

Kapitel 5

„Gepachtete Bilder“ und „wahre Sätze“. Zum Problem der gerichteten Innovation in der Ästhetik Ingeborg Bachmanns

*Die Metaphern machen Lyrik. Es ist nichts da, das sie
vertreten (Ingeborg Bachmann)¹.*

Von der Kritik der Philosophie und Wissenschaft zur Fundierung der Kunst

In der „geistigen Formation“ der angehenden Schriftstellerin und Philosophiestudentin, die mit einer Dissertation über die Aufnahme der Existenzialphilosophie Heideggers promoviert hat, bedeutet die Begegnung mit Ludwig Wittgenstein eine entscheidende Wende, bietet ihr doch sein Werk „die überzeugende Lösung sowohl im Hinblick auf die Klarheits- und Exaktheitsforderung der Neopositivisten als auch im Hinblick auf die existentiellen Fragen, die im Zentrum der Seinsreflexion Heideggers liegen“². Dabei ist in den beiden Essays Ingeborg Bachmanns über Ludwig Wittgenstein³ aus den Jahren 1953 und 1954 von Literatur, von Kunst und Ästhetik eher beiläufig die Rede. Konträr zum rhetorischen Defätismus, mit dem Bachmann noch in den *Frankfurter Vorlesungen* im Wintersemester 1959/60 die Aufgabe des Schriftstellers formuliert⁴, überraschen doch der zentrale Ort, welcher der Literatur implizit und *ex negativo* im

¹ Abend mit Ingeborg Bachmann. Eine Aufzeichnung von Hermann BURGER, in: du. Die Zeitschrift für Kultur, Heft Nr. 9, I. BACHMANN, Das Lächeln der Sphinx, Zürich 1994, 69. Die Aufzeichnung bezieht sich auf den 7. Oktober 1969.

² B. AGNESE, Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns, Wien 1996, 46f.

³ I. BACHMANN, Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte, in: DIES., Werke, hrsg. von C. KOSCHEL, I. v. WEIDENBAUM und C. MUSTER, München Zürich 1978f., Bd. IV, 12–23; DIES., Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins, in: DIES., Werke, a.a.O., Bd. IV, 103–127. Im weiteren Verlauf des Kapitels werden Zitate aus dieser Ausgabe jeweils nur durch Angabe des Bandes (römische Ziffern) und der Seite belegt.

⁴ Vgl. folgendes Zitat über die Wirkungslosigkeit von Literatur: „Und der verändern wollende Dichter, wie viel steht ihm frei und wie viel nicht? Das ist auch die Frage. Es gibt ein Drama für ihn, das erst in unserer Zeit ganz offenbar geworden ist: weil er das ganze Unglück des Menschen und der Welt im Auge hat, scheint es, als sanktioniere er dieses Unglück, scheint es, als verfehlt er die gewünschte Wirkung. Weil er das ganze Unglück

epistemischen Gefüge zugewiesen wird, und ebenso die wesentliche, geradezu exklusive Funktion, die der Kunst zugetraut wird in der Frage, wie die vakant gewordene Stelle des Letztbegründungszusammenhanges nun unter den nachmetaphysischen Bedingungen der Moderne besetzt werden kann.

Dies geschieht in einer strategisch subtilen, philosophisch aber äußerst prekären Gedankenbewegung der doppelten Kritik. Zunächst rekapituliert Bachmann eng am Text des *Tractatus logico-philosophicus*⁵ die Selbstkritik des Neopositivismus; sodann weist sie unter Annahme der vollen Gültigkeit des neopositivistischen Sinnkriteriums die Sinnansprüche der metaphysischen Schulen (insbesondere Heideggers Fundamentalontologie) zurück, um schließlich in einem dritten Schritt die Selbstbeschränkung des Neopositivismus auf den Bereich letzter positiver Geltung, also auf die tautologische Wahrheit analytischer Aussagen und die empirische Wahrheit einfacher Beobachtungssätze metakritisch zum ästhetischen Geltungsbereich der Kunst hin zu öffnen. Die durchgängige semantische Interpretation der Wirklichkeit (als Weltanschauung, aus der allgemeine Erklärungen resultieren könnten) und jedes ethische Werturteil fallen so genuin der Kunst zu:

Die Erwartungen vieler, eine Unterweisung zur Lebensführung oder einen Zugang zum Weltverständnis zu erhalten, können und wollen hier freilich nicht erfüllt werden. Die wissenschaftliche Philosophie – und es ist eine Aufgabe der Philosophie, Wissenschaft zu sein – vermag nicht, wie die Religion oder die Dichtung, zu trösten, zu helfen oder Einsicht in etwaige, über das Erfahrbare hinausliegende Dinge zu geben, sondern sie hat zu ordnen, die Erkenntnisse, die uns in verschiedenen Wissenschaftszweigen werden, zu untersuchen, die gesetzmäßigen Zusammenhänge aufzudecken und in ein brauchbares System zu bringen⁶.

Wittgenstein hat solcher doppelten Kritik freilich zugearbeitet; allgemein dadurch, daß er sowohl der Philosophie als auch der Wissenschaft jegliche Berührung mit der Lösung der Lebensprobleme abspricht (vgl. *Tractatus*, 6.52); im speziellen dadurch, daß er sowohl die Existenz der Wirklichkeit als auch die logische Form, die eine abbildliche Beschreibung der Wirklichkeit erst ermöglicht, der wissenschaftlichen Beschreibbarkeit entzieht und so mit dem Unaussprechlichen bzw. dem Zeigeakt des Mystischen zusammenführt: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.“ (*Tractatus*, 6.52)

Am Grunde der Episteme – so wird Bachmann folgern – liegt das Mystische als Bedingung der Möglichkeit sinnvoller Sätze; das Mystische erweist sich mithin als das *Transzendente*: „Daß die Welt sprechbar – also abbildbar wird

verstattet, scheint zugelassen, daß auch das Veränderbare nicht verändert wird.“ (IV, 197)

⁵ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, in: DERS., Werkausgabe in 8. Bde. Bd.1, Frankfurt a.M. 1984.

⁶ I. BACHMANN, *Philosophie der Gegenwart*, in: DIES., *Kritische Schriften*, hrsg. von M. ALBRECHT und D. GÖTTSCHE, München Zürich 2005, 20–34; 33–34.

–, daß Sagbares möglich ist, ist erst durch das Unsagbare, das Mystische, die Grenze oder wie immer wir es nennen wollen, möglich.“ (IV, 116)

Da die Kunst im Fortgang der Argumentation zu jenem Bereich avanciert, der für die „mystischen – sich „im Unsagbaren“ vollziehenden (IV, 120) – Erfahrungen des Herzens“ zuständig ist, komme sie „[d]em Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen [„emotional-aktualen“] Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, [...] mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Mass entgegen“⁷. Anders gesagt: Nur die Kunst gebe „Einsicht in etwaige, über das Erfahrbare hinausliegende Dinge“, etwa in existentielle „Grunderlebnisse“, deren systematische bzw. philosophische Erfassung sonst immer zur „gefährlichen Halbrationalisierung einer Sphäre“⁸ führe:

Wer dem ‚nichtenden Nichts‘ begegnen will, wird erschütternd aus Goyas Bild ‚Kronos verschlingt seine Kinder‘ die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren und als sprachliches Zeugnis äusserster Darstellungsmöglichkeit des ‚Unsagbaren‘ Baudelaires Sonett ‚Le gouffre‘ empfinden können, in dem sie die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der ‚Angst‘ und dem ‚Nichts‘ verrät⁹.

In der Grenzziehung zwischen dem positiv Formulierbaren und dem Mystischen führt nun Bachmann drei distinkte philosophische Argumente zusammen, die Wittgenstein in verschiedenen Problemkontexten mit unterschiedlichen Zielen entfaltet. Dadurch wächst dem Mystischen eine (aus Wittgensteins *Tractatus* nicht ableitbare) Vielfalt von Sinnbereichen zu, deren Ausgrenzung aus dem Bereich des sinnvoll Sagbaren Bachmann später als Nihilismus bezeichnen wird. Die Bezeichnung der positivistischen Selbstbeschränkung als nihilistisch macht freilich – wenngleich nur rhetorisch und nicht analytisch – die „Entgrenzung der Welt“, die Überschreitung der Grenzen positiver Welterfahrung auf eine „unaussprechliche Erfahrung“ (IV, 118) hin möglich und unumgänglich.

Bachmann beginnt mit dem Induktionsproblem der positivistischen Logik, das nicht nur die Logik, sondern mehr noch die Naturwissenschaften trifft, die sich der Logik als ihres grundlegenden Instrumentariums bedienen. Besteht die Welt, der positivistischen Ontologie Wittgensteins folgend, aus der Gesamtheit unabhängiger Tatsachen, so kann der sinnvolle Satz lediglich ein singuläres Abbild einer Tatsache darstellen. Die positivistische Beschreibung der Wirklichkeit beschränkt sich mithin auf die unverbundene Folge von singulären Beobachtungen singulärer Tatsachen. Von daher liegen bereits verallgemeinernde Sätze oder Gesetzesaussagen außerhalb des Sinnvollen. Aber allein aus diesen Sätzen ließe sich eine zusammenhängende und informative (eben nicht-tautolo-

⁷ I. BACHMANN, Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers [Dissertation, Wien 1949], hrsg. von R. PICHL. Mit einem Nachwort von F. WALLNER, München Zürich 1985, 130.

⁸ Ebd., 129.

⁹ Ebd., 130.

gische) Erkenntnis formulieren, ließe sich „ein Aufschluß über die Wirklichkeit“ (IV, 104) gewinnen.

Um es noch einmal deutlich zu machen: Daß Bachmann in der schon im Neopositivismus kontroversen Frage, ob Gesetzaussagen ontischen Strukturmomenten des Wirklichen entsprechen oder eben sinnlos seien, dem negativen Entscheid Wittgensteins folgt, versteht sich keineswegs von selbst, insbesondere deshalb nicht, weil dieser Entscheid mit Hilfe von Überzeugungen gefällt wird, die dem neopositivistischen Gedankensystem entnommen sind, das Bachmann später desavouiert. So schöpft sie das kritische Potential der rigiden Selbstbeschränkung Wittgensteins aus, um später die Kunst vor den Anfechtungen alternativer philosophischer und wissenschaftlicher Sinnansprüche zu schützen.

Der zweite Problemkontext, den Bachmann anspricht, verbindet die Idee der logischen Form, die die Gemeinsamkeit des Satzes mit dem, was er darstellt, zeigt, diese Form selbst aber nicht zusätzlich darstellen kann, mit der Zurückweisung metasprachlicher Operationen; aber allein diese könnten den Begriffen über semantische Regeln Gegenstände und der logischen Form die Verknüpfung der Gegenstände zu Tatsachen zuordnen. Da die metasprachlichen Regeln jedoch keinen empirischen Gehalt besitzen, gelten sie im neopositivistischen Kontext als empirisch sinnlos; und überdies droht ein infinites Progreß, weil zu jeder Metasprache eine höhere Metasprache nötig würde, die ihrerseits wiederum ihre Darstellungsfunktion in einer Metasprache höherer Ordnung erst begründen müßte und so fort.

Eng verklammert mit dem Problem der Metasprache bzw. der logischen Form, aber doch nur diesem analog, sind nun drittens für Bachmann die Fragen der Ethik:

(...) Werte, an denen wir uns orientieren, sind ja auch Sätze zweiter Ordnung und metaphysisch verankert. Wenn aber eine Wirklichkeit zweiter Ordnung, in der die Sinnggebung und die moralische Gesetzgebung unseres Lebens beheimatet sind, geleugnet wird, käme ja in dieser neopositivistischen Philosophie die ganze Ethik zum Wegfall, und es wäre tatsächlich der Nullpunkt im abendländischen Denken erreicht, die Erfüllung eines absoluten Nihilismus, wie ihn sich nicht einmal Nietzsche, der Zertrümmerer der traditionellen westlichen Wertssysteme, auszudenken vermochte. (IV, 115)

Wittgensteins Diktum „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (Tractatus, 5.6.), das Bachmann nicht müde wird zu zitieren, wandelt sich im Zeichen des metakritischen Nihilismusvorwurfs von der Bestimmung des Bereichs sinnvollen Sprechens, wie es Wittgenstein intendierte, zur Bestimmung des sprachlichen und gedanklichen Determinismus, der überwunden werden muß, will sich der Mensch Orientierung verschaffen. Und diese Aufgabe der Überwindung fällt allein der Kunst zu, freilich nur, weil Bachmann Philosophie und Wissenschaft ausschließlich aus der Perspektive des Neopositivismus zu denken unternimmt und alternative Konzepte der Philosophie und der Wissenschaft gar nicht in Betracht zieht.

Hieraus leitet sich der für Ingeborg Bachmanns gesamtes poetologisches Denken zentrale Dualismus zwischen dem Sprachdeterminismus, der hier aus der Reduktion auf das rein positiv Faßbare resultiert, und dem Sprachtranszendentalismus ab, der schon im Kontext der Wittgensteinschen Philosophie – so Bachmanns Lektüre – aus dem Bereich des rein Positiven heraus Anleihen nimmt an der Gegenwärtigkeit mystischer, grundsätzlich innovativer Transzendenzerfahrung.

Der Gedanke der permanenten Innovation aber, der sowohl besagt, daß die Überschreitung der positivistischen Grenzen notwendig ist, als auch, daß die mystische Erfahrung vom Überschrittenen, also von der Wissenschaft und der Philosophie aus keineswegs verständlich (darstellbar) zu machen ist, bleibt noch, wie alle Umkehrungen, im Gebäude des Positivismus gefangen, welches Bachmann gerade niederreißen möchte. Sie übernimmt unbewußt die Voraussetzung einer klaren Trennung zwischen Gedanken und Sprache einerseits und der objektiven Welt der Tatsachen andererseits und folglich das Postulat eines einzigen wahren Bildes, das als „Modell der Wirklichkeit“ (Tractatus, 2.12.) fungiert. Die Überschreitung wird sodann allein aus der existentiellen Belanglosigkeit der positivistischen Sprache heraus begründet, wobei weder die ontologische Struktur der Welt noch die logische Syntax der naturwissenschaftlichen Sprache, die sie abbildet, angegriffen wird. Bachmanns Idee der Innovation arbeitet also im Kontext ihrer philosophischen Essays noch ausschließlich konträr zum synchronen Horizont der epistemischen Hierarchie, und noch nicht – wie in den *Frankfurter Vorlesungen* – entlang der diachronen Dynamik einer permanenten Neudefinition auch des Wirklichen selbst. Dies wäre dann ein historisch offenes Wirklichkeitskonzept, worin die klare Trennung des Objektiven und des Subjektiven und auch die Einzigkeit einer Beschreibung des ersteren aufgegeben sind.

Das Bild, das die Wirklichkeit abbildet (vgl. Tractatus, 2.201), ist sinnvoll als positivistisches, aber es beschränkt das Sprechen auf einen Bereich des Sagbaren, der dem Menschen eben ‚nichts sagt‘ hinsichtlich der Frage, in welcher Welt er lebt und was er darin mit sich anfangen könnte: das deterministische logische Bild ist folglich das radikal sinnlose.

Aus dieser Paradoxie heraus entwickelt Bachmann in vielen gedanklichen Zwischenschritten, die aus dem folgenden ersichtlich werden sollen, den Doppelcharakter der literarischen Bildlichkeit. Einerseits versteht sie die Metapher als deterministisches Klischee einer Sprache der Gewalt oder des Journalismus (siehe den 2. Abschnitt *Die Sprache der Gewalt und die falschen Fundierungsversuche alternativer Sprachformen*) sowie als ein allein aus der Immanenz der literarischen Sprachentwicklung heraus legitimiertes ästhetizistisches Verfahren bzw. Sprachexperiment. Der Ästhetizismus bzw. die ästhetizistische Metapher erscheint sodann als Innovation ohne Richtung (siehe den 3. Abschnitt *Bachmanns Kritik an der ästhetizistischen Moderne*).

Andererseits deutet sie aber die Metapher als ein ästhetisches Vermögen, das die Bedingung der Möglichkeit sinnvollen und ethisch motivierten litera-

rischen Sprechens aus dem Mystischen heraus allererst schafft und – wichtiger noch – als „Gegenbild“ permanent die Neudifferenzierung der Welt im Medium der literarischen Sprache zu leisten imstande ist. In diesem Sinne erscheint die Metapher als intentionale Innovation, gesättigt und legitimiert durch die historische Erfahrung des einzelnen, die in der ästhetischen Sprache zwar im positiven Sinne nicht ‚bezeichnet‘ werden kann, aber doch nicht ‚zeichenlos‘ bleibt (siehe den 4. Abschnitt *Die Idee und die Aporie der Innovation: Das Problem der Richtung*).

Laßt, sag ich, laßt.
 Ins höchste Ohr nicht,
 nichts, sage ich, geflüstert,
 zum Tod fall dir nichts ein,
 laß, und mir nach, nicht mild
 noch bitterlich,
 nicht trostreich,
 ohne Trost
 bezeichnend nicht,
 so auch nicht zeichenlos – (I, 163)

*Die Sprache der Gewalt und die falschen Fundierungsversuche
 alternativer Sprachformen*

Der Dualismus zwischen Sprachdeterminismus und Sprachtranszendentalismus, der für die philosophischen Arbeiten Bachmanns bedeutsam war, ist auch für die Lektüre der Erzählungen aus dem Prosaband *Das dreißigste Jahr* (1961) grundlegend. Die Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren* kreisen um die Kritik jener Sprachformen, deren deterministische Qualität sich allein schon durch das Wirken und Fortwirken faschistischer Strukturen zeigt. Die Erzählungen *Alles* und *Ein Wildermuth* kreisen hingegen um die letzten Endes aporetischen Versuche, innovative, nicht belastete Formen des Sprechens zu entwerfen und zu begründen. In beiden Fällen wird der Bild-Begriff negativ akzentuiert: Die Bilder erscheinen als Inbegriff der Sprachschablonen, welche die Wahrnehmung der Wirklichkeit vorprägen und nur jene Formen der Persönlichkeitsentfaltung zulassen, die gesellschaftlich sanktioniert sind. „Gebt zu, daß ihr nur ein von den Alten möbliertes Land bewohnt, daß eure Ansichten gemietet sind, gepachtet die Bilder eurer Welt.“ (II, 103)

Die angedeutete poetologische Stoßrichtung der Erzählungen liegt dabei nicht offen zutage. Der Standpunkt der Autorin läßt sich den fiktionalen Texten nicht einfach und ohne weiteres entnehmen. Denn der poetologische Geltungsanspruch wird im fiktionalen Rahmen literarischer Texte anders erhoben als in den Essays oder den *Frankfurter Vorlesungen*. Die fiktionalen Texte zeigen ein zum

Teil äußerst komplexes Wechselverhältnis zwischen drei Ebenen poetologischen Sprechens: zwischen (i) den strukturalen Momenten, durch die sie *unausgesprochen*, aber *faktisch* Verfahren und Formen ihres eigenen ästhetischen Anspruchs durchsetzen (*strukturelle* Poetologie), (ii) ihren *expliziten* poetologischen Kommentaren auf der Figuren- oder Erzählerebene und (iii) den *impliziten* Signalen, die den Textelementen über ihre primäre semantische Funktion im narrativen Zusammenhang hinaus einen poetologischen Stellenwert beimessen¹⁰. Die Verlagerung des poetologischen Gehaltes von der Plotstruktur und der Figurenrede auf die Schnittstelle und die komplexe Wechselwirkung zwischen den strukturellen, expliziten und impliziten Textsignalen ist jedoch nur eine der Schwierigkeiten im Umgang mit Bachmanns Erzählungen. Hinzu kommt, daß die Textebenen einander nicht zu-, sondern vielmehr häufig entgegenarbeiten. Wie später in der Analyse von *Alles* deutlich wird, löst der Text inhaltlich gerade nicht ein, „was er predigt“¹¹: der explizite Selbstanspruch des Protagonisten, der nachfolgenden Generation eine unbeschädigte Sprache zu eröffnen, bleibt unrealisiert; er endet mit dem Tod dessen, der die neue Sprache hätte sprechen sollen.

Diese Bemerkungen sind nicht allein als methodologisches Plädoyer für eine philologische Vorsicht im Umgang mit fiktionalen, aber eminent poetologischen Texten intendiert. Denn sie beschreiben zugleich ein Erzählverfahren, das Bachmann selbst im Roman *Der Fall Franza* (1966) als Prinzip der Inwendigkeit reflektiert hat:

Die Schauplätze (des Romans, A.d.V.) sind Wien, das Dorf Galicien und Kärnten, die Wüste, die arabische, lybische, die sudanische. Die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt [sic!]. Einmal in dem Denken, das zum Verbrechen führt, und einmal in dem, das zum Sterben führt. Denn es ist das Innen, in dem alle Dramen stattfinden, kraft der Dimension, die wir oder imaginierte Personen diesem Leidenmachen und Erleiden verschaffen können. (III, 342)

Dieses Prinzip der Inwendigkeit entspricht sowohl der Idee Wittgensteins, daß sich die Form notwendig einer positiven Darstellung entzieht, als auch Adornos Überzeugung, daß allein die strukturellen Widersprüche der Form, verstanden als „Male der Zerrüttung“¹², auf die ungelösten Antagonismen der Gesellschaft verweisen. Es handelt sich von daher bei Bachmanns Erzählungen nicht „um den ästhetischen Nachvollzug bereits vorhandener Gedanken und Einsichten“¹³, auch ist die These falsch, die sprachtheoretischen Prinzipien würden durch ihre Narrativierung an analytischer Schärfe verlieren. Denn dadurch, daß diese Prinzipien in die lebensgeschichtliche Dynamik der Figuren gebracht werden, gelingt es, sie in ihrer ganzen lebenswirklichen Komplexität und Widersprüchlichkeit zu entfalten.

¹⁰ Vgl. K. MÜLLER-RICHTER, *Der Streit um die Metapher*, a.a.O., 26.

¹¹ P. DE MAN, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt a.M. 1988, 45.

¹² Th. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, a.a.O., 41.

¹³ S. GOLISCH, *Ingeborg Bachmann zur Einführung*, Hamburg 1997, 95.

Es wurde gesagt, daß in den Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren* eine vehemente Kritik gegen die rein reproduktive Verwendung der Sprachbilder geführt wird, und zwar dadurch, daß die Erzählungen den engen Konnex zwischen der Phrase als dem Inbegriff schablonenhaften Sprechens einerseits und zwischen der Lüge und der Gewalt andererseits aufzeigen. Die Gesamtheit phrasen-, gewalt- und lügenhaften Sprechens bezeichnet Bachmann als „Gaunersprache“; diese kolonialisiert jeden Bereich des zwischenmenschlichen Lebens und erstreckt sich auf alle gesellschaftlichen Institutionen – von der Familie bis zum Staat. Die „Gaunersprache“ ist mithin die Sprache der (repressiven, tödlichen) patriarchalischen Ordnung, des Autoritären; oder, historisch konkretisiert: die Sprache der Nationalsozialisten¹⁴.

In *Jugend in einer österreichischen Stadt* wird dies anhand des paradoxen Funktionierens der Spracherziehung entwickelt; denn bereits der Prozeß der Sprachsozialisation erweist sich als Gewalt an den Kindern, die, indem sie versuchen, die Sprache zu beherrschen, von dieser beherrscht werden. Die Spracherziehung ist so ein Teil der pädagogischen „Abrichtung“ (Wittgenstein), die in der Schule beginnt und im nationalsozialistischen Umgang mit der Sprache seine Fortsetzung findet:

In der Schule sagen die Lehrer zu ihnen (zu den Kindern, A.d.V.): Schlagen sollte man euch, bis ihr den Mund aufmacht. Schlagen. (...) Zwischen dem Vorwurf, zu laut zu sein, und dem Vorwurf, zu leise zu sein, richten sie sich schweigend ein. (II, 85)

Während in *Jugend in einer österreichischen Stadt* der repressive Charakter der Spracherziehung die eigenständige Vorstellungs- und Phantasiewelt der Kinder unterdrückt, wird die Sprachbewegung in *Unter Mördern und Irren* aus der Perspektive der Erinnerung an den Nationalsozialismus rekonstruiert und ebenfalls in ihrer ganzen Fatalität gezeigt. Dabei werden wiederum Männer, Gewalt- und Nazisprache in eine enge Verbindung gebracht: gemeinsam ist diesen Sprachformen ihr mörderischer Wahn, der – das ist eine wichtige Erweiterung des üblichen Täter-Opfer-Schemas – nicht nur dem Opfer, dem dieses Reden gilt und dessen Zerstörung befohlen wird, Gewalt antut, sondern auch dem Sprechenden, der die Gewalt an den Opfern befiehlt.

Ein Seitenblick auf einige erst posthum veröffentlichte Aufzeichnungen Bachmanns macht deutlich, daß und wie der enge Zusammenhang zwischen metaphorischer Phrase und Gewalt auch die Sprache des Journalismus charakterisiert:

Unangemessenes Reden über Politik, dargestellt wie ein Räuber und Gendarmenspiel, ein Boxing, die Worte drohen, zurückschlagen, (...) selbst dort, (wo) die Politik noch friedliche Züge zu haben scheint, der Jargon des Kriegerischen, voller Aggressivität und zu-

¹⁴ Vgl. K. BARTSCH, Geschichtliche Erfahrung in der Prosa von Bachmann. Am Beispiel der Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren*, in: KOSCHEL, CH. / V. WEIDENBAUM, I. (Hrsg.), Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, München Zürich 1989, 432–448.

gleich (ein) von einer aus allen schlechten Metaphern leerlaufenden Metapher gespeister Journalismus. Pulverfaß Kuba, Deutschland Frankreich überall, mit der Faust zurückschlagen, die großen Männer ausgerüstet, von den Journalisten mit Machtvollkommenheiten, die sie möglicherweise haben aber nicht haben sollten und nicht zu Recht haben können¹⁵.

Die Sprache des Journalismus überträgt die politischen Belange in spielerische, sportive oder kriegerische Denkmuster und brutalisiert so die Unternehmen der Politik selbst noch dort, wo ihr die unterstellte Aggressivität gar nicht eignet. So verliert der Journalismus jegliche analytische Kompetenz. Denn aus der Potenzierung bzw. Verdopplung des Metaphorischen resultiert eine Verselbständigung der Bildsphären; damit aber ist der referentielle Bezug auf die historischen Ereignisse verloren gegangen, der eine kritische Einsicht und Stellungnahme zuallererst ermöglichen würde.

Aus dem Bewußtsein, daß die herrschenden Diskursformen eine unvoreingenommene und selbsttätige Haltung zur Wirklichkeit verhindern, entsteht der Wunsch, aus dem Kreis der etablierten Sprach- und Gesellschaftsstrukturen auszutreten. Der Protagonist der Erzählung *Alles* nimmt die sprachliche Sozialisierung seines Sohnes als permanente Vergewaltigung der ursprünglichen (vitalen) Lebensimpulse wahr. Deshalb versucht er, sein Kind vor der traditionellen Spracherziehung zu bewahren. Er konzipiert eine Sprache, der über den direkten Zugang zu den Dingen der Sprung aus den „gepachteten Bildern“ gelingen soll:

Und wenn die Bäume Schatten warfen, meinte ich, eine Stimme zu hören: Lehr ihn (den Sohn, A.d.V.) die Schattensprache! Die Welt ist ein Versuch, und es ist genug, daß dieser Versuch immer in derselben Weise wiederholt worden ist mit demselben Ergebnis. Mach einen anderen Versuch! Laß ihn zu den Schatten gehn! (...) Ja, sonntags wanderte ich mit ihm durch den Wienerwald, und wenn wir an ein Wasser kamen, sagte es in mir: Lehr ihn die Wassersprache! Es ging über Steine. Über Wurzeln. Lehr ihn die Steinsprache! Wurze ihn neu ein! Die Blätter fielen, denn es war wieder Herbst. Lehr ihn die Blättersprache. (II, 145)

In diesem Fundierungsversuch einer neuen Sprache narrativiert Bachmann die aporetische Situation einer Sprachkritik, die auf der Idee beruht, daß man sich in einen sprachneutralen, naiven Zustand versetzen und dann am Leitfaden der Natur neu, gleichsam uranfänglich zu sprechen beginnen könnte. Die Annahme, daß Sinn und Wahrheit – wie die Wirklichkeit – dort draußen sei, und daß dieser Sinn, wenn es gelänge, die Schematismen der Sprache zu überwinden, nachgesprochen werden könnte, ist das Erbe einer Zeit, in der die Natur bzw. die Welt als Schöpfung eines Wesens angesehen wurde, das im Besitz einer eigenen Sprache ist.

¹⁵ I. BACHMANN, [Entwurf ‚Sprache der Politik und der Medien‘], in: DIES., *Kritische Schriften*, a.a.O., 374–377; 374. Diese Notizen sind, was sich aus den häufigen Unstimmigkeiten in der Orthographie und Syntax ersehen läßt, äußerst flüchtig entworfen. Die Korrekturen stammen von den Herausgebern.

Das Scheitern dieses Projektes findet im Tod des Sohnes sein fatales Exempel. Es wird begleitet von der (Wittgensteinschen) Einsicht des Vaters, daß eine private Sprache unmöglich ist; daß schon im Sprachspiel der zeigenden Benennung der Gegenstände, mit der das Sprechen beginnt, die Grundstrukturen einer vorgegenwärtigen Sprache eingeschrieben sind:

Ich wollte für ihn (den Sohn, A.d.V.) ganz andere, reine Spiele, andere Märchen als die bekannten. Aber mir fiel nichts ein, und er war nur auf Nachahmung aus. Man hält es nicht für möglich, aber es gibt keinen Ausweg für unsereins. Immer wieder teilt sich alles in oben und unten, gut und böse, hell und dunkel, in Zahl und Güte, Freund und Feind, und wo in den Fabeln andere Wesen oder Tiere auftauchen, nehmen sie gleich wieder die Züge von Menschen an. (II, 148)

Der Richter Wildermuth, Protagonist der gleichnamigen Erzählung, optiert für eine andere Variante des versuchten Ausbruchs aus der „schlechten Sprache“; hier nimmt sie die Gestalt der Suche nach einer höheren Wahrheit an. Als Richter macht er die Erfahrung, daß das Wahrheitsideal des Rechtes bestenfalls pragmatischen Wert besitzt. Und sein Alltag bleibt bestimmt durch die permanente Frustrierung seiner Wahrheitserwartungen, personifiziert in seiner Frau Gerda, deren Art zu sprechen ihm als leeres Spiel mit Sprachkonventionen und als Lüge erscheint.

In der sexuellen Vereinigung mit Wanda hingegen meint er, der von ihm erstrebten höheren Wahrheit zu begegnen. Die Erzählung *Ein Wildermuth* entwickelt so die Utopie einer zeichenhaften, aber nicht verbalen Sprache, die sich zunächst in der Körpersprache¹⁶ und am Ende der Erzählung in der sprachlosen, taktilen Begegnung mit der Natur konkretisiert:

Ich will ja meine Robe und meinen Barett ablegen, mich hinhocken an jede Stelle der Welt, mich hinlegen auf Gras und Asphalt und die Welt abhören, abtasten, abklopfen, aufwühlen, mich in sie verbeißen und mit ihr übereinstimmen dann, unendlich lang und ganz – bis die Wahrheit wird über das Gras und den Regen und über uns: Ein stummes Innwerden, zum Schreien nötigend und zum Aufschrei über alle Wahrheit. (II, 252)

Doch das Gefühl der Erfüllung, das Wildermuth bei der Begegnung mit der sprachlosen Frau und der sprechenden Natur empfindet bzw. sich erhofft, bleibt etwas Punktuelles; es läßt sich weder ein zweites Mal wiederherstellen noch – was damit zusammenhängt – in ein kommunikatives Medium übertragen. Von daher endet das „stumme Innwerden“ im unartikulierten Schrei, der, wie wir mit Blick auf Peter Weiss ausführen werden, den Schmerz anzeigt, ihn aber nicht bedeuten kann. Auf ähnliche Weise macht Bachmann an anderer Stelle den Unterschied zwischen dem Nicht-Artikulierten des Schreies, des Traumes und der Halluzination einerseits und dem Artikulierten der dichterischen Bil-

¹⁶ Auch in *Jugend in einer österreichischen Stadt* erproben die Kinder eine eigene alternative Sprache des Körpers, um sich der Abrichtung zu entziehen: „Das Zeitzeichen ertönt, und die Kinder gehen dazu über, sich mit geübten Fingern stumme Nachrichten zu geben.“ (II, 89)

der andererseits geltend. In einem Interview mit Ernst Schnabel im Jahr 1956 erklärt sie:

Sie (die literarischen Bilder, A.d.V.) unterscheiden sich sehr von diesen Halluzinationen, von denen Sie sprechen, sehr auch von Träumen oder von Wachträumen, weil es doch ein andauerndes Versuchen und Ausprobieren eben von Gegenständen oder Straßen, Wohnungen und so weiter ist, die ich für meine Person brauche¹⁷.

Die narrative Form dieses Widerstreits zwischen dem Nicht-Artikulierten und dem Artikulierten läßt sich besonders eindringlich an den Träumen bzw. Wachträumen aus dem unvollendet gebliebenen Roman *Der Fall Franza* beobachten, in dem Bachmann die epistemische und psychologische Dimension der Bilderproblematik zusammenführt. Im Schlußteil des Romans hat die Protagonistin folgenden (Alp)traum:

Dann stand sie, suchte sich eine Stelle zum Stehen aus, zwischen dem, was krallen, stechen, zutschen wollte, und die Sonne stand genau über ihr. Da sah sie das Bild, in dem roten Arabien. Nicht mehr die immer vorgestellten Bilder von der Frau in Kairo, nicht mehr die Blutlache, das abgestochene Kamel, nicht mehr den Kretin. Sie schaute fassungslos. Ich sehe. Und jetzt weiter. Ich sehe, was niemand je gesehen hat, ein Bild, sie ging ein paar Schritte, zu langsam und das Bild zog sich zurück. Ihre Haut fing zu brennen an. Ich muß laufen, es wird schon deutlicher, er ist es, ich muß noch bis zu ihm, aber es war nicht Martin, der zurückwich, aber er ist es ja, er in dem weißen Mantel, er steigt aus dem Bild, er ist gekommen aus Wien, in dem Trostmantel, den er abwirft, aber er ist es nicht. Mein Vater. Ich habe meinen Vater gesehen. Er wirft seinen Mantel ab. Sie legte ihre Hände über den Kopf, damit ihr Kopf nicht in Feuer aufging. Aber es ist nicht er, er ist nicht mein Vater. Wer ist er denn? Sie begann schneller zu laufen, und schwarz und hochaufgerichtet kam das über den Strand und war über dem Sand und faßte wieder Fuß. Aber schwarz und finster und jetzt über den Strand kriechend, sich wälzend, kam es, Gott kommt auf mich zu und ich komme auf Gott zu. (III, 445–446)

In der unkontrollierbaren Wucherung der Bilder spiegelt sich der psychologische Konflikt zwischen Mann und Frau, der gesellschaftlich präzisiert und vertieft wird. Leistet die Vision des männlichen Gegenpols, der sich in den Liebhaber, Vater und Gott verwandelt, in der Überblendung der Bilder die synthetische Veranschaulichung von komplexen psychologischen und gesellschaftlichen Zusammenhängen (in ihrer geschlechterspezifischen Dimension)¹⁸, so erscheint das noch nicht Artikulierte – von einem epistemologischen Gesichtspunkt aus betrachtet – als das bedrohlich Andere, als das Angstmachende.

Das Nicht-Artikulierte der bildhaften Erkenntnis fordert nun dialektisch ein alternatives Bildmodell, das nicht nur eine zerstörende, sondern das auch eine produktive Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit zuläßt; ein Modell, das die

¹⁷ I. BACHMANN, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hrsg. v. CH. KOSCHEL und I. v. WEIDENBAUM, München Zürich 1983, 52–53.

¹⁸ Vgl. R. SVANDRLIK, *Der Umgang mit Bildern*, in: R. PICHL / A. STILLMARK (Hrsg.), *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre*. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973), Wien 1994, 81–96.

Energien der Phantasie für die Selbsterhaltung und die schöpferische Entfaltung des Subjekts kanalisiert (siehe den vierten Abschnitt).

Bachmanns Kritik an der ästhetizistischen Moderne

Bachmann hatte Wittgensteins Diktum „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt“ zum einen als kritische Selbstbeschränkung der Philosophie auf den Bereich sinnvollen wissenschaftlichen Sprechens und zum anderen als sprachdeterministische These verstanden. Schon Wittgensteins Einschätzung, wonach diese Kritik die Moderne in die aporetische Situation führe, daß aus dem wissenschaftlich sinnvollen Sprechen heraus die Lebensfragen weder gestellt noch gelöst werden können, machte den Anspruch der Kunst plausibel, die in der Kritik gezogenen Grenzen der Sprache in Richtung auf eine zusammenhängende Weltanschauung und ihre ethische Dimension zu überschreiten. Damit aber bedeutet die Überschreitung der Grenzen unserer Sprache immer auch die Überschreitung der Grenzen unserer (positiven) Welt. Die ethische Dringlichkeit dieses innovativen Unternehmens, zugleich aber seine fragwürdigen sprachtheoretischen Fundierungsversuche führten die Erzählungen aus dem Erzählband *Das dreißigste Jahr* vor.

In einem zweiten Schritt nun weist Ingeborg Bachmann der Sprache einen eminent historischen Index zu; folglich erlangen auch, begründet durch die enge Verklammerung von Sprache, Denken und Konstitution sinnvoller Weltbestimmung, die Grenzen der Wirklichkeit ihre Geschichtlichkeit zurück, die in der unveränderlichen Ontologie des Neopositivismus bestritten wurde. Damit aber wird die sprachliche Innovation auch in ihrer historischen (und nicht nur epistemischen) Dynamik zur wesentlichen Aufgabe des Schriftstellers; strenger noch: Allein in seinem innovativen Sprachbemühen gelingt die Begegnung mit der Wirklichkeit. Innovation ist sodann die Bedingung der Möglichkeit von tätiger Auseinandersetzung mit den „soziale(n), mitmenschliche(n) und politische(n)“ (IV, 190f.) Konflikten und von Erfahrung der Wirklichkeit überhaupt:

Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harret ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat. (IV, 188)

In diesem Problemhorizont des Innovationspostulats muß Bachmanns ambivalente Haltung zu den sprachlichen Errungenschaften der Klassischen Moderne und der Avantgarde diskutiert werden, insbesondere ihre ambivalente Einschätzung des metaphorischen Verfahrens.

Ohne den Namen Hugo Friedrich zu nennen und ohne die Metakritik bzw. die Aufhebung von Friedrichs Kritik der Moderne, wie er sie in seiner *Struktur der modernen Lyrik* (1956) entfaltet, explizit zu führen, wendet sich Ingeborg Bachmann zu Beginn der *Frankfurter Vorlesungen* gegen dessen negativistische

Kategorien in der Beschreibung der modernen Literatur, die in den Feuilletons der späten 50er und 60er Jahre und in der Literaturwissenschaft rasch topisch wurden¹⁹. Hellsichtig wie wenige ihrer literarischen und literaturkritischen Zeitgenossen spürt Bachmann in den negativen Kennzeichnungen des Alogischen, Absurden, Antihumanen, Destruktiven, des Antistücks und Anti-Romans (vgl. IV, 185) den verborgenen Dogmatismus auf, der darin besteht, daß ein lediglich historisch legitimierbarer Gattungsstandard verabsolutiert und ein bestimmter Wirklichkeitsentwurf ontologisiert wird, den – darin bestünde dann ihre genuine Leistung – die moderne Kunst deformiert. Die Idee lediglich negatorischer Bezugnahme entwirft so ein Bild der Innovation, das sich als immanente Ablösung und Abfolge innerhalb der etablierten sprachlichen und ästhetischen Grenzen darstellt, oder – um Bachmanns eigene Begrifflichkeit fortzuspinnen – als Innovation ohne Richtung. Folglich setzt die negativistische Sicht der Moderne nicht nur ein statisches Modell der Wirklichkeit voraus und negiert somit jegliches kritische und konstruktive Potential der Kunst; sie impliziert überdies die Autonomisierung der Kunst von den Geltungssphären der Wahrheit bzw. Erkenntnis und der Ethik.

Träfe dies zu, dann vollendete die moderne Kunst in der Tat die unheilvolle Dynamik der Modernisierung, wie sie schon Max Weber und später Jürgen Habermas eindringlich beschrieben haben: als voranschreitende Ausdifferenzierung der Geltungssphären und deren sukzessive Verselbständigung. Bachmann läßt dagegen am Ende der ersten Vorlesung keinen Zweifel daran, daß Kunst, will sie legitim sein, gerade dieser Dynamik der Modernisierung entgegenarbeiten müsse:

Wenn wir es dulden, dieses „Kunst ist Kunst“, den Hohn hier hinnehmen, stellvertretend für das Ganze – und wenn die Dichter es dulden und befördern durch Unernst und die bewußte Auflösung der stets gefährdeten und darum stets neu zu schaffenden Kommunikation mit der Gesellschaft – und wenn die Gesellschaft sich der Dichtung entzieht, wo ein ernster und unbequemer, veränderndwollender Geist in ihr ist, so käme das der Bankrotterklärung gleich. (IV, 198f.)

Nun folgt freilich daraus, daß Bachmann die rein negatorischen Kennzeichnungen, die Hugo Friedrich vorgetragen hat, verwirft, keineswegs, daß sie darauf verzichtet, die Kritik am Ästhetizismus mit anderen und besseren Gründen zu erneuern. Bachmanns argumentationsstrategisch äußerst vielschichtige Auseinandersetzung mit Gustav René Hockes Studien *Die Welt als Labyrinth* (1957) und *Manierismus in der Literatur* (1959) macht dies deutlich. Die komplexe Verteilung von Referat und Reaktionen auf das Referierte, von Argument und Gegenargument sowie die hintergründigen Distanzierungen durch die Wortwahl machen es allerdings nicht leicht, Bachmanns eigene Position herauszuarbeiten.

¹⁹ Wenn es auch nicht Hugo Friedrich allein gewesen ist, der diese negativistischen Beschreibungskategorien entwickelt und vertreten hat, so ist es doch Friedrich gewesen, der sie durchgesetzt hat.

Hockes Studien gelten in ihrem Zentrum wesentlich dem Barock, genauer einer schon dem Barock inhärenten Gegenbewegung zu dessen eigener Klassizität: dem Manierismus. Hocke verallgemeinert diesen zunächst historisch lokalisierten Befund zu der These, daß jede kanonisierte literarische Strömung ihren eigenen Manierismus besitze. So wird der Manierismus zu einer typologischen und überzeitlichen Kategorie. Dies ermöglicht nun, unter dem Sammelnamen Manierismus einerseits die ‚surrealistischen‘ Sprachphänomene der Gegenwartsliteratur mit der zweiten Moderne (die Hocke bei Baudelaire beginnen und mit der historischen Avantgarde enden läßt) zu assoziieren und andererseits mit den manieristischen Sprachverfahren des Barock in einen äußerst suggestiven Zusammenhang zu bringen. Bachmann referiert:

Sie (die Dichter des Manierismus, A.d.V.) werden so charakterisiert: Sie scheuen die Unmittelbarkeit, lieben die Dunkelheit, lassen sinnliche Bildhaftigkeit nur in verkleidenden abstrusen Metaphern gelten, ein intellektuelles Zeichensystem wird für das Einfangen von Realem und Überrealem verwendet, ihre Werke sind enigmatisch, hieroglyphisch und entziehen sich daher einer ästhetischen Kontrolle mit klassizistischen Maßstäben. (IV, 211f.)

Bachmann sieht an dieser Stelle nicht nur von einer direkten Kritik des a-historischen Ansatzes Hockes ab, im Gegenteil, sie empfiehlt sogar die Studien zur Lektüre, obschon mit dem Hinweis auf die Gefahr, der Leser könne bei der Verallgemeinerung, die der Manierismusbegriff bereitstelle, das Unterscheiden versäumen. Ihre entscheidende Kritik entwickelt sich erst aus der im Sprachgestus ridikülisierenden Darstellung zweier „höchst merkwürdige(r) Reaktionen“ auf Hockes Ansatz.

Die erste Reaktion bedauert Hockes These der historischen Vorgängigkeit ‚manieristischer‘ Verfahren. Der Hinweis etwa auf Athanasius Kirchners „Metaphernmaschine“, die aus dem „Nichts das vollkommene Bild“ entstehen lasse, zeige, daß „für die neuen Sprachübungsplätze, für die Metaphernlabore und Wortkernspaltung“ keinerlei formale Originalität beansprucht werden könne²⁰. Die zweite Reaktion auf Hocke wertet den Nachweis der historischen Vorgängigkeit ‚manieristischer‘ Verfahren als Entmachtung des kritischen Potentials noch der avanciertesten Kunst: „Gottlob, es ist alles schon dagewesen, es ist alles nicht neu, man braucht nicht mehr zu erschrecken, wenn man auf Metaphern stößt wie ‚schwarze Milch‘, es gibt ja bei Marino den ‚roten Schnee‘ (16. Jahrhundert).“ (IV, 212f.)

Beide Reaktionen sind – so macht der Sprachgestus unmißverständlich klar – Antworten auf eine Frage, die schon in ihrem Ansatz falsch gestellt ist. Denn

²⁰ Obwohl sich Bachmann von den Reaktionen auf Hockes Studien distanziert, nutzt sie das, wovon sie sich distanziert, als Resonanzraum eigener grundsätzlicher Vorbehalte gegen den Avantgardismus der Moderne; darauf deuten die Aspekte von Gewalt und Automatismus, die den neologistischen Wendungen „Sprachübungsplätze“, „Metaphernlabore“, „Wortkernspaltung“ oder dem Begriff „Metaphernmaschine“ konnotiert sind. Zu ihrer direkten Kritik des Futurismus und des Surrealismus siehe unten.

die Frage geht darin fehl (wenngleich es freilich Hocke ist, der fehlgeht), daß sie „die Revolutionen, die Neulandgewinnung in der Literatur, in erster Linie im formalen Experiment“ sucht und dabei übersieht, „daß dies nur in der Folge eines neuen Denkens geschehen kann.“ (IV, 212) Celans Metapher „schwarze Milch“ ist also nicht aufgrund ihrer formalen Struktur eine Zumutung für den Leser, sondern durch ihre historische Indexikalität auf den Holocaust; und eine Zumutung, insofern sie von einem innovativen moralischen und epistemischen Impetus getragen ist, der die bestehenden „Wirklichkeitsbestimmungen“ (IV, 191) hinter sich läßt.

Dieser antiformalistische Ansatz bestimmt nun Bachmanns Verhältnis zur literarischen Tradition insgesamt. Anders als die Avantgarde, die ihren innovativen Anspruch in der abstrakten Entgegensetzung zu den Formen der Tradition zu sichern sucht, sieht Bachmann das *argumentum crucis* in der Frage, ob die traditionellen Verfahren aktualisiert werden können oder ob sie der „blinden Übernahme dieser seinerzeitigen Wirklichkeitsbestimmungen, dieser gestern neu gewesenen Denkformen“ (IV, 191) zuarbeiten. In einem Interview²¹ aus dem Jahre 1956 widersteht Bachmann den beharrlichen Versuchen des Interviewers, das moderne Gedicht gegen die lyrische Tradition auszuspielen, die Höherwertung der zeitgenössischen metaphorischen Verfahren ohne weiteres mit einer Ablehnung der traditionellen Bildformen zu verbinden.

Wenn man die Sprache mit einer Stadt vergleichen würde, dann ist ein alter Stadtkern da, und es kommen neuere Stadtteile dazu, und am Ende die Tankstellen und die Ausfallstraßen, und die Stadtränder sehen vielleicht häßlich aus, im Vergleich zu dem Stadtkern; aber es gehört eben zusammen, und es macht eine Stadt von heute aus.

Der Hinweis auf die simultane Entwicklung von alten und neuen Stadtteilen macht deutlich, daß das Innovationsverlangen nicht nur das absolut Neue, sondern auch das Alte mit einbezieht und verändert (die alten Städte werden zu Kernen der neuen). Hier werden dann Ort und Funktion der innovativen Metaphorik erkennbar, nämlich aus dem Kern der bestehenden Regeln heraus zu den Randzonen vorzustoßen, wo noch keine festen semantischen Strukturen etabliert sind und neue Bereiche der Sprache erschlossen werden sollen.

Ergänzt werden die Vorbehalte gegen den Ästhetizismus (als Innovation ohne Richtung) und seine metaphorischen Verfahren durch den Zusammenhang zwischen Ästhetizismus und *Automatismus* und zwischen Ästhetizismus und *Gewalt* – zwei Begriffe, die uns aus dem vorhergehenden Abschnitt vertraut sind. Was Ingeborg Bachmann am Automatismus kritisiert, wird erst klar, wenn man den literaturgeschichtlichen Rahmen ihrer Polemik berücksichtigt. Sie greift insbesondere das surrealistische Konzept der *écriture automatique* an, weil sie meint, daß das Vertrauen in die kontingente Dynamik der Worte jegliche Freiheit und Individualität lösche und infolgedessen eine innovative Auseinandersetzung mit

²¹ I. BACHMANN, Interview mit Joachim v. Bernstorff, 26.3.1956, in: DIES., Wir müssen wahre Sätze finden, a.a.O., 15–19.

der Wirklichkeit verhindere; als Resultat der *écriture automatique* bliebe etwas zurück, das dem authentischen und essentiellen Ausdruck nur äußerlich und fremd sein kann: eine „Verkleidung“, eine „Verhüllung“ (IV, 216), also etwas Ornamentales. Die Desavouierung der surrealistischen Metapher geschieht indes nicht aus rein verfahrenstechnischen und ästhetischen Gründen, wie der Zusammenhang zwischen der „schmerzlichen Wendung“ und den „neuen Definitionen“ (IV, 216) der Welt bereits offenlegt. In *Ihr Worte* erscheint das „automatische“ Wort als „Sterbenswort“ *par excellence*:

Das Wort
wird doch nur
andre Worte nach sich ziehn,
Satz den Satz.
So möchte Welt,
endgültig,
sich aufdrängen,
schon gesagt sein.
Sagt sie nicht.

Worte, mir nach,
daß nicht endgültig wird
– nicht diese Wortbegier
und Spruch auf Widerspruch!

(...)

Und nur dies nicht: das Bild
im Staubgespinnst, leeres Geröll
von Silben, Sterbenswörter.

Kein Sterbenswort,
Ihr Worte! (I, 162–163)

In der im Kompositum „Sterbenswörter“ angelegten Ambivalenz wird der ganze Sinn von Bachmanns Einschätzung der Wirkung automatischer, unreflektierter Reproduktion von Sprachmustern komprimiert: Es geht zum einen um sterbende Worte, deren Leben und aktueller Sinn im Automatismus erlischt; und zum anderen geht es um die Worte des Sterbens, verstanden als Worte, die zum Sterben geführt haben, weil mit ihnen der Holocaust befohlen wurde. Im „leere(n) Geröll von Silben“ geht nicht nur verloren, was authentisches Leben und authentisches Schreiben auszeichnet: Lebendigkeit, Kreativität, wahrer Fortschritt, „neue Definitionen“ der Welt und des Selbst. Das Sterben der Worte durch den Automatismus, als mechanische Handlung („Spruch auf Wi-

derspruch“) oder als Ergebnis von (ästhetizistischer) „Wortbegier“ bezeichnet, wird auch mit dem Sterben der Menschen im Krieg und im Nationalsozialismus parallelisiert, wie die Widmung des Gedichts an Nelly Sachs suggeriert.

Das Gedicht *Keine Delikatessen* bestätigt und ergänzt die enge Verbindung von Ästhetizismus, Automatismus und Gewalt:

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
die Syntax kreuzigen
auf einen Lichteffekt?

(...)

Soll ich
einen Gedanken gefangennehmen,
abführen in eine erleuchtete Satzzeile?
Aug und Ohr verköstigen
mit Worthappen erster Güte?
erforschen die Libido eines Vokals,
ermitteln die Liebhaberwerte unserer
Konsonanten? (I, 172–173)

Bachmann kritisiert hier nicht nur oder nicht primär die inhaltlichen Berührungspunkte mit einer „Sprache der Gewalt“ (IV, 205), welche die Surrealisten aus ihrer Perspektive in eine gefährliche Nähe zu den Nationalsozialisten rückt, oder die Verherrlichung der Gewalt und des Krieges in den futuristischen Manifesten (vgl. IV, 205f.). Ihr geht es vielmehr um eine subtile, mithin perfide und gefährlichere Form der Gewaltanwendung²². Durch die Gewaltmetaphorik („kreuzigen“, „gefange nehmen“, „abführen“, „Satzzeile“) parallelisiert sie die Gewalt, die den Worten durch ästhetizistische Verfahren angetan wird, mit der Gewalt am Menschen. Die Disziplinierung der Worte in der syntaktischen (typographischen) Ordnung, die Bachmann im Gedicht nachahmt, wird so mit der Disziplinierung der Menschen in der Gesellschaft zusammengeführt. Das von jeglicher Referenz absolvierte Spiel mit Zeichen des Ästhetizismus macht sich deshalb auf doppelte Weise schuldig: es ist moralisch indifferent, weil es zur Leidensgeschichte des Menschen hin abgeschirmt ist, und es leistet der Rückkehr der Gewalt und dem „Kult des Grauens“ Vorschub, wie in den *Frankfurter Vorlesungen* mehrfach betont wird (vgl. IV, 204–6).

²² Zur These des Raffinements der Gewalt vgl. auch III, 341.

Die Idee und die Aporie der Innovation: Das Problem der Richtung

Es wurde verschiedentlich angedeutet, daß Bachmann den problematischen Überhang des Realismus im neopositivistischen Denken als dessen verborgenen ontologischen Dogmatismus freilegt. Ähnliches gilt für Bachmanns Metakritik der akademischen Reaktionen Hugo Friedrichs und anderer auf die vermeintlich surrealistischen Tendenzen der zeitgenössischen Lyrik.

Schon aus der eigenen Biographie heraus formuliert Bachmann ihren genuinen Ort als einen, der an der Grenze liegt, sowohl topographisch als auch sprachlich; der sich permanent verschiebt, weil sich die Grenzen der Definitionen permanent verändern²³. Die „Schuld“, die der Schriftsteller „in der Anmaßung, die Welt zu definieren“ (IV, 193), auf sich nimmt, ist von daher radikal gemeint. Nicht geht es um die kritische Idee, daß eine aus sich selbst heraus immer schon sinnvoll gegliederte Welt sich im Medium der Normalsprache eben nur vorläufig, unvollständig oder gar falsch abbilden ließe – eine Idee, die gerade jene fundamentale Beziehung zur Wahrheit und wahren Wirklichkeit voraussetzt, die der Sprache eben verweigert wird. Es geht in diesem „Schuldeingeständnis“ auch nicht um ein Plädoyer für verschiedene Formen perspektivistischen Denkens, wonach auf die *eine* Wirklichkeit lediglich und unumgänglich eine je individuelle Perspektive, mithin, aufs Ganze gesehen, eine irreduzible Pluralität von Perspektiven eingenommen werden kann. Und ebensowenig geht es um die fundamentalhermeneutische Ansicht, daß das Sein gegenüber dem Sinn, durch welchen die Sprache es erschließt, transzendent und verstellt bliebe.

Für Bachmann ist die Realität dagegen nichts Feststehendes, auch nichts, was der Sprache als etwas von ihr Unabhängiges gegenüberstünde, sondern etwas, das mit der Sprache und durch Sprache hindurch erreicht werden will. Nicht die Sprache ist von der Wirklichkeit her unterbestimmt; das Gegenteil ist richtig; die Wirklichkeit ist von der Sprache her noch unterbestimmt. Dies ist der Grund, warum der ästhetischen Erfahrung und der Erkenntnis im Kunstwerk immer ein offener Rest bleibt. Und da überdies eine im voraus nicht kalkulierbare Erweiterung unserer bisherigen Sprachpraxis möglich und von der Erfahrung her notwendig ist, sind den Zeichen nicht die Regeln ihrer zukünftigen Verwendung beigegeben; ohne ihre permanente Neudeutung verlöre die Sprache und mit ihr die Wirklichkeit ihren orientierenden Sinn und wäre schließlich nur noch das Spiel leerer, referenzloser Zeichen. Insofern ist das Geschäft des Dichters die „Nachahmung eben dieser von uns erahnten Sprache, die wir nicht ganz in unseren Besitz bringen können“ (IV, 95), gleichsam eine Nachahmung ohne Urbild.

²³ Vgl. folgendes Zitat: „Ich glaube, daß die Enge dieses Tals und das Bewußtsein der Grenze mir das Fernweh eingetragen haben. 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.“ (IV, 301)

Mit der 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. (...) Für das, was er (der Schriftsteller, A.d.V.) will, mit der Sprache will, hat sie sich noch nicht bewährt; er muß im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und sie unter einem Ritual wieder lebendig machen, ihr eine Gangart geben, die sie nirgendwo sonst erhält außer im sprachlichen Kunstwerk. Da mag sie uns freilich erlauben, auf ihre Schönheit zu achten, Schönheit zu empfinden, aber sie gehorcht einer Veränderung, die weder zuerst noch zuletzt ästhetische Befriedigung will, sondern neue Fassungskraft. (IV, 192)

Ist aber der Sinn des Wirklichen und die Bestimmung des Eigenpsychischen (der Ängste, Schmerzen, Träume, ...) nicht im An-sich dieses Wirklichen oder Eigenpsychischen verankert, d. h. weder durch die voraussetzungslose Erfahrung noch durch die direkte Introspektion unproblematisch gegeben²⁴, sondern ins historisch Offene der jeweils aktualisierten Sprache gestellt, so taugen die traditionellen Fundierungsversuche des neuen Sprechens nicht mehr, was Bachmann im Erzählband *Das dreißigste Jahr* (siehe den zweiten Abschnitt dieses Kapitels) narrativ entwickelt und die dritte Frankfurter Vorlesung über *das schreibende Ich* als schriftstellerische Grunderfahrung der Moderne zu historisieren versucht hat.

Ingeborg Bachmann erneuert zwar, etwa in der *Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden* (IV 275–277) die theoretisch kaum belastbare Legitimationsfigur des leidpurgierten Subjekts, seiner durch den Schmerz verbürgten Authentizität und seiner transzendentalen Leistung, in der Sprache den Schmerz zuallererst ‚wahrzumachen‘:

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. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen. (IV, 275)

Aber auch wenn Bachmann diese Begründungsfigur noch einmal aufruft, so sind ihr doch bereits die Legitimierungsdefizite und Aporien des moralischen und erkenntnistheoretischen Intuitionismus eingeschrieben: Die ostentativ wiederholte ‚Vorläufigkeit‘, mit der sie den „notwendigen Antrieb“ innovativen Schreibens „als einen moralischen vor aller Moral“ (IV, 192), als einen erkenntnisthaften „vor jeder Erkenntnis“ (IV, 191) identifiziert, weist auf die Schwierig-

²⁴ Vgl. das folgende Zitat: „Es heißt immer, die Dinge lägen in der Luft. Ich glaube nicht, daß sie einfach in der Luft liegen, daß jeder sie greifen und in Besitz nehmen kann. Denn eine neue Erfahrung wird *gemacht* und nicht aus der Luft geholt.“ (IV, 190)

keit hin, die ethischen Synthesen und innovativen Wirklichkeitsbestimmungen der Literatur intuitionistisch zu begründen.

Besonders aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang Bachmanns eigenes Modell der Innovation, genauer: die Ausgliederung zweier zeitlich und logisch unabhängiger Phasen, welche gelingende Grenzüberschreitung durchlaufen muß. Die erste Phase ist ganz von der negatorischen Kontingenz der individuellen Regelüberschreitung beherrscht, weil – das folgt analytisch – die Überschreitung selbst kein Prinzip von den überschrittenen Regeln aus entwickeln und für sich in Anspruch nehmen kann. Damit geht einher, daß Bachmann für die Beschreibung dieser ersten Phase der Innovation physikalische, ja sogar militaristische Bilder einsetzt: einmal vergleicht sie etwa die „neue Sprache“ mit einem „moralische(n), erkenntnishafte(n) Ruck“ (IV, 192), spricht entweder von der „Stoßkraft“ für ein neues Denken oder assoziiert die Entstehung eines neuen Denkens mit einem Prozess, in dem „ein Sprengstoff den Anstoß gab“, um „eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen.“ (IV, 191)

Bachmann betont aber nicht nur, daß der Austritt aus den vorgefundenen Wirklichkeitsbestimmungen keinen Anfangsgrund (kein Prinzip) besitzt, der ihn führt, sondern weist auch darauf hin, daß dieser Austritt kein klar formulierbares Telos besitzt bzw. lediglich ein solches „Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.“ (IV, 276) Es ist ein „Denken, (das) zunächst noch nicht um Richtung besorgt ist“ (IV, 192) – von daher auch die Metaphorik des Tastens: Denn das Tasten entspricht einer Bewegung, die gerade ohne ein klares Ziel auskommen muß²⁵.

An dieser Stelle nimmt Bachmanns Denken eine überraschende kommunikative, triangulatorische Wende²⁶: Denn obwohl der Ursprung und die Richtung des emanzipatorischen Unternehmens des Schriftstellers notwendig etwas Individuelles und Kontingentes ist, gilt dies keineswegs für das, was seinen Definitionsversuchen semantische Bestimmtheit verleiht. Bachmann schreibt: „Es ist mir auch gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen.“ (IV, 276) Die „neue Fassungskraft“, die sich „noch nicht bewährt“ (IV, 192) hat, bedarf also in der zweiten Phase der Innovation der Bewährung im zwischenmenschlichen, kommunikativen Zusammenhang. Bachmanns Entwurf eines (*Prosa-*)*Gedichts an den Leser* legt davon eindringlich Zeugnis ab. Und es ist Paul Celan, an dem Bachmann das neue schriftstellerische Ich exemplifiziert sieht. „(D)ieses Ich (...) verzichtet auch auf einen gewaltsamen Entwurf, auf die erpreßte Autorität und

²⁵ Vgl. das folgende Zitat: „Alle Fühler ausgestreckt, tastet er (der Schriftsteller, A.d.V.) nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit.“ (IV, 276)

²⁶ Den Begriff der Triangulation hat Donald Davidson in die analytische Philosophie eingeführt, um die irreduzible Notwendigkeit dreier Bezugnahmen zu bezeichnen, die in der Konstitution einer zusammenhängenden Sinnstruktur der inneren wie äußeren Realität zusammenwirken: der Selbstbezug auf das Eigenpsychische, der Bezug auf ein anderes Selbst und die gemeinsame Bezugnahme auf etwas Außerpsychisches, die Wirklichkeit.

gewinnt eine Autorität, indem es für sich nichts erbittet als: Mach mich bitter, zähl mich zu den Mandeln, zähl mich dazu ... was bitter war und dich wachhielt...“ (IV, 215)

Vor diesem Hintergrund wird erst ganz verständlich, daß Bachmanns Begriff der Hermetik keinen Abbruch der kommunikativen Verbindung zum Leser impliziert. Wie Beda Allemann mit Blick auf Celan ausgeführt hat, kann nicht die Sprache selbst hermetisch sein; denn zum wesentlichen *definiens* der Sprache gehört ihr semantischer Gehalt und die Möglichkeit des Verstehens. ‚Hermetisch‘ kann daher nur bedeuten, daß eine Sprache einer Gruppe von Sprechern noch nicht zugänglich ist. Gehört aber zur schriftstellerischen Sprache wesentlich die innovative Signatur, aus der heraus allein die Fassungskraft des Wirklichen begründet werden kann, und heißt ferner Innovation, wie wir oben ausgeführt haben, daß das Innovative von den überschrittenen Regeln aus nicht verständlich zu machen ist, dann ist die ideale schriftstellerische Sprache notwendig hermetisch: unverständlich von der „vorangegangene(n), vorgefundene(n) Erfahrung“ (IV, 191) aus – in diesen Sinne unbewährt –, aber doch verbunden mit einem Deutungsimperativ, den erst eine noch zu konstituierende Sprechergemeinschaft einlösen kann. Das Oxymoron der „leuchtenden dunklen Worte“ (IV, 215) mit dem Bachmann Celans frühe Lyrik kennzeichnet, drückt genau diesen relativen Sinn des Hermetischen aus: er ist eine direkte Konsequenz aus Bachmanns Konzept der intentionalen (gerichteten) Innovation²⁷.

Die Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* (II, 187–213) entwickelt in einer dichten explizit poetologischen Passage das Pendant zur intentionalen Innovation auf dem konzeptuellen Felde der Metaphorik. Die Protagonistin Charlotte erprobt den Ausbruch aus der patriarchalischen Ordnung ihres Ehelebens und ihres gesellschaftlichen Umfeldes (eine Ordnung, die sie eben noch durch ein Fest bestätigt hatte); sie setzt einen Selbstfindungsprozeß in Gang, dessen Erfolgsmöglichkeiten von ihrer Fähigkeit abhängen, die alten Schematisierungen von Erfahrungen und die als erstarrt empfundenen Konzeptionen von Identitätsdiskursen („Bilder“) abzulegen und neue zu entwerfen.

Es war Schichtwechsel, und jetzt konnte sie die Welt übernehmen, ihren Gefährten benennen, die Rechte und Pflichten festsetzen, die alten Bilder ungültig machen und das erste neue entwerfen. Denn es war ja die Welt der Bilder, die, wenn alles weggefegt war, was von den Geschlechtern abgesprochen worden war und über sie gesprochen war, noch blieb. Die Bilder blieben, wenn Gleichheit und Ungleichheit und alle Versuche einer Bestimmung ihrer Natur und ihres Rechtsverhältnisses längst leere Worte geworden waren und von neuen leeren Worten abgelöst würden. Jene Bilder, die, auch wenn die Farben

²⁷ Vgl. das folgende Zitat: „Daß man ein Wort anders ansieht; schon ein einzelnes Wort – je näher man hinsieht, von um so weiter her schaut es zurück – ist doch schon mit sehr vielen Rätseln beladen; da kann ein Schriftsteller sich nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen, bedienen, sondern er muß sie zerschreiben. Und die Sprache, die wir sprechen und fast alle sprechen, ist eine Sprache aus Phrasen. Und da erscheint so vielen etwas, was sie lesen, also was für mich wirklich geschrieben ist, als schwer verständlich oder rätselhaft.“ (I. BACHMANN, Wir müssen wahre Sätze finden, a.a.O., 84).

schwanden und Stockflecken sich eintrugen, sich länger hielten und neue Bilder zeugten. Das Bild der Jägerin, der großen Mutter und der großen Hure, der Samariterin, des Lockvogels aus der Tiefe und der unter die Sterne Versetzten ...

Ich bin in kein Bild hineingeboren, dachte Charlotte. Darum ist mir nach Abbruch zumute. Darum wünsche ich ein Gegenbild, und ich wünsche, es selbst zu errichten. Noch keinen Namen. Noch nicht. Erst den Sprung tun, alles überspringen, den Austritt vollziehen, wenn die Trommel sich rührt, wenn das rote Tuch am Boden schleift und keiner weiß, wie es enden wird. Das Reich erhoffen. Nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber.

Nicht dies, nicht jenes. (II, 211f.)²⁸

Die metapherntheoretische Zuspitzung dessen, was die Erzählung auf verschiedenen Ebenen entfaltet, hat wiederum eine doppelte metaphorologische Pointe: Das Bild, verstanden als Gemälde, das Farbe verlieren und Stockflecken ansetzen kann, ist zunächst die Metapher für die „Bilder“ im Sinne der eingespielten diskursiven Angebote an Identitätsmustern und Klischees. Das Bild des *salto mortale* ist demgegenüber die Metapher für das „Gegenbild“, für die sinninnovative, aber kontingente Initiative, von der man „nicht weiß, wie es enden wird“. Insofern verfährt die Entfaltung der Metapherntheorie auf einer ersten Ebene selbst metaphorisch. Die zweite Pointe liegt im Wechsel der metaphorologischen Leitbilder, wie er für die Entwicklung der Metapherntheorie im 20. Jahrhundert allgemein kennzeichnend ist: an die Stelle des statischen Bildes bzw. Gemäldes, „das die Metapher selbst nicht ist, aber als ästhetische Metapher ihrer selbst in Umlauf gebracht hat“²⁹, tritt die im Bild des Sprungs angezeigte Dynamik der Transgression bestehender Regeln und Ordnungen; anders formuliert: die Metapher als Terminus der prozeßhaften Übertragung ersetzt das Bild als Metapher der beharrlichen ‚Bild‘-Figuren (der Jägerin, der großen Mutter usw.). Daß das Gegenbild zunächst ohne Namen bleiben soll, läßt sich dahingehend interpretieren, daß ein monologisches Prinzip zur Bildung einer neuen, hier geschlechterspezifischen Identität unzureichend sein muß, solange die soziale Bewährung nicht gelungen ist. Das Scheitern der Protagonistin auf der Inhaltsebene, ihr Rückfall in die verfestigten Diskursformationen, ist bedingt dadurch, daß die Beziehung zu Mara unabhängig von dem biologischen Geschlecht die eingespielte Geschlechterrolle und Geschlechterdifferenz wiederholt. Die Innovation bleibt so auf halbem Weg stecken; sie bestätigt, als Variation im Ähnlichen, den alltagsfähig kategorisierten Diskurs der Geschlechter. Als Text aber verwirklicht *Ein Schritt nach Gomorra* bereits selbst, was er fordert: das Bewußtmachen, Infragestellen und Verändern der lebensweltlichen Bilder.

²⁸ Vgl. zu dieser Passage den Kommentar in *Der Streit um die Metapher*, 194; auch SVANDRLIK, *Der Umgang mit Bildern*, a.a.O., 84f.

²⁹ HAVERKAMP, *Theorie der Metapher*, a.a.O., 502.