

WOLFRAM MAUSER

Ingeborg Bachmann

Flucht-Linien ihrer Lyrik

Wolfram Mauser

Ingeborg Bachmann

Flucht-Linien ihrer Lyrik

Vor ein paar Jahren veröffentlichte ich in der Wiener Zeitschrift „Sprachkunst“ einen Aufsatz über Ingeborg Bachmanns Gedicht „Landnahme“.¹⁾ Ich versuchte darin, die Metaphernkunst der Dichterin zu beschreiben und nachzuweisen, daß die einzelnen Metaphern vor allem auf Grund ihrer besonderen Stellung im Kontext dazu befähigt werden, mehrere Sinnzonen zu aktualisieren. Es zeigte sich, daß die Metaphernkombinatorik, die den einzelnen Gedichten jeweils zugrundeliegt, häufig auf kontrastierenden Elementen beruht. Unabhängig davon, daß viele Gedichte auf Widersprüchliches hinweisen, ließ sich erkennen, daß das Kontrastprinzip selbst als Bedeutungsträger fungiert. Es stellt ein Konfliktindiz dar, das Rückschlüsse auf tieferliegende Aussageschichten zuläßt.

An diesem Punkt der Überlegung von damals knüpfte ich jetzt an; und zwar mit doppelter Absicht: Zum einen geht es um den Versuch, komplexe Metaphernstrukturen nicht nur zu beschreiben, sondern darüber hinaus tieferliegende Aussageschichten der Metaphern und damit der Gedichte sichtbar zu machen; und zum anderen, einen methodischen Weg zu skizzieren, auf dem gewonnene Erkenntnisse um neue Einsichten erweitert werden können.

Bei den hier folgenden Überlegungen gehe ich davon aus, daß wir es bei der Bachmann nicht mit dunkler Lyrik von der Art *Mallarmés*, *Verlaines* und *Celans* zu tun haben, wohl aber mit einer Dichtung, die sich dem Leser nur schrittweise erschließt. Was zunächst als Dunkelheit oder Unverständlichkeit erscheint, halte ich weitgehend für auflösbar, womit ich natürlich nicht sagen möchte, daß der Weg, den ich aufzeige, der einzig gangbare sei. Die These, die ich im folgenden zur Diskussion stelle, verstehe ich einerseits als Beitrag zu einem tieferen und umfassenderen Verständnis der Bachmannschen Lyrik, und andererseits als den Versuch, neben rezeptionsästhetischen Fragestellungen, die heute immer mehr Interesse finden, einen produktionsästhetischen Ansatz konsequenter zu verfolgen, als dies in der Regel geschieht.

I

Als Beispiel, an dem ich mein Vorgehen exemplifiziere, dienen mir die „Lieder auf der Flucht“ von Ingeborg Bachmann. (Aus der Sammlung „Anrufung des großen Bären“, 1956. Der Zyklus bestand ursprünglich aus 15 Gedichten. Er wurde später von der Dichterin selbst auf neun gekürzt.²⁾ Ich lege die kürzere Fassung zugrunde, die alle wichtigen Aussageelemente enthält. – Vgl. die Texte hier S. 65 ff.)

Reich-Ranicki schrieb, daß die „metaphorischen Formulierungen“ der Bachmann „vage und deshalb umfassend genug“ seien, „um jegliche Deutungen zu rechtfertigen“. Und er fügt hinzu: „Und da, wo verschiedene Inhalte unterstellt werden können, fühlt sich letztlich niemand betroffen. Im Gegenteil: diese Lyrik ermöglicht jedermann, sich, ungeachtet seiner Anschauungen, mit ihr zu identifizieren.“³⁾ *Reich-Ranickis* Vorwurf hat bei erstem Zusehen den Schein der Berechtigung für sich, vor allem dann, wenn man (wie

Wolfram Mauser, Dr. phil., o. Prof. für Neuere Literatur am Deutschen Seminar der Albert Ludwigs-Universität in Feiburg im Breisgau.

es Reich-Ranicki und auch andere Interpreten tun), die oft wiederkehrenden allgemeinen Benennungen isoliert und losgelöst aus dem Kontext betrachtet. In den „Liedern auf der Flucht“ spricht die Dichterin von: Stadt, Meer, Golf, Strand, Wolken, Winden, Schnee, Wellen, Wogen, Sonne, Himmel, Erde. Auch in anderen Gedichten finden sich unspezifische Bezeichnungen dieser Art in großer Zahl, so z. B.: Land, Berge, Hügel, Küsten, Inseln, Haus, Seen, Ströme, Horizonte, Kontinente, Firmamente. Auffallend viele dieser Substantive stehen im Plural, was den Allgemeincharakter der Aussage erhöht. Und dort, wo Namen genannt werden – in den „Liedern auf der Flucht“ neben Neapel: Posilip, Vomero und Camaldoli –, sagen sie dem Leser, der die Gegend Neapels nicht kennt, sehr wenig; wenig aber auch demjenigen, dem die Landschaft vertraut ist, denn mit diesen Namen ist offensichtlich nichts für die Gegend Charakteristisches gemeint, sondern ein Erfahrungswert, den die Verfasserin mit den Örtlichkeiten in der Umgebung Neapels verbindet. Ich sehe keinen Anlaß, die Vagheit bzw. die vermeintliche Offenheit der Benennungen für „jegliche Deutungen“ zu beklagen. Im Gegenteil: Das Unbezogene der Benennungen befähigt sie – wie sich zeigen läßt – Informationen besonderer Art zu tragen. Diese Bezeichnungen allgemeiner Art besitzen optisch-sinnliche Verdeutlichungskraft, legen aber die nachschaffende Phantasie des Lesers nicht auf einzelnes fest. Um einzelnes geht es offenbar auch nicht – keinesfalls um eine bestimmte Landschaft –, sondern um Elementares im Dasein des Menschen. (Der Begriff des „Elementaren“ wird im weiteren noch näher erläutert.) Auf welche Weise dieses Elementare des Daseins vergegenwärtigt wird, möchte ich im folgenden zeigen. Ich gehe dabei von den Gedichten 1–3 [I, II, IV] aus, die eine Einheit bilden.

Wenn man die erste Strophe des ersten Gedichts (1/I) genauer betrachtet, stellt man fest, daß neben den Bezeichnungen, die zunächst auffallen: Palmzweig, Schnee, Stiegen, Stadt, Winterschein, Verben die Aussage entscheidend bestimmen: brechen, stürzen, steif liegen, glänzen. Was wir vor uns haben, ist offensichtlich nicht eine Abfolge von Bildern, sondern von bildhaften Episoden: der Palmzweig bricht; die Stiegen stürzen ein; die Stadt liegt steif und glänzt. Darüber hinaus wird ein Teil dieser episodenhaften Fügungen mit näheren Bestimmungen ausgestattet: bricht im Schnee; glänzt im fremden Winterschein. Was mitgeteilt wird, ist ungewöhnlich. Episodenhaftes von so ungewöhnlicher Art macht den Leser hellhörig, es fördert in ihm die Bereitschaft, Benennungen hier und auch an anderen Stellen nicht nur wörtlich zu nehmen. Der Palmzweig, der im Schnee bricht – gehört er nicht auch zu jener Pflanze, die symbolhaft für Sieg, Frieden und Freude steht, die als Requisit des Paradieses gilt? Die Stiegen, die einbrechen – sind sie nicht auch Zeichen für Begegnung, Verbindung, Kommunikation? Die steif liegende Stadt, die im fremden Winterschein glänzt – steht sie nicht auch für Ungeborgenheit und Verlassenheit? Überrascht es da, daß (in den Strophen 2 und 3) dann von Kindern die Rede ist, die den Hungerberg schreiend hinanziehen und von „weißem Mehl“ (Schnee) essen und die beten? Und vom „reichen Winterflitter“ (Schnee), der in wilden Böen die Früchte der Landschaft trifft und zerstört?

Es zeigt sich: Die episodenhaften Metaphern, die aus dem Grundbestand der einzelnen Bezeichnungen gewonnen werden, präzisieren besondere Lebenserfahrungen: brechen, einstürzen, fallen, liegen und (in Gedicht 2 u. 3 [II u. IV]): sich ergeben, gefangen sein. Auffallend ist der im ganzen gleichgerichtete Sinn der episodenhaften Metaphern. Ihre Aussagen treffen sich in der Charakterisierung einer durchgehenden Erfahrung. Gleichgültig, ob vom Palmzweig, den Stiegen, der Stadt, den Früchten, dem Golf, der Gegend um Neapel oder vom Ich die Rede ist, sie alle bringen die Grunderfahrung des

Bedrohtseins zum Ausdruck. Zwischen den Elementen der Landschaft und dem sprechenden Ich scheint nur ein Unterschied zu bestehen: Die Stadt ist tot, dem Ich aber – allein im Eisverhau voller Wunden liegend – hat der „Schnee noch nicht die Augen verbunden“. Das Ich ist nicht tot, aber es trägt Wunden. Es geht mit Toten um und leidet darunter, daß es von niemandem geliebt wird, daß Trost und Hoffnung fern sind. Dieses Ich hält sich aber für „unschuldig“, denn es hat die tödliche Bedrohung nicht verursacht. Was für eine Schuld ist hier gemeint? Diese Frage ist an diesem Punkt der Erörterung nicht zu beantworten. Außer Zweifel steht aber, daß die einzelnen Metaphern auf Bedeutungs-zonen hin durchlässig werden, die den Bereich der konkreten äußeren Welt überschreiten und in den Dienst der Vermittlung von Wissen um die Problematik individueller Lebensführung treten.

Die zweite Gruppe der Gedichte (4, 5 [VI, VII]) spricht von der Liebe, der einzigen Kraft, die imstande zu sein scheint, die allgemeine Erstarrung zu lösen, die Kälte zu bannen und die Hoffnungslosigkeit aufzuheben. War das sprechende Ich in der Liebe unterrichtet und zuvor schon belehrt, so wurde es hier erst in sie „eingeweiht“. Diese Liebe gewährt Zugang zum „verschlossenen Körper“ des Partners. Es sind Gedichte von großer sinnlicher Kraft. Sie variieren das Thema des Unterwegs-Seins zum anderen, des Entdeckens seines Körpers zu gemeinsamer Lust; einer Lust, die auch „den Tod bestricken“ werde. Die Vergegenwärtigung der Aspekte dieser Liebe: Verführung und Verführbarkeit, Hingabe und Annahme, Süße und Glücksgefühl – erfolgt – ähnlich dem dichterischen Verfahren im ersten Abschnitt des Zyklus – mit Hilfe gleichgerichteten metaphorischen Sprechens. Auch die Erfahrungen, die in den „sind“- und „ist“-Sätzen des fünften Gedichts als Vorgang dargestellt werden („Innen ist deine Brust ein Meer, das mich auf den Grund zieht“), vergegenwärtigen den Zustand gemeinsamen Glücks; sie machen aber auch auf die Grenzen dieser das Körperliche nicht transzendierenden Liebe aufmerksam.

Diese Liebe hält dann auch nicht, was sie versprochen hatte. In den Gedichten 6 u. 7 [XII, XIII] ist davon die Rede: „Glut tut's nicht“, denn sie allein ist den Anfechtungen des Lebens nicht gewachsen.

O Leiden, die unsere Liebe austraten,
ihr feuchtes Feuer in den fühlenden Teilen!
Verqualmt, verendend in Qualen, geht die Flamme in sich.⁴⁾

Einsamkeit, Verlassenheit und Bitterkeit sind die Folge. Die Medien körperlichen Liebesgenusses (Auge, Mund, Hand) und der Erfahrung gemeinsamer Sinnlichkeit werden zu Vollstreckern des Endes der Liebe:

und die mich schleiften, die Augen!
Mund, der das Urteil sprach,
Hand, die mich hinrichtete.

An die Stelle der Unschuldsbeteuerung (3/IV) tritt ein ambivalentes Schuldgefühl („Ich bin noch schuldig . . . Ich bin nicht schuldig“). Die sinnlich-körperhaften Gemeinsamkeitserfahrungen schützen nicht davor, daß Feindschaft, Unverständnis, Unsicherheit und Leiden in die Beziehung einbrechen und sie zerstören. Der Anruf an den „Heiligen“: „Erlöse mich!“ „Heb mich auf“ verhallt ungehört; er „hat anderes zu tun“. Kälte, Schnee und Eis beherrschen die Welt wie zuvor.

Doch das „große Tauen“ setzt ein (Gedicht 8, 9 [XIV, XV]), aber nicht in diesem

Leben: „Wart meinen Tod ab und dann hör mich wieder.“ Dann, nach dem Tod, kippt der Schneekorb, singt das Wasser, wie es heißt, und es tönt aus den Gegenständen der Natur: „Die Becken füllt, hell und bewegt, Musik.“ Und das Fazit, das die Dichterin zieht, lautet: „Die Liebe und der Tod haben einen Triumph, aber das Ich hat keinen.“ Gibt es einen Trost für den Menchen? *Rilkes* Verse aus den „Sonetten an Orpheus“ („Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert“, XIX) abwandelnd setzt die Bachmann ihren Akzent: „Doch das Lied überm Staub danach wird uns übersteigen.“ Im „Lied“ feiern wir unseren Triumph nach dem Tod. Die Akzentverschiebung *Rilke* gegenüber ist aufschlußreich. Geht es bei Rilke um den absoluten Rang der Kunst („einzig das Lied“), so bei der Bachmann um die Lebensbewältigung dessen, der des „Liedes“ mächtig ist.

Wie wörtlich sind die Aussagen des Zyklus zu nehmen? Wie ernst ist die Hoffnungslosigkeit im ersten, das Liebesglück im zweiten, die Enttäuschung im dritten und die Geltung des „Liedes“ im vierten Abschnitt gemeint? Wie verbindlich sind die einzelnen einander ablösenden Feststellungen? Sieht die Bachmann das Leben in dieser Welt unter dem Signum der Niederlage, der Unerfüllbarkeit? Und steht sie – wenn auch in abgewandelter Weise – in der Nähe *Rilkes* und seiner Apotheose der Kunst? Sucht sie in ihr „jenseits des Lebens“ die letzte Erfüllung? Gehört sie dem Kreis jener Dichter des 19. und 20. Jahrhunderts an, die in ihr Selbstzweck und Selbstrechtfertigung sahen? Wenn dies so sein sollte, stehen die Bekundungen des Gedichts dann nicht in unauflösbarem Widerspruch zur Überzeugung der Dichterin, daß dem Menschen die Wahrheit (der Dichter) zumutbar sei (294/275), daß die Kunst ein Mittel des Veränderns darstelle (310/196) und daß sie „scharf“ sein solle von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht, damit sie an den Schlaf der Menschen rühren könne (311/197)? Ist von einer Dichterin, die der Gruppe 47 angehörte und die sich selbst zur kritischen Generation zählte, die Verkündigung zu erwarten, daß die Kunst die letzte Rechtfertigung des Lebens darstelle? Oder sind ihre Verse als Replik auf *Rilkes* beschwörende Formel „Einzig das Lied überm Land heiligt und feiert“ zu lesen? Ich neige dazu, dies anzunehmen. Trotz aller Erwartungen („Erwart dir viel!“) gewähren das „große Tauen“, der Wohlklang, der „das Eis schmilzt“, nicht mehr, als daß „das Lied überm Staub“, also „danach“, uns übersteigt, aber „Triumph“ haben wir keinen.

II

So wie ich den Gedichtzyklus bisher deutete, ergab sich eine Abfolge von Aussagen, die man als Bericht über eigene Erfahrungen und – möglicherweise – über deren kausalen Zusammenhang lesen kann. Ein solcher Versuch, Fragen der Lebensführung und der Lebensbewältigung in den Vordergrund zu stellen, kann sich auf die Autorin selbst berufen, die sich ausdrücklich zu einem Dichten bekannte, das den Schmerz nicht leugnet, sondern ihn wahrhaben und noch einmal wahr machen möchte, „damit wir sehen können“, denn „wir wollen alle sehend werden“ (294/275). Und: „Das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns die Augen aufgehen.“ (295/275) Mit seinem „ganzen Wesen“ sieht sie den „Schriftsteller“ auf ein Du gerichtet, auf den Menschen, damit er ihm „seine Erfahrungen vom Menschen zukommen“ lassen kann. Diese Form dichterischen Selbstverständnisses, die das Werk bewußt in den Dienst eigener und fremder Lebensführung stellt, legitimiert in besonderem Maße dazu, den Zusammenhang von „Erfahrung“ und Werk zu reflektieren.

Doch was bedeutet hier „Erfahrung“? Offensichtlich nicht: Eindrücke einer Italienreise,

Lehren aus einer gescheiterten Liebesbeziehung oder die vom Publikumserfolg der Gedichte abgeleitete Überzeugung, daß die Autorin über die Spanne ihres Lebens hinaus auf den Leser wirken werde. Erfahrung machen heißt hier – wie sonst im Leben –: Einzelerlebnisse in den größeren Lebenszusammenhang einordnen und für die Orientierung des weiteren Lebens bereithalten – für sich und für andere. In diesem Sinn geht es der Bachmann darum, das Einzelne in Hinblick auf das Allgemeine zu verstehen und – auf die Darstellung bezogen –: das Allgemeine einer Erkenntnis und nicht deren zufällige Akzidenzien zu vergegenwärtigen. Diese dem Schaffen zugrundeliegende Intention erklärt die sehr häufige Verwendung von allgemeinen Bezeichnungen, von denen die Rede war; im Dienst eines solchen Aussagewillens steht aber auch die häufige Nennung von Grundkategorien des Lebens wie: Liebe, Tod, Erwartung, Trost, Hoffnung; aber auch: Wunden, Flucht, Unschuld, Aufbruch.

Ich bin nicht der Meinung, daß mit diesen Hinweisen der Kern der Aussage in den „Liedern auf der Flucht“ getroffen sei. Bisher habe ich gezeigt, daß die einzelnen Benennungen und die episodenhaften Bilder (auch dort, wo sie sich zunächst auf Gegenständliches beziehen) einen Raum metaphorischen Verweisens schaffen, der das vordergründig Wirkliche überschreitet. Kunde aus welchen Erfahrungsbereichen tragen die Metaphern nun aber mit sich? Oder anders gefragt: Aus welchen Bereichen kommen die Impulse, die die Metaphern so und nicht anders entstehen ließen und sie deshalb auch befähigen, etwa über jene Bereiche auszusagen, denen sie entstammen?

Ehe ich diese Frage zu beantworten versuche, eine methodische Überlegung: Die Gedichte der Bachmann legen, wie sich zeigte, den Versuch einer existenzhaften Interpretation nahe. Das Dilemma fast aller existenzhaften Deutungen liegt darin, daß sich die Interpreten im Grunde nur auf eigene Lebenserfahrungen und auf Spekulationen darüber beziehen, nicht aber auf eine allgemeine Theorie, die einen höheren Grad von Intersubjektivität gewährleisten könnte. Ich glaube nicht, daß etwa die Angstphilosophie des Existentialismus eine brauchbare anthropologische Grundlage für die Deutung der Gedichte der Bachmann darstelle. Die Tatsache, daß sie bei *Heidegger* Vorlesungen hörte, darf nicht überbewertet werden. Die fatale Empirieferne und der spekulative Charakter des Existentialismus (jedenfalls in Deutschland und Österreich) eröffnen zwar unübersehbare Auslegungsmöglichkeiten, sie legen diese Deutungen aber durch axiomatische Vorgaben von vornherein fest. Demgegenüber halte ich die Psychologie bzw. die Psychoanalyse für eine Disziplin, die an diesem Punkt der Überlegungen weiterführen kann. Dabei ist die Psychoanalyse nicht so sehr in ihrer *Freudschen* Ausprägung gemeint, sondern vor allem in ihrer psychosozialen Orientierung, durch die, zumal in jüngster Zeit, neue Dimensionen in das Verstehenssystem *Freuds* eingebracht wurden. Jedenfalls scheinen mir Erkenntnisse der Psychoanalyse, die empirisch gewonnen und verifiziert wurden, für das Verständnis vieler moderner Texte angemessener zu sein als Theoreme der Philosophie; vom „Schatz“ persönlicher Erfahrung ganz zu schweigen.

Was meine ich damit in Hinblick auf die Gedichte der Bachmann? Ich gehe zurück zum Text. Episodenhafte Metaphern erwiesen sich als das eigentlich informationstragende Element der Gedichte. In jedem der vier Abschnitte des Zyklus aktualisieren sie, trotz ihrer breiten Fächerung, einen gleichgerichteten Sinn. Darin äußern sich gewiß ein hoher Grad an Fertigkeit der Künstlerin, ein starker formprägender Wille und eine Sprachbegabung von ungewöhnlichem Ausmaß. Über den Charakter und die Qualität dieses Talents kann die Psychologie ebensowenig wie andere Disziplinen weiterführende Aussagen machen. Im Zusammenhang einer produktionsästhetischen Fragestellung ver-

mag sie aber das Werkverständnis ein gutes Stück voranzutreiben und zu Erkenntnissen zu verhelfen, die mit den traditionellen Methoden der Germanistik nicht erreichbar sind, jedenfalls nicht mit gleichem Evidenzgrad.

Bei dem Versuch, Erkenntnisse der Psychoanalyse für ein vertieftes Werkverständnis zu nutzen, gehe ich von folgender Überlegung aus: Die Durchgängigkeit der Aussagen eines vielfältigen, aber semantisch gleichgerichteten Metaphernfeldes läßt den Schluß zu, daß die Bildfindung im Zuge des schöpferischen Prozesses das Ergebnis von weitgehend gleichgerichteten Impulsen ist. Diese Impulse prägen nicht nur die einzelnen episodenhaften Metaphern, sondern verleihen auch dem Ganzen des Werkes seine besondere Gestalt. Impulse gehen auf Energien zurück. Ich neige dazu, die Herkunft dieser Energien in psychischen Prozessen zu sehen, die zwar komplex sind, mit Hilfe der Psychoanalyse aber doch annäherungsweise bestimmt und auf umfassendere Vorgänge bezogen werden können.

Ist es nicht denkbar, sowohl im Gedicht-Zyklus als ganzem als auch in den einzelnen semantisch gleichgerichteten Metaphern ein Textgebilde zu sehen, durch das sich ein konflikthafter psychischer Prozeß zu Wort meldet? *Norman N. Holland* spricht im Zusammenhang solcher Prozesse von „Form als Abwehr“. Als *Abwehr* versteht man in der Psychoanalyse die „Gesamtheit von Operationen, deren Finalität darin liegt, jede Modifikation einzuschränken oder zu unterdrücken, die geeignet ist, die Integrität und die Konstanz der biopsychischen Individualität zu gefährden“.⁵⁾ Abwehr im Licht der psychoanalytischen Theorie ist immer die Antwort auf einen Triebanspruch, der das Gleichgewicht zwischen (in der Terminologie *Freuds*) Ich, Über-Ich und Es bedroht und insofern Konflikte auslöst. Das Gleichgewicht zwischen – vereinfacht gesagt – Trieb und Ich zu erhalten bzw. wieder herzustellen, ist jedoch ein Grundbedürfnis jedes Individuums. Es gibt eine Reihe charakteristischer Abwehrvorgänge (wie Verdrängung, Reaktionsbildung, Isolierung, Regression, Projektion, Wendung ins Gegenteil), durch die sich das Ich als konfliktlösende Instanz vor der Bedrohung durch eigene Triebimpulse zu schützen versucht, d. h. vor den „körperlichen Anforderungen“ an das Seelenleben. Im Umgang mit den Triebspannungen, denen das Ich ausgesetzt ist, stellt die Tätigkeit der *Phantasie* eine besondere Form der Abwehr dar und das Kunstwerk als Phantasieprodukt ein – sicher vielfach verschlüsseltes – Dokument dieser Auseinandersetzung. Das Kunstwerk als Ergebnis und Zeugnis eines Abwehrvorgangs verwahrt – im Gegensatz zu den genannten, weitgehend mechanisch verlaufenden Abwehrreaktionen – ein hohes Maß an explizitbewußter Verarbeitung. Man würde ihm sicher nicht gerecht, wollte man es nur als Produkt oder gar Abfallprodukt eines Abwehrprozesses verstehen, man vergibt aber Chancen seines Verständnisses, wenn man diese Komponente außer Acht läßt. Denn die Tatsache, daß die Konfliktstruktur, in der der einzelne steht, nicht nur eine besondere psychische Dynamik zur Folge hat, sondern auch den kreativen Prozeß – bis hin zur Festlegung einzelner Werkelemente – mit prägt, ermöglicht es, weiterführende Deutungen zu finden. Was impliziert ein solches psychisches Verständnis des kreativen Vorgangs im Hinblick auf das Werk? In Hinblick auf die „Lieder auf der Flucht“? Auf die Metaphern des Zyklus? Auf Metaphern überhaupt?

Der Konflikt zwischen Sinnlichkeit (Triebanspruch) und Ich-Integrität war es offensichtlich, der die Phantasie der Dichterin Bilder finden ließ, deren jeweilige Gleichgerichtetheit sich aus der Konstanz dieses Konflikts ergab. Als zusammenfassende bildhafte Vergegenwärtigung des Umgangs mit dem Konflikt bot sich der Dichterin die Metapher der „Flucht“ an. Die Flucht, von der der Titel des Gedichts spricht, ist also nicht eine

Flucht vor anderen oder vor dem eigenen Ich, sie erweist sich vielmehr als Flucht zu anderen und zum eigenen Selbst, als eine Flucht aus der einzelnen Konfliktsituation zu einem Leben, in dem die Integrität des Ich hergestellt ist, d. h. in dem der Umgang mit Schmerz und Lust in einer nicht mehr bedrohlichen Weise erfolgen kann, in dem der Wunsch erfüllbar wird, ein gesichertes Ich zu bewahren bzw. zu erwerben. So gesehen handelt es sich um Abwehr durch Projektion der eigenen Unlusterfahrung (Triebbedrohung) in die Situation eines Fliehenden, die als schicksalhaft empfunden wird, es aber nur in sehr besonderem Sinne ist. Es ist die Flucht eines Menschen, der unablässig unterwegs zu sich selber ist, aber gar nicht ankommen kann, solange er die eigentlichen Ursachen seines Dranges zu fliehen nicht erkannt hat.

Die Frage liegt nahe, ob der aus dem Triebanspruch resultierende Konflikt nicht in besonderem Maße ein Problem der weiblichen Psyche sei. Erweist sich für sie (nicht zuletzt auf Grund von besonderen Sozialisationsformen und Rollenverteilungen) die Abwehr von Triebregungen als dringlicher und notwendiger für die Selbstkonstituierung der Persönlichkeit, als sie es für den Mann ist? Vieles in Bachmanns Zyklus spricht dafür, allem voran die scharf gezogene Alternative von Ich-Aufgabe in der Liebeserfüllung und Integritätsverlust (7/XIII) nach dem Scheitern, der zur Vertröstung auf ein „danach“ führt. Im einzelnen ergeben sich folgende Phasen, die sich in einem jeweils geschlossenen Metaphernfeld darstellen:

Zu den Abwehrvisionen des Zyklus gehört zunächst die Vergegenwärtigung des Schmerzes, der mit dieser Bedrohung verbunden ist. Er wird nicht als Schmerz beschrieben, vielmehr wird die Vorstellung einer Landschaft gegeben, in der das Bedrohende gesiegt hat. Dieser Sieg ist – bezogen auf die äußere Welt – Fiktion. Die Fiktion des Sieges der Gegenkräfte stellt hier ein Indiz für das Ausmaß des Bedrohtseins dar. Die Verbalkomplexe des Brechens, Einstürzens, Fallens, Steifliegens, Gefangenseins und Unterworfenenseins machen die Dimension dieser Erfahrung sichtbar. Die Welt wird als ein Ort gekennzeichnet, in den Kälte eingedrungen ist und über den fliegende Kommandos gekommen sind, denen nichts zu widerstehen vermag. Diese episodenhaft-metaphorischen Fügungen, die Aussagen über einen geographischen Ort enthalten, konnte die Phantasie der Autorin nur deshalb finden, weil sie sich dazu eignen, Mitteilungen über das eigene Ich zu machen, d. h. über ein Ich, das sich einer fatalen Anfechtung ausgesetzt sieht.

Im zweiten Abschnitt des Zyklus vergegenwärtigt die Bachmann die Vorstellungen des Lustgefühls, das der (zuvor unterdrückte) Trieb demjenigen gewährt, der sich ihm anheimgibt. Die zahlreichen Sexualmetaphern, die – vor allem in Gedicht 5 [VII] – das „Innen“ als sinnliche Erfahrung ausweisen und mit einem kaum ausgesprochenen „In-Mir“ ineinanderblenden, machen deutlich, wie stark die sexuelle Komponente dieser Triebkräfte ist. Diese Tatsache ließe sich auch an Hand der anderen Gedichte, in denen dies verdeckter der Fall ist, zeigen. Daß dieses Lustgefühl nicht von Dauer sein kann, liegt nahe. Lustgefühle können nicht festgehalten werden. Dies macht sie zu Quellen des Konflikts, denn sie enthalten notwendigerweise den Schmerz des Lustverzichts, der nach Aufhebung drängt. Der Trieb kann auf Dauer nicht dadurch „abgeleitet“ werden, daß man sich ihm hingibt. Enttäuschung ist die Folge, und mit ihr das Gefühl, daß die ganze Person in Frage gestellt sei.

So liegt es nahe, das Objekt der Befriedigung außerhalb der eigenen Person zu suchen: im Bereich der Kunst, in der Form des Liedes. Die Sublimierung, die dabei erfolgt, enthebt die Autorin der Erfüllungserwartung im unmittelbaren Lebensbereich, d. h. sie wird in eine vorgestellte Welt verlegt, in der sich das Geschaffene vor allem dadurch qualifiziert,

daß es dauerhafte Geltung besitzt. Die Ambivalenz, die damit verbunden ist, kommt in der Formulierung der Bachmann deutlich zum Ausdruck: „Doch das Lied überm Staub danach wird uns übersteigen.“ Einerseits rechtfertigt die Autorin das Lied – psychologisch gesprochen – als Sublimierung sonst nicht bewältigbarer Triebbedrohungen, andererseits zweifelt sie nicht an der Tatsache, daß auch das „Lied“ als Form der Kompensation nicht dazu beitragen kann, die Triebbedrohung im Leben aufzuheben; es bleibt der Trost des „danach“.

Es zeigt sich: Der Zyklus formuliert nicht Erfahrungen im Sinne abrufbarer Lebensweisheit; er vergegenwärtigt vielmehr die Wechselhaftigkeit der Auseinandersetzung von Trieb und Ich. Die einzelnen Phasen, von denen die Rede war, sind – so gesehen – nicht Abschnitte einer Biographie und nicht Etappen auf dem Weg der Anerkennung des Ranges, den die Kunst im Leben einnimmt, sondern vielmehr Bereiche, die im ständigen Umgang mit der eigenen Triebbedrohung eine hervorragende Rolle spielen. Diese Bereiche sind die eigentlichen Erfahrungselemente, von denen im Gedicht die Rede ist. So gesehen besitzt das Wort „Erfahrung“ eine Bedeutung, die über das Einmalige und Besondere hinaus die Konstanten der Lebensführung und die Bezirke sichtbar werden läßt, in denen die Lebensbewältigung zu leisten ist. Die einzelnen Abschnitte des Zyklus erweisen sich dabei als Elemente eines Kampfes (die Kriegsmetaphern – fliegende Kommandos, Triumph – stehen zu Recht), den das Ich der Dichterin auszufechten hat. Es ist eine Auseinandersetzung, in der sich jeder Mensch auf seine Art behaupten muß. Die Metaphern der Gedichte auf den Konflikt Trieb – Ich zurückzuführen, heißt also, sie als Zeugnisse einer grundlegenden menschlichen Erfahrung zu sehen. Sie spiegeln – metaphorisch verdichtet und deshalb viele Konnotationen tragend – eine Fallgeschichte von exemplarischer Bedeutung. Und soweit sie Biographisches vergegenwärtigen, erinnern sie nicht an Einzeldaten des äußeren Lebens, sondern lassen sie erkennen, auf welche Weise, mit welchen Mitteln und mit welchen Lösungsperspektiven die Dichterin ihre Erkenntnisse aus dem Umgang mit prototypischen menschlichen Erfahrungen poetisch zu Protokoll gibt.

III

Die Tatsache, daß die Dichterin prototypische Themen (Konflikt: Triebregung – Ich-Integrität) auf ihre Weise behandelt, ist – abgesehen von ihrem Talent – nicht nur eine Frage persönlichen Schicksals, sondern auch zeitgeschichtlicher Umstände. Das Verfahren, die Metaphernsprache produktionsästhetisch auf Konflikte zurückzuführen, gibt die Möglichkeit, sie und damit das ganze Gedicht auch in zeitgeschichtlichem Zusammenhang zu sehen.

Für alle psychologischen Überlegungen ist die Erkenntnis grundlegend, daß die Auseinandersetzung zwischen dem Trieb und dem Ich nie auf das Innere einer in sich abgeschlossenen Persönlichkeit beschränkt bleibt. Die Zeitumstände haben einen entscheidenden Anteil daran, daß diese Auseinandersetzung so und nicht anders erfolgt, d. h. daß bestimmte Aspekte des Konflikts verstärkt, andere zurückgedrängt, die einen legitimiert und die anderen tabuisiert werden. Nicht nur die Bewältigung der konkreten Wirklichkeit, sondern auch die Formen ersatzhafter Sublimierung von Konfliktlösungen richten sich nach dem in der Gesellschaft Anerkannten oder nach dem von ihr Mißbilligten. Dabei spielt die Normverletzung als eine der vielen Formen kompensatorischen Handelns eine

besondere Rolle; sie wendet sich gegen die Konventionen des Alltags und die Formen des politischen Lebens nicht weniger als gegen ästhetisch-stilistische Traditionen. Diese Hinweise zielen nicht auf eine Deformations-Poetik ab, wie sie der Strukturalismus, insbesondere der russische Formalismus, entworfen hat, es geht vielmehr darum, deutlich machen, daß der Konflikt Trieb – Ich in ständigem Widerspiel mit der Umwelt vor sich geht. Ob wir die verinnerlichten Instanzen der Umwelt als „Über-Ich“ oder als Normen der Gesellschaft bezeichnen, ist dabei nicht entscheidend.

Was besagen diese sehr gerafften Überlegungen für die Auswertung der bisher an den Gedichten gewonnenen Erkenntnisse? Zunächst: Ein Mensch, der im Gedicht das Problem „Lebensführung“ oder „Lebensbewältigung“ auf eine Weise behandelt, die die Pole der Auseinandersetzung Trieb – Ich so unmittelbar in Metaphern umsetzt, wie das hier geschieht, lebt offenbar nicht nur ohne religiöse Bindung, sondern auch in einer Gesellschaft, die ihm keine Identifikations- und Solidarisierungsangebote macht bzw. deren Angebote er nicht anzunehmen imstande ist. Ich glaube nicht daran, daß der Künstler von Natur aus das Schicksal des Außenseiters zu tragen hat. Zu vieles spricht, wenn man nur die letzten 1000 Jahre Dichtungsgeschichte überblickt, dagegen. Ich meine allerdings, daß ein Künstler, insbesondere der Dichter, in höherem Maße als andere dafür sensibilisiert ist, Identifikationsangebote der Mitwelt zu überprüfen. Die Annahme oder Verwerfung solcher Angebote nimmt der Künstler in der Regel qualifizierter vor als andere Menschen. Damit wird die Frage aktuell, warum die Bachmann, wie viele andere zeitgenössische Dichter auch, wenig dazu neigt, sich in den Dienst einer bestimmten politischen Richtung oder gesellschaftlichen Gruppe zu stellen (wie dies bis ins 18. Jahrhundert üblich war) und statt dessen ihr Interesse dem Ich zuwendet und versucht, es zu erkunden und auf sein Befinden in der Welt hin abzuhorchen. Die Erfahrungen aus dem Umgang mit sich selbst hält sie jedenfalls für mitteilenswerter als alles andere. Steht diese Erkenntnis nicht in Widerspruch zur programmatischen Äußerung der Dichterin, daß die Literatur die „stärkste Absicht“ habe zu wirken (334/260), d. h. zu verändern (309 f./195 f.)? Dieser Widerspruch besteht nur zum Schein. Zu seiner Erklärung weise ich auf folgendes hin: Die Tendenz, der Konfliktbewältigung eine nach Innen gekehrte und das Ich erkundende Richtung zu geben, ist nur in bestimmten historischen Phasen feststellbar. Der Subjektivismus stellte in der Zeit des aufstrebenden Bürgertums einen jener Grundwerte dar, in denen sich die Bedürfnisse des Einzelnen und die Forderungen der Gesellschaft trafen. Er war die Voraussetzung bürgerlicher Tätigkeit (Handel, Wirtschaft, Beamtentum) und erschien daher auch als der Schlüssel zur Lösung aller Probleme, im privaten Bereich nicht weniger als in Wirtschaft und Politik. Die gesamte Morallehre war daran orientiert. Angesichts der großen Umwälzungen, die die moderne Zeit brachte, und angesichts der Aufgaben, die im Zusammenhang damit zu bewältigen waren, erwiesen sich die Normen subjektivistischer Lebensführung in fortschreitendem Maße als unzureichend und daher als unzeitgemäß. Man neigte mehr und mehr dazu, auch die fatalen Folgen zu sehen, die ein übergroßer Spielraum des sich frei entfaltenden Subjekts für die Gesamtheit haben konnte, und man erkannte, daß die humanisierende Wirkung, die vom Individuum ausgehen konnte, in der Regel weit hinter dem Mißbrauch zurückblieb, der im Namen subjektivistischer Ideale getrieben wurde.

Das Dilemma subjektivistischer Lebensorientierung scheint mir auch aus diesem Gedicht der Bachmann zu sprechen. Es vergegenwärtigt die charakteristische Situation einer Generation, die noch mit den Wertvorstellungen des Subjektivismus heranwuchs und an sie glaubte und die die Erfahrung machte, daß die Welt des hochindustrialisierten und

technisierten Zeitalters (Wirtschaft, Politik, Kulturbetrieb, Alltagsleben) so organisiert ist, daß für die Entfaltung des Individuums kaum mehr Spielraum bleibt. Auf der Suche nach „Erlösung“ (7/XIII) von den konflikthaften Bedrohungen, denen das Ich ausgesetzt ist, sieht es sich auf die eigene Existenz zurückverwiesen; auf jenen Bereich, von dessen Widersprüchen die Konflikte ja ihren Ausgang nehmen. Innerhalb der Rahmenbedingungen des Subjektivismus ergibt sich darüber hinaus in Hinblick auf die Bachmann das besondere Problem des Gegensatzes von Sinnlichkeit und Selbständigkeit. Bewährung im Beruf und Erfüllung von tradierten Rollenerwartungen schaffen eine Konfliktkonstellation, in der das allgemeine Dilemma des Subjektivismus im 20. Jahrhundert überscharf zum Ausdruck kommt.

Die Situation der Dichterin wird sichtbar und damit der Horizont, in den die Aussagen der Gedichte reichen. In der Welt des 20. Jahrhunderts erfährt die Dichterin auf Grund von Tradition und Verhältnissen (subjektivistische Kultur, subjektfeindliche Praxis) den biopsychischen Grundkonflikt Triebanspruch – Ich-Integrität in verschärfter Form. Diese Verschärfung macht es erklärbar, warum ihre Phantasie-Tätigkeit damit beschäftigt ist, vor allem diesen Konflikt zu vergegenwärtigen. Und vergegenwärtigen heißt hier, wie die Bachmann selber sagt: sehend machen für sich und andere. Hinter der Absicht, sehend zu machen, steht für die Dichterin aber offenbar auch die Forderung, jene Kräfte zu mobilisieren, die imstande sein können, diesen Grundkonflikt zu bewältigen. Der persönliche und zugleich soziale Charakter des Konflikts bringt es mit sich, daß die Integrationsnot der Dichterin als eine zugleich persönliche und gesellschaftliche zu verstehen ist. Und die Aufgabe der Kunst, zu verändern, bezieht sich dementsprechend nicht nur auf die Forderung, das eigene Ich für den Umgang mit der Welt zu konditionieren, sondern auch auf die Aufgabe der Umwelt, Formen für das Zusammenleben zu finden, die den Planeten für den einzelnen bewohnbarer machen. Zu sagen, was dies konkret bedeute, ist nicht Aufgabe des Gedichts, aber die Dringlichkeit, adäquatere Formen menschlichen Zusammenlebens zu suchen, gehört sehr wohl zu seinen Absichten.

Aus den Liedern auf der Flucht

*Dura legge d'Amor! ma, ben che obliqua,
 Servar convensi; però ch'ella aggiunge
 Di cielo in terra, universale, antiqua.*

Petrarca, „I Trionfi“

1/I

Der Palmzweig bricht im Schnee,
 die Stiegen stürzen ein,
 die Stadt liegt steif und glänzt
 im fremden Winterschein.

Die Kinder schreien und ziehn
 den Hungerberg hinan,
 sie essen vom weißen Mehl
 und beten den Himmel an.

Der reiche Winterflitter,
das Mandarinengold,
treibt in den wilden Böen,
Die Blutorange rollt.

2/II

Ich aber liege allein
im Eisverhau voller Wunden.

Es hat mir der Schnee
noch nicht die Augen verbunden.

Die Toten, an mich gepreßt,
schweigen in allen Zungen.

Niemand liebt mich und hat
für mich eine Lampe geschwungen!

3/IV

Kälte wie noch nie ist eingedrungen.
Fliegende Kommandos kamen über das Meer.
Mit allen Lichtern hat der Golf sich ergeben.
Die Stadt ist gefallen.

Ich bin unschuldig und gefangen
im unterworfenen Neapel,
wo der Winter
Posilip und Vomero an den Himmel stellt,
wo seine weißen Blitze aufräumen
unter den Liedern
und er seine heiseren Donner
ins Recht setzt.

Ich bin unschuldig, und bis Camaldoli
rühren die Pinien die Wolken;
und ohne Trost, denn die Palmen
schuppt so bald nicht der Regen;

ohne Hoffnung, denn ich soll nicht entkommen,
auch wenn der Fisch die Flossen schützend sträubt
und wenn am Winterstrand der Dunst,
von immer warmen Wellen aufgeworfen,
mir eine Mauer macht,
auch wenn die Wogen
fliehend
den Fliehenden
dem nächsten Ziel entheben.

4/VI

Unterrichtet in der Liebe
durch zehntausend Bücher,
belehrt durch die Weitergabe
wenig veränderbarer Gesten
und törichter Schwüre –

eingeweiht in die Liebe
aber erst hier –
als die Lava herabfuhr
und ihr Hauch uns traf
am Fuß des Berges,
als zuletzt der erschöpfte Krater
den Schlüssel preisgab
für diese verschlossenen Körper –

Wir traten ein in verwunschene Räume
und leuchteten das Dunkel aus
mit den Fingerspitzen.

5/VII

Innen sind deine Augen Fenster
auf ein Land, in dem ich in Klarheit stehe.
Innen ist deine Brust ein Meer,
das mich auf den Grund zieht.
Innen ist deine Hüfte ein Landungssteg
für meine Schiffe, die heimkommen
von zu großen Fahrten.

Das Glück wirkt ein Silbertau,
an dem ich befestigt liege.

Innen ist dein Mund ein flaumiges Nest
für meine flügge werdende Zunge.
Innen ist dein Fleisch melonenlicht,
süß und genießbar ohne Ende.
Innen sind deine Adern ruhig
und ganz mit dem Gold gefüllt,
das ich mit meinen Tränen wasche
und das mich einmal aufwiegen wird.

Du empfängst Titel, deine Arme umfassen Güter,
die an dich zuerst vergeben werden.

Innen sind deine Füße nie unterwegs,
sondern schon angekommen in meinen Samtlanden.
Innen sind deine Knochen helle Flöten,

aus denen ich Töne zaubern kann,
die auch den Tod bestriicken werden . . .

6/XII

Mund, der in meinem Mund genächtigt hat,
Aug, das mein Aug bewachte,
Hand –

und die mich schleiften, die Augen!
Mund, der das Urteil sprach,
Hand, die mich hinrichtete!

7/XIII

Die Sonne wärmt nicht, stimmlos ist das Meer.
Die Gräber, schneeverpackt, schnürt niemand auf.

Wird denn kein Kohlenbecken angefüllt
mit fester Glut? Doch Glut tut's nicht.

Erlöse mich! Ich kann nicht länger sterben.

Der Heilige hat anderes zu tun;
er sorgt sich um die Stadt und geht ums Brot.
Die Wäscheleine trägt so schwer am Tuch;
bald wird es fallen. Doch mich deckt's nicht zu.

Ich bin noch schuldig. Heb mich auf.
Ich bin nicht schuldig. Heb mich auf.

Das Eiskorn lös vom zugefrorenen Aug,
brich mit den Blicken ein,
die blauen Gründe such,
schwimm, schau und tauch:

Ich bin es nicht.
Ich bin's.

8/XIV

Wart meinen Tod ab und dann hör mich wieder,
es kippt der Schneekorb, und das Wasser singt,
in die Toledo münden alle Töne, es taut,
ein Wohlklang schmilzt das Eis.
O großes Tauen!

Erwart dir viel!

Silben im Oleander,
Wort im Akaziengrün
Kaskaden aus der Wand.

Die Becken füllt,
hell und bewegt,
Musik.

9/XV

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,
die Zeit und die Zeit danach.
Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.
Doch das Lied überm Staub danach
wird uns übersteigen.

ANMERKUNGEN

- ¹⁾ *Wolfram Mauser*: Ingeborg Bachmanns „Landnahme“. Zur Metaphernkunst der Dichterin. In: *Sprachkunst* 1, 1970, S. 191–206.
- ²⁾ Zitiert wird a) nach der Ausgabe: *Ingeborg Bachmann*: Gedichte, Erzählungen, Hörspiele, Essays. München 1964, die die gekürzte Fassung der „Lieder auf der Flucht“ enthält (S. 53–58) und sie mit arabischen Zahlen durchnummeriert, und b) nach der neuen „Gesamtausgabe“ der Werke: *Ingeborg Bachmann*: Werke. Hgg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978. Die „Lieder auf der Flucht“ stehen in Bd. 1, S. 138–147 (römisch durchnummeriert), die Zitate aus den „Essays“ usw. in Bd. 4, S. 182–271 und S. 275–277. Die zweiten Zahlen in Klammern bzw. eckigen Klammern beziehen sich jeweils auf die „Gesamtausgabe“. Auch der gekürzten Fassung der „Lieder auf der Flucht“ stellte *Ingeborg Bachmann* ein Motto aus „I Trionfi“ von *Petrarca* voraus; die deutsche Übersetzung lautet:

Amors Gesetz ist hart und nicht zu loben;
Doch heischt's Gehorsam; alt und unbeschränket,
Reicht es zur Erd' herab vom Himmel oben.

(*Karl Förster*. 1818)

- ³⁾ *Marcel Reich-Ranicki*: Deutsche Literatur in West und Ost. Prosa seit 1945. München 1966, S. 190.
- ⁴⁾ *Ingeborg Bachmann*: Anrufung des Großen Bären. München 1956, S. 79 (144).
- ⁵⁾ *J. Laplanche / J. B. Pontalis*: Das Vokabular der Psychoanalyse. Frankfurt 1973, S. 24 (stw 7).