



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

„Innere und äußere Bewegung in Ingeborg Bachmanns
Erzählband *Das dreißigste Jahr*“

verfasst von / submitted by

Nicola Kopf

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2019 / Vienna, 2019

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 333 299

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Deutsch UF Psychologie und
Philosophie

Betreut von / Supervisor:

Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka

Vorwort

Für das letzte große Schreibprojekt meines Germanistikstudiums habe ich eine Schriftstellerin ausgewählt, die mich schon früh in meiner Entwicklung als Leserin bewegt hat. Ich las Ingeborg Bachmanns Erzählband *Das dreißigste Jahr* zum ersten Mal in der Schulzeit und trage den starken Eindruck, den dieser in mir hinterließ, noch immer in mir. Es war ihre poetische Sprache, die mich schon damals für sie einnahm, die mich erstaunte und vor den Kopf stieß. Bis heute ist mir diese Schwäche für Bachmann geblieben und vor allem diesem einen Erzählband geschuldet. Nachdem ich bereits in den ersten Studienjahren eine Proseminararbeit über Sprache und Identität in der Titelerzählung daraus verfasst habe, bin ich am Ende meiner Studienzeit wieder zu Bachmann zurückgekehrt und habe entschieden, mich auch in meiner Abschlussarbeit mit ihr zu beschäftigen. Die intensive Auseinandersetzung mit einigen ihrer Texte während der letzten Monate hat mir dabei nicht nur neue Zugänge zu ihrem Werk erschlossen, sondern mich auch persönlich bereichert.

An dieser Stelle möchte ich mich deshalb herzlich bei meiner Betreuerin Assoz. Prof. Mag. Dr. Anna Babka bedanken, die mich von Anfang an in meinem Forschungsvorhaben bestärkte und mir in allen Phasen des Arbeits- und Schreibprozesses freie Hand ließ. Ein großer Dank gebührt auch meinen Eltern, die mich während der vergangenen Jahre immer unterstützt und dieses Studium dadurch möglich gemacht haben. Vor allem möchte ich meiner Mama danken, die nicht nur in emotionaler Hinsicht stets für mich da war, sondern mich immer wieder in meinem germanistischen Tun, meinen Ideen für wissenschaftliche Arbeiten und meinem Schreiben ermutigt hat. Ich bin dankbar für alle produktiven Gespräche, für ihre Rückmeldungen auf zahlreiche Texte und ganz besonders natürlich für ihre Anteilnahme an dieser Arbeit. Auch meinem Freund möchte ich danken, da er mir während des ganzen Studiums unterstützend zur Seite stand.

Anmerkungen zur Zitierweise

In der folgenden Arbeit werden Zitate aus der Primärliteratur von Ingeborg Bachmann im Fließtext durch eine entsprechende Kennzeichnung (Kürzel, Seitenzahl) angegeben. Dies betrifft theoretische Schriften ebenso wie ihre literarischen Texte. Direkte oder indirekte Entlehnungen aus der Sekundärliteratur werden demgegenüber in Fußnoten als solche ausgewiesen. Während bei der Erstnennung eines Titels hier die vollständigen bibliographischen Angaben gemacht werden, erfolgt jede weitere Nennung als Kurzzitat (Name [Erscheinungsjahr], Seitenzahl). Eine Übersicht über die verwendeten Kürzel findet sich im Siglenverzeichnis am Ende der Arbeit.

Inhalt

1.	Einleitung.....	5
1.1.	Inhaltliches Problemfeld und Fragestellung der Arbeit.....	5
1.2.	Theoretischer Hintergrund und methodisches Vorgehen	7
1.3.	Themenbezogener Forschungsstand	9
2.	Sprach- und literaturtheoretische Grundlagen	11
2.1.	Poetologie der Bewegung in Bachmanns <i>Frankfurter Vorlesungen</i>	11
2.1.1.	Richtung und neue Gangart der Sprache	12
2.1.2.	Bewegungen im schreibenden Ich: Entwurf einer poetischen Identität.....	16
2.1.3.	Unterwegs zur Sprache als Utopie.....	22
2.1.4.	Bewegung als literaturwissenschaftliche Analysekategorie	25
2.2.	Ästhetik der Bewegung in Bachmanns Erzählstil	26
2.2.1.	Unverwechselbare Wort-, Gestalten- und Konfliktwelt	26
2.2.2.	Lebendige Sprache im Spiegel bewegter Bilder.....	31
2.2.3.	Bewegte Bilder als sprachliche Bilder.....	36
2.3.	Literaturwissenschaftlicher Exkurs zur Metapher des Gehens.....	39
2.3.1.	Bewegung, Raum und Identität: Metaphorische Topographien.....	40
2.3.2.	Die Metapher des Gehens als Sinnbild innerer und äußerer Bewegung.....	45
3.	Analyse und Deutung: Innere und äußere Bewegung im Erzählband <i>Das dreißigste Jahr</i>	54
3.1.	Vorbemerkungen zur Auswahl der Erzählungen.....	54
3.2.	<i>Das dreißigste Jahr</i> : Im Wechsel zwischen Aufbruch und Rückkehr	55
3.2.1.	Erwachende Unruhe und überstürzter Aufbruch	57
3.2.2.	Im Beziehungs- und Erinnerungsnetz gefangen.....	61
3.2.3.	Auf der Suche nach der richtigen Sprache.....	64
3.2.4.	Still für sich gehen, aus der Ordnung austreten.....	70
3.2.5.	Ekstatische Liebe und vereitelte Ankunft.....	75
3.2.6.	Letzte Anreise und neue Gangart	82
3.3.	<i>Ein Schritt nach Gomorrha</i> : Im Widerspiel von Gehen und Bleiben	89
3.3.1.	Dynamik eines grenzüberschreitenden Bleibens.....	90
3.3.2.	Versuch eines gemeinsamen Gehens.....	94
3.3.3.	Versuch eines gemeinsamen Sprechens.....	97
3.3.4.	Dialektische Umkehr bekannter Strukturen	101
3.3.5.	Verborgenes Zimmer einer inneren Welt.....	107
3.4.	<i>Alles</i> : An der Grenze zwischen allem und nichts	112
3.4.1.	Am Ausgangspunkt Erinnerung.....	113
3.4.2.	Vom ersten Schritt zum ersten Wort.....	119
3.4.3.	Innerer Rückzug ohne äußeren Ausweg.....	123
3.4.4.	Lang verlorene Spur des Gefühls.....	125
3.4.5.	Folgen einer Grenzüberschreitung.....	128

4.	Schlusswort.....	134
5.	Siglenverzeichnis.....	137
6.	Literaturverzeichnis.....	138
7.	Anhang: Abstract	144

1. Einleitung

1.1. Inhaltliches Problemfeld und Fragestellung der Arbeit

Ingeborg Bachmanns erster Prosaband *Das dreißigste Jahr* (1961), der auch die literarische Textgrundlage dieser Arbeit darstellt,¹ nimmt innerhalb ihrer dichterischen Erzeugnisse nicht nur in werkgeschichtlicher Hinsicht eine besondere Position ein, sondern sticht auch durch gestalterische Eigenheiten aus dem Gesamtwerk der Autorin hervor.² So sind die sieben darin enthaltenen Erzählungen durch motivische Parallelen eng aufeinander bezogen und weisen stilistische Gemeinsamkeiten auf, die sie auf darstellerischer Ebene miteinander verbinden.³

Als zentrales Motiv wird dabei jenes der Identitätssuche erachtet, das sich sowohl in der inhaltlichen Umsetzung als auch in der sprachlichen Machart der Texte manifestiert und sich in einem für diesen Erzählband charakteristischen narrativen Muster verdichtet. In den Mittelpunkt der Handlungen rückt Bachmann krisenhafte Identitätsentwicklungen einzelner Figuren, die gegen gesellschaftlich-kulturelle, soziale oder sprachliche Verhältnisse ihrer subjektiven Realitäten aufbegehren und nach Möglichkeiten der Selbstverwirklichung suchen, die ihnen neue Wege des Denkens, Handelns, Fühlens und Sprechens erschließen.⁴

Ausgangspunkt für die analytische Auseinandersetzung mit ausgewählten Erzählungen aus dem Prosaband bildet dabei die Annahme, dass sich Bachmann in einigen Texten sprachlich und inhaltlich immer wieder auf ein lexikalisch-semantisches Paradigma bezieht, das unter den Begriff der *Bewegung* subsumiert werden könnte. So gerät oft nicht nur die äußere, sondern auch die innere Welt der handelnden Figuren in Bewegung und muss buchstäblich oder im übertragenen Sinn nach neuen Richtwerten, Anhaltspunkten und Idealen abgesritten werden, die eine Orientierung im Unbekannten und das Durchbrechen bestehender Ordnungen erleichtern. Die ProtagonistInnen, die mit ihren Existenzbedingungen in Konflikt geraten, begeben sich dabei auf Reisen, verlassen ihre gewohnte Umgebung oder schreiten innere und äußere Territorien ab, die die symbolischen Grenzen der eigenen Lebensräume generieren. Obwohl ein solches Motiv der Bewegung auch in Gedichten und anderen Prosawerken Bachmanns auftaucht, ist es in diesem ersten Erzählband – ähnlich wie in ihrer Lyrik – auf besonders kunstvolle Weise mit einer Sprache

¹ Verwendete Ausgabe: Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr* [Erzählband]. In: Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen*. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 1015, S. 83-263.

² Sigrid Weigel bezeichnet die Veröffentlichung des ersten Erzählbandes als „eine bedeutsame Zäsur im Werk Bachmanns“, durch die Bachmann auch „eine eigenwillige, spezifische Schreibweise der Prosa“ begründet habe. Vgl. Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999, S. 22.

³ Vgl. Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart: J.B. Metzler 1988 (Sammlung Metzler Bd. 242), S. 99.

⁴ Vgl. ebd., S. 99.

verschränkt, die das Moment der Bewegung in eine sinnfällige Bildersprache überträgt.⁵ Bachmann lässt dadurch – so die These dieser Arbeit – identitätsbezogene Veränderungen der Figuren als *innere und äußere Bewegungen* erkennbar werden und bringt diese mit psychischen und physischen Entwicklungsprozessen in Verbindung.

Erstaunlich ist darüber hinaus, dass das Motiv der Bewegung, das für Bachmanns literarische Verarbeitung des Identitätsproblems konstitutiv zu sein scheint, auch Eingang in ihre sprachtheoretischen Überlegungen der *Frankfurter Vorlesungen* (1959/60) gefunden hat, die häufig als philosophisches Pendant zum *Dreißigsten Jahr* gehandelt werden.⁶ Bachmann reflektiert hier nicht nur das Wesen von Literatur oder den Begriff der AutorInnenschaft, sondern widmet sich auch der Frage nach der dichterischen Identität, die sich ihr zufolge maßgeblich durch ein dynamisches Verhältnis von Sprache, Ich und Welt ausdrückt.⁷

Im Fokus der vorliegenden Arbeit steht deshalb eine theoretisch fundierte Analyse ausgewählter Erzählungen aus dem Erzählband *Das dreißigste Jahr*, in denen sich die beschriebene Bewegungssemantik besonders deutlich abzeichnet. Mit Rekurs auf die *Frankfurter Vorlesungen* soll untersucht werden, auf welche Weise Bachmann in den drei Texten *Das dreißigste Jahr*, *Ein Schritt nach Gomorrha* und *Alles* identitätsbezogene Veränderungen der Figuren mit einer bewegungsassoziierten Metaphorik und Motivik verknüpft, die den Handlungsverlauf maßgeblich prägt und vorantreibt. Daraus lässt sich folgende Fragestellung ableiten: Inwiefern werden in den genannten Erzählungen identitätsbezogene Veränderungen der Figuren auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene als *innere und äußere Bewegungen* inszeniert und auf welche Weise realisiert Bachmann durch diese Inszenierung zentrale Überlegungen aus den *Frankfurter Vorlesungen*?

⁵ Andere Erzählungen, in denen das Bewegungsmotiv eine wichtige Rolle spielt, sind etwa *Drei Wege zum See* oder *Simultan*, die im Erzählband *Simultan* (1972) zu finden sind. Gerade auch in Bachmanns Lyrik, auf die in dieser Arbeit nicht eingegangen wird, kann eine ausgeprägte Bewegungsmotivik und -Metaphorik ausgemacht werden. Exemplarisch seien hier einige aus dem zeitlichen Umfeld des *Dreißigsten Jahres* stammende Gedichte genannt, die zwischen 1957 und 1961 entstanden sind. Hier sei v.a. auf *Exil*, *Geh*, *Gedanke!* sowie *Ihr Worte* verwiesen. Vgl. hierzu: Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Gedichte*. München: Piper 1998, S. 159-173.

⁶ Vgl. Philipp, Frank: Ingeborg Bachmanns *Das dreißigste Jahr*. Kritischer Kommentar und Deutung. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001, S. 8.

⁷ Vgl. Nagy, Hajnalka: Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010 (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 694), S. 8.

1.2. Theoretischer Hintergrund und methodisches Vorgehen

Wie sich aus den vorangehenden Ausführungen erschließt, soll der Arbeit eine theoretische Perspektive grundgelegt werden, die sich aus Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* ergibt und somit entscheidende Parameter für den Umgang mit ihrem literarischen Werk offeriert. Dabei soll die daraus hervorgehende Sprach- und Literaturtheorie nicht nur in ihren Grundzügen skizziert, sondern auch als *Poetologie der Bewegung* ausgewiesen werden, die das methodologische Werkzeug für die nachfolgenden Erzählanalysen bereitstellt.

Wie bereits angedeutet, geht es in den *Frankfurter Vorlesungen* wesentlich um den Zusammenhang von Sprache, Ich und Welt, der gerade im schriftstellerischen Schaffensakt immer wieder neu begründet und in ein produktives Spannungsverhältnis gebracht werden kann. Bachmann umreißt nicht nur die theoretischen Eckpfeiler einer eigenständigen Sprachphilosophie mit erkenntnistheoretischen sowie ethischen Implikationen, sondern legt auch das Fundament für eine Identitätsauffassung, die sie in ihren Erzählungen gewissermaßen literarisch ausformuliert.⁸ Obwohl sie in den *Frankfurter Vorlesungen* ein „schreibende[s] Ich“ (FrV, 41)⁹ ins Zentrum ihrer Überlegungen stellt, lassen sich ihre Überlegungen auch auf allgemeinmenschliche Problemstellungen übertragen, die in Literatur und Theorie als Konflikte „zwischen Ich, Sprache und Ding“ zutage treten (FrV, 12). Bachmann richtet dabei den Fokus auf die „Geschichte *im* Ich“ (FrV, 54), wie sie schreibt, womit sie auch die theoretische Formel für ihr literarisches Schaffen bereitstellt, das vor allem innere Vorgänge im Spiegel äußerer Ereignisse beleuchtet.

Auf diese Gedanken Bezug nehmend wird denn auch das Identitätskonzept, das den Erzählanalysen zugrunde liegt, aus den *Frankfurter Vorlesungen* abgeleitet und vor allem über den leitmotivischen Begriff der Bewegung in die Arbeit eingeführt. Da Bachmann die schriftstellerische Identität von einer erkenntnisthaften, ästhetisch vermittelten Bewegung und „Richtung“ abhängig macht (vgl. FrV, 17), ist es sicherlich kein Zufall, dass auch in ihren Erzählungen häufig Bewegungsprozesse und Identitätskonflikte motivisch korrelieren. In Anlehnung an diese Überlegungen wird deshalb versucht, das beschriebene Moment der Bewegung als literaturwissenschaftliche Analysekategorie auszuweisen und als produktives Prinzip in Bachmanns Schreibweise darzustellen. So zielt der zweite Abschnitt des ersten Teils darauf ab, die poetologischen Annahmen aus den *Frankfurter Vorlesungen* als Kriterien einer *Ästhetik der Bewegung* auszuwerten und Kennzeichen von Bachmanns Erzählstil aufzuzeigen.

⁸ Zur Überprüfung der dargelegten Thesen sind diese mit den Ausführungen im Kapitel 2.1. Poetologie der Bewegung in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* sowie im Kapitel 2.2. Ästhetik der Bewegung in Bachmanns Erzählstil zu vergleichen.

⁹ Die *Frankfurter Vorlesungen* werden mit dem Kürzel FrV im Fließtext zitiert. Zugrundeliegende Ausgabe: Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung*. 3. Aufl. der Neuausg. 1980. München, Zürich: R. Piper 1989. (Serie Piper Bd. 105)

Mit Bezugnahme auf den lyrischen Charakter von Bachmanns Prosa, der in der Sekundärliteratur in Zusammenhang mit dem *Dreißigsten Jahr* immer wieder Erwähnung findet,¹⁰ wird die ästhetische Bedeutung sprachlicher Bilder betrachtet, unter denen vor allem die *Metapher* als wichtiges Stilmittel bei Bachmann hervortritt. Außerdem soll im letzten Abschnitt des theoretischen Teils eine Bewegungsmetapher exemplarisch herausgegriffen und in einen literaturwissenschaftlichen Diskurs eingebettet werden, der über Bachmanns eigenen poetologischen Standpunkt hinausgeht. Im Spiegel der Metapher des *Gehens*, die auch für ihre Verarbeitung des Identitätsmotivs konstitutiv ist, geraten einschlägige Forschungsrichtungen zu Raum und Bewegung in den Blick, die in Zusammenhang mit dem Thema der Arbeit kursorisch gestreift werden. Dieser literaturtheoretische Exkurs hat zum Zweck, den doch sehr hermetisch anmutenden Zugang einer Analyse ‚von Bachmann mit Bachmann‘ um zusätzliche theoretische Positionen zu erweitern.

Auf diesen Sprach- und literaturtheoretischen Grundlagen aufbauend verfolgt der analytische Teil der Arbeit schließlich das Ziel, sowohl sprachliche als auch inhaltliche Aspekte einer identitätsbezogenen Bewegungsmotivik und -metaphorik in ausgewählten Erzählungen des *Dreißigsten Jahres* auf systematische Weise herauszuarbeiten. Mit intertextuellem Rekurs auf die *Frankfurter Vorlesungen* und in kritischer Auseinandersetzung mit den Befunden aus der umfangreichen Sekundärliteratur zu Bachmanns Werk stellt sich die Aufgabe, die drei genannten Erzählungen im Sinne der Forschungsfrage zu analysieren und interpretatorisch aufzuschlüsseln. Ein Anliegen der Arbeit ist somit eine möglichst textnahe Deutung, um die identitätsbezogene Bewegungssemantik in ihrer sprachlichen und inhaltlichen Tragweite zu erfassen und die Entwicklungsverläufe der Figuren im Detail nachzuvollziehen.

¹⁰ Vgl. Bartsch (1988); vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.

1.3. Themenbezogener Forschungsstand

In Anbetracht der großen Fülle an Forschungsliteratur, die zu Ingeborg Bachmanns Werk vorhanden ist, verwundert es nicht, dass es auch zum Erzählband *Das dreißigste Jahr* einen umfangreichen sekundärliterarischen Fundus gibt, in dem unterschiedliche Aspekte der Texte näher beleuchtet wurden.¹¹ Nachdem Kurt Bartsch bereits in seiner Monographie von 1988 Bachmanns „Darstellung existentieller Krisen“ als Kernthema des Erzählbandes ausgewiesen hat,¹² finden gerade identitätsbezogene Fragestellungen immer wieder Beachtung und werden meist gemeinsam mit weiteren augenfälligen Motiven untersucht. Dazu gehören neben dem ‚Problem der Sprache‘¹³ etwa das ‚Motiv der Erinnerung‘¹⁴ oder historische Implikationen, die sich in den Erzählungen als Spuren einer nationalsozialistischen Vergangenheit abzeichnen.¹⁵ Sehr häufig ist außerdem von der Auflehnung der Figuren gegen die eigenen Existenzbedingungen, von Realitätsflucht oder utopischen Lebensentwürfen die Rede, die – wie Dirk Götsche konstatiert – „als literarische Versuchsanordnungen zu Grenzübertreten aus der gegebenen Ordnung“ verstanden werden könnten.¹⁶ Auch Fragen zur Geschlechtsidentität und zur weiblichen Subjektkonstitution sowie Bachmanns Anleihen aus Mythen und Märchen sind im literaturwissenschaftlichen Diskurs erfasst.¹⁷

In jüngster Zeit sind ihr erster Prosaband und darin vorkommende Themen jedoch etwas in den Hintergrund der Forschungslandschaft getreten und Interessensgebieten gewichen, die sich unter anderem vermehrt mit editionsphilologischen und biographischen Fragestellungen zu Bachmanns Leben und Wirken auseinandersetzen.¹⁸ Wie ein Blick in die literaturwissenschaftlichen Befunde zum Erzählband zeigt, sind die Interpretationsmöglichkeiten allerdings noch nicht ausgeschöpft und bieten gerade in Zusammenhang mit der metaphorischen Tiefendimension der Texte weitere Anknüpfungspunkte.¹⁹

¹¹ Für einen Überblick über wichtige Werke vgl. hierzu das Literaturverzeichnis dieser Arbeit.

¹² Vgl. Bartsch (1988), S. 99.

¹³ Vgl. hierzu etwa: Angst-Hürlimann, Beatrice: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Zürich: Juris Druck + Verlag 1971.

¹⁴ Vgl. hierzu etwa: Töller, Ursula: Erinnern und Erzählen: Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“. Berlin: Erich Schmidt 1998. (Philologische Studien und Quellen H. 151)

¹⁵ Vgl. hierzu etwa: Schneider, Jost: Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in *Das dreißigste Jahr*, *Malina* und *Simultan*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999. Sowie: Gehle, Holger: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag 1995.

¹⁶ Götsche, Dirk: Ingeborg Bachmann. In: Korte, Hermann (Hg.): Kindler Kompakt Österreichische Literatur der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 40.

¹⁷ Vgl. hierzu etwa: Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. In: *Modern Austrian Literature* 18 (3/4) 1985, S. 21-38. Oder auch: Achberger, Karen: Beyond Patriarchy: Ingeborg Bachmann and Fairytales. In: *Modern Austrian Literature* 18 (3/4) 1985, S. 211-222.

¹⁸ Einen Einblick in aktuelle Forschungsschwerpunkte bieten etwa: Cambi, Fabrizio / Larcatti, Arturo / Lozzi, Giuliano et. al. (Hg.): Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung. Rom: Instituto Italiano di Studi Germanici 2016.

¹⁹ Vgl. Philipp (2001), S. 7.

Dabei ist das Motiv der Bewegung in der Bachmann-Forschung nichts grundsätzlich Neues. Wie bereits angedeutet, ist in Zusammenhang mit Bachmanns Texten häufig von einer auffälligen „Reisemetaphorik“, einer durchgängigen „Metaphorik von Aufbruch und Ausbruch“²⁰ sowie Topoi der Flucht oder Grenzüberschreitung die Rede, die Bachmanns literarische Narrative bestimmen.²¹ Auch die Bedeutung symbolischer Räume und Topographien wurde vielfach betont und mit Bachmanns literarischer und literaturtheoretischer Ästhetik in Verbindung gebracht.²²

Während der Recherche zu dieser Arbeit ergab sich jedoch das Bild, dass die Forschung das semantische Feld der Bewegung in Bachmanns Texten zwar bemerkt und thematisiert hat, dieses allerdings noch nicht dezidiert in den Mittelpunkt eines Forschungsprojektes gestellt wurde.²³ So kam es in vielen Studien zur intensiven Beschäftigung mit verwandten Themen und Motiven, es wurde aber – wie es scheint – bisher verabsäumt, diese unter den zentralen Sammelbegriff der Bewegung zu subsumieren und in Hinblick auf die Ästhetisierung innerer und äußerer Bewegungsprozesse zu untersuchen.²⁴

Wie sich aus dem dargelegten Forschungsstand ableiten lässt, ist es somit *nicht* die Absicht dieser Arbeit, die Entdeckung einer bewegungsassoziierten Motivik in Bachmanns Werk für sich zu proklamieren, da diese auch in anderen sekundärliterarischen Texten anklingt. Vielleicht kann mit der Fokussierung auf den Begriff der Bewegung allerdings doch ein kleiner Beitrag zur aktuellen Bachmann-Forschung geleistet werden, sofern dieser bisher nicht explizit und im Sinne dieser Arbeit auf die *Frankfurter Vorlesungen* und *Das dreißigste Jahr* angewendet wurde. Die vorliegende Untersuchung verfolgt demgemäß das Ziel, sich konstruktiv in den wissenschaftlichen Diskurs zu Bachmanns theoretischem und literarischem Werk einzubringen und zu einem profunderen Verständnis ihrer Texte beizutragen.

²⁰ Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, S. 220.

²¹ Vgl. hierzu etwa: Nagy (2010) sowie Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der 90er Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973). Wien: Hora Verlag 1994.

²² Vgl. hierzu etwa: Meise, Helga: Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Ingeborg Bachmann. München: TEXT + KRITIK 1984, 93-108.

²³ Diese Einschätzung bezieht sich auf die recherchierte Sekundärliteratur, die für diese Arbeit relevant ist.

²⁴ Unter den Werken, die wichtige Impulse für diese Arbeit geliefert haben, ist indes Arturo Larcatis Monographie zu Bachmanns poetologischem Werk hervorzuheben, die das Thema der Bewegung indirekt zu einem zentralen Untersuchungsgegenstand macht. Überaus umfassend hat Larcati die ausgeprägte Richtungsmetaphorik in Bachmanns literaturtheoretischen Texten herausgearbeitet und in den Kontext einer topographischen Bildersprache in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* gestellt. Vgl. Larcati (2006) Auch Hajnalka Nagys Studie *Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk* sollte in Zusammenhang mit dieser Arbeit erwähnt werden, weil Nagy hier nicht nur ausführlich auf Bachmanns Poetik von ‚Bewegung und Stillstand‘ zu sprechen kommt, sondern auch auf die Bedeutung des ‚Gehens‘ als Motiv in Bachmanns Texten eingeht. Vgl. Nagy (2010); vgl. insbesondere das Kapitel III.3. *Raumkonstellationen zwischen Stillstand und Bewegung*. In: ebd., S. 151-182.

2. Sprach- und literaturtheoretische Grundlagen

2.1. Poetologie der Bewegung in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*

Im Wintersemester 1959/60 wird Ingeborg Bachmann an die Universität Frankfurt gerufen, um dort eine Stelle als Vortragende der neu gegründeten Gast-Dozentur für Poetik wahrzunehmen und ein Semester lang vor jungen Studierenden über Literatur zu sprechen.²⁵ Sie hat zu diesem Zeitpunkt bereits zwei Gedichtbände veröffentlicht und ist weit über literaturwissenschaftliche Fachkreise hinaus bekannt.²⁶ Tatsächlich gilt sie „gemeinsam mit Paul Celan als wichtigste Nachwuchsliterikerin deutscher Sprache“ und wird von zeitgenössischen KritikerInnen „als vielversprechendes Talent“ gefeiert.²⁷ Dabei weiß die Öffentlichkeit noch nicht, dass sich Bachmann in diesem Jahr in einer Phase „der literarischen Neu- bzw. Umorientierung“ befindet, in der eine neue Schaffensperiode der Autorin beginnt.²⁸ Parallel zu den *Frankfurter Vorlesungen* entsteht Bachmanns Erzählband *Das dreißigste Jahr*, der von ihr nicht nur als „literarischer Reflexionsort“ entsprechender „poetischer und philosophischer Formeln“ genutzt wird,²⁹ sondern auch ihre vordergründige Abkehr von der Lyrik einleitet.³⁰

In der fünfteiligen Vorlesungsreihe, die in der Druckfassung den Untertitel *Probleme zeitgenössischer Dichtung* trägt (vgl. FrV, 3) hat die philosophisch geschulte Ingeborg Bachmann die Möglichkeit, ihr poetologisches Programm systematisch auszuformulieren und für ein akademisches Publikum zugänglich zu machen. Dabei geht es ihr nicht nur um die Herausarbeitung eines ihrem Schreiben zugrundeliegenden Literaturkonzeptes, sondern auch um die Explikation ihres Selbstverständnisses als Schriftstellerin. Sie skizziert eine eindrucksvolle Poetologie, die sowohl das Verhältnis von Sprache, Ich und Welt wie auch die Frage nach der Legitimation des literarischen Schreibens und den literarischen Umgang mit Sprache reflektiert. Einzigartig ist dabei der Duktus, den sie für ihren Vortrag wählt. Mit einer Rhetorik, die zwischen „diskursivem und poetischem

²⁵ Vgl. Bannasch, Bettina: Literaturkritische Essays und *Frankfurter Vorlesungen*. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 196-197.

²⁶ Die beiden Gedichtbände sind: *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des Großen Bären* (1956). Vgl. Bartsch (1988), S. 51.

²⁷ Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH 1997, S. 60.

²⁸ Ebd., S. 60. Obwohl vielfach vom Prosadebüt Bachmanns gesprochen wird, ist hinzuzufügen, dass sie schon vor der Veröffentlichung des *Dreißigsten Jahres* Prosa publiziert hat. Bereits zur Zeit ihrer ‚Entdeckung‘ bei der Gruppe 47 im Mai 1952 waren einige Prosatexte in diversen Zeitungen und Zeitschriften erschienen. Vgl. Lennox, Sara: Rezeptionsgeschichte. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 22.

²⁹ Weigel (1999), S. 28.

³⁰ Vordergründig deshalb, weil Bachmann zwar „den öffentlichen Eindruck eines Gattungswechsels von der Lyrik zur Prosa“ durch entsprechende Interviewaussagen mitgeprägt hat, in Wahrheit aber auch während und nach dieser Zeit Gedichte verfasste. Götsche, Dirk: Späte Gedichte. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 78.

Sprechen“³¹ schwankt und damit die Grenze zwischen Literatur und Wissenschaft verwischt, versucht sie, sprachphilosophische Überlegungen auf zeitgenössische literarische Beispiele zu übertragen und mithilfe eigenständig entwickelter Begrifflichkeiten das Wesen von Literatur zu erfassen. Sigrid Weigel zufolge ist gerade „ihre Fähigkeit, ‚Fragen zeitgenössischer Dichtung‘ [...] im Medium poetischer Bilder selbst“ zu diskutieren, das, was ihre Vorlesungen auszeichnet.³²

Dem Begriff der Bewegung kommt in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion zu. Bewegungsassoziierte Gedanken und Begrifflichkeiten fungieren als „Projektionsfläche für poetologische und poetische Fragen“³³ und generieren somit den ästhetischen Hintergrund einer Theorie, die das Motiv der Bewegung sowohl inhaltlich als auch sprachlich in den Vordergrund stellt. Ohne dass Bachmann explizit darauf Bezug nehmen würde, wird das Bewegungsmotiv rhetorisch immer wieder umkreist und mithilfe sprachlicher Bilder und Metaphern aktualisiert. Die daraus resultierende Bewegungsmetaphorik ist – wie sich im Verlauf der Vorlesungen zeigt – integraler Bestandteil ihrer gesamten Poetologie und manifestiert sich in ihrem Sprechen über Literatur, Sprache und schriftstellerische Identität. Es könnte sogar behauptet werden, dass Bachmanns poetologisches Konzept von einer sprachlich und inhaltlich vermittelten Bewegung abhängig ist, die ihre Theorie auf einer metaphorisch-bildlichen Ebene begreiflich werden lässt. Eine genaue Lektüre der Vorlesungen bildet deshalb die Grundlage der folgenden Ausführungen und dient der Veranschaulichung von Bachmanns poetologischer Diktion. Besonders drei der fünf Vorlesungseinheiten werden in diesem Zusammenhang einer näheren Betrachtung unterzogen und in ihrer argumentativen Logik rekonstruiert.³⁴

2.1.1. Richtung und neue Gangart der Sprache

Die erste Vorlesung, die am 25. November 1959 stattfindet,³⁵ wird von Bachmann mit einer bewussten Provokation eröffnet, die offenbar an den literaturwissenschaftlichen Universitätsbetrieb adressiert ist:

Neugier und Interesse, die Sie in diesen Saal geführt haben, glaube ich zu kennen. Sie entspringen dem Verlangen, über die Dinge etwas zu hören, die uns beschäftigen, also Urteile, Meinungen, Verhandlungen über Gegenstände, die uns an sich, in ihrem Vorhandensein genügen müssten. Also etwas Schwächeres, denn alles, was über Werke gesagt wird, ist schwächer als die Werke. (FrV, 6)

³¹ Golisch (1997), S. 65.

³² Weigel, Sigrid: Öffentlichkeit und Verborgenheit. Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung. In: Wimmer, Gernot (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin, Boston: De Gruyter 2014 (Untersuchungen zur deutschen Literatur Bd. 145), S. 10.

³³ Larcati (2006), S. 193.

³⁴ Die vorliegende Darstellung stützt sich auf die erste, dritte und fünfte Einheit aus der Vorlesungsreihe (*I – Fragen und Scheinfragen* [FrV, 6-23], *III Das schreibende Ich* [FrV, 41-61], *V Literatur als Utopie* [FrV, 79-95]); zweite und vierte Einheit (*II Über Gedichte* [FrV, 24-40]; *IV Der Umgang mit Namen* [FrV, 62-78]) werden ausgespart, da sie für die Fragestellung dieser Arbeit nicht unmittelbar relevant sind.

³⁵ Diese Information ist den Anmerkungen in der zitierten Ausgabe der Vorlesungen entnommen (vgl. FrV, 97).

Dass Bachmann gleich zu Beginn mit den Erwartungen der Studierenden bricht, ist Teil ihrer rhetorischen Strategie und soll klarstellen, dass sie sich von gängigen Vortragskonventionen distanziert.³⁶ Sie scheint betonen zu wollen, dass sie vor allem als Autorin vor den Studierenden steht und dem literarischen Werk eine höhere Bedeutung beimisst als den Erzeugnissen der Sprach- und Literaturwissenschaft. So bemüht sie sich „gerade nicht um die ‚Positionierung‘ der Literatur in der vorgegebenen Theorie, sondern vielmehr um die Infragestellung gängiger wissenschaftlicher Paradigmen.“³⁷ Tatsächlich ist bekannt, dass sich nicht wenige der damaligen ZuhörerInnen von der Vorlesung enttäuscht zeigten und von Bachmanns unkonventionellem Zugang irritiert waren. Sicherlich weckte sie nicht nur in den anwesenden DozentInnen, sondern auch in den Studierenden „ein gewisses Unbehagen, weil sie das Bemühen der traditionellen Germanistik um Wesen, Sinn und Tiefsinn der Dichtung persifliert[e].“³⁸

Wie bereits im programmatischen Titel der Vorlesung (*Fragen und Scheinfragen*) angekündigt, möchte sie bloße „Scheinfragen“ an die Literatur als solche entlarven und in die Realität eines bzw. einer SchriftstellerIn überführen (FrV, 6). Ihr geht es demnach um einen authentischen Umgang mit Literatur, der sich nicht auf gängige Interpretationsschablonen und theoretische Halbwahrheiten verlässt, sondern nur „die Erfahrung als die einzige Lehrmeisterin“ akzeptiert (FrV, 8). Ohne Umschweife dringt sie denn auch zum Kern ihrer Poetik vor und kommt sogleich auf jene „erste und schlimmste dieser Fragen“ zu sprechen, „die den Schriftsteller zu bewegen“ habe – die nach der „Rechtfertigung seiner Existenz.“ (FrV, 10) Dass sie dieser Frage einen *bewegenden* Charakter attestiert, ist sicherlich nicht als Zufall anzusehen. „Woraufhin schreiben, für wen sich ausdrücken und was ausdrücken vor den Menschen, in dieser Welt“ (FrV, 10), setzt sie als rhetorische Frage nach und rekurriert damit bereits indirekt auf das Begriffsfeld von Bewegung und Richtung, das sie im weiteren Verlauf der Vorlesung immer stärker akzentuiert.

Tatsächlich muss die Frage nach der Legitimität des eigenen Schreibens für Bachmann als Ausgangspunkt jeder weiteren Überlegung in Zusammenhang mit Literatur betrachtet werden, da sie auf die „Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz“ als solche verweist (FrV, 12). So ist sie der Auffassung, dass der literarische Umgang mit Sprache und die Literarisierung der Wirklichkeit einem anmaßenden Deutungsprozess gleichkommen, für den der bzw. die AutorIn persönlich einstehen muss:

Ist seine Bewertung durch Sprache, und er bewertet immer, mit jeder Benennung bewertet er die Dinge und den Menschen, nicht völlig gleichgültig oder irreführend, oder verwerflich? [...] Ist nicht all sein Tun Hybris, und muß er sich nicht verdächtigen immerzu, jedes seiner Worte, seiner Zielsetzungen? (FrV, 11)

³⁶ Bannasch (2013), S. 197.

³⁷ Höller, Hans: Staunend lesen: Sprache und Ich als Elemente einer kritischen Kulturwissenschaft im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Agnese, Barbara / Pichl, Robert (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 114.

³⁸ Vgl. Larcati (2006), S. 9.

Sie nennt in diesem Zusammenhang große LiteratInnen wie Leo Tolstoi oder Hugo von Hofmannsthal (vgl. FrV, 11-12), „die sich, solcher Hybris bewußt geworden, ins Schweigen stürzten aus dem Gefühl des Mangels heraus, weil sie das Eigentliche, das Wahre nicht auszudrücken vermochten“.³⁹ Dabei ist das Misstrauen gegenüber der eigenen Ausdrucksmöglichkeit für sie die notwendige Bedingung für eine dialektische Auseinandersetzung mit Sprache, die drohende „Stürze ins Schweigen“ (FrV, 12) bewusst in Kauf nimmt und dadurch das literarische Schreiben überhaupt erst ermöglicht. Sie äußert sogar die Vermutung, „daß, wo kein Verdacht und somit keine wirkliche Problematik in dem Produzierenden selbst vorliegt, keine neue Dichtung entsteht.“ (FrV, 14)

Zurecht wird in der Forschung an dieser Stelle sehr häufig auf Bachmanns theoretische Auseinandersetzung mit der Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins hingewiesen, die auch Eingang in ihre *Frankfurter Vorlesungen* gefunden hat.⁴⁰ Analog zu Wittgenstein nimmt sie eine Spannung zwischen ‚dem Sagbaren‘ und ‚dem Unsagbaren‘ wahr, die vor allem in einer kontradiktorischen Gegenüberstellung von Wissenschaft und Kunst zutage tritt.⁴¹ Kurt Bartsch, der in seiner Bachmann-Monographie die philosophischen und theoretischen Positionen umreißt, die Bachmanns Poetologie geprägt haben, sieht in ihrem Werk „sowohl die Akzeptanz der rigorosen Grenzziehung, wie sie der Philosoph vorgenommen hat, als auch den existenziellen Wunsch nach Grenzüberschreitung“.⁴² So sollte die Kunst ihr zufolge als Annäherung an Erfahrungsdimensionen jenseits des (natur-) wissenschaftlich Erfassbaren verstanden werden, indem sie die Grenzen des Logisch-Empirischen überschreitet.⁴³ Bartsch betont, dass „Bachmann [...] geradezu eine ethische Verpflichtung darin [sieht], das den Wissenschaften auferlegte Schweigen über den emotionalen Bereich zu brechen.“⁴⁴

Ebenso wie viele andere zeitgenössische AutorInnen glaubt sie, dass es nach 1945 keinen unvoreingenommenen, unbelasteten Umgang mit Sprache mehr geben kann und jede Äußerung verdächtig bleibt, solange sich die Kunst keiner „kritischen Selbstprüfung“ unterzieht.⁴⁵ „Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert“ (FrV, 12), hält sie fest und bringt damit die prekär gewordene Daseinsberechtigung des schreibenden Ichs auf den Punkt. Dabei ist es gerade Bachmanns Oszillieren „zwischen den Polen Sprachskepsis und Sprachhoffnung“, das „eine Polarisierung“ erzeugt, die den Raum einer literarischen Sprachbewegung eröffnet.⁴⁶ Die „Not des Schriftstellers“ – so Bachmann – schaffe gleichsam die Notwendigkeit,

³⁹ Philipp (2001), S. 12.

⁴⁰ Vgl. hierzu etwa: Nagy (2010), S. 70-76.

⁴¹ Vgl. Bartsch (1988), S. 22.

⁴² Ebd., S. 21.

⁴³ Vgl. ebd., S. 21-22.

⁴⁴ Ebd., S. 23.

⁴⁵ Larcati (2006), S. 11.

⁴⁶ Bartsch (1988), S. 31.

nach einer „neuen Sprache“ zu suchen, die über bestehende Bedeutungskategorien hinausweist und somit auch neue Existenzmöglichkeiten bereitstellt (FrV, 14).

Es ist dies denn auch der Augenblick, in dem Bachmann jene entscheidende Bewegungs- und Richtungsmetaphorik ins Spiel bringt, die ihre Sprachtheorie emblematisch verdeutlicht. Eindrücklich wird von ihr konstatiert:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. Wo nur mit ihr hantiert wird, damit sie sich neuartig anfühlt, rächt sie sich bald und entlarvt die Absicht. Eine neue Sprache muss eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt. (FrV, 16)

Diese Zeilen, die gleich in der ersten Vorlesung zu lesen sind, bilden eine Schlüsselstelle in Bachmanns gesamter poetologischer Konzeption und rücken zwei entscheidende Bewegungsmetaphern in den Fokus, die für ihr Literatur- und Sprachverständnis konstitutiv sind. So ist im „erkenntnishafte[n] Ruck“ jene Ausgangsbewegung metaphorisch festgehalten, die nach Bachmann dichterische Innovation überhaupt erst ermöglicht und dazu führt, dass die Sprache „eine neue Gangart“ findet. Beatrix Angst-Hürlimann, die sich eingehend mit dem „Sprachproblem“ in Bachmanns Werken auseinandergesetzt hat, sieht in der „Gangart“ einen Begriff für „Rhythmus und Stil“, der sich als „Ausdruck des Geistes“ im literarischen Werk offenbart.⁴⁷ Tatsächlich verknüpft Bachmann damit aber einen noch größeren Anspruch, nämlich jenen einer moralischen Rechtfertigung des eigenen Schreibens. Sie spricht von „einer Stoßkraft des Denkens“ und „einem notwendigen Antrieb“, welchen sie „vorläufig nicht anders als einen moralischen vor aller Moral zu identifizieren weiß“ (FrV, 16).

Der Begriff der „Richtung“, den sie kurz darauf in ihre Theorie einführt (vgl. FrV, 16-17), ergänzt das metaphorische Vokabular um eine weitere Dimension der Bewegung und schließt unmittelbar an den Terminus der Gangart an.⁴⁸ Er fungiert zunächst als „Wasserscheide zwischen Kunst und Ästhetizismus“⁴⁹ und wird von ihr als unabdingbare Komponente des Literarischen angesehen. Erst durch das dichterische „Richtunehmen, das Geschleudertwerden in eine Bahn, [...] in der von Worten und Dingen nichts Zufälliges mehr Zulaß hat“, könne der bzw. die AutorIn als solche/-r auftreten und zu einer authentischen Ausdrucksform finden (FrV, 17). Verblüffend ist, dass die alltagssprachliche Wendung des moralisch ‚Richtigen‘ durch den etymologisch verwandten Terminus der Richtung in den *Frankfurter Vorlesungen* seine wortwörtliche Entsprechung

⁴⁷ Angst-Hürlimann (1971), S. 106.

⁴⁸ Die Begriffe ‚Richtung‘ und ‚Gangart‘ werden zwar als direkte Zitate aus den *Frankfurter Vorlesungen* in die Arbeit eingeführt, in weiterer Folge aber nur noch in Ausnahmefällen – z.B. in Kombination mit dem Originalzitat – durch Anführungszeichen markiert, da sie zum bewegungsassoziierten Grundvokabular Bachmanns gehören, das auch für diese Arbeit konstitutiv ist.

⁴⁹ Larcati (2006), S. 221.

erhält. So „lässt Bachmann nur jene Formen künstlerischer Innovation gelten, die sich durch ein an Erkenntnis und Moral orientiertes ‚Richtungsnehmen‘ auszeichnen, während sie ‚richtungslose‘, d.h. rein formal bestimmte Innovationsformen diskreditiert.“⁵⁰

Sie geht sogar noch einen Schritt weiter und proklamiert, dass nur diese eingeschlagene Richtung, die sie als „durchgängige Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt“ versteht, dazu führe, „einen Dichter als unausweichlich zu sehen.“ (FrV, 17) Schließlich sei davon gerade nicht nur die Qualität eines Werks, sondern die schriftstellerische Existenz als solche abhängig zu machen:

Weil er Richtung hat, weil er seine Bahn zieht, wie den einzigen aller möglichen Wege, verzweifelt unter dem Zwang, die ganze Welt zu der seinen machen zu müssen, und schuldig in der Annahme, die Welt zu definieren, ist er wirklich da. (FrV, 17)

Die Radikalität dieser Feststellung ist mit Blick auf ihr eigenes Werk beachtlich: Allein aus einer solchen literarischen Richtung, die aus einer auf Erkenntnis beruhenden Bewegung hervorgeht, könne der bzw. die AutorIn die eigene Legitimation und Daseinsberechtigung beziehen. Überträgt man diesen theoretischen Standpunkt auf ihre Literatur, erscheint es nur allzu naheliegend, nach eben jenen unverwechselbaren Ausdrucksformen ihres Schreibens zu suchen und zu fragen, worin sich die beschriebene schriftstellerische Bewegung offenbart. Die drei genannten Kategorien von ‚Wort-, Gestalten- und Konfliktwelt‘ liefern in diesem Zusammenhang wichtige Anhaltspunkte und können für die Analyse ihrer Texte fruchtbar gemacht werden.⁵¹

2.1.2. Bewegungen im schreibenden Ich: Entwurf einer poetischen Identität

Wie sich auch durch Bachmanns eigene Wortwahl zeigt, möchte sie die Sprache in Bewegung setzen, sie aus den Klammern der Konvention herauslösen und von klischeehaften Sprach- und Denkmustern befreien. Das Verhaftetsein in der Zeit bringt mit sich, dass Aktualisierung und Erneuerung bestehender Verhältnisse fortlaufend notwendig ist, denn „[d]as Denken, der Zeit verhaftet, verfällt auch wieder der Zeit.“ (FrV, 19) Die künstlerische Innovation bezieht somit ihre Glaubwürdigkeit aus der geforderten Richtung, die mit dem ‚individuell Richtigen‘ korrespondiert. Auch der „Gangart“, die laut Hajnalka Nagy „als ständiges Fortbewegen und Suchen“ gedeutet werden könnte, kommt in dieser Hinsicht eine wichtige Funktion zu, da in ihr – wie sich noch zeigen wird – die für Bachmanns Literatur essenziellen Dimensionen „Denken“, „Sprechen“ und „Gehen“ verschmelzen.⁵²

Während somit bereits in der ersten Vorlesung Bachmanns Konzept von AutorInnenschaft deutlich wird, widmet sie sich in der dritten Einheit, die den sinnfälligen Titel *Das schreibende Ich* trägt

⁵⁰ Larcati (2006), S. 221.

⁵¹ Vgl. hierzu Ausführungen im Kapitel 2.2. Ästhetik der Bewegung in Bachmanns Erzählstil.

⁵² Nagy (2010), S. 13.

(FrV, 41), noch ausführlicher dem Thema der schriftstellerischen Identität. Das Identitätskonzept, das sie ihrem dichterischen Selbstverständnis zugrunde legt, verdeutlicht nicht nur ihr eigenes Verhältnis zu Sprache und Schreiben, sondern liefert überdies wichtige Anhaltspunkte für die Interpretation ihrer literarischen Texte. Schließlich werden in vielen ihrer Erzählungen identitätsbezogene Problemstellungen der Vorlesungen aufgegriffen und exemplarisch verarbeitet.⁵³

Als wesentlicher Teil von Bachmanns Identitätsbegriff erscheint zunächst das Bedürfnis nach Authentizität. Gleich der erste Satz der Vorlesung lässt die Sehnsucht nach einem authentischen Selbst-Sein erkennen, in dem sprachliche und innerpsychische Wirklichkeit kongruent sind:

[...] vom Ich möchte ich sprechen, von seinem Aufenthalt in der Dichtung, also von den Angelegenheiten des Menschen in der Dichtung, sofern er vorgeht mit einem Ich oder seinem Ich oder sich hinter ihm verbirgt. (FrV, 41)

Dass hier wiederum vom „Vorgehen“, vom „Aufenthalt“ im Sinne einer lokalen Positionierung des Ichs „in der Dichtung“ die Rede ist, führt vor Augen, wie stark „topographische Metaphern“⁵⁴ in die Rhetorik der *Frankfurter Vorlesungen* eingedrungen sind. Ebenso wie die ProtagonistInnen in ihren erzählerischen Texten läuft auch das schreibende Ich Gefahr, sich zu verlieren, zu einer Phrase zu werden, „hinter“ dem eigentlichen Ich-Sein zurückzubleiben. So könnte festgehalten werden, dass die „Selbstentdeckung eines Ich“ immer „zugleich äußerste Selbstbedrohung und -beschädigung bedeutet.“⁵⁵ Die Versprachlichung des Ichs lasse es – so Bachmann – „formal und rhetorisch“ werden, denn: „Der es ausspricht, ist gar nicht mehr so sicher, ob er für dieses in den Mund genommene ‚Ich‘ Verbindlichkeit beanspruchen kann, ob er es decken kann.“ (FrV, 41)

Die Frage nach der Übereinstimmung von Subjekt und Sprache in der verbalen und schriftlichen Konkretisierung des Ichs ist demnach wesentlicher Teil des Problems, das Bachmann mit der schriftstellerischen Identität verknüpft. Für sie ist nämlich jenes Ich, das „über einen Lautsprecher oder ein Blatt Papier, ein Buch oder eine Bühne“ realisiert wird, stets ein bedrohtes und im höchsten Maße exponiertes „Ich ohne Gewähr“ (FrV, 42). Mit dieser Formel bringt sie noch einmal die kritische Ausgangslage eines Ichs auf den Punkt, das sich seiner selbst nicht sicher sein kann. Der Akt der Versprachlichung birgt gerade deshalb ein Risiko in sich, da er das Subjekt zu einem Konstrukt werden lässt, das die identitätsbezogene Wirklichkeit vereinfacht. Dem dynamischen Identitätsgebilde wird somit eine semiotische Kontur, eine starre Fassung gegeben, die dessen Komplexität nicht gerecht wird. „Denn was ist denn das Ich, was könnte es sein?“ (FrV, 42), fragt Bachmann ihre Studierenden und unternimmt gleich im Anschluss selbst den Versuch einer Antwort:

[...] - ein Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist. Das könnte sein: Myriaden von Partikeln, die ‚Ich‘ ausmachen, und zugleich scheint es, als wäre Ich ein Nichts, die Hypostasierung einer

⁵³ Vgl. Bannasch (2013), S. 198.

⁵⁴ Larcati (2006), S. 197.

⁵⁵ Höller (1987), S. 158.

reinen Form, irgendetwas wie eine geträumte Substanz, etwas, das eine geträumte Identität bezeichnet, eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimste Order. (FrV, 42)

Wenn Bachmann hier vom „Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind“ spricht, tritt die enge Verwobenheit von Identität und Bewegung erneut in exemplarischer Deutlichkeit hervor. Das Ich, das aus „Myriaden von Partikeln“ bestehen könnte, entfällt der individuellen Wahrnehmung beim Versuch einer Definition und ist als semantische Einheit letztlich nicht greifbar. Weder „als empirische Kontrollstation“ noch „als metaphysische Größe“ lasse es sich eindeutig bestimmen, hält Bachmann fest und verweist darauf, dass alle unternommenen Versuche, der „geträumte[n] Substanz“ des Ichs habhaft zu werden, notwendig unvollständig und fragmentarisch bleiben müssen (FrV, 42). Nicht nur „der Sinn des Wirklichen“, sondern auch „die Bestimmung des Eigenpsychischen“ werden – wie Arturo Larcati konstatiert – damit „ins historisch Offene der jeweils aktualisierten Sprache gestellt“. ⁵⁶

Es wird deutlich, dass Bachmann sich nicht auf eine eindeutige Definition des Ichs festlegen möchte und klare Begriffsbestimmungen scheut. Grundsätzlich steht sie wissenschaftlichen Identitätskonzepten mehr als skeptisch gegenüber und sieht hier die Gefahr einer semantischen Verkürzung oder Einengung des Ichs. So sind wissenschaftliche Disziplinen wie Psychologie oder Philosophie laut ihr darum bemüht, das Ich in eine bestimmte Form zu gießen, es theoretisch auf den Begriff zu bringen, indem sie es „betasten“, „verstümmeln und zerschlagen“ (FrV, 43). Im Gegensatz dazu biete gerade die Literatur eine Art Rückzugsort für multiple Existenzformen des Ichs, in denen entsprechende Einschränkungen aufgehoben sind. Es sei eindeutig ersichtlich, „daß es da viele Ich gibt und über Ich keine Einigung – als sollte es keine Einigung geben über den Menschen, sondern nur immer neue Entwürfe.“ (FrV, 43)

Die literarische Pluralität des Ichs, „in der es bekennen und täuschen, sich verwandeln und preisgeben kann, dieses Ich, dieses Niemand und Jemand, in seinen Narrenkleidern“ (FrV, 43), birgt jedoch neue Gefahren der Zerstreuung und des Ich-Verlustes mit sich. Zwischen schreibendem und geschriebenem Ich besteht eine Kluft, die in der Fiktion nur scheinbar, aber nicht wirklich überbrückt werden kann. Folgt man Bachmanns Literaturverständnis, so ist es denn auch fatal, wenn der bzw. die AutorIn so tut, als gäbe es diese Kluft nicht, als könnten fiktives und schreibendes Ich in eins gesetzt werden. Schließlich bedarf poetisches Schreiben ihr zufolge immer eines Konfliktes, der die sprachliche Interpretation der Wirklichkeit begleitet und in der Frage nach der schriftstellerischen Daseinsberechtigung kulminiert. Eine unhinterfragte autobiographische Gleichsetzung von AutorIn und literarischem Ich bezeichnet sie deshalb als „rabiaten, halsbrecherischen Versuch, sich die [sprachlich notwendige] Ich-Konzeption zu ersparen“ (FrV, 45).

⁵⁶ Larcati (2006), S. 203.

Wie Bachmann bereits in der ersten Vorlesung systematisch herausgearbeitet hat, bezieht Dichtung ihre Wirkkraft und Legitimität gerade aus dem disparaten Verhältnis von Sprache und Welt, das für den bzw. die AutorIn als InterpretIn der Wirklichkeit eine besondere Verantwortung mit sich bringt. In der „Entfremdung des Ichs von der Welt und von der Sprache“ spiegelt sich ein grundlegendes „Lebensproblem“, das in der Frage nach der eigenen Identität Ausdruck findet.⁵⁷ Wie schwierig sich die Beziehung von Ich und Sprache gestaltet, illustriert Bachmann anhand eines Beispiels, bei dem „die subjektivste, unmittelbarste“ Form des geschriebenen Ichs in den Blick gerückt wird:

Das Tagebuch-Ich hat auch die Besonderheit, daß es die Figur Ich nicht zu erschaffen braucht [...]. Es kann gar nicht anders denn als Ich einziehen in den Text. Es muß auch nichts von der Stelle bewegen, es bekommt keine Zusammenhänge aufgebürdet, es geht schrittweise vor oder springt; es kann unterbrechen, alles berühren und alles wieder lassen. Denn das Ich zieht nicht als Leben, nicht dreidimensional in den Text ein. Es hört sich an wie ein Widerspruch, weil die Tagebuchform als die subjektivste, unmittelbarste Gattung gilt. Und doch, trotz aller Subjektivität, trotz der intimen Äußerung und Mitteilung, verbirgt es die Person. Es heißt ‚Ich‘ und immerzu ‚Ich‘ in den Tagebüchern, und doch ist auf eine unerklärliche Weise der Autor entrückt und hat Schutz gefunden hinter der *Form*, der Ich-Form, die verlangt ist. (FrV, 49)

Hier wird deutlich, dass die fundamentale Verunsicherung des schreibenden Subjekts, die aus der sprachlichen Setzung des Ichs resultiert, wohl als Teil des Literarischen anerkannt werden muss. Während jedoch ein „Tagebuch [...] zwangsweise in Ich-Form“ verfasst wird, bringen „Roman und Gedicht“ – wie Bachmann festhält – „viele Ich-Möglichkeiten“ und damit „Ich-Probleme“ mit sich (FrV, 49). Diese spitzen sich zu in der Frage „Wer spricht hier eigentlich?“ (FrV, 49). Literaturhistorische Entwicklungen haben laut Bachmann dazu geführt, dass sich auch die Positionierung des Ichs in der Handlung, im Text selbst verändert hat. So sei zu beobachten, „daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich“ abspiele (FrV, 54). Sie verweist damit unmittelbar auf ihr eigenes literarisches Programm, bei dem sie vor allem das Innenleben der Figuren in den Mittelpunkt stellt. Dirk Göttsche zufolge wählt Bachmann hier „ein völlig neues, komplexes und selbstreflexives Erzählverfahren, das mit traditionellen epischen Traditionen bricht“. ⁵⁸

Diese Beobachtung ist auch für den – in dieser Arbeit behaupteten – Zusammenhang von Identität und Bewegung relevant. Identitätsbezogene Veränderungen spiegeln sich durch sprachlich und inhaltlich vermittelte Bewegungsprozesse in der äußeren und inneren Wirklichkeit der Figuren, da Bachmann beide Perspektiven unauflöslich miteinander verknüpft.⁵⁹ Sie bedient sich hierbei einer Erzähltechnik, die Grenzen zwischen physischen und psychischen Prozessen verschwimmen lässt und auch die Erzählinstanz nicht selten fragwürdig werden lässt. So prägen „[h]äufige

⁵⁷ Larcati (2006), S. 33.

⁵⁸ Göttsche (2016), S. 43.

⁵⁹ Vgl. Erzählanalysen in dieser Arbeit unter Punkt 3. Analyse und Deutung: Innere und äußere Bewegung im Erzählband *Das dreißigste Jahr*.

Wechsel der Erzähl- und Sprechsituation“ ihre Erzählungen, die „dem Leser besondere Genauigkeit und Aufmerksamkeit bei der konkreten Textbeobachtung“ abverlangen.⁶⁰ Bachmann hält damit sowohl sich selbst als auch die RezipientInnen dazu an, immer wieder die eigene Position zu verändern, sich zu bewegen, die eigene Haltung zu hinterfragen. Die Identifikation mit den Figuren sei nicht das Ziel, konstatiert Jost Schneider, vielmehr gehe es um „die Ingangsetzung eigener Bewußtseinsprozesse“.⁶¹

Dabei erscheint der Begriff der „Ingangsetzung“, den Schneider hier in Bezug auf Bachmanns Erzähltechnik verwendet, in mehrfacher Hinsicht paradigmatisch für die Absicht, die Bachmann mit ihrem Schreiben verfolgt. Er drückt aus, was Bachmann mit ihren eigenen Formulierungen (‚Gangart‘ oder ‚Ruck‘) indirekt suggeriert und führt ein ums andere Mal den Zusammenhang von Ich, Sprache und Bewegung vor Augen. Die Setzung einer vermeintlich trügerischen Wahrheit über das Ich soll durch eine individuelle Gangart der Sprache relativiert werden, die mit dem Werden des Seins, dem Fortgang des Zeitlichen korrespondiert. Sprache muss dynamisch und fluide bleiben, muss immer wieder in Gang gesetzt werden, um diesem von Bachmann vorgegebenen Ideal zu entsprechen.

Bereits im Terminus der Identität verbirgt sich indes eine Schwierigkeit, die durch die Ingangsetzung der Sprache nicht beseitigt, sondern immer wieder reproduziert wird. Da schreibendes und geschriebenes Ich niemals vollkommen *ident* sein können, bezieht das ausdrucksfähige Individuum seine dichterische Kraft aus dem Spannungsverhältnis, das aus einer unabänderlichen semantischen Inkongruenz resultiert. Durch das Schreiben wird gewissermaßen eine Ich-Spaltung erzeugt, die gleichzeitig überbrückt werden soll. Eben darin spiegelt sich – so könnte behauptet werden – denn auch jenes für Bachmanns Identitätskonzept entscheidende Moment der Bewegung, das den generischen Charakter einer (literarischen) Identität versinnbildlicht, die sich fortwährend selbst erneuert.

Entscheidend für Bachmanns Identitätskonzept ist deshalb ihr Glaube an mögliche Veränderung, an den individuellen und geschichtlichen Progress. So bemerkt sie mit Rekurs auf die Literatur: „Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein.“ (FrV, 19) Dabei sieht sie das Moment einer richtungnehmenden Bewegung zu einer genuinen und authentischen sprachlichen Identität – wie bereits angedeutet – eben nicht nur im Bereich des schriftstellerischen Tuns, sondern realisiert das Motiv der Identitätssuche auch in ihren literarischen Texten. So schickt sie ihre ProtagonistInnen häufig auf allegorische Reisen zum eigenen Ich, in denen diese sowohl in topographischer wie in psychosozialer Hinsicht Richtung zu nehmen haben. Überaus deutlich hat etwa Arturo Larcatti diese Parallelen zwischen Bachmanns

⁶⁰ Schneider (1999), S. 29.

⁶¹ Ebd., S. 123.

literarischen und theoretischen Realisationen des Richtungsproblems herausgearbeitet. So spricht er von einer „topographischen Metaphorik“, die ihre Werke prägt, „in dem sie einige wenige räumliche Bild(feld)er immer wieder umkreist, miteinander verbindet und in theoretische Konstellationen bringt.“⁶²

In Zusammenhang mit Bachmanns Texten ist in der Forschungsliteratur – wie in der Einleitung bereits angedeutet wurde – sehr häufig von ‚Grenzübertritten‘ die Rede, die von Bachmann sowohl in inhaltlicher als auch in sprachlicher Hinsicht realisiert werden.⁶³ So scheint sich darin ein für Bachmanns literarische Szenarien zentraler Topos zu manifestieren, der in einigen ihrer Erzählungen (*Ein Schritt nach Gomorrha* oder *Undine geht*) bereits im Titel zum Ausdruck kommt: Das Gehen, Voranschreiten, Übertreten und Überschreiten von Grenzen versinnbildlicht den Inbegriff einer physischen Bewegung, die gleichzeitig eine Metapher für den menschlichen Fortschritt und eine subjektbezogene Entwicklung darstellt.⁶⁴ Ebenso wie das handelnde Individuum, hat sich auch das schreibende Subjekt in der Welt zu positionieren und muss sich an selbst gewählten moralischen Richtwerten orientieren.

Resümierend könnte festgehalten werden, dass Bachmann den Begriff der Identität als Chiffre für ein dynamisches Ich-Verständnis verwendet, das vielschichtige und komplexe innerpsychische Bewegungen in den Mittelpunkt rückt. Das Ich ist zwar „ohne Gewähr“ (FrV, 61), kann sich deshalb aber auch weiterentwickeln und immer wieder neu erfinden. Es bleibt somit frei und ungebunden, kann sich selbstständig in der Welt bewegen und immer wieder aufs Neue sprachlich in Erscheinung treten. Demgemäß schließt Bachmann ihre Vorlesung mit folgenden Sätzen:

Aber wird von der Dichtung nicht, trotz seiner unbestimmbaren Größe, seiner unbestimmbaren Lage immer wieder das Ich hervorgebracht werden, einer neuen Lage entsprechend, mit einem Halt an einem neuen Wort? Denn es gibt keine letzte Verlautbarung. Es ist das Wunder Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt; es kann nicht sterben – ob es geschlagen ist oder im Zweifel, ohne Glaubwürdigkeit und verstümmelt – dieses Ich ohne Gewähr! Es wird seinen Triumph haben, heute wie eh und je – als Platzhalter der menschlichen Stimme. (FrV, 61)

Ebenso wie das schreibende Ich ist auch das literarische Ich wandelbar und wird durch das Moment einer äußeren und inneren Mobilität konstituiert. Die Bewegung im Leben der Figuren ermöglicht identitätsbezogene Veränderungen, bewirkt aber auch, dass das bewegte Individuum immer wieder von verschiedenen Seiten begrenzt und bestimmt wird. Hajnalka Nagy rekurriert in diesem Zusammenhang auf den Begriff der Gangart und konstatiert: „Gangart ist auch die Voraussetzung für Grenzgänge jeglicher Art und hat nicht nur poetische, sondern auch sprachtheoretische, geographische und existenzielle Implikationen.“⁶⁵ So wird das Ich durch diverse Grenzer-

⁶² Larcati (2006), S. 222.

⁶³ Vgl. Nagy (2010), S. 151. Vgl. dazu etwa auch: Lindemann, Eva: Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. (Würzburger wissenschaftliche Schriften Bd. 319)

⁶⁴ Vgl. Nagy (2010), S. 171.

⁶⁵ Ebd., S. 171.

fahrungen auf sich zurückgeworfen und ist angehalten, sich in Bezug auf mögliche Einschränkungen ständig neu zu entwerfen. Diesen Prozess der Selbsterfahrung durchläuft das Subjekt gerade *weil* es sich bewegt und im Sinne von Bachmanns Richtung nehmen muss. Örtliche, soziale und sprachliche Rahmenbedingungen geraten so erst in den Blick, können erfasst und aktiv mit dem Selbstkonzept in Verbindung gebracht werden.⁶⁶ Nur wenn das Ich – ließe sich festhalten – im buchstäblichen Sinn immer weitergeht, sich also mit eigener unverwechselbarer Gangart fortbewegt, wird auch die Geschichte weitergehen und identitätsbezogene Entwicklungsspielräume für die Figuren offen halten.

2.1.3. Unterwegs zur Sprache als Utopie

Bachmann beginnt ihre fünfte und letzte Vorlesung in Frankfurt mit der Frage, was Literatur eigentlich sei (FrV, 79). Sie eröffnet ihren Diskurs über das Wesen der Literatur mit dem Hinweis auf die Exklusivität des Begriffs, der literarische Erzeugnisse von nicht-literarischen trennt und für den bzw. die Schreibende dadurch zum „ominöse[n]“ Sehnsuchtswort avanciere, das den scheinbar objektivierbaren Wert der eigenen Tätigkeit bestimmt (FrV, 79). So gibt sie unumwunden zu: „Sicher ist, daß nicht zur Literatur gezählt zu werden oder eines Tages nicht mehr dazu gezählt zu werden, für den Schriftsteller eine schreckliche Vorstellung ist, daß es einem Todesurteil gleichkommt.“ (FrV, 79)

Dabei falle die Definition des Literarischen einigermaßen schwer, meint Bachmann, und führt eine Reihe von Fragen an, die sich aus der Problematik einer solchen Klassifizierung ergeben: „Ist Literatur die Summe aller Werke und obendrein die Summe aller derer, die Werke hinterlassen haben? Welcher Werke? – Nur der hervorragenden? Von wem bestimmt als hervorragende?“ (FrV, 80) Letztendlich könne die Literatur vielleicht nur als „ein Wunschbild“ verstanden werden, „das man sich zurechtkorrigiert, in dem man Fakten stehenläßt und andere ausmerzt.“ (FrV, 81) Alle Kategorisierungs- und Einteilungsversuche seien somit von einer Vorstellung geleitet, die sich – je nach historischer Prägung – immer wieder ändert. Das Ideal, das der Bezeichnung zugrunde liege, wandle sich mit der Zeit und spiegle „immer das Erhoffte, das Erwünschte, das wir ausstaten aus dem Vorrat nach unserem Verlangen“. Tatsächlich sei das Literarische „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“, wie Bachmann schreibt, das sich gerade durch seine Weitläufigkeit, sein unabsehbares Ende auszeichne (FrV, 82).

Bachmann schließt damit unmittelbar an die in den letzten Vorlesungen umrissenen Überlegungen an und möchte Literatur als integrativen Terminus verstehen, der Vergangenes und Zukünftiges in sich fasst. So könne „es kein objektives Urteil über die Literatur geben, nur ein lebendiges“, wird von ihr konstatiert (FrV, 83). Im Begriff der Lebendigkeit, den Bachmann hier dem „objektive[n] Urteil“ paradigmatisch entgegenhält, verbirgt sich indes die für ihr sprachphilosophisches

⁶⁶ Vgl. Nagy (2010), S. 171-172.

und literaturtheoretisches Denken entscheidende Antinomie von Stillstand und Bewegung. Ihr zufolge ist „die Literatur [...] ungeschlossener als jeder andere Bereich, [...] da ihre ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt. Mit der Kraft aus allen Zeiten drückt sie gegen uns, gegen die Zeitschwelle, auf der wir halten“ (FrV, 83-84).

Hier wird erneut deutlich, dass Bachmann künstlerische Innovation immer mit einem grenzüberschreitenden Potenzial verknüpft.⁶⁷ Robert Pichl, der Bachmanns Werke in Anlehnung an Umberto Eco als „offene Kunstwerke“ bezeichnet, weist darauf hin, dass infinite, unabgeschlossene Strukturen Teil ihres literarischen Programms sind, da sie vielen ihrer Texte bewusst ein offenes Ende zugedacht habe. So lasse gerade der unabgeschlossene Charakter eines literarischen Werks den Rezeptionsprozess bedeutend werden, da der bzw. die Lesende dann dazu angehalten sei, das Narrativ in Gedanken fortzuführen.⁶⁸ Ebenso verhält es sich mit der Literatur, die als „Sammelsurium von Vergangenen und Vorgefundenen“ ihre Grenzen offenhalten muss, um sich „jeder endgültigen Absprache und Einordnung [zu] entziehen“ (FrV, 82). Dies erscheint gerade deshalb notwendig, weil „das Motiv der Grenzüberschreitung in vielfacher Weise mit jenem der Ausgrenzung korreliert.“⁶⁹ Das grenzüberschreitende Moment von Literatur und Sprache kann nur dann erhalten werden, wenn es einen imaginierten Platzhalter für semantische Leerstellen gibt, die immer wieder neu besetzt werden können. Aus diesem Grund spricht Bachmann von „utopischen Voraussetzungen“ der Literatur, „die in den Werken selber liegen“ (FrV, 84).

Ihr Verständnis von Literatur als Utopie hat Bachmann in Anlehnung an Robert Musil entwickelt, der zu ihren wichtigsten literarischen Vorbildern zählte. So „hat [sie] dem Autor des *Manns ohne Eigenschaften* ebenso wie Wittgenstein zwei, 1953 entstandene Essays gewidmet“ und dessen Utopie-Gedanken für ihr eigenes Sprach- und Literaturkonzept in den *Frankfurter Vorlesungen* adaptiert.⁷⁰ Auch sie selbst verweist dezidiert auf die theoretischen Anleihen bei Musil und gibt an, dass er „das Stichwort gegeben“ habe, das sie nun aufgreife und weiter ausführe (FrV, 94).

Der utopische Charakter, den Bachmann der Literatur attestiert, steht indes in enger Verbindung mit den in der ersten Vorlesung eingeführten Begriffen Richtung und Gangart und gehört somit motivisch zu den aufgerufenen „Bilder[n] der Bewegungen“, die ihre „Auffassung von Innovation“ exemplifizieren.⁷¹ Dabei speist sich das utopische Moment der Sprache aus der Unerreichbarkeit eines sprachlichen Idealzustandes, der zwar nicht erkannt, aber erahnt werden kann und sich im Prozess des „utopische[n] Richtungnehmen[s]“ manifestiert. Wie Kurt Bartsch festhält, handelt es

⁶⁷ Vgl. Larcati (2006), S. 199.

⁶⁸ Vgl. Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „Offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der 90er Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973). Wien: Hora Verlag 1994, S. 101.

⁶⁹ Larcati (2006), S. 200.

⁷⁰ Bartsch (1988), S. 25.

⁷¹ Larcati (2006), S. 193.

sich hier für Bachmann um „die entscheidende Funktion von Literatur“, die verhindert, dass die poetische Sprache im Status Quo erstarre.⁷²

Demgemäß bezieht die Literatur ihre Kraft aus dem Versuch, der „schlechte[n] Sprache“ des Alltags „ein Utopia der Sprache“ entgegenzustellen, an das sie sich fortwährend annähert (FrV, 92). Das Bedürfnis, eine Form zu finden, in der sprachliche Altlasten abgestreift werden können, ist als Motor des schriftstellerischen Wirkens zu betrachten und äußert sich als tiefe Sehnsucht nach einer vollkommenen, omnipotenten Sprache, die in der Lage ist, die ontologische Kluft zwischen Welt und Ich zu überbrücken. So stellt Bachmann die Literatur in den Dienst eines „nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum[s]“, der als hoffnungsvolle Ahnung den künstlerischen Schaffensprozess regiert (FrV, 92).

Da das Ideal einer utopischen Sprache notwendig unerreichbar bleibt, rückt vor allem – und hier wird das ganze Ausmaß der Bewegungssemantik in den *Frankfurter Vorlesungen* offenbar – das „Unterwegssein zu dieser Sprache“ in den Blick (FrV, 92). So habe die „Literatur keine Zielbänder, keine Leistungen dieser Art, kein Überholen und kein Abfallen“ (FrV, 93), schreibt Bachmann, da die Utopie „eines konkreten Zielbildes entbehrt“.⁷³ Literatur sollte somit utopisch sein, ohne gleichzeitig auch dogmatisch zu werden, ohne ein klar umrissenes Ziel, eine konkrete Utopie ins Auge zu fassen.⁷⁴ Sie hat sich an einem normativen Anspruch zu orientieren, der anti-ideologisch bleibt, um die semantische Flexibilität der Sprache zu erhalten.⁷⁵

Die Utopie fungiert demnach als Antrieb der Bewegung, die alles Schaffen, jede poetische Innovation durchdringt. Jost Schneider spricht vom „Stachel der Utopie“, den Bachmann einsetzt, „um den Wunsch nach Veränderung am Leben zu erhalten und die Grenzen des Gegebenen in Frage zu stellen“.⁷⁶ Richtung und Gangart des Schreibens müssen dabei durch das schreibende Ich verbürgt sein, werden also individuell legitimiert und garantiert, damit moralische Integrität und künstlerische Authentizität gewahrt bleiben. Bachmann beschwört in diesem Sinne eine Bewegung ohne Ankommen, die immer wieder Anstoß am „moralische[n], erkenntnistheftige[n] Ruck“ (FrV, 16) des Denkens nimmt, und damit Bedeutungszusammenhänge laufend aktualisiert. Der bzw. die Schreibende sollte nicht innehalten im dynamischen Innovationsprozess, da dieser sonst zu einem sprachlichen Dogma erstarre. Schließlich wird auch Richtung erst durch Bewegung erkennbar und im Moment des Aufbruchs realisiert. „Es gilt weiterzuschreiben“ (FrV, 95), proklamiert Bachmann am Ende ihrer Vorlesungen und verdeutlicht damit noch einmal das wichtigste Anliegen, das sie mit ihrer Poetologie verfolgt.

⁷² Bartsch (1988), S. 29.

⁷³ Ebd., S. 30.

⁷⁴ Larcati (2006), S. 228.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 229.

⁷⁶ Schneider (1999), S. 69.

2.1.4. Bewegung als literaturwissenschaftliche Analysekategorie

Im Anschluss an die Überlegungen, die aus den *Frankfurter Vorlesungen* hervorgehen, könnte abschließend festgehalten werden, dass Bachmann das Schreiben selbst als Bewegungsprozess stilisiert, der sich aus dem Zusammenspiel von Erkenntnis und individuellem Ausdruck ergibt. Das Unterwegssein zur Sprache rückt als zentrale Metapher für den schriftstellerischen Schaffensprozess in den Blick und versinnbildlicht Bachmanns Verständnis von Innovation. Dieser Grundgedanke ist in ihrem AutorInnenschafts- und Identitätskonzept ebenso enthalten wie in ihrer Theorie von Literatur als Utopie und könnte damit als Schlüssel zum Verständnis ihrer gesamten Poetik verstanden werden. Dabei prägt das Ideal einer bewegten Sprache, die semantische Grenzen zu überschreiten und zu erneuern sucht, nicht nur ihr Sprechen über Literatur, sondern vor allem auch ihr eigenes Schreiben. Während das Motiv der Bewegung vielfach mit jenem der Identitätssuche korreliert, wird die inhaltliche Entfaltung dieser beiden Themenkomplexe durch eine vielschichtige Symbol- und Bildersprache ergänzt, die die inneren und äußeren Bewegungen im Leben der Figuren metaphorisch reflektiert.

Aus diesen Überlegungen lässt sich ein Bewegungsbegriff ableiten, der als literaturwissenschaftliches Analysekriterium eine doppelte Funktion übernimmt: Bewegung wird in dieser Arbeit nicht nur als poetologisches Darstellungs- bzw. Schaffensprinzip, das sich in der sprachlichen Gestaltung von Bachmanns Texten manifestiert, sondern auch als inhaltliches Motiv verstanden, das durch einen werkimmanenten Zusammenhang von Bewegung und Identität gekennzeichnet ist. Durch die Konzentration auf die „Geschichte *im* Ich“ (FrV, 54) geraten identitätsbezogene, psychische Bewegungsprozesse der Figuren in den Fokus, die in Zusammenhang mit äußeren Veränderungen stehen. Ihre Entsprechung finden sie vielfach in physischen Fortbewegungsformen, die den Prozess des Unterwegsseins buchstäblich exemplifizieren.⁷⁷

⁷⁷ Vgl. hierzu die Erzählanalysen in dieser Arbeit unter Punkt 3. Analyse und Deutung: Innere und äußere Bewegung im Erzählband *Das dreißigste Jahr*.

2.2. Ästhetik der Bewegung in Bachmanns Erzählstil

Die Behauptung, dass es sich beim beschriebenen Moment der Bewegung um ein gestalterisches und inhaltliches Prinzip handelt, das Bachmanns Schreiben wesentlich kennzeichnet, wirft die Frage auf, auf welche Weise sich dieses in ihren literarischen Texten niederschlägt. Obwohl bereits erläutert und gezeigt wurde, dass Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* Bilder der Bewegung nutzt, um ihre Poetologie verständlich zu machen, soll nun darüber hinaus ergründet werden, wie sich die literaturtheoretischen Postulate auf ihr literarisches Schreiben übertragen lassen und inwiefern dieses von einer charakteristischen *Ästhetik der Bewegung* geprägt ist.

Wie sich aus den vorangehenden Ausführungen erschließt, fordert Bachmann eine unverkennbare „Richtung“ des schriftstellerischen Schreibens, die sich als „die durchgängige Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt“ offenbart (FrV, 17). Gerade weil Bachmann daraus die schriftstellerische Existenz- und Daseinsberechtigung abzuleiten versucht, erscheint es sinnvoll, diese Forderung einer näheren Betrachtung zu unterziehen und in ihrer gestalterischen Konsequenz zu untersuchen. So ergeben sich daraus nicht nur ihre eigenen Ansprüche an Literatur, sondern auch wichtige Analyse Kriterien, die für eine Textinterpretation genutzt werden können.

In den folgenden Ausführungen soll es deshalb darum gehen, mögliche Kennzeichen einer Bachmann'schen Ästhetik herauszuarbeiten und mit ihrer Poetologie in Verbindung zu bringen. Dass sprachliche Bilder in dieser Hinsicht eine wichtige Rolle spielen, wurde bereits mehrfach angedeutet und spiegelt sich auch in den Überlegungen dieses Kapitels, das über Merkmale ihres frühen Erzählstils sowie ihr eigenes Verhältnis zum Begriff des Bildes Auskunft geben will. Mit Rekurs auf ihren Erzählband *Das dreißigste Jahr* soll außerdem erläutert werden, inwiefern sprachliche Bilder – insbesondere Metaphern – eine geeignete Projektionsfläche für das Motiv der Bewegung darstellen und von Bachmann als Medium einer bewegten Sprache genutzt werden.

2.2.1. Unverwechselbare Wort-, Gestalten- und Konfliktwelt

Wenn Bachmann von einer „unverwechselbare[n] Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt“ (FrV, 17) spricht, wird klar, dass Sprache und Inhalt für sie unauflöslich zusammengehören. Die Sprache, die sie verwendet, muss ebenso wie der Inhalt von einer Erkenntnis beseelt sein und eine Botschaft übermitteln, die der Literatur in ihrer inhaltlichen und sprachlichen Verfasstheit immanent ist.⁷⁸ Gerade eine unverkennbare „Prägung der literarischen Sprache und die nicht zufälligen Motive“ sind Teil von Bachmanns literarischer Auseinandersetzung mit der Welt, in der sie nichts dem Zufall überlassen will.⁷⁹ Robert Pichl sieht in Bachmanns Fokussierung auf eine „Problem-

⁷⁸ In den *Frankfurter Vorlesungen* heißt es: „Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.“ (FrV, 16)

⁷⁹ Höller (1987), S. 9.

konstante“ das motivische und strukturelle Grundprinzip ihrer Literatur, wobei er eine solche in inhaltlicher Hinsicht als „geschichtliche[] Identitätskrise des Individuums“ zu bestimmen versucht.⁸⁰ Obwohl Bachmanns literarisches Schaffen sicherlich nicht auf eine Problemkonstante reduziert werden kann, sind krisenhafte Identitätsentwicklungen der Figuren ein inhaltliches Konfliktfeld, das sie immer wieder in verschiedenen literarischen Konstellationen umkreist und auf vielfältige Weise thematisiert.⁸¹ Sie möchte dabei – wie im vorangehenden Teil der Arbeit gezeigt wurde – kein statisches Verständnis von Identität vermitteln, sondern ein innerlich und äußerlich bewegtes Subjekt in den Mittelpunkt stellen, das danach strebt, entwicklungshemmende Grenzen zu überwinden.⁸²

Wie bereits mehrfach angedeutet, nimmt für Bachmann die Frage nach dem Verhältnis von Sprache, Ich und Welt einen zentralen Stellenwert ein und zieht sich als roter Faden durch ihr ganzes Werk. Die Suche nach einem „Utopia der Sprache“ (FrV, 92) wird nämlich nicht nur in theoretischer Hinsicht in den *Frankfurter Vorlesungen* reflektiert, sondern auch in ihren Erzählungen auf inhaltlicher und sprachlicher Ebene durchgespielt. Vor allem die frühe Bachmann-Forschung hat sich eingehend mit der Bedeutung der Sprache in ihren Texten auseinandergesetzt und dieser Problemkonstante einen besonderen Stellenwert beigemessen.⁸³

Dass das Thema Sprache zu den Grundpfeilern von Bachmanns poetologischem Verständnis gehört, geht jedoch nicht nur aus ihrer theoretischen und inhaltlichen Auseinandersetzung damit hervor, sondern erschließt sich auch indirekt – wie schon in den Erläuterungen zu den *Frankfurter Vorlesungen* gezeigt – aus ihrem eigenwilligen poetischen Stil. So hat Bachmann mit ihren Werken eine sicherlich unverwechselbare Wortwelt geschaffen, die sowohl ihre Lyrik wie auch ihre epischen Texte auszeichnet. Umso erstaunlicher ist es, dass sie „zu ihren Lebzeiten vor allem als Lyrikerin wahrgenommen“ wurde und als Prosaistin bei der zeitgenössischen Kritik wenig Anklang fand.⁸⁴ So hat sie etwa Marcel Reich-Ranicki als „vornehmlich lyrisches Talent“ betrachtet und ihre Prosa unverhohlen abgewertet.⁸⁵

Nachdem sie im Mai 1952 von Hans Werner Richter auf eine Tagung der Gruppe 47 eingeladen worden war und 1953 ihren ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit* veröffentlicht hatte, war sie

⁸⁰ Pichl (1994), S. 100.

⁸¹ Auch Kurt Bartsch sieht in „der Darstellung existentieller Krisen“ den „kleinste[n] gemeinsame[n] Nenner“ der Erzählungen im Erzählband *Das dreißigste Jahr*. Vgl. Bartsch (1988), S. 99.

⁸² Vgl. Götsche (2016), S. 39.

⁸³ Beatrix Angst-Hürlimann sieht darin das Kernthema von Bachmanns literarischem Schaffen und schreibt bereits in den 1970er-Jahren: „Sprache als das Haus des Seins, als Weltverständnis und Existenzform ist das große Thema insbesondere der Erzählungen und theoretischen Schriften und wird in der Lyrik spezifisch zum Thema der Dichtung als Seinsfrage.“ Angst-Hürlimann (1971), S. 10. Vgl. auch: Bartsch (1988), S. 31.

⁸⁴ Götsche (2016), S. 35.

⁸⁵ Reich-Ranicki, Marcel: Ingeborg Bachmann oder die Kehrseite des Schreckens. [1963] In: Koschel, Christine / Weidebaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von *Ingeborg Bachmann*. München, Zürich: Piper 1989, 76.

innerhalb kürzester Zeit zu einem Star der damaligen literarischen Szene avanciert und bald einer breiten Öffentlichkeit bekannt.⁸⁶ Kurt Bartsch, der sich ausführlich mit Bachmanns Rezeptionsgeschichte beschäftigt hat, führt ihren schnellen Erfolg u.a. darauf zurück, dass sie mit ihrer metaphorisch aufgeladenen, bildhaften Lyrik die Erwartungshaltung der zeitgenössischen Kritik konterkarierte.⁸⁷ „In die karge Landschaft der ‚Kahlschlag‘-Literatur bricht sie mit einer Dichtung ein, die sich von der damals gängigen Lyrik abhebt“, diagnostiziert er mit Rekurs auf die damaligen Rezeptionsbedingungen und stellt Bachmann in eine Reihe mit Ilse Aichinger und Paul Celan.⁸⁸

Als sie jedoch 1961 ihren ersten Erzählband *Das dreißigste Jahr* veröffentlichte, fand die enthusiastische Bachmann-Rezeption ein jähes Ende. So wurde ihre „ungewohnt lyrische Prosa“ von vielen namhaften RezensentInnen äußerst missbilligend zur Kenntnis genommen und rief in den Feuilletons ein vorwiegend negatives Echo hervor.⁸⁹ Ihr Schreiben ging offenbar nicht konform mit dem literarischen Stilempfinden ihrer Zeit und führte zu einer zunehmend kritischer werdenden Rezeption ihrer Werke.⁹⁰ Fragt man nach den Gründen dieser Veränderung in der Wahrnehmung ihres literarischen Schaffens, so ist dies möglicherweise mit ähnlichen Argumenten zu erklären wie der Erfolg ihrer Lyrik. Während ihre bildhafte Sprache dort als innovativ und gattungskonform empfunden wurde, war sie den KritikerInnen nun ein Dorn im Auge. So bemängelt etwa Walter Jens in der *Zeit*-Ausgabe vom 08.09.1961 das vermeintlich „Unverbindlich-Rhapsodische“ der Erzählungen, mokiert sich über „ein gestelztes Pathos“ und resümiert am Ende der Rezension: „Die Sprache, die so viel vermag, trägt oft nicht ans Ziel: Es fehlt an Objektivität.“⁹¹ Dass er damit Bachmanns poetologisches Ansinnen grundsätzlich verkennt und an Maßstäben misst, die nicht mit ihrem eigenen Literaturverständnis übereinstimmen, lässt sich an einem solchen Urteil besonders deutlich ablesen.

Aus heutiger Sicht ist es sicherlich als „das Verdienst der späteren [...] Forschung“ zu betrachten, dass Bachmann inzwischen nicht nur als große Lyrikerin, sondern ebenso als große Prosaistin wahrgenommen wird.⁹² Obwohl es auch Jahrzehnte nach Veröffentlichung des *Dreißigsten Jahres*

⁸⁶ Vgl. Lennox (2013), S. 22.

⁸⁷ Vgl. Bartsch (1988), S. 6.

⁸⁸ Ebd., S. 6.

⁸⁹ Vgl. Höller (1987), S. 121.

⁹⁰ Vgl. Golisch (1997), S. 94. Interessant ist in diesem Zusammenhang, dass etwa die Rezeption in Frankreich – wie Anna Babka gezeigt hat – anders ausfiel als im deutschsprachigen Raum. Hier wurde der lyrische Charakter der Erzählungen in Bachmanns Prosaband *Das dreißigste Jahr* durchaus positiv bewertet. Vgl. Babka, Anna: Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person. Wien: Hora Verlag 1996 (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft Bd. 3), S. 47-48.

⁹¹ Jens, Walter: Zwei Meisterwerke in schwacher Umgebung. [1961] In: Schradt, Michael Mathias (Hg.): Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. 2. Aufl. Hamburg: IGEL Verlag *Literatur & Wissenschaft* 2011, S. 74.

⁹² Bannasch, Bettina: Das dreißigste Jahr – Poetik einer babylonischen Stilverwirrung. In: Mayer, Mathias (Hg.): Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam 2002 (Universal-Bibliothek Nr. 17517), S. 140.

noch Stimmen gab, die Bachmanns diesbezügliches Talent – aus teilweise fadenscheinigen Gründen – anzweifeln,⁹³ herrscht inzwischen doch im Allgemeinen Konsens darüber, dass Bachmann mit ihren Prosatexten ein vielschichtiges Werk hinterlassen hat, das entsprechende Anerkennung verdient. So kam es erst nach der Publikation der vierbändigen Werkausgabe 1978 denn auch zu neuen Impulsen in der Forschung sowie einer „Schwerpunktverlagerung von der Lyrik zur Prosa.“⁹⁴ Interessant ist dabei, dass der im Wissenschaftsdiskurs ehemals negativ konnotierte Begriff der *lyrischen Prosa* eine positive Umdeutung erfahren hat, in dem er von Bachmann-ForscherInnen wie Kurt Bartsch und Hans Höller als besonderes Markenzeichen oder Stärke des Bachmann'schen Stils hervorgehoben wurde.⁹⁵ Gerade Höller verfolgte mit seiner Analyse das Anliegen, „den Begriff einer *lyrischen Prosa* gegen seinen inflationären Gebrauch in der Bachmann-Kritik zu verteidigen und überhaupt erst einmal in seiner möglichen Bedeutung zu entfalten“⁹⁶

Mit Blick auf die Frage nach einer *Ästhetik der Bewegung* lohnt es sich denn auch tatsächlich, eben diese Beschreibungskategorie näher zu betrachten und auf ihre ästhetische Funktion hin zu untersuchen. Schließlich bedient sich Bachmann vor allem in ihren frühen Erzähltexten einer Sprache, deren Gestus offenbar gattungsübergreifend wirkt und die Grenzen zwischen Lyrik und Prosa verschwimmen lässt. Frank Philipp beschreibt Bachmanns Stil im Erzählband *Das dreißigste Jahr* folgendermaßen:

Bachmanns Texte sind von einem eigenen Motivgeflecht durchzogen unter Verwendung einer Sprache, die reich ist an Ambiguitäten, Symbolik und Metaphorik, an Verschlüsselungen, Verfremdungen und Anspielungen, welche die Tiefenstruktur ihrer Texte konstruieren.⁹⁷

Bachmanns Prosatexte – wie jene im hier angesprochenen *Dreißigsten Jahr* – weisen stilistische Merkmale auf, die als lyrisch – oder, wie Höller meint – sogar hymnisch bezeichnet werden könnten und damit den Rahmen traditioneller Erzählmittel sprengen.⁹⁸ Höller spricht in Bezug auf *Das dreißigste Jahr* von einem „Korrespondieren von hymnischem Sprachgestus, weit ausgreifender körperlicher Bewegung“ sowie „geschichtlichem und philosophischem Gehalt“, das ihre Texte

⁹³ So erscheint es ungeheuerlich, dass Stefanie Golisch – die Qualität von Bachmanns Prosa bemängelnd – noch in den 1990er Jahren schreibt: „Tatsächlich sind geistig und menschlich überlegene Romane wie die Flauberts oder etwa Thomas Manns aus der Feder einer Frau nur schwer vorstellbar. Es ist für Schriftstellerinnen offenbar bis in die Gegenwart hinein schwieriger als für ihre männlichen Kollegen, jenen überlegenen Blickwinkel einzunehmen, der ihre Werke erst aus der Befangenheit der eigenen Betroffenheit entließe und somit unanfechtbar machte.“ Golisch (1997), S. 96.

⁹⁴ Sara Lennox bietet in ihrem Beitrag im Bachmann-Handbuch eine detaillierte Übersicht über Rezeptionsströmungen nach Bachmanns Tod. Allerdings sind Tendenzen der 2000er-Jahre nicht mehr in die Darstellung eingeflossen. Vgl. Lennox (2013), S. 26-35.

⁹⁵ Vgl. Bartsch (1988), Höller (1987)

⁹⁶ Höller (1987), S. 125.

⁹⁷ Philipp (2001), S. 7.

⁹⁸ Vgl. Höller (1987), S. 126.

auszeichne.⁹⁹ An anderer Stelle äußert er sich noch ausführlicher zu Bachmanns besonderem Schreibstil und charakterisiert diesen folgendermaßen:

Auf die literarische Tradition der Hymne weist an manchen Stellen der Erzählungen schon äußerlich der Zug zum freien Vers und zur strophischen Gliederung. An solchen Stellen konzentriert sich meist der befreiende Umschlag einer weit ausgreifenden Gedankenbewegung, wobei durch die Anrufung an ein Du, durch Inversionen, Abbrüche und Neueinsätze, Wiederholungen und Parallelismen, höchste Intensität der Bewegung der Gedanken und Gefühle erreicht wird. Geschichtliche, philosophische und mythologische Sprachzeichen zentrieren sich, etwa in der Erzählung *Das dreißigste Jahr*, um eine körperliche Bewegung des angesprochenen Du, dem die Befreiung von der bestehenden Ordnung aufgegeben ist.¹⁰⁰

Bezeichnenderweise ist hier von einer motivischen Bewegung die Rede, die auf die Sprache überzugehen scheint, sie gewissermaßen lenkt oder dirigiert und ihr bestimmte stilistische Verfahrensweisen („Inversionen, Abbrüche und Neueinsätze, Wiederholungen und Parallelismen“) vorgibt. Dies entspricht denn auch der Annahme, dass die Bewegung sowohl als inhaltliches wie auch als sprachliches Gestaltungsprinzip verstanden werden kann, das Bachmanns Literatur von Grund auf durchdringt. Eben „diese Bewegung bestimmt denn auch“ – wie Kurt Bartsch konstatiert – „die Mehrzahl ihrer Texte wie auch ihrer Frankfurter Vorlesungen, die insgesamt in ihren einzelnen Abschnitten mit einem utopischen Gestus enden“.¹⁰¹

Dieser Argumentation folgend ließe sich behaupten, dass Bachmann durch ihre Vermischung lyrischer und epischer Gattungsmerkmale eine grenzüberschreitende Bewegung der Sprache initiiert hat, die mit der inhaltlichen Verarbeitung des Bewegungsmotivs korrespondiert. Stilmittel, die eigentlich aus der Lyrik bekannt sind und von Bachmann auch in der Prosa genutzt werden, scheinen einen wesentlichen Teil ihrer Ästhetik auszumachen und sind wohl eng mit ihren Ansprüchen an eine utopische Sprachbewegung verknüpft. Dass gerade das Metaphorische und Bildhafte ihrer Sprache in diesem Zusammenhang eine wichtige Funktion einnimmt, wurde bereits mehrfach betont und manifestiert sich nicht nur in der Diktion der *Frankfurter Vorlesungen*, sondern zeigt sich auch im Erzählband *Das dreißigste Jahr*. Da Bachmann selbst jedoch ein recht diffiziles Verhältnis zum Begriff des Bildes hatte und auch das Moment einer literarischen Ästhetik an bestimmte Bedingungen knüpfte, soll es im folgenden Abschnitt darum gehen, Bachmanns eigenen Bildbegriff und dessen literarische Funktionen näher zu beleuchten.¹⁰²

⁹⁹ Höller (1987), S. 133.

¹⁰⁰ Ebd., S. 126.

¹⁰¹ Bartsch (1988), S. 28.

¹⁰² Vgl. dazu exemplarisch: Svandrlik, Rita: Der Umgang mit Bildern. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der Neunziger Jahre. Wien: Hora Verlag 1994, S. 81-96.

2.2.2. Lebendige Sprache im Spiegel bewegter Bilder

Tatsächlich hatte Bachmann in theoretischer Hinsicht ein durchaus ambivalentes Verhältnis zum Begriff des Bildes, das wesentlich mit ihrer Forderung nach neuer Sprache und neuem Denken zusammenhing. Während „[d]as Denken“, wie sie in den *Frankfurter Vorlesungen* schreibt, für sie stets „der Zeit verhaftet“ bleibt (FrV, 19), „steht das Symbolische ausserhalb der Zeit“ und weist somit eine Art ontologischen Sonderstatus auf.¹⁰³ Das Zeitlose, das Bildern immanent ist, lässt sie für Bachmann verdächtig werden und in Widerstreit mit der sich wandelnden Wirklichkeit treten, die eine fortwährende Anpassung und moralische Überprüfung der Sprache erfordert. Ihr zufolge ist es nämlich problematisch, an einer „Ideenwelt“ der Vergangenheit festzuhalten, da diese in einer gegenwärtigen Realität nicht nur ihre Gültigkeit verliert, sondern auch Bedeutungen in sich trägt, die möglicherweise revidiert, verworfen oder verändert gehören (FrV, 19).

Stilistisch gesehen ergibt sich aus dieser theoretischen Exposition ein Spannungsverhältnis zwischen Statik und Bewegung, das in Bachmanns Schreiben immer wieder wahrnehmbar wird.¹⁰⁴ Mit ihrem eigenen literarischen Stil, der durchaus als bildhaft und metaphorisch bezeichnet werden könnte, scheint sie nämlich auf den ersten Blick ihre kritische Haltung gegenüber allem Symbolischen und Bildhaften zu konterkarieren. Während sie dem Bildhaften in den *Frankfurter Vorlesungen* einen statischen Charakter attestiert (vgl. FrV, 19), bedient sie sich – wie bereits im Kapitel über ihre ‚Poetologie der Bewegung‘ auseinandergesetzt wurde – gleichzeitig einer Sprache, die ohne „Metaphern, Bilder und Symbole“¹⁰⁵ nicht auskommen könnte und sogar begrifflich um das inhaltliche Feld der Bewegung kreist.

Hier zeigt sich ein Widerspruch, der – um ihre Literatur zu verstehen – unbedingt aufgelöst werden muss. Es ist nämlich zu kurz gedacht, wenn etwa Frank Philipp proklamiert, dass Bachmann mit ihrer Forderung nach einer neuen Sprache auf keinen Fall „stilistische Innovation“ im Sinn habe.¹⁰⁶ Obwohl Bachmann stilistische Experimente um ihrer selbst willen ablehnt,¹⁰⁷ sind diese doch – wie ein Blick in ihre Lyrik sowie ihre epischen Texte nahelegt – für sie von einem funktionalen ästhetischen Wert, solange sie dem Denken, das ihnen vorausgeht, verpflichtet sind. Schließlich will sie eben nicht nur durch „die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante“, sondern auch durch eine unverkennbare „Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt“ eine „Richtung“ im Schreiben und Denken zum Ausdruck bringen, die das Wesen schreibenden Ichs exemplifiziert (vgl. FrV, 17).

¹⁰³ Klaubert, Anette: *Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten*. Bern, New York: Peter Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 662), S. 15.

¹⁰⁴ Vgl. Svandrlik (1994), S. 82-83. Auch Hajnalka Nagy widmet sich diesem Thema ausführlich in ihrem Kapitel *Raumkonstellationen. Zwischen Stillstand und Bewegung*. Vgl. Nagy (2010), S. 151-182.

¹⁰⁵ Klaubert (1983), S. 15.

¹⁰⁶ Philipp (2001), S. 14.

¹⁰⁷ Vgl. Schneider (1999), S. 108-109.

Wie bereits im vorangehenden Kapitel ausführlich erläutert wurde, muss Sprache für Bachmann Erkenntnis enthalten und von einer Bewegung des Denkens beseelt sein, die sich in einer individuellen Richtung und Gangart des Schreibens manifestiert. Für sie wäre es fatal, wie sie schreibt, „die Revolutionen, Neulandgewinnung in der Literatur, in erster Linie im formalen Experiment zu suchen“ und nicht zu erkennen, „daß dies nur in Folge eines neuen Denkens geschehen kann.“ (FrV, 36) Der literarische Ausdruck, der erzählerische Ton sollte demgemäß immer durch das schreibende Ich verbürgt und einem utopischen Ideal verpflichtet sein, das sowohl Denken als auch Sprache dynamisiert und anregt.¹⁰⁸ Bachmann verbietet sich in diesem Sinne einen Umgang mit Sprache, der *lediglich* ästhetischen Idealen folgt und ohne tieferen Sinn, gewissermaßen ohne Moral auskommt.

Wie Jost Schneider erkennt, tritt Bachmann somit „nicht für den Verzicht auf künstlerische Sprachgestaltung (und damit für die Abschaffung der Literatur), sondern für die adäquate Motivierung derselben“ ein.¹⁰⁹ Konkret bedeutet dies auch, die vorgefundene Sprache als Teil einer gesellschaftlichen Wirklichkeit zu problematisieren und etwa auf die virulente Frage „einer Kunst nach 1945“ zuzuspitzen.¹¹⁰ In den *Frankfurter Vorlesungen* heißt es: „Halten Sie mich nicht für allzu engstirnig, daß ich darauf beharre, auf Schuldfragen in der Kunst, und daß ich sie derart in den Vordergrund rücke.“ (FrV, 30) Und Karl Kraus zitierend meint sie weiter:

„Alle Vorzüge einer Sprache wurzeln in der Moral.“ Und damit ist nichts Landläufiges gemeint, nichts Liquidierbares, wie die bürgerliche oder die christliche Moral, nicht ein Kodex, sondern jenes Vorfeld, in dem von jedem neuen Schriftsteller die Maßstäbe von Wahrheit und Lüge immer neu errichtet werden müssen. (FrV, 30)

Eindrücklich lenkt Bachmann damit den Blick auf die moralischen Ursachen des poetischen Schreibens, die auf einen verantwortungsvollen Gebrauch mit Sprache abzielen. Literatur sollte demnach auch niemals für dogmatische Moralvorstellungen einer bestimmten Weltanschauung instrumentalisiert werden, sondern schon im „Vorfeld“ die Bedingungen der Möglichkeit eines moralisch motivierten Schreibens reflektieren. Entscheidend ist somit der „Antrieb“, der Beweggrund oder „Ruck“, der dem literarischen Schaffensprozess vorausgeht und von Bachmann als „moralische[r] vor aller Moral“ bezeichnet wird (FrV, 16). Eine solche Perspektivierung verleiht ihrer Literaturtheorie eine ethische Dimension, die weit über sprachphilosophische Fragestellungen hinausgeht und sie beinahe in die Nähe deontologischer Pflichtethiken rücken lässt.¹¹¹

¹⁰⁸ Vgl. das Kapitel 2.1. Poetologie der Bewegung in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*.

¹⁰⁹ Vgl. Schneider (1999), S. 118. Schneider erwähnt in diesem Kontext Bachmanns Gedicht *Keine Delikatessen*, in dem sie ihre Abneigung gegen ein rein ästhetisch motiviertes Kunstschaffen zum Ausdruck bringt. Vgl. auch: ebd., S. 115-116.

¹¹⁰ Weigel (1999), S. 259.

¹¹¹ Kant erhebt den guten Willen zur Wurzel moralischen Handelns und liefert mit dem kategorischen Imperativ zugleich ein formales Werkzeug, mit dem die eigenen Absichten überprüft werden können. Vgl. Pauer-Studer, Herlinde: Einführung in die Ethik. 2. Aufl. Wien: Facultas 2010 (UTB2350), S. 37-38. Ebenso wie Kant fordert, Maximen des Handelns fortwährend zu hinterfragen, verlangt Bachmann dasselbe in Zusammenhang mit

Jost Schneider spricht denn auch von einer „Ästhetik des kognitiven Schocks“, die nicht nur die Denkbewegung des bzw. der Schreibenden veranschaulichen, sondern auch in den LeserInnen einen „moralische[n], erkenntnishaft[e] Ruck“ (FrV, 16) auslösen soll.¹¹² Mit Rekurs auf die Frage nach einer Ästhetisierung der Sprache bedeutet dies, dass „jede Vokabel, jede Syntax, jede Periode, Interpunktion, Metapher und jedes Symbol“ jenem „nie ganz zu verwirklichenden Ausdrucksraum“ geschuldet sein muss, welcher der „schlechte[n] Sprache“ der realen Welt „ein Utopia der Sprache gegenüberstellt“ (FrV, 92). Dabei geht es Bachmann eben nicht nur um Sprachwandel, sondern immer auch um „den sich verändernden Menschen und die sich verändernde Welt“ (FrV, 92). Das schreibende Subjekt wirkt schließlich mit an der Gestaltung des komplexen Gefüges von Sprache, Ich und Welt und greift somit aktiv in tradierte Bedeutungszusammenhänge der Gegenwart ein. Aus dieser Verantwortung heraus lässt sich eine gestalterische Konsequenz ableiten, die über den Bewertungsmaßstab des Schönen hinausgeht und von Bachmann folgendermaßen auf den Punkt gebracht wird:

Für das, was er [der Schriftsteller] will, mit der Sprache will, hat sie sich noch nicht bewährt; er muß im Rahmen der ihm gezogenen Grenzen ihre Zeichen fixieren und 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. (FrV, 16)

Ausgehend von dieser Feststellung könnte nun gefragt werden, inwiefern Bachmann mit ihrem eigenen Schreiben versucht, der Sprache eine „neue Fassungskraft“ zu verleihen und gleichzeitig ein dynamisches Verhältnis mit der Wirklichkeit einzugehen. Wenn Bachmann der vorgefundenen Sprache wieder Leben einhauchen will, dann geht es ihr auch darum, bestehende Bedeutungszusammenhänge aufzubrechen und das statische Moment *alter* Bilderwelten zu unterwandern.¹¹³ In dieser Hinsicht könnte sogar argumentiert werden, dass sich *gerade* sprachliche Bilder und metaphorische Konstellationen eine paradigmatische Möglichkeit bieten, neue Bedeutungswege zu konstruieren, welche sprachliche „Zeichen“ gleichzeitig „fixieren und wieder lebendig machen“ (FrV, 16). Schließlich gebe es „in der Kunst“ – wie sie schreibt – „keinen Fortschritt in der Horizontale, sondern nur das immer neue Aufreißen einer Vertikale“ (FrV, 19).

Dies bedeutet, dass auf Altes und Vorhandenes zurückgegriffen werden muss, um Neues zu schaffen und Veränderung zu bewirken. Bachmann beschwört so auch „die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht“ und „zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein“

Maximen des Schreibens. Dabei könnte wohl statt dem Begriff der Maxime auch jener der Richtung verwendet werden. Vgl. auch: Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Hg. von Theodor Valentiner. Stuttgart: Reclam 1961, s. hier exemplarisch S. 38-41.

¹¹² Schneider (1999), S. 95.

¹¹³ Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Ingeborg Bachmann. München: TEXT + KRITIK 1984, S. 61.

führen könne (FrV, 19). In der Kunst gilt demnach, vorhandene Denkmuster aufzubrechen und zu dekonstruieren, damit Grenzen des Sagbaren überschritten und unbekannte Wege des Denkens erschlossen werden. Manchmal bedarf es auch des Zerschlagens, Zerstörens und Vergessens alter Bilder, damit neue Denkbewegungen in Gang kommen können. Rita Svndrlik formuliert dies folgendermaßen: „Das Werk des Konstruierens und Dekonstruierens muß die versteinerten Konturen des Bildes [...] durchbrechen und es wieder ins Fließen und Strömen bringen.“¹¹⁴

Sigrid Weigel zufolge hat Bachmann ein poetisches „Verfahren des Zerlegens und Neuerzeugens“ entwickelt, bei dem sie häufig „mit Bildern, Metaphern und Motiven“ operiert und dadurch einen Weg sucht, um „die Grenze, die logische Form der Sprache“ zu transzendieren.¹¹⁵ Aus dem Versuch, Bestehendes zu überwinden und der alten Sprache eine neue, utopische, entgegenzusetzen, resultiert Weigel zufolge eine paradoxe Spannung, die ihre Erzählungen in inhaltlicher und sprachlicher Hinsicht prägt. Dadurch sei eine Art des Schreibens entstanden, die „eine destruktiv-produktive Arbeit am Vorgefundenen leistet“ und dadurch vielfältige grenzüberschreitende Potenziale entfesselt.¹¹⁶ Genauer heißt es bei Weigel:

Eine solche Schreibweise ist differenzierter und substantieller, wenn sie nicht nur mit Worten und Metaphern operiert, sondern sich im Medium ganzer Sinnzusammenhänge, Bedeutungskomplexe und –strukturen bewegt, wie sie in der Prosa – und vor allem im Roman – vorliegen. Die Zerstörung und Neuschaffung von Figuren, Fabel, Zeit- und Ortsdimension, von Erzählperspektive und –kontinuum ermöglicht eine umfassende Dekonstruktion von ästhetischen, moralischen und psychischen Bedeutungen. Es ist eine Schreibweise, die erzählt und im Erzählen die Strukturen des Erzählens zerstört.¹¹⁷

Weil das Vorgefundene gleichzeitig negiert und „wieder lebendig“ (FrV, 16) gemacht werden soll, bewegt sich das schreibende Ich stets an einer Grenze, an der die erhoffte Sprachutopie negativ durch ein drohendes Verstummen, die absolute Sprachlosigkeit gespiegelt wird.¹¹⁸ Die dialektische Bewegung, die schließlich eine Rückkehr aus dem Schweigen ermöglicht, ist Teil eines sprachlichen Wiederbelebungsprozesses und führt möglicherweise sogar zu einer Steigerung von Kreativität und Innovation.¹¹⁹ Gerade Bilder stellen dabei ein Medium dar, welches, wie Beatrix Angst-Hürlimann schreibt, „im Stande ist, Gegenpositionen in sich aufzunehmen, also das Paradoxe auszudrücken, ohne sich selber aufzuheben.“¹²⁰ So verwundert es auch nicht, dass Bachmann in ihren literarischen Texten vielfach auf mythische Stoffe und Narrative zurückgreift, um diese dann als „Medium möglicher Grenzüberschreitung“ zu nutzen und aus alten Geschichten neue zu

¹¹⁴ Svndrlik (1994), S. 82.

¹¹⁵ Weigel (1984), S. 61. In der Anspielung auf die „logische Form der Sprache“ verbirgt sich außerdem ein Hinweis auf Ludwig Wittgensteins Sprachphilosophie. Vgl. dazu Weigel (1984), S. 60-61.

¹¹⁶ Ebd., S. 65.

¹¹⁷ Ebd., S. 65.

¹¹⁸ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 10.

¹¹⁹ Weigel (1984), S. 59.

¹²⁰ Angst-Hürlimann (1971), S. 102.

machen.¹²¹ Der utopische Impetus einer solchen mythisch-bildhaften Ästhetik enthüllt sich nämlich immer dort, wo das Unvorstellbare in den Blick gerückt und das Unsagbare zur Sprache gebracht werden soll.¹²²

Wenn indes vom ‚Sagbaren‘ und vom ‚Unsagbaren‘ die Rede ist, so ist es wohl unvermeidlich, jenen Philosophen ins Spiel zu bringen, der diese Dichotomie wesentlich geprägt hat: Ludwig Wittgenstein. Bachmann war mit Wittgensteins Theorie bestens bekannt und wurde – wie bereits im Kapitel 2.1. zu den *Frankfurter Vorlesungen* angemerkt – stark durch dessen Philosophie beeinflusst.¹²³ So hat sie etwa in einem ihrer beiden Essays zu Wittgenstein „seine verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche“ bewundert, „die den ‚Tractatus‘ mit einer Spannung auflädt, in der er sich selbst aufhebt“ (ERS, 8).¹²⁴ Dabei kommt es auch bei Bachmann zur „Grenzziehung zwischen dem positiv Formulierbaren und dem Mystischen“, wie es Wittgenstein nennt, die sie mit Rekurs auf den *Tractatus* folgendermaßen erläutert:¹²⁵

Von der klaren Darstellung des Sagbaren ausgehend, verweist Wittgenstein unvermutet darauf, daß die Philosophie damit das Unsagbare bedeute. Was ist nun dieses Unsagbare? Zuerst begegnet es uns als Unmöglichkeit, die logische Form selbst darzustellen. Diese zeigt sich. Sie spiegelt sich im Satz. Der Satz weist sie auf. Was sich zeigt, kann nicht gesagt werden; es ist das Mystische. Hier erfährt die Logik ihre Grenze, und da sie die Welt erfüllt, da die Welt in die Struktur der logischen Form eintritt, ist ihre Grenze die Grenze unserer Welt. [...] Diesseits der ‚Grenzen‘ stehen wir, denken wir, sprechen wir. Das Gefühl der Welt als begrenztes Ganzes entsteht, weil wir selbst, als metaphysisches Subjekt, nicht mehr Teil der Welt, sondern ‚Grenze‘ sind. Der Weg über die Grenze ist uns jedoch verstellt. Es ist uns nicht möglich, uns außerhalb der Welt aufzustellen und Sätze über Sätze der Welt zu sagen. (ERS, 15-16)

Während Wittgenstein selbst jedoch die Konsequenz des Schweigens aus den unüberwindlichen Grenzen der logischen Sprache zieht, sieht Bachmann gerade in der Dichtung Möglichkeiten, „sich dem anzunähern, was jenseits der Grenze des [...] sinnvoll Erfassbaren liegt, also dem – in der Sprache Wittgensteins – ‚Unaussprechlichen‘, dem ‚Mystischen‘.“¹²⁶ So betont sie zwar, dass kein Austritt aus der faktisch begrenzten Welt möglich ist, verweist aber zugleich auf darstellerische Wege in der Kunst, die beschritten werden können, um das Unsagbare zumindest andeutungs-

¹²¹ Jagow, Bettina von: *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau 2003, S. 2.

¹²² Vgl. ebd., S. 3.

¹²³ Vgl. Bartsch (1988), S. 18-24.

¹²⁴ Zitate aus anderen theoretischen Schriften Bachmanns als den *Frankfurter Vorlesungen* werden mit dem Kürzel ERS (‚Essays, Reden, Schriften‘) und Seitenzahlen im Fließtext in Klammer angegeben. Folgende Ausgabe liegt den Zitaten zugrunde: Bachmann, Ingeborg: *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften*. München: Piper 2011. Das Zitat stammt in diesem Fall aus ihrem Essay *Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte* (ERS, 7-18)

¹²⁵ Vgl. hierzu die Originalzitate in Wittgensteins *Tractatus*: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies zeigt sich, es ist das Mystische.“; „Die richtige Methode der Philosophie wäre eigentlich die: Nichts zu sagen, als was sich sagen läßt [...]“; „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963 (edition suhrkamp 12), S. 114.

¹²⁶ Bartsch (1988), S. 22.

weise in den Blick zu bringen. Nicht zufällig ist das Mystische denn auch das, „[w]as sich zeigt“, und in diesem Sinn nach alternativen Darstellungsformen verlangt, die einem solchen *sich-zeigen*-den Offenbarungscharakter ästhetisch folgen. Wie Sigrid Weigel festhält, konzentriert sich Bachmann deshalb „auf die Möglichkeitsformen und die Modi eben dieses *Sich-Zeigens*“, die in der poetischen Sprache, im künstlerischen Schreiben begründet liegen.¹²⁷

Die bildhafte Sprache, die – wie bereits ausführlich erläutert – metaphorische und symbolische Bedeutungen in sich aufnehmen kann und damit über positiv formulierbare Sätze hinausgeht, erweist sich deshalb als möglicher Modus eines solchen *Sich-Zeigens*. Schließlich machen poetische Bilder durch ihre ästhetische Verfasstheit eine Annäherung an eine jenseitige Sphäre des Denkens und Sprechens möglich und lassen Bewegungen zu, die bestehende Verhältnisse von Signifikat und Signifikant verändern. Die Bewegung der Sprache bzw. des schreibenden Subjekts an der Grenze des Sagbaren und Unsagbaren rückt somit ins Zentrum der Bachmann'schen Ästhetik und verbindet sich auch inhaltlich mit einer frappierenden Bewegungsmotivik, die die literarische Umsetzung ihrer Sprachphilosophie begleitet. Ginge es nun darum, Bachmanns Interpretation der Wittgenstein'schen Überlegungen im Stil des *Tractatus* auf den Punkt zu bringen, so könnte es in Bezug auf die Aufgabe der Literatur womöglich heißen: ‚Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man *schreiben*.‘¹²⁸

2.2.3. Bewegte Bilder als sprachliche Bilder

Um diese besondere Bildästhetik, die Bachmanns Literatur kennzeichnet, zu verstehen und zu entschlüsseln, ist es sicherlich sinnvoll, den Begriff des sprachlichen Bildes auch in sprachwissenschaftlicher Hinsicht etwas näher zu beleuchten. Auffallend ist nämlich, dass diesem bereits aus seiner stilistischen Verfasstheit heraus ein Moment der Bewegung innezuwohnen scheint, das semantische Übertragungsprozesse in sprachlichen Äußerungen ermöglicht.

Sucht man in sprachwissenschaftlichen Einführungswerken zur Stilistik nach dem Stilmittel der sprachlichen Bilder, so stellt man unter anderem fest, dass hier gemeinhin zwischen unmittelbaren und mittelbaren sprachlichen Bildern unterschieden wird. Während mit *unmittelbaren* sprachlichen Bildern Bezeichnungen gemeint sind, welche „real vorhandene oder erlebte fiktive Gegebenheiten eines Wirklichkeitszusammenhangs zu bildhaften Einheiten zusammenfassen“, werden in *mittelbaren* sprachlichen Bildern „zwei oder mehrere Bildbereiche zu einer Aussage“

¹²⁷ Vgl. Weigel (1999), S. 97.

¹²⁸ Vgl. hierzu das Originalzitat in Wittgensteins *Tractatus*: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ Wittgenstein (1963), S. 115. Vgl. auch: Weigel (2014), S. 12.

verknüpft.¹²⁹ Es handelt sich bei Letzteren demnach um jene „übertragenen Bilder“, die bereits „in der antiken Rhetorik als *Tropen* gekennzeichnet und verschieden gruppiert wurden.“¹³⁰

Besonders repräsentativ für sprachliche Bilder ist die *Metapher*, die auf die sinnfälligen griechischen Bezeichnungen *meta-phérin* („anderswohin tragen“) und *metaphorá* („Übertragung“) zurückgeht. Bei Metaphern handelt sich um „sprachliche Bilder, die auf einer Ähnlichkeitsbeziehung zwischen zwei Gegenständen bzw. Begriffen beruhen“, wobei es „auf Grund gleicher oder ähnlicher Bedeutungsmerkmale“ zu einer „Bezeichnungsübertragung“ kommt. Gerne wird die Metapher auch als verknappter Vergleich verstanden, da hier der für den Vergleich kennzeichnende Gleichsetzungsausdruck fehlt.¹³¹

Bereits in den griechischen Ursprungswörtern klingt ein Moment der Bewegung an, welches das semantische Prozedere, das hier vollzogen wird, paradigmatisch zum Ausdruck bringt. Das Übertragen der Bedeutung ist schließlich gekoppelt an einen metaphorischen Gang durch die Sprache, der zu neuartigen Wort- und Bedeutungskombinationen führt. „In einer Metapher wird ein Wort in die Fremde geschickt“, heißt es demgemäß in Nikola Kompa's Handbuch der Sprachphilosophie, wobei genau das Merkmal der Bedeutungsentfremdung als paradigmatisch für Metaphern hervorgehoben wird.¹³² Auch Ottmar Ette, der sich mit Diskursen zu Bewegung und Literatur auseinandergesetzt hat, betrachtet Tropen als „Bewegungsfiguren“, die „eine ständige Bewegung zwischen dem Eigentlichen und dem Uneigentlichen“ möglich machen.¹³³ Das griechische Wort *trópos*, das „Wendung“ oder „Richtungswechsel“ bedeutet, verweist schließlich ebenso wie die Metapher auf ein poetisches Verfahren, das Bewegung explizit miteinschließt.¹³⁴

Und tatsächlich ermöglicht die figurative, übertragene Rede – wie bereits im vorangehenden Abschnitt erläutert – eine Annäherung an Dinge, für die es womöglich noch keinen Begriff gibt, die erst zur Sprache gebracht, umschrieben und benannt werden müssen. Metaphorische Ausdrücke sind deshalb nicht nur selbstverständlicher Teil des alltäglichen Sprachgebrauchs, sondern entstehen aus einem operativen Verfahren heraus, mit dem Sprache immer wieder umgestaltet und an nichtsprachliche, vorbegriffliche Erfahrungen angepasst werden kann. Gerade wenn es darum geht, „Abstraktes, Mentales, Emotionales überhaupt erst zu verstehen oder zumindest sprachlich

¹²⁹ Sowinski, Bernhard: Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1972, S. 302-304.

¹³⁰ Differenziert wird zwischen Vergleich, Metapher, Chiffre, Personifikation und Synästhesie, Allegorie und Symbol sowie der Periphrase, wobei allen Begriffen jeweils einige Unterkategorien zugeordnet werden können. Vgl. ebd., S. 304.

¹³¹ Bußmann, Hadumod (Hg.): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008, S. 434.

¹³² Kompa, Nikola (Hg.): Handbuch Sprachphilosophie. Stuttgart: J.B. Metzler 2015, S. 342.

¹³³ Ette, Ottmar: Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse: Transarealer Raum und literarische Bewegungen zwischen den Wendekreisen. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 139.

¹³⁴ Ebd., S. 139.

zu erfassen“, können Metaphern helfen, Worte dafür zu finden.¹³⁵ Metaphern reflektieren daher auch eine Art des Denkens und stellen Analogien zwischen einem bekannten semantischen Quell- und einem abstrakten Zielbereich her, welcher dadurch verständlicher und konkreter erscheint. Gerade alltägliche, sinnliche und körperliche Erfahrungen sind für solche Übertragungsprozesse geeignet und dienen häufig als metaphorische Sinnquellen, aus denen produktiv geschöpft werden kann.¹³⁶ Folgt man dieser Annahme, so ist es nicht verwunderlich, dass auch Bachmann für die sprachliche Darstellung bestimmter Motive immer wieder auf sinnliche Bildquellen zurückgreift, die sie für eine metaphorische Ausgestaltung inhaltlicher Problemkonstanten nutzt. Wenn etwa – wie in dieser Arbeit – von der Identitätssuche als Bewegung die Rede ist, so findet auch hier eine analogische Verknüpfung statt, die einen – ursprünglich an physische Vorgänge angelehnten – Quellbereich mit abstrakteren Bewegungsvorstellungen verbindet. Nur so kann schließlich von Bewegungen im Inneren der Figuren gesprochen werden, die sich im Spiegel äußerer Bewegungsprozesse – wie z.B. dem Motiv des Gehens, von dem im nächsten Abschnitt die Rede sein soll, – vollziehen und damit gleichzeitig zur Metapher werden. Bilder der Bewegung erscheinen demnach insofern als bewegt, als dass sie aus ihrer metaphorischen Verfasstheit heraus Bewegung suggerieren und diese gleichzeitig auf inhaltlicher Ebene zeigen.

¹³⁵ Kompa (2015), S. 342. V.a. George Lakoff und Mark Johnson, gelten als Vertreter der *conceptual theory of metaphor* und sind der Auffassung, dass alltägliche Erfahrungen für metaphorische Übertragungen auf abstraktere Sachverhalte genutzt werden. Vgl. Lakoff / Johnson (1980), zit. nach: ebd., S. 342.

¹³⁶ Vgl. Ebd., S. 348.

2.3. Literaturwissenschaftlicher Exkurs zur Metapher des Gehens

Fragt man nun nach Bildern der Bewegung in Bachmanns Literatur, so sticht vor allem ein handlungsdeterminierendes Motiv ins Auge, das sich in vielen ihrer Erzählungen sinnfällig niederschlägt und Bachmanns Bewegungssemantik emblematisch verdeutlicht: das *Gehen*, *Fortgehen* und *Voranschreiten* der ProtagonistInnen. Bachmanns Figuren befinden sich häufig buchstäblich und im übertragenen Sinn in Bewegung, wenn sie durch ihr von Abgründen und Bruchlinien durchzogenes Leben gehen, in eine neue, vielleicht utopische Zukunft aufbrechen und bestehende Verhältnisse hinter sich lassen.¹³⁷ Das Gehen erweist sich in dieser Hinsicht als jene anthropologische Grundform einer entwicklungsassoziierten Bewegung, die das Subjekt mit der Welt in Verbindung treten lässt und Fortschritt im wörtlichen Sinne ermöglicht.¹³⁸

Die bei Bachmann zum Einsatz kommende Metaphorik schlägt sich dabei nicht nur auf inhaltlicher, sondern auch auf sprachlicher Ebene mit frappierender Deutlichkeit nieder und könnte somit als wesentlicher Teil ihrer ästhetischen Verarbeitung der identitätsbezogenen Bewegungsmotivik betrachtet werden. Tatsächlich zeigt sich eine überdurchschnittlich häufige Verwendung des Verbs ‚gehen‘ in ihrer Prosa selbst dann, wenn das Motiv des Gehens in der Handlung nur indirekt zur Sprache gebracht und als Teil des Handlungsverlaufs thematisiert wird.¹³⁹ Daraus ließe sich schließen, dass Bachmann diese Bewegungsform – bewusst oder unbewusst – häufig als narratives Moment in ihre Geschichten aufgenommen und zum Inbegriff einer Bewegung gemacht hat, die innere und äußere Identitätsveränderungen der Figuren miteinschließt. Im Motiv, das gleichzeitig Metapher ist, geht schließlich auch jenes Schaffensprinzip auf, das Bachmanns Schreiben kennzeichnet und die semantische Vielschichtigkeit ihrer Texte verdeutlicht. Dies erscheint plausibel, wenn man sich vor Augen führt, dass Bachmann den Begriff der Gangart neben Richtung und Erkenntnisruck ins Zentrum ihres poetologischen Konzeptes stellt und damit einen Modus des Schreibens bezeichnet, in dem sich identitäts- und sprachbezogene Bewegungen treffen (vgl. FrV, 16-17). Hajnalka Nagy vermerkt hierzu:

Der Begriff der Gangart beinhaltet in seiner Polyvalenz das Wechselspiel der einander bedingenden, untrennbar miteinander verbundenen ‚Bewegungen‘ des Denkens, Sprechens und Gehens: Gangart bedeutet das konkrete Gehen, das zwar ziellos ist, sich aber als bewusstes ‚Geschleudertwerden in eine Richtung‘ versteht und sich in dem Unterwegssein der Figuren manifestiert.¹⁴⁰

¹³⁷ Vgl. Nagy (2010), S. 153.

¹³⁸ Vgl. hier die Erzählanalysen in dieser Arbeit unter Punkt 3. Darüber hinaus findet sich das Motiv des Gehens etwa auch in Bachmanns Texten *Das Buch Franza*, *Jugend in einer österreichischen Stadt* oder *Drei Wege zum See* exemplarisch verarbeitet. Hajnalka Nagy schreibt hierzu: „In *Jugend in einer österreichischen Stadt* versuchen die Kinder sich von den dominierenden Gesetzen des Elternhauses weg ins Freie hinauszubewegen, im *Buch Franza* erhält der Spaziergang im Friedhof eine beinahe lebenswichtige Funktion, indem er Erinnerungen an die alte, feste Identität freisetzt. In *Drei Wege zum See* imitieren die Spaziergänge eine ‚mimetische Erkundung‘ einer auf der Landkarte verzeichneten Außenwelt, wobei sich die drei zum See führenden Wanderwege, die Elisabeth unternimmt, als Metaphern ihrer inneren Welt erweisen.“ Nagy (2010), S. 171.

¹³⁹ Vgl. dazu die Erzählanalysen in dieser Arbeit. Hier wird versucht, einen Nachweis zu dieser These zu erbringen.

¹⁴⁰ Nagy (2010), S. 171. Nagy verweist hier außerdem auf Bombitz (2001), S. 91; zit. nach ebd., S. 171.

Wenn die Bewegung demgemäß im ersten Kapitel des theoretischen Teils sowohl als inhaltliches Motiv wie auch als gestalterisches Prinzip definiert wurde, findet sich diese Logik im sprachlich und inhaltlich vermittelten Bild des Gehens repräsentiert. Angesichts des metaphorischen Potenzials, das ein solches Verständnis mit sich bringt, verwundert es denn auch nicht, dass das Gehen immer wieder zum Gegenstand kultur- und literaturwissenschaftlicher Studien avanciert und in Hinblick auf metaphorische Bedeutungsdimensionen untersucht wird.¹⁴¹ Um die eine Metapher des Gehens, wie sie bei Bachmann auftaucht, richtig zu deuten und zu interpretieren, erscheint es insofern sinnvoll, ihr innewohnende Bedeutungskonnotationen aufzuschlüsseln und mit literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweisen in Verbindung zu bringen. Die folgenden Ausführungen sollen deshalb sowohl theoretische Diskurse zu Begriffen wie Raum und Bewegung schlaglichtartig beleuchten wie auch ein besseres Verständnis von einer Metapher des Gehens vermitteln, die mit solchen Diskursen notwendig vernetzt ist. Nachdem in den vorangehenden Ausführungen Bachmanns Poetologie mit ihrer *Ästhetik der Bewegung* verschränkt wurde, dient dieser Teil der Arbeit einer theoretischen Erweiterung der bisher ausschließlich auf Bachmann fokussierten Perspektive, um noch andere Gesichtspunkte einer literarischen Bewegung aufzuzeigen, die mit dem Motiv bzw. der Metapher des Gehens verbunden sein könnten. Es folgt ein literaturwissenschaftlicher Exkurs, der nicht nur gegenwärtige Forschungsperspektiven zu umreißen sucht, sondern auch semantische Implikationen in der Metapher des Gehens auf assoziative Weise erkunden will. Dabei sollen immer wieder Querverweise zu Bachmanns Theorie und ihrem Bewegungsverständnis hergestellt werden, um den Bezug zum eigentlichen Fokus dieser Arbeit nicht zu verlieren.

2.3.1. Bewegung, Raum und Identität: Metaphorische Topographien

In enger Verbindung mit der kultur- und literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Gehen steht auch die Beschäftigung mit unterschiedlichen Vorstellungen zu den Kategorien Raum und Bewegung.¹⁴² Obwohl der Raum und das Räumliche immer schon Gegenstand literatur- und kulturwissenschaftlicher Studien waren, findet in den vergangenen Jahrzehnten eine vertiefte Auseinandersetzung mit Raumkonzepten in verschiedenen Forschungsrichtungen statt, die dem Begriff Raum eine gegenwartsbezogene Brisanz verleihen.¹⁴³ Unter das Schlagwort des *spatial turn*, das seit den späten 1980er Jahren kursiert, wird demgemäß eine transdisziplinäre Forschungsentwicklung subsummiert, die eine Trendwende hin zum Raum bezeichnet und zur

¹⁴¹ Siehe etwa: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): *Kulturelle Anatomien: Gehen*. Heidelberg: Synchron 2017.

¹⁴² Eine gute Einführung in kultur- und literaturwissenschaftliche Strömungen in diesem Zusammenhang bieten die Beiträge aus folgendem Sammelband: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.

¹⁴³ Frank, C. Michael: *Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Michail Bachtin*. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 54.

Entstehung zahlreicher einschlägiger Publikationen geführt hat.¹⁴⁴ Dabei hat der amerikanische Stadtplaner Edward Soja, der als Namensgeber des *spatial turns* gilt und immer wieder als Initiator der Debatte genannt wird, an postkoloniale Raumtheorien angeknüpft, die bereits seit Längerem in der Forschung diskutiert wurden.¹⁴⁵ So hat er sich mit einem seiner Werke, das inzwischen zu den Standardwerken der Raumforschung zählt, dezidiert auf den von Homi Bhabha geprägten Begriff des *third space* bezogen und damit verbundene Raumkonzepte weiterentwickelt.¹⁴⁶

Ziel war „eine Rekonzeptionalisierung von Raum selbst“, unter deren Perspektive „Raum kulturell produziert und kulturell produktiv“ gedacht werden sollte.¹⁴⁷ Ebenso wie es einer Abwendung von einem statischen Raumverständnis bedurfte, war es angesichts der „Schwierigkeit von Identitätsbildung in (post)modernen Räumen“¹⁴⁸ auch an der Zeit, neue Modelle von Subjektivität zu entwickeln und eine ehemals cartesianisch eingefärbte Identitätsvorstellung zu überwinden. Wichtige Impulse lieferten dazu etwa Jacques Derrida und der Poststrukturalismus sowie raumsoziologische oder kulturtheoretische Ansätze aus den USA.¹⁴⁹ Andere WegbereiterInnen dieser Auffassung von Raum waren etwa auch Michel Foucault oder Henri Lefebvre, die sich ebenfalls mit der Frage nach der sozialen und symbolischen Produktion von Räumen befasst haben.¹⁵⁰

Wird der Raum als Produkt gesellschaftlicher Mechanismen und Praktiken betrachtet, so kommt auch dem Moment der Bewegung eine nicht unwesentliche Rolle zu. Gerade durch Bewegung können Räume verbunden und zu einem dynamischen Bedeutungsgefüge zusammengesetzt werden.¹⁵¹ „Diese neueren Raumkonzepte kehren sich“ – wie Doris Bachmann-Medick proklamiert – „ausdrücklich gegen die Vorstellung vom Raum als Behälter“ und richten den Fokus auf „die Wahrnehmung und Dynamisierung des Raums durch räumliche ‚Beziehungen‘“.¹⁵² Ein Hervorstreichen dieses Bewegungsmoments führt denn auch zu einem veränderten Blick auf literarische Räume, welche nun „weg von der bloßen Repräsentation von Räumen in der Literatur, hin zur Raumwahrnehmung des Subjekts, zur Hervorbringung von Räumen durch die Bewegung von Körpern“

¹⁴⁴ Vgl. Frank (2009), S. 53.

¹⁴⁵ Neumann, Birgit: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-) Kolonialismusforschung. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 132.

¹⁴⁶ Vgl. Soja, Edward W.: Thirdspace. Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places. Cambridge, Mass./Oxford: Blackwell 1996; zit. nach: Neumann (2009), S. 115. Vgl. auch: Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verl. 2000.

¹⁴⁷ Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 11.

¹⁴⁸ Larcati (2006), S. 187.

¹⁴⁹ Vgl. ebd., S. 188.

¹⁵⁰ Vgl. Hallet / Neumann (2009), S. 15.

¹⁵¹ Vgl. ebd., S. 14

¹⁵² Bachmann-Medick, Doris: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektverortung in literarischen Beispielen. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 258.

führe.¹⁵³ Dieser Beobachtung entsprechend sei – wie Ansgar Nünning proklamiert – auch in der Literaturwissenschaft der letzten Jahrzehnte „eine Entwicklung weg von strukturalistischen Analysen der Raumdarstellung hin zur Erforschung der kulturellen Konstruktion von Räumen und Grenzen zu verzeichnen“.¹⁵⁴

Birgit Neumann rekurriert in diesem Zusammenhang auf Edward Saids 1978 erschienene diskursanalytische Schrift *Orientalism*, in der dieser untersucht, wie die Begriffe *Okzident* und *Orient* in westlicher Literatur dargestellt und zueinander in Bezug gesetzt werden.¹⁵⁵ Ihr zufolge hat Said gerade deshalb wichtige Impulse für die Raumforschung in der Literaturwissenschaft geliefert, da er sich besonders eingehend mit der Frage nach den literarischen und symbolischen Konstruktionsmechanismen von Räumen befasst hat.¹⁵⁶ So genannte *imaginative Geographien*, die in literarischen Texten und anderen medialen Darstellungen skizziert werden, sind bei ihm, wie Neumann betont, immer am Entstehungsprozess kultureller Räume beteiligt und beeinflussen die Bedeutung, die diesen gegeben wird.¹⁵⁷

Im Bereich der Literaturwissenschaft hat sich neben dem Begriff des *spatial turns* auch jener des *topographical turns* etabliert, der ein verändertes Raumverständnis im Umgang mit Literatur zum Ausdruck zu bringen soll. Der von Sigrid Weigel geprägte Terminus führt bereits durch die ihm inhärente Semantik („Topographie“) vor Augen, dass hier vorrangig *beschriebene*, also sprachlich vermittelte Landschaften in den Blick gerückt werden.¹⁵⁸ So „geht es bei der ‚Topographie‘“, wie sie schreibt, „um die Signaturen der Orte“ und „die ihnen zugeschriebenen Bedeutungen“, die der Text zur Strukturierung der Handlung verwendet.¹⁵⁹ Demgemäß befassen sich literaturwissenschaftliche Studien häufig mit der metaphorischen Dimension literarischer Räume und untersuchen vor allem deren symbolische und figurative Entstehung.¹⁶⁰ Gerade Begriffe wie *Grenze* oder *Grenzüberschreitung* haben wegen ihres hohen Symbolgehalts Konjunktur und finden auch in Zusammenhang mit Bachmanns Literatur immer wieder Erwähnung.¹⁶¹

Das bereits angesprochene Konzept der dritten Räume (*third spaces*), das maßgeblich auf Homi Bhabha und Edward Soja zurückgeht, richtet den Fokus ebenfalls auf das Thema *Grenzen* und

¹⁵³ Bachmann-Medick (2009), S. 229.

¹⁵⁴ Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 47.

¹⁵⁵ Vgl. Neumann (2009), S. 117. Vgl. auch: Said, Edward: *Orientalism*. Harmondsworth: Penguin 1995; zit. nach: ebd., S. 117.

¹⁵⁶ Ebd., S. 119.

¹⁵⁷ Vgl. ebd., S. 119. Vgl. auch: Said (1995), S. 55., zit. nach: ebd., S. 118.

¹⁵⁸ Frank (2009), S. 61. Vgl. hierzu auch Weigel (1999): In ihrem Kapitel *VII Topographische Poetologie* geht Weigel auf die Bedeutung topographischer Schreibweisen für Bachmanns Wirken ein. Vgl. ebd., S. 352-410.

¹⁵⁹ Ebd., S. 352.

¹⁶⁰ Vgl. Frank (2009), S. 62.

¹⁶¹ Vgl. hierzu etwa: Lindemann (2000); vgl. auch: Götsche (2016), S. 40.

reflektiert in diesem Zusammenhang die Frage nach einem Dazwischen, einem Übergang zwischen meist dichotom strukturierten Raumordnungen.¹⁶² Homi Bhabha zufolge schafft der „zwischenräumliche Übergang zwischen festen Identifikationen [...] die Möglichkeit einer kulturellen Hybridität, in der es einen Platz für Differenz ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie gibt“.¹⁶³ In einer Welt der Zwischenräume wird das Überschreiten von Grenzen zu einer wichtigen Bewegungsform, die ihrerseits Raum generiert und hervorbringt. Birgit Neumann, die „Transgression und Grenzüberschreitung“ als „konstituierende Momente von Third Spaces“ bezeichnet, hat diesbezüglich folgendes festgehalten:

Transgressionen sind darauf angelegt, die binäre Logik, denen Grenzziehungen folgen, aufzuheben und einen Zwischenraum zu schaffen, in dem das Eigene neben dem Fremden, das Normale neben dem kulturell Marginalisierten und Tabuisierten bestehen kann. Grenzen werden in diesem Kontext weniger als Trennlinien verstanden als vielmehr als Zwischen- und Begegnungsraum, in dem kulturelle Austauschprozesse und Neuverhandlungen von Normen stattfinden.¹⁶⁴

Indirekt klingen hier bereits identitätsbezogene Fragestellungen an, die mit einer Positionierung des Ichs in der Welt korrelieren. Das Gehen und (Über-) Schreiten fungiert in dieser Hinsicht als wichtige Methode der Raumerschließung und der individuellen Selbstverortung, die mit einer symbolischen Konstruktion von Räumen verknüpft ist. Schließlich vollzieht sich das Moment einer sinnbildlichen und zugleich körperlichen Bewegung immer im Wechselspiel mit der Um- bzw. Mitwelt, die den Raum bzw. das geographische und symbolische Koordinatennetz generiert, das dem Subjekt die Orientierung in der Welt ermöglicht.

Eine literarisch vermittelte Metaphorik des Gehens steht deshalb immer in Zusammenhang mit räumlich-topographischen Kategorien und Begriffen, die das Bild vom gehenden Subjekt durch den Weg, auf dem oder durch den es sich bewegt, erweitern. Ebenso wie die außerliterarische Wirklichkeit bedarf somit die literarische Welt einer fiktiven Geographie, die den Handlungsspielraum einer Geschichte und den inneren Spielraum des Ichs repräsentiert. Eben dazu äußert sich Bachmann denn auch in ihrem Kapitel über den „Umgang mit Namen“ in den *Frankfurter Vorlesungen* und hält folgendes zur literarischen Verortung einer Geschichte fest:

Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in bezug [sic!] auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen. (FrV, 63)

In vielen Texten Bachmanns bewegen sich ihre Figuren tatsächlich auf dem Boden bestimmter Landschaften, die ihrerseits einen symbolischen Gehalt aufweisen und dadurch die vielschichtige

¹⁶² Vgl. Neumann (2009), S. 133.

¹⁶³ Bhabha (2000), S. 5.

¹⁶⁴ Neumann (2009), S. 133.

Bewegungsmotivik ergänzen.¹⁶⁵ Arturo Larcati weist darauf hin, „dass Orte im theoretischen und poetischen Werk von Bachmann eine strukturierende Funktion haben“ und vielfach mit Fragen nach der Figurenidentität verknüpft sind.¹⁶⁶ Diesbezüglich hält er fest:

Die Beziehung zwischen Heimatlosigkeit, Reisen und Heimatfindung, der Zusammenhang von Ortlosigkeit und Dezentrierung des Subjekts sowie das Problem einer ‚utopischen Existenz‘ und einer utopischen Sprache, die sich beide durch das Unterwegssein und den Versuch, Richtung zu gewinnen, auszeichnen, sind nur einige der relevanten Problemkonstanten, um die sich Bachmanns topographische Poetologie dreht [...].¹⁶⁷

Grenzen spielen dabei eine wichtige Rolle und sind Teil der materiellen und metaphorischen Topographien, die Bachmann in ihren Texten entwirft. So stoßen ihre Figuren nicht nur laufend auf Hindernisse, die ihre Auf- oder Ausbruchsbewegungen begrenzen, sondern sind auch auf der Suche nach unbekannten Wegen, die das Abseitige, Fremde und Neue erschließen. Sie „bewegen sich von einem Land ins andere, wechseln die Sprachen, die Kulturen, die Welten.“¹⁶⁸

Diese Vorstellung geht denn auch mit Bachmanns Verständnis einer dynamischen Identität konform, das wesentlich durch Mobilität bestimmt wird und Begriffe wie Gangart und individuelle Richtung in den Mittelpunkt stellt.¹⁶⁹ Werden Identität und Raum zusammengedacht, so ergibt sich daraus ein unvergleichliches Zusammenspiel aus bewegungsassoziierten Bildern, die in topographische Kategorien eingeflochten sind. Helga Meise schreibt dazu:

Die Prosa Ingeborg Bachmanns vermischt Identitäten wie Räume, sie erstellt Biographien als Landkarten, auf denen verschiedene Orte markiert sind. Die Wahrnehmung von sich selbst ist nur in den Rissen, in den Zwischenräumen möglich. Die Orte, so könnte man sagen, müssen sich immer erst versetzen, um wieder etwas von den Heldinnen zu zeigen. Und die Autorin tut nichts anderes, als diese Bewegung zu verstärken. Sie probiert andere Bewegungen, andere Bedeutungsebenen.¹⁷⁰

Die beschriebene Vernetzung von Subjekt und Ort über die Bewegung entspricht einem performativen Verständnis von Identität, bei dem eher ein Moment des *Werdens* als ein Moment des *Seins* im Vordergrund steht. Die Orte, performativ erlebt werden, sind Teil dieses Werdens und fließen in die bewegte Identität mit ein. Gleichzeitig generieren sie eine innere Topographie, die sich dort – wie Meise hier schreibt – „in den Rissen, in den Zwischenräumen“ eröffnet. Ganz im Sinne postkolonialer Ansätze wird das Subjekt damit von seiner „kulturellen Hybridität“¹⁷¹ her gedacht und als Teil einer zwischenräumlichen Selbstverortung betrachtet.

¹⁶⁵ Repräsentativ hierfür erscheint etwa die Erzählung *Ein Schritt nach Gomorra*, in der die Räume, zwischen und in denen sich die Protagonistin Charlotte bewegt, überaus metaphorisch aufgeladen sind. Vgl. dazu die Erzählanalyse in dieser Arbeit unter 3.3. *Ein Schritt nach Gomorra*: Im Widerspiel von Gehen und Bleiben.

¹⁶⁶ Larcati (2006), S. 186.

¹⁶⁷ Ebd., S. 186.

¹⁶⁸ Meise (1984), S. 94.

¹⁶⁹ Vgl. hierzu das Kapitel 2.1. Poetologie der Bewegung in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*.

¹⁷⁰ Meise (1984), S. 96.

¹⁷¹ Bhabha (2000), S. 5.

Bedingen sich Raum, Bewegung und Identität nun gegenseitig, so könnte argumentiert werden, dass der Lebensweg eines Subjektes gleichsam erst im Moment des Gehens und durch den intentionalen Akt der Fortbewegung geschaffen und konstituiert wird. In diesem Sinne ließe sich festhalten, „dass ‚Raum‘ ohne ‚Bewegung‘ nicht denkbar ist“ und „dass Räume in literarischen Texten immer in einer Beziehung zu sich darin bewegenden oder zu wahrnehmenden Individuen stehen.“¹⁷² Gerade „Formen einer dezentrierten bzw. marginalisierten Subjektivität“, die Bachmann in den Mittelpunkt ihrer Erzählungen rückt, gewinnen dadurch eine räumliche Präsenz und können buchstäblich in Erscheinung treten.¹⁷³ Die Bewegung führt nämlich – so ließe sich mit Bezug auf ihre lexikalische Bedeutung behaupten – zu einer *Be-Wegung* der eigenen Welt, in der sich das Selbst gewissermaßen zum Wegbereiter des eigenen Lebens entwickelt.

2.3.2. Die Metapher des Gehens als Sinnbild innerer und äußerer Bewegung

In einer solchen, eben skizzierten dynamischen Vorstellung von Subjektkonstitution treffen sich denn auch die beiden Perspektiven von äußerer und innerer Bewegung, die in Bezug auf Identitätsveränderungen relevant zu sein scheinen. Im motivischen Gehen der Figuren lässt sich die Manifestation einer äußeren Bewegung erkennen, die auch innere Vorgänge und Veränderungen miteinschließt. Fragt man nun nach den semantischen Implikationen, die einer literarischen Metapher des Gehens immanent sind, so empfiehlt es sich, einen Blick auf einige Traditionslinien der Bewegungsforschung zu werfen. Daniela Hahn, Ansgar Mohnkern und Rolf Parr weisen in ihrem gemeinsam herausgegebenen Sammelband *Kulturelle Anatomien: Gehen* darauf hin, dass die epochengeschichtlich variierenden Auseinandersetzungen mit dem Gehen meist „mit Fragen von Selbstverortung, Welterschließung und dem Zustandekommen von Erfahrung“ assoziiert waren.¹⁷⁴ Dabei wurde das wissenschaftliche Interesse am Gegenstand des Gehens nicht zufällig zur Zeit „der Entdeckung der ‚inneren Seelenlandschaft‘ des Menschen im 18. Jahrhundert“ geweckt und vielfach „mit Problemen von Anschauung und Denken in Verbindung gebracht.“¹⁷⁵ Gerade prominente Aufklärer wie Immanuel Kant oder Jean-Jaques Rousseau, die ihrerseits enthusiastische Spaziergänger waren, haben sich mit dem Gehen als Modus der Welterfahrung beschäftigt und diesem eine sinnlich-ästhetische Funktion beigemessen.¹⁷⁶

¹⁷² Hallet / Neumann (2009), S. 20.

¹⁷³ Larcati (2006), S. 188.

¹⁷⁴ Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf: Gehen: Anatomisch, ästhetisch, medial. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): *Kulturelle Anatomien: Gehen*. Heidelberg: Synchron 2017, S. 9.

¹⁷⁵ Ebd., S. 9. Hahn et. al. verweisen hier auch auf: Moser, Christian / Schneider, Helmut J.: Einleitung. Zur Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs. In: Gellhaus, Axel / Moser, Christian / Schneider, Helmut J. (Hg.): *Kopflandschaften – Landschaftsgänge. Kulturgeschichte und Poetik des Spaziergangs*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2007, S. 7-27; zit. nach: ebd., S. 9.

¹⁷⁶ Ebd., S. 9.

Gehen ließe sich demnach „als Praxis verstehen, die den Menschen sinnlich und materiell mit seiner organischen wie auch anorganischen Welt verknüpft.“¹⁷⁷ Dem Gehen als „Prototyp der Bewegung im Raum“ und Teil einer „anthropologischen Grundhaltung des Menschen“¹⁷⁸ wohnt eine existenzielle Dimension inne, die das Verhältnis von Mensch und Umgebung reflektiert. Durch die eigene Gangart, durch das zielgerichtete und intentionale Moment des Gehens tritt der bzw. die Gehende in ein dynamisches Verhältnis zur Welt, das auch eine selbstbestimmte Positionierung in ihr mit sich bringt. Es ist deshalb naheliegend, identitätsbezogene Fragestellungen auf das Gehen als anthropologische Urform der Bewegung zu beziehen.

Die Literaturwissenschaftlerin Doris Bachmann-Medick erkennt eine „metaphorische Analogie zwischen Lebensgang/Lebensweg mit einem Schritt für Schritt ablaufenden Gehen“ und bezeichnet „Leben [als] Entwicklung aufgrund sukzessiver Fort-Schritte.“¹⁷⁹ Dieser Beobachtung entsprechend hat die metaphorisch aufgeladene Semantik des sinnlich-physischen Gehens denn auch Eingang in viele Alltagssprachliche Wendungen gefunden, die unser Sprechen über innerpsychische Vorgänge und unser Sein in der Welt auf elementare Weise prägen. So lassen sich in zahlreichen Ausdrücken und Wortkombinationen versteckte Metaphern finden, die auf den ersten Blick nichts mit dem Moment eines physischen Gehens zu tun haben scheinen, aber dennoch darauf referieren. Wenn etwa von der *Vergänglichkeit* des Lebens, dem *Vergehen* der Zeit, vom *Eingehen* in die Geschichte oder vom *Fortgang* des Seins die Rede ist, spiegelt sich darin die Übertragung der ursprünglichen Bedeutung aus dem sinnlich-physischen Quellbereich auf einen neuen Begriff, der diese gewissermaßen metaphorisch adaptiert.¹⁸⁰ Die große Fülle an Beispielen, die in diesem Zusammenhang noch angeführt werden könnte, veranschaulicht eine solche Überlagerung von übertragener und sinngemäßer Bedeutung auf exemplarische Weise.

Nicht zufällig werden metaphorische Begriffe, die auf den physischen Akt des Gehens verweisen, häufig in Analogie zu Sprache und Denken verwendet und mit mentalen Prozessen in Verbindung gebracht. In philosophischen Diskursen wurde jedoch lange Zeit die geistige Bewegung gegenüber der körperlichen präferiert und mit dieser zwar ursächlich verknüpft, aber nicht konsequent zusammengedacht. Höle Rössler schreibt hierzu:

Wohl ließen sich seit der Antike mit Leiter, Treppe, Berg und Turm eingängige Bilder für die Vorstellung vom schrittweisen Zuwachs des Wissens und dem beschwerlichen Aufstieg des Geistes zur weltüberschauenden Weisheit finden, doch waren diese Metaphern stets Wegweiser des Kopfes, nie der Füße. Die Höhenwege der Philosophie zumal waren lange nur ohne den Ballast des Körpers

¹⁷⁷ Hahn / Mohnkern / Parr (2017), S. 8.

¹⁷⁸ Seidl, Anna: William Forsythes Grenz-Gänge. Explorationen in der Welt des Tanzes. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 181.

¹⁷⁹ Bachmann-Medick (2009), S. 258.

¹⁸⁰ Vgl. dazu: Nikola Kompa's Erklärung zur Funktion von Metaphern in: Kompa (2015), S. 348.

zu betreten, weswegen dessen Lenkung auf irdischen Pfaden zwar existentiell unvermeidlich war, aber in methodologischer und erkenntnistheoretischer Hinsicht keine Rolle spielen durfte.¹⁸¹

Das Gehen korrespondiert – so könnte entgegen dieser Art von Vorstellungen argumentiert werden – mit einem Erlebnismodus, der Bewegung und Denken in sich zusammenführt und miteinander *einhergehen* lässt. Der menschliche Gang ist jene Fortbewegungsart, die mit einer individuellen Denkweise, der möglicherweise mit einer individuellen Gangart des Denkens, wie sie auch von Bachmann gefordert wird, korreliert.¹⁸² Die äußere Bewegung lässt sich demnach von der inneren nicht trennen und verschmilzt mit dieser zu einer Einheit. Zumindest kann Bachmann in ihrer Literatur eine Verbindung zwischen physischen und mentalen Gangarten herstellen, indem sie diese motivisch aneinanderbindet.¹⁸³

Im Begriff einer solch individuellen Gangart versteckt sich dabei ein weiterer wichtiger Aspekt, der sich nicht unmittelbar, aber indirekt aus der Verbindung von Raum und Bewegung ergibt: die Kategorie der Zeit. Tatsächlich ist das Gehen auch mit einer besonderen Geschwindigkeit verknüpft, die dieses von anderen Fortbewegungsarten unterscheidet. Wer geht, bewegt sich langsam, ist also nicht in Eile, hat Zeit, einen Fuß bewusst vor den anderen zu setzen.¹⁸⁴ Die Verknüpfung von Gehen und Denken drängt sich also vielleicht deshalb immer wieder auf, weil sie einerseits auf ein dem Gehen inhärentes Tempo verweist, das den Menschen mit dem eigenen Denken Schritt halten lässt, und ihn andererseits zwingt, die Perspektive auf die Welt immer wieder zu verändern.¹⁸⁵ Gerade im Begriff des *Gedankengangs* scheint sich diese Korrespondenz physischer und geistiger Prozesse paradigmatisch zu verdeutlichen. Wenn „der Spaziergang“ bei Rössler „als Element einer umfassenden Methodik des Denkens“ bestimmt wird, „deren Ziel in der Anstrengung und Beförderung des selbsttätigen Geistes besteht“, ¹⁸⁶ so erinnert dies wiederum an Bachmanns eigenes theoretisches Ansinnen. So will sie sich – wie sie in den *Frankfurter Vorlesungen* bekundet – mit ihren Studierenden „lieber zu einem Streifzug aufmachen als etwas abhandeln, und bei dem Hin- und Herstreifen versuchen, uns nach einem Wort zu bücken, eins wieder aufheben, das im Anfang fallen gelassen wurde.“ (FrV, 24)

Während sich der Begriff des Streifzugs hier sehr gut eignet, um ein methodisches Vorgehen zu bezeichnen, ist er jedoch zu wenig radikal, um jene entscheidende Erkenntnisbewegung zu beschreiben, die durch die Literatur ausgelöst werden soll. Literatur kann einen „Ruck“ bewirken, „einen erkenntnishaften“ (FrV, 34), wie Bachmann schreibt, der dem bzw. der Lesenden dieselbe

¹⁸¹ Rössler, Hole: Gangarten und Denkstile. Von der Semantik des Gehens zur Ökonomie des Geistes. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 56.

¹⁸² Rössler (2017), S. 56.

¹⁸³ Vgl. hierzu die Erzählanalysen dieser Arbeit unter Punkt 3. Analyse und Deutung: Innere und äußere Bewegung im Erzählband *Das dreißigste Jahr*.

¹⁸⁴ Vgl. Rössler (2017), S. 65.

¹⁸⁵ Vgl. Nagy (2010), S. 171.

¹⁸⁶ Rössler (2017), S. 59.

Bewegung abringt, die das Gelesene hervorgebracht hat. Die Kunst ist ihr zufolge der Veränderung verpflichtet und muss diese Bewegung immer wieder von Neuem initiieren. Ganz im Sinne der durchgängigen Bewegungsmetaphorik in den *Frankfurter Vorlesungen* spricht Bachmann an einer Stelle der personifizierten Kunst eine Art nomadische Existenzform zu, die ihr stetiges „Fort-schreiten“ und „Weiterziehen“ reflektiert. So schreibt sie:

Die Kunst ist schon so viele Male umgezogen, vom Gotteshaus in das Haus der Ideale, vom house beautiful auf das bateau ivre, und dann in die Gossen, in die nackte Wirklichkeit, wie man sagte, und dann wieder in das Haus Traum und in die Tempel mit hängenden Gärten, und wieder fort in die pseudomystische Stickluft von Blut und Boden, und weiter in das Haus Humanität und in das Haus Politik. Als hätte sie nirgends Ruhe, als wäre kein Obdach ihr für immer zugedacht. Sie empfängt und anerkennt eine Weile die Kommandos und beginnt eines Tages, auf neue zu hören. Dies ist ihr eigentümliches Fortschreiten, ihr Weiterziehen. (FrV, 20-21)

Demgemäß wohnt auch dem Wort *Gehen* ein emanzipatorischer Impetus inne, der das Hinter-Sich- und Zurücklassen bestehender Verhältnisse suggeriert und möglicherweise sogar eine Fluchtbewegung oder ein intentionales Weg- und Weitergehen indiziert.¹⁸⁷ Ebenso wie die Kunst laut Bachmann dazu aufgefordert ist, immer weiterzugehen, steht auch das Individuum, das einzelne Subjekt vor dieser Herausforderung, was sie in ihren Texten vielfach thematisiert. In literarischen Texten ist das Motiv des Gehens demgemäß häufig mit Ausbruchs- und Aufbruchsbewegungen verbunden, die zu einer Veränderung im Denken, Fühlen und Wahrnehmen führen. Helmut J. Schneider hält hierzu fest:

Erst durch eine entschiedene Wendung weg von einem Zuhause und nach draußen erlangen die Beine und Füße ihre Freiheit, erst im Überschreiten des Gewohnten und Angestammten ins Offene und ‚Freie‘ gelangt der Gehende in den körperlichen Modus einer autonomen Selbstwahrnehmung und Selbsterfahrung.¹⁸⁸

Helmut J. Schneider weist darauf hin, dass die körperliche Bewegung, das Spaziergehen oder das Wandern auch buchstäblich zu einer veränderten Sicht auf die Welt führe, da das „Gehen“ immer mit dem „Sehen“ korrespondiere.¹⁸⁹ Durch das Gehen werde nicht nur Neues entdeckt und erlebt, sondern auch die Fantasie anregt. „Die Freisetzung des Fußes“, wird von Schneider konstatiert, „ist also geknüpft an die Freisetzung der Einbildungskraft.“¹⁹⁰ Auch Robert Pichl sieht einen für Bachmanns Texte konstitutiven Zusammenhang zwischen den Motiven „Flucht“, „Grenzgängertum“ und „Sehen“¹⁹¹ und Hajnalka Nagy spricht vom „Gehen“ als Auslöser einer „Denkbewegung“, welche den Blick „sowohl für die äußere Wirklichkeit (sinnliche Aneignung der Welt)

¹⁸⁷ Vgl. Schneider, Helmut, J.: „Setze nur leicht den beweglichen Fuß auf“. Zur sozialen Symbolik des Gehens in der Moderne (18. und 19. Jahrhundert). In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 87-88.

¹⁸⁸ Ebd., S. 87-88.

¹⁸⁹ Ebd., S. 88.

¹⁹⁰ Ebd., S. 89.

¹⁹¹ Pichl (1994), S. 97-112.

als auch für das Innere der Seele“ schärfe.¹⁹² Dies passt wiederum zur Vorstellung einer sich ständig erneuernden und neu erfindenden Kunst, die dem Lauf der Zeit folgt, sich entwickelt und dadurch innovativ, sprich fantasievoll, bleibt.

Während das Spazieren im Gegensatz zum Wandern auf eine Bewegung hindeutet, die wieder zum Ausgangspunkt zurückführt, münde gerade „die Wanderung in eine unkalkulierbare Offenheit“, die auch das Denken beweglicher mache, hält Helmut J. Schneider fest.¹⁹³ Eben diese Offenheit ist denn auch bei Bachmann das Ziel einer identitätsbezogenen Bewegung, die sich sowohl in der Sprache – als utopischer Gestus – wie auch auf inhaltlich-literarischer Ebene – im Motiv des Fortschreitens, Weitergehens und Richtungnehmens ihrer Figuren niederschlägt.¹⁹⁴ Durch den bewussten Aufbruch ins Unbekannte wird nicht nur buchstäblich der eigene Horizont erweitert, sondern auch das Überwinden von entwicklungshemmenden Grenzen ermöglicht. Gehen bedeutet demnach, im zeitlichen Sinne voran- und weiterzukommen, mit der Zeit zu gehen und Fortschritt zu befördern. So kann schließlich erst durch die Konfrontation mit dem Fremden auch das Eigene bewusst gemacht und einer kritischen Prüfung unterzogen werden. Der Austritt aus der bekannten Welt avanciert in dieser Hinsicht zu einem Eintritt bei sich selbst, zu einem Zu-Sich-Kommen im Aus-Sich-Heraus-Gehen.

Dem Gehen ist aber noch eine andere Konnotation immanent, die dessen existenzielle Dimension unterstreicht. Ebenso wie das Gehen als Sinnbild einer Entwicklung auf das Leben selbst bezogen werden kann, dient es im allgemeinen Sprachgebrauch auch als Metapher für den Vorgang des Sterbens. Der geläufige Ausdruck, „dass ein Mensch *von uns gegangen* ist, stellt so eine begriffliche Transformation des physiologischen Gangs dar, um auf metaphorische Weise den Eintritt in den Tod zu beschreiben.“¹⁹⁵ Gerade in Bezug auf Bachmanns Literatur ist diese Lesart von Relevanz. Schließlich hat sie im so genannten *Todesarten*-Projekt symbolische Formen des Sterbens in den Mittelpunkt der Geschichten gerückt. Im geplanten Romanzyklus, den Bachmann aufgrund ihres eigenen frühen Todes nie vollenden konnte, sollte es (vermutlich ausschließlich) um verschiedene Frauenfiguren gehen, die an den – vielfach patriarchalisch geprägten – Strukturen ihrer eigenen Lebensverhältnisse zugrunde gehen.¹⁹⁶

¹⁹² Nagy (2010), S. 171.

¹⁹³ Schneider (2017), S. 89.

¹⁹⁴ In den *Frankfurter Vorlesungen* beschreibt Bachmann die Literatur tatsächlich als „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen.“ (FrV, 82)

¹⁹⁵ Jakob, Alexander: Gehen in der Schweben begriffen. DIDO & AENEAS von Sasha Waltz zwischen Sprache, Bild und Tod. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): *Kulturelle Anatomien: Gehen*. Heidelberg: Synchron 2017, S. 162.

¹⁹⁶ Vgl. Bartsch (1988), S.134-135. Für eine schematische Übersicht darüber, welche Texte bzw. Textfragmente dem *Todesarten*-Projekt zugeordnet werden, vgl. etwa: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: *Todesarten*-Projekt. Überblick. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): *Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 130.

In dieser Lesart erhält das Gehen ein destruktives Moment, das sich erst auf den zweiten Blick zeigt. Das symbolische Aus-der-Welt-Gehen könnte in dieser Perspektive schließlich Motiv eines existenziellen Austritts verstanden werden, der nicht nur als letzte Konsequenz unzumutbarer Lebensbedingungen erscheint, sondern auch eine Befreiung oder einen Übertritt in eine jenseitige Sphäre indiziert. Liane Schüller bemerkt demgemäß, dass „das ‚In-den-Tod-Gehen‘ als letzter Akt der Selbstvergewisserung vor einer unwiederbringlichen Veränderung verstanden werden“ könnte.¹⁹⁷ Dieses Verständnis ist jedoch insofern nicht vollkommen schlüssig, als dass es Bachmann mit dem Begriff der *Todesarten* vielmehr um ein gewaltsames Zu-Tode-Kommen der Frauenfiguren geht, die unter bestimmten Verhältnissen leidend, schließlich symbolisch ermordet werden oder keine andere Wahl haben, als sich gewissermaßen selbst zu vernichten.¹⁹⁸ In Bachmanns einzigem vollendeten Roman *Malina* (1971) wird diese Vorstellung denn auch auf die Spitze getrieben: Indem Bachmann „innere Vorgänge in selbstständig agierenden Ich-Gestalten verkörpert“, lässt sie gleichzeitig – wie Hans Höller treffend festhält – „das inwendige Geschehen zum Tatort“, zum sinnbildlichen Ort eines Gewaltverbrechens werden.¹⁹⁹ Dem Gehen als Metapher für den Vorgang des Sterbens haftet damit nichts Befreiendes oder Emanzipatorisches mehr an, es verweist vielmehr auf die dialektische Umkehrung einer entwicklungsassoziierten Bewegung, die ein auf Fortschritt abzielendes Richtungnehmen des Subjekts unterminiert.

Kehrt man deshalb zurück zu einem Verständnis, bei dem die produktive Kraft einer Bewegung hervorgehoben und das Gehen als Weiterkommen begriffen wird, scheint dieses Bachmanns (doch vorrangig positiver) Auffassung von Bewegung als einem schöpferischen Potenzial eher zu entsprechen. Schließlich hat sie in den *Frankfurter Vorlesungen* für eine Bewegung der Sprache, für ein Weitergehen in der Sprache und in der Kunst plädiert (vgl. FrV, 95). Durch die Ausrichtung auf eine notwendig unbestimmt bleibende Utopie erhält die in Gang gesetzte Sprachbewegung immer neue Nahrung und kann buchstäblich am Leben erhalten werden (Vgl. FrV, 95). Ebenso wie das Denken beweglich und lebendig gehalten werden muss, bedarf auch die Sprache immer neuer Entwürfe und Denkanstöße. Denn Bachmann zufolge ist es kein Unglück, dass das angestrebte Ziel einer vollkommenen Sprache unerreichbar bleibt, gerade darin sieht sie das entwicklungs-fördernde Moment der Utopie: „Aber seien wir froh, daß sie uns zuletzt entgeht, um unsertwillen, damit sie lebendig bleibt und unser Leben sich mit dem ihren verbindet in Stunden, wo wir mit ihr den Atem tauschen.“ (FrV, 95) heißt es auf der letzten Seite der Poetologie. Davon hängt ihr zufolge nicht nur die „Literatur als Utopie“ ab, sondern auch „der Schriftsteller als utopische Existenz“ (FrV, 95).

¹⁹⁷ Schüller, Liane: ‚Letzte Gänge‘ in Literatur, Film und Theater. Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 239-257.

¹⁹⁸ Vgl. Bartsch (1888), S. 136.

¹⁹⁹ Höller (1987), S. 228.

„Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen“, konstatiert Bachmann in ihrer *Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden* und proklamiert weiter: „Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind.“ (ERS, 76)²⁰⁰ Hier schwingt jener ernste Ton mit, den Bachmann sich selbst und der Literatur als solcher abverlangt. Das Gehen „bis zum Äußersten“ indiziert eine Radikalität, die den schriftstellerischen Schaffensprozess zu einer Gratwanderung, zu einem *Gehversuch* werden lässt, der nicht immer eindeutig glückt oder misslingt. Gerade aber auf diesen Versuch, auf „dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen [...] kommt es an“, denn: „Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten“, heißt es im selben Text (ERS, 76). Es nicht zu versuchen, würde bedeuten, sich mit dem Vorgefundenen, dem *Bestehenden* abzufinden und nichts darüber hinaus zu erwarten.

Das Schreiben stellt deshalb bei Bachmann immer auch einen Kampf, ein Ringen um „das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder Reinen Größe“ (ERS 76) dar, das niemals frei von Mühsal ist (und sein darf). Bewegung ist nämlich nicht nur in ihrer körperlich-sinnlichen Bedeutung, sondern auch als geistige Tätigkeit mit Anstrengung verbunden, die das Subjekt um der Veränderung, des Fortschritts willen auf sich nehmen muss. „Denn dies bleibt doch“, wie Bachmann proklamiert: „sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert“ (FrV, 94) Nur wer sich innerlich bewegt und sogar „bis zum Äußersten“ geht (ERS, 76), kann nach Bachmann innerlich und äußerlich etwas bewirken und Veränderung in Gang setzen.

Kommt man in diesem Zusammenhang noch einmal auf Schneiders Behauptung, „Gehen“ sei „Sehen“ zurück,²⁰¹ so scheint dies ebenfalls zu Bachmanns Vorstellung von Literatur zu passen. Wenn sie nämlich in der Kriegsblindenrede vom „Schmerz“ der Erkenntnis spricht, der nicht nur „für die Erfahrung“, sondern vor allem „für die Wahrheit“ sensibilisiere (ERS, 75), so spricht sie im gleichen Atemzug von einem Sehen, das über ein empirisches Wahrnehmen hinausgeht:

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. (ERS, 75)

Wenn Bachmann hier ein inneres Auge aufruft, dann meint sie mit dem Begriff des Schmerzes wohl zugleich ein inneres Empfinden, das auch als Emotion, also als ein emotionales *Bewegtsein* gedeutet werden könnte, zumal auch in den *Frankfurter Vorlesungen* an einer Stelle von „Bewegung aus Leiderfahrung“ die Rede ist (FrV, 32). Dass der Mensch – und insbesondere der bzw. die

²⁰⁰ Bachmanns Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden* ist ebenfalls der mit dem Kürzel ERS versehenen Ausgabe entnommen (ERS, S. 75-77).

²⁰¹ Schneider (2017), S. 88.

Schreibende – ohne diese Bewegung, die hier Erfahrung meint, gewissermaßen blind ist, wird deutlich, wenn Bachmann anschließend schreibt: „Alle Fühler ausgestreckt, tastet er [der Schriftsteller] nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit.“ (ERS, 76) Diese „Metaphorik des Tastens“²⁰² reflektiert nicht nur ihre Vorstellung von einem schreibenden Gehen, die innerlich sehend macht, sondern beschreibt auch eine Existenzweise, die *notwendig* Grenzen ertasten, erspüren und überwinden muss, um etwas von der Welt wahrzunehmen.

Dass es bei Bachmann eine metaphorische Engführung zwischen innerlichen und äußerlichen Bewegungsprozessen gibt, wird sowohl in ihrem Sprechen über Literatur wie auch ihrem literarischen Erzählen überaus deutlich. Wenn sie in den *Frankfurter Vorlesungen* Begriffe wie Richtung und Gangart zur Charakterisierung des Schreibprozesses verwendet, sind diese selbstverständlicher Teil ihrer Poetologie, bei der Bewegung – wie nun hinreichend erläutert – sowohl als Motiv wie auch als Gestaltungsprinzip eine entscheidende Rolle spielt. Ebenso wie bei Bachmann werden aber auch von zeitgenössischen AutorInnen immer wieder Parallelen zwischen den Vorgängen Gehen, Schreiben und Denken beschrieben. So hat etwa die Schriftstellerin Ann Cotten unlängst in einer in Salzburg gehaltenen Stefan Zweig Poetikvorlesung mit dem programmatischen Titel *Was geht* über das schreibende und denkende Flanieren, das „Spazieren“ als „Mnemotechnik und Schicksal“ philosophiert.²⁰³

Tatsächlich ist die Metapher des Gehens offenbar besonders gut geeignet, um den Prozess der Textgenese zu charakterisieren und Schreiben als Bewegung zu denken. Britta Peters, Nicolas Pethes und Ali Zein haben diese Beobachtung festgehalten:

In der deutschsprachigen Literatur der vergangenen Jahrzehnte stellt das Gehen nicht nur ein Motiv [...] dar, sondern ist vielmehr ein Element, das der Konstitution der jeweiligen Texte zugrunde liegt. Die Bewegung durch den Raum bzw. in der Zeit prägt dabei den Entwurf poetischer Texturen, die im Umkehrschluss nicht mehr auf ein stabiles Zentrum, sondern auf eine Art von Prozessualität ihrer Genese zurückzuführen sind: Indem die fraglichen Texte das Gehen motivisch aufgreifen, reflektieren sie zugleich [...] ihre eigene strukturelle raumzeitliche Bewegung und Offenheit.²⁰⁴

Die VerfasserInnen des Artikels verweisen in diesem Zusammenhang auf „Jacques Derridas These zum uneinholbaren Aufschub von Sinngehalten durch die Verräumlichung der Schreibgeste“ sowie „auf eine Rhetorik des Gehens, wie sie von Michel de Certeau angeregt wurde.“²⁰⁵ Ihnen zufolge stehen diese Theorien in Einklang mit einem Schreiben, das dem Gehen sowohl inhaltliche als auch strukturelle Bedeutung gibt. Wenn allerdings – wie hier im Titel – vom *Gehen als Figur der Textgenese bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Peter Handke* die Rede ist, scheinen sich

²⁰² Larcati (2006), S. 204.

²⁰³ Cotten, Ann: *Was geht*. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung. Bd. 5. Wien: Sonderzahl 2018, S. 10.

²⁰⁴ Peters, Britta / Pethes, Nicolas / Zein, Ali: Literarische Abwege. Gehen als Figur bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Peter Handke. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): *Kulturelle Anatomien: Gehen*. Heidelberg: Synchron 2017, S. 217.

²⁰⁵ Ebd., S. 217.

Peters, Pethes und Zein in ihrem Beitrag auf den literarischen Gemeinplätzen der Forschung zu bewegen. AutorInnen wie Bernhard oder Handke werden im literaturwissenschaftlichen Diskurs rund um das Motiv des Gehens sehr oft genannt und Texte wie Bernhards *Gehen* (1971) gehören wohl zu jenen Beispielen, die in einschlägiger Forschungsliteratur am häufigsten zitiert und erwähnt werden.²⁰⁶ In Bezug auf Bachmanns Literatur lassen sich verblüffenderweise kaum Referenzquellen finden, die sich ausführlicher mit diesem Leitmotiv ihrer Prosa befassen.²⁰⁷ Dabei könnte die Metapher des Gehens als Inbegriff einer innerlich und äußerlich stattfindenden Bewegung betrachtet werden, die das bei Bachmann präsente Motiv der Identitätssuche illustriert. Um dies zu zeigen, gilt es, die inhaltliche und sprachliche Darstellung der Bewegung in Bachmanns Texten zu identifizieren und diese mithilfe von identitätsbezogenen Fragestellungen auszudeuten.

²⁰⁶ Vgl. Peters / Pethes (2017), S. 217.

²⁰⁷ Eine Ausnahme stellt hier etwa die Studie von Hajnalka Nagy dar. Vgl. insbesondere Nagy (2010), S. 171-182.

3. Analyse und Deutung: Innere und äußere Bewegung im Erzählband *Das dreißigste Jahr*

3.1. Vorbemerkungen zur Auswahl der Erzählungen

Die Erzählungen, die für die folgende Analyse ausgewählt wurden, entstammen alle drei dem Erzählband *Das dreißigste Jahr* und sind – wie bereits mehrfach angemerkt wurde – unter anderem durch die „Darstellung existenzieller Krisen“ motivisch miteinander verbunden.²⁰⁸ Die identitätsbezogenen Entwicklungslinien, die Bachmann dabei nachzeichnet, folgen einer für den Prosaband charakteristischen narrativen Logik, in der dem Gestaltungsprinzip der Bewegung eine wichtige Funktion zukommt. Obwohl sich noch andere Erzählungen aus dem *Dreißigsten Jahr* – etwa *Jugend in einer österreichischen Stadt* oder *Undine geht* für eine einschlägige Interpretation angeboten hätten, wurde die Auswahl auf *Das dreißigste Jahr*, *Ein Schritt nach Gomorrha* sowie *Alles* beschränkt, um eine detaillierte Analyse der Texte vorlegen zu können und ein interpretatorisch-intensives Nachvollziehen der Figurenentwicklungen zu gewährleisten. Außerdem entsprechen die genannten Texte dem angesprochenen Erzählschema in besonderem Maße und lassen die identitätsbezogenen Veränderungen der Figuren überaus deutlich als innere und äußere Bewegungen sichtbar werden. Sie erscheinen nicht zuletzt deshalb für eine Interpretation interessant, weil sie sehr unterschiedliche Lebenssituationen der Figuren fokussieren und das Moment der Bewegung auf differente Weise in Sprache und Inhalt veranschaulichen.

Wie betont werden muss, hat jedoch nicht nur die inhaltliche Exposition, sondern gerade auch die enge Verwobenheit der Erzählungen mit den *Frankfurter Vorlesungen* diese für eine literaturwissenschaftliche Untersuchung qualifiziert. Schließlich werden die Texte zurecht als literarische Ergänzungen der Poetologie betrachtet, die an Themen und Duktus der Vorlesungen anschließen.²⁰⁹ Durch ihre metaphorisch aufgeladene Sprache heben sich die Erzählungen im *Dreißigsten Jahr* denn auch von den späteren Prosatexten ab und nehmen eine Art Sonderstellung innerhalb des Bachmann'schen Gesamtwerkes ein.²¹⁰ So tritt die Prosa dieses Erzählbandes – wie im Theorieteil dieser Arbeit behauptet – als Resultat eines gattungsüberschreitenden Erzählstils hervor, der das Gestaltungsprinzip der Bewegung buchstäblich inkorporiert.²¹¹ Um dies zu zeigen, gilt es also nun, mithilfe von Bachmanns Erzählungen einen Nachweis jener Thesen zu erbringen, die zu Bachmanns *Poetologie* und *Ästhetik der Bewegung* proklamiert worden sind. In einer textnahen Interpretation soll die identitätsbezogene Bewegungsmetaphorik und -motivik der Texte herausgearbeitet und mit den Überlegungen aus dem Theorieteil in Verbindung gebracht werden.

²⁰⁸ Bartsch (1988), S. 99.

²⁰⁹ Vgl. Philipp (2001), S. 8.

²¹⁰ Vgl. Weigel (1999), S. 22.

²¹¹ Vgl. ebd., S. 22.

3.2. *Das dreißigste Jahr*: Im Wechsel zwischen Aufbruch und Rückkehr

Bachmanns Erzählung *Das dreißigste Jahr*, die dem Prosaband den Namen verleiht, sticht nicht nur wegen ihrer titelgebenden Funktion aus dem siebenteiligen Erzählzyklus heraus, sondern scheint auch darüber hinaus Qualitäten aufzuweisen, die sie als thematisches Herzstück des Bandes erkennbar werden lassen. Obwohl die Erzählung nicht – wie etwa *Ein Schritt nach Gomorrha* – bereits in der Überschrift einen Hinweis auf darin vorkommende Bewegungen enthält, könnte behauptet werden, dass sich das Motiv der Identitätssuche hier am deutlichsten verarbeitet und mit einer entsprechenden Bewegungsmetaphorik kombiniert findet.²¹²

Die äußere Bewegung, die sich im überstürzten Aufbruch des Protagonisten ins Ungewisse entlädt, wird dabei durch eine innere begleitet, die diese von Anfang an motiviert und vorantreibt. So skizziert Bachmann die Geschichte eines 29-jährigen Mannes, der bei Anbruch seines 30. Lebensjahres in eine schwere Sinnkrise stürzt und sich zutiefst verunsichert von seinem bisherigen Leben abkehrt. Gegen die bestehende Ordnung und die vorgefundene Welt revoltierend, bricht er auf in eine ungewisse Zukunft, will einen Neuanfang wagen, sich vor der Gefahr einer fremdbestimmten Existenz retten. Im *Reisen*, der zentralen Bewegungsform dieser Erzählung, wird das Narrativ der Identitätssuche inhaltlich verarbeitet und zugleich als einzige handlungsüberspannende Metapher dargestellt, die für einen innerpsychischen Entwicklungsprozess steht.²¹³ Bachmann überträgt die inhaltlichen Vorgänge dabei in einen metaphorischen Code, der eine Brücke zwischen innerer und äußerer Bewegungsspur schafft. Vielleicht stärker als in allen anderen Erzählungen Bachmanns scheint sich hier deshalb das Attribut der *lyrischen Prosa* als Beschreibung ihres poetischen Stils anzubieten, der durch seine besondere Machart Gattungsgrenzen verwischt und eine „emotional und rational intensivierte“ Sprache hervorbringt.²¹⁴

Der Protagonist, den Bachmann auftreten lässt, bleibt indes bis zum Ende der Geschichte namenlos und ist Teil einer umfassenden „Typisierungstechnik“, die der Erzählung einen modellhaften Charakter verleiht.²¹⁵ Der namenlose Er-Erzähler, der manchmal auch der Ich-Form zur Sprache kommt,²¹⁶ wird nicht nur mit individuellen Zügen gezeichnet, sondern tritt gleichzeitig als abstrakte Figur auf den Plan, die offenbar als Stellvertreter einer ganzen Altersklasse fungiert. Seine

²¹² Nicht umsonst wurde die Erzählung immer wieder in die Tradition des Bildungsromans gestellt und mit prominenten Werken „der kulturellen Moderne“ – wie etwa „Rilkes *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Kafkas *Der Prozess*, Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*“ in Verbindung gebracht. Fleig, Anne: *Das dreißigste Jahr – Vom Zusammenstoß mit der Wirklichkeit*. In: *Feministische Studien* (1) 2013, S. S. 47.

²¹³ Hajnalka Nagy zufolge wird hier „die Reise als Lebensform erkennbar“. Nagy (2010), S. 177.

²¹⁴ Höller (1987), S. 126.

²¹⁵ Vgl. Schneider, Jost: *Erzählprosa*. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): *Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 114.

²¹⁶ Bettina Bannasch interpretiert die wechselnde Erzählperspektive dahingehend, dass „das einstige Ich dem Erzähler offenkundig so fremd geworden“ sei, „daß er von ihm nur mehr als von einem Dritten berichten kann.“ Bannasch (2002), S.143.

Erfahrungen überschneiden sich mit den Erfahrungen jener 30-Jährigen, die in der Restaurationszeit aufgewachsen sind und mit den antimodernistischen, konservativen Tendenzen ihrer Eltern-generation umgehen mussten.²¹⁷ Wie in vielen anderen Texten Bachmanns bildet somit auch in dieser Erzählung das gesellschaftliche Klima der österreichischen Nachkriegsjahre jenen historischen Hintergrund, vor dem sie ihre literarischen Szenarien entwirft.²¹⁸

Die äußere Handlung wird bei Bachmann in einen örtlich und zeitlich determinierten Rahmen eingespannt, welcher der inhaltlichen Bewegung im Text eine feste Kontur gibt.²¹⁹ Wie im Titel bereits anklingt, erstreckt sich der Erzählverlauf über 12 Monate eines Jahres, in dem der Protagonist zwischen seinen Reisestationen hin und her pendelt und dort nach Antworten auf jene identitätsbezogenen Fragen sucht, die sich mit seinem Eingang ins dreißigste Lebensjahr plötzlich stellen. Die literarische Landschaft, die Bachmann hier aufruft, ist somit überaus weitläufig und setzt sich aus bekannten Städten wie Rom und Wien zusammen, die die wichtigen Konstituenten der fiktiven Geographie bilden.²²⁰ Der örtliche Kurswechsel des Protagonisten vollzieht sich dabei im zeitlichen Wechsel der Monate und wird durch das merkliche Fortschreiten des dreißigsten Jahres akzentuiert.²²¹

Es fällt auf, dass die abgerundete, geschlossene Form eines ganzen Jahres der konzeptionellen Offenheit einer ausgehenden Identitätsveränderung diametral gegenüber steht und Teil der spannungsgeladenen Erzähldynamik darstellt, die sich bei Bachmann häufig aus dem Zusammenspiel von Statik und Bewegung ergibt.²²² Im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* wird das „Jahr“ denn auch als „Symbol des mensch. Lebens, der Veränderung und Abgeschlossenheit“ klassifiziert, welches „wie keine andere Zeiteinheit dem Menschen Anlass zur Reflexion über die Entwicklung seines Lebens“ gebe und vor allem „im Märchen häufig einen symbol. Zeitabschnitt für die Zeit des Wartens, des Reisens, der Veränderung überhaupt“ repräsentiere.²²³ Dieser Klassifizierung entsprechend wundert es nicht, dass sich Bachmann für einen solchen temporalen Spannungsbogen entschieden hat und das Jahr als Lebensabschnitt charakterisiert, dessen zyklische, von wiederkehrenden Jahreszeiten geprägte Struktur von der ausbrechenden Bewegung des Protagonisten durchkreuzt wird. Neben den temporalen und örtlichen Koordinaten, die im Text genannt

²¹⁷ Vgl. Schneider (2013), S. 114.

²¹⁸ Im Erzählband *Das dreißigste Jahr* setzt sich Bachmann vor allem in den Erzählungen *Jugend in einer österreichischen Stadt* und *Unter Mördern und Irren* kritisch mit den gesellschaftlichen Folgen und Nachwirkungen des 2. Weltkrieges auseinander.

²¹⁹ Vgl. Philipp (2001), S. 40.

²²⁰ Sigrid Weigel schreibt zur Bedeutung von Städten in Bachmanns Texten: „Städte sind in Bachmanns Schriften die herausragenden Schauplätze einer Gedächtnis-topographie, in der die Bilder aus dem Unbewußten der Kultur mit den Erinnerungsspuren des Subjekts korrespondieren.“ Weigel (1999), S. 364.

²²¹ Vgl. Philipp (2001), S. 40.

²²² Vgl. Svndrlík (1994), S. 82-83. Vgl. hierzu auch die Ausführungen dieser in Arbeit unter Punkt 2.2. Ästhetik der Bewegung in Bachmanns Erzählstil.

²²³ Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. Stuttgart, Weimar: JB Metzler 2008, S. 127.

werden, spielen aber auch andere identitätsdeterminierende Faktoren eine wichtige Rolle für die Veränderungen, die im Laufe der Erzählung in Gang gesetzt werden. Bachmann lässt ihren Protagonisten nämlich nicht nur an topographische, sondern auch an gesellschaftlich-kulturelle, soziale, sprachliche oder kognitive Grenzen stoßen, die sein Richtungnehmen, seine Bewegung zurückhalten und beengen.²²⁴ Um den umständlichen und mühseligen Weg, den er auf seiner Reise zurücklegt, arrangiert sie indes ein kaleidoskopisches Geflecht aus sprachlichen Bildern, die das Gegeneinander von identitätsdeterminierenden Fremdeinflüssen und raumgreifendem Freiheitsstreben zum Ausdruck bringen. Dabei sind „ausführliche Deskriptions- und Reflexionssequenzen“²²⁵ in die Rahmenhandlung eingeflochten und verdichten die bildhafte Erzählstruktur mit philosophischen Überlegungen, die unmittelbar an Bachmanns Poetologie erinnern.

3.2.1. Erwachende Unruhe und überstürzter Aufbruch

Bachmann lässt die Erzählung an einem Punkt beginnen, an dem sich die krisenhafte Entwicklung des Protagonisten bereits abzeichnet. Mit eindringlichen Worten wird die prekäre Ausgangslage umrissen, in der sich dieser wähnt und mit der die Bewegung seines dreißigsten Jahres in Gang kommt:

Wenn einer in sein dreißigstes Jahr geht, wird man nicht aufhören ihn jung zu nennen. Er selbst aber, obgleich er keine Veränderungen an sich entdecken kann, wird unsicher; ihm ist, als stünde es ihm nicht mehr zu, sich für jung auszugeben. Und eines Morgens wacht er auf, an einem Tag, den er vergessen wird, und liegt plötzlich da, ohne sich erheben zu können, getroffen von harten Lichtstrahlen und entblößt jeder Waffe und jeden Muts für den neuen Tag. (DJ, 94)²²⁶

Gleich im ersten Satz wird nicht nur die Vorstellung eines bewussten *Eingehens* und „Sich-auf-den-Weg-Machen[s]“ des Er-Erzählers ins dreißigste Jahr geweckt,²²⁷ sondern auch eine Form der Bewegung angesprochen, die Bachmanns bewegungsassoziierten Metaphernwortschatz vielfach dominiert. Die paradigmatische Verwendung des Verbs ‚gehen‘ erscheint alles andere als zufällig und verweist indirekt auf die innerpsychische Entwicklung des Er-Erzählers, die vorerst vom lebensweltlichen Außen abgeschnitten bleibt und noch nicht mit freiem Auge wahrgenommen werden kann.

Auffallend ist dabei, dass Bachmann den angedeuteten Gestus der Bewegung zunächst durch ein frappierendes Bild des Stillstands und der Hilflosigkeit kontrastiert. Mit der anschaulichen Metaphorik der „harten Lichtstrahlen“, von denen sich der Protagonist buchstäblich „getroffen“ fühlt, wie es im Text heißt (DJ, 94), wird die beginnende Veränderung initiiert und in ein Szenario

²²⁴ Vgl. Bartsch (1988), S. 99.

²²⁵ Schneider (2013), S. 114.

²²⁶ Zitate aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr* werden im Fließtext angegeben und mit dem Kürzel DJ gekennzeichnet. Zitiert wird aus: Bachmann, Ingeborg: *Das dreißigste Jahr* [Erzählung]. In: Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen*. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 2015, S. 94-137.

²²⁷ Angst-Hürlimann (1971), S. 11.

völliger Bewegungsunfähigkeit überführt. So bringt der Morgen, der den Auftakt des schicksalhaften Jahres markiert, ein „symbolische[s] Erwachen des krisenhaften Bewußtseins“ im Inneren des Er-Erzählers, das „den in sein dreißigstes Jahr Gehenden aus der Normalität heraus in die momentane Auflösung seiner Existenz“ manövriert.²²⁸ Dieses Erwachen wird von Bachmann nicht nur als schmerzlich und unangenehm dargestellt, sondern führt auch dazu, „daß der eben Erwachte sich seiner Existenz verhaftet fühlt“ und scheinbar die Kontrolle über sich selbst verliert.²²⁹ So liest man weiter im Text:

Wenn er die Augen schließt, um sich zu schützen, sinkt er zurück und treibt ab in eine Ohnmacht, mitsamt jedem gelebten Augenblick. Er sinkt und sinkt, und der Schrei wird nicht laut [...], und er stürzt hinunter ins Bodenlose, bis ihm die Sinne schwinden, bis alles aufgelöst, ausgelöscht und vernichtet ist, was er zu sein glaubte. Wenn er das Bewußtsein wieder gewinnt, sich zitternd besinnt und wieder zur Gestalt wird, zur Person, die in Kürze aufstehen und in den Tag hinaus muß, entdeckt er in sich aber eine wundersame neue Fähigkeit. Die Fähigkeit, sich zu erinnern. (DJ, 94)

Die Bewegung, die das Leben des namenlosen 29-Jährigen erfasst, ist demnach anfangs keine gewollte, keine beabsichtigte oder steuerbare, sondern bricht unverhofft über ihn herein und scheint ihm buchstäblich die Grundlage seines bisherigen Selbstverständnisses zu entziehen. Der programmatische Sturz „ins Bodenlose“ wird zum Sinnbild einer tiefgreifenden Störung des inneren Gleichgewichts und zur Chiffre einer folgenschweren Identitätserschütterung. Auch die Erinnerung enthüllt sich als ambivalente „neue Fähigkeit“ und übermannt ihn „mit einem schmerzhaften Zwang“ (DJ, 94). So heißt es in passender Analogie: „Er wirft das Netz Erinnerung aus, wirft es über sich und zieht sich selbst, Erbeuter und Beute in einem, über die Zeitschwelle, die Ortsschwelle, um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist.“ Dabei denkt er „an alle seine Jahre, flächige und tiefe, und alle Orte, die er eingenommen hat in den Jahren.“ (DJ, 94)

Hier wird deutlich, dass Bachmann den Begriff der Identität notwendig mit einer ausgerichteten Bewegung verknüpft, die sich an örtlichen und zeitlichen Richtungsvektoren orientiert. Gerade die Wörter ‚Zeit- und Ortsschwelle‘ erinnern dabei an Formulierungen, wie sie auch in den *Frankfurter Vorlesungen* vorkommen, und sind offenbar Bachmanns theoretischem Begriffsinventar entlehnt. So ist in ihrer Poetologie tatsächlich auch einmal von einer literarischen „Zeitschwelle“ die Rede, die vergangene Epochen von der aktuellen Wirklichkeit trennt und an deren Grenze die „ganze Vergangenheit sich in die Gegenwart drängt.“ (FrV, 83) Dieser Vorstellung entsprechend fungiert die Erinnerung als kognitive Brücke zum Bezugspunkt Vergangenheit, unter deren Bogen örtliche und zeitliche Identitätsdimensionen miteinander verschwimmen. Auf „der Schwelle zum Erwachsenwerden“, ²³⁰ wird dem Protagonisten die Zwiespältigkeit seiner Lage bewusst und gerade weil er mithilfe des ambivalenten Erinnerungsnetzes buchstäblich Bilanz über sein

²²⁸ Philipp (2001), S. 23.

²²⁹ Ebd., S. 23.

²³⁰ Fleig (2013), S. 46.

bisheriges Leben zieht, wird diese verfänglich, bindend, absolut.²³¹ Die eigene Existenz scheint nun nicht mehr variabel wie noch am Tag zuvor – „Die Welt schien ihm kündbar, er selbst sich kündbar.“ (DJ, 96) –, sondern es gilt, das *Gewesene* als wesenhaften Bestandteil des Ichs anzuerkennen.²³² Trotz „tausendundeiner Möglichkeit“ (DJ, 96), die der Protagonist ehemals für sich gesehen hat, scheint sich die Zukunftsperspektive nun zu verengen und zusammenzuziehen, der Entwicklungs- und damit Bewegungsspielraum kleiner zu werden:

Nie hat er einen Augenblick befürchtet, daß der Vorhang, wie jetzt, aufgehen könne vor seinem dreißigsten Jahr, daß das Stichwort fallen könne für ihn, und er zeigen müsse eines Tages, was er wirklich zu denken und zu tun vermochte, und daß er eingestehen müsse, worauf es ihm wirklich ankomme. [...] Jetzt weiß er, daß auch er in der Falle ist. (DJ, 96)

Das Vokabular, das Bachmann für die Beschreibung dieses Beklemmungsgefühls einsetzt, spiegelt den Zustand einer existenziellen Einengung im übertragenen und wörtlichen Sinn. Die Metapher der „Falle“, die auch in der Wortwelt anderer Texte Bachmanns auftaucht,²³³ ist ebenso wie das „Netz Erinnerung“ (DJ, 94) Teil einer ganzen Bilderserie in dieser Erzählung, die das Szenario eines „mauerhaften Eingeklemmtseins in die herrschende Ordnung“ reflektiert.²³⁴ Dabei spitzt sich das Gefühl des Gefangenseins sukzessive zu und wird gleichzeitig durch ein erwachendes Freiheitsstreben zurückgedrängt.²³⁵

Der getrübten Stimmung des bald 30-Jährigen entsprechend ist es „ein regnerischer Juni, mit dem dieses Jahr beginnt“ und in dem ihn die für die folgenden Monate charakteristische „Unruhe befällt“ (DJ, 96). Ebenso wie sich der Protagonist nicht entscheiden will, „worauf es ihm wirklich ankomme“, wird ihm das Ankommen im Hier und Jetzt verwehrt. Um der Enge der Gegenwart zu entfliehen, fasst er den Entschluss, aus den bestehenden Verhältnissen auszubrechen und auf räumliche Distanz zu seiner Umgebung zu gehen. Dabei sollen alle Verbindungen zum sozialen Umfeld gekappt, die Spuren der gegenwärtigen Identität ausgelöscht werden. Die Radikalität seines Vorhabens wird klar, wenn der 29-Jährige die zuvor angeklungene Idee von der Kündbarkeit der eigenen Welt wieder aufgreift und proklamiert, „seine Vergangenheit kündigen“ und „nicht nur verreisen, sondern weggehen“ zu wollen (DJ, 96). Dabei trifft der Protagonist nicht nur äußerliche Maßnahmen, um seinem Aufbruch das Zeichen der Endgültigkeit zu verleihen, sondern versucht offenbar auch, sich emotional von seiner Heimat abzukoppeln:

²³¹ Vgl. Golisch (1997), S. 95.

²³² Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 11.

²³³ Vgl. hierzu die anderen beiden Erzählanalysen unter 3.3. *Ein Schritt nach Gomorrha*: Im Widerspiel von Gehen und Bleiben und 3.4. Alles: An der Grenze zwischen allem und nichts.

²³⁴ Höller (1987), S. 129.

²³⁵ Sigrid Weigel macht darauf aufmerksam, dass die Erinnerung im *Dreißigsten Jahr* eine ambivalente Funktion hat, da sie einerseits freiheitsraubend erscheint und andererseits die „Bewegung des Aufbruchs“ antreibt. So habe „sich der Zwang zur Erinnerung auf seine Aufbruchsbewegung und die Bewegungen dieses einen Jahres übertragen“, wodurch es zu einer sinnfälligen „Verschränkung von Zwang und Freiheit“ komme. Weigel (1999), S. 32.

Er muß die Koffer packen, sein Zimmer, seine Umgebung, seine Vergangenheit kündigen. Er muß nicht nur verreisen, sondern weggehen. Er muß frei sein in diesem Jahr, alles aufgeben, den Ort, die vier Wände und die Menschen wechseln. [...] Damit er alles los und ledig wird. (DJ, 96-97)

Der Gedanke der Freiheit, der in seiner abstrakten Form als zentrales Ziel des Protagonisten erkennbar wird,²³⁶ ist hier indes nicht nur mit topographischen, sondern auch mit sozialen Identitätskategorien verknüpft. So will er innerlich und äußerlich auf Distanz zu jenen Kontaktpersonen gehen, die ihn kennen, wie er im Augenblick ist, und ihn damit auf eine oder mehrere bestimmte soziale Rolle(n) verpflichten:

Er wird sich von den Menschen lösen, die um ihn sind, möglichst nicht zu neuen gehen. Er kann nicht mehr unter Menschen leben. Sie lähmen ihn, haben ihn sich zurecht gelegt nach eigenem Gutdünken. Man geht, sowie man eine Zeitlang an einem Ort ist, in zu vielen Gestalten, Gerüchtgestalten, um und hat immer weniger Recht, sich auf sich selbst zu berufen. Darum möchte er sich, von nun an und für immer, in seiner wirklichen Gestalt zeigen. Hier, wo er seit langem seßhaft ist, kann er nicht damit beginnen, aber dort wird er es tun, wo er frei sein wird. (DJ, 97-98)

Wie paradox dieses Vorhaben anmutet, zeigt sich daran, dass der Fliehende als erstes Ziel ausgerechnet einen Ort auswählt, der mit persönlicher Bedeutung überladen zu sein scheint.²³⁷ Rom ist jene Stadt, an der er in seinem Leben „am freisten war“ (DJ, 97), heißt es im Text, und jene Destination, von der er sich nun erneut Befreiung verspricht: „Er muß nach Rom gehen, dorthin zurück, wo er am freisten war, wo er vor Jahren sein Erwachen, das Erwachen seiner Augen, seiner Freude, seiner Maßstäbe und seiner Moral erlebt hat.“ (DJ, 97) Die Flucht nach vorne avanciert damit zu einer Rückwendung in eine verloren geglaubte Welt, die der Protagonist in seiner Erinnerung zum Sehnsuchtsort verklärt. Indem er „dem kafkaesken Erwachen in eine krisenhafte Gegenwart“²³⁸ nun ein früheres, positiv besetztes und identitätsstiftendes Erwachen aus der Vergangenheit entgegenstellt, möchte er – so könnte gedeutet werden – *vor* den Moment zurückgehen, an dem die eigene Existenz fragwürdig geworden ist.²³⁹

Dabei fällt auch auf, dass die Wirkung der sozialen Umwelt auf den beinahe 30-Jährigen als ‚lähmend‘ beschrieben wird. Das Motiv des Gelähmtseins, das während der Erzählung indes immer wieder zur Sprache kommen wird, steht in Einklang mit jenem Ohnmachtsgefühl, das den Protagonisten am Anfang des dreißigsten Jahres überkommt und sein Fluchtverhalten in den Folgemonaten motiviert. Bachmann kontrastiert den erwachenden Bewegungsdrang des Fliehenden

²³⁶ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 99.

²³⁷ Peter Wöhrle bemerkt, dass „sich die erinnerte Vergangenheit gar weniger als Garant denn als Hindernis“ entpuppt, da der Protagonist „auch in Rom kein ‚unbeschriebenes Blatt‘ ist“. Wöhrle, Peter: Sprechen, Staunen, Schweigen: Ingeborg Bachmann und Max Frisch im Vergleich. Würzburg: Ergon-Verlag 2011 (Germanistische Literaturwissenschaft Bd. 3), S. 183.

²³⁸ Philipp (2001), S. 40.

²³⁹ Bettina von Jagow spricht von „Rom als Kristallisationspunkt eines ersten Erwachens“, der sich beim Protagonisten „im Gedächtnis eingeschrieben hat“. Jagow (2003), S. 137-138. Auch Sigrid Weigel bezeichnet Rom in diesem Zusammenhang als „Ort eines anderen Erwachens“. Weigel (1999), 32.

somit geschickt durch ein Bedrohungsszenario, das als negative Spiegelung der identitätsbezogenen Bewegung betrachtet werden könnte. Mit dem Begriff der Lähmung ist schließlich ein frappierendes Sinnbild für einen Zustand gefunden, in dem das Subjekt die Kontrolle über den eigenen Körper und jede Bewegungsfähigkeit verliert.

3.2.2. Im Beziehungs- und Erinnerungsnetz gefangen

Die Hoffnung des Aufbrechenden, sich in Rom, der Stadt der Freiheit, „in seiner wirklichen Gestalt zeigen“ (DJ, 98) zu können, wird sich nicht nur bald als Trugschluss, sondern auch als Krux der gesamten „Dialektik von Identitätsverlust und Identitätssuche“ erweisen.²⁴⁰ Indem der Protagonist nämlich das Ich absolut setzt und von einem wesenhaften Kern der eigenen Identität ausgeht, sitzt er einem folgenschweren Irrtum auf, der einem dynamischen Selbstverständnis im Weg steht und seine innere Mobilität einschränkt. Und tatsächlich scheint die Postulierung einer unveränderlichen, individuellen „Gestalt“, in der das Subjekt mit sich selbst identisch ist, Bachmanns Identitätsverständnis grundlegend zu widersprechen.²⁴¹ Bachmann zufolge ist es schließlich nicht möglich, das Ich in seiner Vielschichtigkeit zu erfassen oder gar ganz aus der Wechselwirkung mit der umgebenden Welt herauszulösen (vgl. FrV, 42).

Dies zeigt sich denn auch schnell, als der Protagonist im bedeutungsschwangeren Rom eintrifft, das Erinnerungsort und Identitätsdeterminante zugleich ist. Bereits kurz nach seiner Ankunft ruft die Stadt eine Figur auf den Plan, welche die „Gründung einer neuen, genuinen Identität“²⁴² nachhaltig stört und seine Hoffnung auf einen sozialen Neuanfang untergräbt:

Er kommt an und trifft in Rom auf die Gestalt, die er den anderen damals zurückgelassen hat. Sie wird ihm aufgezwungen wie eine Zwangsjacke. [...] Er trifft Moll wieder. [...] Moll ruft täglich an und ist überall, wo er hingeht. Moll sorgt sich um ihn, erschleicht sich Bekenntnisse, die er an der nächsten Ecke an den Nächstbesten weitergibt, und nennt sich seinen Freund. Wo Moll nicht ist, ist Molls Schatten, riesig und bedrohlicher noch in den Gedanken und Phantasien. Moll ohne Ende. Molls Terror. [...] Dieses Jahr beginnt schlecht. [...] Auf Moll war er nicht gefaßt. Auf viele Moll muß er sich noch gefaßt machen, er kennt ihrer schon zu viele da und dort; erst jetzt begreift er an dem einen Moll, daß da nicht nur einer ist. (DJ, 98-99)

Wie sich aus dieser Schilderung erschließt, scheint Moll mehr Figurenkomplex denn Einzelperson zu sein und unzählige Gesichter zu haben.²⁴³ Demgemäß begreift der 29-Jährige sogar selbst, dass es nicht nur einen, sondern „viele Moll“ gibt, die ihn immer wieder heimsuchen und für sich einnehmen werden. Bachmann bedient sich damit einer für den gesamten Text charakteristischen Typisierungsstrategie, mit der sie die „Modellhaftigkeit des Geschehens“ in der Erzählung betont.²⁴⁴ Moll scheint als eine Art Platzhalter der Gesellschaft aufzutreten, in dem „der

²⁴⁰ Philipp (2001), S. 40.

²⁴¹ Schneider (2013), S. 114-115.

²⁴² Philipp (2001), S. 41.

²⁴³ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 12.

²⁴⁴ Schneider (1999), S. 183.

individualitätszersetzende Einfluß gesellschaftlicher Sprach-, Denk-, und Verhaltensmuster“ zum Ausdruck gebracht wird.²⁴⁵ Er ist damit Teil eines vielschichtigen sozialen Systems, das dem Protagonisten seine Fremdbestimmtheit erneut bewusst macht und sein Selbstbewusstsein durch ein „kommunikative[s] Gedächtnis“²⁴⁶ angreift. Neben Moll, der wohl „als Mann schlechthin gelten oder als verschiedene Typen oder Variationen von Männern“²⁴⁷ gesehen werden könnte, lässt Bachmann außerdem auch weibliche Figuren auftreten, die ebenso wie dieser „Symbol der Masse“²⁴⁸ und Verkörperungen früheren Beziehungserfahrungen sein könnten. Die namensverwandten Frauen Elena (DJ, 99), Leni (DJ, 109) oder Helene (DJ, 124) sind offenbar alle miteinander verbunden und präsentieren sich als Variationen derselben Gestalt.²⁴⁹ Laut Jost Schneider konzipiert Bachmann damit „zwei abstrakte Charaktertypen, deren Aufspaltung in mehrere Facettenfiguren die Modellhaftigkeit des Geschehens unterstreicht.“²⁵⁰

Wie umfassend Molls Einfluss auf das Selbstverständnis des Protagonisten ist, wird anhand von dessen figurativer Allgegenwärtigkeit verdeutlicht. Wenn es heißt, „Moll ruft täglich an und ist überall, wo er hinget“ (DJ, 98), so drückt sich darin nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Omnipräsenz aus, mit der dieser dem 29-Jährigen auf den Leib rückt. Indem Moll immer und überall ist, scheint er in der Fantasie des Protagonisten zu einer bedrohlichen Macht anzuwachsen, die als geisterhafte Repräsentation identitätsgefährdender Beziehungen das vormals verheißungsvolle Rom unheimlich überschattet („Wo Moll nicht ist, ist Molls Schatten“ [DJ, 98]). Dabei wird die konzeptionelle Dunkelheit der sinnfälligen Schattenmetaphorik durch das gewitterhafte Bild eines hellen Blitzes kontrastiert: „In diesem Jahr wird er irre und weiß nicht, ob er je Freunde hatte, ob er je geliebt worden ist. Ein Blitz beleuchtet alle seine Bindungen, alle Umstände, Abschiede, und er fühlt, daß er betrogen und verraten ist.“ (DJ, 99) Mit einem Schlag rücken somit alle früheren Freundschaften und Beziehungen in ein neues Licht und werden unter den Eindrücken des dreißigsten Jahres noch einmal bewertet. Ebenso wie die eigene Identität fragwürdig geworden ist, führt die Krise des Erwachsenwerdens zu einem veränderten Blick auf die Welt, durch den der Protagonist vormals unerkannte Verletzungen realisiert:

Er wird inne, daß die Gemeinheit möglich ist und daß sie ihn erreichen kann, ja schon des öfteren [sic!] ihm nahe gekommen ist, aber diesmal wirft sie sich mit Gewalt über ihn und erstickt ihn. Und es ist ihm plötzlich gewiß, daß diese Gemeinheit eine lange Geschichte haben, sich auswachsen und sein Leben durchziehen wird. Ihre Säure wird ihn immer wieder ätzen, ihn brennen, wenn er nicht mehr darauf gefaßt sein wird. (DJ, 98-99)

²⁴⁵ Philipp (2001), S. 41.

²⁴⁶ Jagow (2003), S. 139.

²⁴⁷ Probst, Gerhard F.: Ingeborg Bachmanns Wortspiele. In: *Modern Austrian Literature* 12 (3/4) 1979, S. 334.

²⁴⁸ Angst-Hürlimann (1971), S. 12.

²⁴⁹ Vgl. Bannasch (2002), S. 146.

²⁵⁰ Schneider (1999), S. 183.

Mit dem Eingehen in das dreißigste Jahr tritt der junge Erwachsene offenbar aus einer jugendlichen Naivität heraus, die ihn vormals vor solchen Erkenntnissen beschützt hat, und gelangt zu einer ihm bisher unbekannten „Klarsicht“ (DJ, 100). Das Vertrauen in die soziale Umwelt ist erschüttert, er wird zum ersten Mal einer kollektiven „Gemeinheit“ gewahr, durch die – wenn man so will – das Böse im Menschen entlarvt wird. Die Enttäuschung, die daraus im wahrsten Sinne des Wortes und unvermeidlich resultiert, ist überaus belastend und schmerzlich. Nicht zuletzt auch deshalb, weil der Protagonist die eigenen Verfehlungen in der Vergangenheit erkennt. So nimmt er sich aus der Rechnung, die er dem Leben ausstellt, nicht aus und sieht sich als Komplize einer ränkeschmiedenden Gesellschaft.²⁵¹ „Wie aber hat das bloß angefangen?“, fragt er sich und überlegt gleich darauf: „Betrügt er nicht schon alle und jeden und vielfach sich selber?“ Von „Unterdrückung“ und „Bevormundung durch die Netzwerke der Feindschaften und Freundschaften“ ist die Rede, in die er ebenso verwickelt war wie „er sich in die Händel der Gesellschaft hatte verstricken lassen.“ (DJ, 100)

Bachmann schließt damit erneut unmittelbar an die zu Anfang eingeführte Metaphorik eines Erinnerungsnetzes an (vgl. DJ, 94) und stellt eine Verbindung zwischen den identitätsdeterminierenden Zusammenhängen eines vielschichtigen Beziehungs- und Erinnerungsgeflechtes her. Verknüpft sind diese beiden Komponenten mit der „Erfahrung, daß die Menschen sich an einem vergingen, daß man selbst sich auch an ihnen verging und daß es Augenblicke gibt, in denen man grau wird vor Kränkung“ (DJ, 101). Demgemäß wird jene „Erfahrung der fremdbestimmten Identität“ eng an das „Gefühl des Betrogen- und Verratenseins“ gebunden²⁵² und hat Teil an der depressiven Entwicklung, die sich zu Anfang dieses dreißigsten Jahres im Protagonisten anbahnt. Das ganze Ausmaß seiner kritischen Gemütslage wird offenbar, wenn der Protagonist als einzigen Ausweg aus „der ungeheuerlichen Kränkung, die das Leben ist“, den „Tod“ nennt und damit beinahe suizidale Absichten anklingen lässt (DJ, 101).

Im Gegensatz zu späteren Texten Bachmanns, in denen „die Konfrontation der Protagonistinnen mit ihren in der Vergangenheit erlittenen Kränkungen tödlich enden“, führt Bachmann diese Erzählung jedoch über den Punkt einer solchen Einsicht hinaus.²⁵³ Obwohl sich der 29-Jährige selbst nicht sicher ist, ob er das folgende Jahr überlebt (vgl. DJ, 100), ist es noch nicht zu Ende, sondern hat vielmehr erst begonnen und nimmt in seiner unkontrollierbaren Eigendynamik seinen jahreszeitlichen Lauf. So wird dem Protagonisten auch im hochsommerlichen August keine Pause gegönnt, sondern es scheint, als spitze sich sein existenzielles Unbehagen weiter zu. Er gerät mit Fortschreiten des Jahres zunehmend in Bedrängnis, fühlt sich unter Druck stehend, möchte nichts mehr versäumen:

²⁵¹ Vgl. Philipp (2001), S. 40.

²⁵² Ebd., S. 40.

²⁵³ Bannasch (2002), S. 147-148.

Da waren sie, die Tage aus Eisen, die in der Schmiede zum Glühen gebracht wurden. Die Zeit dröhnte. [...] Ihm war angst, weil der Sommer sich so verausgabte. Weil das bedeutete, daß bald der Herbst kam. Der August war voll Panik, voll Zwang, zuzugreifen und schnell zu leben. (DJ, 101)

Der personifizierte August schmiedet „Tage aus Eisen“ und schafft eine Atmosphäre der Rastlosigkeit, in der die Zeit nicht mehr für, sondern gegen den Fliehenden arbeitet. Mit der Metapher einer metallischen, materialistischen Zeit, die „zum Glühen gebracht“ wird, scheint Bachmann indirekt auch auf eine Zukunft zu verwiesen, in der die Tage der Gegenwart erkaltet und zu einer eisernen Form erstarrt sein werden. Analog dazu heißt es an anderer Stelle der Erzählung: „Die Augenblicke glühten, die Zeit wurde zur schwarzen Brandspur dahinter“ (DJ, 115-116). Von einer programmatischen „Augenblicksgier“ erfasst, verbringt der Protagonist die folgenden Augustwochen in einer stummen Agitiertheit, die mit der subjektiv erlebten römischen Schnelllebigkeit korrespondiert. Dabei berauscht er sich an den sinnlichen Angeboten des Sommers, vermeidet alle engeren menschlichen Kontakte und versucht, seinen manischen Lebenshunger zu stillen. Offenbar völlig verstummt flüchtet er in einen Zustand der Sprachlosigkeit, in dem er sich vor allem seinen körperlichen Bedürfnissen hingibt:

Kein Wort wurde in diesem Sommer gesprochen. Kein Name genannt. / Er pendelte zwischen dem Meer und der Stadt hin und her, zwischen hellen und dunklen Körpern, von einer Augenblicksgier zur anderen, zwischen Sonnengischt und Nachtstrand, mit Haut und Haar gepackt vom Sommer. Und die Sonne rollte jeden Morgen schneller herauf und stürzte immer früher hinunter vor den unersättlichen Augen, ins Meer. [...] Die Melonen reiften; er zerfleischte sie. Er kam vor Durst um. / Er liebte eine Milliarde Frauen, alle gleichzeitig und ohne Unterschied. (DJ, 101-102)

Sehr deutlich zeigt sich an dieser Stelle, wie eng äußere und innere Bewegungen miteinander korrelieren. Indem sich der Protagonist vom Sommer buchstäblich „mit Haut und Haar gepackt“ und mitgerissen fühlt, scheint er auch innerlich dem raschen zeitlichen Wechsel zu folgen, der hier mit einer eindrücklichen Tag-Nacht-Metaphorik akzentuiert wird. Erst im September beginnt er, seine Fähigkeit der Selbstreflexion zurückzugewinnen und die atemlose sinnlich-physische Verausgabung im letzten Monat zu hinterfragen (vgl. DJ, 103).

3.2.3. Auf der Suche nach der richtigen Sprache

Als sich der Sommer dem Ende zuneigt und bereits in den Herbst übergeht, wird die Identitätsfrage immer dringlicher und stellt sich nun zum ersten Mal auch explizit: „Wer bin ich denn im goldenen September, wenn ich alles von mir streife, was man aus mir gemacht hat?“ (DJ, 102). Da der Protagonist keine Antwort darauf weiß, wird er dadurch auf „die restlose Fremdbestimmung“ seiner selbst verwiesen und glaubt sich „als das Resultat einer totalen Vergesellschaftung“ zu erkennen.²⁵⁴ Nicht nur die Sprache wird dem – hier bezeichnenderweise in der Ich-Form

²⁵⁴ Wöhrle (2011), S. 184.

sprechenden – Protagonisten zunehmend verdächtig, sondern auch im Denken werden nun identitätsverfälschende Fremdeinflüsse vermutet. So heißt es an einer Stelle:

Der Geist, den mein Fleisch beherbergt, ist ein noch größerer Betrüger als sein scheinheiliger Wirt. Denn nichts, was ich denke, hat mit mir zu schaffen. Nichts anderes ist jeder Gedanke als das Aufgehen fremder Samen. Nichts von all dem, was mich berührt hat, bin ich fähig zu denken, und ich denke Dinge, die mich nicht berührt haben. (DJ, 102)

Während hier nicht nur ein problematischer Leib-Seele-Dualismus anklingt, wird auch indirekt ein Gegensatz von Gefühl und Verstand angedeutet, der eine unüberbrückbare Kluft zwischen dem Sagbaren und dem Unsagbaren, dem Denkbaren und dem Unmöglichen eröffnet.²⁵⁵ Damit wäre sowohl ein Grundkonflikt im menschlichen Selbstverständnis benannt wie auch ein Problem angesprochen, mit dem sich Bachmann – wie bereits in den vorangehenden Kapiteln dieser Arbeit gezeigt wurde – in ihren theoretischen Schriften und philosophischen Studien befasst hat. So hat sie gerade in den *Frankfurter Vorlesungen* ausführlich über den Konflikt des sprechenden und schreibenden Ichs mit der Welt reflektiert und auch dort eine fundamentale Inkongruenz zwischen der statischen Verfasstheit der Sprache und einer bewegten Identität festgestellt.²⁵⁶ Wenn es hier heißt „Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert“ (FrV, 13), dann gilt dies nicht nur für das schreibende Ich, sondern trifft auch auf die kritische Ausgangslage dieser Erzählung zu. Schließlich spiegeln sich in der „Selbstbezweiflung“, wie Bachmann vermerkt, immer auch „Sprachbezweiflung und die Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge, die nicht mehr zu fassen sind“ und damit einer sprachlichen Greifbarkeit entrücken (FrV, 13).

Aufgrund der engen Verbundenheit von Sprache und Denken führt Bachmann alle „Konflikte“, seien es „soziale, mitmenschliche“ oder „politische“, auf den übergeordneten „Konflikt mit der Sprache“ zurück (FrV, 14-15). Schließlich ist die Sprache für sie jenes Werkzeug, mit dem der Mensch Hand an die Wirklichkeit legt, ihr eine Form gibt und ihr damit habhaft werden will. Weil der Welt mit der Sprache jedoch immer nur *mittelbar* begegnet werden kann, ergibt sich daraus eine existenzielle Spannung, in der sich das Ich regelrecht aufzulösen droht. Demgemäß begreift auch der Protagonist im *Dreißigsten Jahr*, dass er mit einer ihm aufoktroierten Sprache operieren muss, die ebenso wie sein Denken angelernt und in einem durchlaufenen Sozialisierungsprozess geformt worden ist.²⁵⁷ Es beschleicht ihn das Gefühl, ohne Möglichkeit zur Versprachlichung der

²⁵⁵ Hajnalka Nagy bemerkt in Bezug auf die cartesianisch geprägte Vorstellung einer Körper-Geist-Dichotomie: „Die Trennung zwischen Körper und Geist, die die Struktur der logozentrischen Ordnung bis ins kleinste Detail prägt, ist für Bachmann unhaltbar geworden, nicht nur wegen ihrer Verneinung des symbolischen Machtdiskurses, sondern auch weil sie das körperliche Erlebnis – sei es in Form der ekstatischen Liebe oder in Form einer Schmerzerfahrung – als grundlegende Voraussetzung des dichterischen Sprechens und der (Selbst-)Erkenntnis hervorhebt.“ Vgl. Nagy (2010), 109.

²⁵⁶ Vgl. hierzu das Kapitel 2.1. Poetologie der Bewegung in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen*, im Speziellen Punkt 2.1.2. Bewegungen im schreibenden Ich – Entwurf einer poetischen Identität.

²⁵⁷ Vgl. Wöhrle (2011), S. 184.

eigenen Erfahrungen zu verschwinden, sich selbst zu verlieren und zu einem „Nichts“ (DJ, 103) zu verkümmern. Dabei wird die „schonungslose Infragestellung der eigenen Originalität [...] mit der eigenen medial geprägten Vergangenheit“²⁵⁸ in Verbindung gebracht: „Wäre ich nicht in die Bücher getaucht, in Geschichten und Legenden, in die Zeitungen, die Nachrichten, wäre nicht alles Mittelbare aufgewachsen in mir, wäre ich ein Nichts, eine Versammlung unverstandener Vorkommnisse.“ (DJ, 103)

Ebenso wie Sprache Bedeutung schafft, droht das Ich, ohne Sprache in die Bedeutungslosigkeit abzugleiten. Auch der Protagonist erkennt, mit Bachmanns Worten gesprochen, dass das Ich, sobald er es ausspricht, „formal und rhetorisch“ (FrV, 41) wird und in seiner Komplexität nicht als Einheit erfasst werden kann. Was übrig bleibt, wenn „alles Mittelbare“, wie es hier heißt, vom Ich abstrahiert wird, scheint den Protagonisten erneut „auf die Frage nach der Beschaffenheit seiner wahren Identität“ zu verweisen.²⁵⁹ Die Antwort, die er sich selbst darauf zu geben versucht, erinnert wiederum an Textpassagen in den *Frankfurter Vorlesungen*, in denen ebenfalls von einem nebulösen, partikulären Ich die Rede ist, das sich jeder eindeutigen Definition entzieht. So gibt es für Bachmann „Myriaden von Partikeln, die ‚Ich‘ ausmachen, und zugleich scheint es, als wäre es ein Nichts, die Hypostasierung einer reinen Form, [...], eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimsten Order.“ (FrV, 42)

Allein das Wort ‚Ich‘ scheint das zusammenzuhalten, was es bezeichnet, und jene „Myriaden von Partikeln“ (FrV, 42) auf den Begriff zu bringen, die dem Subjekt in der Sprache zugeordnet sind. Im *Dreißigsten Jahr* wird dieser Gedanke folgendermaßen formuliert:

Ich, dieses Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen, *Ich* ernährt vom Abfall der Geschichte, Abfällen von Trieb und Instinkt, Ich mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation. *Ich undurchdringlich*, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes *Ich aus Schweigen...* (DJ, 102)

Auch aus dieser Darstellung lässt sich Bachmanns Identitätsverständnis entsprechend eine Ich-Vorstellung ableiten, in der das Ich nicht einfach in seine Einzelteile zerlegt, sprachlich seziert und in seiner Zusammensetzung erkannt werden kann. Es wird vielmehr als Gemisch, als Geflecht oder Knäuel aus biologischen, ideellen und zivilisatorischen Einflussresten beschrieben, die sich undurchsichtig in der formalen Kategorie des ‚Ich‘ verdichten. Wie Frank Philipp festhält, erscheint das Subjekt „als Produkt unentwirrbarer Widersprüche“, in dem ‚natürliche‘ und ‚kulturelle‘ Einflüsse miteinander konkurrieren.²⁶⁰ Es zeigt sich aber auch, dass eine dichotomische Gegenüberstellung der Begriffe Natur und Kultur, wie sie hier anklingt, grundsätzlich zu hinterfragen ist,

²⁵⁸ Wöhrle (2011), S. 184.

²⁵⁹ Philipp (2001), S. 40.

²⁶⁰ Ebd., S. 40.

zumal alle angeführten Identitätsmerkmale untrennbar miteinander verwoben und ineinander „verfilzt“ sind.

Die alternierende Verwendung des Ich-Begriffs wird indes an das augenfällige Motiv des Schweigens gekoppelt, das hier nicht nur als tödliche Konsequenz eines „Schlag[s] auf den Hinterkopf“ (DJ, 102) aufscheint, sondern auch auf „die Grenze der sprachlichen Möglichkeiten und damit die Grenze der Existenz überhaupt“ verweist.²⁶¹ So werden die Widersprüche, mit denen der Protagonist zu kämpfen hat, bis zu jenem „Punkt zugespitzt“, an dem dieser innerlich verstummt und schließlich gewaltsam „zum Schweigen gebracht wird.“²⁶² Das Schweigen ist dabei nicht nur Zeichen einer tiefgreifenden Desillusionierung, sondern gewissermaßen notwendige Folge eines Vertrauensverlustes in die Möglichkeiten der Sprache an sich. So ist denn auch in Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* von schriftstellerischen „Stürze[n] ins Schweigen“ die Rede, die aus einer zweifelhaft gewordenen Beziehung von „Ich, Sprache und Welt“ resultieren (FrV, 12).

Eine Szene, die nicht nur den „Schlag auf den Hinterkopf“, sondern auch das Moment der Enttäuschung reflektiert, wird einige Seiten später in der Erzählung aus der Retrospektive geschildert und schließt unmittelbar an das umrissene Grundproblem einer auf Sprache angewiesenen Existenzweise an. Geradezu allegorisch wird hier die unüberwindliche Begrenztheit sprachlicher und kognitiver Möglichkeiten vor Augen geführt und in den Kontext des dreißigsten Jahres gebracht. So heißt es im Text:

Einmal, als er kaum zwanzig Jahre alt gewesen war, hatte er in der Wiener Nationalbibliothek alle Dinge zu Ende gedacht und dann erfahren, daß er ja lebte. [...] Er *dachte* – wenn jemand versteht, was das heißt! Er weiß noch genau den Augenblick, als er dem Problem der Erkenntnis nachging und alle Begriffe locker und handlich in seinem Kopf lagen. Und als er dachte und dachte und wie auf einer Schaukel höher und höher flog, ohne Schwindelgefühl, und als er sich den herrlichsten Schwung gab, da fühlte er sich gegen eine Decke fliegen, durch die er oben durchstoßen mußte. Ein Glücksgefühl wie nie zuvor hatte ihn erfaßt, weil er in diesem Augenblick daran war, etwas, das sich auf alles und aufs Letzte bezog, zu begreifen. Er würde durchstoßen mit dem nächsten Gedanken! Da geschah es. Da traf und rührte ihn ein Schlag, inwendig im Kopf; ein Schmerz entstand, der ihn ablassen hieß, er verlangsamte sein Denken, verwirrte sich und sprang von der Schaukel ab. Er hatte seine Kapazität zu denken überschritten oder vielleicht konnte dort kein Mensch weiterdenken, wo er gewesen war. [...] Er ließ den Kopf vornüber sinken und schloß die Augen, ohnmächtig bei vollem Bewußtsein. / Er war am Ende. [...] Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthier zurück auf sich und die Welt und die Sprache und jede Bedingung. Er wäre gern mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaucht hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken. (DJ, 107-108)

Bachmann schildert hier das Gleichnis einer traumatischen Erfahrung des Scheiterns, in der die Verbindung zwischen Verstand, Sprache und Welt unverrückbar und vorbestimmt erscheint.²⁶³ Das Bild der Schaukel, mithilfe derer sich der Protagonist zu schwindligen Höhen des Erkenntnis-horizonts aufschwingen möchte, ist dabei äußerst anschaulich gewählt, da die beschriebene

²⁶¹ Angst-Hürlimann (1971), S. 11.

²⁶² Ebd., S. 11.

²⁶³ Kurt Bartsch spricht in diesem Zusammenhang vom „Scheitern des faustischen Anspruchs, die Grenzen menschlicher Erkenntnismöglichkeiten zu sprengen“. Bartsch (1988), S. 114.

Bewegung des Aufschwungs bereits ein notwendig folgendes Zurückschwingen ankündigt. Laut Sigrid Weigel „verwandelt sich das Denken dabei in einen leiblichen Vorgang“, dessen „Begrenzung sich physisch – in der Decke der Bibliothek und in der Schädeldecke – materialisiert“. ²⁶⁴ Die paradigmatische Denk-Übung kann nur zwischen den Angeln eines vorgefertigten Sprachgerüsts stattfinden, dessen Dimensionen nicht durchstoßen werden dürfen. Dennoch hätte der Protagonist eben diese Übertretung intendiert und „wäre gern mit einer neuen Sprache wiedergekehrt“ (DJ, 108).

Angst-Hürlimann sieht in dieser Szene demgemäß eine „Präfiguration der Grenzsituation, die das dreißigste Jahr darstellt“, in der die „Grenze der sprachlichen [und kognitiven] Möglichkeiten“ zur „Grenze der Existenz überhaupt“ gemacht wird.²⁶⁵ Gerade auch eine „metonymische Verbindung der ‚Decke‘ der Bibliothek mit der ‚Schädeldecke‘ des Menschen macht die Grenzüberschreitung der geistigen Erfahrung gleichsam als körperliche Schmerzerfahrung fassbar“.²⁶⁶ Neben der Denkkapazität, die bis zum Äußersten ausgereizt wird, erscheint die Sprache als wichtigste Barriere des Daseins, die den hoch hinaus wollenden Protagonisten in ihre Schranken weist. Dabei lässt die Schilderung wohl auch ohne umfassende philosophische Kenntnisse an einen der berühmten Sätze Wittgensteins denken, der als theoretische Vorlage dieser Szene fungiert haben könnte. Wenn es bei Wittgenstein heißt „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt“,²⁶⁷ dann entspricht dies eben jener Frustrationserfahrung, die der Protagonist beim Versuch des kognitiven Durchbruchs erlebt.²⁶⁸

Nicht nur der Verweis auf das Geheimnisvolle, für das sich der Er-Erzähler eine Sprache gewünscht hätte, sondern auch die Vorstellung eines Bereichs außerhalb der vorgefundenen Grenze scheint zu einer solchen Wittgenstein’schen Lesart zu passen. Schließlich ist ‚das Mystische‘ oder ‚Unaussprechliche‘ in dessen Sprachphilosophie auch Teil der Welt, entzieht sich aber den Möglichkeiten der Sprache.²⁶⁹ Während Wittgenstein dieses Dilemma mit seinem Passus „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“²⁷⁰ enden lässt, will Bachmann diese Grenze nicht akzeptieren.²⁷¹ So bleibt nicht nur in ihrer eigenen Sprach- und Literaturtheorie die

²⁶⁴ Weigel (1999), S. 118-119.

²⁶⁵ Angst-Hürlimann (1971), S. 12-13.

²⁶⁶ Nagy (2010), S. 45.

²⁶⁷ Wittgenstein (1963), S. 89.

²⁶⁸ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 13.

²⁶⁹ Für Wittgenstein ist „Unaussprechliches“ in der Welt, das sich der menschlichen Sprache entzieht. So heißt es im *Tractatus*: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.“ Wittgenstein (1963), S. 115.

²⁷⁰ Ebd., S. 115.

²⁷¹ Vgl. Bartsch (1988), S. 21-22.

Sehnsucht nach einer utopischen, neuen Sprache präsent, sondern sie gibt diese auch in ihren literarischen Konstellationen nicht auf.²⁷²

Der Er-Erzähler „wußte [zwar] jetzt,“ wie es im Text heißt, „daß er in einem Gefängnis lebte, daß er sich darin einrichten mußte und bald wüten würde diese einzige verfügbare Gaunersprache würde mitsprechen müssen, um nicht so verlassen zu sein“ (DJ, 108), hat sich im Innersten aber dennoch die Sehnsucht nach einem sprachlichen und existenziellen Neuanfang bewahrt. Die Reise des dreißigsten Jahres bedeutet schließlich nicht weniger als den Versuch, vor den determinierenden Fremdeinflüssen auf die eigene Identität zu fliehen, zu denen auch die Auswirkungen der gelernten „Gaunersprache“ gehören.

Die Wörter „Gaunersprache“ und „Gefängnis“ gehen dabei semantisch miteinander konform und sind an jenen metaphorischen Bereich gebunden, den Bachmann mit Bildern des Gefangenseins, der Bewegungsunfähigkeit immer wieder umkreist.²⁷³ Diese werden gleichzeitig aber durch eine bewegungsassoziierte Metaphorik kontrastiert, mit der Bachmann den inhaltlichen Fortgang und den geschilderten Reflexionsprozess des Protagonisten untermalt. So heißt es etwa an einer Stelle im Appell an die menschliche Zivilisation:

Gebt zu, daß ihr nur ein von den Alten möbliertes Land bewohnt, daß eure Ansichten nur gemietet sind, gepachtet die Bilder eurer Welt. Gebt zu, daß ihr, wo ihr wirklich bezahlt, mit eurem Leben, es nur jenseits der Sperre tut, wenn ihr Abschied genommen habt, von allem, was euch so teuer ist – auf Landeplätzen, Flugbasen, und nur von dort aus einen eigenen Weg und eure Fahrt antretet, von imaginierter Station zu imaginierter Station, Weiterreisende, denen es nicht um Ankommen zu tun sein darf! (DJ, 104)

Hier artikuliert sich nicht nur eine klare Absage an eine abgenutzte, überkommene Welt der Bilder, wie sie auch aus Bachmanns ästhetischem Programm bekannt ist,²⁷⁴ sondern es zeichnet sich erneut jene Reise-, Wander- und Bewegungsmotivik ab, die eng mit dem Bedürfnis nach einem authentischen Sich-selbst-Sein verknüpft ist. Auffallend ist, dass gerade nicht das „Ankommen“ das Ziel zu sein scheint, sondern das Weitergehen „von imaginierter Station zu imaginierter Station“. Sehr deutlich manifestiert sich darin die Beweglichkeit des Denkens, Fühlens, Handelns und Sprechens, die Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* mit dem Begriff der Utopie ausdrücklich fordert und an das Ideal einer bewegten Sprache bindet (vgl. FrV, 92-95). So soll auch dem Protagonisten – hier vor allem innerlich – „nicht um Ankommen zu tun sein“, sondern er wird von ihr auf eine Reise geschickt, die sein Wesen verändert.

²⁷² Kurt Bartsch zufolge kann die geschilderte Szene als Zeichen dafür gewertet werden, dass Bachmann der Wittgenstein'schen „Grundproblematik“ auch in ihrer Literatur immer eingedenk bleibt. Bartsch (1988), S. 21.

²⁷³ Der Begriff „Gaunersprache“ ist zugleich auch Synonym für jene „schlechte Sprache“, die Bachmann mit ihrer Literatur überwinden möchte (vgl. FrV, 92). Wie Sigrid Weigel bemerkt, meint Bachmann damit „jene Rede-weise der Lebens-, Weisheiten“, die sich im Sprichwörtlichen realisiert“. Weigel (1999), S.117.

²⁷⁴ Vgl. Wöhrle (2011), S. 185. Vgl. außerdem das Kapitel 2.2. Ästhetik der Bewegung in Bachmanns Erzählstil.

3.2.4. Still für sich gehen, aus der Ordnung austreten

Um sich „ganz auf sich selbst zurück[zu]ziehen“ (DJ, 105), will der Protagonist im Oktober seines schicksalhaften Reisejahres den Abstand zwischen sich und den Menschen vergrößern. Dabei erhält sein „Verlangen nach geschützter Innerlichkeit“ offenbar „verzweifelt radikale Züge“.²⁷⁵ So heißt es paradigmatisch:

Wenn einer den anderen nicht mehr umschlingt, still für sich gehen läßt, wenn der Polyp Mensch seinen Fangarm einzieht, nicht mehr den Nächsten verschlingt... Menschlichkeit: den Abstand wahren können. Haltet Abstand von mir, oder ich sterbe, oder ich morde, oder ich morde mich selber. Abstand, um Gottes willen! (DJ, 104)

Mit zunehmend misanthropischer Haltung grenzt sich der 29-Jährige sich stärker denn je von seiner sozialen Umgebung ab, um – wie es paradigmatisch heißt – „still für sich gehen“ zu können und sich aus den sinnbildlichen Fängen zwischenmenschlicher Beziehungen zu befreien. Wie Peter Wöhrle bemerkt, resultiert dieses Bedürfnis offenbar aus der „immer wieder gemachte[n] Erfahrung [...], im gesellschaftlichen Zusammenhang zum Opfer von Bildnissen zu werden“, die ihn auf eine bestimmte Persönlichkeit festlegen.²⁷⁶ Die einzige Möglichkeit, dieser ‚Falle‘ der Fremdbestimmung zu entinnen, scheint sich im Rückzug aus der sozialen Wirklichkeit aufzutun. Der Protagonist bemüht sich, „demütig von der Welt zu denken“ (DJ, 106), sich selbst genug zu sein und ohne fremde Hilfe auszukommen. Schicksalsergeben beginnt er dabei über „den Kreislauf“ (DJ, 106) des Lebens zu reflektieren und versucht, die Dynamik der irdischen Welt in ihrer naturgesetzlichen Logik nachzuvollziehen. Die eigenen Handlungsmöglichkeiten erscheinen ihm eingeschränkter denn je und werden in seiner Vorstellung durch ein fatalistisches Denken konterkariert, mit dem er die Vorgänge um ihn herum plötzlich als vorherbestimmt und unvermeidlich wahrnimmt:

Er möchte nicht oben sein, aber es ist ihm recht, daß es oben weitergeht, weil oben auch unten ist, also daß es rundherum weitergeht, denn aufzuhalten ist es nicht. Niemand hält es auf. [...] Es ist auch gleich, ob man links oder rechts durch den Raum fliegt, da alles schon fliegt, die Erde etwa, und wenn noch Flug im Flug ist, um so besser, daß es fliegt und sich dreht, damit man weiß, wie sehr es sich dreht und daß nirgends Halt ist, nicht im gestirnten Himmel über dir... (DJ, 111-112)

Die vermeintliche Erkenntnis über eine höhere Gewalt, die den Lauf der Zeit bestimmt, geht überdies mit einer kurzfristigen Gleichgültigkeit einher, die den Protagonisten angesichts der reduzierten Eingriffsmöglichkeiten in die kosmische Ordnung befällt. Erneut wird damit ein Bild der individuellen Bewegungsunfähigkeit skizziert, das sich gleichzeitig in ein System prädestinierter Bewegungsabläufe einfügt. Der Mensch kann sich von der zyklischen Bewegung des Seins treiben

²⁷⁵ Bartsch (1988), S. 113.

²⁷⁶ Wöhrle (2011), S. 185. Wöhrle sieht in Zusammenhang mit der „Bildnisproblematik“ denn auch Interferenzen zwischen dem *Dreißigsten Jahr* und Max Frischs Roman *Stiller* (1954). Schließlich wehrt sich die Hauptfigur Stiller im ebenso wie der Protagonist in Bachmanns Erzählung gegen die Bildnisse, die sich andere von ihm gemacht haben, und dementiert, derjenige zu sein, für den man ihn hält. Vgl. Wöhrle (2011), S. 194.

lassen, „den Kreislauf mitbeleben, mitkreisen“ (DJ, 106), wie der Protagonist gewahr wird, und damit die vorgegebene Ordnung unreflektiert übernehmen, ohne zu versuchen, selbst darin aktiv zu werden.

Beinahe beiläufig wandelt Bachmann indes einen Satz von Immanuel Kant ab, der einer Stelle aus der *Kritik der praktischen Vernunft* entstammt.²⁷⁷ So heißt es hier: „Zwei Dinge erfüllen das Gemüt mit immer neuer und zunehmender Bewunderung und Ehrfurcht [...]: *der bestirnte Himmel über mir, und das moralische Gesetz in mir.*“²⁷⁸ Peter Wöhrle hält fest, dass Bachmann mit ihrer Variation des berühmten Diktums zugleich die Formel in Frage stellt, die Kant der Welt unterlegt. So sehnt sich der Protagonist zwar – ebenso wie auch das schreibende Ich in den *Frankfurter Vorlesungen* – nach einem inneren Gesetz, das auch als Prüfstein der eigenen Identität fungiert, findet aber „nirgends Halt“ (DJ, 112).²⁷⁹

Allerdings kommt es im Text durchaus zu einem perspektivischen Schwenk vom äußeren Horizont des „gestirnten Himmel[s] über dir“ (DJ, 112) ins Innere des Protagonisten, in dem auch der Ort einer solchen Gesetzgebung ausgemacht wird. So wird ihm plötzlich klar, dass die einzige Möglichkeit, die Bewegung des eigenen Lebens zu lenken, in ihm selbst begründet liegt und er zumindest versuchen muss, „das Steuer“ (DJ, 112) herumzureißen, um das Ich für eine selbstbestimmte Zukunft auf Kurs zu bringen. Scheinbar an sich selbst in der Du-Form appellierend, beschwört der Protagonist einen inneren Bereich, an dem die Veränderung langsam und mühsam, aber doch stetig und in kleinen Schritten herbeigeführt werden könne, denn: Dies sei,

wo du kaum aufkommst und nicht sehr mitfliegst, wo zwar auch kein Halt ist, aber ein gestockter, zäher Brei alter Fragen [...], wo du das Steuer nur ruckweise und kaum spürbar drehen kannst, wo die Moral von der ganzen Geschichte gemacht wird, weil in ihr selbst keine ist, wo du die Moral von der Moral suchst und die Rechnung nicht aufgeht (DJ, 112)

Der kantische Gedanke eines moralischen Prinzips, das im Menschen angelegt ist, wird in dieser Szene somit – anders als etwa Wöhrle interpretiert – zwar kritisch hinterfragt und als philosophisches Dilemma markiert,²⁸⁰ aber offenbar auch nicht gänzlich verworfen. Schließlich findet das identitätsstiftende Richtungnehmen auch in den *Frankfurter Vorlesungen* in Folge eines inneren „Antrieb[s]“ statt, den Bachmann „nicht anders als einen moralischen vor aller Moral zu identifizieren weiß“ (FrV, 16). Unweigerlich lässt die Beschreibung einer ruckartigen Bewegung in Verbindung mit dem Begriff der Moral außerdem an eine weitere Formulierung aus den Vorlesungen denken, die im Zentrum von Bachmanns Bewegungspoetologie steht. So ist schließlich auch dort

²⁷⁷ Vgl. Wöhrle (2011), S. 186.

²⁷⁸ Kant, Immanuel: *Kritik der praktischen Vernunft*. In: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Bd. V. Unveränderter photomechanischer Abdruck von „Kants gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften“ [1908]. Leipzig: Berlin 1968, S. 161.

²⁷⁹ Vgl. Wöhrle (2011), S. 186.

²⁸⁰ Vgl. ebd., S. 186.

von einem „moralische[n], erkenntnishafte[n] Ruck“ die Rede, der von Bachmann zur Grundbedingung einer „neuen Sprache“ erhoben und deshalb auch zur Voraussetzung einer neuen Identität gemacht wird (FrV, 16). Gerade an der eben geschilderten Stelle scheint der Protagonist eine ahnungsvolle Vorstellung davon zu gewinnen, was es bedeuten könnte, die Richtung des eigenen Denkens zu ändern und der vorgefundenen Welt eine neue, noch nicht denkbare – weil noch nicht entschiedene und festgelegte – Ordnung entgegenzustellen. Er erkennt die Notwendigkeit eines solchen unbestimmten Ideals, da dieses die Hoffnung auf eine veränderbare Zukunft nährt und als Antrieb für das Zugehen auf das Ziel der Selbstbestimmung fungiert.

In einem einzigen, über mehrere Seiten führenden und in viele Nebensätze ausfransenden Wenn-Dann-Satz-Gefüge wird diese Ahnung auf einen utopischen Neuanfang von Bachmann schließlich ausformuliert und in eine komplizierte syntaktische Konstruktion übersetzt.²⁸¹ Nicht nur viele Zeilensprünge, sondern auch eine fehlende Interpunktion verweisen auf den lyrischen Charakter einer solchen Prosa, in der bewusst eingefügte Absätze zum Schriftbild gehören und die Sprache in einen eigenen Rhythmus gebracht wird.²⁸² So heißt es:

Aber nichts ist dem gleich in dir und nichts gleich der Welt in dir / Wenn du das aufgeben könntest, austreten könntest aus deiner gewohnten Beklemmung über das Gute und das Böse und in dem Brei alter Fragen nicht weiterrührtest, wenn du den Mut hättest, einzutreten in den Fortschritt / [...] Dann, wenn die Welt nicht mehr weiterginge zwischen Mann und Frau, so wie jetzt, zwischen Wahrheit und Lüge, wie Wahrheit jetzt und Lüge jetzt / Wenn das alles zum Teufel ginge / Wenn du die Rechnung, auf die du Wert legst, neu aufstelltest und ihr Rechnung trügst / Wenn du ein Flieger wärest und, ohne zu deuteln, deine Bögen flögst [...] / [...] Dann, wenn die Welt dort angefaßt wird, wo sie sich auch anfassen läßt, wo sie das Geheimnis der Drehbarkeit hat, wo sie noch keusch ist, wo sie noch nicht geliebt und geschändet worden ist, wo die Heiligen sich noch nicht für sie verwandt und die Verbrecher keinen Blutfleck gelassen haben / Wenn der neue Status geschaffen ist / Wenn die Nachfolge in keinem Geist mehr angetreten wird / Wenn endlich endlich kommt / Dann / Dann spring noch einmal auf und reiße die alte schimpfliche Ordnung ein. Dann sei anders, damit die Welt sich verändert, damit sie die Richtung ändert, endlich! Dann, tritt du sie an! (DJ, 113-114)

Bereits der erste Satz dieser Passage erscheint bezeichnend für Bachmanns poetisches Programm, in dem sie die den Fokus auf die „Geschichte *im* Ich“ (FrV, 54) richten will und der äußeren Topographie eine innere Welt entgegenstellt.²⁸³ Dabei entlädt sich „[d]er rhythmische Gestus dieses Monologs [...] in einer hinausdrängenden Bewegung, die abseits eines sich aus dem Erzählverlauf ergebenden Begründungszusammenhangs an einer Utopie festhält.“²⁸⁴ Mit dem Verweis auf die Innenseite des Seins wird diese zugleich zu jenem Raum erklärt, an dem die eigentliche

²⁸¹ Vgl. Töller (1998), S. 63-64.

²⁸² Claude Heiser betont in diesem Zusammenhang die Bedeutung der „Konjunktion *wenn*“, die, „ob konditional, temporal oder feststellend, ihren gemeinsamen Nenner in der Orientierung an der Zukunft, in dem Hypothetischen, dem noch nicht Realisierten“ habe. Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2007, S. 69.

²⁸³ Vgl. Nagy (2010), S. 99.

²⁸⁴ Töller (1998), S. 64.

Befreiungsbewegung der Erzählung stattfinden sollte. In hypothetischer Form wird sie an einen Punkt verlegt, an dem die Parameter der weltlichen Ordnung noch einmal bestimmt und begründet werden können, an dem die Würfel noch nicht gefallen sind und das Ich sich innerlich und äußerlich frei bewegen kann. Das Bild einer jungfräulichen Welt, die sich „noch keusch“ und unverdorben um die eigene Achse dreht, lässt an den biblischen Schöpfungsmythos denken, der eine Zeit *vor* dem menschlichen Sündenfall postuliert.²⁸⁵

Demgemäß ist es nur konsequent, dass Bachmann hier das Geschlechterverhältnis ins Spiel bringt und als wesentlichen Teil einer problematisch gewordenen „schimpflichen Ordnung“ (DJ, 114) begreift. Kurt Bartsch bemerkt denn auch, dass es in „der Mehrzahl der Erzählungen aus der Sammlung *Das dreißigste Jahr*“ um „die Revolte gegen vorgegebene Ordnungen, verfestigte gesellschaftliche Strukturen, normierten Sprachgebrauch und institutionalisierte zwischenmenschliche Beziehungen“ gehe, wobei sich diese „durchwegs gegen Ordnungen“ wenden, „die als patriarchalisch gelten können“.²⁸⁶ Auch Hajnalka Nagy betont die „enge Verbindung zwischen der bestehenden Ordnung, der schlechten Gaunersprache und dem Geschlecht“, die laut ihr unverkennbar in den Erzählungen des *Dreißigsten Jahres* aufscheint, und hält fest, dass die Bachmann'schen Figuren eine „Befreiung aus den gesellschaftlich festgelegten Bildern und Rollen nicht bloß durch das Außenseitertum, sondern durch den Austritt aus dem ‚Kollektivkörper‘“ zu realisieren versuchen.²⁸⁷ So intendiert auch der Protagonist dieser Erzählung eine „geistige Überwindung der anthropozentrischen Dualismen“ sowie die Errichtung neuer Maßstäbe des Denkens.²⁸⁸

Es ist auffallend, dass sich Bachmann zur Beschreibung eines solchen Aufbegehrens gegen das gesellschaftliche, kulturelle und sprachliche System wiederum einer bewegungsassoziierten Metaphorik bedient, die den sinnbildlichen Austritt aus den bestehenden Verhältnissen und den buchstäblichen Antritt einer neuen Ordnung reflektiert. Wenn es heißt „Dann sei anders, damit die Welt sich verändert, damit sie die Richtung ändert, endlich! Dann, tritt du sie an!“ (DJ, 114), wird hier nicht nur der in Bachmanns Poetologie tragende Begriff der Richtung ins Spiel gebracht, sondern auch eine physische Antrittsbewegung beschrieben, die – würde man buchstäblich noch einen Schritt weiter denken – wohl eine neue Gangart mit sich brächte.²⁸⁹

²⁸⁵ Auch in anderen Erzählungen Bachmanns taucht dieser Gedanke immer wieder auf. So findet sich etwa in der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* findet eine Szene, in der die Protagonistin Charlotte einen Neuanfang dieser Größenordnung fantasiert und vor jenen Moment zurückgehen will, an dem sich das Schicksal des Menschen – und damit auch das Schicksal von Mann und Frau – entscheidet (SnG, 204). Vgl. hierzu auch: Weigel (1999), S. 129.

²⁸⁶ Bartsch (1988), S. 121.

²⁸⁷ Nagy (2010), S. 111.

²⁸⁸ Philipp (2001), S. 27.

²⁸⁹ Vgl. zu den Begriffen Richtung und Gangart die Ausführungen im Kapitel 2.1.1. Richtung und neue Gangart der Sprache des theoretischen Teils dieser Arbeit. Vgl. außerdem: FrV, 16-17.

Wenn außerdem von Verbrechen die Rede ist, die einen „Blutfleck“ (DJ, 113) auf der Oberfläche der Welt hinterlassen haben, gilt wohl daran zu erinnern, dass Bachmann ihre Texte vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Vergangenheit verfasst hat und die Verbrechen dieser Zeit durch ihre Literatur direkt oder indirekt immer wieder zum Thema machte. Schließlich geht es ihr auch im *Dreißigsten Jahr* darum, „zahlreiche Mißstände und Fehlentwicklungen“ aufzuzeigen, „die das geistige Klima der restaurativen Nachkriegsgesellschaft prägen.“ So sind „Intoleranz, Konkurrenzdenken, Unaufrichtigkeit, Uniformität“ nur einige jener sozialen Auswüchse dieser Zeit, die für Bachmann auch Jahre nach dem Krieg noch in der Gesellschaft spürbar sind und im Denken der Menschen weiterleben.²⁹⁰

Sie richtet ihren Fokus deshalb – dem eigenen Credo einer literarischen Innenweltdarstellung entsprechend – nicht so sehr auf die äußerlich wahrnehmbaren Verbrechensumstände, sondern auf die innere Haltung, die psychischen Beweggründe, die Menschen zu TäterInnen werden lässt. „Die enthüllende Darstellung dieses Denkens“ – vermerkt Jost Schneider – „gehört für Bachmann zu den vordringlichen Aufgaben der Literatur ihrer Zeit.“²⁹¹ So ist Bachmann der Meinung, dass auch im zwischenmenschlichen Bereich Kriege geführt werden und die Menschen „raffinierte und subtile Methoden“ gefunden haben, „sich selbst oder andere zu Tode zu bringen.“²⁹² Gerade in ihrem sehr viel später als *Das dreißigste Jahr* entstandenen *Todesarten*-Projekt wird sie „das Abtöten von Gefühlsbezirken, von Ich-Teilen“ ausdrücklich zum Thema machen, obwohl auch im *Dreißigsten Jahr* eine solche Todesmotivik durch beinahe alle Erzählungen hindurch präsent ist.²⁹³

Im weiteren Verlauf dieser Erzählung zeigt sich, dass der Protagonist mit der antizipierten Wenn-Dann-Perspektive zwar eine erste Ahnung davon gewinnt, wie es zu sein hätte, dass er zunächst aber auch überfordert ist und weiterhin im Rückzug auf sich selbst einen Weg sucht, die andauernde Identitätskrise zu überwinden. So heißt es in Analogie zum ersten Satz der Erzählung:

Wenn er in sein dreißigstes Jahr geht und der Winter kommt, wenn eine Eisklammer November und Dezember zusammenhält und sein Herz frostet, schläft er ein über seinen Qualen. Er flieht zurück in den Schlaf, flieht zurück ins Erwachen, flieht bleibend und reisend, geht durch die Verlassenheit kleiner Städte und kann keine Türklinke mehr niederdrücken, keinen Gruß mehr entbieten, weil er nicht angesehen und angesprochen werden will. Er möchte sich wie eine Zwiebel, wie eine Wurzel unter die Erde verkriechen, wo sie warm geblieben ist. Überwintern mit seinen Gedanken und Gefühlen. Mit einem schrumpfenden Mund schweigen. Er wünscht, daß alle Äußerungen, Beleidigungen, Verheißungen, die er ausgesprochen hat, ungültig würden, vergessen bei allen und er vergessen bei allen. (DJ, 114)

Ebenso wie das Schweigen als Motiv hier noch immer präsent ist, klingt – obwohl der revolutionäre Impetus nun verschwunden ist – in Korrespondenz zur vorigen Textpassage eine Sehnsucht

²⁹⁰ Schneider (2013), S. 114.

²⁹¹ Schneider (1999), S. 43-44.

²⁹² Ebd., S. 55.

²⁹³ Höller (1987), S. 142.

nach einem *anderen* Zustand an, in dem die eigene Geschichte vergessen, die eigene Vergangenheit ausgelöscht wird. Da Bachmann jedoch keineswegs das Vergessen zu einem Ziel ihrer Literatur machen will, sondern im Gegenteil ein Identitätsverständnis skizziert, das wesentlich durch Erinnerung bestimmt ist,²⁹⁴ gestattet sie auch dem Protagonisten im *Dreißigsten Jahr* nicht, die eigene Vergangenheit und die erinnerten moralischen Verfehlungen zu verleugnen.²⁹⁵ Tatsächlich dient ihr die Bewussterwerden über die problematischen Umstände der eigenen Existenz als Ausgangspunkt für jede Neuerung und jede positive Entwicklung, die zwar auf einen utopischen Zustand abzielt, aber dennoch den Bezug zur Gegenwart nicht verliert. So ist für Bachmann gerade die „Fähigkeit zu möglichst illusions- und verdrängungsfreier Wirklichkeitswahrnehmung als Grundlage jedweder Veränderung“ zu betrachten.²⁹⁶ Schließlich ist denn auch der Austritt aus der vorgegebenen Ordnung für sie niemals vollständig möglich, da nur die „vorgefundenen Spielregeln“, aber nicht das „Spiel“ selbst geändert werden können (DJ, 102).

Auch dem Schweigen, von dem hier erneut die Rede ist, kommt bei Bachmann in der Auseinandersetzung mit einer problematisch gewordenen Wirklichkeit eine wichtige Funktion zu. Obwohl es hier noch den Anschein hat, als wolle der Protagonist nie wieder ein Wort in den Mund nehmen, ist sein Verstummen möglicherweise Teil eines dialektischen Vorgangs, aus dem heraus die Suche nach der neuen Sprache angeregt wird.²⁹⁷ Das Bild, das Bachmann wählt, um diesen Prozess zu veranschaulichen, ist denn auch überaus aussagekräftig: So kündigt die Metapher einer in der Erde überwinternden „Zwiebel“ (DJ, 114) bereits das Wiederaufblühen des Sprösslings an, der sich – für die Dauer des Winters – unter die Erdoberfläche zurückgezogen hat, und versinnbildlicht das Warten auf einen Neuanfang auf allegorische Weise. Eine solche Lesart entspricht auch Bachmanns eigenen Überlegungen in den *Frankfurter Vorlesungen*, in denen das Schweigen als Bedingung für literarische und sprachliche Innovation genannt wird (vgl. FrV, 14).

3.2.5. Ekstatische Liebe und vereitelte Ankunft

Schließlich bricht das Unterwartete doch früher in das Leben des Protagonisten ein, als dieser damit gerechnet hat. Sein stilles Für-Sich-Gehen wird unterbrochen und von einer Liebeserfahrung durchkreuzt, die alles bisher Erlebte in den Schatten stellt. So „kommt die unglaubliche Liebe“, der er sich hilflos „ausgeliefert“ fühlt (DJ, 115), mit einem Absolutheitsanspruch über ihn, der den Protagonisten mit dem Verlust der eigenen Identität bedroht. Er gerät in einen „Zustand

²⁹⁴ Vgl. Bannasch (2002), S. 147.

²⁹⁵ Exemplarisch dafür sei die ‚Leni-Episode‘ (vgl. DJ, 109-110) genannt, die der Protagonist rückblickend schildert. Hier erinnert er sich an jene schändliche Nacht, in der er seine schwangere Freundin Leni, die gerade ein Abtreibungsmedikament genommen hatte, mit zwei wildfremden Frauen im Nebenzimmer betrog. Hier heißt es: „Noch ehe er die eine zu küssen anfang, war Leni schon preisgegeben.“ (DJ, 110)

²⁹⁶ Schneider (1999), S. 14.

²⁹⁷ Vgl. Töller (1998), S. 58.

des Außersichseins, in dem [...] keine Geste Zeit läßt, eine andere auszudenken, in dem Liebe zur Revanche wird für alles, was auf Erden erträglich ist.“ (DJ, 115)

Hajnalka Nagy zufolge ist der Protagonist gerade durch die körperliche Vereinigung „mit einer namenlosen Frau“ fähig, „einen ekstatisch-mystischen Zustand [zu] erleben, in dem statt der üblichen, alten Sinnzusammenhänge die körperliche und geistige Freiheit gleichzeitig möglich werden.“²⁹⁸ Dies mag bis zu einem gewissen Grad stimmen, angesichts des destruktiven Potenzials, das der Liebe zugleich innewohnt, muss eine solche Auslegung jedoch auch relativiert werden. Die grenzüberschreitende Wirkung, die vom Liebeserlebnis ausgeht, ist nämlich ebenso befreiend wie zerstörerisch und bewirkt die Auflösung individueller Empfindungen und Gefühle: „Die Liebe war unerträglich. [...] Sie ließ sich nicht einfrieden, hegen und mit Gefühlen bepflanzen, sondern trat über die Grenzen und machte alle Gefühle nieder.“ (DJ, 115) Obwohl hier „ein Aufbruch zum Absoluten“ gewagt wird, wie Beatrix Angst-Hürlimann schreibt,²⁹⁹ ist zugleich die Möglichkeit echter Selbstbestimmung verwirkt. Die Freiheit, die der Er-Erzähler erfährt, äußert sich vor allem als ein ‚Frei-Sein-von‘, als ein Frei-Sein von allem, was ihn bisher als Individuum, als Subjekt gekennzeichnet hat. So heißt es einige Zeilen darauf:

Er liebte. Er war von allem frei, aller Eigenschaften, Gedanken und Ziele beraubt in dieser Katastrophe, in der nichts gut und schlecht oder recht und unrecht war, und er war sicher, daß es keinen Weg weiter oder heraus gab, den man als Weg hätte bezeichnen können. (DJ, 115)

Überaus deutlich wird die verheerende Bewegungsunfähigkeit des Protagonisten beschrieben, die im Bild der völligen Ausweglosigkeit kulminiert. Zwar „liebte er vollkommen“ (DJ, 115) und uneingeschränkt, es ist ihm aber auch, als ob „nur noch ein einziges Element [in ihm] herrschte“ (DJ, 116). Die ekstatische Selbstveräußerung und Auflösung der eigenen Identität wird dabei mit einer eindrücklichen Wasser-Metaphorik in Szene gesetzt, die den Zustand der Hilflosigkeit, des haltlosen Sich-Treiben-Lassens bildhaft repräsentiert:

Er war noch nie ohne Gefühl gewesen [...], und nun war er zum ersten Mal leer, ausgewrungen, und spürte nur mehr mit tiefer Befriedigung, wie eine Welle ihn in kurzen Abständen gegen einen Felsen hob und hinschlug und wieder zurückschlug. (DJ, 115)

Hans Höller hat in seiner Auseinandersetzung mit dem *Dreißigsten Jahr* festgehalten, dass Bachmann Erfahrungskategorien wie „Sprachlosigkeit, Gefühl, Sinnlichkeit, Musik, ekstatische Lust, Trieb, Natur, Mutter, weiblich“ häufig einem semantischen Quellbereich zuordnet, der mit dem Attribut *flüssig* beschrieben werden könnte.³⁰⁰ Dies scheint denn auch hier der Fall zu sein, wenn man sich vor Augen führt, wie Bachmann die wellenartigen, katastrophisch anmutenden

²⁹⁸ Nagy (2010), S. 112.

²⁹⁹ Angst-Hürlimann (1971), S. 13.

³⁰⁰ Höller (1987), S. 139.

Bewegungen der Liebeserlebnisse beschreibt.³⁰¹ Dabei ist es auch kein Zufall, dass die Geliebte namenlos bleibt und somit zum Inbegriff des Unaussprechlichen avanciert.³⁰²

Der Protagonist begreift, dass er sich selbst vor dem Ertrinken retten muss, obwohl er sich – ganz vom Rausch der Liebe absorbiert – „als ein Wesen von reiner Bestimmung“ und „immer lebendiger“ fühlt (DJ, 116). Er beschließt, erneut den Standort zu wechseln und findet „mit der letzten Kraft seine Zuflucht im Abreisen.“ (DJ, 116) Dieser Aufbruch ist jedoch – ebenso wie die zu Anfang des Jahres angetretene Italien-Reise – keine Flucht nach vorne, sondern eine Rückkehr an einen altbekannten Ort, der unauflöslich mit dem Selbstverständnis des Protagonisten verknüpft ist. Obwohl er zunächst eine langwierige „Rückreise“ plant, die ihn durch ganz Italien, insbesondere „über Venedig“ führt (DJ, 117), hat er nun vor, endlich zur Ruhe zu kommen:

Er hatte vor, das Wanderleben zu beenden. Er wollte umkehren. Er fuhr in die Stadt zurück, die er am meisten geliebt hatte und in der er Steuern hatte zahlen müssen, auch Lehrgeld, Studiengeld und sonst noch einiges. Er fuhr nach Wien – mit dem Wort „heim“ hielt er trotzdem an sich. [...] Er wollte an den Ausgangspunkt zurückkehren, denn er hatte von dem, was man die Welt nennt, genug gesehen. (DJ, 118)

Ursula Töller bemerkt hierzu, dass mithilfe „der wiederholten Rückkehr“ an Orte, die der Protagonist bereits kennt, ein „Wunsch nach einer Reinszenierung der in der Vergangenheit in Rom und Wien gemachten Erfahrungen“ deutlich wird, der die gesamte Reisebewegung der Erzählung begleitet.³⁰³ Das Motiv der zyklischen Struktur eines Jahres wird damit auf Handlungsebene gespiegelt und an ein topographisches Richtungnehmen gebunden, das immer deutlicher als Pendelbewegung oder mäanderndes Vor- und Zurückgehen erkennbar wird.³⁰⁴ Für Töller gestaltet Bachmann die Erzählung demgemäß als „Allegorie von Aufbruch und Rückkehr“, die den „kompositorischen Gesamtverlauf“ prägt und mit dem Motiv der Erinnerung korreliert.³⁰⁵

Wie kaum anders zu erwarten, erweist sich das im Text in Klammer gesetzte „Vorhaben: Ankommen!“ (DJ, 120) des Protagonisten denn auch dieses Mal als unmöglich. Obwohl sich Wien in der Vorstellung des Heimatsuchenden nun doch als Ort des Zur-Ruhe-Kommens qualifiziert, lässt sich das Wort ‚Heimat‘ nicht mehr auf die ehemals geliebte Stadt anwenden.³⁰⁶ In bezeichnender Manier wird das paradoxe Ankunftsvorhaben von Bachmann erzählerisch inszeniert und anhand

³⁰¹ Ursula Töller weist demgegenüber darauf hin, dass die Wasser-Metaphorik häufig durch eine Feuer-Metaphorik kontrastiert wird bzw. diese Elemente immer wieder miteinander korrelieren und konkurrieren. Vgl. Töller (1998), S. 49. Auch an dieser Stelle heißt es beinahe unmittelbar nach der Wellenmetapher: „Die Augenblicke glühten, die Zeit wurde zur schwarzen Brandspur dahinter [...]“. (DJ, 115-116)

³⁰² Im Text liest man hierzu: „Sie war nicht eine Frau, die so oder so aussah oder so oder so war; ihren Namen konnte er nicht aussprechen, weil sie keinen hatte, wie das Glück selbst, von dem er geschleift wurde ohne Rücksicht.“ (DJ, 115)

³⁰³ Töller (1998), S. 66.

³⁰⁴ Vgl. Nagy (2010), S. 177.

³⁰⁵ Töller (1998), S. 56.

³⁰⁶ Vgl. Nagy (2010), S. 100.

reisespezifischer Verhaltensmuster herausgearbeitet, die der Protagonist an den Tag legt, als er in Wien eintrifft. So gebärdet er sich entsprechend wie ein Tourist und nächtigt nicht nur „in einem kleinen Hotel im Inneren der Stadt“, sondern besorgt sich auch „einen Stadtplan“ und unternimmt Ausflüge zu touristischen Sammelplätzen (DJ, 119-120). Dabei wird deutlich, dass innere und äußere Wirklichkeit vom Protagonisten nicht mehr als kongruent erfahren werden, sondern in seiner *Erinnerung* auseinanderklaffen.³⁰⁷ So heißt es:

Am Abend fuhr er bei Sonnenuntergang auf den Kahlenberg und schaute auf die Stadt hinunter, von einem empfohlenen Punkt aus. Er hielt sich die Hand vor die Augen und dachte: Das ist alles nicht möglich! Es ist nicht möglich, dass ich die Stadt gekannt habe. So nicht. (DJ, 120)

Obwohl die ehemalige Heimat dem Protagonisten im Licht des Sonnenuntergangs fremd und verändert erscheint, wird er jedoch bald von einer – mit Erinnerungsresten angereicherten und von Repräsentationsfiguren der Vergangenheit bevölkerten – Realität eingeholt. So begegnet er auch hier jenem „Moll“, dessen offenbar unendliche, plurale Existenz sich über Zeit und Raum auszu-dehnt: „Plötzlich steht ein Mann vor ihm, seines Alters, der ihn begrüßt; er müsste ihn kennen, aber es will ihm nicht einfallen, wer das ist – doch, es ist natürlich Moll, der da steht [...]“ (DJ, 121) Der sinnfällige Hinweis auf das gleiche Alter der beiden Männer könnte als Indiz dafür gewertet werden, dass Moll nicht nur als „Manifestation des umtriebigen Gesellschaftsmenschen“ verstanden werden darf, sondern auch in Form eines „*alter egos* der Hauptfigur“ auftritt.³⁰⁸ So fühlt sich der Protagonist womöglich gerade deshalb von ihm abgestoßen, da er sich unfreiwillig darin gespiegelt sieht. An einer Stelle ist die Rede von:

Moll, der Kumpan, Moll, der mit ihm achtzehnjährig im Militär war, [...], Moll, der eine Sprache führt, die ihm Übelkeit verursacht, weil sie ihn glauben machen soll, er habe einmal die gleiche Sprache geführt. Moll, der ihn herausgehauen hat, Moll der Stärkere, ihn, den Schwächeren. [...] Wie vermeidet man Moll? Welchen Sinn hat es, dieser Hydra Moll ein Haupt abzuschlagen, wenn ihr an Stelle eines jeden wieder zehn neue nachwachsen! (DJ, 123)

Moll fungiert in dieser Perspektive als Repräsentant jener gesellschaftlichen, sprachlichen und soziokulturellen Ordnung, die den Protagonisten immer wieder in ihre Verstrickungen hineinziehen will: „Moll rät ihm: ‚Steig bei uns ein.‘“ (DJ, 120), heißt es paradigmatisch an einer Stelle, die Molls systematische Verführungstaktik verdeutlicht. Nicht nur seine suggestive Wirkung, sondern auch seine Sprachführung scheinen ihm dabei zu nützen. Schließlich manifestiert sich in ihm der Inbegriff jener gestohlenen, phrasenhaften Ausdrucksweise, die Bachmann auch an dieser Stelle als „Gaunersprache“ (DJ, 121) bezeichnet.³⁰⁹ Durch die erneute Konfrontation mit „Molls System“ (DJ, 122), das in seiner polymorphen Gestalt gleichsam auch den gesellschaftlichen Wertekanon repräsentiert, und als schlangenköpfige „Hydra“ (DJ, 123) im Leben des Protagonisten umgeht,

³⁰⁷ Vgl. Nagy (2010), S. 100.

³⁰⁸ Philipp (2001), S. 41.

³⁰⁹ Vgl. Wöhrle (2011), S. 188. Im Text heißt es etwa, Moll sei jener, „der die Sprache verloren hat und dafür mit zweitausend Pfauenfedern aus anderen Sprachen paradiert.“ (DJ, 122)

wird dieser wiederholt bei seinem Versuch des Abstandhaltens boykottiert. Er kann sich Molls Einflussnahme nicht entziehen, fühlt sich durch seine Präsenz vereinnahmt, weiß sich kaum gegen ihn zu wehren. Das immerzu stärker werdende Gefühl der Fremdbestimmtheit gipfelt schließlich in derselben imperativischen Drohung, die der Protagonist bereits in Rom gegen seine unlieb-samen Antagonisten aussprechen musste: „Abstand, oder ich morde! Haltet Abstand von mir!“ (DJ, 123) Da ihm die soziale Umwelt eben dies verweigert und dem Protagonisten auch innerlich nicht gelingt, sich von den einnehmenden Moll-Figurationen zu distanzieren, bleibt ihm als letzte Konsequenz ein erneutes äußeres Zurückweichen vor der raum-zeitlichen Gegenwart in Wien: „Auf dem Bahnhof erst suchte er nach einem Zug, mit dem Zeigefinger auf der Abfahrtsliste.“ (DJ, 124)

Die angestrebte Reinszenierung der eigenen Vergangenheit ist damit gescheitert und wird durch ein ungebetenes Wiederaufleben alter Muster konterkariert. Ursula Töller spricht von einer „doppelte[n] Paradoxie“, die dem Motiv der Erinnerung in der Erzählung anhängt.³¹⁰ So schreibt sie über das erzählerische Ich:

Es wünscht, die Vergangenheit zu fliehen, und tritt aus diesem Grund die Reise an. Über die Rückkehr in die Topographie der Vergangenheit kehrt nicht nur der ‚Zwang‘ zur Erinnerung durch die Hintertür in den Text zurück, über die Begegnung mit den Moll-Gestalten kommt diese Vergangenheit auch als entstellte zum Ausdruck. [...] Wenn Erinnerung von dem Wunsch nach Bildung von Identität getragen ist, so zerstören die Begegnungen mit den Moll-Figuren diese Möglichkeit der Erfahrung. Erinnerung wird zum Ausdruck des Nicht-Identischen.³¹¹

In einer solchen Erinnerungs-Dialektik gefangen, weiß der Protagonist nicht mehr, wohin er sich wenden soll. Entsprechend unklar ist ihm denn auch sein Ziel, als er am Wiener Bahnhof in den erstbesten Zug steigt.³¹² Dabei hat er – als er „durch eine schauervolle Nacht“ fährt (DJ, 125) – einen eigentümlichen Traum von Wien, der mit den nächtlichen Ereignissen verschwimmt. Es kommt zu einem Zwischenfall, der den Protagonisten aus seinem Sekundenschlaf reißt:

Im Traum stürzte auf ihn die Stadt herab, mit der Karlskirche voran, mit ihren Palais und Parks und ganzen Straßenzügen; der Traum hatte wahrscheinlich nur eine Sekunde gedauert, denn er erwachte, tödlich erschreckt, von einem Schlag auf den Kopf. Er wußte sofort, ohne nachdenken zu müssen, daß der Zug mit einem anderen zusammengestoßen war. (DJ, 125-126)

Nicht nur der „Schlag auf den Kopf“ ist ein Motiv, das in der Erzählung in unterschiedlichen Variationen wiederholt wird, sondern auch der angedeutete Ruck, der mit dem noch einmal glimpflich ausgegangenen Aufeinandertreffen der Züge durch das ganze Abteil geht, erinnert an den für Bachmanns poetologische Rhetorik wichtigen Terminus. So scheint der programmatische Erkenntnisruck, den Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* als Bedingung für eine neue Sprache

³¹⁰ Töller (1998), S. 56.

³¹¹ Ebd., S. 56.

³¹² Die Ratlosigkeit über die eigene Identität, das Moment des Nicht-identisch-Seins mit sich selbst (vgl. ebd., S. 56) spiegelt sich denn auch in einer darauffolgenden Szene, in der der Protagonist mit einem fremden Mann ein Gespräch über Geisteskranke führt, die sich für berühmte Persönlichkeiten halten. Hier fragt der Protagonist, „ob man sich denn ohne Schaden für sich selber halten könne und ob das nicht auch Irrsinn sei.“ (DJ, 125)

anführt (vgl. FrV, 16), als allegorisches Moment in die Erzählung eingearbeitet zu sein. Die Erkenntnis, die hier mit dem Motiv des Ruckes einhergeht und wie bereits am Anfang des Textes an ein schockartiges Erwachen geknüpft wird,³¹³ bezieht sich in diesem Fall auf die im Traum einstürzende Stadt Wien und wird vom Protagonisten in einen ursächlichen Zusammenhang mit dem Zugunglück gebracht. So heißt es:

Er versuchte, sich an den Traum von der Stadt zu erinnern, den der Zusammenprall der Züge in ihm ausgelöst hatte oder der dem Ruck vorausgegangen war, und es war ihm, als müßte er die Stadt nun nie wiedersehen, aber erinnern würde er sich von nun an für immer, wie sie war und wie er in ihr gelebt hatte. (DJ, 126)

Die Erinnerung an Wien holt den Protagonisten damit auch auf seiner überstürzten Flucht noch einmal ein und korreliert mit einem manifesten Schmerz, der sowohl eine innere wie auch eine äußere Ursache hat.³¹⁴ So „brechen die Gedächtnisbilder der Stadt“, wie Sigrid Weigel schreibt, „gleichsam in die Erzählung ein und unterbrechen die Zeit- und Bewegungsstruktur der Darstellung, in der ohnehin das eine Jahr aus dem Kontinuum der ‚Lebensreise‘ herausgebrochen ist.“³¹⁵ Mithilfe des Traumes wird eine Verbindung zwischen den Ereignissen in der zurückgelassenen Stadt und einer imaginären Topographie hergestellt, in die sich aufdrängende Erinnerungen zugelassen und als Teil der eigenen Identität erkannt werden.³¹⁶ Obwohl die Paradoxie aus Gegenwart und Vergangenheit dadurch kurzfristig aufgelöst scheint, ist das Verhältnis zum Erinnerten ambivalent. So gelingt es nicht – wie Hajnalka Nagy schreibt – „die Differenz zwischen dem objektiven Bild der Stadt und dem subjektiven, mit individuellen Erinnerungen und kollektiven Schmerzerfahrungen [...] beladenen Stadtbild“ zu überwinden.³¹⁷ Wien bleibt in der Vorstellung des Protagonisten eine „Stadt ohne Gewähr“ (DJ, 126), wie es heißt, die ihn enttäuscht hat und nicht hielt, was er sich von ihr versprach:

Stadt ohne Gewähr! / Laßt mich nicht von irgendeiner Stadt reden, sondern von der einzigen, in der meine Ängste und Hoffnungen aus so vielen Jahren ins Netz gingen. Wie eine große, schlampige Fischerin sehe ich sie noch immer an dem großen gleichmütigen Strom sitzen und ihre silbrige und verweste Beute einziehen. / Beim Schwarzwasser der Donau und dem Kastanienhimmel über den schimmelgrünen Kuppeln: / Laßt mich etwas von ihrem Geist hervorkehren aus dem Staub und ihren Ungeist dem Staub überantworten! Dann mag der Wind kommen und ein Herz hinwegfegen, das hier stolz und beleidigt war! (DJ, 126)

Mit den Begriffen „Netz“ und „Beute“ sind hier erneut zwei Motive angesprochen, die wiederholt in der Erzählung auftauchen und auf das im Protagonisten immer wieder aufkeimende Gefühl des Gefangenseins rekurren. Wie an vielen anderen Stellen klingt auch hier das „Netz Erinnerung“

³¹³ Vgl. Weigel (1999), S. 367.

³¹⁴ Sigrid Weigel weist darauf hin, dass „Szenen des Erwachens, des Schreckens, des Schlags auf den und im Kopf sowie Unfälle [...] eine Serie von Wiederholungen [ergeben], die sich als Figur eines vielgestaltigen *Erinnerns aus dem Schmerz* darstellt.“ Ebd., S. 367.

³¹⁵ Ebd., S. 365.

³¹⁶ Töller (1998), S. 67.

³¹⁷ Nagy (2010), S. 100.

an, mit dem der Protagonist – wie es am Anfang seines dreißigsten Jahres heißt – „sich selbst, Erbeuter und Beute in einem, über die Zeitschwelle, die Ortschaftswelle [zieht], um zu sehen, wer er war und wer er geworden ist.“ (DJ, 94)

Der anklagende Ton, den der Protagonist anschlägt, geht jedoch über in ein versöhnlicheres Stimmungsbild, mit dem der Unmut über das erlittene Leid und die fallengelassenen „Hoffnungen“ verworfen, vom „Wind“ hinweggefegt werden sollen. Auffallend ist, dass Bachmann ihre Formulierung von der „Stadt ohne Gewähr!“ (DJ, 126) dabei eindeutig auf eine Wendung aus den *Frankfurter Vorlesungen* abstimmt: Beinahe in identischer Form ist dort vom „Ich ohne Gewähr!“ die Rede, „dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist.“ (FrV, 42) Diese Parallele verweist nicht nur darauf, dass Bachmann ihr Ich-Verständnis vielfach mithilfe topographischer Metaphern literarisch inszeniert, sondern zeigt noch einmal die enge motivische Verwobenheit innerer und äußerer Schauplätze, die als Grundlage identitätsbezogener Bewegungen dienen.³¹⁸ Tatsächlich könnte sich Bachmann an dieser Stelle kaum deutlicher als ausdrücken, um eine Korrespondenz diesen beiden Sphären herzustellen und die Bedeutung des äußeren Raums als Innenraums hervorzuheben.³¹⁹

Ebenso wie das Ich in den *Frankfurter Vorlesungen* als Resultat unentwirrbarer Widersprüche erscheint, kommen der „Stadt ohne Gewähr“ in der Erinnerung des Protagonisten viele Namen zu, die ihr disparates, personifiziertes Wesen zum Ausdruck bringen.³²⁰ So nennt er sie nicht nur „Strandgutstadt!“ (DJ, 126), „Endstadt!“ (DJ, 127), „Schweigestadt!“, „Komödienstadt!“ und „Witzmacher, der Speichellecker, der Spießgesellen“, sondern auch „Peststadt mit dem Todesgeruch!“ (DJ, 128) und schließt damit unmittelbar an den Anfang der Passage an, in der die Hoffnung bereits „verwest“ ist (DJ, 127). Seine Hoffnung auf einen Ausweg aus der aporetischen Gegenwart ist allerdings – anders als es hier nahegelegt wird – noch nicht gestorben, sondern immer noch auf eine Sphäre gerichtet, die über die Grenzen der geltenden Ordnung hinausweist. „Er hat immer das Absolute geliebt und den Aufbruch dahin“ (DJ, 129), heißt es programmatisch, wobei das Moment des Aufbruchs erneut durch eine letzte Rückkehr nach Rom konterkariert wird (vgl. DJ, 129).

Wie sich in vielen Episoden der Erzählung zeigt, ist das Scheitern am Absoluten eine Erfahrung, die notwendig mit dem Scheitern an der Sprache korreliert und den für Bachmann entscheiden-

³¹⁸ Vgl. Weigel (1999), S. 364-365. Eine weitere Analogie zu Bachmanns poetologischem Ich-Begriff findet sich auch in der Beschreibung des Straßennetzes in der ‚inneren Stadt‘, das – wie es paradigmatisch heißt – „sternförmig [...] von ihrem Kern, ihrem starken Herz“ nach außen verläuft (DJ, 128). Demgegenüber ist auch das „Ich ohne Gewähr“ für Bachmann „ein Gestirn, dessen Standort und dessen Bahnen nie ganz ausgemacht worden sind und dessen Kern in seiner Zusammensetzung nicht erkannt worden ist.“ (FrV, 42)

³¹⁹ Vgl. Töller (1998), S. 67.

³²⁰ Sigrid Weigel zufolge werden mit diesen Namen „verschiedene Episoden aus der Geschichte Wiens assoziiert“, die verschiedene „mit Grauen und Vergnügen assoziierten Bilder“ daraus aufscheinen lassen. Weigel (1999), S. 365-366.

den Zusammenhang dieser beiden Begriffe verdeutlicht.³²¹ Ebenso wie sie in ihrer Kriegsblindenrede vom Gang „zum Äußersten“ spricht (vgl. ERS, 76), wird dieses Äußerste vom Protagonisten des *Dreißigsten Jahres* immer wieder angesteuert und mit einer utopischen Existenzvorstellung in Verbindung gebracht.³²² Noch einmal wird die desillusionierende Grunderfahrung des dreißigsten Jahres vom 29-Jährigen rekapituliert:

In allen Augenblicken, wo dieses Äußerste ihm vorschwebte, wo es zum Greifen nah war, [...] hat er die Sprache verloren, sich verzehrt danach, die Sprache dafür zu finden. Er hat sich verzehrt danach, einen Schritt dahin tun zu können, wo dies Äußerste für ihn war, und wollte handeln danach, ohne Rücksicht. (DJ, 129)

Wie Bachmann in ihrer Kriegsblinden-Rede betont, ist das Äußerste in allen Lebensbereichen zu suchen, bleibt aber bis zuletzt unerreichbar. Für sie gibt es demnach lediglich eine Bewegung „[i]nnerhalb der Grenzen“, bei der dennoch „das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es in der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe“ angestrebt werden sollte (ERS, 76). Dass die Sprache dabei eine übergeordnete Funktion hat, unter deren Dach alle Grenzen zusammenlaufen und sich zu einem einzigen Sprachproblem verdichten, wurde bereits in vorangehenden Ausführungen immer wieder erläutert.³²³

Wie sich zeigt, gerät der Wunsch nach Freiheit von identitätsdeterminierenden Bedingungen der Realität auch in der Erzählung immer stärker in den Fokus und wird zuletzt auf die Frage nach einer neuen Sprache reduziert.³²⁴ In Tagebuchauszügen, die Bachmann als fiktive Aufzeichnungen des Protagonisten fragmentarisch in den Text einfügt, lässt sie diesen in der Ich-Form über die wichtigsten Erkenntnisse des letzten Jahres nachdenken und insbesondere den Begriff Freiheit reflektieren (vgl. DJ, 130-132). Dabei finden sich alle Überlegungen schließlich in einer einzigen Aussage kondensiert, die Bachmann dem Protagonisten als direktes Wittgenstein-Zitat in den Mund legt. Wenn die Sprache nämlich die Form der Wirklichkeit generiert, dann muss gelten, „alle Formen aufzulösen“ (DJ, 131) und dies würde bedeuten, dass es „[k]eine neue Welt ohne neue Sprache“ geben kann (DJ, 132).³²⁵

3.2.6. Letzte Anreise und neue Gangart

Bachmann lässt die Erzählung jedoch nicht in einer existenziellen Aporie enden, sondern hält das Moment der Bewegung bis zum Schluss aufrecht. So ist dem Protagonisten im anbrechenden Frühling des dreißigsten Jahres noch eine letzte „Anreise“ vorbehalten, die ihn „zu einem künfti-

³²¹ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 14.

³²² In der Kriegsblindenrede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* schreibt Bachmann: „Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind.“ (ERS, 76)

³²³ Vgl. den theoretischen Teil dieser Arbeit, das Kapitel 2. Sprach- und literaturtheoretische Grundlagen.

³²⁴ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 15.

³²⁵ Bei Wittgenstein heißt es analog hierzu: „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ Wittgenstein (1963), S. 89.

gen Ort“, einer „künftigen Arbeit“ führen soll (DJ, 132). Wie sich herausstellt, hat er keine Eile, in ein geregeltes Leben zurückzukehren, sondern bemüht sich um „eine umständliche Anreise, langsam und genießerisch, durch die Italienischen Provinzen.“ (DJ, 133) Er nimmt sich sogar die Zeit, „zu wandern wie in seiner Jugend, wie nach der Zeit der Gefangenschaft, als er den Weg aus dem Krieg zurück, in den er mit einem Schnellzug gefahren war, zu Fuß gesucht hatte.“ (DJ, 133)

In Bezug auf die Frage nach Bachmanns Stilisierung innerer und äußerer Bewegungsprozesse könnte diese Schilderung als Gleichnis verstanden werden, das die identitätsbezogene Entwicklung des Protagonisten in seinem dreißigsten Jahr paradigmatisch verdeutlicht. Während er einst überstürzt aufbrach und flüchtend gegen die herrschende Ordnung in den „Krieg“ zog, tritt er nun den Rückweg an und ist aus der „Zeit der Gefangenschaft“ entlassen. Gerade das Moment des langsamen Gehens durch die italienische Landschaft erscheint dabei symptomatisch für eine neue äußerlich und innerlich wahrnehmbare Gangart, die sich während der vergangenen Monate herauskristallisierte. Unverkennbar hat die Bewegung des Protagonisten einen neuen Rhythmus, der ihm erlaubt, gemächlich „übers Land, zwischen den erwachenden Reisefeldern, gegen Norden“ zu wandern und das eigene Tempo etwas zu drosseln (DJ, 133). Obwohl die entscheidende Wende im dreißigsten Jahr noch bevorsteht, vollzieht Bachmann somit bereits mit dieser Schilderung einen narrativen Wechsel, der proleptisch auf eine Verlangsamung der identitätsbezogenen Bewegung verweist. Bevor die Erzählung aber schließt, führt sie die Dynamik an einen finalen Wendepunkt, der einen irreversiblen Bruch in der Entwicklungskurve des Protagonisten erzeugt.

In der letzten schicksalhaften Reisenacht wagt der Wandernde zum ersten Mal seit Langem wieder „einen schüchternen Schritt in Richtung eines menschlichen Kontaktes“³²⁶ und beschließt, am Rand einer Schnellstraße ein Auto zu stoppen (DJ, 133). Dass „der Mann am Steuer“ (DJ, 122), der ihn schließlich mitnimmt, ebenso wie der Protagonist um die dreißig ist, muss sicherlich als gelungener Kunstgriff Bachmanns betrachtet werden, mit dem sie die konzeptionelle Verbindung der beiden Figuren betont.³²⁷ Nicht nur seines Alters, sondern auch seiner Selbstsicherheit wegen, beginnt sich der Reisende für den Fremden zu interessieren: „Er sitzt lange schweigsam und sieht manchmal den Mann verstohlen von der Seite an. Er mußte sein Alter haben. Das Gesicht gefällt ihm, die Hände gefallen ihm, die locker auf dem Lenkrad liegen.“ (DJ, 133)

Dabei ist der Gleichaltrige für den Er-Erzähler sowohl Identifikationsfigur wie auch Abgrenzungsparadigma. Im Gegensatz zum Fahrer hat er es nun ganz und gar nicht mehr eilig und „wagt nicht zu sagen, daß er lieber langsamer fahren möge, daß er plötzlich Furcht hat vor jeder Geschwindigkeit.“ (DJ, 133) Die antagonistischen Züge des fremden Fahrers, der „noch vor Mitternacht im Zentrum sein“ will (DJ, 133) – wie es in symbolträchtiger Zwischenbemerkung heißt – treten indes immer deutlicher hervor und wecken im Protagonisten das Gefühl, neben einem Gleichgesinnten

³²⁶ Angst-Hürlimann (1971), S. 16.

³²⁷ Vgl. Philipp (2001), S. 45.

zu sitzen. So beginnt er sogar, ein imaginiertes Gespräch mit diesem zu führen, das „wie eine Art Dialog mit sich selbst“ anmutet.³²⁸ Er genießt es, „die hellen Augen des Mannes auf sich gerichtet [zu] fühlen“, während er sich ihm innerlich anvertraut und ihn fragen möchte, „ob dieses Jahr auch für ihn so schwer sei und was zu tun sei, was man zu halten habe von allem.“ (DJ, 134) Bachmann spitzt die enge Verbundenheit der Figuren somit sukzessive zu und lässt Innen- und Außenperspektive ineinander übergehen. Dabei ist sogar explizit die Rede davon, dass die beiden Männer „wie zwei Schüler, zusammengetan für eine Lektion“ von einer gemeinsamen Bewegung „durch die Nacht getragen werden“ (DJ, 134).

Die nächtliche Fahrt avanciert in dieser Perspektive buchstäblich zum allegorischen Pendant der lexikalisch verwandten *Erfahrung*, die der 29-Jährige im vergangenen Jahr durchlebt hat. Auch die Ausrichtung auf ein „Zentrum“ (DJ, 133) fügt sich wie selbstverständlich in die von Bachmann skizzierte Szenerie ein, die alle äußeren Vorgänge zugleich auf einen inneren Erlebnisraum projiziert. Dabei scheint der Fremde sein Ziel jedoch sehr genau zu kennen und auf eine rasche Ankunft am zentralen Endpunkt zu drängen. So fällt dem Protagonisten auf, dass sein Gegenüber „unverwandt nach vorn blickt, wo die Scheinwerfer das schwarze Knäuel aus Wald, Masten, Mauern und Büschen entwirren“ (DJ, 133-134), wobei das Motiv der „hellen Augen“ mit der erhellenden Wirkung des Scheinwerfers kombiniert wird.³²⁹

Liest man die Entwicklungsgeschichte des dreißigsten Jahres Bachmanns Literaturverständnis entsprechend vorrangig als ‚Geschichte im Ich‘, dann erscheint es nur plausibel, den zweiten Beinahe-Dreißigjährigen als Figur mit „alter ego-Funktion“ zu betrachten, in der das Geschehene diametral reflektiert wird.³³⁰ Schließlich hat Bachmann in ihren Texten immer wieder mit Spiegelfiguren experimentiert, die nicht nur als AntagonistInnen und Sehnsuchtsfiguren auftreten, sondern auch Persönlichkeitsanteile der ProtagonistInnen verkörpern.³³¹ Demgemäß wird die literarisch ausgestaltete Suche nach der eigenen Identität von Bachmann hier in ein Erlebnis mit allegorischer Symbolkraft überführt, das tatsächlich eine Begegnung des Protagonisten mit seinem eigenen Ich suggeriert.

Die paradigmatische Stellvertreterfunktion, die der – beinahe mysteriös erscheinende, wortkarge – Mann am Steuer übernimmt, wird schließlich auch in der Schlusszene offenbar, in der es zu

³²⁸ Angst-Hürlimann (1971), 16.

³²⁹ Wenn hier vom „schwarze[n] Knäuel aus Wald, Masten, Mauern und Büschen“ die Rede ist, das vom Licht der „Scheinwerfer“ erhellt wird, dann erinnert dies auch an die „harten Lichtstrahlen“ (DJ, 94) am Anfang der Erzählung, sondern auch an die Beschreibung des Ichs, die an anderer Stelle der gegeben wird: „Ich mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation *Ich undurchdringlich*, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes *Ich aus Schweigen...*“ (DJ, 102) Bringt man diese Passage mit der Autofahrt und dem Ausgang der Erzählung in Verbindung, so erscheint sie beinahe wie eine Präfiguration der späteren Ereignisse.

³³⁰ Philipp (2001), S. 44.

³³¹ An dieser Stelle gilt es, insbesondere auf Bachmanns Roman *Malina* (1971) zu verweisen, da Bachmann hier dem weiblichen Ich der Geschichte ein männliches Alter-Ego entgegenstellt. Vgl. Bannasch (2002), S. 144.

einem katastrophischen Zusammenstoß mit der äußeren Wirklichkeit kommt. Aufgrund der überhöhten Geschwindigkeit, mit der das Auto „auf die Mitte des Dunkels in der Welt zuras[t]“ (DJ, 135), ereignet sich der schwere Unfall, der den dahinrasenden Wagen aus der Spur reißt, ebenso unabsehbar wie unvermeidlich. Durch ein waghalsiges Überholmanöver kollidiert das Auto mit einem ausscherenden Lastwagen und der gleichaltrige Fahrer verunglückt tödlich: „Sie flogen wenige Meter vor und gegen eine Mauer.“ (DJ, 134)

Beinahe überdeutlich wird die „Mauer“ hier von Bachmann als metaphorische Grenze stilisiert, welche die angestrebte Ankunft im inneren Zentrum vereitelt. Mit dem Tod des Fahrers, an den sich der Protagonist später erinnert, als wäre er „an seiner Statt gestorben“ (DJ, 135), taucht eine Opfer-Motivik auf, die in vielen Texten Bachmanns präsent ist.³³² So erfüllt die antagonistische Figur des Autolenkers eine Art Stellvertreterfunktion und scheint dem Protagonisten durch ihren Tod ein neues Selbstverständnis zu ermöglichen.³³³ Als er im Krankenhaus liegt, beginnt der Unfall eine bewusstseinsverändernde, kathartische Wirkung zu entfalten, die auch sein Welt- und Sprachverhältnis tangiert.³³⁴ Obwohl ihm das vergangene Jahr buchstäblich und auf sehr manifeste Weise „die Knochen zerbrochen“ hat (DJ, 135), schöpft er neuen Lebensmut und scheint die Welt mit anderen Augen zu betrachten:

Als er sehr jung gewesen war, hatte er sich einen frühen Tod gewünscht, hatte nicht einmal dreißig Jahre alt werden wollen. Aber jetzt wünschte er sich das Leben. Damals hatten in seinem Kopf nur die Interpunktionszeichen für die Welt geschaukelt, aber jetzt kamen ihm die ersten Sätze zu, in denen die Welt auftrat. Damals hatte er gemeint, alles schon zu Ende denken zu können, und hatte kaum gemerkt, daß er ja erst die ersten Schritte in eine Wirklichkeit tat, die sich nicht gleich zu Ende denken ließ und die ihm noch viel vorenthielt. Lange hatte er auch nicht gewußt, was er glauben sollte und ob es nicht überhaupt schmachlich war, etwas zu glauben. Jetzt begann er sich selbst zu glauben, wenn er etwas tat oder äußerte. Er faßte Vertrauen zu sich. (DJ, 136)

Bachmann stellt somit dem allegorischen Bild des Erwachens, das zu Beginn der Erzählung den Auftakt zum dreißigsten Jahr kennzeichnet, ein zweites bedeutungsvolles ‚Zu-sich-Kommen‘ entgegen, das mit dem Erwachen eines neuen Bewusstseins korreliert. Dabei deutet sich in der zitierten Passage unverkennbar ein Hinweis auf jene kognitive und sprachliche Grenzerfahrung an, die der Protagonist einst als Student in der Bibliothek erleben musste (vgl. 107-108). Das Motiv eines schmerzvollen Erkenntnisrucks wird somit noch einmal wirkungsvoll inszeniert und mit einem Erlebnis in Verbindung gebracht, das den Tod als letzte, existenzielle Grenze markiert.³³⁵

Mithilfe von „Wiederholungen“ wie diesen macht Bachmann laut Hajnalka Nagy „die Entwicklungslinie des Protagonisten sowie die zirkuläre Form der Erzählung transparent.“³³⁶ Sein

³³² Vgl. Bannasch (2002), S. 144.

³³³ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 16.

³³⁴ Vgl. Golisch (1997), S. 96.

³³⁵ Vgl. Nagy (2010), S. 45.

³³⁶ Ebd., S. 46.

Verständnis von der Welt hat sich erweitert und ist wesentlich um das erkenntnisgenerierende Moment multipler Schmerzerfahrungen gewachsen. Ganz im Sinne von Bachmanns symbolischer Verknüpfung innerer und äußerer Bewegung ist hier von „ersten Schritte[n] in die Wirklichkeit“ (DJ, 136) die Rede, die der Protagonist mit seinem Eingehen in das dreißigste Jahr geschafft hat. Dies bedeutet gerade nicht, dass der Protagonist in seinem utopischen Streben nach Freiheit gescheitert ist, sondern die Freiheit einer notwendig offenen Zukunft zurückgewinnt, die eben noch nicht „zu Ende“ gedacht werden kann. Denn „alles schon zu Ende denken zu können“ (DJ, 136) wäre im Sinne von Bachmanns Identitäts- und Weltverständnis fatal. Schließlich ist die Utopie in ihren Augen nur dann ein wirksamer Antrieb für Veränderung, wenn sie offen und unbestimmt bleibt, wenn sie also nicht als klares Ziel den Endpunkt jeder Entwicklungsbewegung vorwegnimmt.³³⁷

Mit der Formulierung der „ersten Schritte“ ist indes auch ein Motiv angesprochen, das für den gesamten Handlungsverlauf wie auch für die Deutung der Erzählung konstitutiv ist. So könnten diese als Wendung in eine neue Richtung verstanden werden, die nicht den End-, sondern vielmehr den Anfangspunkt einer Folgebewegung markiert.³³⁸ Eine solche Folgebewegung ist in dieser Erzählung nichts geringeres als das Leben selbst und stellt sich dem Protagonisten nun in metaphorischer Verkleidung als gangbarer Lebensweg dar, der mit den Erinnerungsspuren der Vergangenheit verschmilzt und unabsehbar in den offenen Raum der Zukunft führt. Während er an den ihm aufgegebenen Grenzen beinahe zerschellt und zugrunde gegangen wäre, wagt er nun ohne Angst der Realität ins Auge zu sehen. Der sinnfällige Blick „in einen Spiegel“ erscheint nicht nur als Metapher eines neuen Selbstbildes, sondern korreliert auch mit einer gesteigerten Reflexionsfähigkeit.³³⁹ „Das weiße Haar“, das er dabei entdeckt, präsentiert sich als Dingsymbol eines „leibhaftig gemacht[en]“ Alterungsprozesses und erweist sich zugleich als letzte Bewährungsprobe des dreißigsten Jahres (DJ, 136). Obwohl der Protagonist zunächst erschrickt, lässt er sich durch den „helle[n] Beweis eines Schmerzes und eines ersten Alters“ (DJ, 136) nicht erneut verunsichern und realisiert: „Ich lebe ja, und mein Wunsch ist es, noch lange zu leben.“ (DJ, 135) Der erfahrene Schmerz wird somit als Grundbedingung innerer Entwicklungsvorgänge akzeptiert und sogar als Teil der eigenen Persönlichkeit anerkannt.³⁴⁰

Gerade in diesem Bekenntnis zum Leben findet sich denn auch jene Haltung gespiegelt, die Bachmann in ihren *Frankfurter Vorlesungen* vom schreibenden Ich fordert. Das schreibende Ich kann die eigene Entwicklung nur dann vorantreiben, wenn es trotz der „Not [...] mit sich und der Wirklichkeit“ (FrV, 14) die Hoffnung auf den Fortschritt nicht aufgibt und die vorgefundene Sprache

³³⁷ Bachmann spricht vom „verzweiflungsvollen Unterwegssein“ zu einer Sprachutopie, das den eigentlichen literarischen Schreibprozess ausmacht (vgl. insbesondere FrV, 92-95).

³³⁸ Vgl. hierzu auch die Bedeutung des Schritt-Motivs in der Erzählanalyse unter 3.3. *Ein Schritt nach Gomorrha*: Im Widerspiel von Gehen und Bleiben.

³³⁹ Vgl. Nagy (2010), S. 47.

³⁴⁰ Vgl. ebd., S. 47.

„unter einem Ritual wieder lebendig mach[t], ihr eine Gangart“ verleiht (FrV, 16). So stellt Bachmann in den Vorlesungen die rhetorische Frage: „Aber wird von der Dichtung nicht, trotz seiner unbestimmbaren Größe, seiner unbestimmbaren Lage immer wieder das Ich hervorgebracht werden, einer neuen Lage entsprechend, mit einem Halt an einem neuen Wort?“ Und weiter proklamiert sie: „Denn es gibt keine letzte Verlautbarung. Es ist das Wunder Ich, daß es, wo immer es spricht, lebt;“ (FrV, 61)

Ebenso wie dem schreibenden Ich aus Bachmanns Vorlesungen somit nichts anderes übrigbleibt, als die eigene Stimme zu erheben und der Sprache damit immer neues Leben einzuhauchen, kehrt auch der Protagonist dieser Erzählung aus einem Zustand der Verzweiflung zurück, um seinen Blick an einen neuen Orientierungspunkt zu heften: „Er ist lebhaft mit dem Kommenden befaßt, denkt an Arbeit und wünscht sich, durch das Tor unten bald hinausgehen zu können, weg von den Verunglückten, den Hinfälligen und Moribunden.“ (DJ, 137) Bachmann verwendet dabei erneut bewegungsassoziierte Formulierungen, die dieses aktive Zugehen auf das Kommende und Zukünftige zum Ausdruck bringen. Der Rekonvaleszente will „hinausgehen“ in die Welt und sich vom lebensfeindlichen Milieu des Krankenhauses entfernen.

Dieses ist in dessen Vorstellung jedoch nicht nur mit dem „Hinfälligen und Moribunden“ verknüpft, sondern auch ein Ort, an dem der ans Bett Gefesselte eine Phase der völligen Sprach- und Bewegungsunfähigkeit durchlebt hat. Ebenso wie das Schweigen eine produktive Wirkung auf dem Weg zu einer neuen Sprache entwickeln kann, scheint sich demgemäß auch diese Zeit des Stillstands positiv auf das Lebensgefühl des Protagonisten auszuwirken.³⁴¹ Schließlich findet er im Krankenhaus nicht nur zu einem neuen Sprach-. Welt- und Ichbewusstsein, sondern gewinnt auch buchstäblich die eigene Bewegungsfähigkeit zurück, die ihm aufgrund seiner Verletzungen kurzzeitig abhandengekommen war.

Mit Bachmanns Vokabular gesprochen könnte denn auch behauptet werden, dass sich damit eine neue Gangart im Leben des Protagonisten ankündigt, die – durch den Erkenntnisruck des Unfalls verursacht, nicht nur eine kognitiv-sprachliche Dimension umfasst, sondern sich auch im körperlichen Vermögen des Gehens spiegelt.³⁴² In Anlehnung an jene berühmte Bibelstelle, in der ein Gelähmter von Jesus geheilt wird, lauten die letzten Zeilen der Erzählung: „Ich sage dir: Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen.“ (DJ, 137).³⁴³ Das Gehen wird damit zum prägnanten Leitmotiv am Ende der Erzählung, das in einem imperativischen Appell über das Bestehende hinausweist und zugleich die zukünftige Bewegung in Gang setzt. Der Protagonist ist nicht gelähmt,

³⁴¹ Beatrix Angst-Hürlimann deklariert die Episode auf der Krankenstation als „Zeit ohne Sprache“ und „Periode des Schweigens“, die eine Wiederkehr in die eine Genesung überhaupt erst ermöglicht. Angst-Hürlimann (1971), S. 16.

³⁴² „Mit der existentiellen Todes-Erfahrung“, schreibt Peter Wöhrle, „werden dem Ich zugleich reflexionsferne Bereiche zugänglich, die sinnlich-körperliche Erfahrungen mit einschließen.“ Wöhrle (2011), S. 191.

³⁴³ Bartsch verweist auf die Bibelstellen Matt. 9,5 bzw. Mark. 2,11; zit. nach Bartsch (1988) S. 120.

sondern wieder gesund und lebendig, er kann aufstehen und selbst bestimmen, wohin er zieht. Bachmanns programmatisches Diktum auf der letzten Seite der *Frankfurter Vorlesungen* - „Es gilt weiterzuschreiben.“ (FrV, 95) – könnte demnach in abgewandelter Form auch auf diese Erzählung angewendet und in die Maxime ‚Es gilt weiterzugehen‘ übersetzt werden.³⁴⁴ Obwohl das „Ich ohne Gewähr“ (FrV, 61) bleibt und der Boden des eigenen Selbstbewusstseins immer wieder unsicher werden wird, kann einzig durch die intentionale Bewegung des Gehens auch eine selbstgewählte Richtung eingeschlagen werden, die aus den Verstrickungen der Fremdbestimmtheit hinausführt. So ließe sich „der Impetus ‚Steh auf und *geh!*‘ utopisch, als Weiterführung der revolutionären Gedankengänge innerhalb des gesellschaftlichen Systems“ verstehen „und keineswegs als simple Rückkehr in die gegebene Ordnung.“³⁴⁵ Dabei sind „die ersten Schritte“ (DJ, 136) bereits getan, wie es heißt, und weitere werden folgen, so mühselig und anstrengend sie auch sein mögen.

³⁴⁴ Vgl. Nagy (2010), S. 177. Vgl. ebd., S. 47.

³⁴⁵ Ebd., S. 47.

3.3. *Ein Schritt nach Gomorrha*: Im Widerspiel von Gehen und Bleiben

Ebenso wie einige andere Erzählungen Ingeborg Bachmanns enthält diese bereits im Titel einen Hinweis auf die sinnfällige Bewegungsmetaphorik, die Bachmanns Texte wie ein roter Faden durchzieht und das Gehen, Voran- und Fortschreiten der literarischen Figuren im übertragenen und wörtlichen Sinn zum Ausdruck bringt.³⁴⁶ Der *Schritt*, der das Moment einer solchen ausgehenden Bewegung paradigmatisch versinnbildlicht und sowohl deren symbolische wie auch körperliche Dimension exemplifiziert, wird der Erzählung hier wegweisend vorangestellt und fungiert als narrative Ankündigung, die der Handlung eine spezifische Prägung verleiht. So verweist die Ergänzung *nach Gomorrha* unmittelbar auf den gleichnamigen biblischen Ort, „der sowohl Extase und Befreiung wie auch Verdammung“³⁴⁷ suggeriert und gemeinsam mit der Stadt Sodom als Inbegriff des sittlichen Verfalls in die alttestamentarische Mythologie eingegangen ist.³⁴⁸

Karen Achberger zufolge ist es wichtig, den biblischen Bezug in die Auslegung der Erzählung zu integrieren, da der Text so als „Geschichte von Zerstörung und Schöpfung, von Tod und Erlösung, vom Zerreißen des Alten Bundes und Kommen einer neuen Ordnung, einer neuen Erkenntnis, eines neuen Geschlechts, im doppelten Sinn“ lesbar werde.³⁴⁹ Wie sie in ihrer Darstellung eindrücklich zeigt, stellt Bachmann nicht nur durch die Überschrift, sondern auch mit zahlreichen mehr oder weniger offenkundigen Andeutungen Bezüge zum biblischen Szenario her und verleiht der Erzählung damit eine mythologische Tiefe.³⁵⁰ Obwohl diese Bedeutungsdimensionen sicherlich wichtig und entscheidend für ein umfassendes Verständnis der Erzählung erscheinen, ist eine auf diesen Bezug eingeschränkte Lesart womöglich jedoch auch mit der Gefahr verbunden, weitere Bedeutungsimplicationen zu übersehen.³⁵¹ Allgemeiner gesprochen ließe sich deshalb behaupten, dass Bachmann mit dem Titel der Erzählung eine grenzüberschreitende Bewegung ankündigt, die identitätsbezogene Veränderungen in der inneren und äußeren Welt der Protagonistin in Gang setzt. So sieht sich die Hauptfigur Charlotte, aus deren personaler Perspektive die Erzählung

³⁴⁶ An dieser Stelle könnten die Erzählungen *Undine geht*, *Simultan* oder *Drei Wege zum See* genannt werden.

³⁴⁷ Dusat, Ingeborg: *Choreographien der Differenz: Ingeborg Bachmanns Prosaband Simultan*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 1994, S. 193.

³⁴⁸ Philipp (2001), S. 82.

³⁴⁹ Achberger, Karen: *Bachmann und die Bibel: „Ein Schritt nach Gomorrha“ als weibliche Schöpfungsgeschichte*. In: Höller, Hans (Hg.): *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*. Wien, München: Löcker Verlag 1982, S. S. 97.

³⁵⁰ Karen Achberger, die wichtige Analogien zum Gomorrha-Stoff herausgearbeitet hat, sieht bereits in der Namensgebung der Figuren Anspielungen auf den alttestamentarischen Text, wenn sie etwa im Namen der Protagonistin „Charlotte“ einen versteckten Hinweis auf „Lot, Abrahams Brudersohn“ liest und den Namen der antagonistischen Figur Mara als unvollständiges Anagramm von „Abraham“ bzw. „Aram“ betrachtet. Vgl. Achberger (1982), S. 98-99.

³⁵¹ Neben der prominenten Bibelgeschichte klingt etwa auch der Titel eines Bandes in der Romanreihe *A la recherche du temps perdu* von Marcel Proust an, der dem Originalstoff mit seinem Werk *Sodom et Gomorrhe* ein Denkmal gesetzt hat und von Bachmann eingehend rezipiert wurde. Sie hatte ihm nicht nur ihren *Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium* (1958) gewidmet, sondern sich insbesondere auch für seine Beschäftigung mit Homosexualität interessiert. Vgl. dazu: Dusat (1994), S. 204. sowie Töller (1998), S. 109.

geschildert wird, nach einem Fest, das sie in Abwesenheit ihres Ehemannes bei ihr zuhause veranstaltet, mit der Möglichkeit einer gleichgeschlechtlichen Liebesbeziehung konfrontiert und trägt einen Kampf mit sich selbst aus, in dem sie ihre eigene Identität, ihre Stellung als Frau und den Sinn ihrer Ehe überdenkt.³⁵² Im Laufe der Erzählung entfernt sie sich für einige Stunden psychisch und physisch aus ihrer bisherigen Lebenswelt und beginnt Wege abseits des bekannten Umfelds zu erkunden, die ihr wichtige Erkenntnisse über sich selbst ermöglichen. Bachmann bettet die Handlung dabei in einen topographischen Rahmen ein, der die ausgehende Bewegung dieser Nacht durch eine metaphorische Landkarte ergänzt. Die verschiedenen Schauplätze haben somit eine allegorische Funktion und sind Teil einer räumlichen Bilderwelt, die Bachmann mit sprachlichen Mitteln errichtet.

3.3.1. Dynamik eines grenzüberschreitenden Bleibens

Wie Ursula Töller in Bezug auf den Titel nahelegt, könnte das Vorwort *nach*, das zunächst auf ein räumliches Richtungnehmen schließen lässt und die Vorstellung einer symbolischen Geografie unterstützt, auch in einem zeitlichen Sinne verstanden werden, wodurch *Gomorrha* eher als allegorischer Zustand denn als symbolischer Ort in den Fokus rückt.³⁵³ In einer solchen Lesart wird durch den Begriff eine raumzeitliche Strukturierung erzeugt, die der Handlung eine bestimmte Richtung gibt und auch das Einsetzen der Handlung nach der Feier plausibel macht. Die Geschichte beginnt, nachdem sich die letzten Gäste der Feier verabschiedet haben, und entfaltet sich in der Wohnung Charlottes, die nach den nächtlichen Ausschweifungen deutliche Spuren der „Verwüstung“ (SnG, 187) aufweist.³⁵⁴ Die Parallelen zur Bibellegende sind unübersehbar und nehmen das auratische *Gomorrha*³⁵⁵ metaphorisch vorweg:

Im Zimmer: die verrückten Stühle, eine verknüllte Serviette auf dem Boden, die gedunsene Luft, die Verwüstung, die Leere nach dem Überfall. Ihr wurde übel. Sie hielt noch ein brennendes Zigarettenende in der Hand und versuchte, es hineinzudrücken in den Haufen von Stummeln und Asche. Es qualmte jetzt. (SnG, 187)

Rauch und Asche fungieren hier als Schlüsselwörter, die die „Verwüstung“ in der Wohnung assoziativ mit dem biblischen Ereignis verknüpfen und das Zimmer, in dem die Feier stattgefunden hat, zum parabolischen Schauplatz stilisieren, an dem der angekündigte *Schritt nach Gomorrha*

³⁵² Man bedenke an dieser Stelle, dass der Text in einer Zeit (1961) erschien, in der Homosexualität noch stark tabuisiert und gesellschaftlich stigmatisiert war.

³⁵³ Töller (1998), S. 106.

³⁵⁴ Zitate aus der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* werden im Fließtext angegeben und mit dem Kürzel SnG gekennzeichnet. Zitiert wird aus: Bachmann, Ingeborg: *Ein Schritt nach Gomorrha*. In: Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen*. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 2015, S. 187-213.

³⁵⁵ An dieser Stelle könnte darauf hingewiesen werden, dass Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* von der „Aura“ bestimmter Namen spricht, von der eine besondere, zeitlose „Strahlkraft“ ausgeht (FrV, 62). Ihr zufolge können solche Namen gewissermaßen unabhängig von ihrem ursprünglichen Kontext eine semantische Eigendynamik entwickeln, die über ihren ursprünglichen Bedeutungsrahmen hinausweist (vgl. FrV, 62-63).

seinen Ausgang nimmt bzw. genommen hat.³⁵⁶ Das Geschehen, das aus der Sicht Charlottes geschildert wird, zentriert sich von Anfang an um die Figur Mara, eine junge Frau, die als einzige der Gäste zurückgeblieben ist und unweigerlich Charlottes Aufmerksamkeit auf sich zieht. „Nur das Mädchen in dem schwarzen Pullover und dem roten Rock saß noch da, hatte sich nicht mit den anderen erhoben.“, heißt es im Text (SnG, 187). Obwohl Charlotte das Bleiben des Mädchens missbilligt, schließt sie die Tür hinter sich und eröffnet damit den gemeinsamen Raum einer nach außen hin abgeschirmten Begegnung. Sie mustert die Zurückgebliebene zunächst aus sicherer Distanz, wobei die Ausstrahlung Maras auf eigentümliche Weise mit dem farblichen Stimmungsbild der Wohnung verschwimmt:

Sie sah blinzelnd hinüber zu dem Sessel in der Ecke, auf herabhängendes Haar, das rötlich glänzte, auf den roten Rock, der, wie eine Capa ausgebreitet, über die Beine des Mädchens fiel und in einem Halbkreis Füße, Teppich und Sessel verdeckte, am Boden schleifte. Mehr als das Mädchen selbst, sah sie all diese unstimmigen vielen Rottöne im Raum: das Licht, das durch einen roten Lampenschirm mußte, mit einer flirrenden Staubsäule davor; eine Reihe von roten Bücherrücken dahinter auf einem Regal; den filzigen wilden Rock und die matten Haare. Nun war einen Augenblick lang alles so, wie es nie wieder sein konnte – ein einziges Mal war die Welt in Rot. / Die Augen des Mädchens gingen darin auf, zwei feuchte, dunkle, betrunkene Objekte, und trafen die Augen der Frau. (SnG, 187)

Die „vielen Rottöne“ ergänzen die Symbolik von „Verwüstung, Überfall, Brand, Asche und Rauch“³⁵⁷ und scheinen die Chiffre *Gomorrha* um ein zusätzliches Stilelement zu erweitern. Die mythische Dimension, die sich hier gleichsam über die Wirklichkeit schiebt und Charlottes Wahrnehmung einfärbt, führt dazu, dass dem „Wohnzimmer nach und nach seine vertrauten Konturen und Farben“ abhanden kommen, „bis es nurmehr über einen anderen Maßstab – einen biblischen, mythischen – erfassbar ist“.³⁵⁸ Das Rot, das sich im Schoß des Mädchens mit rotem Rock konzentriert, wirkt als Signalfarbe, die dem Moment eine spezifische Tönung verleiht und diesen als Ausnahmezustand erkennbar werden lässt: In dem Moment, in dem sich Charlottes Augen mit jenen der Fremden treffen, führt Bachmann die beiden Blickwinkel wirksam ineinander und stellt so eine für den weiteren Erzählverlauf konstitutive Verschränkung der Figurenperspektiven her.

Der besondere Augenblick, in dem es so ist, „wie es nie wieder sein konnte“ (SnG, 187), findet sich dabei buchstäblich in den Augen des Mädchens und deren Blickkontakt mit Charlotte reflektiert. Die Augen werden von Bachmann wirkungsvoll als „zwei feuchte, dunkle, betrunkene Objekte“ (SnG, 187) beschrieben, die nicht nur die Umgebung absorbieren, sondern auch Charlotte einen Spiegel vorzuhalten scheinen: „In diesen Spiegeln überlagern sich Auflösung, Tod, Rausch und Ekstase“, schreibt Ingeborg Duser und meint damit „unbekannte sinnliche Erfahrungen, denen Charlotte ständig auszuweichen versucht“.³⁵⁹ Auch als sich Charlotte demgemäß auch räumlich von

³⁵⁶ Vgl. Achberger (1982), S. 98.

³⁵⁷ Duser (1994), S. 193.

³⁵⁸ Ebd., S. 193.

³⁵⁹ Ebd., S. 194.

der Fremden abwendet und vorübergehend das Zimmer verlässt, bleibt das imaginäre Bild ihrer roten Aura intakt: „Vor ihren Augen blieb zurück: der weite Rock mit dem Todesrot, zu dem die Trommeln hätten gerührt werden müssen.“ (SnG, 188)

Es scheint, als entspreche das in der fremden Frau aufgehende Rot einer „ästhetischen Erfahrung des Augenblicks“, die „die Nacht in einen die Augenblickserfahrung kennzeichnenden Zustand der Schwebe“ enthebt.³⁶⁰ Der alarmierende Begriff des „Todesrot[s]“ verstärkt dabei den Eindruck einer drohenden Gefahr, die Charlotte mit der Anwesenheit des Mädchens verknüpft. Tatsächlich ist es gerade Maras widerrechtliches Bleiben, das den Takt der Zeit unterbricht und die Bewegung der Nacht initiiert. Charlotte möchte sie „zum Gehen bringen“ (SnG, 188), weiß dem sturen Willen der Fremden jedoch nichts entgegen zu setzen. Maras Weigerung, es den bereits Gegangenen gleichzutun und ebenfalls *zu gehen*, avanciert zum rebellischen Akt, zu einer Provokation, deren subversive Kraft von Anfang an spürbar ist. „Sie muß gehen. Warum geht sie nicht? Ich bin todmüde.“, intensiviert Charlotte ihre stumme Forderung (SnG, 188). Der Begriff des Gehens, den Bachmann in dieser Erzählung unterschiedlich konnotiert, wird somit gleich zu Beginn der Erzählung narrativ in den Vordergrund gerückt und von Maras Bleiben auf inhaltlicher Ebene konterkariert.³⁶¹ Dabei ahnt Charlotte bereits, dass ihr ungebetener Gast nicht ohne Grund bleibt und etwas mit ihr vorhat: „Sie bleibt, weil sie mit mir sprechen will. [...] Irgend etwas wird es schon sein, eine Bitte, eine Geschichte, mit der sie mich um den Schlaf bringen will.“ (SnG, 188)

Nicht ohne Zufall ist dies denn auch jener Moment, an dem sich Charlotte an den sinnfälligen Namen des Mädchens erinnert und diesen auf ihre Herkunft bezieht. Bringt man Mara nämlich mit dem germanischen Wort *Mar* in Verbindung, das synonym mit *Alp* verwendet wird und soviel wie „Nachtmäre, Nachtgespenst, Nachtgeist“ bedeutet,³⁶² so erscheint Charlottes Angst vor einer schlaflosen Nacht durchaus plausibel. Der etymologischen Wortbedeutung entsprechend, könnte Mara die Rolle einer alptraumhaften Gestalt zugesprochen werden, die Charlotte sowohl im übertragenen wie auch im wörtlichen Sinne *heimsucht*. Mit dieser Annahme korreliert ihre Vermutung, dass das Mädchen selbst „von da unten, [...], von der Grenze“ (SnG, 188) komme, womit Bachmann – wie es scheint – womöglich auf mehr als deren slowenische Herkunft rekurriert. Nicht nur in einer psychoanalytischen Deutung, sondern auch in der für diese Arbeit maßgeblichen Lesart, die äußere Identitätsbewegungen mit inneren identifiziert, könnte darin ein Hinweis auf tieferliegende Regionen des Ichs gesehen werden, deren verborgenen Inhalte nun an die Oberfläche von Charlottes Bewusstsein dringen. Der Begriff der Grenze, der hier zum ersten Mal programmatisch

³⁶⁰ Duser (1994), S. 109.

³⁶¹ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 53.

³⁶² Das germanische Wort *Mar* könnte mit dem Namen Mara in Verbindung gebracht werden. Vgl. Vollmer, Wilhelm: Wörterbuch der Mythologie. 3. Aufl. Stuttgart: Hoffman'sche Verlagsbuchhandlung 1874, S. 320. <http://www.zeno.org/nid/20011496096> (02.08.18); *Mar* ist synonym mit dem Begriff *Alp* zu verwenden, der für „Nachtmäre, Nachtgespenst, Nachtgeist“ steht. Vgl. ebd., S. 29. <http://www.zeno.org/nid/20011455160> (02.01.19)

eingeführt wird, verweist indes auf jene topographische Folie, die Bachmann den inneren und äußeren Bewegungen der Erzählung als symbolhafte Grundierung unterlegt.

Da Bachmann mit der Wiener Psychoanalyse vertraut war und auch während ihres Studiums tiefenpsychologische Seminare besucht hatte, ist es nicht unwahrscheinlich, dass sie sich für ihre Literatur auch Anregungen aus psychoanalytischen Theorien geholt hat.³⁶³ Schließlich geht es in ihren Erzählungen vielfach um innere Entwicklungen, die sich gemäß ihres Diktums von der „Geschichte *im* Ich“ (FrV, 54) in der äußeren Handlung repräsentiert finden.³⁶⁴ In manchen Interpretationen wird Mara daher als personifizierte Antagonistin Charlottes gelesen, die aus Charlottes – wie es Ingeborg Duser formuliert – „doppelt gespaltene[r] Identität“ hervorgeht.³⁶⁵ Für eine solche Auslegung spricht etwa, dass „die personale Erzählsituation [...] fast vollständig dominiert“ und Bachmann erzählerische Strategien anwendet, die einer „Innenweltdarstellung“ zuträglich sind.³⁶⁶ So sind nicht nur viele Passagen monologisch verfasst und als Teil der personalen Perspektive Charlottes erkennbar, sondern Bachmann stellt auch auf der Bildebene immer wieder Berührungspunkte zwischen äußeren und inneren Bewegungen her, die sich auf den Linien einer literarischen Landkarte treffen. Den beschriebenen Räumen, die abgeschritten, durchquert und aufgesucht werden, kommt – wie sich noch zeigen wird – eine für den Handlungsverlauf entscheidende Symbolfunktion zu, da sie den sinnbildlichen Rahmen innerer Vorgänge generieren.

Im Laufe der Erzählung zeigt sich dabei immer deutlicher, dass die Handlung von Anfang an zwischen den inhaltlich vorgegebenen Möglichkeiten des Gehens und Bleibens oszilliert. Mara setzt eine Bewegung in Gang, die sie paradoxerweise durch ihr Bleiben provoziert. Bereits das Verharren des Mädchens ist grenzüberschreitend und verstößt gegen gängige Konventionen. So löst sie allein durch ihre Präsenz etwas in Charlotte aus, das ihr inneres Gleichgewicht stört und sie in ihrem Rollenverhalten verunsichert. „Durch die Begegnung mit Mara gerät Charlottes Ordnung ins Wanken“, hält Ursula Töller fest und vermerkt, dass „es an dieser Stelle nicht von Bedeutung ist, ob die Figurenkonstellation als zwei getrennte Figuren oder eine interpersonale Figuration gelesen wird.“³⁶⁷ Gleichgültig, ob Mara nun als innerpsychische Spiegelung oder als eigenständige literarische Figur verstanden wird, bedeutet die Konfrontation mit Maras Erscheinung für Charlotte – wie sich schnell herausstellen wird – eine Konfrontation mit sich selbst, in der sie ihre eigene Identität zu hinterfragen beginnt.³⁶⁸

³⁶³ Kanz, Christine: Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 223.

³⁶⁴ Vgl. Golisch (1997), S. 103.

³⁶⁵ Duser (1994), S. 198.

³⁶⁶ Kanz (2013), S. 223.

³⁶⁷ Töller (1998), S. 111.

³⁶⁸ Vgl. Golisch (1997), S. 102.

3.3.2. Versuch eines gemeinsamen Gehens

Spätestens dann, als Mara vorschlägt, mit Charlotte gemeinsam die Wohnung zu verlassen, ist klar, dass sie sich nicht wieder vertreiben lässt. „Kommen Sie. Gehen wir weg, weit weg. Ich kenne da eine Bar. Wir gehen, nicht wahr?“ (SnG, 189), insistiert Mara vehement und forciert damit ein gemeinsames Gehen, das von ihr gesteuert und angeleitet wird. Die zwischenmenschliche Dynamik, die gerade noch vom Diktat des Bleibens bestimmt war, dreht sich damit um und wird in die Aussicht auf einen gemeinsamen Aufbruch überführt. Charlotte, die geglaubt hatte, „wieder Boden unter den Füßen“ (SnG, 189) gewonnen zu haben, ist – wie es scheint – nicht im Stande, sich gegen diesen Vorschlag zu wehren und im wahrsten Sinne des Wortes Abstand von der Fremden zu nehmen. Sie fügt sich Maras Willen, auch wenn es zunächst nur ist, um sie aus ihrem persönlichen Bereich, aus ihrer Wohnung zu vertreiben.

Obwohl Charlotte versucht, sich innerlich von Mara zu distanzieren, entsteht im Moment des gemeinsamen Aufbruchs eine körperliche Nähe, die dieser inneren Distanz widerspricht. So halten sich die beiden Frauen wie schlafwandlerisch „an den Händen“ (SnG, 190), als Mara ihre Gastgeberin nicht nur aus dem ehelichen Heim, sondern buchstäblich aus einer Form von Häuslichkeit herausführt, die mit ihrem Leben in einer patriarchalen Ehe verknüpft ist.³⁶⁹ Dabei scheint Mara auch die Gehgeschwindigkeit, das Tempo zu bestimmen, in dem sie sich von der verlassenen Wohnung entfernen:

Sie hielten einander an den Händen und gingen noch rascher, als verfolgte sie jemand. Mara fing zu laufen an, und zuletzt liefen sie wie zwei Schulmädchen, als gäbe es keine andere Gangart. Maras Armbänder klirrten, und eines drückte gegen Charlottes Handgelenk und schmerzte, trieb sie an. (SnG, 190)

Das gemeinsame Weggehen wird somit zu einer Flucht, die den vorübergehenden Ausbruch aus den bestehenden Verhältnissen markiert. Der Schritt aus der Wohnung bedeutet das Betreten fremden Terrains, auf dessen Boden Mara die Richtung vorgibt. Es ist anzunehmen, dass Bachmann den Begriff der „Gangart“ an dieser Stelle bewusst verwendet, um eine beginnende Identitätsveränderung zu illustrieren. So avanciert die gemeinsame Gangart von Charlotte und Mara auch hier zu einer genuinen Ausdrucksform ihres gemeinsamen Aufbrechens, das mit einem metaphorischen Richtungswechsel, einem gemeinsamen Richtungnehmen korrespondiert.³⁷⁰

³⁶⁹ Vgl. Jeremiah, Emily: ‚Ein einziges Mal war die Welt in Rot‘: Futurity, failure, and the matrixial in Ingeborg Bachmann’s ‚Ein Schritt nach Gomorrha‘ In: German Life and Letters 68 (3) 2015, S. 449.

³⁷⁰ Ein interessantes Detail ist der Schmerz des Armreifs, der in Charlottes Handgelenk schneidet und sie regelrecht antreibt. Denkt man in diesem Zusammenhang etwa an Bachmanns Worte in ihrer vielzitierten Kriegsblindenrede, so fällt sofort auf, dass sie hier dem Schmerz eine wesentliche Bedeutung für den Erkenntnisprozess einräumt. Der „geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit“, wird hier paradigmatisch von Bachmann vermerkt (vgl. ERS, 75). Ebenso wie Bachmann dem Erkennen ein schmerzliches Moment attestiert, ließe sich auch hier eine Verbindung zum beginnenden Erkenntnisprozess ziehen, der hier im Sinne einer physischen Empfindung auch eine psychische Bewegung vorantreibt.

Die Stimmung schlägt um, als das Ziel des gemeinsamen Aufbruchs erreicht ist. „Von Unsicherheit befallen“ (SnG, 190) betritt Charlotte an Maras Seite ein unbekanntes Lokal, das einen deutlichen sphärischen Bruch indiziert. Im „luftlosen und heißen Vorraum der Bar“ (SnG, 190) spitzt sich die von Bachmann schon vorher angedeutete Höllenmetaphorik motivisch zu und wird in ein infernalisches Farbenspiel überführt:

Wieder war alles rot. Nun waren auch die Wände rot, höllenrot, die Stühle und Tische, die Lichter, die wie Verkehrsampeln auf ihre Ablösung durch das grüne Licht des Morgens warteten und nun die Nacht aufhalten und die Menschen anhalten wollten in der Nacht, im Rauch, im Rausch. (SnG, 190)

Das Rot scheint Charlottes Wahrnehmung hier vollkommen zu dominieren und den Übertritt in einen verbotenen Bereich anzuzeigen, der mit Maras Erscheinung farblich übereinstimmt. Durch die Assoziation mit dem Rot von „Verkehrsampeln“ (SnG, 190) wird indes nicht nur eine räumliche Grenze, sondern auch eine temporale Zäsur indiziert, in der die Nacht antithetisch vom Tag getrennt wird.³⁷¹ Dass „die Handlung auch als innere zu lesen“ ist, wie es etwa Frank Philipp formuliert,³⁷² wird spätestens zu jenem Zeitpunkt klar, an dem Mara Charlotte „die Tür ins Innere“ der später als „Höllenraum“ ausgewiesene Bar öffnet (SnG, 190). Das Innere, das hier von Bachmann wohl bewusst ohne genitivische Ortsbezeichnung aufgerufen wird, evoziert die Vorstellung einer innerpsychischen Welt, die das metaphorische Moment dieses Eintritts unterstreicht.

Die physische Bewegung wird damit leitmotivisch mit einer psychischen verknüpft, die sich entlang des allegorischen „Weg[es] in die Unter- und Nachtwelt“ vollzieht.³⁷³ Beatrix Angst-Hürlimann zufolge ist Charlotte bewusst, „dass sie sich auf Abwegen befindet“ und einen tabuisierten Ort betreten hat.³⁷⁴ Der als sündhaft wahrgenommene Barbesuch wird durch „das patriarchale Über-Ich“ – wie Frank Philipp schreibt ³⁷⁵ – mit einem schlechten Gewissen geahndet, das Charlotte unverhofft überfällt und quält: „Die Musik, der Stimmenlärm folterten sie, denn sie hatte sich unerlaubt aus ihrer Welt entfernt und fürchtete, entdeckt und gesehen zu werden von jemand, der sie kannte.“ (SnG, 190) Zu einer solchen, psychoanalytisch gefärbten Lesart, in der die Bar als Topos des Unbewussten und Triebhaften verstanden werden könnte, passt denn auch die Schilderung eines einsetzenden Kontrollverlustes, dem sich Charlotte zunehmend ausgeliefert fühlt. Der verführerische Sog, der von Mara ausgeht, scheint hier sinnbildlich gekoppelt an eine raumgreifende Bewegung, die Charlotte erneut die Bodenhaftung entzieht:

Rundherum fluteten und drückten die Tanzenden, wie von den Planken eines untergehenden Schiffes abrutschend, gegen den Tisch, stampften auf den Boden, auf dem auch der Tisch in Gefahr geriet, als wollten sie in die Tiefe. Alles schwankte, rauchte, dunstete in dem Rotlicht. Alles wollte in die Tiefe, lärmumschlungen tiefer, lustlos tiefer. (SnG, 190-191)

³⁷¹ Vgl. Jeremiah (2015), S. 451.

³⁷² Philipp (2001), S. 84.

³⁷³ Duser (1994), S. 200-201.

³⁷⁴ Angst-Hürlimann (1971), S. 54.

³⁷⁵ Philipp (2001), S. 83.

Als Charlotte unmittelbar darauf „Kaffee und Wein“ (SnG, 191) bestellt, bringt dies „ihr Schwanken zwischen apollinischer Nüchternheit und dionysischem Rausch“ zum Ausdruck.³⁷⁶ Das Abgleiten in die Tiefe einer bisher unbewusst gebliebenen Dimension des Ichs wird von Bachmann im Bild „eines untergehenden Schiffes“ realisiert, von dessen „Planken“ Charlotte zunehmend abzurutschen droht (SnG, 191).

Ingeborg Duser verweist in diesem Zusammenhang darauf, dass „das ‚In-die-Tiefe-Gehen‘“ auch als eine „Konfrontation mit der verbotenen Lust“ gelesen werden könnte, die Charlotte bisher geleugnet oder verdrängt hat.³⁷⁷ Diese Feststellung wirft allerdings Fragen auf, wenn man sich vor Augen führt, auf welche Weise die Lust in der Erzählung thematisiert wird. So ist etwa in dieser Episode gerade nicht von Lust, sondern vielmehr von Lustlosigkeit die Rede, die Charlotte nicht nur bei sich selbst, sondern auch bei den anderen Personen in der Bar wahrzunehmen glaubt. An einer Stelle heißt es: „Es wurde lustlos getrunken und getanzt“ (SnG, 190); und an einige Zeilen weiter liest man: „Alles wollte in die Tiefe, lärmumschlungen tiefer, lustlos tiefer.“ (vgl. SnG, 191) Eine Erklärung für diesen Widerspruch wäre die Annahme, dass sich Charlotte, aus deren Perspektive das Geschehen geschildert wird, in dieser Hinsicht selbst täuscht und das wahrgenommene Gefühl durch innere Abwehrmechanismen dialektisch in sein eigenes Gegenteil verkehrt. Da die Darstellung des Widersprüchlichen und Paradoxen immer wieder Teil von Bachmanns poetischer Strategie ist, erscheint eine solche Auslegung durchaus zulässig und passt auch zu einer psychoanalytischen Lesart.³⁷⁸

Ganz im Sinne dieser literarischen Inszenierung des Widersprüchlichen wird die von Bachmann hier eingesetzte Katastrophenmetaphorik denn auch durch die Ästhetik von Maras gezielter Verführungstaktik kontrastiert. Während Charlotte buchstäblich um Fassung ringt, „stellt [diese] in einem graziösen Tanz ihren zierlichen Körper zur Schau“³⁷⁹ und buhlt mit „erfinderischen Bewegungen“ (SnG, 191) um Charlottes Aufmerksamkeit. Bezeichnenderweise korreliert Maras Bewegungskunst negativ mit Charlottes Bewegungsunfähigkeit, die sich ihrer nach und nach bemächtigt: „Sie klebte auf ihrem Stuhl, und ihre Zunge klebte, schon wieder trocken, fest in ihrem Mund.“ (SnG, 191). Während Mara in ihrem Element ist, fühlt sich Charlotte ihrer sprachlichen und körperlichen Handlungsmöglichkeiten beraubt. Sie kann Mara lediglich mit „ihren Blicken“ folgen und diesen „eine unverkennbare Richtung geben“ (SnG, 191), während diese sie lasziv umgarnt:

Denn sie sah immerzu her, führte ihren Tanz nur auf, damit Charlotte hinsah. Sie zog ihre Arme durch die Luft und ihren Körper durch den Raum wie durch Wasser, sie schwamm und stellte sich zur Schau, und Charlotte, endlich bezwungen und um endlich ihren Blicken eine unverkennbare Richtung geben zu können, folgte ihr bei jeder Bewegung. (191)

³⁷⁶ Philipp (2001), S. 91.

³⁷⁷ Duser (1994), S. 201.

³⁷⁸ Vgl. dazu Ausführungen im Kapitel 2.2. Ästhetik der Bewegung in Bachmanns Erzählstil.

³⁷⁹ Angst-Hürlimann (1971), S. 54.

Das Wasser wird in dieser Darstellung zu Maras Element, in dem sie sich „in eine Art Undine verwandelt“ und Charlotte mit ihrem Körper in ihren Bann zieht.³⁸⁰ Diese kann schließlich auch nicht anders, als ihr zuzusehen und sich ihrem Anblick hinzugeben. Ingeborg Duser zufolge führt Charlottes „Wechsel der Blickrichtung“ dazu, dass „die lineare Zeit aus den Fugen [gerät]“ und in einen beinahe „magischen Augenblick“ übergeht.³⁸¹ „Die Zeit ging nicht aus; diese Blicke, diese Hände, sie gingen nicht aus.“, heißt es paradigmatisch im Text (SnG, 192). Charlotte kann sich Maras Wirkung somit nicht entziehen, versucht aber noch immer Widerstand zu leisten. Obwohl es ihr schwerfällt, ringt sie sich schließlich zu einem Machtwort durch und erzwingt mühsam ein Ende des gemeinsamen Ausflugs, indem sie das Verlassen der Bar forciert (Vgl. 193).

3.3.3. Versuch eines gemeinsamen Sprechens

Charlotte erreicht einen Schauplatzwechsel, der sie wieder in die Nähe ihrer Wohnung, und damit in die Nähe ihrer gewohnten Umgebung bringt. Dass Mara den Eingang zu ihrem Zuhause am „Franziskanerplatz“ (SnG, 193) ohne jede Mühe findet, verdeutlicht jedoch, wie tief sie bereits in ihre Welt eingedrungen ist: „Sie ging voraus, als wäre sie diese Stiege schon oft hinauf- und hinunter gegangen.“ (SnG, 193) Der Treppe kommt in der symbolischen Topographie der Erzählung demgemäß eine wichtige Funktion zu: Sie ist nicht nur Sinnbild für eine transitorische Bewegung, sondern scheint auch zwei unterschiedliche Ebenen miteinander zu verbinden. Wenn Charlotte während des Aufstiegs unvermittelt daran denkt, das Mädchen hinunterzustoßen, enthüllt dies die abgründige Dimension, die der Begegnung innewohnt. Bachmann stilisiert den Weg hinauf zur Wohnung damit als Gratwanderung, die auch die inwendige Zerrissenheit Charlottes widerspiegelt. Als Charlotte nämlich trotz heftigster innerer Widerstände den Schlüssel im Schloss umdreht, wird ihr bewusst, dass sie damit auch ihre Ehe verleugnet.³⁸² „'Unsere Wohnung' konnte das nicht mehr sein, wenn sie jetzt wirklich aufschloß“ (SnG, 193), heißt es im Text, womit diese gleichzeitig eindeutig als Refugium der Ehe markiert ist. Indem der Franziskanerplatz den Namen von Charlottes Ehemann Franz buchstäblich inkorporiert, „trägt sogar ihre Adresse den Stempel seiner Identität“, wie es Karen Achberger formuliert.³⁸³

Auch Mara scheint das gemeinsame Wiedereintreten in Charlottes Wohnung als Zugeständnis ihr gegenüber zu empfinden und den Ort des ehelichen Lebens für sich zu reklamieren, indem sie „einen Anspruch auf das Gebiet, das ‚Reich‘, den *oikos*, der vorhin vom Mann regiert wurde“, erhebt.³⁸⁴ Dabei arbeitet sie erneut mit ihrem Körper und versucht, Charlotte nun auch physisch an sich binden: „Dinnen schlang Mara, im nächsten Augenblick, die Arme um ihren Hals, hing wie

³⁸⁰ Duser (1994), S. 201.

³⁸¹ Ebd., S. 201.

³⁸² Vgl. ebd., S. 201.

³⁸³ Achberger (1982), S. 101.

³⁸⁴ Vgl. Duser (1994), S. 201.

ein Kind an ihr.“ (SnG, 193) Maras Anwesenheit gewinnt somit zusätzlich an Intensität und weitet sich zu einem raum- und zeitungspannenden Bleiben aus, das sich in Charlottes Vorstellung in einem bedrohlichen ‚Für-Immer‘ kulminiert:

Vielleicht blieb Mara jetzt für immer da, immer, immer, und sie selber würde nun für immer nachdenken müssen, was sie getan oder gesagt habe, um schuld daran zu sein, daß Mara da war und dableib. (SnG, 193-194)

Die übliche zeitliche Logik scheint noch immer außer Kraft gesetzt und wird von Maras Gegenwart überlagert.³⁸⁵ Dabei gewinnt ihre Erscheinung plötzlich an Kontur: Während bis zu diesem Zeitpunkt kaum ein Wort gewechselt wurde, beginnt sie ihr Begehren nun auch sprachlich zu artikulieren und sich gegen Charlottes vordergründigen Widerstand aufzulehnen: „Du willst mich nicht. Niemand will mich. [...] Du willst nicht. Warum? Sag bloß, warum du mich nicht magst, dann gehe ich!“ (SnG, 194) Erneut wird das Gehen somit als Teil einer Dynamik zur Sprache gebracht, die sich aus dem Nebeneinander der dialektischen Möglichkeiten von Gehen und Bleiben ergibt. Ebenso wie Mara mit dem Gehen kokettiert, scheint Charlotte ihren Gast nur *vorgeblich* loswerden zu wollen, aber nicht tatsächlich wegschicken zu können („Ich kann nicht“ [SnG, 194]). An dieser Stelle zeigt sich deutlich, dass Charlottes Handlungsunfähigkeit aus einer Diskrepanz zwischen Wollen und Können resultiert, deren Auflösung vorerst unmöglich erscheint. Sie ist Mara gegenüber nicht nur körperlich befangen, sondern auch sprachlos, da ihr buchstäblich die Worte fehlen, um das widersprüchliche Streben in ihr zum Ausdruck zu bringen.³⁸⁶ So wagt sie nicht einmal in Gedanken, die Möglichkeit einer amourösen Annäherung zu verbalisieren und bricht innerlich ab, als sie feststellt: „Das war Wahnsinn. Noch nie hatte sie...“ (SnG, 194)

Während Mara gerade auf sinnlich-physischer Ebene dominant und tonangebend ist, weiß Charlotte nicht, wie sie Maras Werben aktiv erwidern soll. Die Annäherung an eine Frau erfordert – wie sie ahnt – andere Zeichen und Signale als jene, die Charlotte aus ihrer Ehe kennt. So fragt sie sich: „[W]ie aber kann ich Mara berühren? Sie ist aus dem Stoff, aus dem ich gemacht bin.“ (SnG, 194) und während der Küsse, zu denen es schließlich doch kommt, „sucht[] [sie] in ihren Gefühlen nach einer Anweisung, in ihren Händen nach einem Instinkt, in ihrem Kopf nach einer Kundgebung“, die ihre Bewegungen dirigiert (SnG, 196). Tatsächlich wird die körperliche Annäherung und gemeinsame Intimität von Charlotte nicht unbedingt positiv erlebt, sondern führt zu einer befremdlichen Erkenntnis: „So also waren ihre eigenen Lippen, so ähnlich begegneten sie einem Mann, schmal, fast widerstandslos, fast ohne Muskel – eine kleine Schnauze, nicht ernst zu nehmen.“ (SnG, 196) Charlotte fühlt sich in Mara gespiegelt und beginnt daraufhin „ihre eigene Rolle in bezug auf das Mädchen [zu] reflektieren“.³⁸⁷

³⁸⁵ Vgl. Jeremiah (2015), S. 451.

³⁸⁶ Vgl. Klaubert (1983), S. 44.

³⁸⁷ Golisch (1997), S. 102.

Dagegen steigert Mara ihre Ankündigung zu bleiben zu einer Drohung: „Ich bleibe. Hörst du? Ich bleibe.“ (SnG, 196) Die Auseinandersetzung, die daraufhin folgt, fungiert als dramaturgische Schlüsselszene, in der die Zerstörung der bestehenden Verhältnisse nun auch sinnbildlich und im symbolischen Akt vollzogen wird: Wie in Zeitlupe beginnt Mara, das Inventar der Wohnung, das laut Karen Achberger „als Quasi-Reliquie der Ehe fungiert“,³⁸⁸ zu zerschlagen: „Mara wischte ganz langsam, und während die Aufregung aus ihr schon zu weichen begann, das Glas vom Tisch, dann das andere, sie griff nach einer leeren Vase und warf sie [...] gegen die Wand“ (SnG, 197). Dabei lässt Charlotte das Mädchen ohne jeden Widerstand gewähren: „Sie sah einfach dem Mädchen zu, wie es ein Stück nach dem anderen zerstörte. Die Zerstörung schien lang zu dauern wie ein Brand, eine Überschwemmung, eine Demolierung.“ (SnG, 197)

Je offensiver Mara agiert, umso starrer wird bezeichnenderweise ihre Zeugin. Charlottes Passivität kulminiert an dieser Stelle in der vollkommenen Regungslosigkeit, im bewussten Stillhalten während Maras „Zerstörungssorgie“.³⁸⁹ Dabei wirkt ihr regungsloses Zusehen wie eine indirekte Affirmation des Geschehens.³⁹⁰ Sie kann es nicht selbst tun, also muss Mara diese Aufgabe für sie übernehmen. Erst als sie buchstäblich vor den Scherben ihres früheren Lebens kauert, entfaltet Maras Tat ihre bahnbrechende Wirkung:

Ihre Gefühle, ihre Gedanken sprangen aus dem gewohnten Gleis, rasten ohne Bahn ins Freie. Sie ließ ihren Gefühlen und Gedanken freien Lauf. Sie war frei. Nichts mehr erschien ihr unmöglich. Wieso sollte sie nicht mit einem Wesen von gleicher Beschaffenheit zu leben beginnen? (SnG, 198)

Die Metaphorik, die Bachmann hier wählt, macht anschaulich, wie stark sich Charlotte bis zu diesem Punkt in ihrem Denken und Handeln eingeschränkt fühlte. Sie erkennt, dass sie die Grenzen geltender Normen überschritten und das Neue, Unerlaubte bereits zugelassen hat. Indem sie „ihren Gefühlen und Gedanken freien Lauf“ lässt (SnG, 189), schafft sie Raum für eine innere Bewegung hin zu einer neuen Identität, die aus dem Zerschlagen „konventioneller Handlungs-, Denk- und Wahrnehmungsstrukturen“ resultiert.³⁹¹ Die Erkenntnis ihrer plötzlichen Freiheit scheint sie denn auch unvermittelt heftig zu treffen, das ehemals Unmögliche rückt plötzlich in Reichweite einer bewussten Entscheidung und tritt als reale Existenzmöglichkeit in Erscheinung.

Dabei ist die Bewegung des Denkens, die Bachmann hier beschreibt, radikal frei und im wörtlichen Sinne ungebremst. Dass sich in dieser Darstellung wiederum Begriffe finden, die an das bewegungsassoziierte Vokabular der *Frankfurter Vorlesungen* erinnern, verdeutlicht, dass Bachmann literarisch umzusetzen versucht, was sie poetologisch skizziert. Mit der Vorstellung eines vollkommen ungebundenen, gleichsam von allen Einschränkungen losgelösten Denkens wird ein

³⁸⁸ Achberger (1982), S. 98.

³⁸⁹ Philipp (2001), S. 85.

³⁹⁰ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 55.

³⁹¹ Philipp (2001), S. 85.

Ideal zum Ausdruck gebracht, das an Bachmanns Utopieverständnis gemahnt. Darin liegt aber auch die Erkenntnis, dass es eine solche Freiheit in Wirklichkeit nicht gibt. In den *Frankfurter Vorlesungen* ist von einer „Bahn“ des Denkens die Rede, die mit der „Richtung“ der bzw. des Schreibenden korreliert. „Weil er [der Schriftsteller] Richtung hat, weil er seine Bahn zieht [...] ist er wirklich da.“, heißt es hier (FrV, 17). Dem sprachlichen Subjekt bleibt demnach – aufgrund des utopischen Charakters eines solchen Ziels – nichts anderes übrig, als eine Bahn zu wählen, eine Richtung einzuschlagen, ohne den Gedanken einer offenen Zukunft aus den Augen zu verlieren.

Demgemäß macht es durchaus Sinn, dass Bachmann die Erzählung an dieser Stelle nicht enden lässt, sondern eine überraschende Wendung in der Handlungsdynamik einleitet. Tatsächlich hält „diese Freiheit für alle denkbaren Möglichkeiten“ nämlich „nur einen Augenblick“ an, bevor sie erneut beschränkt und gehemmt wird.³⁹² Ganz im Sinne von Bachmanns in den *Frankfurter Vorlesungen* entworfenen Identitätsverskonzeptes ist die Frage nach einer genuinen, selbstbestimmten Identität wesentlich an das „Problem der Sprache“ geknüpft.³⁹³ So ist die Sprache jener Grenzpunkt, an dem sich das Freiheitsbestreben des (schreibenden) Ichs immer wieder bricht. Bezeichnenderweise ist denn auch hier völlige Unabhängigkeit des Denkens in einem Moment der Stille erreicht und endet, als Mara zu sprechen beginnt.³⁹⁴ Durch die Sprache wird die Freiheitserfahrung sofort verfälscht und relativiert, da die Ausdrucksmittel dafür fehlen. Charlotte „kann Mara nicht zuhören“ und „ihren Worten ohne Muskel, diesen nichtsnutzigen kleinen Worten“ nicht folgen ihr „ist dauernd unklar, wovon sie spricht“, heißt es. (SnG, 198).

Sie erkennt, dass ein wahrer Neuanfang erst dann gelingen kann, wenn auch sprachliche Konventionen durchbrochen und durch neue Formen des Sprechens ersetzt werden. Dementsprechend wendet sie sich mit einer ernst gemeinten Bitte an Mara: „Hör zu, Mara, wenn du die Wahrheit wissen willst. Wir müssen versuchen zu sprechen, wirklich zu sprechen miteinander. Versuch es.“ (SnG, 198) Noch bevor Mara in diesem Versuch scheitert, beginnt Charlotte jedoch zu begreifen, „dass für eine mögliche neue Wahrheit zwischen ihnen noch gar keine Worte da sind.“³⁹⁵ Da die vorgefundene „Sprache der Frauen“ (SnG, 208) ihre Stellung in der Gesellschaft und patriarchale Verhältnisse reproduziert, scheint sie für die Beschreibung einer egalitären, gleichberechtigten Beziehung nicht geeignet zu sein.³⁹⁶ In der Kommunikation, die konventionellen, ritualisierten Mustern folgt, werden Rollenbilder tradiert, die eine patriarchale Gesellschaftsordnung hervorbracht hat. „Die Sprachhohnmacht der Frauen in der patriarchalisch geordneten Realität müsste“ deshalb, wie Kurt Bartsch schreibt, „durch eine neue, die weibliche Identitätsfindung ermögli-

³⁹² Angst-Hürlimann (1971), S. 55.

³⁹³ Rauch (1985), S. 28.

³⁹⁴ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 55.

³⁹⁵ Ebd., S. 55.

³⁹⁶ Vgl. Rauch (1985), S. 28.

chende Sprache überwunden werden, die dann in der Beziehung zwischen Charlotte und Mara zu gelten hätte.“³⁹⁷

3.3.4. Dialektische Umkehr bekannter Strukturen

Die grenzüberschreitende Bewegung einer neuen Freiheit im Fühlen und Denken wird somit zurückgelenkt in gewohnte Bahnen und im Spiegelbild der eigenen heterosexuellen Identität gebrochen. Die männliche Perspektive bleibt als Teil eines binären Verhältnisses von Mann und Frau bestehen und wird lediglich verschoben, indem sie auf Charlotte übergeht.³⁹⁸ Sie bringt ihren neu gewonnenen Machtanspruch dadurch ins Spiel, dass sie den Standpunkt der Stärkeren einnimmt und sich nun ohne Scheu zu ihren Wünschen bekennt: „Sie hatte nichts mehr zu scheuen. Es sollte zu gelten anfangen, was sie dachte und meinte, und nicht mehr gelten sollte, was man sie angehalten hatte zu denken und was man ihr erlaubt hatte zu leben.“ (SnG, 200) Tatsächlich realisiert sich ihre Sehnsucht nach Unabhängigkeit schließlich auch in Unterdrückungsfantasien, die ihre eigene Unfreiheit als verheiratete Frau antithetisch reflektieren:

Mara würde sie sich unterwerfen können, sie lenken und schieben können. [...] Und sie meinte plötzlich zu wissen, was sie all die Jahre vermisst und heimlich gesucht hatte: das langhaarige, schwache Geschöpf, auf das man sich stützen konnte, das immer seine Schulter herhalten würde, wenn man sich trostlos oder erschöpft oder selbstherrlich fühlte, das man rufen und wegschicken konnte und um das man sich, der Gerechtigkeit halber, sorgen mußte, sich bangte und dem man zürnen konnte. (SnG, 201)

Indem sie in Mara eine Projektion ihrer selbst und ihrer Stellung als Frau innerhalb des heterosexuellen Beziehungsgefälles erblickt, beginnt sie, ihr „Recht auf ein eigenes Unglück“ (SnG, 201) einzuklagen und ihrem Drang nach Selbstbestimmung Ausdruck zu verleihen. Das Bedürfnis nach einer Ordnung jenseits der geltenden Normen schlägt sich dabei nieder in einer utopischen Zukunftsvision, in der das Patriarchat der Vergangenheit angehört:

Der Hochmut, auf ihrem eigenen Unglück, auf ihrer eigenen Einsamkeit zu bestehen, war immer in ihr gewesen, aber erst jetzt traute er sich hervor, er blühte, wucherte, zog die Hecke über sie. Sie war unerlösbar, und keiner sollte sich anmaßen, sie zu erlösen, das Jahr Tausend zu kennen, an dem die rotblühenden Ruten, die sich ineinander verkrallt hatten, auseinander Schlagen und den Weg freigeben würden. Komm, Schlaf, kommt, tausend Jahre, damit ich geweckt werde von einer anderen Hand. Komm, daß ich erwache, wenn dies nicht mehr gilt – Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist! (SnG, 202)

Die Motivik, die Bachmann hier wählt, ist unverkennbar an das Märchen „Dornröschen“ angelehnt und könnte als „Absage an die im Ursprungstext dargestellte Erlösung der Frau durch den Mann“ gelesen werden.³⁹⁹ Die Vorstellung von der schlafenden – und damit vollkommen passiven und abhängigen – Frau, die ein männlicher Held errettet, wird von Bachmann somit dekonstruiert und

³⁹⁷ Bartsch (1988), S. 123.

³⁹⁸ Vgl. Töller (1998), S. 112.

³⁹⁹ Ebd., S. 117.

in ein Szenario überführt, das dem Subtext des Märchens zuwiderläuft. Wie etwa Karen Achberger bemerkt, ist es hier nicht der Stich einer Spindel, sondern Charlottes sinnbildlich wachsendes Bedürfnis nach Unabhängigkeit, das sie in einen tausendjährigen Schlaf versetzt und von der gesellschaftlichen Gegenwart abschirmt.⁴⁰⁰ Das Bild der „Hecke“ und „der rotblühenden Ruten, die sich ineinander verkrallt hatten“ (SnG, 202) veranschaulicht dabei jedoch auch die Ambivalenz, die einem solchen Rückzug aus der sozialen Realität innewohnt.⁴⁰¹ Freiheit erscheint in dieser Perspektive als selbstgewähltes Gefängnis, das erst verlassen werden kann, wenn ein neues Zeitalter angebrochen und der gesellschaftliche Wirkzusammenhang *Mann-Frau* außer Kraft gesetzt ist.

Für Charlotte ist klar, dass ihr Mann Franz als Verkörperung des Patriarchats in einer solchen Zukunft nicht bestehen kann, und deshalb einen symbolischen Tod sterben muss („Sie betrauerte Franz wie einen Toten“ [SnG, 202]). Die Ehe erscheint ihr plötzlich als starres System, das „nicht willkürlich geführt werden“ und nicht verändert werden kann, „weil Ehe eingehen schon heißt, in ihre Form eingehen.“ (SnG, 202) Das weibliche Ich hat in dieser Form – so könnte mit Rekurs auf Bachmanns Identitätskonzept festgehalten werden – keinen Spielraum für einen dynamischen Entfaltungsprozess, sondern bleibt immer eingebunden in die patriarchale Struktur, „in der die Individuen sich in vorgeschriebenen bzw. tradierten Bahnen bewegen.“⁴⁰²

Charlotte hat nun die alleinige Verantwortung für sich und Mara. So weiß sie: „Sie war jetzt allein, wachte über dem, was möglich gewesen war.“ (SnG, 203) Das Motiv des Wachens, das hier von Bachmann ins Spiel gebracht wird, korreliert dabei mit einer „Umkehrung der bisherigen Verhältnisse“,⁴⁰³ in der nicht nur die Dornröschen-Analogie, sondern auch das ursprüngliche Machtverhältnis zwischen Mara und Charlotte auf den Kopf gestellt scheint. Während Charlotte bisher vorwiegend bewegungsunfähig und hilflos auftrat, war Mara zu Beginn der Erzählung jene Figur, die eine gemeinsame Bewegung, den gemeinsamen Aufbruch und Ausbruch aus den bestehenden Verhältnissen forciert und vorangetrieben hat. Die durch passive und aktive Handlungsformen gekennzeichnete Rollenverteilung kehrt sich jedoch um, sobald Charlotte in Mara ein Subjekt erkennt, auf das die wohlbekannten Unterdrückungsmechanismen übertragen werden können.

Sie ist nun diejenige, die „Mara wecken“ und „ins Schlafzimmer“ führen will, um die gemeinsame Beziehung zu besiegeln (SnG, 203). Dabei sehnt sie eine Neugründung der eigenen Identität herbei, die weit über ihr subjektives Selbstverständnis hinausgeht. Der Wunsch nach einem selbstbestimmten Sein gipfelt im Wunsch nach einer zweiten Chance für das weibliche Subjekt überhaupt.⁴⁰⁴ Die Frage nach der Freiheit wird rückgeführt an den Anfang der christlichen Mensch-

⁴⁰⁰ Vgl. Achberger (1985), S. 215.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 215.

⁴⁰² Rauch (1985), S. 27.

⁴⁰³ Angst-Hürlimann (1971), S. 54.

⁴⁰⁴ Vgl. ebd., S. 56.

heitsgeschichte, an jenen Moment, in dem – der biblischen Geschichte zufolge – die Rollen festgelegt, die Hierarchie zwischen Mann und Frau entschieden worden ist: den Sündenfall.

Könnte dieses Geschlecht noch einmal nach einer Frucht greifen, noch einmal Zorn erregen, sich einmal noch entscheiden für seine Erde! Ein andres Erwachen, eine andere Scham erleben! Dieses Geschlecht war niemals festgelegt. Es gab Möglichkeiten. [...] Sie war frei. So frei, daß sie noch einmal in Versuchung geführt werden konnte. (SnG, 204)

Charlotte möchte eine neue Welt kreieren, in der sie bestimmt und unterwirft. Ihre Sehnsucht ist dabei auf einen präreflexiven, wertneutralen Zustand gerichtet, in der die Möglichkeit der Freiheit gegeben, aber noch nicht realisiert ist.⁴⁰⁵ Um dieses nackte Sein vor jeder Bestimmung darzustellen, wählt Bachmann ein eindringliches Bild, in dem die Zeit wie eine zweite Haut, ein Gewand erscheint, das abgestreift und abgelegt werden kann. So spricht Charlotte im Text: „Die Zeit hängt in Fetzen an mir. Ich bin niemand's Frau. Ich bin noch nicht einmal.“ (SnG, 205) In der Vorstellung eines solchen Zurückgehens *vor* die Entscheidung für eine bestimmte Form des Existierens findet sich denn auch jene ideelle Offenheit repräsentiert, die Bachmann als wesentliches Merkmal einer richtungsweisenden Utopie betrachtet. Sie muss notwendig unbestimmt bleiben, um Fortschritt zu befördern, Bewegung zu ermöglichen. So heißt es an einer Stelle in den *Frankfurter Vorlesungen*: „In dem Wunsch, etwas Musterhaftes an einen Ursprung zurückzuverlegen, versteckt sich jedoch der Wunsch, etwas nach vorn aufzurichten, ein Ungemessenes mehr als ein Maß, das bei aller Annäherung nicht zu erreichen sein wird.“ (FrV, 89)

Problematisch ist schließlich, dass Charlotte bereits im Augenblick eines solchen Wunsches der Versuchung einer neuen, selbstbestimmten Machtausübung erliegt. Der individuelle Schöpfungsakt soll nämlich so weit reichen, dass sie ihr eigenes „Geschöpf“ (SnG, 205) erschafft und nach ihren Maßstäben formt.⁴⁰⁶ Mara fungiert in dieser Vorstellung als Projektionsfläche für eine Machtfantasie, in der sie gleichsam entpersonalisiert und zum Objekt degradiert wird.⁴⁰⁷ Sie ist jener Fluchtpunkt, an dem sich Charlottes Richtungswechsel im Denken, Handeln und Fühlen orientiert, an den sie ihre „ganze Hoffnung“ (SnG, 209) heftet.

Nun möchte Charlotte das Ruder in die Hand nehmen, die Weichen für eine Zukunft stellen, in der sie das Sagen hat und den Ton angeben kann. Dies ist dabei durchaus wörtlich zu verstehen. Indem die alte Ordnung aufgekündigt wird, muss auch die vorgefundene Sprache verabschiedet werden, da diese jene Ordnung symbolisch repräsentiert.⁴⁰⁸ Paradigmatisch heißt es an einer Stelle:

Immer hatte sie diese Sprache verabscheut, jeden Stempel, der ihr aufgedrückt wurde und den sie jemand aufdrücken mußte – den Mordversuch an der Wirklichkeit. Aber wenn ihr Reich kam, dann konnte diese Sprache nicht mehr gelten, dann richtete diese Sprache sich selbst. Dann war sie

⁴⁰⁵ Vgl. Philipp (2001), S. 90.

⁴⁰⁶ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 56.

⁴⁰⁷ Philipp (2001), S. 86.

⁴⁰⁸ Vgl. Jeremiah (2015), S. 454.

ausgetreten, konnte jedes Urteil belachen, und es bedeutete nichts mehr, wofür jemand sie hielt. (SnG, 208)

Sprache gehört zu jenen Determinanten der Wirklichkeit, die bei Bachmann immer mit Fragen der Identität korrelieren.⁴⁰⁹ Wenn in diesem Zusammenhang denn auch vom „Mordversuch an der Wirklichkeit“ die Rede ist, führt Bachmann das identitätszersetzende Potenzial „gesellschaftlich postulierter Bilder“⁴¹⁰ vor Augen, die über eine ‚schlechte Sprache‘ des Alltags kolportiert werden. Diese Vorstellung treibt auch Charlotte an, wenn sie gemahnt, „erst wenn sie alles hinter sich würfe, alles verbrennte hinter sich, konnte sie eintreten bei sich selber.“ (SnG, 208) Das Motiv des Austritts aus dem geltenden sprachlichen, sozialen und kulturellen System korrespondiert hier mit dem paradigmatischen Eintritt ins Ich, in das eigene „Reich“, das als topographische Manifestation einer Identitätsutopie betrachtet werden könnte.

Wie Beatrix Angst-Hürlimann betont, wird dabei jener „Geltungsbereich des Begriffes ‚zu Hause sein‘ [...] gesteigert von einem geographischen Ort über die Mann-Frau-Beziehung bis zur Sprache als der eigentlich entscheidenden Bedingung der Existenz.“⁴¹¹ So will Charlotte „Mara sprechen lehren“ (SnG, 209), ihr die Welt zeigen, ihr ein neues Zuhause geben: „Wenn sie Mara lieben könnte, wäre sie nicht mehr in dieser Stadt, in dem Land, bei einem Mann, in einer Sprache zu Hause, sondern bei sich – und dem Mädchen würde sie das Haus richten.“ (SnG, 205) Bachmann inszeniert damit eine metonymische Verschiebung der Hausmetapher auf Charlotte selbst, in der diese sich nicht nur als richtende Hausherrin, sondern als Erfinderin einer neuen Sprache imaginiert.

Als ein wichtiger Aspekt bei „der Befreiung aus der diskursiven Ordnung“ erscheint demgegenüber auch immer wieder „die explizite Thematisierung des Körpers“.⁴¹² Charlotte gesteht sich ein, dass in der körperlichen Liebe bisher „etwas offen geblieben“ war, „es gab unbetretene Zone.“ (SnG, 205) Das Mosaik topographischer Bilder, die Bachmann immer wieder einsetzt, um Territorien des Ichs zu kartographieren, wird damit um ein zusätzliches Element erweitert, das zugleich den inneren Bewegungsspielraum des Subjekts vergrößert. So ist sich Charlotte sicher, dass auch in der Liebe einst „der Spielraum größer war, daß das kleine System von Zärtlichkeiten, das man ausgebildet hatte und überlieferte, nicht alles war an Möglichkeit.“ (SnG, 206) Der Metaphorik des Gehens, Aufbrechens und Abschreitens von bestimmten Wegen und Zonen wird in Bezug auf den Körper noch weitergesponnen und in einen Zusammenhang mit Charlottes sexuellen Erlebnissen in der Ehe gebracht. So heißt es über ihren Mann Franz: „Dieses fremde Gebiet hatte er wohl betreten, durchstreift, aber er hatte sich bald eingerichtet, wo es ihm am bequemsten war.“ (SnG, 207) Nur mit einem Mann – „Milan“ – war sie in die Nähe von „Ekstase, Rausch, Tiefe, Auslieferung,

⁴⁰⁹ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 58.

⁴¹⁰ Nagy (2010), S. 108.

⁴¹¹ Angst-Hürlimann (1971), S. 57.

⁴¹² Nagy (2010), S. 112.

Genuß“ gekommen, weiß aber zugleich, dass „ihre schon verbildeten Körper ein Hemmnis waren bei dem Aufbruch zu schon vergessenen oder noch unbekannten Zärtlichkeiten.“ (SnG, 206)

Im Gegensatz zu ihrem Ehemann Franz, scheint Mara Charlottes Körper wie ihren eigenen zu kennen. Ihre Erfahrung und Souveränität schüchtern sie ein, machen sie befangen und deuten auf eine ihr unbekannte sinnliche Sphäre:

An einer Bewegung des Mädchens, das im Halbschlaf seine Hand nach ihr ausstreckte, mit den Fingern ihr Knie umklammerte, ihre Kniekehle streifte, prüfte und betastete, spürte sie, daß dieses Geschöpf etwas von ihr wußte, was niemand gewußt hatte, sie selber nicht, weil sie ja auf Hinweise angewiesen war. Charlotte lehnte sich zitternd und erschrocken zurück und versteifte sich. Sie wehrte sich gegen den neuen Hinweis. (SnG, 207)

In dieser Szene wird deutlich, dass von Mara als selbstständig handelndem, fühlendem und denkendem Subjekt eigentlich eine Bedrohung für Charlottes Herrschaftsanspruch ausgeht. Tatsächlich ist diese Szene bezeichnend für die Dynamik der gesamten Erzählung, da Mara gerade dann zur Angriffsfläche für Charlottes Machtphantasien avanciert, als sie vollkommen passiv und wehrlos erscheint – nämlich im Schlaf. Sobald sie sich jedoch wieder rührt, ist Charlotte von ihrer Bewegung verunsichert, fühlt sich durchschaut und erkannt. Sie versteift sich bezeichnenderweise in dem Moment, in dem Mara wieder aktiv wird (vgl. SnG, 207).⁴¹³

Bachmann führt Charlottes Zukunftsvorstellungen somit in eine Sackgasse, die sich auch als aporetische zwischenmenschliche Struktur offenbart. Als Charlotte Mara auffordert, alles über sich zu erzählen, erwidert Mara ungerührt: „Ich will nichts. Ich werde dir nicht in die Falle gehen.“ (SnG, 209) Damit spricht sie nicht nur aus, was Bachmann erzählerisch inszeniert, sondern tritt mit einer Selbstsicherheit auf, die Charlottes Machtgebärden erneut limitiert:

Charlotte spürte, daß sie nicht weiterreden konnte; die Schranken waren wieder gefallen. Sie hatte gestottert, nicht den Mut aufgebracht, sich zur Autorität zu machen, dieses törichte Geplapper wegzuwischen und ihren eigenen Ton wieder anzuschlagen. (SnG, 209-210)

Charlotte fühlt sich erst dann wieder überlegen, als sie Mara in einem Abhängigkeitsverhältnis zu sich weiß und von ihrer bedingungslosen Loyalität ihr gegenüber überzeugt ist. Schließlich unterwirft sich diese nämlich doch:

Charlotte packte Mara an den Handgelenken. Sie hatte sie jetzt da, wo sie sie hatte haben wollen. Sie schätzte ihre Beute ab, und die war brauchbar, war gut. Sie hatte ihr Geschöpf gefunden. / 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 weggefeigt war, was von den Geschlechtern abgesprochen worden war und über sie gesprochen war, noch blieb. (SnG, 211)

⁴¹³ Vgl. Schuscheng, Dorothe: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrude Leuteneggers. Frankfurt am Main, Bern, New York u.a.: Peter Lang 1987 (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1006), S. 70.

Das Rollenverhältnis zwischen den beiden gleicht sich in diesem Moment jenem Muster an, das Charlotte aus ihrer Ehe kennt. Nun ist nicht mehr sie, sondern Mara diejenige, die tatsächlich in der „Falle“ (SnG, 209) sitzt und von ihr körperlich festgehalten wird. Die emanzipatorische Ausbruchsbewegung der Nacht ist an einen Endpunkt gelangt und im Bild einer asymmetrischen Beziehungskonstellation erstarrt. Mit dem Begriff des „Schichtwechsel[s]“ wird an dieser Stelle bereits angedeutet, dass Charlotte lediglich eine dialektische Umkehr der patriarchalen Hierarchie erzielt und sich selbst zur *Herrscherin* erklärt, ohne „die alten Bilder“ des Patriarchats wirklich zu zerstören (SnG, 211).⁴¹⁴

Das Ziel, das Charlotte verfolgt, ist somit von Anfang an widersprüchlich.⁴¹⁵ Ihre Sehnsucht nach Freiheit ist aufrichtig, wird aber durch egoistische Allmachtsfantasien gebrochen, die den endgültigen Neuanfang zunächst verhindern. Sie möchte ein „Gegenbild“ entwerfen (SnG, 212), das sie aus der „Welt der Bilder“ (SnG, 211) befreit und ihr ermöglicht, selbstbestimmt zu leben. Dieses entpuppt sich jedoch – wie der Begriff des „Gegenbildes“ suggeriert – als bloße Kehrseite einer Struktur, deren Gesetzmäßigkeiten retrospektiv wirksam bleiben. Ebenso wie Mara sitzt auch Charlotte im Käfig der alten „polaren Ordnung“⁴¹⁶ fest und kommt nicht über die Grenzen des eigenen Denkens und Handelns hinaus. Charlottes Feststellung, dass Bilder bleiben (vgl. SnG, 211), erscheint deshalb programmatisch für ihr eigenes Verhalten und erweist sich sogar als eine Art selbsterfüllende Prophezeiung, die sie nun auf unheilvolle Weise einholt.⁴¹⁷ Sie will – so wird ihr bewusst – weder ein „Bild der Jägerin“ noch „der großen Hure, der Samariterin, des Lockvogels aus der Tiefe“ oder „der unter Sterne Versetzten“ verkörpern, sondern ihre Identität von solchen Stereotypen ablösen.⁴¹⁸ „Ich bin in kein Bild hineingeboren“, denkt sie bei sich und scheint damit ihr eigenes Handeln zu überdenken. Frank Philipp zufolge „geht es nicht nur um Auflösung patriarchalischer Strukturen, sondern um die Überwindung des dualistischen Welt- bzw. Wertepinzips schlechthin.“⁴¹⁹

Auf inhaltlicher Ebene wird somit durchgespielt, was Bachmann mit ihrem Schreiben, ihrem poetischen Programm umzusetzen versucht. Ihr geht es – wie im theoretischen Teil dieser Arbeit erläutert wurde – um die Dekonstruktion, das Auseinanderbauen vorgefundener Sprachstrukturen und Bilder, die aus einem festgefahrenen, überkommenen Denken hervorgehen.⁴²⁰ Ebenso wie Charlotte strebt sie nach der Überwindung einer „schlechten Sprache“ (FrV, 94), die unfrei macht und dem Subjekt wie entwicklungshemmender Ballast anhängt. Nur in der Hinwendung zu einer neuen Sprache, im Richtungsnehmen „auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber

⁴¹⁴ Vgl. Bartsch (1988), S. 123.

⁴¹⁵ Vgl. Philipp (2001), S. 97.

⁴¹⁶ Ebd., S. 97.

⁴¹⁷ Vgl. Duser (1994), S. 230.

⁴¹⁸ Vgl. Philipp (2001), S. 88.

⁴¹⁹ Ebd., S. 89.

⁴²⁰ Vgl. Weigel (1984), S. 61.

unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen“, schreibt Bachmann, liege die einzige Möglichkeit einer sprachlichen Selbstverwirklichung (FrV, 94-95).

3.3.5. Verborgenes Zimmer einer inneren Welt

Das Moment einer ausbrechenden Bewegung wird in Charlottes Vorstellung deshalb, so könnte interpretiert werden, zu einem „Sprung“ (SnG, 212) gesteigert, mit es die aufgerissene Kluft zwischen Altem und Neuen überbrückt werden soll. Sie will:

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. (SnG, 212)

Ebenso wie Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* rekurriert auch Charlotte hier auf einen Zustand des Ahnens (vgl. FrV, 94), der einer endgültigen Gewissheit über die Zukunft entbehrt. Sie scheint begriffen zu haben, dass sie das Reich im wahrsten Sinne des Wortes (noch) nicht *erreichen*, sondern nur „erhoffen“ kann, zumal „keiner weiß, wie es enden wird.“ (SnG, 212)⁴²¹ Dabei ist dies womöglich als Wendepunkt der gesamten Handlungsstruktur in der Erzählung zu sehen. Der Sprung ins Ungewisse birgt ein Risiko, das auch mit der völligen Selbstaufgabe, dem Identitätsverlust verbunden ist. Im Sinne von Bachmanns eigenem Utopie-Begriff könnte aber argumentiert werden, dass eben dieses Zulassen einer Ungewissheit über die Zukunft für die beginnende Identitätsveränderung essenziell ist. Bachmann zufolge bezieht die Utopie schließlich gerade daraus ihre Kraft, dass sie unerreichbar bleibt und durch ihre Unbestimmtheit die Suche nach einer neuen (sprachlichen) Identität immer wieder neu initiiert und stimuliert (Vgl. FrV, 95).

Wäre der angestrebte Endzustand eines solchen Weges bereits von Anfang an bekannt, würde dies ein erneutes Erstarren in vorweggenommenen Vorstellungen, Bildern und sprachlichen Formen bewirken und den Bewegungsprozess zum Erliegen bringen. Ebenso wie „die Literatur“ für das schreibende Ich „immer das Erhoffte, das Erwünschte“ oder „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“ darstellt (FrV, 82), muss auch Charlottes Zukunft, ihr ‚erhofftes Reich‘ notwendig offen bleiben. Der Befreiungsschlag ist somit zum Scheitern verurteilt, solange sie die Variable ‚Ich‘ mit den angesprochenen „alten Bilder[n]“ (SnG, 211) besetzt und Halt in bekannten Denkmustern sucht, in denen traditionelle Männlichkeits- und Weiblichkeitsvorstellungen nicht aufgelöst, sondern lediglich umstrukturiert erscheinen. Wie Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* proklamiert, muss das Verhältnis zwischen Ich, Sprache und Welt problematisch werden und aus dem Lot geraten, um etwas Neues schaffen zu können (Vgl. FrV, 12-15).

Tatsächlich scheint denn auch am Ende der Erzählung der Zenit der Identitätskrise erreicht, die Charlottes Leben mit der innerlich und äußerlich vollzogenen Bewegung der Nacht erfasst hat. Sie

⁴²¹ Vgl. Philipp (2001), S. 93.

ist dabei, in einen schlafähnlichen Zustand abzugleiten, in dem die Außenwelt in die Innenwelt übergeht und zu einem einzigen Schauplatz des Ichs verschmilzt:

Sie konnte nichts mehr sehen; schwer und müd hingen ihre Augenlider herab. Sie sah nicht Mara und das Zimmer, in dem sie war, sondern ihr letztes geheimes Zimmer, das sie jetzt für immer abschließen mußte. In diesem Zimmer wehte es, das Lilienbanner, da waren die Wände weiß, und aufgepflanzt war dieses Banner. Tot war der Mann Franz und tot der Mann Milan, tot ein Luis, tot alle sieben, die sie über sich atmen gespürt hatte. [...] Im Gebälk knisterte es, die Zimmerdecke drohte einzustürzen im heulenden Morgenwind, der das Dach zerzauste. Den Schlüssel zu dem Zimmer, das wußte sie noch, trug sie unter dem Hemd...Sie träumte, aber sie schlief noch nicht. Nie sollte Mara fragen dürfen danach, oder auch sie würde unter den Toten sein. (SnG, 212)

Die hier erzählerisch ausgestaltete Metapher eines „geheime[n] Zimmer[s]“ bringt den Wunsch nach einem Zwischenraum, einem Übergangsort zum Ausdruck, der sich gewissermaßen zwischen die mit Franz und Mara assoziierten Welten schiebt. Durch einen ‚dritten Raum‘⁴²² wird – wenn man so will – eine versteckte, innere Zone jenseits der binären Geschlechterordnung errichtet, in der das Unwahrscheinliche, das Fremde einen Platz findet. Die innere und äußere Bewegung, die Charlotte im metaphorisch aufgeladenen Raum-Zeitgefüge der Nacht vollzogen hat, wird somit zuletzt in einen „exterritorialen“ Rückzugsort überführt.⁴²³ Dieser ist von der äußeren Realität getrennt und evoziert den Eindruck einer Innenwelt, die sich als traumartige Kulisse über die Wirklichkeit legt.

Mit ihrer detaillierten Beschreibung eines solchen versteckten, mysteriösen Raumes bringt Bachmann außerdem ein mythologische Motiv ins Spiel, das – wie in der Forschungsliteratur vielfach betont wird – aus dem „Mythos vom frauenmordenden Märchenritter Blaubart“ bekannt ist.⁴²⁴ Laut Ingeborg Dusat sind eindeutige „Parallelen zwischen Märchen und Erzählung“ feststellbar, da in beiden Handlungen „die Entfernung des Mannes die Voraussetzung für eine Art Neugier- oder Gehorsamsprobe“ der weiblichen Figur in der Geschichte darstellt.⁴²⁵ Ebenso wie die Frau des Ritters Blaubart, die in dessen Abwesenheit sein Hab und Gut verwalten, aber unter keinen Umständen „seine geheime Kammer“ betreten darf,⁴²⁶ ist auch Charlotte allein in der von Franz verwalteten Wohnung, die sie nicht als ihre eigene empfindet. So ist sie in der metaphorischen Topographie der Erzählung eindeutig als Herrschaftsgebiet des Ehemanns markiert: „Sie sah sich um im Zimmer. Die Möbel hatte Franz ausgesucht mit Ausnahme der Lampe im Schlafzimmer und

⁴²² Vgl. Bhabha (2000)

⁴²³ Töller (1998), S. 118.

⁴²⁴ Philipp (2001), S. 87.

⁴²⁵ Dusat (1994), S. 208.

⁴²⁶ Dusat umreißt die Geschichte folgendermaßen: „Blaubart vertraut der Frau seine Ordnung, seinen Besitz und sein Geheimnis an, doch dies geschieht bekanntlich in der Absicht, besser über sie verfügen zu können. Sie darf sich wie Charlotte in seiner Absenz angenehm zerstreuen und Freunde zu sich einladen – allerdings unter der Bedingung, daß sie seine geheime Kammer nie betritt. Dies ist ihr bei Todesstrafe verboten. [...] Das Zimmer mit den ermordeten Frauen, zu dem sich die Frau im Märchen schließlich einen Zugang verschafft, enthält das Geheimnis der männlichen Identität.“ Ebd., S. 208.

ein paar Vasen, Kleinigkeiten. Es war kein Stück von ihr in dieser Wohnung.“ (SnG, 200) Die symbolische Ordnung findet sich somit in der äußeren Dimension der realen Lebensverhältnisse repräsentiert und exemplifiziert die Geschlechterhierarchie auf überaus deutliche Weise. Auch auf der materiellen Ebene hat Charlotte nichts Eigenes zur Verfügung, auf das sie sich berufen, auf das sie beim angestrebten Neuanfang zurückgreifen kann.

Es scheint ihr also nichts anderes übrig zu bleiben, als sich nach innen zu wenden und sich Zutritt zu einem Innenraum zu schaffen, den sie bisher vor sich selbst verschlossen gehalten hat. Hier ist es aber nicht wie im Märchen der Mann, der ein geheimes Zimmer mit etlichen Frauenleichen vor seiner Frau verschließt, sondern Charlotte selbst, die einen solchen inneren Friedhof imaginiert. Dabei gibt sie sich nicht explizit als Mörderin der Toten zu erkennen, die Vorstellung eines Mordgeschehens wird jedoch indirekt über die Assoziation des Blaubart-Stoffes geweckt.⁴²⁷ Die Toten, die dieses inwendige Jenseits bevölkern, sind – so könnte interpretiert werden – Repräsentanten einer obsolet gewordenen Ordnung, die nun begraben werden soll.⁴²⁸

Folgt man diesem Gedanken, so wundert es nicht, dass das Todesmotiv am Ende auf die erzählte Gegenwart ausgeweitet wird. Auch Mara scheint sich willentlich den Toten anzuschließen und damit Charlottes Befürchtung („Nie sollte Mara fragen dürfen danach, oder auch sie würde unter den Toten sein.“ [SnG, 202]) vorwegzunehmen: „Ich bin tot, sagte Mara. Ich kann nicht mehr. Tot, so tot bin ich.“ Bevor in letzter Konsequenz das Schlafzimmer betreten wird, stellt Mara ihr Gehen noch einmal zur Disposition. Nun ist es aber Charlotte, die ihr Bleiben imperativisch forciert und den gemeinsamen Abschluss der begonnenen Bewegung erzwingt: „Bleib. Trink mit mir. Ich komme vor Durst um. Bleib doch.“ (SnG, 213) Nachdem sich Mara dagegen sträubt, wird Charlotte klar, „daß es zu spät war zu allem.“ (SnG, 213) Als sie sich schließlich gemeinsam ins Bett legen, scheinen sie in einen todesähnlichen Schlaf zu fallen, der erneut an das Dornröschen-Narrativ gemahnt und die beiden Frauen zu marmorhaften „Schläferinnen“ erstarren lässt:

Sie zogen ihre Kleider aus und legten sich nebeneinander – zwei schöne Schläferinnen mit weißen Achselspannen und anganliegenden weißen Unterröcken. Sie waren beide tot und hatten etwas getötet. Mit den Händen strich eine der anderen über die Schultern, die Brust. Charlotte weinte, wandte sich um, langte nach der Weckuhr und zog sie auf. Mara sah gleichgültig zu ihr hin. Dann stürzten sie ab in den Schlaf und in einen gewitterhaften Traum. / Der rote Rock lag verknüllt und unansehnlich vor dem Bett. (SnG, 213)

Die „oszillierende Bewegung“ des Textes wird in diesem Bild – wie Töller festhält – somit an „einen beendenden Schlußpunkt geführt, der im symbolischen Tod von Mara und Charlotte dargestellt wird.“⁴²⁹ In der beinahe zum Standbild gefrierenden Schlusszene ist – so könnte man

⁴²⁷ Vgl. Töller (1998), S. 118.

⁴²⁸ Vgl. Dodds, Dinah: Lesbian Relationship in Bachmann's „Ein Schritt nach Gomorrha“. In: *Monatshefte* 72 (4) 1980, S. 434.

⁴²⁹ Töller (1998), S. 119.

meinen – das utopische Potenzial eines Neuanfangs verblasst und im „noch nicht rosigen Licht“ (SnG, 213) des Morgens verblichen.⁴³⁰

Dabei deutet sich gerade in diesem ‚Noch-Nicht‘ der aufgehenden Morgenröte ein Moment der Ungewissheit an, das eine fatalistische Lesart der Szene konterkariert. Obwohl Charlotte den Wecker aufzieht und damit ein Erwachen aus dem „gewitterhaften Traum“ (SnG, 213) in Aussicht stellt, das auf den wiederbeginnenden Alltag und die Rückkehr ihres Ehemannes verweist, bleibt doch unklar, was die Nacht für den anbrechenden Morgen bedeutet. Schließlich könnte der symbolische Tötungsakt auch im Sinne einer Zerstörung alter (Rollen-)Bilder gelesen werden, die einen wirklichen Neubeginn überhaupt erst ermöglicht. Bachmann hat die Erzählung mit der Andeutung des Morgens, deren symbolträchtige Röte sich bereits „in den Fenstern“ zeigt (SnG, 213), am Ende an eine zeitliche Schwelle geführt, die wohl den metaphorischen Übergang in eine alt-neue Zeit andeutet.

Das Vorgefallene ist nicht rückgängig zu machen und bleibt somit als Prägung in Charlottes Selbstverständnis eingeschrieben. Ihre körperlich empfundene Erschöpfung – „ihr gelähmter übermüdeten Körper gehorchte ihr kaum“ (SnG, 213) – zeigt, welch weiten inneren Weg Charlotte bereits zurückgelegt hat und welche Anstrengung damit verbunden war. „Bachmann hat“ dabei – wie Karen Achberger resümiert – „in räumlichen Begriffen den Fortschritt zusammengefaßt, den Charlotte in dieser langen Nacht durchmißt“.⁴³¹ Die Begegnung mit Mara ist für Charlotte zu einer Konfrontation mit sich selbst geworden, durch die sie nicht nur ihre Situation erkannt, sondern auch den Wunsch nach einer Veränderung entwickelt hat.

Die Spannung zwischen den Möglichkeiten des Gehens und Bleibens wird dabei bis zum Ende hin zusehends verschärft und schließlich in ein *bleibendes Gehen* überführt, dem im wahrsten Sinne des Wortes eine existenzielle Dimension innewohnt: „Mara und Charlotte sind [...] tot – und sie leben weiter.“⁴³² Was Stefanie Golisch hier aber hier mit dem Terminus des „Dahinleben[s]“⁴³³ zu erfassen sucht, könnte auch als Warten auf eine „Auferstehung“⁴³⁴ gedeutet werden, die motivisch mit dem neuerlichen Aufstehen nach dem gemeinsamen Schlaf korreliert.⁴³⁵ Bachmann gelingt es damit auf faszinierende Weise, die handlungsdeterminierende Divergenz aus Gehen und Bleiben, die in ihrer Dynamik den gesamten Erzählverlauf bestimmt, auf eine ideelle Dimension auszuweiten, die den Prozess der Identitätssuche exemplarisch verdeutlicht.

⁴³⁰ Vgl. Achberger (1982), S. 107.

⁴³¹ Ebd., S. 108.

⁴³² Golisch (1997), S. 103.

⁴³³ Ebd., S. 103.

⁴³⁴ Achberger (1982), S. 108.

⁴³⁵ Ebd., S. 108.

Die antithetische Struktur der Erzählung, die aus einem solchen Gegeneinander von Gehen und Bleiben resultiert, erinnert indes unmittelbar an Bachmanns berühmtes Diktum vom „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ (ERS, 76), das als programmatischer Leitsatz ihrer literarischen Ambition gelten kann. Dass ein vollständiger Austritt aus den bestehenden Verhältnissen nicht möglich ist, gesteht sich Bachmann dabei selbst ein. Obwohl sie diese Vorstellung vor Augen hat und auch literarisch anvisiert, ist ihr klar, „daß es“ – wie sie in ihrer Kriegsblindenrede festhält – einen endgültigen „Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt“ (ERS, 76). Entscheidend ist aber, trotz dieser Perspektive an einer utopischen Existenz festzuhalten, die dem eigenen Sein die normative Richtung eines dynamischen Sein-Sollens verleiht und dadurch ein Hinausgehen über das Bestehende ermöglicht. In der Kriegsblindenrede liest man hierzu:

Innerhalb der Grenzen haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. (ERS, 76)

Wird Mara nun als dialektische Spiegelung Charlottes gelesen, so ist auch das gespiegelte Todesmotiv am Ende plausibel: Durch Mara „sieht [Charlotte] die Vergangenheit deutlich und schließt sie aus, lehnt sie ab, erklärt sie für tot“.⁴³⁶ Obwohl sie „noch keine klaren Gegenbilder, keine Alternativen“ zu ihrer jetzigen Lebensweise gefunden hat, ist sie doch vorangekommen: „das neue Bewußtsein, das neue Reich der Zukunft bleiben eine vage Vision, in deren Richtung nur ein einziger mühsamer Schritt – aber doch ein Schritt – getan worden ist.“⁴³⁷ Entgegen zahlreicher Stimmen in der Sekundärliteratur,⁴³⁸ die ein Scheitern des Ausbruchsversuch proklamieren, sprechen demnach nicht wenige Indizien für eine positivere Auslegung der Schlusszene. Mara muss zwar am Morgen vielleicht gehen, ist aber noch da, ist in dieser Nacht doch geblieben und hat durch ihr Erscheinen etwas in Charlotte bewegt. Demgemäß erscheint der *Schritt nach Gomorrha* – wenn das *nach* im zeitlichen Sinne verstanden wird ⁴³⁹ – nicht nur vollzogen, sondern gleichzeitig noch ein weiteres Mal vorstellbar. Schließlich hat Charlotte durch einen „erkenntnishafte[n] Ruck“ (FrV, 16) bereits den alten Kurs verlassen und ist in eine neue Richtung aufgebrochen.

⁴³⁶ Achberger (1982), S. 108-109.

⁴³⁷ Ebd., S. 109.

⁴³⁸ Siehe etwa: Angst-Hürlimann (1971), Dusat (1994) oder Golisch (1997)

⁴³⁹ vgl. Töller (1998), S. 106.

3.4. *Alles*: An der Grenze zwischen allem und nichts

Dass Bachmann im Erzählband *Das dreißigste Jahr* einige Themen und Motive als durchgängige Problemkonstanten in die Texte integriert und in unterschiedlichen literarischen Konstellationen immer wieder variiert, zeigt sich auch in der Erzählung *Alles*, die an dritter Stelle des Zyklus steht und nicht nur den kürzesten, sondern auch den prägnantesten Titel in der Prosasammlung trägt. Etwas subtiler, aber nicht weniger wirkungsvoll als in den beiden anderen analysierten Texten *Das dreißigste Jahr* und *Ein Schritt nach Gomorrha* arbeitet Bachmann hier eine handlungsstragende Bewegungsmotivik und -metaphorik in den Text ein, die das Narrativ einer krisenhaften Identitätsentwicklung begleitet. Das Besondere an der inhaltlichen Exposition dieser Erzählung ist dabei, dass sie eine Entwicklungsgeschichte in den Vordergrund rückt, die zugleich die Präfiguration eines Lebensweges darstellt. Aus der Sicht eines namenlos bleibenden Protagonisten wird ein ganzes Kinderleben geschildert, das mit einer Geburt beginnt und schließlich mit einem tragischen Tod zu Ende geht. Die Erzählperspektive bleibt dabei ungebrochen dieselbe und erstreckt sich über einen Zeitraum von etwa 11 Jahren, den der Ich-Erzähler nachträglich rekapituliert. Frank Philipp bemerkt demgemäß zu Recht, dass diese Erzählung „eine äußerst geschlossene Form auf[weist]“. ⁴⁴⁰ So werden die Erinnerungen des Vaters, die den narrativen Kern der Handlung ausmachen, in eine rahmende Gegenwart eingebettet, aus deren Perspektive die Vergangenheit nacherzählt wird. ⁴⁴¹

Die Schilderung des kindlichen Heranwachsens fungiert dabei als eine Art Spiegel, in dem der Protagonist nicht nur seine eigene Identitätsentwicklung reflektiert, sondern die Vaterschaft als existenzielle Grenzerfahrung erlebt. So ist der Erzähler „zugleich auch erzählte Gestalt“, ⁴⁴² die den Verlauf der eigenen Identitäts- und Sinnkrise skizziert. In einem eindrücklichen „Bekenntnismonolog“ ⁴⁴³ zieht der Ich-Erzähler Bilanz über das Geschehene, das er selbst als Historie von „Vater und Sohn, einer Schuld und einem Tod“ bezeichnet (A, 153). ⁴⁴⁴ Die Geschichte erhält somit einen über den persönlichen Wirkbereich hinausgehenden, überindividuellen Zuschnitt, der – wie in allen Texten des *Dreißigsten Jahres* – allgemeinmenschliche Fragestellungen fokussiert. Während die äußerlich beobachtbaren Bewegungen der Figuren auf den kleinen Radius eines privaten

⁴⁴⁰ Philipp (2001), S. 59.

⁴⁴¹ Ursula Töller bemerkt, dass der Protagonist „keine Schwierigkeiten mit dem Erinnern“ habe. Töller (1998), S. 75. Dies steht im Kontrast zur Titelerzählung *Das dreißigste Jahr*, in der die Erinnerung gewissermaßen als Geißel der eigenen Identität empfunden wird (vgl. DJ, 94). Vgl. auch: Erzählanalyse unter 3.2. *Das dreißigste Jahr*: Im Wechsel zwischen Aufbruch und Rückkehr.

⁴⁴² Töller (1998), S. 75.

⁴⁴³ Philipp (2001), S. 59.

⁴⁴⁴ Zitate aus der Erzählung *Alles* werden im Fließtext angegeben und mit dem Kürzel A gekennzeichnet. Zitiert wird aus: Bachmann, Ingeborg: *Alles*. In: Bachmann, Ingeborg: *Sämtliche Erzählungen*. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 2015, S. 138-158.

Wohn- und Lebensraumes beschränkt bleiben, entspinnt Bachmann entlang der inneren Vorgänge eine ausgefeilte Bewegungssymbolik, die in vieler Hinsicht Gedanken und Begrifflichkeiten aus den *Frankfurter Vorlesungen* antizipiert. Durch die Konzentration der Handlung auf das familiäre Gefüge werden – ähnlich wie in *Ein Schritt nach Gomorrha* – vor allem Bewegungen zwischen den Figuren beleuchtet, die sich in diesem Fall weitgehend im Zeitraum der kindlichen Lebensspanne abspielen. Dabei richtet Bachmann ihr Augenmerk wie so oft auf das Verhältnis von Sprache, Ich und Welt, das unwiderruflich aus dem Gleichgewicht gerät und eine Verschiebung der inneren und äußeren Zusammenhänge bewirkt.

3.4.1. Am Ausgangspunkt Erinnerung

Die Gegenwart, die den Ausgangspunkt einer gleich zu Beginn in Gang gebrachten Erinnerungsbewegung bildet, umschließt den Binnenteil wie eine unsichtbare Klammer und lässt das Erinnerte zugleich über die Zeitgrenzen hinweg ins Präsens der Figuren reichen. Dabei scheint die erste Szene des Textes auf eigentümliche Weise dem temporären Kontinuum enthoben und den Blick auf einen elterlichen Erlebnisraum freizugeben, in dem die Zeit nach dem Verlust des eigenen Kindes unter einem „unbewegten Himmel“ (A, 138) buchstäblich stillsteht. So heißt es:

Wenn wir uns, wie zwei Versteinte, zum Essen setzen oder abends an der Wohnungstür zusammentreffen, weil wir beide gleichzeitig daran denken, sie abzusperren, fühle ich unsere Trauer wie einen Bogen, der von einem Ende der Welt zum anderen reicht – also von Hanna zu mir –, und an dem gespannten Bogen einen Pfeil bereitet, der den unbewegten Himmel ins Herz treffen müßte. Wenn wir zurückgehen durch das Vorzimmer, ist sie zwei Schritte vor mir, sie geht ins Schlafzimmer, ohne ‚Gute Nacht‘ zu sagen, und ich flüchte mich in mein Zimmer, vor meinen Schreibtisch, um dann vor mich hinstarren, ihren gesenkten Kopf vor Augen und ihr Schweigen im Ohr. Ob sie sich hinlegt oder zu schlafen versucht oder wach ist und wartet? Worauf? – da sie nicht auf mich wartet! (A, 138)

Wie bereits in den vorangehenden Erzählanalysen deutlich wurde, gehört die Zusammenführung der komplementären Modi Stillstand und Bewegung zu Bachmanns poetischem Verfahren, mit dem sie ihre Texte sowohl auf inhaltlicher wie auch auf sprachlicher Ebene modelliert.⁴⁴⁵ Auch hier wird dem Erzählverlauf ein Bild des Stillstands vorangestellt, in dem die raumzeitliche Realität der Figuren auf die Größe der gemeinsamen Wohnung zusammengeschrumpft ist und unter dem „gespannten Bogen“ der gemeinsamen Trauer Platz findet. Die wenigen Zimmer, die der Protagonist und seine Frau Hanna miteinander teilen, bilden das Koordinatensystem einer bis auf das notwendige Mindestmaß reduzierten Bewegung, die trotz der physischen Nähe der Figuren zugleich ihre emotionale Distanziertheit voneinander reflektiert. Dabei wird das Aneinander-vorbei-Leben auch anschaulich als ein Aneinander-vorbei-Gehen beschrieben, das sich nicht nur in der fehlenden Interaktion, sondern auch in der Sprachlosigkeit, im Schweigen der Partner bemisst (vgl. auch: A, 158). Auf diese Art wird eine polare Struktur in die Handlung implementiert, die sich

⁴⁴⁵ Vgl. hierzu auch: Nagy (2010), S. 151-154.

als elterliche Achse zwischen zwei dichotomen Standpunkten auftut und sich – wie sich noch zeigen wird – als handlungsprägende Dialektik im gesamten Erzählverlauf niederschlägt.⁴⁴⁶ Einzig der gleichzeitig empfundene Schmerz, die Erinnerung an das verlorene Kind, schafft eine letzte Verbindung zwischen den „zwei Versteinte[n]“ (A, 138), die die enge gemeinsame Welt vorläufig noch vor dem Einsturz bewahrt.

Die Rückschau des Vaters, die sogleich an den ersten Absatz des Textes anschließt, setzt mit der Schwangerschaft Hannas ein, die auch den Ausschlag für eine Heirat gegeben hat:

Als ich Hanna heiratete, geschah es weniger ihretwegen, als weil ich das Kind erwartete. Ich hatte keine Wahl, ich brauchte keinen Entschluss zu fassen. Ich war bewegt, weil sich etwas vorbereitete, das neu war und von uns kam, und weil mir die Welt zuzunehmen schien. Wie der Mond, gegen den man sich dreimal verbeugen soll, wenn er neu erscheint und zart und hauchfarben am Anfang seiner Bahn steht. (A, 138)

Das Verhältnis zum eigenen Kind gestaltet sich, wie sich hier zeigt, von Anfang an ambivalent. Die bevorstehende Geburt wird als Möglichkeit eines Neuanfangs empfunden, wird aber zugleich durch den gesellschaftlichen Zwang der Eheschließung sanktioniert.⁴⁴⁷ Das bewegende Moment, das dem Ereignis attestiert wird, kommt damit nicht nur als innere Gefühlsregung über ihn, sondern kehrt auch „das Einwirken internalisierter Moralvorstellungen als Beweggrund“ einer Heirat heraus.⁴⁴⁸ Wie sich noch zeigen wird, nimmt Bachmann mit diesem ersten Hinweis auf das Gegenüber von Freiheitswunsch und bindender Tradition bereits ein Kernthema der Erzählung vorweg. Das Kind kündigt sich nicht nur wie ein aufgehender, heilsversprechender Stern an – ein „Mond“, „zart und hauchfarben am Anfang seiner Bahn“, sondern bringt auch das Leben der Eltern gemäß geltenden Konventionen auf Kurs.

Es ist sicherlich kein Zufall, dass der Protagonist und seine Frau Hanna zur Zeit der Geburt „dreißig Jahre alt“ sind (A, 142), wenn man sich vor Augen führt, in welch krisenhafte Zusammenhänge Bachmann dieses Alter in ihren Texten immer wieder bringt.⁴⁴⁹ Tatsächlich bewirkt das Kind einen Richtungswechsel im Leben des werdenden Vaters, der sich in einer Verschiebung der Prioritäten, einer Veränderung der eigenen Lebensweise manifestiert. Der Protagonist erlebt eine innere Hinwendung zum ungeborenen Säugling, die zugleich einen Erkenntnisprozess in Gang setzt:

Selbst im Büro [...] oder während einer Konferenz entrückte ich plötzlich in diesen Zustand, in dem ich mich nur dem Kind zuwandte, diesem unbekannten, schemenhaften Wesen, und ihm entgegend mit all meinen Gedanken bis in den warmen lichtlosen Leib, in dem es gefangen lag. / Das Kind, das wir erwarteten, veränderte uns. Wir gingen kaum mehr aus und vernachlässigten unsere Freunde; wir suchten eine größere Wohnung und richteten uns besser und endgültiger ein. Aber des Kindes wegen, auf das ich wartete, begann sich alles zu verändern; ich kam auf Gedanken,

⁴⁴⁶ Philipp (2001), S. 60.

⁴⁴⁷ Ebd., S. 60.

⁴⁴⁸ Ebd., S. 60.

⁴⁴⁹ Ebd., S. 60.

unvermutet, wie man auf Minen kommt, von solcher Sprengkraft, daß ich hätte zurückschrecken müssen, aber ich ging weiter, ohne Sinn für die Gefahr. (A, 138-139)

In dieser Beschreibung innerer Vorgänge kommt eine deutliche Bewegungsmetaphorik zutage, die die gedankliche und emotionale Neu-Orientierung des Vaters illustriert. Ganz im Sinne der begrifflich analogen neuen Gangart der Sprache, wie sie in den *Frankfurter Vorlesungen* gefordert wird (vgl. FrV, 16), äußert sich die neue väterliche Ausrichtung als ein inneres, dem Wortsinn entsprechendes Zugehen auf das Kind, als ein ‚Ihm-entgegen-Gehen‘, das bis in den „warmen lichtlosen Leib“ der Mutter hineinführt (A, 138). Der Erkenntnisweg, den der Denkende hierbei zurücklegt, mündet in einen archaischen Ort, an dem das Leben selbst seinen Ursprung hat und sich als rätselhaftes, sprachlos-machendes Wunder präsentiert („Wie soll ich bloß ausdrücken, was in mir vorging?“ [A, 139]). Somit kehrt der Protagonist gewissermaßen selbst zu einem „vorgeburtlichen ‚anderen‘ Zustand“⁴⁵⁰ zurück, in dem er sich mit „diesem unbekannten, schemenhaften Wesen“ identifiziert (A, 138).

Es ist bezeichnend, dass in diesem Zusammenhang von der „Sprengkraft“ der Gedanken die Rede ist, zumal Bachmann analog dazu auch in den *Frankfurter Vorlesungen* diesen Begriff gebraucht, um die Wucht eines neuen Denkens zu beschreiben. So heißt es dort, dass „jeder Erkenntnis ein neues Denken wie Sprengstoff den Anstoß gab“ (FrV, 15), womit bereits indirekt auf den „erkenntnishafte[n] Ruck“ verwiesen wird, der damit in Verbindung steht (FrV, 16). Durch die Charakterisierung der neuen Gedanken als „Minen“ macht Bachmann außerdem klar, welche identitätsgefährdende Wirkung von diesen ausgeht.⁴⁵¹ Der Ich-Erzähler beginnt sich selbst plötzlich „in anderen Zusammenhängen“ zu sehen und sich als Teil einer kosmischen Ordnung zu begreifen:

Es erging mir wie einem Wilden, der plötzlich aufgeklärt wird, daß die Welt, in der er sich bewegt, zwischen Feuerstätte und Lager, zwischen Sonnenaufgang und Sonnenuntergang, zwischen Jagd und Mahlzeit, auch die Welt ist, die sich mit großer Geschwindigkeit um sich selbst und zugleich um die Sonne dreht. Ich sah mich mit einemmal in anderen Zusammenhängen, mich und das Kind, das zu einem bestimmten Zeitpunkt, Anfang oder Mitte November, an die Reihe kommen sollte mit seinem Leben, genauso wie einst ich, genau wie alle vor mir. (A, 139)

Die Welt rückt somit in ein neues Licht und wird unter den Vorzeichen der Endlichkeit betrachtet. Gerade der Prozess der Fortpflanzung erscheint dem Protagonisten als Teilhabe an einem sich ewig wiederholenden Lebenszyklus, der sich aus einer Aneinanderreihung, einer symbolhaften „Kette“ (A, 140) einzelner Generationen zusammenfügt. Ebenso wie über Jahrhunderte hinweg in einer männlichen Genealogie Väter und Söhne geboren wurden und wieder gestorben sind („Und Sem zeugte Arpachsad. Als Arpachsad fünfunddreißig Jahre alt war, zeugte er den Selah. Und Selah zeugte Heber. [...]“ [A, 140]), kommt nun auch sein Sohn „an die Reihe für das Spiel, das er vorfindet und zu begreifen angehalten wird: Fortpflanzung und Erziehung, Wirtschaft und Politik“ (140).

⁴⁵⁰ Philipp (2001), S. 62.

⁴⁵¹ Vgl. ebd., S. 63.

Dabei wird er sich – wie der Vater prognostiziert – „mit Geld und Gefühl, mit Arbeit und Erfindung und der Rechtfertigung der Spielregel, die sich Denken nennt“ (A, 140), befassen und auf diese Weise in die vorgegebene, patriarchalisch geprägte Gesellschaftsordnung eingehen.⁴⁵²

Der Protagonist versucht, evolutionäre, gesellschaftliche und symbolische Zusammenhänge innerlich aufzuschlüsseln und mit seiner eigenen Identität, seiner Rolle in der Welt in Verbindung zu bringen. Mit einem Mal wird ihm nicht nur die Relativität der eigenen Existenz bewusst, sondern er begreift auch die Möglichkeiten, die im Anfang eines neuen Lebens begründet liegen. Es würde seine Aufgabe sein, dieses „Spiel“ von „Fortpflanzung und Erziehung“ zu gestalten und dem Kind die Welt zu erklären: „Ich würde dafür zu sorgen haben, daß mein Kind erfuhr, was alles bedeutete und wie alles zu gebrauchen sei [...]. In meinem Kopf wirbelte es.“ (A, 141)

Der ungeborene Sohn avanciert so bereits vor der Geburt zur Projektionsfläche einer Hoffnung, die fortan das Denken des Protagonisten beherrscht. Er beginnt, „alles auf das Kind hin anzusehen“ (A, 140), und „einen totalisierten Neuanfang“ zu fantasieren.⁴⁵³ Dabei ist es wohl als Bachmann'sche Ironie zu betrachten, dass sich die Fantasien des Vaters gleich unmittelbar nach der Geburt des Kindes an den Anforderungen der Realität brechen und an der Frage der „Namensgebung“ aufhängen, die gewissermaßen als „Urakt der Bedeutungskonstitution“ bezeichnet werden könnte.⁴⁵⁴ Der Ich-Erzähler berichtet:

Als das Kind kam, hatte ich natürlich keine Verwendung für die große Lektion. Es war da, gelbsüchtig, zerknittert, erbarmungswürdig, und ich war auf eins nicht vorbereitet – daß ich ihm einen Namen geben mußte. Ich einigte mich in aller Eile mit Hanna, und wir ließen drei Namen ins Register eintragen. Den meines Vaters, den ihres Vaters und den meines Großvaters. Von den drei Namen wurde nie einer verwendet. Am Ende der ersten Woche hieß das Kind Fipps. (A, 141)

Gerade noch das patriarchale Erbe eines biblisch-christlichen Vater-Sohn-Narrativs hinterfragend, wird das Kind nun doch in die symbolische Genealogie eingebettet und an die väterliche Traditionslinie gebunden.⁴⁵⁵ Der ‚Name des Vaters‘ bzw. der Väter wird dem Kinderleben damit als symbolische Signatur eingeschrieben und bleibt als implizites Gesetz in seiner Entwicklung wirksam.⁴⁵⁶ Allerdings scheint es, als hätten sich die Eltern eher aus Ermangelung einer Alternative denn aus Überzeugung für die entsprechende Namensverbindung entschieden, die am Ende

⁴⁵² Vgl. Nagy (2010), S. 139.

⁴⁵³ Töller (1998), S. 75.

⁴⁵⁴ Nagy (2010), S. 139.

⁴⁵⁵ Vgl. ebd., S. 139. Vgl. auch: Töller (1998), S. 78.

⁴⁵⁶ Hajnalka Nagy spricht in Anlehnung an einen Lacan'schen Begriff von Bachmanns literarischer Absicht, „die Zerstörung des *nom du père* und die der alten Sprachordnung herbeizuführen“. Bachmann lasse viele Figuren namenlos auftreten, um sie aus dem sprachlichen Bedeutungssystem herauszuheben. Vgl. Nagy (2010), S. 137. Im Falle dieser Erzählung bleibt zwar der Protagonist selbst namenlos, das Kind wird jedoch durch den Namen der Großväter unmittelbar dem ‚Gesetz des Vaters‘ unterstellt und „in die alte Ordnung des Logos eingebettet“, wie Nagy schreibt. Das Bemühen des Vaters, sein Kind aus diesen Zusammenhängen auszunehmen, wird somit gleich zu Beginn durch seinen fehlenden Einfallsreichtum bei der Namensgebung persifliert. Nagy (2010), S. 139.

– ohne schlüssige Begründung – auf den etwas flapsig anmutenden, zugleich aber vieldeutigen Rufnamen „Fipps“ verkürzt wird.⁴⁵⁷

Ebenso unvorbereitet wie auf die Frage nach dem geeigneten Namen für das Neugeborene ist der Protagonist indes auf seine Rolle als Vater. Eine emotionale Nähe kann sich nicht einstellen, da er die Signale des Säuglings nicht zu deuten weiß und von den kindlichen Bedürfnissen überfordert ist. Die notwendigen Versorgungsaufgaben übernimmt Hanna, der „das Nächstliegende“ nicht schwerfällt (A, 142), während der Protagonist dem Kind gegenüber auf Distanz bleibt. Auffallend sind die bewegungsassoziierten Termini, mit denen innere und äußere Nähe-Distanzverhältnisse zwischen den Figuren beschrieben werden. So liest man etwa an einer Stelle: „In dem Maß, in dem es seinen Kreis vergrößerte, steckte ich den meinen zurück. Ich ging an die Wand, bei jedem Lächeln, jedem Jubel, jedem Schrei.“ (A, 142-143) Wie es scheint, fühlt sich der Vater durch das Kind von seinem Platz in der Welt verdrängt und wird durch sein Heranwachsen an den eigenen Alterungsprozess, die verlorene Jugend erinnert („Aber mir hatte das Kind keine neue Jugend gegeben.“ [A, 142]) Er verfolgt die voranschreitende kindliche Entwicklung mit Argwohn und hat die unheilvolle Ahnung „einer Niederlage entgegenzugehen“ (A, 142).

Befremdet betrachtet er die „richtungslos blickenden Augen“ sowie das „wenig bewegte Gesicht“ des Kindes und analysiert „seine Züge wie eine überlieferte Schrift, für deren Entzifferung es keinen Anhaltspunkt gibt.“ (A, 142) Seine Ratlosigkeit scheint sich dabei nicht nur auf das Kind, sondern auch auf sich selbst zu beziehen und eine beginnende existenzielle Verunsicherung zu spiegeln. So heißt es: „Nicht Hanna, und vielleicht kein Mensch, hätte mich verstanden, aber in dieser Zeit begann meine Beunruhigung.“ (A, 142) Analog zu jener, in den *Frankfurter Vorlesungen* gestellten Frage nach dem Wesen des Ichs - „Denn was ist das Ich, was könnte es sein?“ – erweist es sich auch hier mit einem Mal als „eine Chiffre für etwas, das zu dechiffrieren mehr Mühe macht als die geheimsten Order.“ (FrV, 42)

Tatsächlich ist das anfänglich sprachlose und hilflose Kind, abgesehen von seinem Namen, noch weitgehend unberührt „von menschlichen Sinngebungen“ und präsentiert sich daher als unbeschriebenes Blatt, in das sich die Bedeutung der Welt erst einschreiben muss.⁴⁵⁸ Es erscheint naheliegend, dass Bachmann hierbei das Motiv der „richtungslosblickenden Augen“ mit einem „wenig bewegten“ Ausdruck des Kindes kombiniert, zumal Richtung und Bewegung für sie wichtige Paradigmen einer neuen Sprache darstellen. In dem Maß, in dem sich das Kind noch in einem präreflexiven, vorsprachlichen Entwicklungsstadium befindet, bleibt auch die Zukunft mit allen Entwicklungsspielräumen offen und bietet dem Vater damit eine ideale Projektionsfläche für

⁴⁵⁷ Es ist anzunehmen, dass Bachmann mit dem Namen auf die Bildergeschichte *Fipps, der Affe* von Wilhelm Busch anspielt. Vgl. Schneider (2013), S. 116.

⁴⁵⁸ Nagy (2010), S. 140.

„seine demiurgischen Phantasien von grundlegend veränderten Existenzbedingungen.“⁴⁵⁹ „Er war der erste Mensch.“ (A, 143), glaubt er demgemäß zu begreifen, und wittert im „unbeschriebene[n] Gesicht“ des Sohnes „den Ort der Utopie“.⁴⁶⁰ An entscheidender Stelle liest man:

Mit ihm fing alles an, und es war nicht gesagt, daß alles nicht auch ganz anders werden konnte durch ihn. Sollte ich ihm nicht die Welt überlassen, blank und ohne Sinn? Ich mußte ihn ja nicht einweihen in Zwecke und Ziele, nicht in Gut und Böse, in das, was wirklich ist und was nur so scheint. Warum sollte ich ihn zu mir herüber ziehen, ihn wissen und glauben, freuen und leiden machen! Hier, wo wir stehen, ist die Welt die schlechteste aller Welten, und keiner hat sie verstanden bis heute, aber wo stand er, war nichts entschieden. Noch nicht. Wie lange noch? (A, 143)

Indem der Protagonist die Welt in ein Hier und ein Dort aufspaltet, evoziert er die Vorstellung einer imaginären Topographie, die in zwei – voneinander abgegrenzte – ideelle Bereiche getrennt ist. Während sich das Kind zunächst noch auf jener Seite befindet, auf der „noch nichts entschieden“ zu sein scheint, wird die Seite der Eltern in Abwandlung des Leibniz'schen Diktums als „schlechteste aller Welten“ denunziert.⁴⁶¹ Wie der Protagonist rasch erkennt, wirkt jedoch gerade die Sprache als überbrückendes Medium, das die beschriebenen Wirklichkeitsdimensionen miteinander verbindet. Um zu verhindern, dass der noch unvoreingenommene Sohn Fipps die Grenze der Sprachlosigkeit überschreitet und auf die andere, sprachlich determinierte und somit auch menschlich verkommene Seite wechselt, beschließt der Protagonist, „ihm die Benennung der Dinge zu verschweigen“ (A, 143) und die kindliche Sprachentwicklung zu boykottieren. Eine *neue* Sprache avanciert demgegenüber zum Vehikel einer Welterneuerungsphantasie, bei der er „die Sprache zum ‚Alles‘ der Veränderung und zur Konkretion einer Utopie“⁴⁶² verabsolutiert:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirklichen. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück. Alles war eine Frage, ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte. (A, 143)

Obwohl Formulierungen stark an Bachmanns eigene Forderung nach einer neuen Sprache in den *Frankfurter Vorlesungen* erinnern, sind sie hier mit einem Absolutheitsanspruch kombiniert, der das notwendige Scheitern der Sprachutopie vorwegnimmt. Ähnlich wie auch in den Erzählungen *Ein Schritt nach Gomorrha* oder *Das dreißigste Jahr* „remythisiert“ der Protagonist hier „einen Zustand der Sprache, als diese noch nicht zum bloßen Kommunikationsmittel reduziert war.“⁴⁶³ Mit Rekurs auf ein biblisch-mythologisches Narrativ würde dies bedeuten, nicht nur „die Vertreibung aus dem Paradies“, sondern auch „die babylonische Sprachenverwirrung rückgängig zu

⁴⁵⁹ Philipp (2001), S. 62.

⁴⁶⁰ Nagy (2010), S. 140.

⁴⁶¹ Vgl. Philipp (2001), S. 63.

⁴⁶² Töller (1998), S. 78-79.

⁴⁶³ Ebd., S. 79.

machen.“⁴⁶⁴ Wie Ursula Töller festhält, kommt in einem solchen Gedanken denn auch die ganze „Hybris des Vaters“ zum Ausdruck, da er von seinem Kind gewissermaßen erwartet, „vor die Erbsünde zurückzukehren“.⁴⁶⁵

3.4.2. Vom ersten Schritt zum ersten Wort

Wie sich zeigt, kann der Vater dem kindlichen Sozialisationsprozess nicht ohne Weiteres Einhalt gebieten und er muss beobachten, wie das Kind mit zunehmendem Alter buchstäblich immer weiter aus dem antizipierten Unschuldszustand heraus tritt: „[B]ald streckte er sich, stand schwankend, zusehends fester, rutschte auf Knien durchs Zimmer, und eines Tages kamen die ersten Worte. Es war nicht mehr aufzuhalten, und ich wußte noch immer nicht, was zu tun war.“ (A, 143) Auffallend ist dabei, dass „die ersten Worte“ unmittelbar auf die ersten Schritte folgen und auf diese Weise nicht nur in einen motivischen, sondern auch in einen entwicklungsbedingten Zusammenhang gebracht werden. Während es zunächst heißt: „Alle Wege waren ihm gleich. Alle Wesen gleich.“ (A, 144), verändert sich durch die voranschreitende motorische und sprachliche Entwicklung des Kindes auch die Bedeutung des Raumes, in dem es sich bewegt. Bachmann scheint damit auf eine – wenn man so will – ontogenetische Verbindung von Bewegung und Sprache zu verweisen, die sich auch in der Entwicklungsgeschichte des Menschen abzeichnet.

Ähnlich der Polarität, die der Vater durch die zweigeteilte imaginäre Topographie von Sprache und Sprachlosigkeit, Schuld und Unschuld eröffnet, wird auch das Verhältnis der Ehepartner als ein antagonistisches beschrieben, in dem Hanna zur Gegenspielerin des Protagonisten stilisiert wird.⁴⁶⁶ So bezeichnet er seine Frau als „eine wundervolle Versucherin“ (A, 144), die Fipps für die eigenen Ansichten und Einstellungen vereinnahmt: „Sie stand unentwegt über den namenlosen Fluß gebeugt und wollte ihn herüberziehen, ging auf und ab an unserem Ufer und lockte ihn mit Schokoladen und Orangen, Brummkreiseln und Teddybären.“ (A, 144-145) Das hier aufgerufene territoriale Sinnbild markiert eine metaphorische Grenzziehung, die den U-topos einer wertfreien und sprachlosen Existenz vom Ort des realen Lebens abtrennt. Die Metapher des „namenlosen Fluß[es]“ tangiert dabei ein semantisches Umfeld, das nicht nur einer für Bachmann charakteristischen Bilderwelt entstammt, sondern auch an mythologische Motive angelehnt ist.⁴⁶⁷ So könnte in der Flussmetapher, wie Ursula Töller bemerkt, etwa ein Hinweis auf den in der griechischen Mythologie verankerten ‚Strom des Vergessens‘ stecken, der den Verstorbenen die Erinnerung an das irdische Leben raubt.⁴⁶⁸ Durch die Ausgrenzung des Kindes aus der Sphäre von Sprache und

⁴⁶⁴ Töller (1998), S. 79.

⁴⁶⁵ Ebd., S. 79.

⁴⁶⁶ Vgl. Klaubert (1983), S. 59.

⁴⁶⁷ Sigrid Weigel weist in ihrer Monografie auf die symbolische Bedeutung von Topographien in Bachmanns frühen Erzählungen hin und hebt u.a. die „Flußlandschaft“ als ein „allegorisches Schema“ hervor. Vgl. Weigel (1999), S. 353. Stellvertretend sei hier etwa die Erzählung *Die Fähre* genannt. Vgl. Weigel (1999), S. 53.

⁴⁶⁸ Vgl. Töller (1998), S. 79-80.

Wissen, kommt es schließlich zu einer vom Vater „vorgenommene[n] Exilierung des Sohnes“, ⁴⁶⁹ die diesen nicht nur sprachlich isolieren soll, sondern auch aus dem familiären Gefüge ausschließt.

Hans Höller weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der Versuch des Protagonisten, „sein Kind vor der geltenden Sprache und ihrer institutionalisierten Logik zu bewahren“, zu einer „Rückkehr ins Ungebundene“ führe, die zugleich eine Rückkehr in die Natur bedeutet.⁴⁷⁰ So ist es bezeichnend, dass der Vater gerade auf ausgedehnten Waldspaziergängen alternative Formen des Sprechens vermutet, die sich als vage Ahnungen geheimnisvoller Natursprachen offenbaren.⁴⁷¹

Und wenn die Bäume Schatten warfen, meinte ich, eine Stimme zu hören: Lehr ihn die Schattensprache! [...] Mach einen anderen Versuch! Laß ihn zu 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! Er ging über Steine. Über Wurzeln. Lehr ihn die Steinsprache! Wurzle ihn neu ein! Die Blätter fielen, denn es war wieder Herbst. Lehr ihn die Blattersprache! / Aber da ich kein Wort aus solchen Sprachen kannte oder fand, nur meine Sprache hatte und nicht über deren Grenzen gelangen konnte, trug ich ihn stumm die Wege hinauf und hinunter und wieder heim, wo er lernte, Sätze zu bilden, und in die Falle ging. (A, 145)

In Hinblick auf die Fragestellung dieser Arbeit könnte wohl behauptet werden, dass sich in dieser Passage eine innere Bewegung als äußere allegorisiert findet, die zugleich einen Entwicklungsweg des Protagonisten präfiguriert. Die ausgedehnten Wanderungen „durch den Wienerwald“ beginnen als hoffnungsvolle Aufbrüche, enden aber stets mit der resignativen Rückkehr in die zurückgelassene häusliche Ordnung. Dabei reflektiert nicht nur die zurückgelegte Strecke, sondern auch die zyklische Struktur des Jahres, die sich hier im wiederkehrenden Herbst andeutet, die Bewegung der regelmäßig scheiternden Ausbruchsversuche. Ebenso wie sich der Vater unfähig fühlt, die mystischen Lockrufe aus der Natur zu erwidern und seinen Sohn „an die Sprache der Natur und an eine mystische Ordnung zu binden [...], kann er selber nicht auf seine Entzifferungsmechanismen verzichten“ und bleibt somit in kulturellen Ordnungssystemen gefangen.⁴⁷² Das aus den anderen beiden – in dieser Arbeit analysierten Erzählungen bereits bekannte – Bild der ‚Falle‘ korrespondiert demgemäß mit dem Empfinden des Vaters, der sich gewissermaßen von der eigenen Sprache geknebelt fühlt und „nicht über deren Grenzen“ hinauskommt.⁴⁷³

⁴⁶⁹ Töller (1998), 79.

⁴⁷⁰ Höller (1987), S. 132.

⁴⁷¹ Sigrid Weigel erwähnt in diesem Zusammenhang auf das Sprachkonzept Walter Benjamins, in dem dieser „den ‚Sündenfall‘ bekanntlich als Zäsur“ verstehe, „die die Magie der adamitischen Sprache – [...] der stummen Sprache der Natur [...] – von jener Sprache trennt, die als Zeichensystem funktioniert.“ Weigel (1999), S. 126. Vgl. auch: Benjamin (1980 II.1), S. 151. zit. nach Weigel (1999), S. 126.

⁴⁷² Nagy (2010), S. 140.

⁴⁷³ Zu erwähnen bleibt, dass der Imperativ „Laß ihn zu Schatten gehn!“ (145) als symbolische Formel gelesen werden könnte, der eine mythologische Dimension innewohnt. Töller schreibt: „Das Reich der Schatten ist in der griechischen Mythologie Aufenthaltsort der Toten, jenseits der bewohnten Welt, durch einen Fluß vom Diesseits getrennt.“ Eines solche Lesart korrespondiert nicht nur mit dem Motiv „des trennenden Flusses“, das schon vorher in die Erzählung eingeführt wurde, sondern kündigt auch „den bevorstehenden Tod“ des Kindes an. Töller (1998), S. 79.

Unschwer lässt sich indes aus dieser Formulierung ein Wittgenstein'scher Gedanke herauslesen, der ein existenzielles Dilemma spiegelt, das in Bachmanns Texten überaus häufig auftaucht.⁴⁷⁴ Der Protagonist scheint die Wittgenstein'sche Botschaft jedoch zu radikalisisieren und an die Leerstelle der neuen Sprache ein absolutes Schweigen zu setzen, mit dem er dem Kind jede Art der Kommunikation verweigert.⁴⁷⁵ Wie sich in diesem Zusammenhang zeigt, sind die identitätsbezogenen Paradigmen Sprache und Bewegung eng miteinander verbunden und offenbar wechselseitig aufeinander bezogen. So schweigt der Vater nicht nur beharrlich, sondern *trägt* seinen Sohn auch „stumm die Wege hinauf und hinunter“ (A, 145), womit er diesen nicht nur am selbständigen Gehen, sondern auch – mit Bachmanns Vokabular gesprochen – an der Ausprägung einer individuellen Gangart hindert.

Wie stark Bachmann die erzählte Landschaft immer wieder allegorisch auflädt, zeigt sich etwa auch an einer anderen Stelle, die metaphorisch an das aufgerufene Motiv der „Falle“ (A, 145) anschließt. So ist von „einer Sackgasse neben dem Haus“ die Rede, in welcher „der ältere Fipps öfter mit älteren Kindern spielen [durfte].“ (A, 146) Die sinnfällige Topographie ist damit symbolische Grundierung einer Projektion, die das vom Vater empfundene Gefühl der Ausweglosigkeit metaphorisch konnotiert. Arturo Larcati bemerkt hierzu, dass „die Sprachbilder“, die Bachmann etwa in dieser Erzählung skizziert, „als Inbegriff der Sprachschablonen“ gelten könnten, „welche die Wahrnehmung der Wirklichkeit präformieren“.⁴⁷⁶

Tatsächlich erlebt der Protagonist das vordergründig harmlose Spiel der „kleinen Männer“ (A, 146), die sich in der Sackgasse über das Ausleeren einer mit Wasser gefüllten Blechdose beraten, als verschwörerische Machenschaft einer heranwachsenden Generation, die sich auf ihre zukünftigen Aufgaben vorbereitet (vgl. A, 146). So wird das kindliche Experiment in der Vorstellung des Vaters zu einer Art Initiationsritus für den endgültigen Eintritt in die Gesellschaft, der das Schicksal seines Kindes besiegelt:

Es war geschehen, vollbracht. Vielleicht gelungen. Es mußte gelungen sein. Die Welt konnte sich auf diese kleinen Männer verlassen, die sie weiterbrachten. [...] Die Welt war weitergebracht worden, der Ort war gefunden, von dem aus man sie vorwärtsbrachte, immer in dieselbe Richtung. Ich hatte gehofft, mein Kind werde die Richtung nicht finden. Und einmal, vor langer Zeit, hatte ich sogar gefürchtet, daß es sich nicht zurechtfinden werde. Ich Narr hatte gefürchtet, es werde die Richtung nicht finden. [...] Ich wollte dieses Kind nicht mehr. Ich haßte es, weil es zu gut verstand, weil ich es schon in allen Fußstapfen sah. (A, 146-147)

⁴⁷⁴ Das originale Wittgenstein-Zitat lautet: „*Die Grenzen meiner Sprache* bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ Wittgenstein (1963), S. 89.

⁴⁷⁵ Im letzten Satz des Tractatus heißt es lediglich: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“ Wittgenstein (1963), S. 115. Daraus geht keine Ablehnung der Sprache als solcher hervor, wie sie dem Protagonisten dieser Erzählung sehr wohl attestiert werden kann.

⁴⁷⁶ Larcati (2006), S. 26.

Signifikant erscheint hier, dass der Begriff der „Richtung“ (A, 147) erwähnt und mit der Entwicklung des Kindes in Verbindung gebracht wird. Der Protagonist rekurriert damit indirekt auf eine Bewegung, die als ein Mitgehen mit den gesellschaftlichen Konventionen gedeutet werden könnte. Wie er zu erkennen glaubt, ist nun keine weltbewegende Richtungsänderung, kein revolutionärer Akt mehr vom Kind zu erwarten, da dieses, „buchstäblich schon in allen Fußstapfen“ (A, 147) steckend, auf den Spuren vergangener Generationen wandert. Mehr denn je scheinen dabei die individuellen Züge des Kindes unter der Maske eines menschlichen Prototyps zu verschwinden, die dem Vater eine Angriffsfläche für jenen Hass bietet, den er auf ‚die Menschen‘ als solche projiziert. So gesteht er: „Ich ging herum und dehnte meinen Haß aus auf alles, was von den Menschen kam, [...], diesen ganzen verfilzten, ausgeklügelten Wust, der sich Ordnung nennt“ (A, 147).

Deutlich manifestiert sich in einem solchen Bekenntnis die „geistige Absage an ‚alles‘, was Menschwerk ist“, ⁴⁷⁷ womit auch eine handlungsdeterminierende Kraft des gesamten Erzählverlaufs benannt ist. Ähnlich wie der Protagonist zu Anfang der Erzählung ein utopisches „Ufer“ (A, 145) jenseits des „namenlosen Fluß[es]“ (A, 144) imaginiert, kann er sich den ersehnten anderen Zustand nur an einem jenseitigen Ort ausmalen, der weit abseits der gegenwärtigen Realität liegt:

Ich wütete gegen mich, weil ich meinen Sohn in diese Welt gezwungen hatte und nichts zu seiner Befreiung tat. Ich war es ihm schuldig, ich mußte handeln, mit ihm weggehen, mit ihm auf eine Insel verziehen [sic!]. Aber wo gibt es diese Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann? Ich war mit dem Kind gefangen und verurteilt von vornherein, die alte Welt mitzumachen. Darum ließ ich das Kind fallen. Ich ließ es aus meiner Liebe fallen. Dieses Kind war ja zu allem fähig, nur dazu nicht, auszutreten, den Teufelskreis zu durchbrechen. (A, 147)

Die Utopie wird somit in eine Metapher gebannt, die nicht nur „eine neue Welt“ allegorisiert, sondern sich zugleich als Ort extremster Abschottung offenbart. Im Begriff der Insel findet sich schließlich auch die lexikalisch verwandte Isolation reflektiert, die sich der Protagonist für sein Projekt des ‚neuen Menschen‘ wünscht. ⁴⁷⁸ In der Verwendung solcher utopischer Landschaftsbilder veranschaulicht sich auch das poetische Verfahren, mit dem Bachmann das Innenleben der Figuren an eine fiktive Topographie bindet. So symbolisieren nicht nur äußere – d.h. in der Handlung reale – Landschaften den Bewegungsraum innerer Entwicklungsprozesse, sondern auch innere – d.h. vorgestellte und irrealer – Topographien sind Teil der Bachmann’schen Allegorisierungstechnik. Demgemäß wird das utopische Denken des Vaters von paradiesischen Zustandsbildern begleitet, die seine Vorstellung vom *anderen* Leben besetzen.

⁴⁷⁷ Philipp (2001), S. 60.

⁴⁷⁸ Was auffällt, ist der paradoxe Freiheitsbegriff, den der Protagonist der Inselmetapher unterlegt: Während er die eigene, lebensweltliche Realität als eine Art Gefängnis empfindet, aus der es „keinen Ausweg“ (148) gibt, richtet sich sein Freiheitsstreben auf einen nach allen Seiten hin abgegrenzten Raum, der ohne entsprechende Verbindungen zur Außenwelt nicht mehr verlassen werden kann.

3.4.3. Innerer Rückzug ohne äußeren Ausweg

Die Bilanzierung über das eigene Scheitern führt schließlich zu einem radikalen Akt, der hier als Sanktionierung des Kindes dargestellt wird. Weil es nicht erfüllt, was sich der Ich-Erzähler von ihm verspricht, lässt er „es aus [s]einer Liebe fallen“ (A, 147), womit er die Möglichkeit einer emotionalen Beziehung endgültig unterbindet. Der antizipierte „Austritt aus tradierten anthropozentrischen Denkmustern, konventionellen Verhaltensformen und normativen Wertkategorien“ ist nicht geglückt, dem Protagonisten ist es nicht gelungen, sein Kind aus dem vorgefundenen Ordnungssystem zu lösen.⁴⁷⁹ So heißt es:

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, [...]. Weil ich nicht mehr wußte, wie und woraufhin ich ihn bilden sollte, gab ich es auf.“ (A, 148)

Das Gefühl der Ausweglosigkeit, das hier anschaulich als fehlende Richtung in der Erziehung – der Frage nach einem ‚Woraufhin‘ der Bildung – dargestellt wird, kulminiert somit in einer umfassenden Desillusionierung, die sich zugleich als Höhepunkt der aufgebrochenen Identitätskrise äußert. Ebenso wie der Vater durch eine symbolische „Wegstoßbewegung“⁴⁸⁰ seine Liebe vom Kind abzieht, richtet er nun seine Aufmerksamkeit auf sich selbst und macht sich so zum Zentrum der eigenen Utopie: „Ich war neu geboren, aber er war es nicht! Ich war es ja, ich war der erste Mensch und habe alles verspielt, hab nichts getan!“ (A, 149) Die bereits vor langer Zeit stattgefundenen, vorgeburtliche Identifizierung des Vaters mit seinem Sohn als „erste[m] Mensch[en]“ (A, 143) kommt somit in ihrer ganzen Konsequenz zum Ausdruck und lässt die motivische Verbindung der beiden Figuren erkennbar werden.⁴⁸¹ Wie sich herausstellt, erschöpft sich die Hoffnung auf eine utopische Zukunft im absoluten Anspruch eines Alles-oder-nichts-Gedankens, nach dem der Vater nicht nur die Sozialisation des eignen Sohnes, sondern auch sein eigenes Handeln beurteilt.

Sein darauffolgender Rückzug aus dem Familiengeschehen spiegelt auch die Verkehrung des utopischen Denkens in eine negative Utopie, die sich als resignative Haltung gegenüber der Gegenwart einstellt und zu einer nihilistischen Weltsicht auswächst.⁴⁸² Indem sich seine Hoffnung auf *alles* in eine Hoffnung auf *nichts* verwandelt, bleibt er letztlich in der aporetischen Struktur des eigenen Denkens stecken und kommt zugleich nicht über die Hürde des eigenen Absolutheitsanspruchs hinaus: „Ich wünschte für Fipps nichts, ganz und gar nichts. Ich beobachtete ihn nur

⁴⁷⁹ Philipp (2001), S. 63.

⁴⁸⁰ Schneider (2013), S. 117.

⁴⁸¹ Vgl. Angst-Hürlimann (1971), S. 81.

⁴⁸² Sigrid Weigel, die ebenfalls den Begriff der „Negativutopie“ gebraucht, dementiert, dass die Erzählung einem solchen Schema nachkommt. Ihr zufolge geht es vielmehr um die „Verwerfung einer Utopie, die von der Erlösung der Welt durch die Schaffung eines neuen Menschen handelt“. Weigel (1999), S. 127. Dies trifft sicherlich auf das Ende der Erzählung zu, Weigel könnte aber auch entgegengehalten werden, dass der Vater zum geschilderten Zeitpunkt seine utopische Einstellung zunächst nicht eindeutig verwirft, sondern lediglich seine Hoffnung in seinen Sohn verliert.

weiter. Ich weiß nicht, ob ein Mann sein eigenes Kind so beobachten darf. Wie ein Forscher einen ‚Fall‘. Ich betrachtete diesen hoffnungslosen Fall Mensch.“ (A, 149) Klaus Haberkamm weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass der sinnfällige Begriff des „Fall[s]“ etymologisch mit dem vorausgehenden das ‚Fallen-Lassen‘ des Kindes aus der väterlichen Liebe (vgl. A, 147) sowie dem tödlichen Unfall am Ende der Erzählung korrespondiert.⁴⁸³ Darüber hinaus könnte behauptet werden, dass sich darin auch das Bachmann’sche Motiv der ‚Falle‘ spiegelt.

Wie Ursula Töller bemerkt, wird jener „Stillstand der Zeit, der sich zunächst aus der Antizipation des absoluten Ereignisses ankündigt“, durch die Resignation des Protagonisten „vom erzählten Inhalt eingeholt“⁴⁸⁴ und geht – so könnte weiter interpretiert werden – in der Nicht-Erfüllung der väterlichen Zukunftsphantasien auf. Die Negativierung der eigenen Wünsche führt letztlich sogar soweit, dass die Potentialität des Leben als solche verneint wird, und der Vater den Prozess der biologischen Fortpflanzung mit der Fortsetzung einer kulturanthropologischen Ordnung in eins setzt. „Nachdem der Vater die Aporie seines Experiments erkennt, entscheidet er sich für die Auslöschung des eigenen Geschlechts, als Träger des dualistischen Systems“, schreibt Hajnalka Nagy in diesem Zusammenhang. Und tatsächlich wird vom Protagonisten unverhohlen bekannt:

Ich fühlte mich ausgelöscht als Mann, impotent. Ich wünschte mir, es zu bleiben. Wenn da eine Rechnung war, würde sie aufgehen zu meinen Gunsten. Austreten aus dem Geschlecht, zu Ende kommen, ein Ende, dahin sollte es nur kommen! (A, 153)

Das Motiv des Austritts aus der bestehenden Ordnung und sogar aus dem eigenen Geschlecht taucht – etwa auch im Vergleich mit den beiden anderen analysierten Erzählungen – in Bachmanns Texten überaus häufig auf und ist eng mit ihrem poetologischen Utopieverständnis verbunden. Dass die vielfältigen Versuche eines solchen Austritts notwendig scheitern, gehört jedoch zu ihrem literarischen Programm, das – wie bereits in den theoretischen Ausführungen dieser Arbeit erläutert wurde – keinen solchen Austritt aus einer sozial, sprachlich und kulturell vermittelten Ordnung vorsieht (Vgl. ERS, 76). Das nach Freiheit strebende Subjekt soll sich ihr zufolge zwar an der Vorstellung eines utopischen Zustandes orientieren, diesen aber nicht absolut setzen, weil damit auch die Gefahr des Aufgebens – und damit des Stillstandes – verbunden wäre. Schließlich spricht Bachmann von einem „Spannungsverhältnis“, das aus dem „Widerspiel des Möglichen mit dem Unmöglichen“ entsteht (ERS, 76), und dadurch Veränderung überhaupt erst lostritt.

Ruft man sich diese Überlegungen noch einmal ins Gedächtnis, so erscheint die vorliegende Erzählung wie ein Exempel dieses Verabsolutierungs-Fehlers, der notwendig in die Resignation führt und jede realitätsverändernde Bewegung des Subjekts einfriert. Wie Claude Heiser, der sich mit dem Motiv des Wartens in Bachmanns Texten beschäftigt hat, herausarbeitet, liegt die Krux

⁴⁸³ Haberkamm, Klaus: „Alles“ oder nichts: Ingeborg Bachmanns Erzählung im Diskurs mit Max Frischs Roman *Homo faber*. In: MLN 104 (3) 1989, S. 618.

⁴⁸⁴ Töller (1998), S. 76.

„[j]edweder Form der Erwartung“ nämlich darin, dass sie „nicht im Hier und Jetzt vollzogen, sondern auf die Zukunft verlegt [wird]“ und damit „als Potentialität der Realität und der Aktion entgegengesetzt [ist]“. ⁴⁸⁵ Ganz im Sinne dieser Einschätzung kommt auch der Protagonist selbst zu der Erkenntnis, dass er als Welterklärer und Wegbereiter einer neuen Zukunft versagte, weil er all seine Erwartung auf das Kind übertragen hat. So heißt es:

Ich machte diesem Kind und mir den Prozeß – ihm, weil es eine höchste Erwartung zunichte machte, mir, weil ich ihm den Boden nicht bereiten konnte. Ich hatte erwartet, daß dieses Kind, weil es ein Kind war – ja, ich hatte erwartet, daß es die Welt erlöse. (A, 149)

Mit der Metapher des „Boden[s]“, den er seinem Kind „nicht bereiten konnte“, findet sich nun der – während den Sonntagswanderungen gedachte – Imperativ „Wurze ihn neu ein!“ (A, 145) klar beantwortet. Durch die Charakterisierung des Sohnes als ‚Erlöser‘ werden die vorangegangenen zahlreichen biblischen Anspielungen außerdem um ein religiöses Moment erweitert, das sich nahtlos in die dogmatische Welterneuerungsfantasie des Vaters einfügt. Tatsächlich wird der Protagonist gerade durch solche Heilsversprechungen „einer unmenschlichen, Beziehungen zerstörenden und letzten Endes sogar todbringenden Überforderung schuldig“, die sich verheerend auf die Entwicklung des Kindes auswirkt. ⁴⁸⁶

3.4.4. Lang verlorene Spur des Gefühls

Wie der weitere Erzählverlauf zeigt, beginnt das Kind zunehmend aggressive und antisoziale Verhaltensweisen zu entwickeln, die nicht nur dem messianischen Erlösungsgedanken des Vaters widersprechen, sondern auch auf ein mangelndes Einfühlvermögen hindeuten: „Denn das Böse, wie wir es nennen, steckte in dem Kind wie eine Eiterquelle“, ist der Protagonist bereits nach den ersten Fehlritten überzeugt (A, 150). Was der Vater als Auswüchse des Bösen zu erkennen glaubt, kommt in aggressiven und destruktiven Ausbrüchen des Kindes zum Ausdruck, die sich vor allem gegen die soziale Umwelt richten (vgl. A, 150-151). Neben einzelnen kleineren Vorfällen gipfelt die Serie an Verhaltensauffälligkeiten schließlich in einer Attacke auf einen Mitschüler, dem er ein „Taschenmesser“ geradewegs „in die Brust rennen“ möchte (A, 154).

Liest man die Geschichte mit den Augen des Vaters – was durch die Erzählperspektive simuliert wird –, so erscheinen diese Ereignisse als biblische Implikationen einer allgemeinmenschlichen Entwicklung, die zugleich eine Präfiguration des Sündenfalls und der Vertreibung aus dem Paradies darstellen könnte. ⁴⁸⁷ Tatsächlich gibt es in der Vorstellung des Protagonisten sogar eine innere Verbindung zwischen dem Tod des Kindes und der tragischen „Messergeschichte“ (A, 155), die mit der irrationalen Vorstellung eines kausalen Zusammenhangs einhergeht:

⁴⁸⁵ Heiser (2007), S. 157.

⁴⁸⁶ Schneider (2013), S. 117.

⁴⁸⁷ Vgl. Weigel (1999), S. 127-128.

Immer, wenn ich an den Schulausflug denke, mit dem alles zu Ende ging, fällt mir auch die Messergeschichte ein, als gehörten sie von fern zusammen, wegen des Schocks, der mich wieder an die Existenz meines Kindes erinnerte. Denn diese paar Schuljahre erscheinen mir, abgesehen davon, leer in der Erinnerung, weil ich nicht achtete auf sein Größerwerden, das Hellerwerden des Verstandes und seiner Empfindungen. (A, 155)

An dieser Stelle wird deutlich, wie weit der Vater innerlich von seinem Kind entfernt zu sein scheint. Einer abstrakten Idee anhängend, hat er offenbar nicht nur die „Existenz“ des eigenen Sohnes vergessen, sondern auch das gegenwartsgebundene Zeitempfinden verloren, was einem emotionalen Ausstieg aus der eigenen (Lebens-)geschichte und jener des Kindes gleichkommt.⁴⁸⁸ So lässt er Fipps auf seinem persönlichen Entwicklungsweg völlig unbegleitet und ist nicht in der Lage, ihn als Individuum wahrzunehmen oder sich in ihn hineinzudenken. Beatrix Angst-Hürli-mann betont deshalb zu Beginn ihrer Erzählanalyse: „Wir haben eigentlich von Anfang an zwei Kinder zu unterscheiden: das gedachte des Vaters und das wirkliche, das sich mit dem ersten nicht deckt.“⁴⁸⁹ Auch Klaus Haberkamm hält fest, dass „sich die Distanzierung des Mannes“ von seinem Sohn an manchen Stellen der Erzählung „fast bis zur Verdinglichung des Kindes steigert.“⁴⁹⁰

Wie sich bereits am Beispiel der Wanderepisoden zeigt (vgl. 145), hat der Vater zwar auf sporadischen Ausflügen den Versuch eines gemeinsamen Richtungnehmens, einer gemeinsamen Bewegung unternommen, kann aber aufgrund von überzogenen Erwartungen keinen Zugang zu Fipps finden. Dessen Signale und Bedürfnisse werden vom Protagonisten nämlich nicht nur missdeutet, sondern vielfach sogar verleugnet. So heißt es etwa an einer Stelle:

Ich vergesse freilich, mir vorzuhalten, wieviel hübsche Dinge er sagte, wie zärtlich er sein konnte, wie rotglühend er morgens aufwachte. Ich habe das alles auch bemerkt, war oft versucht, ihn dann schnell zu nehmen, zu küssen, wie Hanna es tat, aber ich wollte mich nicht darüber beruhigen und mich täuschen lassen. Ich war auf der Hut. (A, 151)

Angesichts des großen Misstrauens, das der Protagonist den kindlichen Äußerungen gegenüber hegt, ist es nicht verwunderlich, dass gerade der Sprache eine entscheidende Rolle in der Frage nach den Gründen für das antisoziale Verhalten des Kindes zukommt. Schließlich schlägt sich die fehlende Empathie des Ich-Erzählers auch in der ausbleibenden Kommunikation zwischen Vater und Sohn nieder, die sich nicht nur auf die symbolische, sondern auch auf die körperliche Dimension erstreckt.⁴⁹¹ Der Vater hält intuitive Liebesanwandlungen zurück, um nicht jene Gesten nachzuvollziehen, die er der geltenden Sprache, und damit der herrschenden Ordnung, zuschreibt. An einer Stelle liest man hierzu:

⁴⁸⁸ Ursula Töller zufolge bestimmt ein solcher „Austritt aus der Geschichte“ den gesamten Handlungsverlauf der Erzählung, der sich auch in einem anhaltenden Stillstehen der Zeit manifestiert. Vgl. Töller (1998), S. 76.

⁴⁸⁹ Angst-Hürli-mann (1971), S. 77.

⁴⁹⁰ Haberkamm (1989), S. 632.

⁴⁹¹ Vgl. Nagy (2010), S. 116.

Oft ging ich mit Fipps allein aus dem Haus, und wenn ich an ihm wiederfand, was Hanna an ihm begangen hatte, Zärtlichkeiten, Koketterien, Spielereien, entsetzte ich mich. Er geriet uns nach. Aber nicht nur Hanna und mir, nein, den Menschen überhaupt. (A, 143-144)

Der Protagonist möchte verhindern, dass Fipps zu einem Menschen wie ihm und Hanna wird, und verweigert ihm daher die eigene Menschlichkeit und Zuneigung. Mithilfe von symbolträchtigen erzieherischen Alleingängen hat er vor, das Kind aus den konventionellen Zusammenhängen des Familienlebens zu befreien, weiß aber der vorgefundenen, erlernten Sprache nichts entgegenzusetzen. Eine gemeinsame Gangart, die sich nach Bachmann immer aus einem Zusammenspiel von Bewegung, Sprache und Denken ergibt, kann sich daher auf den stummen Ausflügen nicht einstellen, und bleibt auf den Rahmen von einzelnen „Sonntagsgängen“ (A, 145) beschränkt.

Tatsächlich ist in Analogie zur Bachmann'schen Diktion von der Gangart der Sprache an einer Stelle auch vom „Gang der Gefühle“ (A, 143) die Rede, der Teil einer symbolischen Codierung der Welt ist. So heißt es sinnfällig: „Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.“ (A, 143) Unverkennbar rückt das Gefühl somit als eine existenzielle Kategorie in den Fokus, die dem Menschen erst als innere Regung, als *Emotion*, als Bewegung des Gemüts zugänglich wird. Indem der Ich-Erzähler diese Bewegung unterdrückt, unterbindet er demnach auch sein empathisches Empfinden und nimmt dem Kind – neben der Verweigerung einer verbalen Verständigung – auch die Möglichkeit der nonverbalen Kommunikation. Sein Schweigen ist somit nicht nur auf rhetorische Mittel beschränkt, sondern dehnt sich auch auf den emotionalen Bereich aus. Es ist anzunehmen, dass Fipps dadurch nicht auf angemessene Weise lernt, seinen Gefühlen – wie etwa seinen Aggressionen – Ausdruck zu verleihen und darum immer wieder auf die ‚Sprache‘ der Gewalt zurückgreift.

Die Absicht des Protagonisten, „sich von der herkömmlichen Form der Liebe zu befreien“,⁴⁹² spiegelt sich indes auch in seiner Flucht aus der Ehebeziehung mit Hanna, die er – ebenso wie das Kind – von seinen Gefühlen und wahren Gedanken fernhält („Ich fürchte, ich fing damals schon an, mich von Hanna zu entfernen, sie immer mehr auszuschließen und fernzuhalten von meinen Gedanken.“ [A, 142]). So geht er ein Verhältnis mit einer anderen Frau ein, das allerdings keinem erotischen Verlangen entspringt, sondern vielmehr einen Rückzug auf sich selbst darstellt: „Ich schlief nie mit Betty, im Gegenteil, ich war auf der Suche nach Selbstbefriedigung, nach der lichtscheuen, verpönten Befreiung von der Frau und dem Geschlecht.“ (A, 151) Dass er eine geschlechtsunabhängige Existenz ausgerechnet in Gegenwart einer anderen Frau sucht, mutet nicht nur paradox an, sondern entlarvt den illusorischen Charakter einer solchen, notwendig zum Scheitern verurteilten Utopie. Da der Protagonist zumindest Hanna aufrichtig liebt, kann er dies letztendlich auch nicht verleugnen und kehrt deshalb wieder zu ihr zurück. So gesteht er einmal: „Dieses Kind, das

⁴⁹² Angst-Hürlimann (1971), S. 80.

ich nicht lieben konnte, wie ich Hanna liebte, die ich doch nie ganz fallen ließ, weil sie mich nicht enttäuschen konnte.“ (A, 149)

Während des gesamten Erzählverlaufs, in dem der Protagonist von einer schweren Sprach-, Gefühls- und Identitätskrise gebeutelt wird, bleibt Hanna ein Bezugspunkt, der seine emotionale und lebensweltliche Ausrichtung bestimmt. Eindrücklich zeigt sich dies nach dem Tod des gemeinsamen Sohnes, als er nicht um das Leben des verlorenen Kindes trauert, sondern vor allem um ihr Wohl und ihre Gesundheit bangt:

Während wir von der Wohnungstür weg und durch das Vorzimmer gingen, mußte sie es schon begriffen haben. Es ging so schnell. Ich mußte sie zu Bett bringen, den Arzt rufen. Sie war ohne Verstand, und bis sie bewußtlos wurde, schrie sie. Sie schrie, so entsetzlich wie bei seiner Geburt, und ich zitterte wieder um sie, wie damals. Wünschte wieder nur, Hanna möge nichts geschehen. Immer dachte ich: Hanna! Nie an das Kind. (A, 157)

Hanna ist diejenige, die den Protagonisten „in der Welt hält“ (A, 158), wie es am Ende der Erzählung heißt, und dadurch die Realität einer gemeinsamen Gegenwart figurativ verkörpert. Obwohl ihre Rolle in der Sekundärliteratur vielfach problematisiert wird,⁴⁹³ kommt ihr damit eine wichtige Stellung innerhalb des Beziehungsgefüges zu, das eben nicht nur eine Geschichte von „Vater und Sohn“ (A, 153), sondern eine Geschichte von Vater, Sohn und Mutter darstellt. Ohne Zweifel ist ihre unreflektierte Übernahme „wünschenswerter kultureller Werte“⁴⁹⁴ durchaus zu hinterfragen und wird von Bachmann sicher in kritischer Absicht beleuchtet. Es wäre aber ein Irrtum, in ihr allein jene „Versucherin“ und Kolporteurin der kulturellen Ordnung zu sehen, als die sie der Protagonist bezeichnet (vgl. A, 144). Schließlich ist sie es, die sich – im Gegensatz zum Protagonisten – auf sehr manifeste und reale Weise des Kindes annimmt und Fipps jene Liebe zukommen lässt, die ihm der Vater vorenthält.

3.4.5. Folgen einer Grenzüberschreitung

Der Tod des Kindes, dessen tragische Umstände erst gegen Ende der Erzählung aufgeklärt werden, liest sich schließlich wie eine Allegorie jener Grenzüberschreitung, die sich der Vater immer von seinem Sohn erhofft hat.⁴⁹⁵ Tatsächlich trägt sich das Unglück auf einer Schulwanderung zu, bei dem das Kind sich von der Gruppe entfernt, – seinen eigenen Weg gehend – auf einem Stein ausrutscht und auf den Kopf fällt. In der Schilderung heißt es:

Die Wegverhältnisse waren gut gewesen, aber Fipps hatte sich losgelöst von der Klasse, aus Übermut oder Neugier, vielleicht weil er sich einen Stock suchen wollte. / Der Direktor begann zu stammeln. / Fipps war auf einem Felsen ausgerutscht und auf den darunterliegenden gestürzt. / Die Kopfwunde sei an sich ungefährlich gewesen, aber der Arzt habe dann die Erklärung für den raschen Tod gefunden, eine Zyste, ich wisse wahrscheinlich... / Ich nickte. Zyste? Ich wußte nicht, was das ist. (A, 156)

⁴⁹³ Vgl. hierzu etwa Klaubert (1983), S. 60.

⁴⁹⁴ Philipp (2001), S. 67.

⁴⁹⁵ Vgl. Töller (1998), S. 84.

Die Szenerie scheint damit nicht nur motivisch an die einst unternommenen Wanderungen von Vater und Sohn anzuschließen, sondern darüber hinaus eine Topographie abzubilden, die das skizzierte Bewegungsmuster des Kindes metaphorisch unterstützt. So wird von Bachmann eine Landschaft modelliert, die den gut abgesicherten Weg vom unwegsamen freien Gelände trennt und dieses durch den Sturz des Kindes als gefährvollen Bereich markiert. Ursula Töller sieht in dieser Beschreibung deshalb einen Hinweis auf „die Trennung zwischen diesseits und jenseits“, die sich in den Transzendenzvorstellungen des Vaters andeutet und an die utopischen Orte erinnert, die der Vater weit abseits der Wirklichkeit imaginierte.⁴⁹⁶

Dabei verlegt Bachmann das Geschehen durchaus nicht in ein Jenseits der Realität, sondern zeigt die Auswirkungen des väterlichen Erziehungsvorhabens im Hier und Jetzt der kindlichen Existenz.⁴⁹⁷ In einer kunstvollen Überblendung wird der Lebensweg des Kindes buchstäblich in ein allegorisches Bild überführt, das dessen Entwicklungsprozess als identitätsbezogene Bewegung sichtbar werden lässt und die Wirklichkeit als Raum einer solchen Bewegung kennzeichnet. Indem sich Fipps von der Gruppe absetzt und damit aus der Reihe seiner MitschülerInnen ausschert, vollzieht er jenen Schritt ins Abseits der geltenden Regeln, der einem utopischen Austritt aus der bestehenden Ordnung – wie der Protagonist ihn sich vorstellt – vorausgeht. Es wirkt, als wolle sich Fipps dem väterlichen Vorbild entsprechend selbstständig im Gelände zurechtfinden und Abstand von den gleichaltrigen KlassenkameradInnen nehmen.

Die Bachmann'sche Bewegungsterminologie aus den *Frankfurter Vorlesungen* scheint sich hier in unmittelbarer literarischer Umsetzung zu zeigen. Schließlich unternimmt Fipps offensichtlich den Versuch, eine andere, eigene Richtung einzuschlagen und die Gangart der Übrigen mit der eigenen zu durchkreuzen. Obwohl diese Absicht von einer Selbstständigkeit zeugt, die im Sinne eines voranschreitenden Selbstfindungsprozesses auch positiv gedeutet werden könnte, bleibt Bachmanns Darstellung dieses letzten Alleingangs ambivalent. Das kindliche Austreten aus dem sozialen Gefüge der Gleichaltrigen führt nämlich ebenso in die Isolation wie die Utopie des Vaters, als deren Handlungsträger Fipps bis zuletzt auftritt. Die Logik der verabsolutierten Hoffnung des Protagonisten, eines Tages in einer anderen Welt zu leben und kulturanthropologische Zusammenhänge zu überwinden, kommt somit zu einem verhängnisvollen Ergebnis. Beatrix Angst-Hürlimann betont: „Dass dieses Kind, das für ihn nur Träger einer Idee gewesen ist, schließlich auch körperlich stirbt, nachdem sich die Idee nicht lebensfähig erwiesen hat, ist nur folgerichtig.“⁴⁹⁸ Während der Unfall im Versuch eines Grenzübertritts geschieht, könnte dieser somit – wie Ursula Töller konstatiert – „als Wunscherfüllung des Vaters gelten.“⁴⁹⁹ Schließlich werde dadurch eine

⁴⁹⁶ Töller (1998), S. 84.

⁴⁹⁷ Vgl. Weigel (1999), S. 127.

⁴⁹⁸ Angst-Hürlimann (1971), S. 81.

⁴⁹⁹ Töller (1998), S. 84.

„dem Vater nicht ‚bewußte‘, aber in der Darstellung immer wieder anklingende tödliche Logik seiner Phantasien [...] realisiert.“⁵⁰⁰

Diesen Überlegungen folgend, handelt es sich ohne Zweifel um einen „typisch Bachmann’schen Tod mit hohem Symbolwert.“⁵⁰¹ Bemerkenswert ist auch, dass nicht der Sturz selbst, sondern die geplatzte „Zyste“ (A, 156) die angegebene Todesursache darstellt. Mit ihr wird schließlich auf eine dem Kind bereits immanente Todesgefahr hingewiesen, die jene vom Vater implementierte tödliche Logik offenbar bestätigt.⁵⁰² Gleichzeitig wird damit jedoch auch ein fatalistisches Moment ins Spiel gebracht, das den Protagonisten vordergründig von seiner Schuld entbindet. So versteht er nicht einmal, was mit dem Begriff gemeint ist, und fühlt sich daher auch nicht verantwortlich (vgl. A, 156). Es fällt auf, dass er die Schuldfrage zwar aufgreift, aber nicht auf sich selbst beziehen will. Mit Nachdruck stellt er sogar fest „Niemand hatte Schuld. Niemand.“ (A, 156) und dementiert somit etwaige Erziehungsfehler. Auch das Ausbleiben einer emotionalen Reaktion auf den Verlust des eigenen Kindes („Ich dachte nicht an Fipps, sondern an den Lehrer, der mir leid tat [...]“ [A, 156]) irritiert und verdeutlicht die fehlende Kongruenz von innerer und äußerer Wirklichkeit im Empfinden des Vaters.⁵⁰³ Wie weit er von den realen Lebenszusammenhängen seiner eigenen Existenz abgerückt ist, illustriert schließlich die Beerdigungsszene, in der die innere mit der äußeren Wahrnehmung verschwimmt:

Es gibt eine Kälte innen, die macht, daß das Nächste und Fernste uns gleich entrückt sind. Das Grab entrückte mit den Umstehenden und den Kränzen. Den ganzen Zentralfriedhof sah ich weit draußen am Horizont nach Osten abtreiben, und noch als man mir die Hand drückte, spürte ich nur Druck und sah die Gesichter dort draußen, genau und wie aus der Nähe gesehen, aber sehr fern, erheblich fern. (A, 157)

Es scheint, als befände sich der Vater in einer Art Schockstarre, die ihn nicht nur betäubt, sondern einen ähnlichen Entrückungszustand herbeiführt, wie er ihn schon vor der Geburt des Kindes erlebt hat.⁵⁰⁴ So heißt es auch dort: „Es gab Augenblicke der Abwesenheit, die ich vorher nicht gekannt hatte. Selbst im Büro [...] entrückte ich plötzlich in diesen Zustand, in dem ich mich nur dem Kind zuwandte“ (A, 138). Auf subtile, aber doch treffsichere Art werden die beiden Ereignisse von Geburt und Tod von Bachmann somit verbunden und als existenzielle Schlüsselerlebnisse im Leben des Protagonisten kenntlich gemacht, die auch sein Verhältnis zur Welt verändert haben. Das innere Abdriften vom äußeren Geschehen veranschaulicht dabei einen Prozess der Verschiebung,

⁵⁰⁰ Töller (1998), S. 84.

⁵⁰¹ Schneider (2013), S. 117.

⁵⁰² Jost Schneider sieht eine Verbindung zwischen dem ‚Fall‘ des Kindes aus der Liebe des Vaters und seinem tödlichen Sturz. Vgl. ebd., S. 117. Auch Klaus Haberkamm verweist auf die motivische Korrelation dieser Ereignisse. Vgl. Haberkamm (1989), S. 618.

⁵⁰³ Obwohl der Vater ein Schuldeingeständnis verweigert, ließe sich sein deplatziertes Mitgefühl mit dem Lehrer als versteckte Einsicht in seine Mitschuld deuten, sofern er sich mit diesem identifiziert.

⁵⁰⁴ Auch in *Ein Schritt nach Gomorrha* gibt es eine Entrückungsszene, die für den Handlungsverlauf konstitutiv ist. Vgl. hierzu die Erzählanalyse in dieser Arbeit, vgl. hier insbesondere 3.3.5. Verborgenes Zimmer einer inneren Welt.

durch den die dreigliedrige Konstellation von Sprache, Ich und Welt aus den Fugen gerät und wieder neu zusammengesetzt werden muss.

Versteht man diesen Verschiebungsprozess als eine identitätsbezogene Bewegung, die den Protagonisten und seine Lebenswelt erfasst hat, so ist es sicherlich nicht vermessen, von einem „erkenntnishaften Ruck“ (FrV, 16) zu sprechen, der sich sowohl in der Friedhofsszene wie auch im Sturz des Kindes spiegelt. Tatsächlich gewinnt der Protagonist nach dem Begräbnis eine neue Perspektive, die ihm auch eine andere Sicht auf sich selbst und sein verstorbenes Kind eröffnet. So gemahnt er:

Lern du die Schattensprache! Lern du selber. / Aber jetzt, seit alles vorbei ist, [...], rede ich manchmal mit ihm in der Sprache, die ich nicht für gut halten kann. / Mein Wildling. Mein Herz. / Ich bin bereit, ihn auf dem Rücken zu tragen, und verspreche ihm einen blauen Ballon, eine Bootsfahrt auf der alten Donau und Briefmarken. Ich blase auf seine Knie, wenn er sich angeschlagen hat, und helfe ihm bei einer Schlußrechnung. / Wenn ich ihn damit auch nicht lebendig machen kann, so ist es doch nicht zu spät zu denken: Ich habe ihn angenommen, diesen Sohn. Ich konnte zu ihm nicht freundlich sein, weil ich zu weit ging mit ihm. / Geh nicht zu weit. Lern erst das Weitergehen. Lern du selbst. (A, 157-158)

Auf eindrückliche Weise bringt der Vater somit zuletzt eine Änderung im Denken zum Ausdruck, die zugleich an die bewegungsassoziierte Metaphorik der Todesszene anknüpft. Das Motiv des Gehens erweist sich dabei als Schnittstelle der Dimensionen Denken, Bewegung und Sprache, die Bachmann auch in den *Frankfurter Vorlesungen* als identitätsstiftende Kategorien hervorhebt und im Begriff der Gangart zusammenführt (vgl. FrV, 16). Unverkennbar drängt sich – wie auch in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* („Steh auf und geh!“ [DJ, 137]) – mit der appellativen Forderung nach dem „Weitergehen“ indes auch ein Vergleich mit jener Formulierung in der Poetologie auf, die im Zentrum von Bachmanns utopischem Literaturkonzept steht. „Es gilt weiterzuschreiben.“ (FrV, 95), betont sie und meint damit zugleich das Weitergehen in der Sprache der Literatur. „Denn eines bleibt doch“, wie sie konstatiert, „sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen.“ (FrV, 94) Dieser Feststellung gemäß scheint auch der Vater nun einzusehen, dass ihm die Anstrengung „mit der schlechten Sprache“ nicht erspart bleibt, dass er sich um die Veränderung von Sprache, Ich und Welt bemühen muss und dabei zuletzt „auf sich selbst verwiesen ist.“⁵⁰⁵

Die Krise, die der Ich-Erzähler während der vergangenen Jahre durchwandert hat, entspricht somit auch jener dialektischen Entwicklung, die Bachmann in Bezug auf das schreibende Ich in den *Frankfurter Vorlesungen* umreißt. Ebenso wie der bzw. die Schreibende immer wieder sinnfällige „Stürze ins Schweigen“ erleidet, hat auch der Protagonist dieser Erzählung alle Stadien der „Selbstbezweiflung, Sprachverzweiflung und die Verzweiflung über die fremde Übermacht der

⁵⁰⁵ Angst-Hürlimann (1971), S. 81.

Dinge“ erfahren und geht nun mit neuen Einsichten daraus hervor (FrV, 12). Dabei erscheint gerade „durch das Erleiden der Sprachverzweiflung“ – wie Angst-Hürlimann betont – „eine Erweiterung der Möglichkeiten dieser Sprache um eine kleine Spanne möglich, sodass sie wieder gesprochen werden kann und ein Du erreicht.“⁵⁰⁶ Dieser Annahme gemäß gelingt dem Vater denn auch zum ersten Mal eine verbale Anrufung des Kindes, mit der er sich direkt und in zärtlicher Absicht an den Verstorbenen richtet.⁵⁰⁷

Mit seinem Bekenntnis, „zu weit gegangen“ zu sein, scheint er außerdem nicht nur seine utopischen Erlösungshoffnung von Fipps abzuziehen, sondern auch seine Verantwortung als Vater zu erkennen. Die veränderte Einstellung tangiert damit auch eine ethische Dimension und entspricht Bachmanns Forderung nach einem „moralische[n], erkenntnishaft[n] Ruck“ (FrV, 16). Das Wiedererlangen der Sprache würde – wäre Fipps noch am Leben – auch bedeuten, in vollem Umfang Sorge für ihn zu tragen und ihn auf seinem Entwicklungsweg zu unterstützen. Dass dieses Zugeständnis nicht mehr eingelöst werden kann, offenbart jedoch das ganze Ausmaß der Tragik, die dem Ende der Erzählung trotz der Einsicht des Vaters eingeschrieben bleibt. Wie sich zeigt, haben die Folgen der verabsolutierten Utopie mit dem Tod des Kindes nämlich nicht nur ein Höchstmaß an Irreversibilität erreicht, sondern manifestieren sich auch in der beschädigten Beziehung der Eltern. Bevor das Leben weitergehen kann, so weiß der Protagonist, „müßte [er] zuerst den Trauerbogen zerreißen“ (A, 158), der sich zwischen ihm und Hanna aufgespannt hat, um damit Raum für ein gemeinsames „Weitergehen“ (A, 158) zu schaffen. Die Bewegungslosigkeit, die sich ihrer beider bemächtigt hat, kommt dabei auch in einem Verlust der gemeinsamen Sprache zum Ausdruck und verdeutlicht sich sinnfällig als innere „Entfernung, meßbar mit Schweigen“ (158). So heißt es:

Diese Entfernung, meßber in Schweigen, wie soll sie je abnehmen? Denn in alle Zeit wird, wo für mich ein Minenfeld ist, für Hanna ein Garten sein. / Ich denke nicht mehr, sondern möchte aufstehen, über den dunklen Gang hinübergehen und, ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen. [...] Nicht um sie wiederzuhaben, ginge ich, sondern um sie in der Welt zu halten und damit sie mich in der Welt hält. Durch Vereinigung, mild und finster. Wenn es Kinder gibt, nach dieser Umarmung, gut, sie sollen kommen, da sein, heranwachsen, werden wie alle andern. [...] Ich werde sie erziehen wie die Zeit es erfordert [...] – und ich werde ihnen nichts auf den Weg mitgeben. [...] Ich denke nicht mehr. Das Fleisch ist stark und finster, das unter dem großen Nachtgelächter ein wahres Gefühl begräbt. / Ich weiß nicht, ob Hanna noch wach ist. (A, 158)

Bachmann lässt somit die Erzählbewegung zurück ins Ausgangsbild eines raumzeitlichen Stillstandes gelangen, der die narrativen Strukturelemente von Bewegung, Sprache und Denken miteinander verbindet. Eine Wiederannäherung an seine Frau scheint dem Protagonisten kaum möglich, wird aber zur Bedingung einer gemeinsamen Zukunft. Bezeichnend ist, dass der Ich-Erzähler dabei seinen Wunsch nach einer erneuten „Vereinigung“ mit Hanna in den physisch-sinnlichen

⁵⁰⁶ Angst-Hürlimann (1971), S. 81.

⁵⁰⁷ Vgl. ebd., S. 81.

Bereich verlagert und dadurch „von der geltenden Sprache und ihrer institutionalisierten Logik“ abgrenzt.⁵⁰⁸ So gerät durch die Perspektivierung des Körperlichen eine Interaktionsmöglichkeit in den Blick, die erstarrte Beziehungsstrukturen aufweichen und die Grenze der logischen Sprache bzw. der Sprachlosigkeit transzendieren könnte.⁵⁰⁹ Mit dem „dunklen Gang“, über den der Protagonist zu Hanna „hinübergehen“ und sie – „ohne ein Wort sagen zu müssen“ – „erreichen“ möchte, scheint Bachmann das grenzüberschreitende Potenzial einer erotischen „Umarmung“ indes auch symbolisch in die Topographie der Handlung zu integrieren (A, 158).

Wie das Schlussbild zeigt, ist am Ende der Erzählung noch nicht entschieden, ob sich der Protagonist und Hanna von der existenziellen Krise, die noch immer nicht überwunden ist, wieder erholen. Obwohl sich der Ich-Erzähler zu einer „Rückwendung zum Anderen sowie das Akzeptieren der gesellschaftlichen Wirklichkeit“⁵¹⁰ durchringt und offenbar bereit ist, zukünftige Kinder zu „erziehen wie die Zeit es erfordert“ (A, 158), schwingt doch ein negativer Nachhall in seinen Ausführungen mit, die seine ambivalente Gesinnung verraten.⁵¹¹ Aus den letzten Sätzen scheinen Zuvorsicht und Resignation, Sprachhoffnung und Sprachskepsis gleichzeitig zu sprechen und auch die Schuldfrage bleibt letzten Endes nicht hinreichend geklärt.⁵¹²

Gerade durch diese inneren und äußeren Diskrepanzen hält Bachmann jedoch die Spannung zwischen dem „Unmöglichen mit dem Möglichen“ (ERS, 76) aufrecht und konkretisiert diese im ‚Noch-Nicht‘ einer in Aussicht gestellten Bewegung. Die Ungewissheit, die die Schlusszene ebenso schleierhaft wie der vorgestellte „Trauerbogen“ umfängt, kulminiert in der wiederholten Frage, „ob Hanna noch wach ist“ und entlarvt das Halt-suchende Ich als ein „Ich ohne Gewähr“ (FrV, 61). Dabei ist es das zweideutige „Nachtgelächter“, das in der Stille von den Wänden der unbewegten Figurenwelt widerhallt und die Handlung in ein poetisch-ambivalentes Bild überführt. In den *Frankfurter Vorlesungen* heißt es: „Aber es knistert wohl schon im Gebälk. Die Nacht kommt vor dem Tag, und der Brand wird in der Dämmerung gelegt.“ (FrV, 16) Sieht man darin eine literarische Formel für diese Erzählung, so lässt sich die Nacht als Zeit der Vorbereitung begreifen, die – ganz im Sinne von Bachmanns poetischer Intention – den End- zu einem Anfangspunkt werden lässt. Nichts ist sicher, nichts entschieden, und doch bleibt die Hoffnung auf ein neues Leben, auf ein gemeinsames Weitergehen aufrecht.

⁵⁰⁸ Höller (1987), S. 132.

⁵⁰⁹ Vgl. Philipp (2001), S. 70.

⁵¹⁰ Ebd., S. 70.

⁵¹¹ Vgl. ebd., S. 72.

⁵¹² An einer anderen Stelle der Erzählung, in der der Protagonist gewissermaßen aus der Gegenwartsperspektive in die Vergangenheitsdarstellung ‚hineinspricht‘, heißt es einmal: „Man möchte meinen, daß Hanna jetzt erst recht wieder an ein Kind denkt, aber sie ist versteint. Sie geht nicht von mir und kommt nicht zu mir. Sie hadert mit mir, wie man mit einem Menschen nicht hadern darf, da er nicht Herr über solche Unbegreiflichkeiten wie Tod und Leben ist.“ (A, 150)

4. Schlusswort

Obwohl die inhaltlichen Ausgangssituationen in den analysierten Texten sehr unterschiedlich sind, treten die angenommenen strukturellen, motivischen und sprachlichen Parallelen unübersehbar zutage und verweisen auf ein analoges narratives Muster. Dabei werden – wie angenommen – innere Identitätsbewegungen mit äußeren verschränkt und in ein symbolisches Koordinatensystem eingeschrieben, das den Bewegungsspielraum der Figuren sowohl im wörtlichen wie auch im übertragenen Sinn repräsentiert. Auf kunstvolle Weise führt Bachmann die Bewegungen der Figuren vorbei an abgründigen Rändern von Sprache, Denken und Fühlen und inszeniert sie als allegorische Ausflüge, Wanderungen oder Reisen zwischen Wohnräumen, Feldwegen, Straßen und Städten, die durch eine Vielzahl an bewegungsassoziierten Metaphern ausschraffiert werden. Wie sich gezeigt hat, verlaufen die identitätsbezogenen Entwicklungslinien jedoch keineswegs linear und kontinuierlich, sondern werden auf inhaltlicher Ebene immer wieder durch soziale, gesellschaftlich-kulturelle oder sprachliche Hindernisse unterbrochen, die das Richtungnehmen der Figuren auf verschiedenen Seiten begrenzen, ablenken oder spiegeln. Daraus ergibt sich ein dialektisches Gegeneinander von Bewegung und Stillstand, Aufbruch und Rückkehr, Fortschritt und Rückschritt, das den Verlauf der gezeigten Lebenswege sowie die Metaphorik der Texte bestimmt.

Gemeinsam ist den ProtagonistInnen, dass sie versuchen, aus einer sprachlichen, gesellschaftlichen und kulturellen Enge auszubrechen, in der sie sich gefangen, fremdbestimmt und handlungsunfähig fühlen. Ihr Empfinden geht dabei auf in einer Serie aus sprachlichen Bildern, die ihr inneres Bewegt-Sein metaphorisch kolportieren. Durch unterschiedliche emanzipatorische Aufbruchsbewegungen wenden sich die Figuren zunächst innerlich und/oder äußerlich von ihren Lebensverhältnissen ab und richten ihren Blick auf eine utopische Zukunft, von der sie sich einen individuellen Neuanfang, ein selbstbestimmtes Leben versprechen. Der Austritt aus der bestehenden Ordnung, der auch wörtlich immer wieder angerufen und schließlich zur Bedingung einer unbedingten Freiheit verklärt wird, stellt sich jedoch als unmöglich heraus und mündet wiederholt in existentielle Aporien, die ein individuelles Weiterkommen vorübergehend behindern. Gerade das Absolut-Setzen der Austritts-Fantasie, die Projektion utopischer Wünsche auf vermeintliche Erlöserfiguren (v.a. in *Ein Schritt nach Gomorrha* und *Alles*) oder die Idee, übergangslos in einen paradiesisch anmutenden *anderen* Zustand einzutreten zu können, bringen das Moment einer verändernden Bewegung etappenweise zum Erliegen.

Multiple „Stürze ins Schweigen“ (FrV, 12) sind dabei ebenso Konsequenzen der krisenhaften Identitätsveränderungen wie eine resignative Abkehr vom sozialen Umfeld oder die Flucht vor der Realität in eine utopische Vorstellungswelt (v.a. in *Das dreißigste Jahr* und *Alles*). Auffallend ist jedoch, dass Bachmann die Entwicklungsbewegungen immer wieder in Gang setzt und an Erfahrungsprozesse bindet, die ein Umkehren, ein neuerliches Richtungnehmen und Vorankommen

ermöglichen. Demgemäß könnte von einem fortwährenden Vor- und Zurückgehen, einem Aufbrechen und Wieder-Stehenbleiben der Figuren gesprochen werden, das auch die ruckartig stattfindende Erkenntnisbewegung veranschaulicht. Entsprechend Bachmanns poetologischem Verweis auf „die Erfahrung [als] die einzige Lehrmeisterin“ (FrV, 8) in den *Frankfurter Vorlesungen*, ist diese auch in den Erzählungen jene inhaltliche Variable, die sie als Bedingung des Fortschritts in die Handlungen einfügt. So sind die Abzweigungen, Irr- und Umwege, die die ProtagonistInnen auf ihren Ruten zwischen Ich, Welt und Sprache nehmen, keineswegs umsonst, sondern haben eine identitätsstiftende Funktion, indem sie den Figuren neue Perspektiven auf ihr eigenes In-der-Welt-Sein eröffnen.

Wie auch in den *Frankfurter Vorlesungen* knüpft Bachmann die existentiellen Dimensionen Sprache, Ich und Welt in wechselseitiger Korrespondenz aneinander und veranschaulicht dadurch, dass das Ich stets in dieses dreidimensionale Spannungsfeld eingebunden bleibt. Es kann nicht durchbrochen, aber verschoben, umgestaltet und dynamisiert werden, wodurch sich auch gesellschaftliche, soziale, kulturelle und sprachliche Bedeutungszusammenhänge verändern. Dass gerade die Sprache jenes Medium ist, in dem die Bewegung stattfindet, zeigt sich unter anderem daran, dass in den Erzählungen Bewegung und Sprache motivisch korrelieren. So sind etwa Phasen des Stillstands und Innehaltens an Phasen des Verstummens und Schweigens gekoppelt, die – wie es in den *Frankfurter Vorlesungen* heißt – „als Folge dieser Not [...] mit sich und der Wirklichkeit“ auftreten und dem nachfolgenden Erkenntnisruck vorausgehen (FrV, 14).

Poetologische Begriffe wie Erkenntnisruck, Richtung und neue Gangart der Sprache erweisen sich indes als literaturtheoretische Kristallisationspunkte der Geschichten, in denen sich die drei unabhängigen Erzählstränge treffen. Sie sind deshalb nicht nur als Markierungen einer einheitlichen „Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt“ (FrV, 17) zu verstehen, sondern verdeutlichen ein ums andere Mal, dass Bachmann in den dargestellten Identitätsveränderungen zentrale Ideen aus den *Frankfurter Vorlesungen* literarisch umsetzt und an ihr schriftstellerisches Identitätsverständnis koppelt. So stellt sie nicht nur in ihrer Poetologie, sondern auch in ihren Texten des *Dreißigsten Jahrs* ein Subjekt in den Mittelpunkt, das erst dann Gestalt annimmt, wenn es sich in Bewegung setzt und in eine neue Richtung aufmacht, wenn es im Gehen eine eigene Gangart entwickelt und damit zu einer selbstbestimmten Existenzform findet.

Dabei bleibt das Moment einer identitätsbezogenen Bewegung eben nicht nur auf die Darstellung der Figurenentwicklungen beschränkt, sondern scheint zugleich – wie aus den *Frankfurter Vorlesungen* abgeleitet wurde – ein künstlerisches Prinzip darzustellen, das Bachmann eigenes Schreiben von Grund auf durchdringt. So ist es Bachmanns schriftstellerische Ambition, immer wieder „von neuem das Unvollendete in Gang“ zu setzen und Richtung zu nehmen, um einen „Verstoß gegen die schlechte Sprache“ des Alltags zu wagen (FrV, 92), die ohne utopischen Gestus in leeren Worthülsen und maroden Floskeln erstarrt. Mit ihrer Sprache, in der „jede Vokabel, jede Syntax,

jede Periode, Interpunktion, Metapher und jedes Symbol“ (FrV, 92) im Rhythmus ihrer literarischen Gangart mitschwingt, geht Bachmann selbst an die Peripherie des sprachlichen Ausdrucks und erkundet die Wittgenstein'sche Bruchlinie zwischen Sprechen und Schweigen. So kreiert sie einen poetischen Stil, der in seiner lyrischen Tiefe die Strukturen einer prosaischen Sprache aufdehnt und damit semantische Zwischenräume schafft, die „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“ zeigen (FrV, 82). Dabei beweist sie, dass sie auch als Schriftstellerin erst durch eine unverkennbare Richtung zu sich kommt, dass eine neue Gangart der Sprache ihr schreibendes Ich begründet und die Bewegung selbst das Ziel ist, in dem das Moment einer identitätsstiftenden Entwicklung realisiert wird.

5. Siglenverzeichnis

Übersicht über die verwendeten Kürzel

Theoretische Schriften Bachmanns

FrV steht für: *Frankfurter Vorlesungen*

Ausgabe: Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. 3. Aufl. der Neuausg. 1980. München, Zürich: R. Piper 1989. (Serie Piper Bd. 105)

ERS steht für: *Essays, Reden, Kleinere Schriften*

Ausgabe: Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. München: Piper 2011.

Erzählungen

DJ Steht für: *Das dreißigste Jahr*

Ausgabe: Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr [Erzählung]. In: Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Erzählungen. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 2015, S. 94-137.

SnG Steht für: *Ein Schritt nach Gomorrha*

Ausgabe: Bachmann, Ingeborg: Ein Schritt nach Gomorrha. In: Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Erzählungen. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 2015, S. 187-213.

A Steht für: *Alles*

Ausgabe: Bachmann, Ingeborg: Alles. In: Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Erzählungen. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 2015, S. 138-158.

6. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Bachmann, Ingeborg: Das dreißigste Jahr [Erzählband]. In: Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Erzählungen. 11. Aufl. München, Berlin: Piper 1015, S. 83-263.

Bachmann, Ingeborg: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. München: Piper 2011.

Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. 3. Aufl. der Neuausg. 1980. München, Zürich: R. Piper 1989. (Serie Piper Bd. 105)

Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München: Piper 1998.

Sekundärliteratur

Achberger, Karen: Beyond Patriarchy: Ingeborg Bachmann and Fairytales. In: *Modern Austrian Literature* 18 (3/4) 1985, S. 211-222.

Achberger, Karen: Bachmann und die Bibel: „Ein Schritt nach Gomorrha“ als weibliche Schöpfungsgeschichte. In: Höller, Hans (Hg.): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge: Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Wien, München: Löcker Verlag 1982, S. S. 97-110.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013.

Albrecht, Monika / Götsche, Dirk: *Todesarten*-Projekt. Überblick. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 127-130.

Angst-Hürlimann, Beatrice: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Zürich: Juris Druck + Verlag 1971.

Babka, Anna: Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person. Wien: Hora Verlag 1996. (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft Bd. 3)

Bachmann-Medick, Doris: Fort-Schritte, Gedanken-Gänge, Ab-Stürze: Bewegungshorizonte und Subjektver-ortung in literarischen Beispielen. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 257-259.

Bannasch, Bettina: Das dreißigste Jahr – Poetik einer babylonischen Stilverwirrung. In: Mayer, Mathias (Hg.): Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam 2002 (Universal-Bibliothek Nr. 17517), S. 140-156.

- Bannasch, Bettina: Literaturkritische Essays und *Frankfurter Vorlesungen*. In: Albrecht, Monika / Gött-sche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 191-203.
- Bhabha, Homi K.: Die Verortung der Kultur. Tübingen: Stauffenburg Verl. 2000.
- Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: J.B. Metzler 1988. (Sammlung Metzler Bd. 242)
- Bußmann, Hadumod (Hg.): Lexikon der Sprachwissenschaft. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 2008.
- Butzer, Günter / Jacob, Joachim (Hg.): Metzler Lexikon literarischer Symbole. Stuttgart, Weimar: JB Metzler 2008.
- Cambi, Fabrizio / Larcati, Arturo / Lozzi, Giuliano et. al. (Hg.): Ingeborg Bachmann in aktueller Sicht: Perspektiven der Forschung. Rom: Instituto Italiano di Studi Germanici 2016.
- Cotten, Ann: Was geht. Salzburger Stefan Zweig Poetikvorlesung. Bd. 5. Wien: Sonderzahl 2018.
- Dodds, Dinah: Lesbian Relationship in Bachmann's „Ein Schritt nach Gomorrha“. In: *Monatshefte* 72 (4) 1980, S. 431-438.
- Dusar, Ingeborg: Choreographien der Differenz: Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*. Köln, Wei-mar, Wien: Böhlau 1994.
- Ette, Ottmar: Diskurse der Tropen – Tropen der Diskurse: Transarealer Raum und literarische Bewe-gungen zwischen den Wendekreisen. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewe-gung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 139-165.
- Fleig, Anne: Das dreißigste Jahr – Vom Zusammenstoß mit der Wirklichkeit. In: *Feministische Studien* (1) 2013, S. S. 46-50.
- Frank, C. Michael: Die Literaturwissenschaften und der spatial turn: Ansätze bei Jurij Lotman und Mi-chail Bachtin. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 53-80.
- Gehle, Holger: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Wiesbaden: Deutscher Uni-versitätsverlag 1995.
- Golisch, Stefanie: Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag GmbH 1997.
- Götsche, Dirk: Ingeborg Bachmann. In: Korte, Hermann (Hg.): Kindler Kompakt Österreichische Lite-ratur der Gegenwart. Stuttgart: J.B. Metzler 2016, S. 35-45.
- Götsche, Dirk: Späte Gedichte. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Le-ben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 78-82.
- Haberkamm, Klaus: „Alles“ oder nichts: Ingeborg Bachmanns Erzählung im Diskurs mit Max Frischs Roman *Homo faber*. In: *MLN* 104 (3) 1989, S. 612-636.

- Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf: Gehen: Anatomisch, ästhetisch, medial. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 7-11.
- Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017.
- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009.
- Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit: Raum und Bewegung in der Literatur: Zur Einführung. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 11-32.
- Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. Eine Analyse des Prosawerks unter besonderer Berücksichtigung der Philosophie der Existenz. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2007.
- Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum 1987.
- Höller, Hans: Staunend lesen: Sprache und Ich als Elemente einer kritischen Kulturwissenschaft im Werk Ingeborg Bachmanns. In: Agnese, Barbara / Pichl, Robert (Hg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 113-123.
- Jackob, Alexander: Gehen in der Schwebe begriffen. DIDO & AENEAS von Sasha Waltz zwischen Sprache, Bild und Tod. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 161-179.
- Jagow, Bettina von: Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln: Böhlau 2003.
- Jens, Walter: Zwei Meisterwerke in schwacher Umgebung. [1961] In: Schradt, Michael Mathias (Hg.): Über Ingeborg Bachmann: Rezensionen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. 2. Aufl. Hamburg: Igel Verlag *Literatur & Wissenschaft* 2011, S. 71-75.
- Jeremiah, Emily: ‚Ein einziges Mal war die Welt in Rot‘: Futurity, failure, and the matrixial in Ingeborg Bachmann’s ‚Ein Schritt nach Gomorrha‘ In: *German Life and Letters* 68 (3) 2015, S. 444-457.
- Kant, Immanuel: Grundlegung zur Metaphysik der Sitten. Hg. von Theodor Valentiner. Stuttgart: Reclam 1961.
- Kant, Immanuel: Kritik der praktischen Vernunft. In: Kants Werke. Akademie-Textausgabe. Bd. V. Unveränderter photomechanischer Abdruck von „Kants gesammelte Schriften. Herausgegeben von der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften“ [1908]. Leipzig: Berlin 1968, S. 1-164.
- Kanz, Christine: Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 223-236.

- Klaubert, Anette: Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. Malina im Kontext der Kurzgeschichten. Bern, New York: Peter Lang 1983. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur Bd. 662)
- Kompa, Nikola (Hg.): Handbuch Sprachphilosophie. Stuttgart: J.B. Metzler 2015.
- Larcati, Arturo: Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.
- Lennox, Sara: Rezeptionsgeschichte. In: Albrecht, Monika / Götttsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 22-41.
- Lindemann, Eva: Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000. (Würzburger wissenschaftliche Schriften Bd. 319)
- Meise, Helga: Topographien. Lektürevorschläge zu Ingeborg Bachmann. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Ingeborg Bachmann. München: TEXT + KRITIK 1984, 93-108.
- Nagy, Hajnalka: Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. (Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft Bd. 694)
- Neumann, Birgit: Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-) Kolonialismusforschung. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 115-138.
- Nünning, Ansgar: Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narrato-logische Kategorien und neue Perspektiven. In: Hallet, Wolfgang / Neumann, Birgit (Hg.): Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn. Bielefeld: Transcript Verlag 2009, S. 33-52.
- Pauer-Studer, Herlinde: Einführung in die Ethik. 2. Aufl. Wien: Facultas 2010. (UTB2350)
- Peters, Britta / Pethes, Nicolas / Zein, Ali: Literarische Abwege. Gehen als Figur bei Thomas Bernhard, W.G. Sebald und Peter Handke. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 217-238.
- Philipp, Frank: Ingeborg Bachmanns *Das dreißigste Jahr*. Kritischer Kommentar und Deutung. Würzburg: Königshausen und Neumann 2001.
- Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der 90er Jahre. Londoner Symposion 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973). Wien: Hora Verlag 1994.
- Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „Offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der 90er Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973). Wien: Hora Verlag 1994, S. 97-112.

- Probst, Gerhard F.: Ingeborg Bachmanns Wortspiele. In: *Modern Austrian Literature* 12 (3/4) 1979, S. 325-345.
- Rauch, Angelika: Sprache, Weiblichkeit und Utopie bei Ingeborg Bachmann. In: *Modern Austrian Literature* Band 18 (3/4) 1985, S. 21-38.
- Reich-Ranicki, Marcel: Ingeborg Bachmann oder die Kehrseite des Schreckens. [1963] In: Koschel, Christine / Weidebaum, Inge von (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von *Ingeborg Bachmann*. München, Zürich: Piper 1989, 69-82.
- Rössler, Hole: Gangarten und Denkstile. Von der Semantik des Gehens zur Ökonomie des Geistes. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 55-72.
- Schneider, Helmut, J.: „Setze nur leicht den beweglichen Fuß auf“. Zur sozialen Symbolik des Gehens in der Moderne (18. und 19. Jahrhundert). In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 87-99.
- Schneider, Jost: Erzählprosa. In: Albrecht, Monika / Götsche, Dirk (Hg.): Bachmann Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler 2013, S. 105-126.
- Schneider, Jost: Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in *Das dreißigste Jahr*, *Malina* und *Simultan*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1999.
- Schuscheng, Dorothe: Arbeit am Mythos Frau. Weiblichkeit und Autonomie in der literarischen Mythenrezeption Ingeborg Bachmanns, Christa Wolfs und Gertrude Leuteneggers. Frankfurt am Main, Bern, New York u.a.: Peter Lang 1987. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur; Bd. 1006)
- Schüller, Liane: ‚Letzte Gänge‘ in Literatur, Film und Theater. Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 239-257.
- Seidl, Anna: William Forsythes Grenz-Gänge. Explorationen in der Welt des Tanzes. In: Hahn, Daniela / Mohnkern, Ansgar / Parr, Rolf (Hg.): Kulturelle Anatomien: Gehen. Heidelberg: Synchron 2017, S. 181-196.
- Sowinski, Bernhard: Deutsche Stilistik. Beobachtungen zur Sprachverwendung und Sprachgestaltung im Deutschen. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1972.
- Svandrlik, Rita: Der Umgang mit Bildern. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der Neunziger Jahre. Wien: Hora Verlag 1994, S. 81-96.
- Töller, Ursula: Erinnern und Erzählen: Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband „Das dreißigste Jahr“. Berlin: Erich Schmidt 1998. (Philologische Studien und Quellen H. 151)
- Vollmer, Wilhelm: Wörterbuch der Mythologie. 3. Aufl. Stuttgart: Hoffman'sche Verlagsbuchhandlung 1874, online unter: <http://www.zeno.org/nid/20011496096> (02.01.19).

Weigel, Sigrid: Öffentlichkeit und Verborgenheit. Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung. In: Wimmer, Gernot (Hg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin, Boston: De Gruyter 2014 (Untersuchungen zur deutschen Literatur Bd. 145), S. 7-23.

Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Paul Zsolnay Verlag 1999.

Weigel, Sigrid: „Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang“. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Ingeborg Bachmann. München: TEXT + KRITIK 1984, S. 58-92.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch-philosophische Abhandlung. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963. (edition suhrkamp 12)

Wöhrle, Peter: Sprechen, Staunen, Schweigen: Ingeborg Bachmann und Max Frisch im Vergleich. Würzburg: Ergon-Verlag 2011. (Germanistische Literaturwissenschaft Bd. 3)

7. Anhang: Abstract

Die vorliegende Arbeit untersucht, inwiefern Bachmann krisenhafte Identitätsentwicklungen der Figuren in ihrem Erzählband *Das dreißigste Jahr* (1961) mit einer bewegungsassoziierten Metaphorik und Motivik kombiniert, die diese als *innere und äußere Bewegungen* erkennbar werden lässt. Der analytischen Auseinandersetzung mit drei Erzählungen wird dabei eine theoretische Perspektive grundgelegt, die sich aus Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* erschließt und identitätsbezogene Fragestellungen mit sprach- und literaturtheoretischen Überlegungen verknüpft. Wie gezeigt werden soll, entwirft Bachmann hier eine komplexe Theorie, in der sie das Schreiben selbst als Bewegungsprozess stilisiert, der sich in einem utopischen Richtungnehmen, der Suche nach schriftstellerischer Identität und einer neuen Sprache exemplifiziert. Bezugnehmend auf zentrale Ideen und bewegungsassoziierte Begrifflichkeiten aus den *Frankfurter Vorlesungen* wird deshalb versucht, diese als eine *Poetologie der Bewegung* auszuweisen und in Zusammenhang mit einer literarischen *Ästhetik der Bewegung* zu bringen. Entscheidend erscheint in dieser Hinsicht gerade der lyrische Charakter ihrer Erzählungen im *Dreißigsten Jahr*, durch den eine vielschichtige Bildersprache zur Projektionsfläche inhaltlicher Vorgänge avanciert. So erweisen sich etwa sinnfällige Bilder des Gehens, Fortgehens und Voranschreitens der Figuren als exemplarische Entwicklungsmetaphern, in denen sich innere und äußere Bewegungsmomente treffen.