körper tat etwas mit ihr, was er nicht niederhalten konnte mit den Armen, in einer Konvulsion, in immer stärkeren Zuckungen, sie schlotterte und wollte ihn wegstoßen und krampfte sich dann wieder an ihn“ (TKA 2, 155). Die geschilderten Krampf- und Zuckungsbewegungen erinnern an konvulsivische Zustände, wie Bachmann sie bereits in früheren Textzusammenhängen gestaltet hat (vgl. *Ein Ort für Zufälle*). Auch an anderer Stelle wird Franzas Körper von unwillkürlichen Reaktionen bestimmt, die zwischen „Totenstarre“ (TKA 2, 174), Mutismus und Redeschwall („begann sie zwar zu reden, viel zu viel, aber über nichts, am liebsten über Entlegenes“ (TKA 2, 174)) hin und her pendeln. Der Text inszeniert diese psychosomatisch bedingten Regungen („dieser unwillkürliche Muskelschmerz“ (TKA 2, 223)) zunächst als kaum kontrollierbar und führt sie auf die Gewaltsituation durch den Ehemann zurück:

⁴² Vgl. Van der Gucht 2025.

sie zitterte, dann merkte sie, im Aufstehen, während er mit der Faust auf den Tisch schlug, daß es weiterging, der Versuch ging weiter, und jetzt hatte er die beste Handhabe, die sie ihm geben hatte können, Franziskalein, geht dir ein Licht auf, wie ordinär, wie gewöhnlich du bist, wie kommun, so antworte doch, so sag doch, geh nicht fort, bleib augenblicklich stehen, und Franziska stand und zitterte, sie war wieder in dem Stromkreis, sie konnte keinen Fuß bewegen, sie stammelte unhörbar, verzweifelt [...]. (TKA 2, 224–225)

Die Passage koppelt sprachliche Dysfluenz („stammelte“) und körperliche Reaktion („zitterte“) eng an die Szene verbaler und körperlicher Aggression. Beide Erscheinungsformen lassen sich als echohafte Antwortbewegungen auf diese Gewaltsituation lesen. Zugleich zeigt der Text, dass vergleichbare körperlich-affektive Zustände nicht auf diese Situation beschränkt sind, sondern auch in früheren Lebensphasen der Figur auftreten (TKA 2, 178–179). Die Reaktionen sind daher nicht ausschließlich situativ zu erklären, sondern markieren ein wiederkehrendes Ausdrucksmuster. Im hier verfolgten Zugriff werden sie als Teil eines körperlich gebundenen Sprach- und Wahrnehmungsmodus beschrieben. Die vorherrschende Forschungsmeinung besagt, dass das *Todesarten*-Projekt vorrangig mit Trauma und mit „the heightened intensity of the »feminine« experience of trauma“⁴³ in vielen Spielarten (Missbrauch, Vergewaltigung etc.) zu tun habe. Ohne diese Interpretationen verneinen zu wollen, möchten wir hier eine alternative Lesart vorschlagen und behaupten, dass die körperlichen Signale sich ebenso als Ausdrucksweise von Franzas alternativer Körper-Geist-Beziehung (oder Bodymind) begreifen lassen.⁴⁴

Ein weiteres Beispiel für die im Text modellierte Verbindung von sensorischer Reizverarbeitung und kommunikativer Einschränkung bietet die Gewitterszene. Während des Gewitters reagiert Franza mit extremer Angst. Ohne diese Reaktion diagnostisch festzulegen, lässt sie sich aus neurodiversitätssensibler Perspektive als Form sensorischer Überforderung lesen. Franza wird gegen ihren Widerstand gezwungen, die Augen zu öffnen und das Geschehen visuell wahrzunehmen; der Text inszeniert dies als Zwang zur *exposure* einem überwältigenden Reiz gegenüber. Vergleichbar ist dies mit neuronormativen Erwartungen an visuelle Verfügbarkeit, etwa der Forderung nach Blickkontakt, den Franza verweigert. Der erzwungene Blick steigert für Franza die Intensität der Situation, da visuelle Reize bei ihr als besonders wirkmächtig dargestellt werden. Zugleich erscheint gerade diese visuelle Sensibilität im Text als kommunikative Ressource: „[S]ie holte ihm mit den Augen die Worte vom Mund“ (TKA 2, 181). Der Zwang, die Augen offen zu halten, betrifft daher nicht nur den Körper, sondern auch ihre spezifische Form der Verständigung. Franzas Reaktion lässt sich als *shutdown*-nahe Überforderungsreaktion im Sinne neurodiversitätstheoretischer Beschreibungsmodelle fassen – als Rückzugs- und Erstarrungsmodus infolge von Reizüberlastung. Der Text verbindet solche Zustände wiederholt mit vorübergehender Einschränkung von Sprechfähigkeit und Handlungsspielraum. Jordan bezeichnet ihr ängstliches Verhalten als weiblich, „typisch Frau“ und „typisch Franza“ (TKA 2, 214). Wie Franza erklärt, „war [sie] immer typisch etwas, eine Schablone, mit der sich operieren ließ, über die er verfügte, ich hatte zu fühlen, was er befahl“ (TKA 2, 214).

⁴³ Paul 2009, 72.

⁴⁴ Däufel (2013, 148) weist darauf hin, dass psychomotorische Auffälligkeiten in Bachmanns Texten nicht allein im Rahmen freudianischer Hysteriekonzepte zu lesen sind, sondern zunehmend als Zeichen gesteigerter Wahrnehmung und Sensibilität fungieren. Eine neurodiversitätssensible Lesart kann diese Beobachtung aufnehmen und die geschilderten Körperreaktionen als Ausdruck erhöhter sensorischer und interozeptiver Aufmerksamkeit deuten (vgl. etwa die Szene intensiver Körperwahrnehmung (TKA 2, 284)), ohne daraus eine klinische Diagnose abzuleiten.

Der Verweis auf die Schablone beziehungsweise das ‚Modell‘ spiegelt die medizinische Modellierung neurodivergenter Identitäten wider, bei der Merkmale in diagnostischen Handbüchern gesammelt und als verallgemeinerbar angenommen werden. Darüber hinaus infantilisiert Jordan seine Frau, indem er sie „Franziskalein“ (TKA 2, 210) nennt. Solche Verkleinerungsformen lassen sich als Teil eines diskursiven Musters lesen, in dem normabweichende Wahrnehmungs- und Ausdrucksweisen herabgestuft werden.⁴⁵ Vor diesem Hintergrund können Zittern und Stottern als körperlich gebundene, nicht-normierte Kommunikationsformen beschrieben werden. In der Perspektive der zuvor eingeführten Echo-Figur erscheinen sie als Varianten antwortender und wiederholender Artikulation – nicht als Ausfall von Sprache, sondern als anders strukturierte Sprachbewegung. Jordan ist nicht dazu imstande, diese Kommunikationsformen zu verstehen, weil seine Sprache auf der Hierarchie des medizinischen Systems beziehungsweise der Psychiatrie basiert. Wo Franzas Sprachweise diese Ordnung irritiert, reagiert Jordan nicht mit Deutungs Offenheit, sondern mit Sanktionierung; ein alternativer Sprachgebrauch wird von ihm nicht in Betracht gezogen.

Schließlich ist auch Franzas Tod im Text durch ein Muster körperlicher Wiederholung und rhythmischer Bewegung markiert. Das wiederholte Anschlagen des Kopfes wurde in der Forschung unter anderem als Reaktion auf Gewalterfahrung⁴⁶ oder als symbolischer Bruch mit rationalistischen Ordnungen gedeutet.⁴⁷ In einer neurodiversitätssensiblen Lesart lässt sich dieses Motiv zusätzlich als Form körperlicher Selbststimulation beziehungsweise Überforderungsreaktion beschreiben. Entsprechende Handlungen werden in neueren Modellen nicht ausschließlich als destruktiv, sondern auch als Versuche sensorischer Regulation verstanden. Für die vorliegende Analyse ist entscheidend, dass der Text die Bewegung als wiederholte, körpergebundene Artikulation inszeniert und damit in die zuvor beschriebenen Echo-Strukturen einordnet – ohne die Gewaltdimension der Szene zu relativieren. Neurodiversitätstheoretische Ansätze weisen darauf hin, dass selbststimulierende oder selbstverletzende Handlungen im Kontext sensorischer Überlastung unterschiedlich bewertet werden und historisch teils mit aversiven therapeutischen Praktiken beantwortet wurden. Der vorliegende Beitrag verfolgt diese Debatte, die sich auch noch auf das Motiv des ‚zwanghaft-magischen Denkens‘ ausdehnen ließe, nicht weiter, sondern nutzt den Zusammenhang lediglich als heuristischen Deutungsrahmen.

Diese Perspektive impliziert mögliche alternative Erklärungen für Franzas Verhalten, das von der Forschung vor allem als selbstdestruktiv und kontraproduktiv perzipiert worden ist. Vor allem der Feminismus der 1970er und 1980er Jahre hat Bachmanns *Franza* und andere Protagonistinnen als „Echofrauen“ betrachtet, als Figuren, die das patriarchale System spiegeln und sich damit abfinden, ohne es grundlegend zu dekonstruieren. Nach unterschiedlichen Anläufen, psychische Diagnosen wie Schizophrenie, Hysterie, Bipolarität und Depression als Zeitdiagnosen zu politisieren, wird nun vereinzelt auch Neurodivergenz als fehlgeleitet kritisiert, als eine weitere implizite Affirmation bürgerlicher Strukturen, da Frauen auf diese Weise ihre Leiden internalisieren und individualisieren würden, ohne die gesellschaftlichen Ursachen (zum Beispiel Kapitalismus, Patriarchat) explizit anzugreifen. Hingegen hält Yergeau ein Plädoyer für die politisch-rhetorische Sprengkraft von „the neurologically

⁴⁵ Vgl. Stevenson et al. 2011; Akhtar et al. 2022.

⁴⁶ Vgl. Morrien 1996.

⁴⁷ Herrmann 2020, 149.

queer“.⁴⁸ Yergeau argumentiert, dass „[e]mbodied communicative forms – including the echo, the tic, the stim, the rocking body, the twirl – represent linguistic and cultural motions that pose possibility“.⁴⁹ Dieses Paradox durchzieht auch strukturell Bachmanns *Franza*: Dass die Hitze und das gleißende Licht in der Wüste nun wahrhaft keine Reizreduktion versprechen, lenkt die Aufmerksamkeit auf das zeitgleich gesteigerte Bedürfnis der Protagonistin nach propriozeptiven und motorischen Reizen, das sprachlich anhand von surrealistisch-lallender Eigendynamik signalisiert wird, die manchmal Elfriede Jelineks Sprache vorwegzunehmen scheint: „Die Wüste hat meine Augen begegnet mit Sand, von meinem verwüsteten Herzen konnt ich nur vorher sprechen, jetzt ist es verwüstet, [...] mein Gang ans Rote Meer. Mehr sag, ich mehr, mehr noch vom Sand.“⁵⁰ Letztlich gehe es darum, alle Formen menschlicher Erfahrung jenseits eines monolithischen Verständnisses dessen, was als ‚normal‘ gilt, anzuerkennen; eine Absicht, die wir in diesem Beitrag vor allem auf Sprache und andere Kommunikationsformen bezogen haben.

Schlussfolgerung: „When poets do it ...“

Das Buch *Franza* inszeniert die Kritik medizinischer und geschlechterhierarchischer Autoritätsordnungen nicht nur auf thematischer Ebene, sondern auch in der Darstellung von Sprache und Artikulation. Der Text stellt normative Unterscheidungen zwischen ‚normaler‘ und ‚abweichender‘ Rede zur Disposition und bindet sie an Macht- und Perspektivstrukturen. Die männliche, im Text von Martin und Jordan vertretene Perspektive stellt die wissenschaftliche, auf Kategorisierung und Klassifizierung ausgerichtete Sichtweise als reduktiv und als von kolonialen bzw. ideologisch-politischen Machtansprüchen durchzogen heraus. Die Gesundung, die Jordan seiner Frau angedeihen lassen möchte, empfindet Franza als eine Dressur, die ihr Anderssein fundamental verkennt. Die vorliegende Analyse hat Franzas sprachliche und körperliche Dysfluenz – insbesondere Stottern und Zittern – als echohafte Artikulationsformen beschrieben, die der Roman als Zugangstor zu einem anders austarierten, fundamental körperlichen Verhältnis zur Sprache auslotet. Unter dieser Perspektive erscheint das scheinbar Unkontrollierte nicht primär als Defizit oder Ausfall, sondern als wiederholende und rückkoppelnde Sprachbewegung. Die Kategorie des Echos erlaubt es, Franzas Ausdrucksweise nicht nur als Objekt fremder Deutung, sondern als strukturell eigenständigen Kommunikationsmodus zu lesen. Damit verschiebt sich der Blick von pathologisierenden Zuschreibungen hin zu einer formalen Beschreibung verkörperter Artikulation im Text.⁵¹

Literatur

- Akhtar, Nameera, Dinishak, Janette und Frymiare, Jennifer L.: Still Infantilizing Autism? An Update and Extension of Stevenson et al. (2011). In: *Autism in Adulthood: Challenges and Management* 4/3 (2022), 224–232. DOI: 10.1089/aut.2022.0014.
- Anderson, Mark: Introduction. In: Ingeborg Bachmann: *Three Paths to the Lake*. New York, NY 1989, vii–xxvii.

⁴⁸ Yergeau 2018, 52.

⁴⁹ Yergeau 2018, 181.

⁵⁰ Bachmann 2000, 169.

⁵¹ Diese Forschung wurde von der Research Foundation – Flanders (FWO) ermöglicht (Stipendium 1128124N). Ein Teil dieses Beitrags wurde bereits (auf Englisch) veröffentlicht; vgl. Van der Gucht 2025.

- Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. In: dies.: Kritische Schriften. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. München und Zürich 2005, 253–349.
- : Das Buch Franza (Todesarten). In: dies.: „Todesarten“-Projekt. Hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 2: „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. München 1995, 131–333.
- : Ich weiß keine bessere Welt: unveröffentlichte Gedichte. München 2000.
- Beicken, Peter: Ingeborg Bachmann. München 1988.
- Berthier, Marcelo L., Torres-Prioris, María J. und López-Barroso, Diana: Thinking on Treating Echolalia in Aphasia: Recommendations and Caveats for Future Research Directions. In: *Frontiers in Human Neuroscience* 11 (2017), o. S. DOI: 10.3389/fnhum.2017.00164.
- Böhmisches, Susanne: Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann. In: Bernard Banoun, Lydia Andrea Hartl und Yasmin Hoffmann (Hg.): *Aug' um Ohr: Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Berlin 2002, 215–230.
- Boos, Sonja: *Speaking the Unspeakable in Postwar Germany: Toward a Public Discourse on the Holocaust*. Ithaca 2015.
- Bossinade, Johanna: *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann: über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*. Freiburg 2004.
- Christensen, Fie Lund Lindegaard: Synchronization and Syncopation: Conceptualizing Autism Through Rhythm. In: *Culture, Medicine, and Psychiatry* 45/4 (2021), 683–705. DOI: 10.1007/s11013-020-09698-y.
- Czech, Herwig: Hans Asperger, National Socialism, and „race hygiene“ in Nazi-era Vienna. In: *Molecular Autism* 9/29 (2018), o. S. DOI: 10.1186/s13229-018-0208-6.
- Däufel, Christian: Ingeborg Bachmanns „Ein Ort für Zufälle“: Ein interpretierender Kommentar. Berlin 2013. DOI: 10.1515/9783110280555.
- Dotterman, Anthony Matthew: *Neurodiverse Modernism: Cognitive Disability and Autism in the Works of Virginia Woolf, William Faulkner, Joseph Conrad and Samuel Beckett*. New York, NY 2015.
- Dusar, Ingeborg: *Choreographien der Differenz: Ingeborg Bachmanns Prosaband „Simultan“*. Wien 1994.
- Filkins, Peter: Introduction: Darkness Spoken. In: Ingeborg Bachmann: *The Book of Franza and Requiem for Fanny Goldman*. Übers. v. Peter Filkins. Evanston, IL 1999, vii–xix.
- Fischer, Andreas: *Repetition*. Tübingen 1994 (=Swiss Papers in English Language and Literature 7).
- Ganos, Christos, Ogrzal, Timo, Schnitzler, Alfons und Münchau, Alexander: The Pathophysiology of Echopraxia/Echolalia: Relevance to Gilles De La Tourette Syndrome. In: *Movement Disorders* 27/10 (2012), 1222–1229. DOI: 10.1002/mds.25103.
- Grimkowski, Sabine: Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* und *Malina*. Würzburg 1992.
- Herrmann, Britta: 14 Das Buch Franza. In: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.): *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. 2., erweiterte Aufl. Berlin 2020, 145–153.
- Kanner, Leo: Autistic Disturbances of Affective Contact. In: *Nervous Child* 2/3 (1943), 217–250.
- Kanz, Christine: Angst und Geschlechterdifferenzen: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Stuttgart 1999.
- Kilb, Andreas: So dünnhäutig darf keiner sein. Margarethe von Trotta schickt Ingeborg Bachmann in die Wüste. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. 20. Februar 2023: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/berlinale/berlinale-filme-von-margarethe-von-trotta-emily-atel-18690646.html> [26. Juli 2025].
- Limburg, Joanne: *Letters To My Weird Sisters: On Autism and Feminism*. London 2021.
- Marom, Maya K., Gilboa, Avi und Bodner, Ehud: Musical features and interactional functions of echolalia in children with autism within the music therapy dyad. In: *Nordic Journal of Music Therapy* 27/3 (2018), 175–196.
- Marsden, Sarah Je, Eastham, Rachel und Kaley, Alexandra: (Re)thinking about self-harm and autism: Findings from an online qualitative study on self-harm in autistic adults. In: *Autism* 29/1 (2025), 247–258.

- Morrien, Rita: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg 1996.
- Ovidius Naso, Publius: Narcissus und Echo. In: *Metamorphoses*, hg. v. William S. Anderson. Stuttgart/Leipzig 1977, III, 339 – III, 510.
- Paul, Georgina: Perspectives on Gender in Post-1945 German Literature. Columbia, OH 2009.
- Rosqvist, Hanna Bertilsdotter, Chown, Nick und Stenning, Anna (Hg.): *Neurodiversity Studies: A New Critical Paradigm*. 1. Aufl. London 2020. DOI: 10.4324/9780429322297.
- Samway, Patrick: Searching for Jason Richmond Compson: A Question of Echolalia and a Problem of Palimpsest. In: Michel Gresset (Hg.): *Intertextuality in Faulkner*. Jackson, MS 1985, 178–209.
- Schneider, Lea: Radikale Verletzbarkeit: Schreibweisen bewusster Selbstentblößung zwischen Sozialen Medien und Literaturbetrieb. Bielefeld 2024.
- Schubert, Helga: Die Welt da drinnen. Eine deutsche Nervenlinik und der Wahn vom unwerten Leben. München 2021.
- Schuller, Marianne: Wider den Bedeutungswahn. Zum Verfahren der Dekomposition in *Der Fall Franza*. In: *Text + Kritik* (1984), 150–155.
- Spillers, Hortense J.: „Born Again“: Faulkner and the Second Birth. In: Jay Watson und Ann J. Abadie (Hg.): *Fifty Years after Faulkner*. Jackson, MS 2016, 77–98.
- Stevenson, Jennifer L., Harp, Bev und Gernsbacher, Morton Ann: Infantilizing Autism. In: *Disability Studies Quarterly* 31/3 (2011), o. S.
- Sutherland, Rebecca, Bryant, Lucy, Dray, Julia und Roberts, Jacqueline: Prevalence of Echolalia in Autism: A Rapid Review of Current Findings and a Journey Back to Historical Data. In: *Current Developmental Disorders Reports* 11/4 (2024), 171–183. DOI: 10.1007/s40474-024-00311-0.
- Truchan-Tataryn, Maria: Textual Abuse: Faulkner's Benjy. In: *Journal of Medical Humanities* 26/2 (2005), 159–172.
- Van der Gucht, Liselotte: „Words that smack and tremble“: Narrating neurodivergence in Ingeborg Bachmann's *The Book of Franza*. In: Jenny Bergenmar, Louise Creechan und Anna Stenning (Hg.): *Critical Neurodiversity Studies: Divergent Textualities in Literature and Culture*. London 2025, 127–140.
- Van der Gucht, Liselotte und Martens, Gunther: ‚I have to like a person's voice, otherwise it won't come to anything‘: Embodiment and Neurodiversity in *Malina*, ‚Alles‘, and ‚Ihr glücklichen Augen‘. In: *Austrian Studies* 32 (2025), 174–89.
- Walker, Nick: *Neuroqueer Heresies. Notes on the Neurodiversity Paradigm, Autistic Empowerment, and Postnormal Possibilities*. Fort Worth, TX 2021.
- Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: *Text + Kritik* (1984), 58–92.
- Yang, Kun: Where There Is an Echo, There Is an Intention: Understanding the Echolalia Phenomenon of Children With Epilepsy and Autism. In: *Communication Disorders Quarterly* 45/1 (2023), 42–52. DOI: 10.1177/15257401221132763.
- Yergeau, M. Remi: *Authoring autism. On rhetoric and neurological queerness*. Durham, NC 2018.



ANI SCHULZE

YES III; YES IIII; BESSERE HÄLFTE (HBD) III [O.J., glasierte Keramik, Blumen]



Eine Vase, die nicht stirbt

„Death is like painting rather than like sculpture“, schrieb der 2022 verstorbene Kunstkritiker Peter Schjeldahl, „because it’s seen from only one side.“¹

Ani Schulzes Keramikskulpturen *YES II*, *YES III* und *Bessere Hälfte* (HBD) III sind drei – amorphe? anthropomorphe? – Wesen, von denen eines während der Ausstellung als Vase fungiert. Wenn ein Gemälde der Tod ist – was ist dann eine Vase inklusive welkender Blumen in einer Ausstellung zum Nicht-Sterben?

Ich besitze nur eine Vase, sie ist rosa glasiert, bis auf die perlmuttfarbene Aufschrift „DADDY“². Blumen sind nur selten darin, weil ich ein neurotisches Verhältnis zu Geld habe und meine Ersparnisse nicht für so etwas Vergängliches und Schönes antasten möchte. Aber zum heutigen Frühlingsbeginn kaufe ich mir einen Strauß und lese in Ingeborg Bachmanns *Ein Ort für Zufälle*. In dieser Rede, die Ingeborg Bachmann anlässlich des ihr 1964 verliehenen Georg-Büchner-Preises hielt, liegen die Straßen Berlins schief, Blitze erhellen den Himmel und die Patient*innen in einem Krankenhaus revoltieren *low key*:

„Die rote Grütze, die es abends gibt, wird von den Patienten zurückgeschickt, niemand bringt einen Löffel hinunter, niemand will mehr einen Blitz zählen und dazu seinen Löffel voll schlucken. Die Schwestern tragen mißbilligend alle Blumen aus den Zimmern und stellen die Vasen auf den Gang.“³

Ich frage mich, welche Blumen auf die Flure gestellt wurden. Und dann verlasse ich meine Wohnung und nehme einen Zug in eine psychiatrische Klinik, in die ich gerade heute zufällig aufgenommen werde, an einem Tag, dessen Datum ich zufällig als Tattoo auf meinem Bizeps trage. Als „Zufälle“, so lese ich und so wusste Bachmann, bezeichnete Büchner die Wahnsinnsanfälle seiner Figur Lenz.

Ani weiß noch nicht, welche Blumen es diesmal sein werden, aber vielleicht sind es die Blumen geworden, mit denen der Lyriker Paul Celan Bachmann überschüttete, als er sich „herrlicherweise“ in sie verliebte, sodass ihr Zimmer „ein Mohnfeld“ wurde.⁴ Welch ein Zufall das wäre.

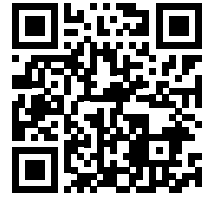
HUGO TEPEST

¹ Peter Schjeldahl: *The Art of Dying: Writings 2019–2022*. London 2024, n.p.

² Die Vase ist von Clara Umbach: claraumbach.net.

³ Ingeborg Bachmann: „Ein Ort für Zufälle“. In: *Todesarten-Projekt*. Bd. 1. München 1995, S. 215.

⁴ Helmut Böttiger: „Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben!“. In: *Deutschlandfunk*, 17.08.2008; <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> [letzter Zugriff am 12. März 2025].



Scan to listen
Scannen zum Anhören

A Vase That Won't Die

"Death is like painting rather than like sculpture," wrote the art critic Peter Schjeldahl, who died in 2022, "because it's seen only from one side."¹

Ani Schulze's ceramic sculptures *YES II*, *YES III* and *Bessere Hälfte (HBD) III* are three – amorphous? anthropomorphous – beings, one of which functions as a vase during the exhibition. If a painting is death, what would that make a vase, replete with wilting flowers, in an exhibition about not dying?

I possess only one vase, it is glazed pink, apart from the mother-of-pearl-coloured inscription, "DADDY."² There are seldom flowers in it, since I have a neurotic relationship to money and would never touch my savings for something so lovely and transient. But with today's herald of spring, I buy myself a bouquet and start reading Ingeborg Bachmann's "A Place for Coincidences," a speech she gave upon receiving the Georg Büchner Prize in 1964. In this text, the streets of Berlin are in disarray, lightning illuminates the sky and the patients in a hospital are low key rebelling:

"The fruit pudding served at supper is sent back by the patients, no one can stomach a spoonful, no one wants to count another flash of lightning and follow it by swallowing another spoonful. Disapprovingly, the nurses remove all flowers from the rooms and place the vases in the hallway."³

I wonder what flowers were placed in the hallway. And then I leave my apartment and take a train to a psychiatric clinic to which I, coincidentally, am to be admitted today; a day whose date I wear, coincidentally, as a tattoo on my biceps. "Coincidences," as far as I read it and Bachmann knew the same, were how Büchner termed the lapses of sanity in his character, Lenz.

Ani doesn't yet know what flowers they will be this time, though perhaps it turns out to be the flowers with which the poet Paul Celan showered Bachmann when he fell "gloriously" in love with her, such that her room became a "poppyfield."⁴ Which would be a coincidence.

HUGO TEPEST

¹ Peter Schjeldahl, *The Art of Dying: Writings 2019-2022* (London, 2024), np.

² This vase is by Clara Umbach: claraumbach.net.

³ Ingeborg Bachmann, "Ein Ort für Zufälle," in: *Todesarten-Projekt, Band 1* (Munich, 1995), p. 215: excerpt translated by Miriam Stoney.

⁴ Helmut Böttiger, "Ich habe ihn mehr geliebt, als mein Leben," *Deutschlandfunk* (2008) Online: <https://www.deutschlandfunk.de/ich-habe-ihn-mehr-geliebt-als-mein-leben-100.html> [last accessed: 12th March 2025].

„Roma non risponde“

Formen von Responsivität im Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch

Céline Burget

Die Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch war von ihrem Beginn im Jahr 1958 bis weit über ihr Ende 1963 hinaus von Spekulationen und Gerüchten begleitet, wobei die literarische Öffentlichkeit lange Zeit nur wenig Einblick in die Geschichte des Paares hatte. Nach der Veröffentlichung des kommentierten sowie edierten Briefwechsels zwischen Bachmann und Frisch im November 2022¹ wird über die Beziehung der österreichischen Schriftstellerin und Lyrikerin und des Schweizer Autors erneut lebhaft diskutiert. In zahlreichen Besprechungen des Briefwechsels ist zu lesen, dass die persönlichen Dokumente einen Resonanzraum für ihre Stimmen bilden, in dem sowohl ihre Beziehung als auch ihr Werk einer neuen und kritischen Betrachtung zugänglich werden.² Zugleich wird die Legitimität der Veröffentlichung kontrovers diskutiert. So kritisiert etwa Margarete Stokowski die Publikation der Briefe als Missachtung von Bachmanns Wunsch, die Privatsphäre zu wahren. Der Schweizer Publizist Daniel Graf wiederum plädiert für eine Lektüre im Bewusstsein, dass jeder Briefwechsel immer nur ein fragmentarisches Bild einer Beziehung vermitteln könne – ein Hinweis, der angesichts der asymmetrischen Überlieferung dieser Briefe besonders angebracht erscheint.³

Gleich auf den ersten Seiten von *Wir haben es nicht gut gemacht* wird klar, dass ein Nachvollziehen des Arbeits- und Beziehungsverhältnisses von Bachmann und Frisch mit erheblichen methodischen Schwierigkeiten verbunden ist. Denn schon der erste Brief der Korrespondenz, ein Schreiben von Frisch an Bachmann, ist nicht

¹ Bachmann und Frisch 2022, 227–228. Im Folgenden werden die Referenzen zum Briefwechsel *Wir haben es nicht gut gemacht* im Haupttext mit der Sigle BW B/F und der Seitenzahl angegeben.

² Vgl. dazu einige Rezensionen zum Briefwechsel: Bernard 2022; Böttiger 2022; Burdorf 2024; Jandl 2022; Platthaus 2022; Radisch und Weidemann 2022. Neben zahlreichen Besprechungen, die sich vor allem mit der Beziehungsdynamik zwischen Bachmann und Frisch beschäftigen, ist zum Briefwechsel bisher nur ein längerer Essay von Gabriele Nordmann (2023) mit dem Titel *Aber Du liebst mich ja!* erschienen. Nordmann liest den Briefwechsel vor allem als Psychogramm der Beziehung. Vgl. Nordmann 2023. Vgl. auch: Weigel 1999. Weigel plädiert für eine Auseinandersetzung mit Bachmanns Nachlass unter Wahrung der Privatheit und kritisiert biographische Lesarten, die das Werk auf persönliche Dokumente reduzieren.

³ Stokowski 2023; Graf 2022.

überliefert, und diese Lücke ist keine Ausnahme: Viele Briefe von Frisch sind verschollen.⁴ Insgesamt sind von Bachmann 172 Korrespondenzstücke, von Frisch hingegen nur 88 erhalten geblieben.⁵ Darüber hinaus stellen die erhaltenen Schreiben die vermeintliche Selbstverständlichkeit eines dialogischen Hin und Her von Briefsendungen infrage: Wiederholt thematisieren Bachmann und Frisch in ihren Briefen die Schwierigkeiten des Antwortens, den Modus ihrer jeweiligen Schreibpraxis und die Unstimmigkeiten ihrer Erwartungen an den Brief als Medium wechselseitiger Verständigung. Am deutlichsten zeigt sich ihr unterschiedliches Antwortverhalten in einer Reihe von Briefen, die Frisch am 3. März 1961 an Bachmann schickt und in denen er ihre Schreiben als „antwortlos“ (BW B/F, 227–228) kritisiert. Er schreibt weiter, dass der Briefwechsel zwischen ihnen kein „Echo auf [ihre] Gespräche“ (BW B/F, 230) sei – eine Formulierung, die nicht allein die Briefe betrifft, sondern auch auf das Verhältnis von brieflichem Austausch und gemeinsamen Gesprächen, etwa am Telefon, verweist. Ein schwerwiegender Vorwurf in einer Korrespondenz, die von der „Wechselrede der beteiligten Personen“⁶ lebt. Die Herausgeber*innen des Briefwechsels betonen im Nachwort, dass sich „[e]rst durch Brief und Gegenbrief [...] deren Verhältnis in seiner Komplexität wahrnehmen“⁷ lasse. Frisch bemängelt an Bachmanns Briefen jedoch genau das: dass sie keine „Gegenbrief[e]“⁸ zu seinen Schreiben darstellen. Er argumentiert, dass Briefe nach den Regeln eines reziproken Austauschs funktionieren sollten.⁹ Doch was, wenn das Echo ausbleibt? Oder nur abgeschwächt, verschoben oder gebrochen wiederhallt?

Dieser Beitrag untersucht die verschiedenen Formen von Responsivität und das Echo als kommunikatives Prinzip in der Korrespondenz zwischen Bachmann und Frisch. Dabei geht es nicht um die Frequenz von Antworten – eine solche Untersuchung würde quantitative Analysemethoden erfordern –, sondern um die Reflexion des Antwortverhaltens in den Briefen selbst sowie um die damit verbundenen rhetorischen Strategien, die Bachmann und Frisch entwickeln. Theoretisch schließt der Beitrag an Bernhard Waldenfels' Konzept der Responsivität an. Waldenfels versteht Antworten als ein „Sichsagen, das in sich selbst dadurch zu charakterisieren ist, daß es an fremde Äußerungen anknüpft, auf sie eingeht“.¹⁰ Seine Ausführungen beziehen sich mehrheitlich auf mündliche Äußerungen. Da der Brief trotz zeitlicher und räumlicher Distanz ein Medium des dialogischen Austauschs ist, lassen sich Waldenfels' Überlegungen auch auf die Korrespondenz anwenden. So unterscheidet er grundsätzlich zwischen

⁴ Julian Schütt schreibt im zweiten Teil seiner Max-Frisch-Biografie: „Wahrscheinlich hat Bachmann sie vernichtet, entsprechende Absichtserklärungen dazu gibt es“ (Schütt 2025, 105).

⁵ Höller et al. 2022, 643. Der methodischen Herausforderung durch die asymmetrische Überlieferungssituation begegne ich in diesem Beitrag auf zwei Weisen: Erstens wird der Briefwechsel nicht vollständig, sondern selektiv mit Blick auf die besonders dichte Phase im Frühjahr 1961 hin untersucht, weil Bachmann und Frisch in diesem Zeitraum ihr Antwortverhalten explizit und ausführlich reflektieren; zweitens werden die Überlieferungslücken akzeptiert, was bedeutet, dass der Beitrag nicht den Anspruch erhebt, eine abschließende und chronologische Analyse des Antwortverhaltens von Bachmann und Frisch zu leisten.

⁶ Strässle und Wiedemann 2022, 589.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

⁹ Ebd.

¹⁰ Waldenfels 2007, 320.

[...] der Beantwortung einer Frage, die den erwarteten Antwortgehalt (answer) vermittelt, und der Reaktion auf ein Fragen als ein Antwort- oder Erwiderungsakt (response, reply), der auch anders ausgeführt werden kann als durch das Erteilen der gewünschten Antwort, z. B. nämlich durch eine Gegenfrage.¹¹

Dieser zweiten Kategorie zufolge ist „jedes Eingehen auf einen Anspruch, der sich in einer sprachlichen Äußerung kundtut“, ein Antworten. Dieser Beitrag schließt an dieses weiter gefasste Konzept der Responsivität an und beleuchtet unterschiedliche Formen von „Antwortlichkeit“¹². Dabei werden nicht nur direkte inhaltliche Bezüge zwischen den Briefen untersucht, etwa sich wiederholende Motive und Topoi, sondern auch formale Aspekte wie rhetorische Fragen, Anrede- und Grußformeln im Briefwechsel.

Der Begriff des Echos fungiert in diesem Beitrag als metaphorische Analyse-kategorie brieflicher Kommunikation. Anlass dazu gibt nicht nur der thematische Rahmen des Hefts, sondern auch der Briefwechsel selbst, in dem Frisch beklagt, die Briefe seien kein „Echo auf [ihre] Gespräche“ (BW B/F, 230). Das Echo wird dabei nicht im engen Sinn als akustisches Phänomen verstanden, sondern als Figur responsiver Bezugnahme im Schreiben. Zum einen kann es als unmittelbare Resonanz auftreten, indem es eine Aussage in ähnlicher Form und Bedeutung dupliziert. Zum anderen kann es als ein transformierter Widerhall erscheinen, etwa in Form von Brüchen, formalen sowie inhaltlichen Verschiebungen oder Auslassungen. Diese Unterscheidung ist zentral für die Analyse des Briefwechsels zwischen Bachmann und Frisch und lässt sich mit Waldenfels' Überlegungen zum Antwortverhalten engführen: Während Frisch eine dialogische Wechselrede und lineare Anschlussfähigkeit im Sinne einer ‚answer‘ sucht, entwickelt Bachmann eine Praxis, die Responsivität in subtilen, indirekten Resonanzen als ‚response/reply‘ artikuliert. Im Folgenden wird untersucht, inwiefern das Antwortverhalten des bzw. der Briefpartner*in im Zusammenspiel eine spannungsvolle (Brief-)Beziehung erzeugt. Die Argumentation gliedert sich dabei in drei Schritte: Zunächst wird anhand von Frischs Vorwürfen und Bachmanns Reaktionen auf diese Spannung zwischen direkter und indirekter Responsivität analysiert. Danach wird dargestellt, inwiefern Bachmann durch das Setzen von „Zeichen“ (BW B/F, 237), Andeutungen und Formen des Schweigens den dialogischen Charakter des Briefs verändert. Abschließend wird die Formel „Roma non risponde“ als Verdichtung der Kommunikationsdynamik zwischen Bachmann und Frisch interpretiert: Sie markiert sowohl eine Störung des Austauschs als auch die Entstehung neuer Resonanzräume. Aufgrund dieser geradezu antagonistischen Zweideutigkeit lässt sich der Briefwechsel als Zeugnis eines Kommunikationsprozesses lesen, in dem unterschiedliche Erwartungen an briefliche Responsivität aufeinandertreffen und der konventionelle Erwartungshorizont brieflicher Kommunikation wiederholt unterlaufen wird.

Antwortlose Briefe

Frischs Kritik an Bachmanns Antwortverhalten fällt in eine Zeit, in der sich das Leben der beiden in mehrfacher Hinsicht im Umbruch befindet: Anfang Februar 1961 begibt sich Bachmann auf eine ausgedehnte Lesereise durch die Bundesrepublik, die sie im März bis nach Brüssel führt. Frisch hält sich derweil in Rom auf und richtet dort die Wohnung in der Via de Notaris her, die das Paar wenige Monate zuvor gemeinsam

¹¹ Waldenfels 2007, 320–321.

¹² Ebd.

ausgesucht hatte. Es ist nicht das erste Mal, dass Bachmann und Frisch versuchen zusammenzuleben. Bereits im November 1958, nur wenige Monate nachdem sie sich kennengelernt hatten, bezogen sie gemeinsam eine Wohnung in Uetikon. Das *Haus zum Langenbaum* wurde für sie jedoch schon bald zu einem Ort des Unglücks, denn das Leben und Arbeiten in einer gemeinsamen Wohnung erwies sich als Zumutung. In Rom versuchen die beiden nun dem „Langenbaumtramp“ (BW B/F, 200) zu entkommen. Doch der Umstand, dass Bachmann im Winter und Frühling 1961 oft wochenlang unterwegs ist, erzeugt bei Frisch zunehmend das Gefühl, zurückgelassen worden zu sein. So schreibt er ihr am 12. Februar: „So entgehst Du mir. Zwischen Nordhorn und Göttingen. Zwischen Mördern und Irren, zwischen Undine und Schläferinnen. Sage einmal: Was ist denn aus der Liebesgeschichte geworden zwischen Wien und Venedig? Versunken?“ (BW B/F, 214). Frisch spielt hier auf Motive und Schauplätze aus Bachmanns Erzählband *Das dreißigste Jahr* an¹³ und gibt ihr damit zu verstehen, dass er sie allmählich nicht mehr verorten könne; für ihn verschwinde sie gleichsam hinter oder in ihren Texten. Bachmann spürt ihrerseits Frischs wachsende Unruhe; am 1. März schreibt sie ihm aus Osnabrück, er solle nicht „vereinsamen“ (BW B/F, 225). Dass sie ihm nicht recht antworten könne, sei auch für sie unbefriedigend, aber mehr sei ihr zwischen all den Veranstaltungen auf der Lesereise nicht möglich.

Frisch äußert sich zunächst verständnisvoll, doch sein Gefühl der Entfremdung von Bachmann wächst. Ihre spärlichen und inhaltlich oft an der Oberfläche bleibenden Briefe genügen ihm nicht. Am 25. und 26. Februar 1961 setzt er schließlich zu einem Brief an, welchen er allerdings nicht abschicken sollte. Er erweist sich als überaus aufschlussreich für das Nachvollziehen der Enttäuschung Frischs über Bachmanns kurze, scheinbar atemlos geschriebene Antworten. Frisch bezieht sich darin auf ein Telefonat, bei dem ihn Bachmanns Gesprächsstil irritiert habe: „Vertraut und fremd, wie wenig es braucht, dass es überkippt. Ich meine nicht die Wörter, sondern die Stimme, die die Wörter durchlässt, plötzlich, wie ein Sieb das Wasser“ (BW B/F, 220). Frischs Bemerkungen über die Modulation der Stimme und das von ihm beschriebene Verschwinden Bachmanns in ihren Texten erinnern an Roland Barthes' Begriff des „Fading“, welchen er in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* charakterisiert als „nahes Verstummen, so als ob sie [die Stimme der Geliebten] alsbald Erinnerung wäre und nichts anderes sein könnte“.¹⁴ Auch an anderen Stellen des Briefwechsels gibt es deutliche Ähnlichkeiten – teilweise wörtliche Parallelen – zwischen Barthes' Konzept des „Fading“ und Frischs Klage über Bachmanns zunehmende Distanzierung, etwa wenn der französische Philosoph schreibt, nichts sei erschütternder als die „Stimme am Ende der Welt, die ganz weit weg in kalten Wassern versinkt: sie ist *nahe daran* zu erlöschen“.¹⁵ In Frischs Briefentwurf verblasst Bachmanns Stimme nicht aufgrund geografischer Distanz oder körperlicher Abwesenheit. Vielmehr sind es ihr Mangel an Tragfähigkeit und Substanz, der die Erzeugung von Intimität erschwert. Seine Aufmerksamkeit richtet sich auf die qualitative Dimension der Kommunikation, die sich als Indikator für Nähe und Verbindlichkeit deuten lassen könnte. Bachmann ist für ihn zwar erreichbar und reagiert auf seine Briefe, aber nicht in der Weise, die er sich wünscht. Mit Barthes' Begriff des „Fading“, das er in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* als „nahes Verstummen“ und „Erinnerung“¹⁶ beschreibt, lässt sich

¹³ Vgl. Bachmann 2020.

¹⁴ Barthes 2015, 108.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd.

Frischs Wahrnehmung der Stimme Bachmanns erhellen. Wenn er sie als ein Medium charakterisiert, das „die Wörter durchlässt, plötzlich, wie ein Sieb das Wasser“ (BW B/F, 220): Die Stimme überträgt zwar Worte, doch gerade in ihrer Durchlässigkeit wird die Abwesenheit der Gesprächspartnerin hörbar. Barthes' Überlegung eröffnet eine Perspektive auf die Fragilität medialer Nähe, was für die nachfolgende Analyse des Briefwechsels von großer Bedeutung ist.

Nicht nur in ihren Telefongesprächen, sondern auch in ihren Briefen empfindet Frisch Bachmanns Ton zunehmend als unpersönlich. Sein Unmut über ihr Antwortverhalten kulminiert in jener Serie von Briefen,¹⁷ die er ihr am 3. März 1961 schickt, wobei er den zentralen Vorwurf gleich im ersten Brief prägnant formuliert: „Deine Briefe, deine so lieben Briefe, sind sehr antwortlos“ (BW B/F, 227). Was ihm fehle, sei die *Anschlussfähigkeit* ihrer Briefe – also eine erkennbare Bezugnahme auf das zuvor Geschriebene –, und er gibt auch zu verstehen, wie frustrierend diese einseitige Kommunikation für ihn ist: „[M]üsste ich aus Deinen lieben Briefen herausfinden, was ich Dir zuvor geschrieben habe, ich erriete es nie“ (BW B/F, 228). Dieser Schwierigkeit begegnet Frisch, so schreibt er, indem er von seinen Briefen an Bachmann Durchschläge anfertigt. Denn nur so könne er rekonstruieren, was er ihr in den vorangegangenen Schreiben jeweils mitgeteilt hatte. Dabei verschweigt der Schriftsteller allerdings, dass er bereits beim Verfassen früherer Briefe zusätzlich ein Durchschlagpapier eingelegt hatte.¹⁸ Die Tatsache, dass Frisch erst an dieser Stelle erwähnt, dass er von einigen seiner Briefe Durchschläge aufbewahrt, verleiht der Kopie eine zusätzliche metaphorische Bedeutung: Da Bachmann in ihren Briefen nicht an Frischs Aussagen anschließt, schafft er sich mit den Durchschlägen gewissermaßen sein eigenes Echo. Die vielschichtige Asymmetrie zwischen Bachmann und Frisch – eine zentrale, von ihnen selbst vieldiskutierte Unstimmigkeit ihrer Beziehung – kommt damit auch in ihren Briefen zum Ausdruck.

Briefe, geschrieben wie „zwischen zwei Zügen“

Ein Vergleichsbild, das Frisch in seinen Briefen vom 3. März nutzt, um Bachmanns „antwortlose“ Briefe zu kritisieren, ist das Tischtennispiel: „Das ist nicht eine Zeitfrage, Ingeborg. Gebe ich auch keine Bälle zurück? [...] Sonst ist es wie Pingpong auf einem heiteren Schiff, wo Bälle ins Meer gehen; man nimmt halt neue“ (BW B/F, 228). Frischs Frustration richtet sich vor allem darauf, dass kein Spielfluss entstehen könne, wenn es bei Anspielen bleibt; analog dazu sei kein Gesprächsfluss möglich, wenn das Gesagte von der Briefpartnerin nicht aufgenommen werde. Ein ähnliches Bild verwendet er in seiner 1975 erschienenen Erzählung *Montauk*. Auf dem Schiff in der Erzählung wird zwar nicht Tischtennis, sondern Schach gespielt, doch die beiden Spiele haben eine entscheidende Gemeinsamkeit: Sie funktionieren ausschließlich als Zusammenspiel zwischen zwei Teilnehmer*innen. Ohne eine Person, die auf seine Züge mit einem Gegenzug antwortet, beschleicht den Erzähler das Gefühl, jedes Spiel unweigerlich zu „verlieren“.¹⁹

¹⁷ Damit sind insbesondere die Briefe Nr. 123, 127, 130 und 133 gemeint.

¹⁸ Zur Diskussion über die Gründe für die Durchschläge siehe u.a. Wiedemann 2010, 202–203 und die beiden Nachworte zum Briefwechsel zwischen Bachmann und Frisch. Frisch wurde von der Forschung und von Briefpartner*innen immer wieder unterstellt, dass er die Durchschläge anfertigt, um für spätere Diskussionen ‚Verwertbares‘ zu haben. Dieser Vorwurf wurde auch von Dieter Burdorf kritisch eingeordnet und relativiert; vgl. Burdorf 2024, 112.

¹⁹ Vgl.: „Auf dem Schiff nach Europa [...] spiel ich Schach viele Stunden am Tag. Du bist lieber allein auf Deck [...]. Ich spiele Schach gegen mich selbst; meistens verliere ich, das heißt, ich identifiziere mich mit der verlierenden Farbe, wenn es plötzlich zum Matt kommt, ohne Diskussion. Wenn ich mich auf die

Das Bild vom Gespräch als Spiel ist zentral für Frischs Verständnis der Korrespondenz als wechselseitigem Austausch. Besonders deutlich wird dieses Bild bei der Auseinandersetzung mit einem Thema, das sich aus unterschiedlichen Gründen für beide als herausfordernd erweist: die Ehe. Bachmann und Frisch erwägen im Laufe ihrer Beziehung mehrmals eine Heirat, zu einer Eheschließung kommt es aber nie. Im Briefwechsel findet das Thema erstmals in einem Schreiben Frischs vom 8. Oktober 1959 Erwähnung, in dem er Bachmann schriftlich einen Heiratsantrag macht. Der Ton dieses Briefes wirkt impulsiv, was sich unter anderem darin zeigt, dass Frisch zunächst keine Antwort auf seinen Antrag erwartet: „Sag mir jetzt nichts; ich werde Dich zum Jahresende fragen, ob Du es auch wollen kannst“ (BW B/F, 168). Frisch kannte Bachmanns Vorbehalte gegen die Ehe, ist aber dennoch entschlossen, „eine Einrichtung [zu] finden, die [ihr] [ihre] Arbeit und [ihr] Selbstsein nicht verhindert [...]“ (BW B/F, 168). Drei Tage nach seinem schriftlichen Antrag antwortet ihm Bachmann aus Zürich, bleibt indes, wie von Frisch gewünscht, vage (vgl. BW B/F, 170). Mit ihrer bewusst offenen Reaktion scheint das Gespräch über die Ehe zunächst abubrechen. Erst im Februar 1961 – rund eineinhalb Jahre später – greift Bachmann das Thema erneut auf. In einem Brief aus Uetikon vom 1. Februar stellt sie Frisch ohne weitere Erklärung die Frage: „Ob wir nicht doch heiraten sollen? Vieles wäre dann leichter, vieles schwerer für mich, aber doch manches leichter. Natürlich habe ich die Reife noch nicht. Aber was denkst Du?“ (BW B/F, 206). Frisch zeigt sich enttäuscht über diese zögerliche Frage. In einem der Briefe vom 3. März 1961 kritisiert er die ausweichende Formulierung als symptomatisch für Bachmanns Unentschiedenheit: „Deine Briefe: auch wenn Du mir vom Heiraten schreibst, von Uetikon aus, schreibst Du so wie zwischen zwei Zügen. Weisst Du das? Ich glaube Dir geantwortet zu haben: So nicht, zögernd nicht, davon später, Herz! Und Du hältst Dich daran; kein Wort mehr von Dir“ (BW B/F, 228). Frischs Formulierung „wie zwischen zwei Zügen“ beschreibt nicht nur die äußere Situation des Schreibens, sondern avanciert zu einem Bild für Bachmanns Zerrissenheit zwischen zwei Lebensentwürfen. Ihre knappe Gegenfrage „Ob wir nicht doch heiraten sollen?“ bleibt aus Frischs Sicht unzureichend, weil sie keine klare Position erkennen lässt. Doch Bachmann versteht sich durchaus in einem Spannungsverhältnis zwischen dem Wunsch nach „etwas Ganze[m], etwas Kompromisslose[m] mit Mann und Haus und Kind“ (BW B/F, 133) und dem Anspruch auf geistige und ökonomische Unabhängigkeit.²⁰ Letztere sieht sie durch die Beziehung mit einem Mann immer wieder bedroht, davon zeugen einige Passagen des Briefwechsels, die deutlich an Virginia Woolfs *A room of one's own* erinnern.²¹ So schreibt Bachmann etwa am 30. Juni 1959 an Frisch: „Ich kann nur mehr arbeiten, wenn mir ein Tisch sicher ist, ein Ort, von dem mich niemand wegschicken kann“ (BW B/F, 105).

Die widersprüchlichen Gefühle, die sich einerseits in ihrer Sehnsucht nach einer bürgerlichen und heteronormativen Beziehung und andererseits im Wunsch ausdrücken, aus den konventionellen Geschlechterrollen auszubrechen, stellt Bachmann auch ins Zentrum einer ihrer literarischen Arbeiten, die 1961 im Erzählband *Das dreißigste Jahr* erschienen ist. In *Ein Schritt nach Gomorrha* wird eine Begegnung zwischen

andere Seite des kleinen grünen Tisches setze, bevor die Entscheidung auf dem Brett gefallen ist, so bin wieder ich es, der verliert“ (Frisch 1976b, 725).

²⁰ Dieter Burdorf weist in seiner Besprechung des Briefwechsels zurecht darauf hin, dass in den 1950er und 1960er Jahren nur wenige Vorbilder für ein Lebensmodell existierten, in dem Frauen unterschiedliche Rollen wie die einer erfolgreichen Schriftstellerin, eines Teils einer intensiven Liebesbeziehung, einer Mutterschaft und einer öffentlichen Person vereinen konnten (vgl. Burdorf 2024, 107).

²¹ Woolf 2015.

der Konzertpianistin Charlotte und Mara erzählt, die sich auf einer Party kennenlernen und den Abend gemeinsam verbringen. Durch die Gespräche mit Mara und die körperliche Nähe zu ihr beginnt Charlotte, die Partnerschaft mit Franz und ihr gemeinsames Leben und Wohnen zu hinterfragen. Der Entstehungszeitraum der letzten Fassung von *Ein Schritt nach Gomorrha* fällt mit jenem der Briefe zur Ehe zwischen Oktober 1959 und März 1961 zusammen, wobei sich Ähnlichkeiten zwischen Bachmanns Aussagen zur Institution der Ehe und den Ansichten der Figur Charlotte feststellen lassen. So äußert sich Bachmann in einem Brief an Frisch vom 6. März 1961 mit bemerkenswerter Klarheit: „Zum Heiraten aber – das ist wieder anders, denn da werde ich womöglich nie reagieren, wie Du es erwartest und wünschst“ (BW B/F, 238). Die Ehe erscheint ihr als etwas Äußerliches, Formalistisches – nicht als ein inneres Bedürfnis: „Es ist wie zwei Sprachen, und die zweite Sprache ist eben eine Fremdsprache für mich“ (BW B/F, 238).²² Die Formulierung, die Bachmann in ihrem Brief verwendet hat, findet sich in der Erzählung in kaum variiert Form wieder: „Wenn sie Mara lieben könnte, wäre sie nicht mehr in dieser Stadt, in dem Land, bei einem Mann, in einer Sprache zu Hause, sondern bei sich [...]. Sie mußte dann die Wahl treffen für das Haus, für die Gezeiten, für die Sprache.“²³ Die zeitliche Nähe zwischen den Briefen zur Ehe und der Erzählung sowie die auffällige Nähe der sprachlichen Ausdrucksweise weisen auf eine thematische Kontinuität hin. Dabei soll hier keine direkte Übereinstimmung zwischen Bachmanns persönlichen Überzeugungen und denen ihrer Figuren behauptet werden.²⁴ Es lässt sich lediglich vermuten, dass sich Bachmann möglicherweise auch auf ihre Arbeit bezieht, wenn sie in ihrem Brief vom 6. März 1961 an Frisch schreibt, dass sie die Ehe nicht möchte, aber durchaus Überlegungen dazu habe, „und es sind eben nur Überlegungen, aber ernsthafte oft“ (BW B/F, 238). Es wirkt so, als verlagere Bachmann das von Frisch vermisste Echo in den literarischen Raum außerhalb des Briefwechsels, was – wie im nächsten Abschnitt gezeigt wird – für ihn ein Teil des Problems zu sein scheint.

Bachmanns kommunikatives Verhalten, sich einer eindeutigen Antwort durch die Verschiebung auf eine Gegenfrage zu entziehen, wird von Frisch als „Halb-Halb und Weder-Noch und Apropos“ (BW B/F, 229) gedeutet. Er sieht darin keine substantielle Antwort – keine ‚answer‘, sondern lediglich eine ‚response‘ im Sinne von Bernhard Waldenfels: ein Eingehen auf die Frage, das allerdings nicht dem erwarteten Antwortgehalt entspricht. Frischs Vergleich der Kommunikationssituation mit einer Schachpartie erhält im Kontext der Uneindeutigkeit von Bachmanns Antworten eine neue Bedeutung: Das Schreiben „zwischen zwei Zügen“ könnte sich auch auf Spielzüge beziehen. Ähnlich einem Spieler, der keinen gewinnbringenden Zug mehr sieht und deshalb in einem permanenten Dilemma steckt – ziehen oder abwarten, entscheiden oder aufgeben –, befindet sich Bachmann in einem ständigen Abwä-

²² Auch für Charlotte erscheint die Ehe als eine institutionelle Struktur, in der die Eheleute einen Teil ihrer Selbstbestimmung verlieren, weil sie die Institution nicht mitgestalten können: „Weiser als Charlotte, hatte er [Franz] längst die Ehe als einen Zustand erkannt, der stärker ist als die Individuen, die in ihn eintreten, und der darum auch ihrer beider Gemeinsamkeit stärker prägt, als sie die Ehe hätten prägen oder gar verändern können. Wie immer eine Ehe auch geführt wird – sie kann nicht willkürlich geführt werden, nicht erfinderisch, kann keine Neuerungen, Änderungen vertragen, weil Ehe eingehen schon heißt, in ihre Form eingehen“ (Bachmann 2020, 139–140).

²³ Bachmann 2020, 142.

²⁴ Eine eindeutige Trennung dieser Bereiche kann nicht aufrechterhalten werden. Insofern gilt auch für die Korrespondenz zwischen Bachmann und Frisch, was Irene Fußl und Silvia Bengesser für die Briefwechsel von Bachmann insgesamt festgestellt haben: „die Übergängigkeit der Briefe und Briefentwürfe zum fiktionalen Werk“ (Bengesser und Fußl 2020, 217).

gen, Verschieben und Zögern. Aus einer anderen Perspektive ließe sich auch sagen, dass Bachmann die Züge gerade so setzt, dass sie nicht verliert und im Spiel bleibt. Für Frisch mag Bachmanns Zögerlichkeit in Bezug auf die Heirat jedoch wie die Verweigerung eines Zuges erscheinen, den er nach fünfzehn Monaten des Wartens als überfällig empfindet.

Nur die „Zeichen“ geben

Neben der Antwortlosigkeit von Bachmanns Schreiben thematisiert Frisch in der gemeinsamen Korrespondenz von Anfang März 1961 auch den Unterschied zwischen persönlichem Gespräch und schriftlichem Austausch, wobei er den verschiedenen Gesprächssituationen unterschiedliche Funktionen zuschreibt:

Ich will nicht nachsehen, ob ich einen geschriebenen Satz von meiner Ingeborg besitze, der über meine Arbeit anderes sagt als generelle Aufmunterung. Im Gespräch, ja, o ja! Unsere Briefe, so könnte man sagen, sind ohne Echo auf unsere Gespräche. Nichts kehrt wieder, nichts spiegelt zurück, nichts wirkt weiter, es reihen sich Ausrufe unvollziehbarer Liebeszärtlichkeit. (BW B/F, 230)

Die wechselseitige Bezugnahme, so Frisch, fehle nicht nur von Brief zu Brief, Bachmann stelle auch keine Verbindung zu den Gesprächen her, die Frisch und sie führen. Er appelliert an Bachmann, Briefe als ein Medium zu betrachten, das Gespräche auf eine andere Weise fortzusetzen erlaubt, als es bei persönlichen Begegnungen möglich ist. Zugleich verdächtigt er Bachmann, die tiefsinnigsten Gedanken in den Briefen zurückzuhalten, denn „Dichter sind das geizigste Pack; Gedanken, die etwas auslösen, schreiben sie in ihr Werk, sofern sie nicht im Gespräch verblitzen“ (BW B/F, 230). Frisch stellt Werk und persönlichen Austausch in unmittelbare Nähe zueinander und beschreibt implizit seine eigene (Brief-)Schreibweise: Auch er selbst greift auf Passagen aus seinen Briefen zurück und ‚verarbeitet‘ sie weiter.²⁵ Nun fordert er, dass Bachmanns Briefe in Form und Inhalt ebenso sorgfältig gestaltet sein sollen wie ihre literarischen Texte. Auch in ihrer privaten Korrespondenz müssten seiner Ansicht nach Selbstkritik und eindringliche Analyse im Mittelpunkt stehen. Gemessen an diesen Ambitionen hätten ihre Briefe teilweise etwas „minniglich Stereotypes“ (BW B/F, 228), weil ihnen der konkrete Bezug und eine substanzielle Auseinandersetzung mit Themen fehle, wie Frisch schreibt.

Wie reagiert Bachmann auf Frischs Kritik an ihren Briefen? In ihrem Antwortschreiben vom 6. März 1961 verzichtet Bachmann auf eine formale Anrede und geht direkt auf Frischs Vorhaltungen ein. Sie entzieht sich seinem Anspruch, das Gespräch in den Briefen weiterzuführen und fragt nach einer Form der Kommunikation, die sich an anderen, für einen Briefwechsel eher unkonventionellen Vorstellungen ausrichtet:

Vielleicht liegt es daran, daß ich nicht wie Du das Bedürfnis habe, in Briefen und mit Briefen das Gespräch anders fortzusetzen, sondern es aufheben will, darum nur die Zeichen gebe; vielleicht kann ich's nämlich nicht, oder vielleicht habe ich zu wenig Zutrauen zu Briefen, weil es mir einmal genommen worden ist, früher, nicht von Dir! (BW B/F, 237–238)

Bachmanns Briefe sollen nach ihrer eigenen Aussage als „Zeichen“ für etwas stehen, was an dieser Stelle nicht gesagt und geschrieben werden könne. Diese

²⁵ Am Beispiel des Pferdekopf-Traums in *Mein Name sei Gantenbein* kann diese Vorgehensweise nachvollzogen werden (BW B/F, 83 und Frisch 1976a, 12, ähnlich 153).

„Zeichen“ lassen sich insofern als ein Echo verstehen, als Bachmann mit ihnen einzelne Aussagen und Begriffe des zuvor Geschriebenen aufgreift, jedoch nicht alles wiedergibt, was Frisch einfordert und schreibt. Gerade in dieser selektiven Wiederaufnahme zeigt sich eine Ähnlichkeit zum Echo: Genauso wie ein Echo nicht alles Gesagte, sondern nur Fragmente und Nuancen davon zurückwirft, so antwortet Bachmann nicht mittels vollständiger Replik, sondern durch Teilwiederholungen und Bedeutungsverschiebungen. Bachmanns Responsivität zielt somit weniger auf eine lineare Anschlussfähigkeit der Briefe als auf das Erzeugen von Resonanzen, die sich der dialogischen Struktur von Rede und Gegenrede entziehen. Oft zeichnen sich ihre Briefe nicht durch eine detaillierte Analyse aus, sondern vielmehr durch einen spielerischen Umgang mit der Sprache sowie unterschiedliche Aspekte der Briefform. Darin deutet sich zugleich eine Differenz zu Frischs stärker analytisch und argumentativ ausgerichteter Schreibweise an – eine Differenz, die sich auch in ihren jeweiligen literarischen Schreibweisen beobachten lässt. Ein Beispiel dafür findet sich in einem Brief, den Bachmann am 29. März 1960 an Frisch schickt: „Ich glaube, die Liebeserklärungen stehen schon in dem ersten Brief, der nach Uetikon geht, und so schick ich Dir nur eine Bestätigung: / Liebesbestätigung / Hiermit wird bestätigt, dass sie ihn liebt“ (BW B/F, 178). Solche Anspielungen stellen eine vertrauliche Chiffre dar, die auf andere Weise Intimität vermittelt als ausführliche Liebesbekundungen. Eine ähnliche Funktion erfüllen für Bachmann auch die Anrede- und Grußformeln, die sie nicht als bloße Formalität begreift, sondern auch dazu nutzt, ihre emotionale Verfassung mitzuteilen und an Frischs Briefe anzuschließen.

Die Responsivität in den Briefen zwischen Bachmann und Frisch wird maßgeblich durch den Wechsel von Anrede- und Grußformeln gestaltet. Vor allem bei Bachmann lassen sich Korrelationen zwischen dem Inhalt der Briefe einerseits und ihren Stimmungen und den damit verbundenen Formeln andererseits feststellen, auf die Frisch immer wieder sensibel reagiert. In einigen seiner Briefe spricht er ihre lakonischen Wendungen direkt an, insbesondere dann, wenn sie ihm einen distanzierten Eindruck vermitteln. So schreibt Frisch am 4. Mai 1959: „Ach Inge, Du meine Inge, die da mich anspricht: Lieber Max, und die da unterzeichnet: Ingeborg –“ (BW B/F, 78). Solche Wendungen interpretiert Frisch als Signale, gleichsam als Gradmesser für die Nähe oder Distanz in ihrer jeweiligen Beziehungssituation. Er fordert von Bachmann jedoch mehr als diese „Zeichen“ und wünscht sich eine Erklärung für ihren Wechsel der Grußformeln. Bachmann hingegen möchte es bei den subtilen und unausgesprochenen Intimitätsbekundungen belassen. So schreibt sie ihm am 5. Mai 1969: „Du musst lieb zu mir sein und mir zeigen, dass Du mich lieb hast, dann muss ich auch nicht mehr Briefe schreiben: Lieber Max. Ingeborg. Ich möchte ganz lieb zu Dir sein, aber Du musst mich lassen und nicht meinen, es sei nicht der Moment, denn es ist immer der Moment“ (BW B/F, 80). Bachmann sucht nicht nach einer Auseinandersetzung auf der Metaebene und deutet die Veränderungen der Formeln nicht aus; stattdessen lässt sie bewusst Raum für Interpretationen. Mit den Formeln werden auch Rollenverständnisse oder Unklarheiten ausgedrückt. Sie sind Träger unterschiedlicher Bedeutungsnuancen, konstruieren Beziehungen und inszenieren sie.

„Stil der Epoche?“ – Schreibszenen als inszenierte Unterbrechungen im Brief

Ein anderer Aspekt von Frischs Kritik an Bachmanns Antwortverhalten in den Briefen vom 3. März 1961 ist sein Verdacht, Bachmann inszeniere in ihren Briefen Schreibunterbrechungen und benutze diese mitunter – wenngleich nicht in böser Absicht

– als Vorwand, um ihre Briefe vorzeitig abzubrechen.²⁶ Damit beleuchtet er einerseits eine rhetorische Strategie Bachmanns, andererseits spricht er eine Schwierigkeit an, die sich in einem längeren Briefgespräch unweigerlich stellt: Wie lässt sich das Ende eines Briefes gestalten? Wie kann der oder die Schreibende signalisieren, dass sie den Brief abbricht, damit sie sich anderen Tätigkeiten zuwenden kann? Frisch ist der Ansicht, dass über viele der in den Briefen angesprochenen Themen noch viel mehr gesagt und geschrieben werden könnte und dass Bachmanns Briefe bedauerlich kurz sind.

Eine wiederkehrende, damit in Zusammenhang stehende Thematik der Korrespondenz ist das unterschiedliche Zeitmanagement der Schreibenden, wobei Frisch nicht nur bei Bachmann, sondern auch bei sich selbst eine Tendenz zur Vernachlässigung der Briefe feststellt. Andere alltägliche Verpflichtungen hätten dann Vorrang vor dem Briefeschreiben, wie Frisch in einem Brief vom 27. Februar 1961 beschreibt: „Ich frage mich dann: Was ist das soviel Wesentlichere, das uns keine Zeit lässt, uns hinzusetzen, um einen Brief zu schreiben. [...] Du schreibst: Liebster, in zwanzig Minuten fährt mein Zug. Oder aus Uetikon: Aber jetzt muss ich mit dem Wägeli rasch nach Männedorf, um einzukaufen“ (BW B/F, 229). Obwohl er diese Kritik – in Form des „Wir“ – auch auf sich bezieht und sich fragt, warum er nicht mehr Zeit für ihre Korrespondenz findet, würden sich doch vor allem Bachmanns Briefe so lesen, als seien sie „zumindest dem Anschein nach, unter dem Druck der Zeitnot oder der Müdigkeit oder sonstwie auf dem Sprung, sei es zur Arbeit oder zum Einkaufen“ (BW B/F, 228) entstanden, schreibt Frisch am 3. März 1961.

Die von Bachmann erhaltenen Briefe zeigen, dass ihr Inhalt im Vergleich zu Frischs Durchschlägen vielfach oberflächlich und unbekümmert, oft distanziert bleibt. So beschreibt sie Frisch im Winter 1962/63 in den Briefen aus Uetikon die märchenhafte Winterlandschaft am See, ohne auf seine Fragen nach ihrem Befinden einzugehen. Der heitere Ton dieser Briefe lässt fast vergessen, dass sich Bachmann in diesen Wochen von einer Operation erholt (vgl. BW B/F, 371–374; 401–403). Immer wieder hat Frisch den Eindruck, Bachmann breche ab, bevor sie auf persönliche Fragen zu sprechen komme. Besonders bemerkenswert ist eine Reflexion über sein eigenes Verhalten, das er im Brief vom 3. März 1961 dann aber auf Bachmann projiziert: „Ich kenne das auch von mir; ich lasse, wenn ich mich zum Schreiben setze, das Bad einrinseln, um sagen zu können: Und jetzt gehe ich ins Bad. Ist das nicht komisch? Unverhältnismässig. Stil der Epoche? Ich meine nicht ‚Briefkunst‘, das weisst Du“ (BW B/F, 228). Trotz des Angebots, die selbstverursachte Unterbrechung des Schreibens als Teil einer gesellschaftlichen Entwicklung zu betrachten und Bachmann keine individuelle Verantwortung zuzuweisen, liegt die Interpretation nahe, dass es sich hierbei primär um eine Kritik an ihren zuweilen abrupten und überstürzten Abschlüssen der Briefe handelt. Mit seinem Beispiel suggeriert er, dass eine Tätigkeit, wie das Einlassen des Badewassers, unterbewusst vorgenommen wird, damit der*die Briefschreiber*in später einen Anlass hat, den Brief zu beenden. Auf diese Weise könne man der Verlegenheit entgehen, zugeben zu müssen, dass man sich aus anderen Gründen oder Prioritäten kurzfasst. Dies sei allerdings keine künstlerische Entscheidung, sondern eine unwillkürliche Handlung. Dass diese Angewohnheit aber durchschaut und verändert werden kann, demonstriert er ihr im selben Brief nur wenige Zeilen später: „Jetzt muss ich schlafen! es ist aber nicht wahr; ich könnte auch noch drei Stunden lang Schach spielen. Du auch“ (BW B/F, 230). In dieser letzten Aussage liegt der Kern seiner Kritik: Du könntest dich auch länger fassen, *willst* es aber nicht.

²⁶ Vgl. Campe 1991, 759–772.

Bachmann geht in ihrer Antwort, dem bereits zitierten Brief vom 6. März 1961, auf diese Kritik ein, greift sie aber erst in den letzten Sätzen und ohne Anspruch auf eine Richtigstellung auf: „Ach, mein armer Max, ich habe schon wieder einen Rückfall in meine augenblickliche Wirklichkeit, die sich aber wirklich zu oft mit Vehemenz bemerkbar macht.“ Und noch im selben Brief erklärt sie: „Es ist aber diesmal wirklich so, daß immer Züge abfahren, oder jemand kommt, um einen abzuholen [...]“ (BW B/F, 239). Die Schriftstellerin besteht darauf, dass die jeweiligen Umstände zu unfreiwilligen Abbrüchen führen. Gleichzeitig versucht sie den Vorwurf durch eine spielerische Wendung umzudeuten, wenn sie vorschlägt, dass „jeder Zug, der abfährt und von dem ich schreibe, bedeutet, daß die Zugtage weniger werden!“ (BW B/F, 239). Ihre Bezugnahmen gehen an dieser Stelle nicht über kurze Erklärungsversuche und die Bitte um Nachsicht angesichts der Reisestrapazen hinaus. In anderen Momenten sind die Unterbrechungen beim Schreiben der Briefe jedoch ganz bewusst gesetzt, etwa als Bachmann am 4. Dezember 1960 mitten in den Vorbereitungen auf ein Treffen mit ihrem Lektor steckt: „Das ist alles. Ich koche jetzt doch Kaffee, gleich wird die Kanne pfeifen, und dann schreibe ich noch rasch etwas, bis der Verlag kommt“ (BW B/F, 199). Im Unterschied zu den unfreiwilligen Abbrüchen scheinen solche Verweise eine Möglichkeit zu bieten, gewisse Themen nicht ausführlicher behandeln zu müssen.

„Roma non risponde“

Bachmann und Frisch nutzen neben Briefen regelmäßig auch andere Kommunikationsmittel, um miteinander in Verbindung zu bleiben. Der Briefwechsel *Wir haben es nicht gut gemacht* enthält ebenfalls Telegramme, aber auch Verweise auf Ansichtskarten, Gedichte und andere literarische Arbeiten, in denen die Schriftstellerin und der Autor wechselseitig Bezug aufeinander nehmen. Darüber hinaus halten Bachmann und Frisch, wie bereits erwähnt, telefonischen Kontakt. Doch längst nicht alle Anrufe von Italien in die Schweiz und umgekehrt werden beantwortet. Häufige Wohnortswechsel und unterschiedliche Tagesrhythmen führen dazu, dass sich das Paar immer wieder verpasst. Die daraus resultierende Frustration kommt auch in den Briefen zur Sprache. So drückt etwa Bachmann in einem Brief vom 23. November 1960 ihre Verwunderung darüber aus, dass sie Frisch, der sich zu diesem Zeitpunkt in Rom aufhält, von Uetikon aus nicht erreicht: „Mein lieber Max, was ist denn das für ein Telefon? Roma non risponde. Den ganzen Tag respondierts nicht. Ich hätte so gerne mit Dir geredet, aber nun soll es nicht sein“ (BW B/F, 186). In den 1950er und 1960er Jahren wurden Auslandsgespräche im Fernmeldeamt von Telefonist*innen entgegengenommen und an die gewünschten Teilnehmenden weitergeleitet. War die Person am anderen Ende der Leitung nicht erreichbar, wurde dem Anrufer mitgeteilt, dass nicht geantwortet werden kann. Bachmann, die offenbar verzweifelt versuchte, zu Frisch eine Verbindung herzustellen, wird am 23. November nicht nur einmal eine unvertraute Stimme am Apparat gehört haben, sondern, wie ihr Brief an Frisch zeigt, den ganzen Tag über. Zwei Wochen später, am 10. und 11. Dezember, greift der Schriftsteller die Formel „Roma non risponde“ auf, als er selbst ebenfalls vergeblich versucht, Bachmann zu kontaktieren: „Herz, ich bin unruhig. Ob Du in Zürich bist? Wage nicht anzurufen, weil ich mich schämen würde, wenn Du da bist, und im andern Fall: Zurigo non risponde, wie damals jene ganze Nacht: Roma non risponde!“ (BW B/F, 199). In der Formulierung drückt sich Frischs Unsicherheit und Sorge darüber aus, nicht zu wissen, wo sich Bachmann befindet; zugleich ist die Wendung durch die Wiederholung eine Möglichkeit, Verbundenheit auszudrücken und Resonanz zu erzeugen. Die Formel „non risponde“ war dem Paar so vertraut, dass sie noch zwei Jahre später, in einem

Brief Frischs an Bachmann vom 5. November 1962, als Allusion wieder auftaucht: „Da ich dich am Samstag lang in Uetikon anrief, non risponde, wusste ich nicht, wo ich Dich zu imaginieren habe“ (BW B/F, 305).

Wie die Herausgeber*innen des Briefwechsels im Kommentar erwähnen, verwendet Frisch diese Wendung später auch in seiner Erzählung *Montauk*:

Als ich vier und fünf Stunden am Tag gehen kann, weiß ich, daß ich nicht leben will ohne sie. ROMA NON RISPONDE, ich kann es nicht fassen, daß ich sie eine ganze Nacht lang nicht erreiche, auch tagsüber nicht, ROMA NON RISPONDE, ich kann mir vielerlei Gründe denken, und alle sind mir durchaus gleichgültig; was mich fertigmacht; dieses Klingeln, bis wieder die Stimme kommt: ROMA NON RISPONDE.²⁷

In diesem Fall ist es der männliche Erzähler, der von seiner Freundin in Rom keine Antwort erhält. Die Passage aus der Erzählung verdeutlicht einen Aspekt, der bereits in Bachmanns und Frischs Briefen angelegt ist: Die Person, die metonymisch durch die Stadt Rom ersetzt wird und telefonisch nicht erreicht werden kann, antwortet auf zwei Ebenen nicht: Es erklingt nicht nur keinerlei Widerhall ihrer Stimme, der Anrufer befürchtet auch, dass die gefragte Person sein Begehren nicht teilt. In der Formel verbindet sich das Bedürfnis nach Verfügbarkeit und Verführung. Zugleich erhält sie durch ihre akustische Herkunft eine besondere Resonanzstruktur: Das mechanische „Roma non risponde“, ursprünglich die standardisierte Mitteilung der Telefonvermittlung, wird im Briefwechsel wiederholt aufgegriffen, variiert und schließlich literarisiert. Gerade darin zeigt sich eine paradoxe Form von Responsivität – denn die Formel bezeichnet zwar das Ausbleiben einer Antwort, erzeugt aber zugleich selbst ein Echo im Austausch zwischen Bachmann und Frisch. „Roma non risponde“ wird so zum Sinnbild für die Störanfälligkeit der telefonischen sowie epistolaren Kommunikation.

Bachmanns „Briefschreibverbot“

Das Schreiben oder vielmehr das Verschicken von Briefen ist von einer strukturellen Ambivalenz geprägt. Einerseits ermöglicht der Brief, Gespräche über große geographische Distanzen hinweg zu führen und trotz zeitlicher Abstände und Unterbrechungen mit anderen Personen in Verbindung zu bleiben; andererseits entzieht sich das Gesagte, sobald der Brief abgesendet ist, weitgehend der Kontrolle der Schreibenden. Ohne Abschrift oder Notiz ist das Geschriebene nicht mehr zugänglich oder widererrufbar. Im Unterschied zu Äußerungen in einem Gespräch, die verhallen, lassen sich schriftlich fixierte Aussagen später erneut aufgreifen und in weiteren Briefen zitieren. Solche Zitate können dann als Beleg für vergangene Darstellungen und Reaktionen dienen, der*die Briefempfänger*in nach eigenem Ermessen nutzen kann.

Die Frage nach den Briefen als Beweismittel zieht sich durch sämtliche Korrespondenzen Bachmanns, die viele abgeschickte und empfangene Schreiben umfassen, aber auch Briefe, die zurückgehalten und nicht zu Ende geschrieben wurden. Bachmann schiebt Briefe auf, vernichtet Entwürfe, denkt im Nachhinein, dass sie gewisse Briefe doch nicht hätte schreiben sollen – und manchmal verlegt sie Briefe und vergisst dann, sie abzuschicken.²⁸ Einen dieser vergessenen Briefe legt sie einem Schreiben an Frisch bei, das sie ihm am 14. Januar 1963 von Uetikon aus nach New York schickt:

²⁷ Frisch 1976b, 713.

²⁸ Vgl. Berbig 2022, 192–210.

Lieber Max, beim Ordnungmachen heute habe ich einen Brief gefunden, den ich damals wahrscheinlich [nicht] abgeschickt habe an Cheryl [Crawford]. Vielleicht kannst Du ihn ihr geben und, wenn er auch schon schimmelig geworden ist, ihr erklären, dass es bei mir manchmal Pannen gibt beim Absenden der Briefe, die ich schreibe. So wie ja auch Du die meisten nie bekommen hast. Das ist wahrscheinlich das wahre Brief-Zeitalter, in dem man die Briefe zwar schreibt, aber nicht absendet und meistens auch nicht einmal für sich selber behält. Ein Beweis zu nichts. Es gefällt mir sogar. (BW B/F, 371)

Die Aussage verdeutlicht ein zentrales Spannungsverhältnis, das für den Briefwechsel zwischen Bachmann und Frisch insgesamt charakteristisch ist: das zwischen dem Bedürfnis nach schriftlichem Austausch und dem Wunsch nach Kontrolle über die eigene Hinterlassenschaft. Bachmanns spätere Forderung hinsichtlich der Rückgabe ihrer Briefe und einige ihrer Bedenken bezüglich der „Verarbeitung“ (BW B/F, 338) ihrer Schreiben sind bereits in der Erklärung zum „wahre[n] Brief-Zeitalter“ angedeutet, in dem es keinen Nachhall und keine Respondenz gibt. Die Formulierung „Ein Beweis zu nichts“ antizipiert die Sorge, dass Briefe, einmal aus der Hand gegeben, als ungewolltes Echo auf das eigene Ich zurückgeworfen werden könnten.

In der Formel „Roma non risponde“ deuten sich erste Brüche und Irritationen im Briefwechsel an, die sich nach Frischs Kritik an Bachmanns Antwortverhalten intensivieren. Krisenmomente in der Beziehung führen vermehrt zu Missverständnissen und wachsendem Misstrauen vor allem auf Seiten Bachmanns. Ist die Formel „Roma non risponde“ ein Ausdruck für die Störung der Kommunikationssituation, die aus unterschiedlichen Tagesrhythmen und Erwartungen an das Antwortverhalten resultiert, so zeigen die Briefe, die Bachmann und Frisch gegen Ende ihrer Beziehung austauschen, dass die Schreibenden die Kommunikation zunehmend bewusst stören und unterbrechen. Vor allem Bachmann unterläuft immer wieder bestimmte Konventionen und das Prinzip der Wechselrede der Briefkommunikation: so etwa durch ihre Forderung vom 21. März 1963, Frisch solle ihr keine Briefe mehr schicken.

Das „Briefschreibverbot“ (BW B/F, 447), wie Frisch später auf Bachmanns entsprechenden Appell in einem Brief vom 15. Mai 1963 Bezug nimmt, geht Bachmanns letzten Änderungsvorschlägen zu Frischs *Gantenbein*-Roman²⁹ unmittelbar voraus. Frisch befindet sich zu dieser Zeit in Rom, während sich Bachmann in Uetikon auf ihre Übersiedlung nach Westberlin vorbereitet. Am 12. März 1963 sollen sie gemeinsam in Uetikon die Trennung beschlossen haben.³⁰ In einem Briefentwurf von Ende März schreibt Bachmann in einem resignierten Tonfall, dass sie bereits ahne, was Frisch ihr in den nächsten Briefen nach der Trennung schreiben werde und dass sie sich anderes erhoffen würde: „Du wirst höchstens schreiben, dass es sehr warm ist in Rom und dass es Dir nicht mehr viel sagt, schwierig wird, dass dies und jenes ist, aber es wird kein Wunder geschehen“ (BW B/F, 425). Sie habe ihre Hoffnung auf eine Veränderung der Situation und ein Fortbestehen der Beziehung zu Frisch mittlerweile aufgegeben. Diesen Entwurf wird Bachmann zwar nicht abschicken, aber am 21. März 1963 schreibt sie Frisch doch noch einen Brief, in dem sie versucht, ihm das „Briefschreibverbot“ verständlich zu machen:

Du weisst, ich habe mich nach Briefen verzehrt, nicht Antworten, aber Briefen, Telegrammen, Anrufen, auch jetzt noch, und jetzt kommt sogar ein Brief von Dir aus Rom, aber ich merke, dass ich einem Brief, der Dir jetzt möglich ist, nicht gewachsen bin und sein werde. Es wird sich wiederholen, was nach Deiner Abreise geschehen

²⁹ Frisch 1976a.

³⁰ Vgl. Zeittafel in Bachmann und Frisch 2022, 969.

ist, was heute geschehen ist, ein Alarmruf nach Arzt und Apotheke, und das kann nicht so weitergehen. Oder ein Wunsch, zu antworten, seitenlange Entwürfe zu Antworten, und das kann auch nicht so weitergehen. Um es kurz zu machen: bitte schreib mir nicht in nächster Zeit, es sei denn, es betrifft das Buch und praktische Dinge, d.h. Sachlichkeiten wegen des Buches und eben die praktischen Dinge, die noch hie und da auftauchen werden und von denen ich Dir berichten muss. (BW B/F, 427)

Bachmann möchte nicht länger antworten, was ihr allerdings nur möglich sei, wenn Frisch seinerseits das Schreiben einstelle. Eine Konstellation, die an den Mythos der Echo denken lässt: Die Figur kann nur dann schweigen, wenn niemand mehr spricht. Die Zeiten, in denen sich Bachmann und Frisch in ihren Grüßen gegenseitig aufforderten, mehr zu schreiben, sind vorbei; an die Stelle des hoffnungsvollen Wartens auf einen Brief ist ein „zitterndes [W]arten“ (BW B/F, 318) getreten, währenddessen Bachmann ebenso ängstlich wie sehnsüchtig in den Briefkasten und auf das Telefon schaut. Frisch erinnert Bachmann in einem Brief am 15. November 1962 daran, dass die Situation auch schon umgekehrt war: „Um mich zu verstehen, um wenigstens nichts Unwirkliches anzunehmen, erinnere dich an Zeiten, wo es umgekehrt war, wo ich am Telefon bat: Sag doch etwas! Und ich hörte: Wenn du meinen Brief dann hast, fahr vorsichtig“ (BW B/F, 323). Wie auch in anderen Briefen zuvor schildert Bachmann in ihrer Antwort vom 18. November 1962 ihre Reaktion auf Frischs Nachricht. Sie nutzt die im Brief beschriebene Leseszene, um ihr Antwortverhalten zu erklären und den Kontext zu veranschaulichen. Dabei arbeitet sie mit bestimmten Formulierungen und Nuancen, schreibt nicht ausführlich, sondern nimmt auf unterschwellige Weise auf Frischs Inhalte Bezug:

Lieber Max, der Brief ist gekommen, die Beruhigungsmittel, die ich jetzt immer schon vorher nehme, weil niemand „fahr vorsichtig“ sagt, wirken manchmal doch. Und ich will die Dir versprochene Vernunft gleich walten lassen, keinem Satz widersprechen, nichts richtigstellen oder gar meine eigene Version geben von so manchem. (BW B/F, 332)

Zu Beginn dieses Briefs beschreibt Bachmann nicht nur die Leseszene, sie zitiert Frisch auch und schließt so sprachlich und persönlich an dessen Brief an. Während die Formel „fahr vorsichtig“ für die Schriftstellerin ein Zeichen der Zärtlichkeit zu sein scheint, ist sie für Frisch scheinbar nur eine unpersönliche Abschiedsphrase. Auf die inhaltliche Ebene von Frischs Brief geht Bachmann jedoch nicht ein; sie macht lediglich ihr Schweigen dazu transparent, indem sie erklärt, dass sie sich zurückhalte und gleichsam zensiere. Der kontrollierte Rückzug durch das Geben von „Zeichen“ (BW B/F, 237) erweist sich für Bachmann jedoch zunehmend als unzureichend, um ihre Diskretion zu wahren – zu groß ist ihre Sorge, in früheren Briefen bereits zu viel von sich preisgegeben zu haben. Und so kommt es im Frühling 1963 zu einer Verschiebung des kommunikativen Modus: An die Stelle der Gestaltung des Briefaustauschs tritt die nachträgliche Regulation des bereits Geschriebenen.

Abbruch des Briefgesprächs

„Lieber Max, ich will alle meine Briefe zurückhaben“ (BW B/F, 531), schreibt Bachmann am 26. März 1964 an Frisch. Dieser Aufforderung waren mehrere ähnliche Ersuche vorausgegangen, in denen Bachmann allerdings nur einzelne Dokumente wiederhaben wollte (vgl. BW B/F, 476). Im Brief vom 26. März verlangt sie nun aber sämtliche von ihr geschriebenen Nachrichten zurück, „nicht nur die Zettel und Briefe, die mir versprochen wurden und die bis heute nicht eingetroffen sind, nach mona-

telangem Warten.“ Weiter schreibt sie: „Ich möchte nur noch jedem denkbaren Missbrauch vorbeugen, und es ist selbstverständlich, dass ich nichts aufbewahren werde. Ich versprach Dir schon vor langer Zeit, dass ich Dich, Deine Arbeit und alles immer schützen werde“ (BW B/F, 531). Bachmanns Angst vor einem Missbrauch ihrer Briefe hat nach ihrer redaktionellen Mitarbeit am *Gantenbein*-Roman zugenommen. Sie erkennt sich in der Figur der Lila wieder und befürchtet, Frisch könnte intime Details aus dem Briefwechsel für zukünftige Schreibprojekte verwenden. Nachdem sie dem Schriftsteller Ende April 1963 ein überarbeitetes Typoskript des *Gantenbein*-Romans in Uetikon hinterlassen und ihm Ende Mai ihre letzten Anmerkungen geschickt hat, hält sie es für besser, den „dünnen Faden“ (BW B/F, 524), zu dem die Beziehung zwischen ihr und Frisch verkümmert sei, reißen zu lassen.

Wie die im Briefwechsel erhaltenen Schreiben nahelegen, ist die Häufigkeit der Briefe, die zwischen dem Paar hin und her gehen, zu diesem Zeitpunkt der Beziehung bereits deutlich zurückgegangen. Nur noch selten schreiben sie sich mehr als Packlisten für die Auflösung ihrer Wohnungen, Vorschläge und Änderungen zum *Gantenbein*-Roman oder Vorwürfe. Frisch bedankt sich zwar für Bachmanns Hilfe bei der Fertigstellung des Romans und setzt auch all ihre Änderungswünsche um, ist aber ob ihrer Trauer und Kränkung nach der Veröffentlichung ratlos. Von Rom aus stellt er ihr Fragen zu ihrer Gesundheit und ihrer noch ungeklärten Wohnsituation, die sie ihm allerdings nur eingeschränkt beantwortet; sie belässt es weitgehend bei den „praktischen“ (BW B/F, 142) Inhalten. Als es allerdings um den Umgang mit den Beziehungsdokumenten und Briefen geht, ist Bachmann beharrlich und bestimmt. So schreibt sie am 3. Mai 1963 an Frisch: „Sonst hoffe ich, seit dem 30. und 31. Dezember, dass nie etwas an einen anderen Menschen kommen wird, auch nicht an den Dir vertrautesten –, ich meine, dass dieser ganze Komplex, den ich nicht näher zu bezeichnen brauche, für immer in Deinem und meinem Schweigen aufgehoben ist“ (BW B/F, 457).

Für den Verlauf der Korrespondenz mit Frisch bedeuten Bachmanns Bedürfnis, zu schweigen, und ihr Wunsch, ihre Briefe zurückzuerhalten, nun nicht mehr bloß eine Störung der Responsivität. Vielmehr sollen sie eine nachträgliche „Auslöschung“ (BW B/F, 579) der Antwortschreiben ermöglichen. Denn mit den Briefen, die in ihrem Besitz sind, beabsichtigt sie nichts anderes, als sie vollständig zu vernichten. An Heiligabend 1963 schreibt Bachmann an Frisch:

Ich hoffe nur noch, dass Dir, im Lauf der Zeit wenigstens, alles teuer genug geworden ist, was an schriftlichen Aeusserungen da ist, um es zu verbrennen, damit niemand ein Schauspiel hat eines Tags, denn wir wissen ja nicht, wie lange wir im Besitz von Dingen bleiben, die Dich und mich allein etwas angehen. (BW B/F, 524)

Bachmann betrachtet das Verbrennen der Briefe, derjenigen von Frisch ebenso wie der eigenen, als den bestmöglichen Dienst an ihrer Beziehung. Sie wünscht sich das Gegenteil von Frischs Idee, die Briefe als Echokammer zu betrachten: Sie möchte keinen Raum, in dem die eigenen Worte und das Gespräch zwischen ihr und Frisch nachhallen.³¹

³¹ In einem undatierten Briefentwurf schreibt sie in Bezug auf das Auslöschen: „Ich hätte nie gedacht, dass ich Jahre auslöschen möchte, weil mir alle schlimmen und guten Jahre kostbar sind, und diese möchte ich auslöschen. Damit komme ich nicht zurecht, dass ich ein paar Jahre auslöschen möchte, dass ich mein grenzenloses Vertrauen rückgängig machen möchte, dass ich zurückkehren möchte an den Punkt, wo ich zwar nicht glücklich aber sicher war, sicher in den prekärsten Situationen, jetzt bin ich es nicht mehr. Ich bin nach Zürich gefahren, weil ich zum erstenmal in meinem Leben auf Sicherheit gebaut habe, auf einen Menschen [...]“ (BW B/F, 579).

In seiner langen Antwort gibt Frisch zu verstehen, dass er Bachmanns Anliegen nicht unterstützen könne. Er sehe nicht ein, weshalb er ihr die Briefe zurückgeben solle. Am 6. April 1964 schreibt Frisch an Bachmann:

Deine Briefe gehören mir, so wie meine Briefe Dir gehören. Wenn Du dir eine Tortur daraus machst, dass Du mir einen gemeinen Missbrauch mit deinen Briefen zutraust, kann ich Dir nicht helfen. Du wirst dich damit begnügen müssen, dass ich jede Veröffentlichung von Briefen testamentarisch verboten habe, nicht jetzt, schon vor vielen Jahren. (BW B/F, 534)

Bis auf ihre Notizen zum *Gantenbein*-Roman und einige wenige Dokumente behält er Bachmanns Briefe bei sich, wobei er entschieden hat, dass sie umgekehrt mit seinen Briefen verfahren dürfe, wie sie es möchte. Frisch greift Bachmanns Bedenken wegen des möglichen Missbrauchs der Briefe zwar auf, bezieht diese aber nur auf eine Veröffentlichung und nicht auf seinen eigenen Umgang mit den Dokumenten. Das Testament, das Frisch erwähnt, hat er am 3. März 1960 aufgesetzt. In der fünften Klausel ist festgehalten, dass von einer Veröffentlichung privater Briefwechsel abzusehen ist.³² Später wird er sein Testament noch einmal verändern: Alle früheren Verfügungen sollen demnach aufgehoben werden, die Sperrfrist für den Briefwechsel mit Bachmann beträgt nur noch zwanzig Jahre. 2011 ist sie abgelaufen.³³

In der Korrespondenz zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch lässt sich beobachten, dass Antworten nicht immer in der erwarteten Form (answer) erfolgen, sondern häufig als indirekte Resonanzen (response/reply) die spezifischen Erwartungen unterlaufen. Ausgehend von Frischs Aussage, Bachmanns Briefe seien kein Echo auf ihre Gespräche, und mithilfe von Bernhard Waldenfels' Konzept der Responsivität lässt sich die für die Beziehungsdynamik zwischen Bachmann und Frisch entscheidende Asymmetrie analysieren, die sich mitunter im unterschiedlichen kommunikativen Verhalten der beiden zeigt. Die Formel „Roma non risponde“ steht symbolisch für die Ambivalenz, die das Antwortverhalten der beiden charakterisiert: Einerseits stellen Bachmann und Frisch durch die Wiederholung der Formel immer wieder eine Verbindung zueinander her und schaffen so Nähe. Andererseits steht der Ausdruck für eine technische Schwierigkeit des Mediums Brief als solchem und verdichtet die zentralen Probleme und Phänomene von Responsivität in der Korrespondenz: die Störanfälligkeit von Kommunikation, das Ausbleiben von Resonanz und das Verstummen des Gegenübers. Das Schweigen und die Zurückhaltung der Schriftstellerin sind an vielen Stellen im Briefwechsel nicht als unwillkürlicher Akt zu verstehen, sondern als gezielter Rückzug. Das zeigt sich unter anderem in Bachmanns Ausweichen auf Schreib- und Leseszenen und kulminiert in einem expliziten Schreibverbot sowie der Bitte um die Rückgabe ihrer Briefe. In diesen Forderungen kommt Bachmanns Wunsch zum Ausdruck, sich konventionellen Erwartungen an eine Briefantwort zu entziehen und alternative Kommunikationsformen zu erproben. Die Briefe von Bachmann und Frisch lassen grundlegend divergierende Auffassungen davon erkennen, wie ein Briefgespräch aussehen kann und soll. Während Frisch sich eine direkte Bezugnahme auf seine Briefe im Sinne von Waldenfels' ‚answer‘ erhofft, experimentiert

³² Vgl. BW B/F, 173–174.

³³ Vgl. dazu u.a.: Heinrich 2005, 23–38; Kohn-Waechter 1992; Weigel 1999. An dieser Stelle soll nicht entschieden werden, wie die Veröffentlichung der Briefe sich zum Briefgeheimnis verhält oder ob Bachmann in Frischs Umgang mit den Briefen eine Verletzung des Geheimnisses sah, sondern vielmehr darauf hingewiesen werden, dass es Teil einer umfassenderen Untersuchung sein könnte, Bezüge zu ihren poetologischen Aussagen herzustellen.

Bachmann mit der Briefform, lässt inhaltliche Lücken zwischen den Schreiben zu und wählt indirekte Arten der Bezugnahme, etwa Veränderungen der Grußformeln, was sich mit Waldenfels' Kategorie der ‚response/reply‘ differenzieren lässt. Gegen Ende der Korrespondenz geht Bachmann in ihrem kommunikativen Verhalten von situativer Distanzwahrung zu fast vollständiger Verweigerung über. Auf diese Weise unterläuft sie eine der zentralen Funktionsweisen der Briefform: ihren dialogischen Charakter. Es ist ihr Versuch, das Echo des Briefgesprächs zum Verstummen zu bringen.

Literatur

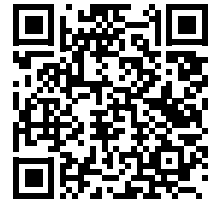
- Bachmann, Ingeborg und Frisch, Max: „Wir haben es nicht gut gemacht.“ Der Briefwechsel. Mit Briefen von Verwandten, Freunden und Bekannten. Hg. v. Hans Höller, Renate Langer, Thomas Strässle und Barbara Wiedemann. Berlin/München 2024.
- Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr. Erzählungen. Hg. v. Rita Svandrik. Berlin/München 2020.
- Barthes, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen und Horst Brühmann. Berlin 2015.
- Bengesser, Silvia und Fußl, Irene: Briefwechsel. In: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Briefe. Berlin 2020, 216–224.
- Berbig, Roland: „bin schon versehrt, wenn ich das Datum hinsetze“. Die Briefeschreiberin Ingeborg Bachmann. In: Michael Handel und Kerstin Putz (Hg.): Ingeborg Bachmann. Eine Hommage. Wien 2022, 192–210.
- Bernard, Andreas: Ein langer Kampf. Süddeutsche Zeitung 19.11.2022: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/max-frisch-ingeborg-bachmann-literatur-briefwechsel-feminismus-1.5698508?reduced=true> (31.10.2025).
- Böttiger, Helmut: Ingeborg Bachmann und Max Frisch – Ein Unheil füreinander. Deutschlandfunk 18.11.2022: <https://www.deutschlandfunk.de/max-frisch-ingeborg-bachmann-briefe-100.html> (31.10.2025).
- Burdorf, Dieter: Besprechung von *Ingeborg Bachmann/Max Frisch, „Wir haben es nicht gut gemacht.“*. In: *Arbitrium* 42/1 (2024), 106–114.
- Campe, Rüdiger: Die Schreibszene. Schreiben. In: Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer (Hg.): *Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie*. Frankfurt a.M. 1991, 759–772.
- Frisch, Max: Mein Name sei Gantenbein. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Bd. V: 1964–1967. Frankfurt a.M. 1976a, 5–320.
- : Montauk. In: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Hg. von Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz. Bd. VI: 1968–1975. Frankfurt a.M. 1976b, 617–754.
- Graf, Daniel: „Warum zerstören wir einander?“. Republik 19.11.2022: <https://www.republik.ch/2022/11/19/warum-zerstoeren-wir-einander> (31.10.2025).
- Heinrich, Richard: Briefgeheimnis. Sprechen und Sprache in Ingeborg Bachmanns „Malina“. In: Jeanne Benay (Hg.): „Und wir werden frei sein, freier als je von jeder Freiheit...“. Die Autorin Ingeborg Bachmann. Wien 2005, 23–38.
- Jandl, Paul: Das Höllentor einer Liebe. Der Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch zeigt, sie waren „ein Unheil füreinander“. Neue Zürcher Zeitung 15.11.2022: <https://www.nzz.ch/feuilleton/ingeborg-bachmann-und-max-frisch-der-briefwechsel-liegt-vor-ld.1712110> (31.10.2025).
- Kohn-Waechter, Gudrun: Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart 1992.
- Nordmann, Gabriele: „Aber Du liebst mich ja!“ Zum Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Max Frisch. Ein Essay. Leipzig 2023.

- Platthaus, Andreas: Für immer sollte darüber geschwiegen sein. Frankfurter Allgemeine Zeitung 10.11.2022: <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/autoren/ingeborg-bachmanns-und-max-frischs-briefwechsel-18450707.html> (31.10.2025).
- Schütt, Julian: Max Frisch. Biografie einer Instanz. Berlin 2025.
- Stokowski, Margarete: Nur über ihre Leiche. Der Spiegel 14.10.2023: <https://www.spiegel.de/kultur/literatur/ingeborg-bachmann-und-max-frisch-nur-ueber-ihre-leiche-a-833e1ba6-19dd-4cf9-978e-eb0047425b3b> (31.10.2025).
- Waldenfels, Bernhard: Antwortregister. Berlin 2007.
- Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999.
- Wiedemann, Barbara: „auch ich schreibe jetzt mit Durchschlag...“. Reflektierte Materialität im Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. In: Waltraud Wiethölter und Anne Bohnenkamp (Hg.): Der Brief – Ereignis & Objekt. Frankfurter Tagung. Frankfurt a.M. 2010, 196–215.
- Woolf, Virginia: A Room of One's Own. Hg. von Anna Snaith. Oxford 2015, 1–86.



KATE MACKESON

THE SOUFFLEUSE [2021, Archivdruck auf Aluminium]



Scan to listen
Scannen zum Anhören

Power

Kein einziges Frauenleben in meinem Umfeld erschien mir nachahmenswert – das der einflussreichen, mächtigen, intelligenten Frauen im Fernsehen schon. Ich wollte sein, was sie darstellten: Mit Powerblazer, Powerheels, Powerrobe und Powerlipgloss schienen sie so unabhängig, unerschrocken und unverfroren. Dann erkannte auch ich die Unmöglichkeit, als Frau ungehemmt in dieser Welt zu leben. Konfrontiert mit der Verachtung des weiblichen Körpers, des weiblichen Schmerzes, der weiblichen Lust, des weiblichen Werkes. Jede Kränkung, Demütigung und Entwürdigung erst ein Beweis, dann eine Anekdote, dann eine der zahlreichen, müden Erinnerungen. Ich fragte mich, ob ich wie meine Mutter werde, und fand das witzig. Ich sah, was plötzlich aus mir wurde, und hörte auf zu lachen. Eines Abends stand ich auf einem roten Teppich und trug ein spektakuläres Kleid. Der Mann, der mich stolz sein Babe / seine Traumfrau / seine Partnerin nannte, wurde übergriffig. Dabei hatte ich es doch zweifellos geschafft, war längst irgendwo oben angekommen. Beschimpfungen, Beleidigungen, Drohungen, Gaslighting, Schuldzuweisung, um Vergebung winseln, mich vergöttern. Noch mal. Dann noch mal. Dann erneut. Dann wieder und wieder. Erst dann erkannte ich sein Muster. Würde ich mich psychisch aus Liebe zerstören lassen? Autonomie und Autarkie als die erstrebenswertesten Zustände. Als die einzigen Zustände, um der subtilen und der direkten Gewalt zu entkommen, dem Hass, der Dominanz. Sein Macht- und Besitzanspruch gegen meine Autorität. Mir dämmerte es: Geschlechterverhältnisse sollten als Gewaltverhältnisse betrachtet werden, und das heißt folglich auch, meinen Körper, meinen Geist, meine Arbeit neu begreifen. Wie oft werde ich dem Schlimmsten noch entkommen? Wenn die Antwort geschrieben steht, werde ich zu einem Fall für die Akten gemacht worden sein. Überleben wird letztendlich meine Sprache.

JOVANA REISINGER



Scan to listen
Scannen zum Anhören

No single life of a woman in my milieu appears to me worth emulating – but those of the influential, powerful, intelligent women on television do. I wanted to be what they represented: with their power blazers, power heels, power dresses and power lipgloss, they seemed so independent, so unfazed and impudent. Though I also recognised the impossibility of living in this world as a woman without constriction. Confronted with the contempt of the female body, of female pain, of female desire, of the female work. Every injury, humiliation and degradation at once proof and then an anecdote, eventually one of the innumerable, tired recollections. I asked myself if I would turn out like my mother and that amused me. I saw, all of a sudden, what would become of me and then I stopped laughing. One evening I was standing on a red carpet wearing a spectacular dress. The man who proudly called me his babe / his dream wife / his partner imposed himself upon me. By then, however, I had undoubtedly made it, had long arrived at the top. Insults, abuse, threats, gaslighting, recrimination, whimpering for forgiveness, idolising me. Again. And again. One more time. Keep on going. Only then could I recognise its pattern. Would I allow myself to be destroyed psychologically for the sake of love? Autonomy and autarky the conditions worthiest of striving for. The only conditions with which to escape the subtle and the direct forms of violence, the hatred, the dominance. His claims to power and possession, against my authority. It dawns upon me: gender relations should be regarded as relations of violence: consequently, this is how I must learn to understand my body, my spirit, my work. How many times will I still escape the worst? When the answer has been written down, then I will have become a case for the files. Ultimately, it will be my words that survive.

JOVANA REISINGER

Epilog

Wie aufhören?

Henrike Ribbe

Die Analysefigur der/s Echo/s ragt weit über das hinaus, was in einem einzigen Heft verhandelt werden kann, und was die Beiträge dieses Heftes verhandeln, übersteigt, was Echo fasst.

Voilà, so könnten wir sagen, die Figur ermöglicht es, die enge Verbindung zwischen thematischen, formalen und poetologischen Textebenen unter einem Begriff zu verdichten – etwa die Topoi der Kagan-Legende mit den Formprinzipien des *Malina*-Romans und Bachmanns Utopiedenken (Smith). Wäre es hilfreich, einen solch verbindenden Begriff und die spezifische Metaphorik der „Analysefigur Echo“ weiter auszuformulieren? Oder müsste sie ihrer eigenen Definition konstitutiv zuwiderlaufen, sofern sie gerade das Nicht-Identische abzubilden versucht?

Echo wird – beispielsweise anhand der „Brüchigkeit von weiblicher Identität“ und der „Stellvertreterfunktion“ der fiktionalisierten Autorinnen Sylvia Plath und Bachmann (Beck) – über verschiedene der hier versammelten Beiträge hinweg gerade als Figur kenntlich, die irreduzibel plural ist, die keine Identität besitzt und die immer für Anderes steht, allerdings ohne den Anspruch auf Vollständigkeit oder hinlängliche Repräsentanz. Die Bedeutungen dessen, was sich unter „Echo“ versammeln lässt, sind weder auszubuchstabieren, noch sind sie vollkommen beliebig. Diese bestimmte Unbestimmtheit gilt sogar dort, wo das Echo als konkretes akustisches Phänomen indiziert wird, etwa im prosaischen „Stottern als sprachliches Echo“ (Van der Gucht und Martens) – hier sind klanglich klar evozierte Irritationen zu beobachten, die die phonetische Abweichung allerdings überschreiten und sich signifikativen Abgründen öffnen. In ähnlicher Ambivalenz ist eine fiktionalisierte ‚Bachmann‘ weder identisch mit noch unabhängig von der realen Person (Beck); ihr Echo im Text spielt Identität dort an, wo sie zugleich durchgestrichen wird. Dieser *double bind* berührt auch das „Dilemma der biographischen Versuchung“ (Weigel) und einen Befund zu ihrer Lyrik: Man werde ‚böhmisch‘ gerade dort, „wo man alle Attribute, die eine vermeintliche Identität ausmachen, aufgibt“ (Kostner). Und zugleich ist die Behauptung von Identität das, was vor dem Verschwinden zu schützen scheint oder Existenz zuallererst hervorbringt.

Echo als Figur des Dazwischen also, als Metapher eines Möglichkeitsraums und als Anlass, auch das Verhältnis von Subjektivität und gesellschaftlicher Objektivität neu zu reflektieren – so verstanden, wird mit Echo auch „eine ethische Dimension der Intertextualität“ (Kostner) herausgestellt, die für die konstitutive Relationalität von Sprache und damit einhergehende Verantwortung sensibilisiert.

Diese Sprache einer/s Echo und ihr akustisches oder visuelles Erscheinen sind nie in Besitz zu bringen, sind immer nur geliehen und Medium eines Dialogs, das immer ein Gegenüber sucht, dieses Gegenüber braucht, um zur Sprache zu kommen. Die Prekarität, die dieser Bedingtheit des Sprechens entspringt, betrifft unzählige Ebenen, die in den Beiträgen dieses Bandes immer wieder umkreist werden. Welche Voraussetzungen müssen etwa erfüllt sein, damit ein Sprechen als solches erkannt und anerkannt wird? Wessen Sprache gilt, wie lange und für wen gilt sie als Sprache? (Van der Gucht und Martens) Und wenn linguistische Wahrnehmbarkeit als Bedingung von Existenz gedacht wird, wie wäre mit den Mitteln der Sprache noch vom eigenen Verschwinden Zeugnis abzulegen, „even as it happens“? Was hält die Ohren offen „for the sound beyond silence“? (Smith)

Diese Fragen überhaupt stellen zu können, gibt Hinweise auf die öffnenden Potentiale desselben prekären Modus. Entsprechend kann die Echofigur zugleich als utopischer Modus des Schreibens kenntlich gemacht werden (Smith), der alternative Wirklichkeiten hervorbringt oder Subversionen gegebener Grenzziehungen bewirken kann. Werden beispielsweise Stottern und Zittern nicht als Störungen des Ausdrucks, sondern als sprachliches und körperliches Echo neurodivergenter *bodyminds* aufgefasst, sind es psychiatrisch etablierte Hierarchien, die ins Wanken geraten und anstelle der pathologisierten Neurodivergenz ihre Beschränkungen zu erkennen geben. Auf der Folie der Umbewertung vom „scheinbar beeinträchtigte[n] Sprachgebrauch“ (Van der Gucht und Martens) das Verhältnis von Neurodivergenz, Echolalie und Normierungen näher zu befragen, macht unumgänglich, auch Erwartungen an einen ‚gültigen‘ sprachlichen Ausdruck und diverse Formen epistemischer Gewalt zu hinterfragen.

Von derartigen Fragen affiziert, könnten – etwa ausgehend von der Beobachtung, dass in den Geschichtsbüchern Unvermittelbares „nicht weniger wahrheitsfähig ist“ (Kostner) – auch Bachmanns poetologische und philosophische Reflexionen zum Wahrheitsbegriff neu perspektiviert werden, etwa in der Kriegsblindenrede. Wo in den Verstrickungen von ‚zumutbarer Wahrheit‘ und künstlerischem Schaffen ließe sich die Echofigur verorten? Welcher Anspruch auf Wahrheit kann in ihrem Namen überhaupt behauptet werden – was verspräche ihre Signatur, wenn die Indikation einer/s Echo Identität gerade durchkreuzt?

Denn noch der Identität versprechende Brief lässt sich als eine Textform beschreiben, in der Echos auftreten, die mitunter Fragmente des Vorausgegangenen aufgreifen und damit unkontrollierbar neue Bedeutungen im Namen von — erzeugen, wie etwa in den „Teilwiederholungen und Bedeutungsverschiebungen“ (Burget) zwischen Bachmann und Frisch. Auch wenn im Briefeschreiben die Befürchtung artikuliert wird, geteilte persönliche Informationen könnten unerwünschten Widerhall erzeugen, kann über sprachliche Wirkungen im geteilten Raum nicht souverän verfügt werden. So kann letztlich das Echo der eigenen Sprache zu einem ähnlich bedrohlichen Wiedergänger werden wie das unbestimmte Gespenst der Metapher. Echo ruft: Komm (Ov. Met. 3, 382) und erschreckt, weil sie vervielfacht, ersetzt und verschiebt, was sie berührt. Wäre auch das ein möglicher „Ort der Spektralität oder der Gespenstigkeit selbst“¹?

Wenn zum Beispiel, wer dieses Heft vor Augen hat, hier zuletzt Fragmente findet, die zuvor oder nie zuvor in dieser Form oder als ganz andere Andere etwas abzubilden versuchen, das niemals ganz war – wie ist diesem Echo zu trauen, oder was ist ihm zuzutrauen?

Was nützt ein Echo der Analyse, das den eigenen Grund nicht findet?

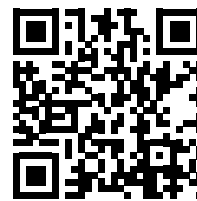
Wie gibt man etwas heraus, ohne einen Punkt darunter zu setzen?

¹ Jacques Derrida: *Marx Gespenster*. Frankfurt a.M. 2004 [Paris 1993], 97.



**EVELYN DELLER, SELENA KNOOP, JOHANNA-SOPHIE KOS & TOMTE RIEDER, LEAH MORAWE,
HELENA MAEVE SEGIN, SOFIA SJÖSTRÖM**

DIE NUMMER IST 723144 [2024, diverse Materialien]



Scan to listen
Scannen zum Anhören

behauptet wird: eine wunde namens: WÜRDE.

hier könnte ein fall stehen, der sich auch nur einer menschenverachtenden grammatik unterwirft. in ihr aufgeht.

und in ihm (dem fall; seinem namen; seinem briefselbst; ihrem körper)

eingemauert: fragen nach handschlägen und stillleben von füßen.

etwas, das erst geschrieben werden muss. mehr noch, das erst gesagt werden will. allem voran:
alles, dessen wieder und nochmals gedacht werden würde.

es beginnt ja ein wenig leben, wenn die tür aufgeht und offen bleibt. es beginnt ja: mit einer unbefleckten empfängnis. mit dem gitter über den augen. mit glasdecken, die fenster sind, die gefängnisse sind, die sprachen sind, die urnen sind, die körper sind, die blumen sind, die stofftapeten werden. wir waren dort! es war – !

wir sehen die loopholes wie wasserschäden. sehen narben und zellen. schmecken die luftfeuchtigkeit und den tau, riechen putz und weiße flecken. nennen wir all dies: wände.

von den farben will ich schweigen, bedeckt vom reif meiner netzhäute. wir sehen unsere träume
nur zum abschied wieder – ach was, es ist nicht nacht genug zum träumen!

unter tausendtäglichem druck schleife ich die zeiten, muss ich
den verhagelten kopf sonnen.

HEUTE war ein vogel, den wir morgen in den süden ziehen sahen. in dieser sprache: ist heute schuld, wer gestern schlief. in keiner sprache: wird die strafe mit geschlossenen augen buchstabiert.

es ist zeit. sollen wir doch, sollen wir anderen. fremdeln damit
sollst du. würde wer fragen, wir würden behaupten:

**wir vernachlässigen nicht das material,
sondern uns.**

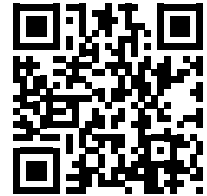
und dann?

die fahnen wehen, die sie nicht kommen sehen. und

sein teil, er soll verloren gehen.

gezeichnet
mit unserer leserlichen unterschrift
für die zeuginenschaft,
dass nicht niemand hingeschaut hat.

MIEDYA MAHMUD



Scan to listen
Scannen zum Anhören

the claim: a wound
the name: DIGNITY.

here might be a case that also only to a misanthropic grammar
would submit. absorbed in it.
and in it (the case; its name; its epistolary self; her body)
immured: questions regarding handshakes and still lives of feet.

something that must first be written. more still that wants to be said. first of all:
all of which could be thought again and once more.

a little life begins when the bursts and remains open. yes, it begins: with an immaculate
conception. with a trellis over the eyes. with glass ceilings that are windows that are prisons that
are languages that are urns that are bodies that are flowers that become textile wall coverings.
we were there! it was – !

we look upon the loopholes like water damage. see scars and cells. taste the
humidity and the dew, smell plaster and white stains. all this we call: walls.

I wish to refrain from speaking of colours, cast over by the ring of my retina. we only see our
dreams again upon departure – oh what, there's not enough night to dream!

under the stress of a thousand days I sharpen the times, must I
bask this hail-bashed head in the sun.

TODAY was a bird that we saw in the morning going south. in these words: it's tomorrow's fault
who yesterday slept. in no words: will the punishment be spelled out with closed eyes.

now's the time. should we not, the others should we. estranged from
should you. who'd dignify the question, we would claim:

**it's not that we neglect the material
but ourselves**

and then?
the flags are waving that you didn't see coming. and

his part, it ought to go missing.

signed
with our legible signature
for the witnesses,
that not no one was looking.

MIEDYA MAHMUD

Besprechung

**Niklaus Largier und Anja Lemke (Hg.):
Möglichkeit des Romans. Über einen Aufsatz
Hans Blumenbergs. Berlin 2025.**

Ramon Quellmalz

Mit dem Aufsatz *Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans* hat Hans Blumenberg 1963 seine Vorlage zum ersten Treffen der Forschungsgruppe *Poetik und Hermeneutik* eingereicht. Wie für die Schriftenreihe der Gruppe üblich, wurden in der aus diesem Treffen hervorgegangenen Publikation nicht nur die verschiedenen dort diskutierten Vorlagen veröffentlicht, sondern auch mehr oder weniger stilisierte Wiedergaben der Diskussionen selbst. Jene, die sich an Blumenbergs Roman-Aufsatz entzündete, verlief für ihren Verfasser insofern unglücklich, als sich mit dem Philosophen Dieter Henrich ein streitlustiger Gegenspieler hervortat: Zum einen passte Henrichs berufsmäßige Vermutung, „daß die Philosophie Interpretationshilfen für die Lage der Künste in der Moderne anbieten kann“,¹ nun einmal gar nicht zu jenem Blumenberg, dem einst Kunst und Literatur „der philosophischen Analyse fast überall weit vorausgeeilt“ schienen.²

Zum anderen spurte Henrich eine Lesart des Aufsatzes vor, die Blumenbergs titelgebende Wirklichkeitsbegriffe als der Kunst vorgegebene, historische Epochen begreift: Der Antike sei Wirklichkeit als unmittelbare Evidenz, dem Mittelalter als göttlich garantierte Realität gegeben, während in der von Transzendenzverlust gekennzeichneten Neuzeit verbindliche Wirklichkeit nur noch provisorisch in der prozessualen „*Realisierung eines in sich einstimmigen Kontextes*“ zu haben sei (S. 28).³ Gleichzeitig hat man es hier mit einer Pluralität unterschiedlicher Kontexte zu tun, die sich nicht mehr auf eine letzte, übergreifende Einheit beziehen lassen. Hiermit ist auch der Ort des Romans bestimmt, der dadurch zur künstlerischen Konsequenz des neuzeitlichen Wirklichkeitsbegriffs wird, dass sein Anspruch auf die Realisierung *einer* (und nicht mehr auf die Nachahmung *der*) Welt abzielt. Scheinbar als Anhängsel gesellt sich noch ein vierter Wirklichkeitsbegriff dazu, der für die Moderne kennzeichnend sein soll und der sich durch Unverfügbarkeit und Widerstand auszeichnet. Liest

¹ So der Wortlaut im Diskussionsprotokoll der sechsten Sitzung, wiedergegeben in Jauß (Hg.) 1964, 220.

² Aus dem 1950 gehaltenen Vortrag *Das Problem des Nihilismus in der deutschen Literatur der Gegenwart*, abgedruckt in Blumenberg 2017, 43–56, hier 45.

³ Eingeklammerte Seitenzahlen im Fließtext verweisen auf den rezensierten Sammelband.

man aus Blumenbergs Aufsatz nicht mehr als die skizzierten Punkte heraus, wird man ähnlich „ruinös“⁴ wie Henrich urteilen: „Die vier von H. Blumenberg vorgeschlagenen Wirklichkeitsbegriffe scheinen mir [...] vorkritisch zu sein.“⁵

Mit dem vom Niklaus Largier und Anja Lemke herausgegebenen Sammelband *Möglichkeit des Romans. Über einen Aufsatz Hans Blumenbergs* liegt nun in fünf Beiträgen eine alternative Diskussion des Aufsatzes vor, die sich gegen solche Urteile und Verurteilungen formiert. Neben dem geteilten literaturwissenschaftlichen Hintergrund ist es der Anspruch, die oben skizzierte Lesart des Aufsatzes zu komplizieren und neue Zugänge zu ihm zu entwickeln, der die Beiträger*innen eint. Rüdiger Campe legt die Hochschätzung für Blumenbergs Aufsatz offen, wenn er ihn als „eine der wichtigsten Äußerungen zum Roman im zwanzigsten Jahrhundert“ preist (S. 103). Es sind dann besonders die gewählten Verfahren und versuchten Rekontextualisierungen, die die fünf Beiträge zu unterschiedlichen Erneuerungen jener Diskussion machen.

Nach einer überblicksartigen Einleitung der Herausgeber*innen und dem Abdruck des Blumenberg-Textes ist mit Anja Lemkes Beitrag ein gelungener Einstieg in den Sammelband gewählt. Ihr gelingt es, gleich mehrere der obigen Vorurteile zu entkräften: Hatte sich Dieter Henrich von der Philosophie „Interpretationshilfen für die Lage der Künste in der Moderne“ erhofft, so streicht Lemke dagegen die epistemische Eigenmächtigkeit des Romans heraus, die ihm bei Blumenberg zukommt. Im Roman wird „ausgehandelt und beobachtbar gemacht“ (S. 59), was dem Denken ansonsten unthematisch und verborgen bliebe. Dabei ist es nicht nur der dritte, neuzeitliche Wirklichkeitsbegriff, der im Roman beobachtbar wird: Entgegen der Vorstellung eines chronologischen Epochenwandels arbeitet Lemke in ihrer Rekonstruktion der vier Wirklichkeitsbegriffe heraus, dass die beiden letzten nicht aufeinander folgen, sondern systematisch aufeinander bezogen sind. In der daraus resultierenden paradoxalen Spannung zwischen Konsistenz, Integration und Geschlossenheit einerseits, Kontrast, Widerstand und Durchbrechung andererseits, ist es „allein der Roman“, der „das Verhältnis der beiden Wirklichkeitsbegriffe in Szene setzen und austarieren kann“ (S. 72). Ein Interesse an den Paradoxa von Intersubjektivität in einer pluralistischen Gesellschaft, wie es beispielsweise auch von Luhmanns Systemtheorie geteilt wird, durchzieht den Beitrag, bleibt aber immer rückgebunden an den Versuch einer Legitimation des Romans. Es ist dessen Fähigkeit des Austarierens der Spannung zwischen drittem und viertem Wirklichkeitsbegriff, zwischen Konsistenz und Widerstand, integrativer Einheit und irreduzibler Vielheit, die Lemke mit Blumenberg hervorhebt: „Die Unverfügbarkeit der Welt [...] wird nur dort in ihrer Widerständigkeit erfahrbar, wo ein ernsthaftes Bemühen um die Herstellung von immanenter Konsistenz aufrechterhalten wird“ (S. 74). Das hebt den Roman von einer avantgardistischen Ästhetik ab, die sich in ihrer einseitigen Betonung des Inkonsistenten selbst untergräbt. Dieses „Misstrauen gegenüber einer modernen Kunst“ (S. 73), wie es Blumenberg gegen Ende des Roman-Aufsatzes an den Tag legt, wertet Lemke als Ausdruck einer „fundamentalen Sorge um die Mindestvoraussetzungen interkommunikativer Stabilität“ (S. 74). Was bei Lemke als Legitimation des Romans fungiert, wird man sicher auch als Ausdruck einer geistes- und literaturwissenschaftlichen Selbstverständigung lesen können.

⁴ So Blumenberg im Diskussionsprotokoll der sechsten Sitzung, wiedergegeben in Jauß (Hg.) 1964, 226.

⁵ Jauß 1964, 225.

Der Beitrag von Eva Geulen wird von einem ganz ähnlich grundsätzlichen Interesse an den kunst- und sozialtheoretischen Implikationen des Roman-Aufsatzes sowie einer Lust an Blumenbergs paradoxalen Denkfiguren angetrieben. Den übergreifenden Rahmen des Beitrags aber bildet die Frage nach Blumenbergs Geschichtsdenken innerhalb jener Etappe seines Denkweges, in die seine ästhetischen Schriften der 50er- und 60er-Jahre fallen. Dabei ist es, anders als bei Lemke, nicht der *Wirklichkeitsbegriff*, sondern die *Möglichkeit* des Romans, der nun die Aufmerksamkeit gilt – und zwar nicht im Sinne eines historischen Apriori des Romans, sondern des von ihm beobachtbar gemachten, „historisch gewonnenen Möglichkeitsspielraums“ (S. 89). Auch in Geulens Lesart trägt der Roman mithin eine epistemische Eigenmächtigkeit in sich, durch die „der Wirklichkeitsbegriff der Moderne aus seiner implikativen Struktur heraustritt.“ In ihm zeigt sich, „dass die Vorstellung einer und nur einer Realität hinter den vielen Wirklichkeiten selbst eine Fiktion ist“ (S. 94). Dass daraus weder ein relativistischer Perspektivenpluralismus, dem die *vielen* Welten alle gleichermaßen gleichgültig wären, noch aber auch ein gewaltvoll kompensatorischer, neuer Absolutismus der *einen* Welt hervorgehen muss, macht das anspruchsvolle Resultat des Beitrags aus. Über das schon von Lemke behandelte sozialtheoretische Paradoxon der pluralistischen Gesellschaft geht Geulen noch hinaus, in dem sie die Gleichzeitigkeit von Einheit und Vielheit mit Blumenbergs Geschichtsdenken verbindet. Der Idee, dass *logisch* mögliche Optionen die Wahlmöglichkeiten innerhalb einer Handlungssituation wesentlich steigern könnten, steht dieses Denken skeptisch gegenüber. Stattdessen geht es von den *historischen* Möglichkeiten aus: Erst im Rückgriff auf diese werden Freiheitsgrade und Möglichkeitsräume erschlossen, die mehr sind als abstrakte, kontingente Wahlmöglichkeiten oder unausweichliche Determinationen. Von da aus führen Fluchtlinien zu einer auch politischen Denkfigur, die weder in einem anspruchslosen Sinn ‚liberal‘, aber auch nicht ‚restaurativ‘ heißen kann. Solche Ambivalenzen auszutragen und die leere Unendlichkeit bloß logischer Möglichkeiten in einen kurativ eingehegten, das geschichtlich Gewordene anerkennenden und aneignenden Möglichkeitsspielraum zu verwandeln, „leistet vorbildlich der moderne Roman seit dem 18. Jahrhundert“ (S. 89).

Rüdiger Campes Hochschätzung von Blumenbergs Aufsatz wurde schon erwähnt. Gleich zu Beginn seines Beitrages stellt er allerdings auch fest, dass der Essay „kein literaturwissenschaftlicher Aufsatz“ sei, ebenso wenig wie eine Philosophie oder Theorie des Romans (S. 104). Wie also ist die Auseinandersetzung Blumenbergs mit dem Roman zu bewerten, den er „weder vorher noch nachher in den Mittelpunkt seiner Überlegungen gestellt“ hat (S. 103 f.)? Für Campe bildet der Roman-Aufsatz einen Umschlagspunkt in Blumenbergs Werkgeschichte, innerhalb derer er einzigartig wirke: Er ist „der Durchgangspunkt zwischen der Metaphysikgeschichte des Vorgängeressays ‚Nachahmung der Natur‘ und den radikalästhetischen Essays im Valéry-Umkreis, die die Logik der Metaphysikgeschichte verlassen haben“ (S. 130). Campes und Geulens Beiträge berühren sich in ihrer Auseinandersetzung mit Blumenbergs ästhetischen Schriften in mehreren Punkten. Mit seiner Orientierung an der Methodik bietet Campe allerdings einen neuen Zugang: Den Bruch mit dem metaphysischen Schema von Natur und Kunst kann er so überzeugend auf das Verfahren der *Implikation* zurückführen, das seit den *Paradigmen zu einer Metaphorologie* von 1960 „das durchgängige Verfahren dieser Arbeitsweise“ bilde. Da Blumenberg mit ihm die vier Wirklichkeitsbegriffe herausarbeitet, muss deren Verurteilung durch Dieter Henrich als „vorkritisch“ vor diesem Hintergrund besonders verfehlt wirken.

Während die drei ersten Beiträge spürbar in einem gemeinsamen Diskussionszusammenhang stehen, was sich allein schon durch einen Blick in die Fußnoten und

die dort verwendeten Referenzen bestätigt, stehen die beiden letzten gesonderter da. Das braucht nicht gegen sie zu sprechen. Joel B. Lande und Till Greite verlasen in ihrem Beitrag den werkimmanenten Nachvollzug und setzen stattdessen auf die Ergänzung des Roman-Aufsatzes durch benachbarte Wirklichkeitsbegriffe, wie sie Bruno Snell, Joachim Ritter, Ernst Cassirer und Wilhelm Weischedel entwickelt haben. „Fraglich“ kommen ihnen an Blumenbergs eigenen Wirklichkeitsbegriffen deren historische „Abfolgen im Modus der Alterität“ vor, „in der sich der eine Begriff wie ein ‚Negativ‘ vom anderen abhebt“ (S. 144). Das erstaunt insofern, als die bisherigen Beiträge doch allesamt darum bemüht waren, diese Ansicht als reduktives Vorurteil aufzuweisen und abzubauen sowie ein komplexeres Verständnis des Wirklichkeitsbegriffs zu fördern. Und fällt Landes und Greites „These, dass der Roman untergründig noch bei Blumenberg das komplementäre Programm zum wissenschaftlichen Geist verkörpern konnte“ (S. 161), nicht in das metaphysische Ausspielen von Kunst gegen Natur zurück, gegen das sich die Pointe von Campes ebenso wie von Geulens Beitrag richtete?

Auf die beste Weise schert dann wieder Karen Feldmans Beitrag aus den vorherigen aus: Um Blumenberg-Exegese geht es ihr von Beginn an nicht, und an diesem Maßstab sollte ihr Beitrag auch nicht gemessen werden. Ihre Sorge zielt vielmehr auf eine Debatte innerhalb der amerikanischen *literary studies* ab, in der gefordert wird, was bei Henrich noch ein Schimpfwort war: Eine dezidiert *postkritische* Literaturwissenschaft nämlich, die sich von der paranoiden Einstellung einer illusionszertrümmernden *Hermeneutik des Verdachts* befreit hätte. Feldman hat diesem Ansinnen gegenüber ihren eigenen Verdacht und bietet in einer kreativen Aneignung Blumenbergs Roman-Aufsatz auf, um der Kritik ihr Recht rückzuerstatten. Als Protagonistinnen der postkritischen Forderung ruft sie Rita Felski und Eve Sedgwick auf, rekonstruiert deren Argumentation und konfrontiert sie mit Blumenbergs viertem Wirklichkeitsbegriff. Dem Vorwurf, die kritische Einstellung löse die geteilte Realität auf, kann sie so entgegenhalten: „If reality is what resists us, withdraws from us, and *Unwirklichkeiten* are *unerschöpflich*, then there is infinite suspicion to be had, critique to be made, and being real means performing those negative operations“ (S. 188). Selbst die vorliegende Rezension fühlt sich dadurch geädelt, darf sie so von sich doch glauben, einen kleinen Beitrag gegen das Versinken der Welt in Unwirklichkeiten geleistet zu haben.

Literatur

- Blumenberg, Hans: Schriften zur Literatur 1945–1958. Herausgegeben von Alexander Schmitz und Bernd Stiegler, Berlin 2017.
 Jauß, Hans Robert (Hg.): Nachahmung und Illusion. Poetik und Hermeneutik 1. München 1964.

Besprechung

**Roland Spalinger: Der gute Mensch.
Epistemologie und Rhetorik im 18. Jahrhundert
(Baumgarten – Sulzer – Kant). Göttingen:
Wallstein 2025.**

Nicolas Fink

Mit *Dem guten Menschen* legt Spalinger eine für den Druck bearbeitete Fassung seiner an der Universität Zürich eingereichten Dissertation vor. Zentraler Gegenstand dieser Studie, die sich auf der Umschlagseite 2 als „Beitrag zur interdisziplinären Anthropologieforschung“ ausweist, ist die Ethik des guten Menschen. Diese wird entscheidend von der Rhetorik geprägt und schließt eng an Diskurse der Ästhetik, der Pädagogik und der Pragmatik des 18. Jahrhunderts an.

Gleich drei Einleitungen informieren die Leser:innen über die Ausrichtung der Arbeit, betitelt mit ‚Vom ganzen zum guten Menschen‘, ‚Epistemologische Grundlagen‘ und ‚Rhetorische Grundlagen‘. Spalinger geht davon aus, dass die Frage nach dem guten Menschen bis zu Kant verhandle, was unter der Forderung zu verstehen sei, der Mensch habe ‚gut‘ zu sein. Das ausgewiesene Ziel der Arbeit ist es, „die Position des guten Menschen“ in der Aufklärungsphilosophie zu bestimmen, die die philosophische Ethik und die Epistemologie in „eine nahezu untrennbar verbundene Doppeleinheit“ überführt habe (beide: S. 9). Spalinger erachtet sie als stark von einer Neubewerteten Rhetorik beeinflusst, die sprachliche Diskursmacht generiere und reflektiere und durch Übungen („Progymnasmata“) somatisch grundierte Denkprozesse trainiere. Diesen Konnex von Rhetorik und Epistemologie profiliert die Studie als ein ideengeschichtliches Konzept des ‚in der Formung begriffenen‘ Menschen. Damit richtet sie sich gegen die bisherige Aufklärungsforschung, der Spalinger vorwirft, die Vorstellung vom Menschen in seiner seelisch-körperlichen Ganzheit seit den 1990ern einseitig durch empirisch-medizinische Diskurse wie z.B. die Erfahrungsseelenkunde erklärt zu haben. Für die Untersuchung werden die drei Werkkomplexe von Baumgarten, Sulzer und Kant herangezogen. Dass Spalinger sich als Literaturwissenschaftler nicht auf literarische Kanontexte konzentriert, erklärt sich durch seine auf kulturwissenschaftliche, semiotische und medienwissenschaftliche Ansätze gestützte Ansicht, Literatur als Teil einer größeren „Gesamtkultur“ (S. 20) zu verstehen und zu untersuchen. Insofern kann Spalingers Studie auch als Muster dafür gelesen werden, literaturwissenschaftliche Methodik über das Korpus traditioneller Literaturwissenschaft hinaus anzuwenden.

Die zweite Einleitung, ›Epistemologische Grundlagen‹, ist eigens hervorzuheben, weil darin Einwänden vorgegriffen wird, die ein Forschungsnarrativ unweigerlich auf sich ziehen muss, welches Semiotik und Ethik und nicht etwa Rationalismus und Seelenkunde zur Grundlage der Epistemologie des 18. Jahrhunderts macht. Nicht alle werden sich mit den in dieser Hinsicht vorgebrachten Hinweisen begnügen, Descartes' Erkenntnisbegriffe *clara et distincta* seien selbst rhetorischer Herkunft, und bei der Theorie der Erkenntnisvermögen der empirischen Psychologie handle es sich bloß „um ein Nebenprodukt“ (S. 23) von Zeichenordnungen. Die Arbeit vertritt diese Frontstellung allerdings mit Nachdruck, wenn „die Epistemologie der Aufklärung nicht innerhalb einer abstrakten Metaphysik, sondern mitten im Leben“ (S. 24) verortet wird. Als Kritik der Metaphysik kann schließlich auch der Begriff der Rhetorik, den die Studie verwendet, angesehen werden, die „als eine Theorie des Menschen außerhalb der Idealität“ (Blumenberg nach Spalinger, S. 26) definiert wird. Einen zweiten, bedeutsameren Aspekt von Spalingers Rhetorikbegriff bilden, dem ethischen Fokus der Studie gemäß, die Übungen, die die Rhetorik aufgrund ihrer pädagogischen Ausrichtung seit der Antike geprägt haben: Spalinger zufolge entfalten rhetorische Figuren besonders deswegen ihre Wirkung, weil die gewünschten „Empfindungs- und Denkformen“ (S. 28) antrainiert werden. Solche Figuren funktionierten folglich besonders bei einer entsprechend instruierten Elite, die sich auch über Ausgrenzungsmechanismen konstituiert. Die Arbeit macht dementsprechend immer wieder klassistische, frauenfeindliche und rassistische Tendenzen als Vehikel dieser Exklusion in den untersuchten Werken sichtbar, besonders bei Baumgarten und Kant.

Das Thema der Verfertigung von Ethos durch rhetorische Übungen ist dem Verfasser nicht neu. Die historischen Vorstufen des zur Anwendung kommenden Rhetorikverständnisses, die in der Studie nicht besonders ausführlich aufgerollt werden, lassen sich seinen Aufsätzen *Ethopoetische Funktion des Stils um 1750. Rhetorik (Gottsched) – Poetik (Breitinger) – Ästhetik (Baumgarten)*¹ und – gemeinsam verfasst mit Frauke Berndt – *Rhetorik. Ausführliche Redekunst* im Gottsched-Handbuch (2023) entnehmen. Der Beitrag zur *Ethopoetischen Funktion des Stils* versammelt in besonders übersichtlicher Weise die grundlegenden Studien, die den Problemzuschnitt der Studie vom *Guten Menschen* vorbereiten: David Wellberys Untersuchung *Lessing's Laocoon* (1984) plausibilisiert einen semiotischen Zugang zu den gewählten Texten, Frauke Berndts Studie *Poema/Gedicht* (2011) profiliert die Begrifflichkeiten der Lesbarkeit und Medialität und Rüdiger Campes Aufsatz *Stil als Übung* (2022) weist den Weg zu den aus der antiken Rhetoriktradition übernommenen Übungen. Auf dieser Basis fällt im *Guten Menschen* auf, dass der Bezug zu Michel Foucaults Diskursanalyse ausgebaut wird.²

Der Hauptteil der Studie *Der gute Mensch* umfasst drei Kapitel, die jeweils durch einen Leitbegriff und den zugehörigen Autor betitelt werden: ‚I. CHARAKTER. Alexander Gottlieb Baumgarten‘, ‚II. BILDUNG. Johann Georg Sulzer‘, ‚III. BESTIMMUNG. Immanuel Kant‘. Jedes dieser Kapitel gewährt einen gründlichen Einblick in die gewählten Werkzusammenhänge der genannten Autoren, wobei Spalinger den Fokus wiederholt auf Texte legt, die ihm von der Forschung bis anhin vernachlässigt zu sein scheinen.

¹ Publiziert in: Beiheft zur Zeitschrift für deutsche Philologie 23 (2024), S. 33–50. Vgl. ferner die thematisch ähnlich gelagerte Untersuchung Spalingers zur Ehtopoeia Bodmers, erschienen im Sammelband von Frauke Berndt, Johannes Hees-Pelikan und Carolin Rocks (Hgg.): *Johann Bodmers Praktiken. Zum Zusammenhang von Ethik und Ästhetik im Zeitalter der Aufklärung*. Göttingen 2022, S. 113–133.

² In engerer inhaltlicher Übereinstimmung zum *Guten Menschen* stehen ferner zwei Aufsätze Spalingers aus dem Jahr 2024 zur Geschmacksbildung bei Sulzer und Baumgartens Praktiken der Freundschaft.

Das Kapitel zu Baumgarten gliedert sich in drei Teile: Zunächst wird Baumgartens Zeichenkunde erläutert, die er in seiner *Metaphysica* auf der Grundlage von Leibniz' *characteristica universalis* erarbeitet. Daran schließt sich eine längere Ausführung zur *Ethica philosophica*, die Spalinger mit Paraphrasen bedenkt, deren Umfang sich teilweise daraus erklärt, dass der lateinische Text erst seit 2024 mit der englischen Übersetzung von John Hymers in einer modernen Sprache vorliegt. Den Abschluss macht die *Aesthetica*. Baumgarten erachtet den Charakter, im Rückgriff auf Leibniz' gleichnamiges Konzept, als Bedingung des guten Menschen. Der springende Punkt des Leibniz'schen Charakter-Begriffs wird in der medialen Sichtbarmachung der „Relationen der Dinge unter sich und zu den Zeichen“ (S. 39) ausgemacht. Baumgarten nutzt dieses semiotische Konzept der Materialisierung von Gedanken für seine Ethik moralischer Vervollkommenheit. Von besonderer Wichtigkeit ist die Doppeldeutigkeit von ‚Charakter‘ als Abdruck und Eindruck, der sowohl eine spezifische Art von Zeichen als auch menschliche Gemütseigenschaften bezeichnet, die aber zusammenhängen, insofern Gemütseigenschaften als für einen Menschen bezeichnend gelesen werden. Indem er eine Zeichenlehre (*characteristica moralis*) entwickelt, „die es erlaubt, das Gemüt eines Menschen zu lesen und so auf seine ethische Verfassung zu schließen“ (S. 35), trägt Baumgarten diesem Umstand Rechnung. Den Fluchtpunkt dieser minutiös durchgeführten Rekonstruktion Baumgarten'scher Begrifflichkeiten bildet die Idee, dass das Erkennen von Zeichen als Mitteln dieses Erkennens dergestalt abhängt, dass den Zeichen selbst eine epistemische Funktion zukommt, von der sich Handlung und ethische Absicht nicht mehr trennen lassen. Festgemacht wird das an der akribischen Auslegung des Satzes der *Metaphysica*, ‚der erfüllte Zweck‘ sei ‚gleich der Handlung und den Mitteln‘. Die Vervollkommenheit des Selbst und der Gesellschaft hängt somit von der Zeichenkunde, den Medien der Darstellung und gelingenden Charakterlektüren ab. Für Letztere weist Spalinger mit Recht auf das Vorbild des Aristoteles hin, der Ethik und Rhetorik verbinde und eine „technische Ethosproduktion“ beschreibe, die dafür Sorge, dass das Selbst „als guter und überzeugender Mensch gelesen wird“ (beide: S. 51), und von Aristoteles als Figurenlehre auch in die Poetik übertragen werde, womit die Frage im Zentrum stehe, „inwiefern sich das Ethos des Menschen durch die Darstellung formt“ (S. 58). Von diesen semiotischen Grundlagen ausgehend setzt eine punktgenaue Darstellung der *Ethica* ein, die entlang ihrer drei Teile vorgeht: den Pflichten gegenüber Gott, gegenüber dem Selbst und gegenüber anderen vernünftigen Wesen (Menschen und Geistern). Der leitende Gedanke des Durchgangs ist, dass Teile zwei und drei eine säkularisierte religiös-christliche Ethik darstellen, was besonders an der von Francke – einem frühen Lehrer Baumgartens – geprägten pietistischen Kategorie der *aedificatio* (Erbauung) veranschaulicht wird, der die Studie eine Schlüsselrolle bei der Vermittlung des toten Buchstabens zuspricht.

Die wesentlichen Ausführungen zu Baumgarten finden sich auf den Seiten 101–112. Hier wird die grundlegende Ausrichtung der *Aesthetica* auf der Höhe einschlägiger Forschung (Berndt, Campe, Simon u.a.) diskutiert. Vor allem aber im Detail zeigt sich Spalinger aufmerksam, wenn er in der Diskussion um die deutsche Entsprechung von *perfectio* – Vervollkommenheit und/oder Vollkommenheit – Dagmar Mirbachs Übersetzung in einem wichtigen Detail berichtet. Dieser Abschnitt zeichnet ferner die Parallelisierung von Sachen (*res*) und Gedanken (*cognitiones*) nach, die Baumgarten über die Rhetorik vornimmt. Dass die starke Anbindung dieser Rekonstruktion an Forschungsbeiträge, die die epistemologische Neuerung der Zusammenführung von Gedanken und ihrer Medialität ins Zentrum rücken, eine Kehrseite hat, zeigt sich erst später, wenn die Rhetorik mit dem *analogon rationis* gleichgesetzt

wird; hier wäre der Miteinbezug von Baumgartens direkten Thematisierungen der Rhetorik, z.B. in den §§ 4–5 oder § 69, gewinnbringend gewesen. Der Schluss des Kapitels bietet eine Relektüre des Konzepts des glücklichen Ästhetikers auf der zuvor erarbeiteten ethisch-rhetorischen Grundlage. Generell bemerkenswert sind die Fazite der drei Hauptkapitel dieser Studie, die neben den raffenden Inhaltsangaben eine anekdotische Plauderhaftigkeit kultivieren. Diese scheint Spalinger sehr gezielt einzusetzen, um die wiederholt geforderte Rückbindung ethischer Theorie an das gemeine Leben zu inszenieren. So wird z.B. *cum grano salis* der Fall Baumgarten gegen Nicolai – beide lehrten an der Viadrina – referiert: Als Baumgarten Nicolai des Plagiats seiner Anmerkungen zur Logik bezichtigt, hält der dagegen, was Spalinger wie folgt umschreibt: „Baumgarten lästere, lästert Nicolai über Baumgarten“, der „ungewollt [...] die Relevanz von Zeichen für den moralischen Charakter einer Person“ (beide: S. 152) bekräftige, wenn er sich beklage, Baumgarten rede ihn nur verächtlich mit ‚Herr Profeßor‘ an und verrate stets seinen Unwillen, sobald Nicolai ihn mit dem üblichen ‚Herr College‘ adressiere.

Den stilistisch brillantesten Teil enthalten die Seiten 157–190 zum Pädagogen Johann Georg Sulzer, welche aufzeigen, wie sehr uns viele nunmehr schale biographische Ausführungen in allerlei Abhandlungen hätten interessieren können, wenn ihnen eine vergleichbare Recherchearbeit zugrunde läge und eine ähnlich gute Feder ihre Diktion bestimmte. Die Bezüge zu Shaftesbury und Baumgarten, die Anrede an den abwesenden Freund Bodmer, den Spalingers Sulzer etwas heimwehkrank als Reparaturtheorem des verlorenen metaphysischen Zentrums einsetzt, all das wird sehr leichtfüßig gemeistert. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt auf den frühen Schriften Sulzers, zu denen Spalinger die bemerkenswerte These entwickelt, dass Sulzer den Begriff der Bildung – dieser Terminus krönt, wie gesagt, das ganze Kapitel – bereits um 1750 in den deutschsprachigen Pädagogikdiskurs einführt, und damit über ein Jahrzehnt vor dem Erscheinen von Rousseaus *Émile* 1762. Zunächst besprochen werden die *Anmerkungen über den gegenseitigen Einfluß der Vernunft in die Sprache, und der Sprache in die Vernunft*. Im Gegensatz zu deren Diskussion in Wellberys *Laocoon* (1984, S. 78f.) bezieht sich Spalinger auf den französischen Urtext, die *Observations*. Das Ergebnis, dass Sulzers Theorie die Metapher vom Redeschmuck zum Verfahren der *inventio* umdeutet, ändert sich dadurch zwar nicht, die Stellen werden aber ausführlicher und liebevoller präsentiert. Eine wahre Perle ist der Passus, in dem Sulzer die Bezeichnungen *ira*, *irrité*, ὀργή [org.] auf das ‚orr‘, ‚irr‘, ‚err‘ zorniger Hunde zurückführt (vgl. S. 174). Die anschließende Besprechung des *Versuchs von der Erziehung* versucht das Bild von der schwarzen Pädagogik Sulzers zu berichtigen. Mit den *Unterredungen über die Schönheit*, die abschließend dargestellt werden, wird erstmals eine Dichtung besprochen. Diese selbst zu verfassen, sah Sulzer sich Spalingers Ausführungen zufolge genötigt, da die zeitgenössische Literatur sein Konzept poetischer Bildung nicht hinreichend erfüllte.

Unter dem Rubrum ›Bestimmung‹ wendet sich die Arbeit im letzten Teil der Ethik Immanuel Kants zu. Die Bestimmung des Menschen, das arbeitet Kant schon in dem Kondolenzschreiben *Gedanken bei dem frühzeitigen Ableben* an die Mutter eines verstorbenen Studenten heraus, ist die Selbstbestimmung. Nicht zufällig fasst Spalinger im dritten Teil mit *Über Pädagogik und der Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, die mit Abstand am ausführlichsten wiedergegeben wird, sowohl vor- und nachkritische Schriften Kants ins Auge. Der Problemaufriss wird so entworfen, dass Kant mit der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Kritik der praktischen Vernunft* den Zweck der Transzendentalphilosophie zwar auf die Beförderung der Moralität und der (Selbst)Bestimmung des Menschen festlegt, die Lebenswelt aufgrund des apri-

orischen Status dieser Werke jedoch nicht erreichen kann. Die „doch so bestechende[]“ (S. 372) *Anthropologie* wird von Spalinger dementsprechend nicht als parallel zu den *Kritiken* fortlaufendes Projekt Kants geschildert, wie das z.B. in Friedrich Kaulbachs Studie *Immanuel Kant* von 1969 gehandhabt wurde, der die *Anthropologie* als „Kenntnis davon [...], was der Mensch handelnd aus sich machen kann“ (S. 73) bestimmt hat. Vielmehr wird die *Anthropologie* als Lösung der so umrissenen Schwierigkeit dieser beiden *Kritiken* angesehen. *Hoc aevo*, in den misslichen gegenwärtigen Verhältnissen des Hier und Jetzt fußend, setzt die *Anthropologie* auf rhetorische Strategien wie die Verbergung der Kunst: Es gilt, den Charakter des Gegenübers möglichst zu entziffern, den eigenen dagegen unlesbar zu machen. Den bestmöglichen gegenwärtigen geselligen Zustand verortet die *Anthropologie* in der Tischgesellschaft, die auf der Grundlage sexistischer Stereotypisierung entlang der Menüs eine rhetorische Abfolge von *narratio*, *argumentatio*, *peroratio* entfaltet; zum Salat erzählt man sich die Neuheiten des Tages, beim Hauptgang werden von den Männern ernste Themen entfaltet und zum Dessert dürfen die Frauen scherzhafte Vorwürfe der Männer parieren, damit sich die Gesellschaft in heiterem Gelächter auflösen kann, was eine gesunde Verdauung befördert.

Die Studie Spalingers setzt sehr konsequent auf eine auf wohlwollender Lernbegierde beruhende, erzählende Schreibart, die zum Ziel hat, dass die Leser:innen etwas Neues erfahren. Das Gegenstück dieses Vorgehens wäre eine dialektische, Thesen durch Argumente bekräftigende oder widerlegende Verfahrensweise, aus der man meistens leider nichts lernt, weil sie ständig der Gefahr des Abdriftens in polemische Eigendynamiken ohne Erkenntniswert ausgesetzt ist. Spalingers Entscheidung, in ersterem Sinn zu erzählen – nicht: zusammenzufassen –, erweist sich im Hinblick auf die Abgelegenheit (Baumgartens *Ethica*) und Unbekanntheit der Texte (Sulzers Frühwerk) auf jeden Fall als die richtige. Im Hinblick auf Kants vielgelesene *Anthropologie* scheint das aber weniger evident. Hier hätten die Leser:innen der Studie von einer Exposition der einschlägigsten Forschungsmeinungen und einem widerlegend und beweisend verfahrenen Vorgehen profitieren können. (Was dabei aber keineswegs fälschlich den Anschein erwecken soll, die Studie würde nicht dezidiert Stellung beziehen.)

Vielleicht wäre der epistemologische Rhetorikbegriff der Arbeit, wie er bei Baumgarten in Erscheinung tritt, gewinnbringend auch auf gegenläufige Auslegungen hin zu diskutieren gewesen; erwähnt sei hier nur Anselm Haverkamps in *Baumgartens Innovation* (2014) geäußerte Ansicht, Baumgarten sei der letzte Kenner und Könner humanistischer Rhetorik gewesen. Ob solcher Wünsche soll allerdings nicht außer Acht gesetzt werden, dass Spalinger hier eigentlich nicht eine, sondern drei Studien im Gewand von einer vorgelegt hat. Die jeweils gebotenen Forschungsüberblicke werden nicht nur Kultur- und Medien- sowie Literaturwissenschaftler:innen der europäischen Sprachen, sondern auch Philosoph:innen die Orientierung in einem weiten Feld erleichtern. Pädagog:innen sei besonders die Lektüre der Seiten 157–209 des Teils zu Sulzer wärmstens empfohlen. Das Buch kostet im deutschen Buchhandel 48 EUR. Kein zu hoher Preis, ein besserer Mensch zu werden.