

**WOLFRAM MAUSER**

Ingeborg Bachmanns „Landnahme“

Zur Metaphernkunst der Dichterin

# INGEBORG BACHMANNS ‚LANDNAHME‘

## *Zur Metaphernkunst der Dichterin*

Von Wolfram M a u s e r (Freiburg im Breisgau)

Ein großer Teil der Lyrik der vergangenen zwei Jahrhunderte entzieht sich spontanem Verständnis, und der Widerstand, den die Texte unserer Verstehens-erwartung entgegensetzen, wächst in dem Maße, in dem die Dichtung sich von der Aufgabe entfernt, den Konventionen der Zeit zu dienen und sie zu bestätigen. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts erfüllte die Dichtung, aufs Ganze gesehen, diese Funktion. In dem Augenblick jedoch, in dem sie (wie die Kunst überhaupt) ihre religiös oder gesellschaftlich affirmative Absicht und damit einen allgemein verbindlichen Verstehenshorizont aufgab, beschleunigte sich der Prozeß der Verrätselung. Diese Tendenz läßt sich im Zusammenhang einer Entwicklung verstehen, die sich im Zeitalter der Aufklärung allmählich durchsetzte und die in den nachfolgenden Epochen in fortschreitendem Maß die geistige und seelische Autonomie des einzelnen festigte. Das Ergebnis war ein konsequenter Subjektivismus, für den sich die Frage des Verstandenwerdens nicht mehr stellte. Entschiedener als andere Gattungen wurde das lyrische Gedicht zum Aussagemedium persönlicher Erfahrung, persönlichen Schicksals und persönlichen Reagierens auf innere Not und äußere Bedrängnis. Vielfältiges konnte das Gedicht nun vergegenwärtigen: eigenes Erleben und Empfinden bis hin zu subtiler Sinneswahrnehmung; die Faszination des Schönen, die sich über alles Unzulängliche und Unabwägbare erhob; die Flucht ins Irreale, wo das Leben keinen Ausweg gewährte; das kunstvolle Spiel mit der Sprache, das dem Menschen das Gefühl von Freiheit und Würde zurückgeben konnte; aber auch den Versuch, etwas Licht in Bereiche zu tragen, in denen die Sprache des Alltags trotz ihrer sonst erreichten Präzision und Gewandtheit versagte, und nur noch die Metapher versprach, die Kraft zum Vorstoß in Geheimniszonen zu besitzen.

Im Umkreis dieser individualistischen Dichtungstradition hat sich eine besondere Form von Hermetismus herausgebildet, eine sogenannte *dunkle Lyrik*, deren Faszination alle Versuche einer eindeutigen Festlegung des Gemeinten hinter sich zurückläßt. Es gehört zum Wesen dieses Hermetismus, daß er endgültige Auf-lösungen nicht kennt. Doch es wäre verfehlt, daraus zu schließen, daß die Fas-zination, die diese Dichtung auslöst, von der Forderung enthebe, sich mit ihr aus-einanderzusetzen und sie kritisch zu beurteilen. Hugo Friedrich gibt in seinem Buch

über die ‚Struktur der modernen Lyrik‘ eine eindrucksvolle Beschreibung dieser Lyrik. Dazu stehen ihm fast ausschließlich negative Kategorien zur Verfügung:

„Die von der Gewalt der Phantasie entgliederte oder zerrissene Wirklichkeit liegt als Trümmerfeld im Gedicht. Erzwungene Unwirklichkeiten liegen darüber. Aber Trümmer und Unwirklichkeiten tragen das Geheimnis, um dessentwillen die Lyriker dichten.“<sup>1)</sup>

Friedrich legt Wert darauf festzustellen, daß die negativen Kategorien „nicht abwertend, sondern definitorisch angewendet werden“<sup>2)</sup>. Die Funktion der Terminologie beschränkt sich aber nicht auf eine definitorische Beschreibung der formalen und sprachlichen Aspekte. Friedrich selbst zieht Parallelen vom Dissonanzen- und Trümmerfeldcharakter dieser Dichtung zur geschichtlichen Lage des modernen Geistes:

„Durch übermäßige Bedrohung seiner Freiheit wird sein Drang in die Freiheit übermäßig. Sein Künstlertum kommt in der gegenständlichen, gegenwärtigen, geschichtlichen Wirklichkeit so wenig mehr zur Ruhe wie in der echten Transzendenz. Darum ist sein dichterisches Reich die von ihm selbst erschaffene irrealer Welt, die nur kraft des Wortes existiert. Ihre durchaus eigenen Ordnungen stehen in absichtsvoll ungelöster Spannung zum Geläufigen und Gesicherten.“<sup>3)</sup>

Dunkelheit, Verrätselung und Realitätszertrümmerung erscheinen als Merkmale einer Welt, die aus den Fugen geraten ist. Eine Reihe von Dichtern wendet sich aber nicht von ihr ab, sondern findet unter den Symptomen der zerfallenen Wirklichkeit ästhetisch verwertbares Material. Baudelaire, Rimbaud und Mallarmé sind die Kronzeugen dieser Art hermetischen Dichtens. Und die von ihnen begründete Tradition läuft bis weit in das 20. Jahrhundert, hin zu Dichtern wie Apollinaire, García Lorca, Ungaretti, Valéry, Guillén, Saint-John Perse, Benn und Krolow.

Die Substitution der sich auflösenden Wirklichkeit und des Unbewältigten durch das Bezaubernde, durch das jedem geläufigen Ordnungszwang Enthobene ist aber nicht Sache aller. Der Versuch, sprachliche Klangkörper und sprachmagisch gefundene Assoziationsfelder festzuhalten und dieses Verfahren als Indiz dafür auszugeben, daß es gar nicht mehr lohne, sich mit der Realität auseinanderzusetzen, erweist sich immer deutlicher als *e i n e* Form modernen Dichtens. Dichtung, die nicht über Wirklichkeit spricht, aber den Anspruch erhebt, Signalcharakter im Hinblick auf die geistige Realität der Zeit zu besitzen, ist nicht moderne Dichtung schlechthin. Neben der Tradition, die Friedrich beschreibt, stehen Versuche, die nicht weniger das Signum der Modernität tragen: Brecht und Enzensberger sind in diesem Zusammenhang zu nennen, aber auch Bobrowski, Celan und die Bachmann. Bezaubernde Kombinationen funktionslos gewordener Realitätselemente und betörende Dissonanzen sind nicht in ihrem Sinn. Das Artistische hat für sie nicht Vor-

<sup>1)</sup> HUGO FRIEDRICH, *Die Struktur der modernen Lyrik*, Hamburg 1967, 2. Aufl., S. 212 (rde 25/26a).

<sup>2)</sup> Ebenda, S. 19.

<sup>3)</sup> Ebenda, S. 212.

rang vor dem Zweck und der Bedeutung der Aussage. Und es liegt ihnen wenig daran, den schöpferischen Prozeß bis in die letzten Verästelungen zu verfolgen. Ihre Absicht, ihre Thematik und ihre ästhetischen Prinzipien folgen einem gewandelten Interesse.

Wenn sich die Gedichte von Ingeborg Bachmann auch nur mühevoll dem Verständnis erschließen, in die Tradition des ästhetischen Hermetismus gehören sie nicht. Werner Weber hat das sehr richtig gesehen:

„Sie schaut auf diesen geschehensfeindlichen Raum des totalen Ästhetizismus, versteht ihn, betritt ihn aber nicht: denn für diese Generation ist die Geschichte ein wenig zu deutlich, zu aufdringlich geworden.“<sup>4)</sup>

Es mag zutreffen, daß man bei anderen Dichtern vor und nach der Bachmann nach Mitteilung gar nicht fragen darf und daß jede Erwartung von Verstehbarem abwegig ist, da es gar nicht darum geht, Inhalte zu vermitteln, sondern darum, sich der Faszination des metaphorisch und klanglich Schönen oder dem betörenden Spiel einer selbsttätig gewordenen Sprache hinzugeben. Den Gedichten der Bachmann kommt man jedoch nicht näher, wenn man vom Mitteilungscharakter ihrer Sprache absieht. Die Verständnisschwierigkeit geht nicht auf ästhetischen Hermetismus im Sinne der oben beschriebenen Tradition zurück, sondern auf eine ganz besondere, für ihre Lyrik charakteristische Verwertung des sprachlichen Materials. Aller scheinbaren Eigenwilligkeit zum Trotz folgt ihre Bildsprache nicht den wie immer gearteten Gesetzen metasprachlicher Kombinatorik; sie hält sich vielmehr an anthropologische Erfahrungswerte, in denen psychologische und gesellschaftliche Aspekte der Zeit faßbar sind. Im folgenden soll der Versuch unternommen werden, diese Behauptung zu erhärten. Bei der Erörterung der Frage, welche Aussageerwartung die Lyrik der Bachmann zu erfüllen vermag, sei von dem Gedicht „Landnahme“ ausgegangen, das im Gegensatz zu anderen Gedichten Probleme der Zeit nicht ausdrücklich benennt.

#### LANDNAHME

- A 1 Ins Weideland kam ich,  
 2 als es schon Nacht war,  
 3 in den Wiesen die Narben witternd  
 4 und den Wind, eh er sich regte.  
 5 Die Liebe graste nicht mehr,  
 6 die Glocken waren verhallt  
 7 und die Büschel verhärmt.
- B 1 Ein Horn stak im Land,  
 2 vom Leittier verrannt,  
 3 ins Dunkle gerammt.

<sup>4)</sup> WERNER WEBER, Rede auf die Preisträgerin, in: Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1964, Heidelberg-Darmstadt 1965, S. 150.

- C 1 Aus der Erde zog ich's,  
 2 zum Himmel hob ich's  
 3 mit ganzer Kraft.

- D 1 Um dieses Land mit Klängen  
 2 ganz zu erfüllen,  
 3 stieß ich ins Horn,  
 4 willens im kommenden Wind  
 5 und unter den wehenden Halmen  
 6 jeder Herkunft zu leben! (AB 27)<sup>5)</sup>

Eine Reihe von Erwartungen, die man lyrischen Gebilden häufig entgegenbringt, erfüllt das Gedicht nicht. Die Zeilen sind verschieden lang, sie reimen nicht und folgen keinem durchgängigen metrischen Schema. Die Zeilengruppen (Strophen) sind — abgesehen von den beiden Dreizeilern — nicht gleich an Umfang und zeigen in metrischer Hinsicht wenig Gemeinsamkeiten. Und doch haben wir nicht einfache Prosa vor uns. Der Differenzwert ist beträchtlich. Die Frage danach führt zu einer Beschreibung der formalen Kriterien des Gedichts. Erst wenn es gelungen ist, die formalen (graphische Anordnung, Komposition usw.) und sprachlichen Mittel (Syntax, Semantik) zu erfassen, kann die Frage nach dem Mitteilungswert und der ästhetischen Qualität des Gedichts beantwortet werden.

Das Schriftbild zeigt vier Zeilengruppen (A, B, C, D), deren Umfang verschieden ist: sieben, drei, drei und sechs Zeilen. Außer der Gruppe A besteht jede Zeilengruppe aus einem Satz. Jede Zeile stellt eine Sprechereinheit dar, die in den meisten Fällen zugleich eine syntaktische Einheit ist; so zum Beispiel in jeder Zeile von A. Eine solche äußere Anlage des Gedichts gibt die Möglichkeit, die Freiheit der Wortstellung, über die das Deutsche verfügt, optimal zu nutzen. In welcher Weise dies der Bachmann gelingt, zeigt die Analyse der Syntax. In der ersten Zeile setzt die Dichterin an die Stelle der einfachen Aussage „Ich kam ins Weideland“ die Inversionsform „Ins Weideland kam ich“. Das Ortsadverbiale Satzglied „Ins Weideland“ steht am akzentuierenden Satz- und Zeilenbeginn. Auch in A 3 („in den Wiesen“) nimmt das Ortsadverb die Spitzenstellung ein und bekräftigt damit den Nachdruck, der auf der Ortsadverbialen Wendung am Anfang der ersten Zeile liegt. In den Zeilen A 5 bis A 7 stehen jeweils Substantive am Zeilenanfang. Durch die Parallelität der Aufzählung wird die Aufmerksamkeit auf die Aussagewerte der auf diese Weise einander zugeordneten Substantive gelenkt. Ähnliche Beobachtungen ergeben sich an den anderen Strophen. Dabei fällt die Spitzenstellung der Adverbialformen (C 1, C 2) und des Finalsatzes in D 1/D 2 besonders auf. B und C bestehen jeweils aus drei Zeilen. Das optische Bild mag im Leser die Erwartung wecken, daß es sich in den beiden Dreizeilern um parallel gebaute Gedichtelemente handle. Eine solche Erwartung wird aber im Hinblick auf die Syntax nicht erfüllt.

<sup>5)</sup> Die Werke der BACHMANN werden nach folgenden Ausgaben zitiert: Die gestundete Zeit, München 1957 (GZ); Anrufung des großen Bären, München 1956 (AB); Gedichte, Erzählungen, Hörspiele, Essays, München 1964. Die Bücher der Neunzehn, Bd. 111 (GE).

**Syntaktisch** ist der Unterschied zwischen B und C groß. Aus der Beobachtung der syntaktischen Gestaltungselemente ergibt sich ein relativ hoher Redundanzwert, der freilich nichts Abschließendes über das Mitteilungsvermögen und den ästhetischen Rang des Gebildes aussagt. Auch die Funktionalität der erkannten syntaktischen Elemente kann erst aufgrund einer Analyse der semantischen Struktur ausgewertet werden. Dabei gilt es, die wechselseitige Abhängigkeit syntaktischer und semantischer Werte zu berücksichtigen.

Der Titel des Gedichts lautet ‚Landnahme‘. Das Wort hat im Alltagsdeutsch eine feste Bedeutung: Inbesitznahme eines Landes durch ein Volk (Duden). Doch schon die erste Zeile enttäuscht eine solche Sinnerwartung: Ein Ich nimmt Besitz von Land, von Weideland. Das Ortsadverb der ersten Zeile nimmt Bezug auf den Titel. Aber erst im Verlauf der Abschnitte A und B wird der Vorstellungskreis *Land* näher festgelegt: Wiesen, Glocken, Gras, Büschel, Horn, Leittier — und: Nacht, Wind, Dunkel. Diese wenigen Substantive, die jeweils an den ausdrucksstarken Stellen der syntaktischen Einheiten stehen, legen einen bestimmten Bedeutungshorizont fest. Die Landschaftselemente, die sie benennen, sind sehr allgemein. Eine genaue Bestimmung des Ortes findet nicht statt, und ganz sicher handelt es sich nicht um ein Land, das ein Volk in Besitz nehmen könnte. Weide, Tier und Mensch sind Elemente einer typisierten Landschaft. Derartige Typisierungen sind seit der Antike geläufig. Unter bestimmten Voraussetzungen helfen sie mit, das Selbstverständnis des Menschen zu artikulieren: amöne Landschaft, heroische Landschaft, gebändigte Landschaft. Im vorliegenden Gedicht mag man an eine pastorale Landschaft denken (Weide, Tier, Mensch). Die Bachmann vermeidet jedoch direkte Anspielungen darauf. Bestimmender als das pastorale Element ist die Vorstellung einer reglosen, verstummten, erstarrten und verlassenen Landschaft. Die Narben der Wiesen und das Verhärmtsein der Büschel bezeugen Leid- und Qualerfahrung, und über das Schicksal der Tiere gibt das abgebrochene, in die Erde gerammte Horn Aufschluß. Natur ist nicht einfach Landschaft, sie hat Indizcharakter und wird damit zu einem geistigen Raum.

Im zweiten Gedichtabschnitt kehren die Vorstellungsbereiche *Horn, Land, Wind, Halme* wieder. Was verstummt und erstarrt war, wird zum Tönen gebracht. Durch einen Willensakt, der sich im Ergreifen und Zum-Himmel-Strecken des Horns seiner selbst vergewissert, setzt sich das Ich „mit ganzer Kraft“ in den Besitz des Horns. Und es stößt ins Horn, um das Land, das erstarrt ist, mit Klängen ganz zu erfüllen. Die Doppelbedeutung des Wortes *Horn* (Waffe, die verwundet / Instrument, das Töne hervorbringt) weist auf den inneren Zusammenhang zwischen den Abschnitten AB und CD hin. Auch die Bilder des aufkommenden Windes und der wehenden Halme stehen in bewußter Entsprechung zu früheren Aussagen. Der semantische Kern des Gedichtes zeichnet sich ab. *Landnahme* erweist sich als eine Inbesitznahme, die „jede Herkunft“ in ein neuerwachtes Dasein einbezieht. Es ist ein Vorgang der Verwandlung von Erdhaftem in Sinnenhaftes, von Stummem in Tönendes, von Regungslosem in Bewegtes, von Einsicht in Handlung, von Leiderfahrung in Zuversicht. *Landnahme* erscheint als ein elementarer Akt des Sich-zum-Leben-Entscheidens. Das in der Erde steckende Horn als Inbegriff der Vergeblichkeit wird

umgewandelt in ein Werkzeug der Hoffnungserfüllung. Das Alte, als tote Sache übernommen, wird zum Instrument, das die Wendung in die Zukunft ankündigt. Es tritt in einen neuen Funktionszusammenhang.

Die vorläufige Deutung, wie sie hier versucht wurde, muß sich in einer detaillierteren Analyse bewähren: Es muß gezeigt werden, inwiefern die Schlußfolgerung von der Landschaft auf menschliches Dasein gerechtfertigt ist und wie diese Verbindung zustande kommt. An keiner Stelle des Gedichts wird ein deutender Begriff eingeführt, der die Sinnübertragung vom *Land* auf die menschliche Existenz rechtfertigt, und dennoch glaubt der Leser, sicher zu sein, daß das Genannte nicht eigentlich gemeint ist, sondern im Dienst eines Mitteilungsbedürfnisses steht, dem Begriffe nicht genügen. Den Schlüssel zur Klärung dieser Frage liefert die Erkenntnis, daß die Bildsprache aufgrund ihrer besonderen Verwendung befähigt wird, jeweils mehrere Sinnzonen des Wortes freizulegen. In einem vorläufigen Verständnis trägt jede Benennung dazu bei, eine reale Vorstellung der Landschaft aufzubauen. Bei näherem Zusehen stellt sich aber heraus, daß diese Landschaft nur aus solchen Bildelementen besteht, die auch für eine weitere Bedeutungsebene wirksam werden können, für eine spezifisch menschliche, um die es eigentlich geht. Doch wie wird diese Mehrdeutigkeit der Worte im Gedicht hergestellt? Woher nimmt das einzelne Wort aus dem Benennungsbereich Natur die Fähigkeit, auch spezifisch Menschliches zu meinen? Wie kommt im Gedicht eine Sprache zustande, die bestimmte, begrifflich nicht weiter rückführbare anthropologische Erfahrungswerte festhalten kann, etwa in dem Sinn, den die Bachmann meint, wenn sie schreibt:

„Seit uns die Namen in die Dinge wiegen,  
wir Zeichen geben, uns ein Zeichen kommt,  
ist Schnee nicht nur die weiße Fracht von oben,  
ist Schnee auch Stille, die uns überkommt.“ (AB 14)

Das Verfahren ist einfach. Dies sei am ersten Gedichtabschnitt gezeigt. In den Zeilen A 1 und A 2 ist (so scheint es jedenfalls) von einem wirklichen Weideland die Rede: „Ins Weideland kam ich, als es schon Nacht war.“ Wirklichkeitsbezogen ist auch die Aussage in A 6: „die Glocken waren verhallt“. Neben diesen Mitteilungen, die, für sich genommen, keine Ausweitung in eine zweite Bedeutungsebene gestatten, stehen andere, in denen sich neben rein naturhaften anthropomorphe Elemente finden. Entscheidender als das Vorhandensein von spezifisch Menschlichem (*Narbe*, *Liebe*, *härmen*) ist die Art und Weise, wie diese Elemente mit den naturhaften verbunden sind. Die Aussageeinheit A 3 und A 4 lautet: „in den Wiesen die Narben witternd und den Wind, eh er sich regte“. Drei Sachbereiche, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, werden in eine Aussage zusammengenommen: *Wiese* (naturhaft), *Narbe* (als Bodennarbe naturhaft, als Wundzeichen tierhaft und menschlich) und *wittern* (tierhaft und menschlich). Da von einem Ich die Rede ist, das ins Weideland kommt und wittert, ist der Bereich des Tierhaften ohne Relevanz. Neben das Naturhafte (*Wiese*) treten Naturhaft-Menschliches (*Narbe* in seiner Doppelbedeutung) und Menschliches (*wittern*). Durch diese

Zusammenstellung wird jedes einzelne Wort in seiner Assoziierfähigkeit eingeeignet und in einer bestimmten Richtung festgelegt. Das Wort *Narbe* meint den Sinnbereich des Leidens mit, und das *wittern* macht auf einen hohen Grad an sensibler Kraft aufmerksam, auf die Fähigkeit, Unsichtbares oder Verborgenes festzuhalten. Mit dem Hinweis auf die nicht sichtbaren Narben, die witternd erkannt werden, und auf den Wind, der wahrgenommen wird, ehe er sich regt, wird zudem eine gesteigerte Kraft des Feststellens vermerkt, deren Kapazität über den Sinnbereich *Narbe* hinausreicht: Sie legitimiert den Besitz von Wissen im Bezirk Leben — Leiden. Derartige Beobachtungen könnten als reine Spekulation abgetan werden, wenn nicht in derselben Strophe andere Bilder den Sinnbereich: erfahrenes Leben — erfahrenes Leiden stärken („Die Liebe graste nicht mehr . . . und die Büschel verhärtet.“) und das Wort *Land* fortschreitend des realen Bezugs entfremdeten und einer geistigen und erlebnishaften Bedeutung zuführten. Während man zuerst nur einige Aussagen als uneigentlich erkennt (*Narbe wittern*, *Liebe grast*, *die Büschel verhärtet*), zeigt sich immer deutlicher, daß auch Worte wie *Land*, *Wiese*, *Nacht*, *Wind*, *Glocken* nicht im eigentlichen Sinn, sondern metaphorisch gebraucht werden. Der fortschreitenden Metaphorisierung kann sich kein Gedichtelement entziehen. Die zweite, die geistige Bedeutungsebene enthüllt sich als dasjenige, worauf es eigentlich ankommt.

In B 1 bis B 3 wird zuerst das reale Bild einer Landschaft aufrecht erhalten: *Land* bedeutet hier Erdreich, in dem das Horn steckt. Das Bild des im Erdreich steckenden Horns wird aber ähnlich dem Bild der Wiesen durch den Kontext in seiner Eindeutigkeit und sachlichen Präzision in Frage gestellt. Dies geschieht durch die beiden nachfolgenden Verse „vom Leittier verrannt, ins Dunkle gerammt“, deren genaue Bedeutung nicht ohne weiteres ausgemacht werden kann. Das Wort *verrennen* wird in der Regel reflexiv gebraucht: sich verrennen, in eine Sackgasse geraten, falsch gehen, einer fixen Idee folgen. Als Adjektiv ist das Wort gebräuchlich im Sinne von engstirnig und übertrieben. Diese semantischen Werte mögen hier mitklängen, bestimmend sind sie nicht. Hat das Tier durch Rennen die Orientierung verloren? Wurden hier zwei Verben zu einem kontrahiert (einrennen — einstoßen / verlieren) und daraus das *verrannt* gewonnen? Wie immer, es bleibt eine semantische Offenheit, die das hier Erwogene umschließt, ohne eine einseitige Festlegung zu ermöglichen. Bildhafte Entsprechungen und metaphorische Bezüge kommen zustande, die von der grammatischen und syntaktischen Ordnung unabhängig sind. Der Bildkontext ist offensichtlich entscheidender als die Klarheit des grammatischen Bezugs. Die so entstehende Offenheit ist Teil der Aussage und hat ihre Funktion unter anderem darin, dem Wort *Land* und der eindeutig festgelegten Zeile B 1 etwas von der Mehrdeutigkeit zurückzugeben, die das Wort in der ersten Strophe schon erlangt hatte. Die nachfolgenden Verse sprechen von *diesem* Land, das mit Klängen erfüllt werden soll, und machen vollends klar, daß damit nicht nur das dumpfe, stumme Erdreich gemeint sein kann, von dem oben die Rede war.

Es zeigt sich, daß das Gedicht eigentlich nichts Konkretes im Bereich der Wirklichkeit meint. Durch eine gewissenhafte Wortwahl wird ein Bild (*Land*) angereichert und mit einer Bedeutungsaura ausgestattet, die Lebenssubstanz bewußt

zu machen und festzuhalten vermag. Diese Bedeutungsaura, die sich begrifflich nicht fassen läßt, kommt dadurch zustande, daß mehrere semantische Schichten wirksam sind. Die Aktualisierung dieser Schichten im Wort erfolgt mit Hilfe des Kontextes. Durch eine ganz bestimmte, sehr bewußt gesteuerte Kombination von Metaphern erreicht die Dichterin, daß die Sinnzonen einzelner Wörter einander ergänzen, stützen, stärken und verschärfen. Dabei wird die jeweils nicht relevante Wortbedeutung zurückgedrängt, aber nicht ganz ausgegliedert. Zentrale Metaphern (*Weideland, Horn*) und Trabantenmetaphern fügen sich zu einem Gewebe, das zur Vermittlung einer bestimmten Aussage befähigt wird. Die Worte, die den Kontext der zentralen Metaphern stellen, sind aber selbst des Kontextes bedürftig. So entsteht eine Bildstruktur, in der jedes Wort Kontextgeber und Kontextnehmer ist, in der jedes Wort in einem System semantischer Interdependenz steht.

Ein solches Gedicht verzweigter Metaphernkombinatorik kann auf Metrum und Reim legitimerweise verzichten. Es tut ihm keinen Abbruch, daß die Fügung hart und nicht auf Melodik bedacht ist. Ein Formprinzip eigener Art erfüllt sich. Um eine imaginäre Mittellinie (nach Zeile B 3) ordnen sich symmetrisch zwei Versgruppen an. Ein System von Entsprechungen syntaktischer, semantischer und graphischer Art verbindet die beiden Gedichthälften miteinander. Diese besondere Art der Verflechtung trägt entscheidend zum Kunstcharakter des Gebildes bei. Wenn man diese Grundstruktur erkannt hat, zeigt sich auch, daß die beiden Dreizeiler (B, C) nicht zueinander, sondern gegeneinander stehen. Der rein graphischen Parallelität entspricht weder eine syntaktisch-rhythmische noch eine semantische Gleichordnung. Wie immer bei Abweichungen zwischen parallel angeordneten und scheinbar gleichartigen Teilen tritt, wenn die Abweichung erkannt ist, ein Überraschungseffekt ein, der die Aufmerksamkeit auf die sich unterscheidenden Elemente lenkt und so die Kontrastwirkung erhöht. Dieses Formprinzip von Zu- und Gegenordnung wird durch weitere Darstellungsmittel unterstützt, so durch die Zeitstruktur. Alle finiten Verbformen stehen im Imperfekt. Daraus könnte man schließen, daß das Mitgeteilte in der Vergangenheit abgeschlossen ist. Abgeschlossen ist jedoch nur das Geschehen der ersten Gedichthälfte (A, B). Die zweite Hälfte hat trotz des Dominierens imperfektischer Verben (*zog, hob, stieß*) futuristische Bedeutung, die vor allem darauf zurückgeht, daß das Wort *willens* eine Aktivität beinhaltet, die sich im gegebenen Augenblick nicht erschöpft. Die starke intentionale Komponente, die der Zeile „*willens* im kommenden Wind“ innewohnt, erhält ihre Richtung und Qualifikation durch die Worte *Himmel* (C 2) und *jeder Herkunft* (D 6). Einerseits wird der stummen, leiderfahrenen Erde der Himmel gegenübergestellt, unter dem das Horn zum Klingen erwacht. Andererseits steht das Neuerstandene im Banne *jeder Herkunft*, erfüllt sich der Neubeginn im Zeichen aller Anfänge und alles Erfahrenen.

Die Analyse der Sinnzonen einzelner Worte und der Fähigkeit dieser Worte, zu semantischen Strukturen zusammenzuwachsen, öffnet den Weg zum Verständnis dieses und vieler anderer Gedichte der Bachmann. Die Gegenstände ihres Dichtens stellen auch dort, wo Namen stehen, keinen historisch-biographischen Anspruch, sondern sind metaphorische Räume, in denen eine Erkundung und Bewertung von

Lebensprinzipien vor sich geht. Ein metaphorischer Raum heißt *Land*, andere heißen: *Stadt, Insel, Heimweg, Flucht, Neapel, Apulien*. Es gibt sicher andere Möglichkeiten, sich den Gedichten der Bachmann zu nähern. In jedem Fall wird man aber erkennen, daß die Aussage des einzelnen Gedichts nicht vor allem über Satzinhalte, sondern über Wortkombinationen erfahren werden kann. Die grammatische und sachliche Bindung innerhalb eines Satzes und zwischen den einzelnen Sätzen ist meist locker. Eng ist demgegenüber die Verflechtung einzelner Worte, die durch ein System wechselseitiger Kontextabhängigkeit zu einer Sinnresultierenden zusammenfinden, die die Aussage trägt. Die Dichterin stellt Wortgefüge vor den Leser und überläßt es ihm festzustellen, wie die Sinnzonen der einzelnen Worte einander erhellen, begrenzen, bestimmen und bestärken und wie sie so durchschaubar und verstehbar werden.

In einem Metapherngefüge, wie es beschrieben wurde, erhält das Einzelwort vor der Grammatik Gewicht. Entscheidend für die Aussage ist daher das kontextsteuernde Prinzip. Im Gedicht ‚Landnahme‘ besteht es im Kontrast: Stummheit — Tönen, Starre — Bewegung, Leiden — Leben, Späte — Frühe, Erde — Himmel. Sicher, der Kontrast ist nicht die einzige Form, in der der Kontext wirksam wird, denn auch die semantischen Vorfixierungen in den beiden Gedichthälften gehen mit Hilfe des jeweiligen Kontextes vor sich. Die tragende Gesamtaussage kommt aber erst durch das umgreifende Prinzip des Kontrasts zustande: Jedes Wort und jede Aussageeinheit stehen in diesem Bezugsrahmen. Unabhängig von den einzelnen kontrastierend aufeinander bezogenen Aussagen ist jedoch das Kontrastprinzip als solches Bedeutungsträger: Es stellt ein Konfliktindiz dar. Hinter ihm verbirgt sich das Bestreben, konträre Elemente im Zusammenhang eines Ganzen zu verstehen, zu bewerten und mit der Absicht zu vergegenwärtigen, Einsehbares bewußt zu machen. Ein kritisches Ethos spricht sich in diesem Verfahren aus. Es zielt darauf ab, einen meditativen Vorgang auszulösen, der zu Einsichten führen kann, die das Urteil und das Verhalten des Betroffenen bestimmen. Insofern ist der Anspruch der Dichtung moralisch. Wenn der Leser diesen Anspruch erkannt hat, wird er sich nicht mehr damit begnügen, das Land im Gedicht ‚Landnahme‘ als Vergegenwärtigung einer ganz vage gefaßten Daseinsvorstellung zu verstehen. Er wird den semantischen Raum, den die Metaphern trotz ihrer bündigen Strukturierung offenlassen, auf der Grundlage eigener Erfahrung und eigener Weltansicht auszufüllen suchen und so dem Gedicht Aktualität verleihen. Der aktuelle Bezug von Gedichten wie ‚Alle Tage‘, ‚Früher Mittag‘, ‚Herbstmanöver‘ und ‚Reklame‘ mag als Bestätigung dafür angesehen werden, daß ein solches Verfahren den Intentionen der Dichterin entspricht. Das Bild des Weidelandes kann als Inbegriff spätzeitlicher Erstarrung in vielfältigem Sinn aufgefaßt und als eine zu überwindende Phase verstanden werden, der eine neue Frühe, ein neuer Anbeginn folgt. Dieses dialektische Verständnis zeigt zugleich, daß das Neue aus dem Zusammenhang mit dem Überwundenen nicht gelöst werden kann. Die feste metaphorische Verschränkung der beiden Gedichtabschnitte bekräftigt ihre innere Zusammengehörigkeit. Im Gedicht ‚Landnahme‘ bleibt offen, in welchen Denkbereich im einzelnen die kontrastvergegenwärtigende Struktur führt und in welcher Richtung die Veränderungen liegen, die auf-

grund der gewonnenen Einsicht angestrebt werden sollen. Offensichtlich können sie den ganzen anthropologischen und sozialen Bereich des Daseins betreffen. Es ist aber nicht so, daß die Dichterin der gesellschaftlichen oder politischen Realität der Zeit ein Alternativmodell entgegensetzt, das den Leser zur Aktion in einem bestimmten, vorausberechneten Sinn herausfordert. Nicht auf diese Weise ist die Dichtung der Bachmann aktuell, zeitbewußt und wirklichkeitsbedacht. Es geht ihr nicht darum, die erfahrbare Realität im Hinblick auf ein gesellschaftliches Ideal bloßzustellen und eine Veränderung einzuleiten, die — wie bei Brecht und anderen — eine bestimmte Gesellschaftsordnung herbeiführen soll (obgleich ein Gedicht wie ‚Alle Tage‘ die Nachfolgeschaft Brechts nicht verleugnen kann). Das kritische Engagement der Bachmann ist anders geartet: Es begnügt sich damit, den Sinn für die Grundgegebenheiten des Lebens zu schärfen und auf die Unzulänglichkeit einer bestehenden Umwelt aufmerksam zu machen<sup>6)</sup>. Die reiche Metaphernsprache schöpft ihre Kraft aus einer entschiedenen Abstoßbewegung von einer fragwürdig und fremd gewordenen menschlichen und gesellschaftlichen Wirklichkeit. Die Dichterin weist aber nicht Wege, sondern schärft den Sinn für den Aufbruch.

Das Gedicht ‚Landnahme‘ erweist sich bei näherem Zusehen als eine das Bewußtsein schärfende Vergegenwärtigung konträrer Zustände. Es verrät kritisches Bewußtsein und die Absicht, das eigene Dasein und die Welt zu verändern — auch dann, wenn das Ziel der Veränderung nicht formuliert werden kann. Dieser Befund wird durch theoretische Äußerungen der Dichterin bestätigt. In Aufsätzen und Reden spricht sie deutlich aus, daß sie der Dichtung eine konkret faßbare Aufgabe und Funktion zumißt: Dichtung soll bewußt machen, Stellung nehmen, aufklären und auf ihre Art den Anspruch erfüllen, der das kritische Zeitalter bewegt: belangvoll sein. Der Titel ihrer Rede ‚Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar‘ hört sich wie eine Replik auf die lange Tradition von Dichtung an, die um des Schönen und des Eigentlichen willen aus der Welt der Realität auszug:

„So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden“ (GE 294).

Die Dichterin sieht die Aufgabe des schreibenden Menschen nicht in der Erfüllung eines künstlerischen Programms — und sei es von größter ästhetischer Wirksamkeit —, sondern in der Kommunikation:

„Der Schriftsteller ... ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet, auf den Menschen, dem er seine Erfahrung vom Menschen zukommen lassen möchte (oder seine

<sup>6)</sup> Vgl. dazu: „Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten“ (GE 295/296).

Erfahrung der Dinge, der Welt und seiner Zeit, ja, von all dem auch!), aber insbesondere vom Menschen, der er selber oder die anderen sein können und wo er selber und die anderen am meisten Mensch sind. Alle Fühler ausgestreckt, tastet er nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit“ (GE 295).

Der kritischen Absicht der Dichterin entspricht ihre Auffassung von der Sprache. Die Sprache soll nicht dem „imaginierenden Auge“ folgen, aus eigenen Einfällen erfinden und mit Wortpaaren experimentieren „wie mit zwei Tönen, um zu erkunden, welchen zauberischen Akkord oder spukhaften Diskord sie ergeben“<sup>7)</sup>; sie stellt ganz andere Ansprüche:

„Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnisthafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. Wo nur mit ihr hantiert wird, damit sie sich neuartig anfühlt, rächt sie sich bald und entlarvt die Absicht. Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt“ (GE 305/306).

Diese Sprache „gehört einer Veränderung, die weder zuerst noch zuletzt ästhetische Befriedigung will, sondern neue Fassungskraft“ (GE 306). Fassungskraft ist für die Dichterin nicht eine Kategorie imaginativer Fülle oder psychologischer Differenzierungsfähigkeit; sie hat mit der Erfahrung des Menschen als Einzel- und Gemeinschaftswesen zu tun, mit Fragen des Bewegens, Bewährens und Scheiterns in einer bestimmten Zeit. Die Frage der Fassungskraft sprachlichen Materials beschäftigt die Dichterin immer wieder in ihren Erzählungen („Das dreißigste Jahr“, „Alles“, „Ein Wildermuth“), und auch ihre Auseinandersetzung mit der Philosophie Wittgensteins geht darauf zurück. Wer in der Dichtung „weder zuerst noch zuletzt“ ästhetisches Wohlgefallen zu vermitteln sucht, sondern danach trachtet, Umwelthaftes festzuhalten, wird der Kunst eine umweltbezogene Funktion zuschreiben:

„Es gibt in der Kunst keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale. Nur die Mittel und Techniken in der Kunst machen den Eindruck, als handelte es sich um Fortschritt. Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein“ (GE 309).

Die Frage der verändernden Wirkung wirft die Dichterin häufig auf. Es ist für sie eine ausgemachte Sache, daß „Dichten außerhalb der geschichtlichen Situation“ (GE 309) nicht stattfinden kann. Gelingen kann im glücklichsten Fall zweierlei: „seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“ (GE 310). Wie immer diese Poesie aussehen mag, sie wird

---

<sup>7)</sup> HUGO FRIEDRICH, Nachwort zu KARL KROLOW, *Ausgewählte Gedichte*, Frankfurt 1962, S. 76 (edition suhrkamp 24).

„scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können“ (GE 311). Dieses Ziel kann Dichtung nur erreichen, wenn sie auf schöne Träume, reizvolle Wortaufschüttungen und bezaubernde Klangarrangements verzichtet. Nur so kann sie hoffen, das „Unausweichliche“ (GE 307—309) zu formulieren. Unausweichlich wird ein Dichter durch seine Richtung und die „durchgehende Manifestation einer Problemkonstante“ (GE 307). Den notwendigen Antrieb dazu weiß die Bachmann nicht anders „als einen moralischen vor aller Moral zu identifizieren“, als ein Denken, das „zuerst noch nicht um Richtung besorgt ist“, das aber „Erkenntnis will und mit der Sprache und durch die Sprache hindurch etwas erreichen will“ (GE 306). Sie nennt dieses Etwas „vorläufig“: „Realität“ — und macht damit auf den Sachzusammenhang aufmerksam, von dem für sie Dichtung nicht ablösbar ist.

Der eigenen Praxis und dem Programm entspricht die Theorie vom dichterischen Wort, die die Bachmann entwirft. Was sie über Dichtung und Musik schreibt, gibt vor allem Aufschluß über die Bedeutung des Wortes:

„Die Musik, ihrerseits, gerät mit den Worten in ein Bekenntnis, das sie sonst nicht ablegen kann. Sie wird haftbar, sie zeichnet den ausdrücklichen Geist des Ja und Nein mit, sie wird politisch, mitleidend, teilnehmend und läßt sich ein auf unser Geschick“ (GE 291).

Überscharf kommt zum Ausdruck, was Dichtung konstituiert: der Geist des Ja und Nein, das Teilnehmen, das Mitleiden, das Erfahren, das Politische — das Haftbarsein.

Wenn das Wort als derjenige Ort ausgemacht ist, an dem die Auseinandersetzung mit den Zeitereignissen vor sich geht, dann erklärt sich die Sensibilität der Dichterin für das Wort und dessen Fähigkeit, die Problemkonstante zu fassen. Immer häufiger wird das Wort selbst zum Thema. Die ersten Zeilen des ‚Monologs des Fürsten Myschkin‘ lauten:

„Ich habe das Wort, ich nahm's  
aus der Hand der Trauer,  
unwürdig, denn wie sollte ich  
würdiger sein als einer der andern —  
selbst ein Gefäß für jede Wolke,  
die vom Himmel fiel und in uns tauchte,  
schrecklich und fremd  
und teilhaft der Schönheit  
und jeder Verächtlichkeit dieser Welt.“ (GZ 49)

Das Bild der Wolke, des sich Bewegenden, das ständig seine Konturen ändert, des Unbestimmten, das die Linien verwischt, kehrt öfters wieder. Im Gedicht ‚Scherbenhügel‘, das zu jener Gruppe gehört, an deren Spitze die ‚Landnahme‘ steht, finden sich die Zeilen:

„O Aufgang der Wolken, der Worte,  
dem Scherbenberg anvertraut.“ (AB 40)

Sie stehen in deutlicher Entsprechung zur zweiten Strophe des Gedichts:

„Verstum! Verwahr deinen Bettel,  
die Worte, von Tränen bestürzt,  
unter dem Hügel aus Scherben,  
der immer die Furchen schürft.“ (AB 40)

Und im Gedicht ‚Exil‘, das von Verlorenheit, Orientierungslosigkeit und Überzähligsein spricht, finden die früheren Aussagen eine Bestätigung:

„Ich mit der deutschen Sprache  
dieser Wolke um mich  
die ich halte als Haus  
treibe durch alle Sprachen . . .“ (GE 60)

Immer schärfer wird die Auseinandersetzung um das richtige Wort. Während das Gedicht ‚Exil‘ mit einer visionären Schau endet: „In hellere Zonen trägt dann sie [die Sprache] die Toten hinauf“ (GE 60/61), werden die Schlusszeilen des Gedichts ‚Rede und Nachrede‘ (aus der Gruppe ‚Landnahme‘) zu einem bittend-beschwörenden Anruf:

„Komm, Gunst aus Laut und Hauch,  
befestig diesen Mund,  
wenn seine Schwachheit uns  
entsetzt und hemmt.

Komm und versag dich nicht,  
da wir im Streit mit soviel Übel stehen.  
Eh Drachenblut den Widersacher schützt,  
fällt diese Hand ins Feuer.  
Mein Wort, errette mich!“ (AB 47)

Nicht jedes Wort kann erretten. Welches aber? Obwohl die Bachmann vom Wort verlangt, daß es „freisinnig, deutlich, schön“ (GE 47) sei, steht außer Frage, daß es ihr nicht um die ästhetisch gelungene Fügung geht, sondern um die Kraft, Gegenwart zu fassen und Zukunft vorwegzunehmen:

„Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen. Es gibt die schlechte Nachahmung, im üblichen Sinn, die meine ich nicht, und es gibt die Nachahmung, von der Jacob Burckhardt gesprochen hat, und von der heute, zufrieden oder tadelnd, die konservative Kritik profitiert, Nachahmung, Nachklang als Schicksal, und die meine ich auch nicht. Aber eine Nachahmung eben dieser von uns erahnten Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können. Wir besitzen sie als Fragment in der Dichtung, konkretisiert in einer Zeile oder einer Szene, und begreifen uns aufatmend darin als zur Sprache gekommen“ (GE 344/345).

Eindringlicher formuliert die Dichterin die Distanz zum ästhetisch-metaphysischen Gedicht in ‚Keine Delikatessen‘. Sie will die „angezettelten Wortopern“ wegfegen.

„Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich  
eine Metapher ausstaffieren  
mit einer Mandelblüte?  
die Syntax kreuzigen  
auf einen Lichteffekt?  
Wer wird sich den Schädel zerbrechen  
über so überflüssige Dinge —

Ich habe ein Einsehn gelernt  
mit den Worten,  
die da sind  
(für die unterste Klasse)

Hunger  
    Schande  
        Tränen  
und  
        Finsternis.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,  
mit der Verzweiflung  
(und ich verzweifle noch vor Verzweiflung)  
über das viele Elend,  
den Krankstand, die Lebenskosten,  
werde ich auskommen.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,  
sondern mich.  
Die andern wissen sich  
weißgott  
mit den Worten zu helfen.  
Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich  
einen Gedanken gefangennehmen,  
abführen in eine erleuchtete Satzzelle?  
Aug und Ohr verköstigen  
mit Worthappen erster Güte?  
ermitteln die Libido eines Vokals,  
ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muß ich  
mit dem verhagelten Kopf,  
mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,

unter dreihundertnächtigem Druck  
 einreißen das Papier,  
 wegfegen die angezettelten Wortopern,  
 vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?

(Soll doch. Sollen die andern.)

Mein Teil, es soll verloren gehen.“<sup>8)</sup>

In diesem metaphernreichen Anti-Metapherngedicht verfolgt die Dichterin konsequent den Weg, den sie mit ihren ersten Gedichten eingeschlagen hat. Der Metapher wird die Berechtigung in der Dichtung nicht abgesprochen, sie wird vielmehr mit neuer Ernsthaftigkeit und mit neuem Anspruch ausgestattet. Auch dort, wo sich die Bachmann gegen die Brillanz metaphorischen Sprechens wendet, geschieht es mit Hilfe der Metapher. Neue zeitgemäße Möglichkeiten gewinnt sie dabei dem bildhaften Ausdruck ab. Termini der Grammatik und der Poetik werden in einen Kontext gestellt (*Metapher — Mandelblüte; Syntax — Lichteffekt; erleuchtete Satzzelle; Worthappen; Libido eines Vokals; Liebhaberwerte der Konsonanten; Wortopern*), der auf ihre Verwendbarkeit im Dienst reinen Genießens aufmerksam macht. Zugleich werden durch eine zweite, verbale Kontextreihe (*ausstaffieren, kreuzigen, Gedanken gefangennehmen und abführen, Aug und Ohr verköstigen, erforschen, ermitteln, wegfegen*) Effekt, schöner Schein und Genuß als Korrelate einer Gewalttätigkeit enthüllt, die Wahrheit, Erkenntnis und Moral ausschließt. Das Kontextgefüge ist hier offenkundiger als im Gedicht „Landnahme“. Es ist dicht und bündig und verrät die kritisch-meditative Absicht des Gedichts. Die Fassungskraft der Metapher reicht dabei über ihre Desillusionierung als *Delikatesse* hinaus. Entschiedener als in anderen Gedichten steuert die Verfasserin hier den Denkvorgang des Lesers. Es gibt eine Alternative zur schönen, reizvollen, genießerischen, aber unverbindlichen und Falsches nachahmenden Sprache: die Sprache der harten Wirklichkeit, der physischen Not und des psychischen Leidens: Hunger, Schande, Tränen, Finsternis. Die Anordnung dieser Worte im vierten Gedichtabschnitt hebt den Anspruch hervor, mit dem sie allen schönen Arrangements gegenüber auftreten. Das Problem der sprachlichen Erneuerung, des Wechsels der „Gangart“ (GE 304) ist das Thema des Gedichts. Nicht zuletzt durch seinen formalen Rang macht das Gedicht aber deutlich, daß die einfache Benennung der Realität keine wirkliche Alternative darstellt: „Dem Tier beikommen wird nicht, wer den Tierlaut nachahmt“ (AB 46). Zur Abrechnung mit der vertrauten Metaphernkunst bedient sich die Dichterin exquisiter Metaphern. Das ist kein Widerspruch, wenn man das Gedicht nicht als Toterklärung der Dichtung liest, sondern als Besinnung auf den Beruf des Dichters, dessen Kunst nur einen Fortschritt in der Vertikalen kennt. „Unausweichlich“ (GE 307—309), so scheint die Bachmann zu sagen, ist heute

<sup>8)</sup> Kursbuch 15, 1968, S. 91/92.

Kunst, die nicht an Hunger, Schande, Tränen, Finsternis, Verzweiflung und Elend vorbeigeht. Die Frage, welche sprachlichen Mittel solche Dichtung belangvoll machen, bleibt offen, sie kann auch theoretisch oder programmatisch nicht beantwortet werden. Schon in ihren ‚Frankfurter Vorlesungen‘ stellte die Dichterin lakonisch fest: „Es gilt, weiterzuschreiben“ (GE 345). Mit der kritischen Verve, die ihre Generation auszeichnet, äußert sie:

„Die Literatur braucht . . . kein Pantheon, sie versteht sich nicht aufs Sterben, auf den Himmel, auf keine Erlösung, sondern auf *die stärkste Absicht, zu wirken* in jeder Gegenwart, in dieser oder der nächsten“ (GE 334).

Und aller Skepsis zum Trotz zitiert sie René Char: „Auf den Zusammenbruch aller Beweise antwortet der Dichter mit einer Salve Zukunft“ (GE 345).