



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Was noch niemals war: kein Ende“

Strukturen der Zeiterfahrung in Ingeborg Bachmanns

Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*

Verfasser

Andreas Karl Niedermayr

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 190 333 020

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Lehramtsstudium: UF Deutsch

Betreuer:

Univ.-Doz. Dr. Roland Innerhofer

Im Andenken an
meinen Großvater Karl Cepek
geistiger Nachfahre aus dem Geschlecht der Trottas

Vorwort

Das Verfassen einer Diplomarbeit ist in vielfacher Weise ein einsamer Kampf mit der Zeit und gegen die Uhr, zumal sich während der unzähligen Stunden vor dem Bildschirm nicht selten der Verdacht erhärtet, dass das eigentliche Leben notorisch gerade dort in Erscheinung tritt, wo der Schreibende auf Grund seiner kontemplativen Versenkung nicht präsent sein kann. Und doch generiert der Prozess des Schreibens jene seltenen Momente, in denen er in den Akten seines Denkens, Fühlens und Interpretierens ganz gegenwärtig, ganz da und bei sich selbst ist. Es ist die schöpferische Langsamkeit, die träge Produktivität, die durch das Verweilen im gelesenen und geschriebenen Wort den Blick für die Nähe und das Nahe, fürs Detail und fürs Besondere ermöglicht. Diese Erfahrung ist mir in überaus angenehmer Weise zuteil geworden.

Mein aufrichtiger Dank gebührt dem Haus *Dachsberg*, allen voran Ferdinand Karer, der mit unermüdlichem Einsatz Tag für Tag einen besonderen Ort der Begegnung am Leben erhält, wie es wahrscheinlich nicht viele davon gibt. Sein leidenschaftlicher Tiefsinn und sein ausgeprägtes Sensorium für die „Zeichen der Zeit“ machen ihn zu einem unverzichtbaren Weggefährten und Freund, ohne den die Sonne nur halb so hell scheinen würde.

Danken möchte ich weiterhin meiner Oma, meiner Tante, meinem Onkel und meiner Cousine für die wertvolle familiäre Unterstützung. Durch ihr fürsorgliches Wohlwollen ist mir vieles ermöglicht worden.

Familie Pühringer hat mich in freundschaftlichen Gesprächen zu entscheidenden Gedanken inspiriert – manche Einsicht kam mir auch während der zahlreichen Sonntagsspaziergänge im schönen Haibach ob der Donau. Es gibt sie also doch noch, die unbeschwerten und „zeitlosen“ Orte! Das gilt auch für Matthias Bartha, Alois Doppler, Roman Ganglmair, Markus Kraxberger und Karin Steinmann, von denen ich über die Jahre hinweg unschätzbare Unterstützung und ermutigenden Zuspruch erfahren habe. Ihnen allen bin ich sehr zu Dank verpflichtet.

Meinem Diplomarbeitsbetreuer Herrn Univ.-Doz. Dr. Roland Innerhofer danke ich an dieser Stelle für sein Vertrauen in meine Arbeit sowie für das wertvolle Diskussionsforum, das er den Studentinnen und Studenten in seinem Kolloquium bereitstellte.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Zur Zitierweise	IX
1. Einleitung	1
2. Zeitsignaturen im Werk Ingeborg Bachmanns	19
2. 1 Der Anspruch der Gegenwart als Ausgangspunkt utopischen Richtungnehmens	19
2. 2 „Stirb und werde!“: Konturen eines paradoxen Zeitverhältnisses	42
2. 3 <i>Kronos verschlingt seine Kinder</i> . Eine erste Annäherung an das fragwürdige Dasein des Menschen <i>in, mit</i> und <i>gegen</i> die Zeit	51
2. 4 Exkurs: Die Krankheit unserer Zeit	89
2. 5 Dem „Mörder Zeit“ zum Trotz: Literatur als Utopie	96
3. Die Phantasmagorie der „Gegenzeit“	108
3. 1 Der Austritt aus der Gesellschaft	108
3. 2 Das Postulat des „erfüllten Augenblicks“	116
3. 3 „Keine neue Welt ohne neue Sprache“	119
3. 4 „Ma-na Hat-ta“: eine postreligiöse Reise ins Paradies	126
3. 5 „Kein Ende“: Die Utopie des Paares	135
3. 6 „Herzzeit“: Fragment und Vollendung	138
4. Abschließende Betrachtungen	142
Literaturverzeichnis	148
Anhang: Abstract	161
Lebenslauf	162

Zur Zitierweise

Die Texte Ingeborg Bachmanns sowie einige Werke anderer Autoren werden unter Beibehaltung der alten Rechtschreibung mit folgenden Siglen und Seitenzahl, gegebenenfalls mit Band- und Seitenangaben (arabische Ziffern) in runden Klammern zitiert:

Ingeborg Bachmann: Werke. Bd 1 – 4. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. 5. Aufl. München und Zürich: Piper 1993. (= Serie Piper. 1701-1704.)

Bd 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen.

Bd 2: Erzählungen.

Bd 3: Todesarten: Malina und unvollendete Romane.

Bd 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften.

GEDICHTE

JG = Jugendgedichte

G1 = Gedichte 1948-1953

GZ = Die gestundete Zeit

AGB = Anrufung des Großen Bären

G2 = Gedichte 1957-1961

G3 = Gedichte 1964-1967

HÖRSPIELE

GG = Der gute Gott von Manhattan

GmT = Ein Geschäft mit Träumen

Zik = Die Zikaden

ERZÄHLUNGEN

DJ = Das dreißigste Jahr

JöSt = Jugend in einer österreichischen Stadt

All = Alles

Mul = Unter Mördern und Irren

SnG = Ein Schritt nach Gomorrha

UND = Undine geht

DWS = Drei Wege zum See

TODESARTEN

MAL = Malina

DFF = Der Fall Franza

RFG = Requiem für Fanny Goldmann

ESSAYS

WE = Ludwig Wittgenstein – Zu einem Kapitel der jüngsten Philosophiegeschichte

ItR = Ins tausendjährige Reich

MuD = Musik und Dichtung

Tagb = Tagebuch

RADIO-ESSAYS

MRE = Der Mann ohne Eigenschaften

WRE = Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins

SW = Das Unglück und die Gottesliebe – Der Weg Simone Weils

FRANKFURTER VORLESUNGEN

Vo1 = Fragen und Scheinfragen

Vo2 = [Über Gedichte]

Vo3 = Das schreibende Ich

Vo4 = Der Umgang mit Namen

Vo5 = Literatur als Utopie

REDEN

Wahr = Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar

OfZ = Ein Ort für Zufälle

AWP = [Rede zur Verleihung des Anton-Wildgangs-Preises]

VERMISCHTE SCHRIFTEN

WG = [Wozu Gedichte]

Jug = [Jede Jugend ist die dümmste]

Zug = Zugegeben

- TKA = »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche München und Zürich: Piper 1995.
Bd 1: Todesarten, Ein Ort für Zufälle, Wüstenbuch, Requiem für Fanny Goldmann, Goldmann/Rottwitz-Roman und andere Texte.
Bd 2: Das Buch Franza.
Bd 3.1 u. 2: Malina.
Bd 4: Der »Simultan«-Band und andere späte Erzählungen.
- Gul = Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München und Zürich: Piper 1983.
- KA = Ingeborg Bachmann: Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. (Diss. Wien 1949.) Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. Mit einem Nachwort von Friedrich Wallner. München und Zürich: Piper 1985.
- HZ = Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan Lestranger. Hrsg. u. kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll [u.a.]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- MoE = Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. 2 Bde. Hrsg. von Adolf Frisé. Sonderausgabe. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000.
Bd 1: Erstes und Zweites Buch.
Bd 2: Aus dem Nachlass.
- MGW = Robert Musil: Gesammelte Werke. Bd II: Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- SuZ = Martin Heidegger: Sein und Zeit. 13., unveränd. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1976.
- Tlp = Ludwig Wittgenstein: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Hrsg. von Brian McGuinness und Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

„Ich sage dir: Steh auf und geh!
Es ist dir kein Knochen gebrochen.“
(DJ, S. 137)

1. Einleitung

„Wir, in die Zeit verbannt
und aus dem Raum gestoßen,
wir, Flieger durch die Nacht und Bodenlose.“
(G1, S. 19)

„Es ist da eine Niedertracht von Anfang an, und keine Blasphemie wird ihr Ausmaß erreichen“ (GG, S. 316): deutlicher könnte wohl die sichtlich konsternierte Anklage Jans gegen das zeitliche Gebundensein der menschlichen Existenz nicht ausfallen. Der „Fall in die Zeit“ oder – biblisch gesprochen – die „Vertreibung aus dem Paradies, aus der Ewigkeit der Zeitlosigkeit, aus der Schuldlosigkeit eines unendlichen Bewusstseins“, ¹ zeichnet verantwortlich für die unüberwindbare Kluft zwischen individueller Wunschgröße und begrenzter Lebensfrist. Gleich einem unbehausten Wesen, das „in die Zeit verbannt und aus dem Raum gestoßen“ (G1, S. 19) in eine ungewisse Zukunft irrt, erfährt der Mensch Zeit im Bewusstsein eines existentiellen Mangels: „So wenig Zeit. Viel zu wenig Zeit“ (GG, S. 316), so das mehrfach attestierte Zeitgefühl der beiden Protagonisten in Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1957). Die Türen zur zeitlos-ewigen Vollkommenheit sind verschlossen, was bleibt sind Tod und Endlichkeit als die große „Kränkung“ des Lebens: „Ist da nicht zu wenig verklagt in der wenigen Zeit? Reißen wir unsere Herzen aus für ein Nichts und um mit dieser jämmerlichen Klage die Leere zu füllen, und stirbst du dafür!“ (GG, S. 316) Die Sehnsucht nach einer radikal „anderen“, gerade nicht linearen Zeit gestaltet sich im *Guten Gott* als utopische Suche nach dem „verlorenen Paradies“, in der „die unverrückbare lückenlose Saturation und die unausgesetzte Nicht-Bewegung und Nicht-Veränderung herrschen“ ². Was in biblischen Zeiten als statischer Ur-Zustand in seiner zeitlos-ewigen Vollkommenheit voll und ganz ausgekostet werden konnte, muss nun über Umwege mühsam kompensiert werden. Der Weg dorthin führt meist, wie gerade auch Autoren wie Marcel Proust, James Joyce und Robert Musil als zentrales Kennzeichen moderner Literatur eingehend thematisieren, über die Verabsolutierung

¹ Bruno Hillebrand: Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit – von Goethe bis heute. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1999. (= Kleine Reihe V & R. 4011.) S. 6.

² Andrea Egger-Riedmüller (2002): Der Himmel über Wien und die Variation einer Grenze. Überlegungen zu Barbara Alberts Film *Nordrand*, S. 1.
URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/AEgger-Riedmueller1.pdf> [Stand: 30. November 2009].

des „Jetzt“ zum „erfüllten Augenblick“.³ In einem solchen Moment „weiß sich der Mensch berührt, angesprochen und angezogen von einer Wirklichkeitsdimension, die ihn unendlich übersteigt. Es stellt sich jener Bezug zur Unendlichkeit ein, der dem Menschen seine Weltoffenheit gegenwärtig macht.“⁴

Unter den zahlreichen Augenblicks-Utopien nimmt vor allem die realitätstranszendierende Sprengkraft der Liebe eine exponierte Stellung ein, um im Zustand höchster Gefühlsintensität Tod und Leiden für kurze Zeit zu verbannen. Der Entwurf eines „feiertäglichen Zustands“ (vgl. Jug, S. 334) und besonders auch die radikale Utopie der „Gegenzeit“ (GG, S. 317) erweisen sich in diesem Zusammenhang als eine Art Versuchsanordnung, in der der voranschreitende Entfremdungsprozess *in* der Zeit vorübergehend aufgehoben und der Einbruch einer neuen Wirklichkeitsdimension zum Ausdruck gebracht wird. Ähnlich wie das Geschwisterpaar Ulrich und Agathe aus Musils *Mann ohne Eigenschaften* der Welt den Rücken kehrt, um in einer radikalen Loslösung von der Gesellschaft die *Reise ins Paradies* anzutreten (vgl. MoE, S. 1651-75), stellen sich auch Jan und Jennifer dem utopischen Anspruch, dem mystischen Erlebnis des „anderen Zustand[s]“ (GG, S. 317) zum Durchbruch zu verhelfen.⁵ Im stillstehenden Augenblick erfüllter Gegenwart soll ein Stück weit „>himmlische Erde<“ (GG, S. 279) zurückgewonnen werden, verbunden mit dem Ziel, gelingendes Dasein und Ganzheit zu realisieren. Bedrohlich vergehende und glücklich aufgehobene Zeit werden so in ihrem gegenseitigen Spannungsverhältnis zu den zwei verschiedenen Möglichkeiten der Zeiterfahrung, wie sie den beiden Protagonisten im *Guten Gott von Manhattan* mit all ihren Aporien und Widersprüchen gegenüberstehen. Die „Utopie des anderen Zustands“⁶ führt jedoch nicht wie bei Musil zu einem neuen erkenntnishaften

³ Vgl. Karl Heinz Bohrer: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Mit einem Nachwort von 1998. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981. (= edition suhrkamp. 1058.) S. 180 ff.

⁴ Jörg Lauster: Gott und das Glück. Das Schicksal des guten Lebens im Christentum. Gütersloh: Gütersloher 2004, S. 175.

⁵ Josef Strutz weist darauf hin, „daß dem *Guten Gott von Manhattan* als Grundmuster Musils *Reise ins Paradies* unterlegt ist.“ Josef Strutz: Ein Platz, würdig des Lebens und Sterbens. Ingeborg Bachmanns *Guter Gott von Manhattan* und Robert Musils *Reise ins Paradies*. In: Österreich in Geschichte und Literatur 29 (1985), S. 376-388, hier: S. 378. Vgl. dazu auch Bachmanns Musil-Essays, in denen sie sich ausdrücklich auf das Nachlasskapitel bezieht: *Ins tausendjährige Reich* (ItR, S. 24-28) u. *Der Mann ohne Eigenschaften* (MRE, S. 80-102).

⁶ Bachmanns Liebeskonzept als ekstatischer, die Realität transzendierender „andere Zustand“ geht auf den Einfluss Robert Musils zurück, mit dessen Werk sie sich Anfang der fünfziger Jahre eingehend beschäftigt. In ihrer Auseinandersetzung mit seinem unvollendeten Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* bezieht sich die Autorin sowohl auf das von Musil entwickelte dialektische Verhältnis von „Wirklichkeitssinn“ und „Möglichkeitsdenken“ als auch auf seine fragmentarische,

Ansatzpunkt in der Auseinandersetzung mit der Welt, sondern zu deren vollständigem Verlust. Dem Austritt aus der Gesellschaft – so verlockend er sich im Experiment der „Gegenzeit“ auch darstellt – wird damit eine klare Absage erteilt. Dennoch bleibt dem Hörspiel das Bewusstsein eingeschrieben, dass innerhalb der gegebenen Ordnung der „Blick“ auf Zukünftiges, auf Utopisch-Hoffnungsvolles ständig neu auszurichten ist (vgl. Wahr, S. 276).

Was als leichtfertiges „Liebesgeplänkel“ einen relativ unspektakulären Anfang nimmt, erfährt im weiteren Verlauf des Hörspielgeschehens eine stetig zunehmende Intensität, welche die vom Guten Gott als ewig und natürlich angesehene Gesellschaftsordnung (vgl. GG, S. 318) zu gefährden droht: Im Spätsommer des Jahres „neunzehnhundertund ... fünfzig ...“ (GG, S. 272) – auf die genaue Datierung wird bewusst verzichtet - muss sich vor einem New Yorker Gericht ein alter Mann, der der Gute Gott von Manhattan genannt wird, für ein Attentat verantworten, das er mit Hilfe seiner „Handlanger“ und „Agenten“ (GG, S. 274), der beiden Eichhörnchen Billy und Frankie, auf scheinbar unschuldige Liebespaare verübt hat. Innerhalb

erst aus dem Nachlass veröffentlichte Utopie-Studie, in der er drei Formen der Utopie unterscheidet: 1) „die Utopie der induktiven Gesinnung oder des gegebenen sozialen Zustands“, 2) „die Utopie des anderen (nicht ratioïden, motivierten und so weiter) Lebens in Liebe“, der Ekstase, und 3) „die Utopie des reinen anderen Zustands“, der mystischen Kontemplation (vgl. MoE, S. 1881 ff.). Bachmanns Interesse konzentriert sich dabei auf den „anderen Zustand“, jene andere, zur bestehenden gesellschaftlichen Wirklichkeit entgegengesetzte Weise des Seins, die einen „Zustand der unzerstörten >Innigkeit< des Lebens“ (MoE, S. 908) vorübergehend ermöglicht. Die zweckrationalen Bedingungen der Alltagswirklichkeit sind darin ebenso suspendiert wie sich das weltentrückte Ich-Gefühl fortan nicht mehr durch eine Subjekt-Objekt Dialektik, sondern vielmehr durch eine symbiotische Einheit von Ich und Außenwelt konstituiert. In seinem ekstatischen Ergriffensein wird die Zeiterfahrung des Subjekts „aus allem Vorher und Nachher gelöst“ (MGW 2, S. 1151), was ein zeitenthobenes Gefühl des Aufgelöstseins bewirkt. Monika Meister merkt dazu an: „Das im Normalzustand wesentliche Moment der Kontinuität ist in dieser Weise des Erlebens bedeutungslos. Die Zeit wird nicht als etwas Dynamisches, in sich Fortbewegendes erfahren, sondern ein Gefühl von ungeheurer Statik und Stillstand vermittelt sich dem Erlebenden. Die Aufhebung des Zeitgefühls ist auch insofern von Bedeutung, da dadurch in gewissem Sinn die Fäden zur Realität durchschnitten werden. [...] Die Absenz von zeitlicher Kontinuität hat ein Gefühl des Aufgelöstseins zur Folge. Diese verhindert, daß in jenem außerordentlichen Zustand das Erlebte an irgendwelche Zweckhaftigkeiten gebunden ist. Somit ist der Erlebnisinhalt auch nicht für den Normalzustand verwertbar“ (Monika Meister: „Anderer Zustand“ und ästhetische Erfahrung. In: Robert Musil. Untersuchungen. Hrsg. von Uwe Baur u. Elisabeth Castex. Königstein/Ts.: Athenäum 1980, S. 152-161, hier: S. 157). Da diese mystische Grenzerfahrung jedoch nicht dauerhaft in den Normalzustand überführt werden kann, vertritt Bachmann mit Musil die Auffassung, dass der „andere Zustand“, weil er „für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt“, von der „Utopie des gegebenen sozialen Zustands“ abgelöst werden müsse, die auf eine aktive Lebensgestaltung in der Gesellschaft ausgerichtet sei (ItR, S. 27 f.). Durch ein vorübergehendes Herausgehobensein „von der gewohnten Ordnung des Erlebens“ (ItR, S. 26) könne es jedoch mittels einer „Rückübersetzung“ in den Normalzustand gelingen, die erstarrten Ordnungsstrukturen dieser Welt immer wieder zu durchbrechen, um so einer verändernden Bewusstseinshaltung den Weg zu bahnen.

dieser „juridischen Dialoge“⁷, die den Aufbau der Rahmenhandlung durch das ganze Stück hindurch bestimmen, wird aus der Retrospektive des Angeklagten die Geschichte von Jan und Jennifer rekonstruiert. Dem Guten Gott ist damit die Funktion eines nahezu allwissenden und allmächtigen Erzählers übertragen, dessen Tatmotiv in einer Art Apologie nach und nach aufgedeckt wird. Dadurch, dass die Gerichtsverhandlung immer wieder durch den primären Spielablauf der Haupthandlung (Liebesgeschichte) unterbrochen bzw. ergänzt wird, in der sowohl die Liebenden als auch die ihnen feindlich gesinnten Ordnungshüter der Gesellschaft (die anonymen „Stimmen“ und die dämonischen Eichhörnchen) zu Wort kommen, entsteht eine spannungsreiche Bestandsaufnahme unterschiedlicher „Sprachspuren“⁸, die das Thema der Liebesutopie aus konträren Blickwinkeln beleuchten.

„Der letzte >Fall<“ in einer „Kette von Attentaten“ (GG, S. 274) gegen Liebende, die sich von ihrem bisherigen Lebensalltag „absentierten“ (GG, S. 305), um aus der normativen Welt der gesellschaftlichen Konvention in eine andere Dimension – in einen „anderen Zustand“ (GG, S. 317), wie der Gute Gott in Anspielung auf Musils „Utopie des anderen Zustands“ präzisiert – vorzudringen, lässt im ständigen Wechselspiel der beiden Aktionsstränge ein doppeltes Skandalon erkennen: Das eine besteht in der Beschwörung eines grenzüberschreitenden Liebesexperiments zwischen Jan und Jennifer, dessen Absolutheitsanspruch das gesellschaftlich legitimierte Maß an gegenseitiger Zuneigung deutlich überschreitet und damit die bestehende Ordnung der Welt gefährdet. In einer fünfstufigen, sich ständig steigernden Liebeshandlung⁹ wird die Loslösung von den Bedingungen der

⁷ Sigrid Weigel: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay 1999, S. 213.

⁸ Durch die polyphone Komposition des Hörspiels werden vier unterschiedliche „Sprachspuren“ inszeniert, von denen drei (Guter Gott u. Richter, Jan u. Jennifer, Billy u. Frankie) in Dialogform, die geschlechtslosen „Stimmen“ der Gesellschaft dagegen monologisch („ohne Timbre, ohne Betonung, klar und gleichmäßig“ GG, S. 276) geführt werden. Vgl. dazu Sigrid Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 222.

⁹ Während Claus Reinert analog zur räumlichen Anordnung des Hörspielgeschehens vier Entwicklungsstufen in der Liebesbeziehung zwischen Jan und Jennifer lokalisiert (ebenerdig, siebter, dreißigster und siebenundfünfzigster Stock), führt Ulrike Erben zu Recht eine fünfte Entwicklungsstufe ins Feld (unterirdisch: Grand Central Station), die bereits *in nuce* die Ankündigung der „Gegenzeit“ enthält. In der „Unterwelt von Grand Central“ (GG, S. 275) bekommt Jan zum ersten Mal von den Eichhörnchen einen geheimnisvollen Brief zugesteckt, der ihm zu verstehen gibt, dass er den Abend mit Jennifer „auf der himmlischen Erde“ (GG, S. 279) verbringen wird. Vgl. Ulrike Erben: Die „Guten Götter“ des *Todesarten*-Projekts – Formen der Liebe in Ingeborg Bachmanns Spätwerk. Wien, Phil. Dipl. 2009, S. 10 sowie Claus Reinert: Unzumutbare Wahrheiten? Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von

Wirklichkeit als ein ekstatischer „Ausnahmezustand“ auf die Spitze getrieben, was, bildlich gesprochen, mit der räumlichen Anordnung der unterschiedlich hoch gelegenen Hotelzimmer korrespondiert. Am Ende ihrer „Reise an den Rand des Möglichen“ (MoE, S. 761), als Jan im 57. Stockwerk des Atlantic City Hotels den Himmel durch das Fenster hereinlassen will, um dadurch die Utopie eines grenzenlosen Glücks auf Dauer zu stellen, scheint die Option auf eine Rückkehr in ihren bisherigen Lebensalltag bereits verwirkt zu sein:

JAN Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben
will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich
keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft mehr nachgehen
kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und
daß ich geschieden sein will von allen andern (GG, S. 321).

Als ihre ins Absolute drängende Liebe jegliches zweck- und zielgerichtete Handeln zunehmend vermissen lässt, glaubt der Gute Gott die ersten Anzeichen dafür zu erkennen, die auf einen möglichen „Austritt aus der Ordnung“ hindeuten:

Da war zum Beispiel dieses Lachen. Ja, es fing genau genommen
damit an. *Finster*. Mit diesem unbeschreiblichen Lächeln. Ohne
Grund, meint man, lachen die. [...] Sie lachen in der Öffentlichkeit
und doch unter deren Ausschluß. Oder lächeln Vorübergehende an,
nur so, mit einer Andeutung, wie Verschwörer, die andere nicht
wissen lassen wollen, daß die Spielregeln bald außer Kraft gesetzt
werden. Dieses Lächeln steht da wie ein Fragezeichen, aber ein
sehr rücksichtsloses (GG, S. 290 f.).

Todessüchtig streben beide ihrer völligen Selbstaufgabe entgegen, wohl wissend, dass ihr gegenseitiges Übermaß an Zuneigung dem Untergang geweiht ist. Angesichts dieses „Grenzübertritts“ in einen „anderen Zustand“, dessen weltverneinende Subversivkraft „eine Konsequenz androht, die ins Gesellschaftliche übertragen zum befreienden Chaos führt“, ¹⁰ sieht sich der Gute Gott veranlasst, die gegebene Ordnung dieser Welt wiederherzustellen und aufrechtzuerhalten. Eine Liebe, die durch „zuviel Trunkenheit und Selbstvergessen“ (GG, S. 293) die Herrschaft des „gesunden Menschenverstands“ (GG, S. 303) kategorisch suspendiert, kann und will er nicht zulassen. Im Interesse der Allgemeinheit betreibt er in seiner Funktion als gesellschaftlicher Ordnungshüter eine Agentur zur

Manhattan“. Bonn: Bouvier 1983. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 346.) S. 12 u. 25 ff.

¹⁰ Jürgen Becker: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Merkur 24 (1970), S. 192-194, hier: S. 193 f.

Ausfahndung und Liquidierung von Liebespaaren, die wie Jan und Jennifer die absolute Verwirklichung ihrer individuellen Sehnsüchte ins Auge fassen. Sein Plan, diesem außerhalb der Normwirklichkeit gelebten Liebeskonzept ein gewaltsames Ende zu bereiten, gelingt jedoch nur teilweise, was darauf zurückzuführen ist, dass sich der Mann zum Zeitpunkt des Bombenanschlags außerhalb des Hotelzimmers befindet. Kurz nach der Ausrufung der „Gegenzeit“, als mit seinen Worten „Ich bin mit dir und gegen alles“ (GG, S. 317) die Loslösung von allen gesellschaftlichen und physikalischen Gesetzen ihrem absoluten Höhepunkt entgegenstrebt, verspürt Jan den Wunsch

allein zu sein, eine halbe Stunde lang ruhig zu sitzen und zu denken, wie er früher gedacht hatte, und zu reden, wie er früher geredet hatte an Orten, die ihn nichts angingen, und zu Menschen, die ihn auch nichts angingen. Er war rückfällig geworden, und die Ordnung streckte einen Augenblick lang die Arme nach ihm aus (GG, S. 326 f.).

Während das Mädchen Jennifer den Tod findet, ist Jan für den Rest seines Lebens zu einem gewöhnlichen Dasein „verurteilt“: „Er war gerettet. Die Erde hatte ihn wieder. Jetzt wird er längst zurück sein und bei schlechter Laune und mit mäßigen Ansichten lange leben“ (GG, S. 327). Die Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Status quo und die Durchsetzung seiner für das Gemeinwohl verbindlichen Konventionen verlangen also die brutale Vernichtung derjenigen, die, wie Jennifer, es wagen, sie zu übertreten: „Es geschah nur Recht“ (GG, S. 306), so der unverrückbare Standpunkt des Guten Gottes, den er in seinem Schlussplädoyer noch einmal mit aller Deutlichkeit zementiert:

Ja, aufliegen müssen sie [= die Liebenden, Anm. A. N.], spurlos, denn nichts und niemand darf ihnen zu nah kommen. Sie sind wie die seltenen Elemente, die da und dort gefunden werden, jene Wahnsinnsstoffe, mit Strahl- und Brandkraft, die alles zersetzen und die Welt in Frage stellen. Noch die Erinnerung, die von ihnen bleibt, verseucht die Orte, die sie berührt haben. Dieses Gericht wird ohne Beispiel sein. Wenn ich verurteilt werde, wird es zur Beruhigung aller geschehen. Denn die hier lieben, müssen umkommen, weil sie sonst nie gewesen sind. Sie müssen zu Tode gehetzt werden – oder sie leben nicht. Man wird mir entgegenhalten: dieses Gefühl verläuft sich, gibt sich. Aber da ist kein Gefühl, nur Untergang! [...] Und es kommt doch darauf an, auszuweichen, sich anzupassen! (GG, S. 322)

Am Ende des Hörspiels stimmt der verwirrte Richter dem Angeklagten zu, dass „alles im Gleichgewicht und in der Ordnung“ bleiben muss: „Etwas anderes ist nicht möglich und gibt es nicht“ (GG, S. 319). Die Anklage gegen den Guten Gott als dem Mörder der Liebenden bleibt zwar weiterhin aufrecht, lässt ihn jedoch ohne einen rechtskräftigen Urteilsspruch durch einen Nebenausgang unbemerkt entschwinden. Stattdessen symbolisiert ein explizites „Schweigen“ (GG, S. 327) den unausgesprochenen Rest eines Phänomens - eines „Grenzfall[s] von Liebe“ (Gul, S. 86) wie Bachmann in einem Interview vom 23. März 1971 anmerkt -, für den es nie eine adäquate Lösung geben wird. Ebenso wenig wie das Attentat des Guten Gottes einen Schuldspruch bewirkt, erfolgt für das Anliegen der Liebenden eine deutliche Parteinahme. Die Frage nach der Plausibilität der unterschiedlichen Positionen muss auf Grund der Einsicht in das „Unaussprechliche“ unbeantwortet bleiben. Stefanie Golisch merkt dazu an:

Die Tendenz zur Überschreitung ist, ebenso wie deren Verhinderung, ein ontologisches Phänomen, eine elementare Voraussetzung des Menschseins überhaupt. Über die Einsicht in die Unvereinbarkeit einander entgegengesetzter Bewegungen gelangt das Hörspiel, aus guten Gründen, nicht hinaus.¹¹

Die aporetische Struktur des Hörspiels, die dem Leser respektive Hörer ein hohes Maß an eigenverantwortlichem Mitdenken abverlangt, evoziert jedoch auch bei einer nicht unbeträchtlichen Zahl an Kritikern eine eher ablehnende Reaktion, welche der Autorin einen eklatanten Mangel an gesellschaftskritischen Bezügen konstatiert.¹² Als prominentester Vertreter des sogenannten „Neuen Hörspiels“ moniert der Schriftsteller Wolf Wondratschek die angeblich reaktionäre Tendenz des Stücks, für das Ingeborg Bachmann 1959 mit dem renommierten Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wird. In einer aus heutiger Sicht nur schwer nachvollziehbaren Kontroverse mit Jürgen Becker, die sich an der Frage *War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär?* entzündet, opponiert Wondratschek gegen den angeblich illusionistischen und irrationalen Charakter der traditionellen Hörspiele, zu denen er den *Guten Gott von Manhattan* zählt. Anstatt gesellschaftliche Lösungen sichtbar werden zu lassen, gleiche Bachmanns Hörstück

¹¹ Stefanie Golisch: Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg: Junius 1997. (= Zur Einführung. 141.) S. 89.

¹² Zur unterschiedlichen Rezeptionsgeschichte des Hörspiels vgl. Claus Reinert, Unzumutbare Wahrheiten, S. 129-157. Eine prägnante Zusammenschau der vorgebrachten Einwände gegen das Bachmannsche Erzählwerk bietet Kurt Bartsch: Ingeborg Bachmann. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997. (= Sammlung Metzler. 242.) S. 7 ff.

einem „Traum in beschädigten Bildern, auf den zutrifft, daß er die Realität nicht beschädigt“, sondern sich ins „Niemandland der reinen Empfindungen“¹³ zurückzieht, ohne eindeutig zu klären, worin die gesellschaftlichen Verhältnisse und Mechanismen liegen, gegen die sich die auf reiner Innerlichkeit basierende Revolte gegen die Welt als Ganzes richtet. Diese Argumentationsweise mag angesichts der zunehmenden „Politisierung“ des Literaturbetriebs Anfang der siebziger Jahre nur wenig überraschen, war man doch darum bemüht, die Aufgabe des Schriftstellers auf seine gesellschaftspolitische Relevanz zu prüfen. Auch wenn sich die Autorin immer wieder klar und deutlich von einem vordergründigen politischen Engagement distanziert und ein funktionalistisches Literaturverständnis entschieden negiert,¹⁴ entsprechen die mitunter scharf ablehnenden Reaktionen einer verkürzten Sichtweise, die dem zeit- und gesellschaftskritischen Impetus des Bachmannschen Werks in keiner Weise gerecht werden. Gerade der feindlich gesinnten Umwelt der Liebenden, dargestellt in den „Stimmen“ der Gesellschaft (vgl. z. B. GG, S. 276), kommt in diesem Zusammenhang eine unentbehrliche dramaturgische wie inhaltliche Funktion zu, die wesentlich dazu beiträgt, dass der von Jan und Jennifer insistierte Wunsch nach einer „Gegenzeit“ nicht als „rein solipsistisches Manöver“¹⁵ inszeniert wird, sondern darüber hinaus eine äußerst kritische Reflexion über gesellschaftliche Diskursmechanismen zu Tage befördert. Durch „deren permanente, in anakoluthischer Verstümmelung vorgetragene Einflüsterungen“,¹⁶ die mittels einer diffusen Montage von Werbeslogans, Verkehrs- und Lebensregeln, Befehlen, Warnungen oder Vorschriften die selbsttrügerischen Wunschformen einer kapitalistischen Gesellschaftsordnung steuern und darüber hinaus dem rastlosen Wahnsinnsgetriebe der Großstadt New York eine unheimliche Suggestionskraft verleihen, werden an entscheidenden Stellen der Hörspielhandlung immer wieder destruktive Zeitsignaturen sichtbar, welche die Negation von Zeit und Welt geradezu hervorbringen.¹⁷ Der Schauplatz New York, so wird sich ergeben, steht vor allem im Zeichen einer technisch-rationalisierten Beschleunigungswelle, wie sie in Amerika

¹³ Wolf Wondratschek: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Merkur 24 (1970), S. 190-192, hier: S. 190.

¹⁴ Vgl. dazu vor allem die 1972 gehaltene Preisrede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises (AWP, S. 294-297) sowie die fünfte *Frankfurter Vorlesung* mit dem programmatischen Titel *Literatur als Utopie* (Vo5, S. 255-271, hier: S. 269 f.).

¹⁵ Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit, S. 188.

¹⁶ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 83.

¹⁷ Josef Strutz merkt an, dass die Figur des Guten Gottes sowie das „soziale Chaos“ der Stadt Manhattan deutliche Bezüge zu Georg Heyms expressionistischem Gedicht *Der Gott der Stadt* aufweisen (vgl. Josef Strutz, Ein Platz würdig des Lebens und Sterbens, S. 381).

der fünfziger Jahre den Grundstein für eine aufstrebende Welt- und Wirtschaftsmacht legt. Zeit erscheint unter diesen Umständen als Zeit einer geordneten Welt, die einen gesellschaftlich vorstrukturierten (Produktions-)Rhythmus zum obersten Prinzip erklärt:

GUTER GOTT In allen Senkrechten und Geraden der Stadt war Leben, und der wütende Hymnus begann wieder, auf die Arbeit, den Lohn und größeren Gewinn. Die Schornsteine röhren und standen da wie Kolonnen eines wiedererstandenen Ninive und Babylon [...]. Die Rhapsoden in den großen Druckereien griffen in die Setzmaschinen, kündeten die Geschehnisse und annoncierten Künftiges. Tonnen von Kohlköpfen rollten auf die Märkte, und Hunderte von Leichen wurden in den Trauerhäusern manikürt, geschminkt und zur Schau gestellt. Unter dem Druck hoher Atmosphären wurden die Abfälle vom vergangenen Tag vernichtet, und in den Warenhäusern wühlten die Käufer nach neuer Nahrung und den Fetzen von morgen. Über die Fließbänder zogen die Pakete, die Rolltreppen brachten Menschentrauben hinaus und hinunter durch Schwaden von Ruß, Giftluft und Abgasen. [...] Und die Menschen fühlten sich lebendig, wo immer sie gingen, und dieser Stadt zugehörig – der einzigen, die sie je erfunden und entworfen hatten für jedes ihrer Bedürfnisse. Diese Stadt der Städte, die in ihrer Rastlosigkeit und Agonie jeden aufnahm und in der alles gedeihen konnte! (GG, S. 287 f.)

In diesen von Bachmann mit poetischer Genauigkeit erfassten, zumeist nur wenig beachteten Zeitsignaturen der Großstadt nimmt der utopische Wunsch des Liebespaares, den Zwängen der Realität und des Daseins in seiner Zeitlichkeit zu entfliehen, seinen primären Ausgang.¹⁸ Die gesellschaftlich vorgegebene Zeiterfahrung und deren Infiltrierung durch die öffentliche Meinung der Medien- und Konsumwelt entpuppt sich darüber hinaus in den diabolischen „Stimmen“ als feindlich gesinnte Umwelt der Liebenden, die im Sinne des Heideggerschen

¹⁸ Den besonderen Stellenwert der topographischen Großstadtkulisse für das Hörspiel unterstreicht Bachmann in einem Interview vom 24. 01. 1957, aus dem auch hervorgeht, welche Titelgebung von der Autorin ursprünglich intendiert war: „Ich arbeite an einem Hörspiel, das >Manhattan-Ballade< heißen soll. Es handelt sich dabei um eine balladeske Liebesgeschichte. Das geheimnisvolle Dasein Manhattans, wie das aller Großstädte, ist darin eingefangen. Die Grenzenlosigkeit der Erscheinungen und Ereignisse.“ (Gul, S. 24) Zur Entstehungsgeschichte des Hörspiels dürften vor allem auch Bachmanns Eindrücke ihrer USA-Reise von Juli und August 1955 maßgeblich beigetragen haben, als sie auf Einladung von Harry Kissinger an einer Sommerakademie an der Harvard Universität in Cambridge/Massachusetts teilnimmt, von wo aus auch eine Wochenendfahrt nach New York unternommen wird (vgl. Sara Lennox: Hörspiele. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 83-96, hier: S. 92).

Die dargestellten Zeitsignaturen der Großstadt lassen einen deutlichen Bezug zu Musils „Zwangsvorstellung“ einer „überamerikanischen Stadt“ erkennen, wie er sie in seinem *Mann ohne Eigenschaften* „in satirischer Überzeichnung, als Quintessenz der Moderne ins Bild bringt“ (vgl. MoE, S. 31 f.). Hartmut Böhme: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006. (= rowohlts enzyklopädie. 55677.) S. 147.

„Geredes“¹⁹ das Verfallensein an die Uneigentlichkeit des Daseins verführerisch vorantreiben und den Protagonisten Unmündigkeit suggerieren: „Es waren so viele Stimmen da, und ihre war nichtig“ (GG, S. 276). Im Gegensatz zur entfremdenden Zeitmaschinerie eines äußeren, der Nützlichkeitswelt verpflichteten Lebens – der „Zeit des Tages“ (vgl. GG, S. 287) – werden Jan und Jennifer bezeichnenderweise als oppositionelle „Nachtfiguren“ (GG, S. 286) deklariert, die aus ihrem Befangensein im Alltag den radikalen Weg in eine neue, „eigentliche“ Zeitlichkeit antreten. Dieser Symbolik von Tag und Nacht korrespondiert eine zentrale Passage in *Malina*:

Aber in der Nacht und allein entstehen die erratischen Monologe, die bleiben, denn der Mensch ist ein dunkles Wesen, er ist nur Herr über sich in der Finsternis und am Tag kehrt er zurück in die Sklaverei. (Mal, S. 101)

In ihrer „entschleunigten“, unproduktiven Ausrichtung generiert die Nacht aber nicht nur einen mystischen Ort der Erkenntnis, wo die zeitliche Entfremdung aufgehoben und der Mensch seiner selbst gewahr wird (vgl. Gul, S. 73), sondern bildet gleichzeitig auch das obskure Reich irrationaler Träume und ungebändigter Leidenschaften, die gemäß der Auffassung des Guten Gottes zum Untergang führen (vgl. GG, S. 318).

Die daraus resultierende Diskrepanz zwischen privatem Lebensentwurf und einer gesellschaftlichen Zeitordnung macht nicht nur dem „zeitver-rückten“ Liebespaar gehörig zu schaffen, sondern bestimmt darüber hinaus weite Teile der groß angelegten Zeitproblematik im Gesamtwerk Ingeborg Bachmanns, deren literarische Gestaltung – wie in den folgenden Punkten noch ausführlich zu zeigen sein wird – in

¹⁹ Martin Heidegger, mit dessen Existentialphilosophie sich die Dissertation Ingeborg Bachmanns auseinandersetzt, entlarvt in seinem Hauptwerk *Sein und Zeit* die Strukturen des „In-der-Welt-Seins“ als Verweilen in der Uneigentlichkeit des alltäglichen Lebens. Der Mensch ist zunächst nicht bei sich selber, sondern an die Nichtigkeit der Welt verfallen; er ist nicht er selbst, sondern lediglich was „man“ ist. Der Aufruf zum Selbstsein, zum eigentlichen Existieren erfordert es, aus diesem Verfallensein an das „Man“ herauszufinden, um in Wahrheit – d.h. nicht nach fremdem Gesetz, sondern aus sich selber heraus – er selbst zu werden. Die Verlorenheit des Daseins im „Man“ führt Heidegger auf das öffentliche „Gerede“ zurück, das dem Menschen den Blick auf die Ganzheit seiner Existenz verstellt (vgl. SuZ, S. 167 ff.). Vgl. dazu auch Hermann Weber: *An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*. Essen: Die Blaue Eule 1986. (= Germanistik in der Blauen Eule. 7.) S. 54.

erster Linie als vielschichtiges „Ausdrucksmittel der Opposition von gelingendem und mißlingendem Dasein“²⁰ ihren Niederschlag findet.

So wie im griechischen Mythos der Gott der Zeit, Kronos, seine Kinder frisst, so erscheint auch bei Bachmann die chronologisch fortschreitende Zeit als „mörderischer Gegenspieler“, der den jeweiligen Figuren die Möglichkeiten eines gelingenden Lebensvollzugs kategorisch entzieht (vgl. dazu Kap. 2. 3). In ihrer dritten *Frankfurter Vorlesung* über *Das schreibende Ich* thematisiert die Autorin die damit verbundene Gefahr eines entfremdenden Zeitbewusstseins, welches das Individuum von seinen sinnerfüllten Augenblicken entfernt. Unter Bezugnahme auf Marcel Prousts Roman *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* wird das erzählende Ich als eines beschrieben, das

an allen Tatorten war und von dem Mörder Zeit zum Weitergehen und Vergessen gezwungen wird und die Zeit nur aufheben kann, wenn ein Geruch, ein Geschmack, ein Wort, ein Klang das Vergangene – Orte und Gestalten – zurückbringt, zurück das selbst Gesehene, selbst Erlebte und das, wovon man dem Ich erzählt hat (Vo3, S. 231).

Sofern die Zeitstrukturen keine eigenen Erfahrungen, Erlebnisse und Erinnerungen mehr zulassen, erscheint die Zeit als ungenutzt und verpasst: Leben im „erfüllten Augenblick“, d.h. als intensiv erlebter Daseinsvollzug, der sich nicht verflüchtigt und vergessen wird, sondern mit existentiellern Gewicht eine Spur hinterlässt, findet unter diesen Umständen nicht statt. Was Zeit braucht, um zu entstehen, sich zu entfalten oder wieder heil zu werden, wie z. B. Erfahrungen, Reifungsprozesse, Vertrauen, Hoffnung, aber auch Leid, Scheitern und Schmerz, fällt der bedrohlich vergehenden Zeit zum Opfer. Ein solcher Entfremdungsprozess ist fahrlässig und nimmt dem Sein *in* der Zeit jede Kontur:

Die Welt hat keine zugelassenen Feiertage, sie ist ein Feiertag. Die Zeit ist [eine] geheime langsame Feier, auf die die Unbeteiligten starren, die am Rand des FestsaaIs stehen. Der Festsaal ist leer. Wir lesen die Uhren ab, blättern in den Kalendern. Wir haben nicht gelebt. Wir haben uns keine Federn angesteckt, wir sind nicht jeden Tag vor Glück umgesunken, wir haben, in den falschen Häusern, in den verdrehten Kleidern, in den schmerzenden Schuhen, in dem starren Dreck, die Luft, verunreinigt von Abgasen und Gedankenlosigkeit, eingeatmet (Jug, S. 334).

²⁰ Dagmar Kann-Coomann: »... eine geheime langsame Feier ...«. Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang 1988. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. 1070.) S. 7.

Wie Dagmar Kann-Coomann in ihrer Studie über das Zeitverständnis Bachmanns darauf hinweist, erschöpft sich die Metapher vom „Mörder Zeit“ (Vo3, S. 231 sowie G2, S. 156) nicht bloß in der Thematisierung von Zeit als anthropologische Grundbedingung menschlichen Seins, sondern erfährt obendrein eine elementare Prägung durch die destruktive historische Erfahrung von Krieg und Faschismus.²¹ Es ist dies das besondere Verdienst Hans Höllers, der vor allem das lyrische Werk der Autorin „auf die konkreten realhistorischen Vorgänge der Zeit“²² bezieht, und „die Bedeutung der geschichtlichen Erfahrung als Konstante im Werk Ingeborg Bachmanns“²³ nachweist. Zu dieser zweifellos sehr negativ besetzten Zeiterfahrung, die das Leiden an der „kurze[n] schauerliche[n] Zeit“ (AGB, S. 110) als Klage über die „Krankheit Welt“ (vgl. Jug, S. 334) in ihren kollektiven wie zwischenmenschlichen Auswüchsen zur Darstellung bringt, entwirft die Autorin zugleich die insistierende Suche nach einem möglichen Lebensentwurf, in dem die zeitliche Entfremdung aufgehoben ist und Zeit als beglückende Teilhabe an einer „geheime[n] langsame[n] Feier“ (Jug, S. 334) ihren besonderen Ausdruck findet. Im Entwurf solcher Momente gelingenden Daseins manifestiert sich auf radikale Weise, welche elementaren Merkmale der utopischen „Gegenzeit“ inhärent sind: Als Gegenentwurf zum „Mörder Zeit“, der das Individuum unaufhörlich zum „Weitergehen und Vergessen“ (Vo3, S. 231) zwingt und das Verweilen im sinnerfüllten Augenblick, d.h. einen gelingenden Daseinsvollzug und angestrebte Ganzheit verhindert, generiert der Austritt aus der chronologischen Zeitordnung einen vorübergehenden Zustand gelebter Wahrhaftigkeit. Nicht mehr existentielle Bedrohung, sondern Momente erfüllter Gegenwart prägen fortan das utopische Szenarium. Die Augenblicke, in denen die Zeit als stehend bzw. aufgehoben erfahren wird, impliziert zugleich auch die unverwechselbare Einmaligkeit des Moments, in der das Schöne sinnlich begegnet. So etwa im Roman-Fragment *Franza*, wo sich der gleichnamigen Protagonistin während einer gemeinsamen Mahlfeier die Vision eines vollkommenen Zustands mitteilt:

²¹ Vgl. ebda, S. 22 f.

²² Hans Höller: *Die gestundete Zeit und Anrufung des großen Bären*. Vorschläge zu einem neuen Verständnis. In: Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. von Hans Höller. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments *Gier*. Aus dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. Wien u. München: Löcker 1982, S. 125-172, hier: S. 139.

²³ Hans Höller: Vorwort zu: Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. von Hans Höller. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments *Gier*. Aus dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. Wien u. München: Löcker 1982, S. 9-14, hier: S. 11.

[...] vier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller, dann plötzlich alle Hände gleichzeitig, sie stehen einen Augenblick alle darin still, damit keine dem anderen in den Weg kommt, höfliche Hände alle, man müßte das Bild versteinen lassen in diesem Augenblick, in dem etwas vollkommen ist, die Hände im Essen, die Finger mit der Prise Essen, es ist der bewußteste Augenblick, der natürlichste, das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat (DFF, S. 480).

Der Erfahrung von Zeit als bedrohlich vergehende, „gestundete“ (vgl. GZ, S. 37) und lebensvernichtende, deren unaufhörliches Fortschreiten die Möglichkeiten eines wahrhaftigen Lebensvollzugs elementar beschneidet, werden im Werk Bachmanns visionäre Momente ästhetischer Erfahrung gegenübergestellt, in denen Zeit nicht als „Mörder“ begegnet, sondern als „geheime langsame Feier“ sich vollzieht. Jans Proklamation der „Gegenzeit“ und auch Undines Forderung „Geh Tod! Und: Steh still Zeit!“ (UND, S. 259) fungieren in diesem Zusammenhang als literarische Speerspitzen gegen das Verhängnis der Vergänglichkeit, „gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende“ (GG, S. 316).

In den entgegengesetzten Bildern vom „Mörder Zeit“ und der „Zeit als geheime langsame Feier“ entzündeten sich in den literarischen Texten Bachmanns die immer wieder thematisierten Versuche, aus der Zeit auszutreten, sie aufzuheben oder zum Stillstand zu bringen. Eine besondere Art, die Problematik chronologischer und entfremdender Zeitordnung zu überwinden, besteht neben dem Versuch, die vergehende Zeit erinnernd aufzuheben, im Modus des „erfüllten Augenblicks“. Die Erfahrung der Zeit als stillstehende, aufgehobene bietet so die Möglichkeit, dem „Mörder Zeit“ für die Dauer dieses Moments zu entkommen, um – wie etwa Hans in der Begegnung mit Undine – „eine herrliche und große Weile lang“ (UND, S. 257) an jenem feiertäglichen Zustand teilzuhaben, der die Möglichkeit eines genuinen Lebensvollzugs in sich birgt (vgl. UND, S. 258). Dem stillstehenden Augenblick erfüllter Gegenwart als Schauplatz intensiver Glücksmomente kommt besonders im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* eine zentrale Bedeutung zu: Das Liebespaar Jan und Jennifer bricht aus der althergebrachten Normalität der Welt aus, um die absolute Verwirklichung ihrer privaten Sehnsüchte („Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende“ GG, S. 316) voranzutreiben. In ihrem ekstatischen Liebesexperiment trachten sie auf radikale Weise danach, die Zeit für immer aus den Angeln zu heben,

verbunden mit dem Ziel, den stillstehenden Augenblick erfüllter Gegenwart zu genießen. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gehen in einer sie absorbierenden „Gegenzeit“ auf, deren Proklamation pure Dauer, das *nunc aeternum*, anstrebt – ein utopischer Versuch, der letztlich zum Scheitern verurteilt bleibt, der aber gerade wegen seiner subversiven Sprengkraft die verhärteten Strukturen einer kapitalistischen Zeit- und Gesellschaftsordnung radikal in Frage stellt.

In diesem Zusammenhang liefert gerade das gesellschaftlich nur schwer zu kontrollierende Phänomen der Liebe eine Kontroverse der besonderen Art, wie sie in Ingeborg Bachmanns drittem und letztem Hörspiel exemplarisch zur Darstellung gebracht wird. Als Gegenspielerin zu den traditionellen Ordnungshütern (Guter Gott und Richter) beugt sich ihr unberechenbares Wesen keinen gesellschaftlichen Konventionen und rationalen Zeitwängen. Für den Guten Gott und seine beiden Gehilfen, die dämonisch-durchtriebenen Eichhörnchen namens Billy und Frankie, bleibt das „Unwesen“ (GG, S. 303) der Liebe deshalb auch unauffindbar und somit unzerstörbar. Sara Lennox sieht durch dieses leidenschaftliche Liebesspiel in besonderer Weise „die Stabilität des Systems bedroht, für das der Gute Gott steht.“²⁴ Liebe in ihrer anarchischen Form – wie unter Punkt 3. 1 noch zu zeigen sein wird – verweigert sich demzufolge jeder ideologischen Instrumentalisierung durch gesellschaftliche Domestizierungsversuche. In ihrer schöpferischen wie gleichsam vernichtenden Subversivkraft sorgt sie überall dort, wo sie in Erscheinung tritt für einen „Wirbel [...] wie vor dem ersten Schöpfungstag“ (GG, S. 318). In dieser Eigenschaft mobilisiert die utopische „Gegenzeit“ der Liebe einen radikalen Widerstand gegen eine ausschließlich zweck- und gewinnorientierte Gesellschaftsform, deren oberstes Ziel es ist, „Ruhe und Sicherheit“ und den gewohnten „Gang aller Dinge“ (GG, S. 319) zu bewahren. Bachmanns ideologiekritische Haltung richtet damit ihren primären Ausdruck vor allem gegen jede totalitäre Ordnungsmacht, welche die menschliche Selbstverwirklichung fundamental beschneidet und korrumpiert. Vor dem Hintergrund des Kalten Krieges, der unmittelbar nach der Befreiung vom Nationalsozialismus für eine erneute universale Bedrohung sorgt, unternimmt das Hörspiel ein sichtbares Ausloten jener

²⁴ Sara Lennox, Hörspiele, S. 92.

Bereiche, in denen Widerstand gegen das gesellschaftliche und politische System möglich erscheint. Sara Lennox merkt dazu an:

Widerstand, wenn er überhaupt noch existierte, war lediglich als Produkt jenes einzigen Bereichs vorstellbar, der als noch nicht von der sozialen Ordnung geprägt galt: der Erotik als dem intimsten Schauplatz des Privatlebens.²⁵

Im stillstehenden Augenblick erfüllter Gegenwart wird somit ein auf ideologischen Fremdwängen basierendes Ordnungssystem beharrlich negiert; was fortan zählt, ist eine „individuelle Zeit, die Zeit der Liebe [...], aus der und in der das Ich sich momenthaft zu definieren vermag.“²⁶ In diesem Zusammenhang weisen Bartsch und Lubkoll zu Recht darauf hin, dass das ekstatische Liebesexperiment als fundamentale Kapitalismuskritik gelesen werden kann.²⁷ Die utopische Kategorie der „Gegenzeit“ bietet so die Möglichkeit, den pathologischen Zeitumständen - zumindest für die Dauer des „erfüllten Augenblicks“ - zu entkommen. Ein lebbarer Ort jenseits sozialer Verbindlichkeiten ist damit aber noch keineswegs lukriert. Im Gegenteil: Die permanente Negation der gesellschaftlichen Zeitordnung führt im *Guten Gott von Manhattan* nur allzu drastisch vor Augen, was es heißt, „die natürlichen Klammern zu lösen, um dann keinen Halt mehr in der Welt zu finden“ (GG, S. 318). Der Traum von einer „neuen Identität“ (vgl. GG, S. 310), einer „neuen Sprache“ (GG, S. 321) und einem „anderen Leben in Liebe“ (vgl. MoE, S. 1882) mündet letztlich in die Erfahrung heillosen, ja destruktiver Mechanismen, die ein unabwendbares Scheitern der „Gegenzeit“ zur Folge haben. Die im Hörspiel entworfene Utopie präsentiert sich damit

in ihrer inneren Fragwürdigkeit. Sie wird in ein und derselben Bewegung ausgesprochen und zurückgenommen – diese im Bachmannschen Werkkontext typische Konstellation von Hoffnung und Vergeblichkeit, die sich von den frühen Gedichten bis hin zu den *Todesarten* durchgehend verfolgen lässt, bildet das innere Zentrum ihres Denkens und Schreibens.²⁸

²⁵ Ebda, S. 93.

²⁶ Was Irmela von der Lühe der namenlosen Ich-Gestalt in Bachmanns Roman *Malina* attestiert, kann analog auf das Raum und Zeit entgrenzende Liebesexperiment der „Gegenzeit“ übertragen werden. Irmela von der Lühe. Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: Text + Kritik (1984), Sonderheft: Ingeborg Bachmann, S. 132-149, hier: S. 140.

²⁷ Vgl. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 83 sowie Christine Lubkoll: Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002. (= Universal-Bibliothek. 17517.) S. 122-139, hier: S. 137.

²⁸ Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, S. 87.

Die Utopie der „Gegenzeit“ bleibt unter diesen Voraussetzungen „reine Sprachübung, Denkmöglichkeit und Forderung an die bestehende Welt, den negativen Gesellschaftszustand aufzuheben“²⁹ – ein radikales Gedankenexperiment, das neben einer zeitkritischen Anklage gegen eine im Alltäglichen, dem Nützlichkeitsdenken verfallene Welt die Vision eines radikalen Neuanfangs bereithält, ohne ihn jedoch einzulösen.

Aus diesen einleitenden Vorbemerkungen erklärt sich das weitverzweigte Themenfeld, innerhalb dessen die Erfahrung von Zeit im Werk Ingeborg Bachmanns ihren Ausgang nimmt. Zunächst soll in einer eher phänomenologisch zu nennenden Überlegung auf existentielle Zeitsignaturen aufmerksam gemacht werden, welche das Phänomen der „Gegenzeit“ als notwendiges Korrektiv zu bestehenden Wirklichkeitsverhältnissen generieren: als zeitkritischer „Protest für und gegen die Gegenwart in einem“³⁰. Sie sollen helfen, den Denkraum abzustecken, um aus dem Bewusstsein der unüberwindbaren Polarität zwischen „Zeit“ und „Gegenzeit“ jene Strukturen herauszufiltern, die gerade in Bachmanns äußerst kontrovers³¹ diskutiertem Hörspiel zu radikalem Widerstand und utopischer Ausrichtung führen. Im ersten Teil der vorliegenden Arbeit soll deshalb der Versuch unternommen werden, die bisher nur rudimentär angedeutete Zeitproblematik in einen größeren Kontext des Gesamtwerks der Autorin einzubetten, um die fundamentalen Beweggründe für das Zustandekommen der „Gegenzeit“ zu beleuchten. Mit seinen ideologiekritischen Aspekten erweist sich das Hörspiel geradezu als zeitkritische Bestandsaufnahme einer auf steter Beschleunigung basierenden Gesellschaftsform, wie sie in den fünfziger Jahren im Zuge der prosperierenden Wirtschaftswunderzeit ihren ungebremsen Ausgang nimmt. Bachmann diagnostiziert darin mit sensibler Genauigkeit die veränderten Zeitsymptome, nachdem „das berechtigte Aufatmen über das Ende nationalsozialistischer Herrschaft unmerklich von dem Entsetzen über die täglich fortschreitende Konsolidierung der Verdinglichung des Menschen und seiner elementaren Lebensbezüge verdrängt wurde.“³² *Der gute Gott von Manhattan* ist, betrachtet man seine Entstehungsgeschichte im Kontext der

²⁹ Peter Beicken: Ingeborg Bachmann. München: Beck 1988. (= Beck'sche Reihe: Autorenbücher. 605.) S. 126.

³⁰ Lothar Baier: Protest und Abkehr. Notizen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Text + Kritik (1964), H. 6: Ingeborg Bachmann, S. 2-7, hier: S. 4.

³¹ Einen detaillierten Überblick über die unterschiedliche Aufnahme des Hörspiels bietet Claus Reinert, Unzumutbare Wahrheiten, S. 127 ff.

³² Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, S. 32.

Hörfunkarbeiten der späten fünfziger Jahre, sowohl strukturell als auch inhaltlich ganz und gar ein Kind seiner Zeit: „nach der Hölle des Zweiten Weltkriegs und der Atombombe auf Hiroshima und Nagasaki, der Frontverhärtung zwischen Ost und West [...], in der Epoche der technischen Riesengeburten und der *Orwellschen* Zwangsvorstellungen“³³ sieht sich das moderne Individuum zunehmend mit dem Verlust individueller Selbstbestimmung konfrontiert. Die „Mühlen der Zeit“ mahlen – wie es die monotonen „Stimmen“ der Gesellschaft unverkennbar signalisieren (vgl. z. B. GG, S. 285) – alles andere als langsam. Immer mehr soll in immer kürzerer Zeit getan, erlebt und konsumiert werden, um vom eigentlichen Lebensvollzug abzulenken. Die Zeitsignaturen des Hörspiels, so wird sich ergeben, stehen deshalb vor allem im Zeichen einer rastlosen Beschleunigung, welche den existentiellen Verlust eines zweckfreien Daseins mit sich bringt. Daraus resultiert auch zuallererst, wie die vorliegende Arbeit zu beweisen versucht, das Bedürfnis nach ekstatischen Lebensformen, nach Mystik und scheinbar unmöglichen „Grenzfällen“ (vgl. Gul, S. 86),³⁴ wie sie in der utopischen Versuchsanordnung der „Gegenzeit“ ihren unverwechselbaren Ausdruck finden.

Die Heterogenität des Hörstücks, seine unübersehbare Tendenz zur Sphäre des „Unaussprechlichen“ sowie seine hypothetische Unabgeschlossenheit stellt unter diesen Umständen eine individuelle Besonderheit dar, die es zu reflektieren gilt. In einem abschließenden zweiten Teil sollen deshalb die unter Einbeziehung literarischer und philosophischer Horizonte herausgefilterten Zeitsignaturen noch einmal gebündelt reflektiert werden, um die Phantasmagorie der „Gegenzeit“ systematisch zu vertiefen. Entgegen eines mittlerweile veralteten Interpretationsschemas, das die Welt der Liebenden und das Ordnungsdenken des Guten Gottes nur allzu leichtfertig gegeneinander ausspielt, versucht das hermeneutische Interesse der vorliegenden Arbeit zu zeigen, welche Aporien und

³³ Josef Strutz, Ein Platz würdig des Lebens und Sterbens, S. 376.

³⁴ Analog zu Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* sieht Ernst Fischer die Sehnsucht nach einem „anderen Zustand“ in der voranschreitenden Entfremdung des Menschen begründet: „Je mehr die Entfremdung des Menschen, die Undurchdringlichkeit der ihn umgebenden Dinge und Verhältnisse, überhandnimmt, desto mächtiger wird das Verlangen, zu neuer Einheit durchzubrechen, sei es in der Hingabe an ein Kollektiv, oder an eine individuelle ‚Unio Mystica‘. Der Individualist, an der ‚Wirklichkeit‘ einer gespenstisch gewordenen Gesellschaft verzweifelnd, sucht hinter ihr eine andre, tiefere, wirklichere Wirklichkeit – den Sinn, die Einheit und Fülle des Lebens jenseits des ausgelaugten Normalzustands“ (Ernst Fischer: Werkausgabe in Einzelbänden. Bd 8: Von Grillparzer zu Kafka. Von Canetti zu Fried. Essays zur österreichischen Literatur. Auswahl und Nachwort von Karl-Markus Gauß unter Mitarbeit von Ludwig Hartinger. Frankfurt a. M.: Vervuert 1991, S. 284 f.).

Widersprüche das utopische Experiment der „Gegenzeit“ seinerseits hervorbringt. Diese Interdependenz zwischen Utopie und Kritik ist eine für den *Guten Gott von Manhattan* notwendige, um zu beweisen, dass das im Hörspiel ausgelotete „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ (Wahr, S. 276) wirklichkeitsbezogen bleiben muss, soll seine utopische Ausrichtung nicht ins Bodenlose und Unverbindliche abgleiten. Der dafür speziell gewählte Zeitdiskurs intendiert in diesem Zusammenhang keine vollständige Einzelinterpretation, sondern versucht vor allem ein kritisches Verständnis für das Anliegen der Autorin zu schaffen, das sie mit ihrem ästhetischen Utopiekonzept verfolgt. Dies soll anhand einiger zentraler Grundthemen demonstriert werden, die sich sowohl auf existentieller als auch auf poetologischer Ebene durch ihr ganzes Werk ziehen und dem menschlichen Zeit- und Selbsterleben eine unverwechselbare Nuance verleihen. Die Auswahl der besprochenen Werke, insbesondere der im Umfeld des Hörspiels entstandenen Gedichte, Erzählungen, Essays und Preisreden, ist im Hinblick auf die Thematik getroffen und ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Auf die Einbeziehung der besonderen literarischen Eigenheit der Hörspielgattung wurde ebenso wie auf die Analyse der unterschiedlichen akustischen Hörfunkrealisationen weitgehend verzichtet, da diese im Rahmen einer literaturwissenschaftlichen Arbeit nur unzureichend präsentiert werden können.

2. Zeitsignaturen im Werk Ingeborg Bachmanns

Entgegen vereinzelter Einwände, die davon ausgehen, dass *Der gute Gott von Manhattan* heute nur mehr einen sehr geringen Aktualitätsbezug aufweist,³⁵ soll in den folgenden Kapiteln der Versuch unternommen werden, gerade die äußerst vielschichtigen Temporalstrukturen der Moderne hervorzuheben, um die Brisanz des darin thematisierten Macht- und Gesellschaftsdiskurses aufzuzeigen. Die utopische Ausrichtung der Autorin, so wird sich zeigen, versteht sich demnach nicht als eskapistische Verweigerung gegenüber den Anforderungen der Wirklichkeit, sondern führt auf direktem Wege in eine „erkenntnistheoretische, praktische und zeitdiagnostische Dimension“³⁶, die im Hier und Jetzt der Gegenwart ihren Ausgang nimmt.

2.1 Der Anspruch der Gegenwart als Ausgangspunkt utopischen Richtungnehmens

Trotz der historischen wie gegenwärtigen Unzahl an Bemühungen und Versuchen, dem Problem „Zeit“ von Seiten einer überwiegend von technisch-ökonomischen Prinzipien geleiteten „Fortschritts-gesellschaft“ beizukommen, müssen eine Reihe von unbeeinflussbaren Bedingungen des zeitlichen Daseins in Kauf genommen werden, die den ungebremsen Machbarkeitswahn (post-)moderner Gesellschaften vehement in Frage stellen. Dies trifft zum einen auf die Befristung der Zeit zu: Auch wenn die neuzeitliche Dekonstruktion der „End-lichkeit“ des Menschen immer kuriosere Auswüchse annimmt und alle schicksalhaften Größen und Verhältnisse unter dem Kalkül des Machbaren, (Ver-)Planbaren und grenzenlos Optimierbaren verändert werden sollen, endet das Vermögen des Menschen zur autonomen

³⁵ So z. B. Marcel Reich-Ranicki, der am 28. 9. 1974 – also fast zwei Jahrzehnte nach der Erstsendung des Hörspiels – in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* monierte, dass *Der gute Gott von Manhattan* „heute vollkommen verblasst und streckenweise unerträglich“ sei (zitiert nach Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 127). Sehr eingengt erscheint auch Demskis Feststellung, Bachmanns Amerika-Gedicht *Harlem* (vgl. AGB, S. 113) überrage ihr Hörspiel, nicht zuletzt deswegen, weil die Menschen in New York spätestens seit 9/11 „gegen ganz andere Dämonen kämpfen müssen“ (Eva Demski: Der Regen spielt den Blues. In: Von Erich Fried bis Magnus Enzensberger. Bd 10: 1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 2002, S. 306 f., hier: S. 307). Als reaktionär und realitätsfern bezeichnet Claus Reinert die im *Guten Gott* verweigerte Gesellschaftstauglichkeit der Liebesutopie (vgl. Claus Reinert, Unzumutbare Wahrheiten, S. 208).

³⁶ Marion Schmaus: Bachmanns Utopiebegriff. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 220-222, hier: S. 220.

Selbstbestimmung naturgemäß dort, wo ihm die nur vorübergehend geliehene Lebenszeit wieder entzogen wird. Nichts ist so sicher wie der Tod, dieser ist „todsicher“. Zum anderen unterliegt jedes Nachdenken über die temporalen Strukturen des Daseins einem dreifachen Anspruch, der vom Leben in der Zeit ausgeht und im gegenseitigen Bedingungsverhältnis der drei Zeit-Modi – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – seine inhaltliche Bestimmung erhält:

Dasein in den Modi der Zeit bedeutet >sein können< (Zukunft – Möglichkeit); es steht unter dem Anspruch, sich in den offenen Raum der eigenen Seinsmöglichkeiten hineinzubewegen. Zeitliches Dasein bedeutet aber auch ein >sein sollen< (Gegenwart – Wirklichkeit), aus dem Möglichen das dem eigenen Seinkönnen Gemäße auswählen und realisieren. Und es besagt >sein müssen< (Vergangenheit – Notwendigkeit); es verlangt, das eigene Dasein als ein Gewordenes zu begreifen, von dem nichts nachträglich abgespalten oder verleugnet werden kann.³⁷

Als Augenblick der Verwandlung, in dem sich das bewusste Zeit- und Selbsterleben des Menschen grundlegend konstituiert, verdichtet sich die Gegenwart im Hier und Jetzt zum zentralen Schnittpunkt, wo sein aktuelles Dasein in der „Koinzidenz des Auf-sich-Zukommens aus bisher nichtrealisierten Möglichkeiten mit seinem bisherigen Gewesensein“³⁸ konkrete Gestalt annimmt. Gegenwärtigsein lässt sich nur dann sinnvoll realisieren, wenn in der bewussten Auseinandersetzung mit dem, „was der Mensch hinter sich, bei sich und vor sich hat“³⁹, ein Gleichgewicht geschaffen wird, das die Kluft zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen dem Notwendigen, dem Wirklichen und dem Möglichen so strukturiert, dass ein genuiner Lebensvollzug im Hier und Jetzt die Erfüllung menschlicher Selbstbestimmung garantiert:

Nur dann, wenn alle Zeitmodi beisammen sind, kann Entscheidendes in der Zeit geschehen, bei dem man verweilen kann. Das Verweilen ermöglicht Zeitgewinn. Denn es praktiziert ein Nicht-Aufgehen in der vergehenden Zeit, ein Nicht-Weitergehen mit allem Vergänglichem, weil es sich auf ein Projekt konzentriert, in dem es aufgeht. Um in einer Sache aufgehen zu können, bedarf es der Sammlung. Das Subjekt kann sich nur so sammeln, daß es sich aus der Zerstreuung in die in Vergangenheit und Zukunft liegenden Daseinsmöglichkeiten zurückholt und aufmerksam wird für das Gegenwärtige, das sein Engagement verdient. Aber auch darüber geht die Zeit hinweg. Dessen erwehren kann man sich nur, wenn es gelänge, mit der Zeit gegen das Vergehen der Zeit anzugehen. Nur wer mit der Zeit geht, hat eine Geschichte. Nur wer gegen das Vergehen der Zeit angeht,

³⁷ Hans-Joachim Höhn: *versprechen*. Das fragwürdige Ende der Zeit. Regensburg: Echter 2003. (= Glaubens Worte. 6.) S. 48 f.

³⁸ Ebda, S. 48.

³⁹ Ebda.

kann darin etwas zustandebringen und selbst Stand gewinnen im Ablauf der Zeit.⁴⁰

Im Zeitalter der rastlosen Beschleunigung und Eile, dessen einzig gültige Zeitordnung im ständig sich selbst überbietenden „Vorsprung“ gegenüber veralteten Strukturen, Technologien und Werten liegt, gerät der Anspruch des Gegenwärtigseins – der Moment der Sammlung, das Verweilen im Hier und Jetzt, wo der Mensch in den Akten seines Denkens, Fühlens und Handelns ganz da und bei sich ist – zu einer „ungemütlichen Befindlichkeit“⁴¹. Die Aufforderung zum pausenlosen „Weitergehen“ generiert unter diesen Umständen ein Konglomerat an modernen Zeitsignaturen, die der Kölner Religionsphilosoph und Zeitforscher Hans-Joachim Höhn treffend in der Maxime des „kinetischen Imperativs“ subsumiert sieht: „>Mach schneller! Beeile dich, damit du Zeit gewinnst für andere wichtige Erledigungen!<“⁴² Angesteckt von den Keimen des Neuen, das vor allem in den verführerischen Verheißungen einer auf technischer Innovation und expansiven Marktstrategien basierenden Konsumgesellschaft ihre Suggestivkraft entfaltet, rücken die eigentlichen Aufgaben des Menschen, die ein tieferliegendes Maß an Zeit zur Entwicklung und persönlichen Reifung benötigen, zusehends in den Hintergrund. „Dieser Drang weiterzugehen, ist alt in der Welt“,⁴³ diagnostiziert Kierkegaard bereits 1843, als das philosophische Postulat der Aufklärung hundert Jahre danach die ersten Auswirkungen eines schier grenzenlosen Fortschrittsglaubens zum Vorschein bringt. Wer jedoch immer nur weitergehen will, kann nicht innehalten und versäumt damit die entscheidende Aufforderung des gelebten Augenblicks im Hier und Jetzt. Die Gegenwart schrumpft dadurch – so suggerieren es auch die monotonen „Stimmen“ im *Guten Gott von Manhattan* (vgl. z. B. GG, S. 276) – zur inhaltsleeren Betriebsamkeit, die im Taumel rastloser Beschleunigung den Wunsch nach genuinen Lebensvollzügen kategorisch unterbindet. Was fortan zählt, ist die ständig verfügbare Option nach billigem und schnellem Glück, das keine unmittelbaren, tiefgehenden Erfahrungen mehr zulässt und den fragenden Menschen mit belanglosen Scheinantworten vertröstet. „ohne sorge sei ohne sorge“ (AGB, S. 114),

⁴⁰ Ebda, S. 57 f.

⁴¹ Konrad Paul Liessmann: *Zukunft kommt! Über säkulare Heilserwartungen und ihre Enttäuschungen*. Wien, Graz u. Klagenfurt: Styria 2007. (= Bibliothek der Unruhe und des Bewahrens. Hrsg. von Adolf Holl, Thomas Macho u. Peter Strasser. 13.) S. 27.

⁴² Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 21.

⁴³ Sören Kierkegaard: *Werke 3: Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio. Mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner*. Hrsg. von Liselotte Richter. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1961. (= Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. 89.) S. 115.

so lautet die beschwichtigende Sprache der „Reklame“ aus Ingeborg Bachmanns gleichnamigen Gedicht (vgl. AGB, S. 114), deren zusammengesetzte Rede aus Zitaten von Floskeln gerade auch in analoger Weise mit dem städtischen Großstadttreiben Mannhattans in Verbindung steht.⁴⁴ Um dem Missverhältnis zwischen der Fülle an Weltmöglichkeiten und der befristeten Existenz eines jeden Individuums beizukommen, werden durch fragwürdige Techniken der Selbstbeschleunigung grundlegende Lebensvollzüge rationalisiert: „WEITERGEHEN SCHNELLER SCHLAFEN SCHNELLER TRÄUMEN“ (GG, S. 276). Der Zeitgewinn durch eine beschleunigte Zeitorganisation verhilft jedoch nicht unbedingt zu einem Mehr an Welt und erfüllter Gegenwart, denn jeder Zuwachs an Beschleunigung wird mit dem Verlust eines zweckfreien Daseins bezahlt. Der „Tag der Seele“⁴⁵, wie etwa Meister Eckhart den gelebten Augenblick eminenter Dichte und Tiefe bezeichnet, verkommt im Zeitalter der „Erlebnisgesellschaft“ zu einem oberflächlichen „Event“, der dem Anspruch des Gegenwärtigseins letztendlich immer nur hinterherhechelt, aus Angst das Wichtigste im Leben zu versäumen. Bestimmte Martin Heidegger das „Sein des Daseins“ noch als „Sorge“ (SuZ, S. 191 ff.) um die menschliche Existenz, so müsste es aus heutiger Sicht wohl als „sorgloses Dabeisein“ abqualifiziert werden, dem das Sensorium für die Dimension des gelebten Augenblicks gänzlich entschwunden ist. „Momente von höchster Bedeutsamkeit“, die abseits der alltäglich-normalen Wahrnehmungsroutine ein besonderes Maß an einmaligen Tiefenerfahrungen ermöglichen, sind unter den Bedingungen des rapide beschleunigten Zeitlaufs der Moderne regelrecht zur Mangelware geworden. Friedrich Nietzsche schreibt dazu:

Das Leben besteht aus seltenen einzelnen Momenten von höchster Bedeutsamkeit und unzählig vielen Intervallen, in denen uns besten Falls die Schattenbilder jener Momente umschweben. Die Liebe, der Frühling, jede schöne Melodie, das Gebirge, der Mond, das Meer – alles redet nur einmal ganz zum Herzen: wenn es überhaupt je ganz zu Worte kommt. Denn viele Menschen haben jene Momente gar nicht und sind selber Intervalle und Pausen in der Symphonie des wirklichen Lebens.⁴⁶

⁴⁴ Zu den New York-Bezügen im Hörspiel vgl. Sigrid Bauschinger: Mythos Manhattan. Die Faszination einer Stadt. In: Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA. Hrsg. von Sigrid Bauschinger, Horst Denkler u. Wilfried Malsch. Stuttgart: Reclam 1975, S. 382-397, hier: S. 382 f.

⁴⁵ Meister Eckhart: Werke I. Texte und Übersetzungen von Josef Quint. Hrsg. u. komment. von Niklaus Largier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993. (= Bibliothek des Mittelalters. Texte und Übersetzungen. Hrsg. von Walter Haug. 20.) S. 391.

⁴⁶ Friedrich Nietzsche: Werke in sechs Bänden. Bd 2: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I u. II. Hrsg. von Karl Schlechta. 5. Aufl. München u. Wien: Hanser 1980, S. 708.

Im Gegensatz zu den kurzen, aber qualitativ „erfüllten“ Zeitsequenzen drängen die „unzählig vielen Intervalle“ der bloß quantitativ „gefüllten“ Zeit zur fortwährenden Ablenkung, die, wie Franz Kafka formuliert, „nicht einmal zur Besinnung darüber kommen lässt, wovon sie ablenkt.“⁴⁷ Leben – so hat es ganz den Anschein – unterliegt in modernen Gesellschaften dem Diktat „chronokratischer Zeitstrukturen“⁴⁸, die mit aller Gewalt den existentiellen Erfahrungsraum des Menschen, „wo er selber und die anderen am meisten Mensch sind“ (Wahr, S. 276), zusehends einschränken, um ein reibungsloses Funktionieren in technisch-rationalisierten Ordnungsmustern zu garantieren. Angetrieben von dem Wunsch, alles, was man gerade tut, so schnell wie möglich zu erledigen, um dann zum „Eigentlichen“ vorzudringen, bezahlt das moderne Individuum dafür den hohen, paradoxen Preis, das zu verlieren, was es ursprünglich gewinnen will: „erfüllte Gegenwart“. Der damit einhergehende Zwang zur Beherrschung der Zeit führt im Lichte dieser Überlegungen zu einem allseits bekannten Dilemma, das im philosophischen Zeitdiskurs der neunziger Jahre in der Erfahrung von „rasendem Stillstand“⁴⁹ (Paul Virilio) bzw. unter dem Schlagwort „Gegenwartsschrumpfung“⁵⁰ (Hermann Lübbe) eingehend diskutiert wurde. Die Unfähigkeit des modernen Individuums „gegenwärtig“ zu sein, generiert demnach eine zentrale Signatur, die als „äußerste[s] Gegenphänomen zum Augenblick“ (SuZ, S. 347) in Erscheinung tritt und ein authentisches Leben im Hier und Jetzt kategorisch verhindert. Menschliches Zeit- und Selbsterleben reduziert sich unter diesen Umständen nur allzu deutlich auf ein besinnungsloses Vorwärtsdrängen⁵¹, das fernab natürlich-bedingter Rhythmen und Zyklen eine künstlich geschaffene „Chronokratie“ zu etablieren versucht, welche

⁴⁷ Franz Kafka: Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod. Bd 5: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass. Frankfurt a. M.: Fischer 1983. (= Fischer-Taschenbücher. 14200.) S. 242.

⁴⁸ Zum Begriff „Chronokratie“ vgl. Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 30 ff. Der extrem beschleunigte und rationalisierte Umgang mit der Zeit, in der immer mehr in immer kürzerer Zeit getan, erlebt und produziert werden soll, verhindert letztlich einen angemessenen Umgang mit zeitlichen Dimensionen, die ein gedeihliches Maß an „Entwicklung“ benötigen: langangelegte Prozesse wie Wachsen und Reifen, Werden und Vergehen, Geschichten, persönliche Erfahrungen, Traditionen, Wünsche und Hoffnungen, die Zeit brauchen, um zu entstehen und sich zu entfalten, bleiben dabei auf der Strecke.

⁴⁹ Paul Virilio: *Rasender Stillstand*. Essay. Aus dem Franz. übers. von Bernd Wilczek. München u. Wien: Hanser 1992, S. 126.

⁵⁰ Hermann Lübbe: *Gegenwartsschrumpfung*. Zeit-Erfahrungen in einer dynamischen Zivilisation. In: *Zwischen Anfang und Ende. Nachdenken über Zeit, Hoffnung und Geschichte*. Hrsg. von Hermann Fechtup, Friedbert Schulze u. Thomas Sternberg. Münster: LIT 2000. (= Dokumentation der Josef Pieper Stiftung. 5.) S. 71-80, hier: S. 71.

⁵¹ Rüdiger Safranski spricht in diesem Zusammenhang auch von einem „Vorwärtsirren“, da die Permanenz der Beschleunigung kein angestrebtes Ziel, sondern nur noch eine Temposteigerung um ihrer selbst willen forciert: „Wir irren uns empor!“ (Rüdiger Safranski: *Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit*. München u. Wien: Hanser 1994, 52).

die Antwort auf die Frage, ob dem Menschen unter dem Diktat der Zeit nicht schon längst die Kontrolle über sie abhanden gekommen ist, eindeutig zu ihren Gunsten entscheidet: „Ich bin nämlich eigentlich ganz anders, aber ich komme nur so selten dazu“⁵², lautet etwa die konsternierte Feststellung einer Horvathschen Bühnenfigur, die geradezu symptomatisch auf die unter den entfremdenden Zeitwängen laborierenden Existenzen übertragen werden kann. Das damit verbundene Unbehagen „des Individuums gegenüber der scheingeordneten, in Wirklichkeit aber seinsverlorenen, öffentlichen Zeit, und der Verlust der öffentlichen Zeit als Sinn- und Heilszeit“ evoziert vor allem im modernen Roman ein sichtlich unbehaustes Lebensgefühl, das im Gegensatz zu seinem klassisch-romantischen Vorläufer den Anspruch auf ein gemeinverbindliches, historisch-metaphysisches Zeitgerüst regelrecht suspendiert:

Im klassisch-romantischen Roman ist die Zeit einfach da. Sie umgibt den Helden selbstverständlich wie die Luft. Sie begleitet ihn als munterer Bach oder trägt ihn auf dem Rücken ihres mächtigen Stromes. Zeit ist in erster Linie die Zeit der Natur, der Sonnenauf- und Untergänge, der sich ablösenden Lebensalter und der am Ende beinahe von selbst reifenden glücklichen Erfüllungen. Im modernen Roman hat sich das Verhältnis zur Zeit verändert. Es versteht sich nicht mehr von selbst, ist problematisch geworden. Die Zeit hat, ebenso wie der Raum, ihren bergenden Charakter weithin verloren. Der Mensch weiß sich jetzt viel bewußter von der Zeit bedingt und gefährdet. Umgekehrt ist er es, der die Zeit konstituiert. Die Zeit wird nicht mehr (wenigstens nicht in erster Linie) als Zeit der Natur verstanden, sondern als eine durch menschliche Erkenntnis und Freiheit zu leistende, zu formende, zu gestaltende oder zu verlierende Dimension.⁵³

Zeit – so die allorts hörbare Klage – ist dem modernen Menschen damit regelrecht zum Problem geworden; nicht die Zeit *per se*, sondern der selbstverordnete Umgang mit ihr. Als gesellschaftlich produziertes Artefakt zur Gestaltung individueller wie kollektiver Daseinsverhältnisse ist sie immer auch „ein menschengemachtes Netz, in dem man Spinne und Fliege zugleich ist. Indem wir die >Zeit< kontrollieren, kontrollieren wir uns selbst. Wir produzieren, so gesehen, jene >Zeit<, die auf uns

⁵² Ödön von Horváth: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanne Foral-Krischke. Bd 1: Zur schönen Aussicht und andere Stücke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (= suhrkamp taschenbuch. 1051.) S. 200.

⁵³ Paul Konrad Kurz: Über moderne Literatur. Standorte und Deutungen. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Knecht 1972, S. 134 f. Vgl. dazu auch Wendelin Schmidt-Dengler: „Analogia entis“ oder das „Schweigen der unendlichen Räume“? Theologische Themen bei Heimito von Doderer und Thomas Bernhard. In: Gott in der Literatur. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1976. (= Linzer Philosophisch-Theologische Reihe. 6.) S. 93-107.

wirkt.“⁵⁴ In diesem Sinne meint Zeit, wie es etwa auch der wissenssoziologische Ansatz von Norbert Elias nahe legt, keine rein apriorische Gegebenheit der Menschennatur, sondern eine Form der individuellen und sozialen Selbstregulierung, ohne die ein zivilisatorisches Zusammenleben nur schwer denkbar wäre.⁵⁵ Das Zeitbewusstsein des Menschen artikuliert sich damit ganz wesentlich in einem gesellschaftlichen Bezugsrahmen, in dem diese Art der zeitlichen Strukturierung ein komplexes Ordnungsgefüge erzeugt, dessen Abhängigkeitsverhältnis sich in allen Lebensbereichen bemerkbar macht. Hartmut Rosa merkt dazu an:

Die Art und Weise unseres *In-der-Welt-Seins* [...] hängt in hohem Maße von den Zeitstrukturen der Gesellschaft ab, in der wir leben. Die Frage danach, wie wir leben möchten, ist gleichbedeutend mit der Frage, *wie wir unsere Zeit verbringen wollen*, aber die Qualitäten >unserer< Zeit, ihrer Horizonte und Strukturen, ihr Tempo und ihre Rhythmen, stehen nicht oder nur zu einem geringen Maße in unserer Verfügung. Zeitstrukturen sind kollektiver Natur, gesellschaftlichen Charakters; sie treten den handelnden Individuen stets in solider Faktizität entgegen.⁵⁶

Was für die einen erst das notwendige Maß an Ordnung und Stabilität konstituiert, bedeutet für andere wiederum eine massive Einschränkung ihres individuellen Lebensentwurfs. All jene, die *mit* Zeit und *durch* Zeit Ordnung schaffen, bestimmen in der Regel auch den Handlungsspielraum innerhalb der gesellschaftlichen Norm. Wer sich dem „Diktat der Zeit“ jedoch verweigert, rangiert, wie der Blick auf soziale Randgruppen (z. B. Alte, Kranke, Kinder, Arbeitslose) nur allzu deutlich beweist, am Rande der Gesellschaft. Nicht zufällig wird im *Guten Gott von Manhattan* die Liebe in Gestalt einer geächteten Zigeunerin personifiziert, eine „außerhalb der Gesellschaft stehende Clocharde“⁵⁷, die das jeweils „Andere der Ordnung“ hervorbringt. Im Gegensatz zum arbeitswütigen Getriebe der Großstadt Manhattan, die „in ihrer Rastlosigkeit und Agonie“ (GG, S. 288) die Produktivität des Tages nach allen Regeln der Kunst auszubeuten weiß (vgl. GG, S. 287), repräsentiert das nicht disziplinierbare Chaos der Liebe die finstere „Nachtseite der Welt“ (GG, S. 318). Die

⁵⁴ Karlheinz A. Geißler: Vom Fremdzwang zum Selbstzwang. Zeitordnungen zwischen Moderne und Postmoderne. In: *Leben unter Zeit-Druck. Über den Umgang mit der Zeit vor der Jahrtausendwende*. Hrsg. von Michael Schlagheck. Mülheim: Katholische Akademie „Die Wolfsburg“ 1998, S. 54-85, hier: S. 57

⁵⁵ Vgl. Norbert Elias: *Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II*. Hrsg. von Michael Schröter. Aus dem Engl. übers. von Holger Fliessbach u. Michael Schröter. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987, S. IX ff., XXXII u. 11 f.

⁵⁶ Hartmut Rosa: *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1760.) S. 15.

⁵⁷ Otto F. Best: Nachwort zu: Ingeborg Bachmann, *Der gute Gott von Manhattan*. Stuttgart: Reclam 1974. (= Reclams Universal-Bibliothek. 7906.) S. 75-85, hier: S. 83.

Logik einer ausschließlich zweck- und gewinnorientierten Gesellschaftsform sind ihr ebenso fremd wie die physikalischen Gesetze von Raum und Zeit. Sie nimmt die Liebenden schlagartig in Besitz und verdunkelt ihnen zugleich die Welt, sprich: ihr ungezügelter Freiheitsdrang macht sie für ein geregeltes, bürgerliches Leben unbrauchbar (vgl. GG, S. 303). In dieser symbolischen Aufladung opponiert das „Unwesen“ (GG, S. 303) der Zigeunerin von vornherein gegen ein vorstrukturiertes Ordnungs- und Zeitgefüge, das die absolute Verwirklichung nonkonformistischer Sehnsüchte gewaltsam unterdrückt, weil diese nicht mit dem „Gesetz der Welt“ (GG, S. 311) – Herrschaft des gesunden Menschenverstands und Anpassung an die Norm – vereinbar sind. Umgekehrt wird ein Abweichen oder ein Verstoß gegen die als ewig und natürlich angesehene Ordnung als gefährliche Bedrohung wahrgenommen, die es mit allen Mitteln zu bekämpfen gilt (vgl. GG, S. 318). Gefährlich erscheint Liebe als anarchischer Eros vor allem deswegen,

weil sie die Form eines psychischen Exzesses darstellt, der immer in Gefahr ist, die Grenzen des Leistungsprinzips aufzubrechen, und weil sie eine jetzt tabuisierte Erinnerung an Freiheit und Glück bewahrt, an denen die begrenzten Befriedigungsmöglichkeiten der gegenwärtigen repressiven Ordnung gemessen werden.⁵⁸

Die daraus resultierende Diskrepanz zwischen individueller Selbstverwirklichung und gesellschaftlicher Realität eröffnet so gesehen einen zentralen Konflikt, wie er vor allem in der tragischen Figur des Guten Gottes zum Vorschein kommt. Stefanie Golisch zufolge verkörpert er die Einsicht in die Unauflösbarkeit des Widerspruchs zwischen privatem Glück und gesellschaftlichem Ordnungsprinzip: „Ebenso wie er [= der Gute Gott, Anm. A. N.] um die Gefahr der Utopie für die Aufrechterhaltung der gesellschaftlichen Ordnung weiß, ist ihm andererseits ihre Gefährdung durch die Gesellschaft bewußt.“⁵⁹ In freudianischer Diktion gesprochen lässt sich darin ein grundlegender Antagonismus erkennen, wie er sich im Gegensatz von Lustprinzip und patriarchalischem Realitätsprinzip als universales Geschichtskonzept manifestiert: „Einerseits widersetzt sich die Liebe den Interessen der Kultur,

⁵⁸ Sara Lennox: Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2006, S. 15-48, hier: S. 28.

⁵⁹ Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, S. 86.

andererseits bedroht die Kultur die Liebe mit empfindlichen Einschränkungen.“⁶⁰ Ein Blick auf die im Hörspiel herbeizitierten Tragödien der Weltliteratur scheint diesen binären Gegensatz von Individuum und gesellschaftlicher Ordnung regeleht zu bestätigen (vgl. GG, S. 294 f.). Im Interesse der Aufrechterhaltung des gesellschaftlichen Status quo erfährt die Selbstverwirklichung des Einzelnen immer dort ein gewaltsames Ende, wo das herrschende Ordnungsprinzip massiv in Frage gestellt wird. „Die Kultur muß also gegen den Einzelnen verteidigt werden, und ihre Einrichtungen, Institutionen und Gebote, stellen sich in den Dienst dieser Aufgabe“⁶¹ – eine Aufgabe, der sich in besonderer Weise auch das Ordnungsdenken des Guten Gottes verpflichtet fühlt (vgl. GG, S. 318), während die von Jan proklamierte „Gegenzeit“ die Stabilität des Systems nachhaltig zu gefährden droht. Darum ist Zeiterfahrung zunächst und vor allem eine sozietäre Ordnungserfahrung, die vor dem Hintergrund einer vollständig verwalteten Gesellschaft deutliche „Züge einer konformistischen Zwangsgemeinschaft“⁶² annimmt. Aus ihr nährt sich die Einsicht, dass das, was „der Einzelne entwickeln, die Möglichkeiten, die er verwirklichen, das Glück, das er erreichen soll“, „von Anfang an reglementiert“⁶³ sind. Folgerichtig impliziert der im *Guten Gott von Manhattan* intendierte Austritt aus der Zeit zuallererst eine Loslösung von allen gesellschaftlichen Bedingungen, um im utopischen Experiment der „Gegenzeit“ (GG, S. 317) jene Zwänge und Einflüsse abzustreifen, die einem genuinen Lebensvollzug – einem „anderen Leben in Liebe“ und Freiheit (vgl. ItR, S. 26 bzw. MoE, S. 1882) – verhindernd im Wege stehen. Ob durch diesen „Grenzübertritt“ der Liebenden in einen „anderen Zustand“ (GG, S. 317) auch wirklich das eingelöst wird, was man sich mit promethischer Gebärde zu versprechen bereit ist, nämlich „eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende“ (GG, S. 316) und welche Konsequenzen mit einem Austritt aus der Zeit unweigerlich verbunden sind, soll in den folgenden Kapiteln differenziert beleuchtet und kritisch hinterfragt werden.

⁶⁰ Sigmund Freud: Das Unbehagen in der Kultur. In: S. F.: Studienausgabe. Bd IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 197-270, hier: 232.

⁶¹ Sigmund Freud: Die Zukunft einer Illusion. In: S. F.: Studienausgabe. Bd IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 139-189, hier: S. 140.

⁶² Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 116.

⁶³ Herbert Marcuse: Epilog. Kritik des Neo-Freudianischen Revisionismus. In: Bernard Görlich, Alfred Lorenzen u. Alfred Schmidt: Der Stachel Freud. Beiträge und Dokumente zur Kulturismus-Kritik. Hrsg. von Bernard Görlich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. (= edition suhrkamp. 961.) S.149-180, hier: S. 163 f.

Die aus den angeführten Krisensymptomen resultierende „Zeitverlorenheit“, zu der, wie zu zeigen sein wird, auch ein schwerwiegender Identitäts- und Sprachverlust gehören, führt schließlich zu dem Wunsch nach einer Rückkehr zu den besonderen Augenblicken und Momenten, die ein intensives Erleben abseits der alltäglichen Zeitordnung ermöglichen, für das Ingeborg Bachmann das Bild der „Gegenzeit“ gefunden hat. Solche Gegenentwürfe zur bestehenden „Systemzeit“ kreieren im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* eine utopische „Zeitinsel“, auf der ein ekstatisches „Zeitloch“ – der „Grenzübertritt“ der beiden Liebenden in einen „anderen Zustand“ (GG, S. 317) – herrscht. Jene Augenblicksutopie, von der das mystische Experiment der „Gegenzeit“ spricht, wird vor allem in Gestalt des erotischen Erlebens praktiziert. Der darin zum Vorschein kommende Ausbruchversuch in eine gänzlich „andere“ Zeitordnung, die eine radikale Loslösung von den Bedingungen der Wirklichkeit einfordert, postuliert damit den Wunsch, dass der Augenblick verweilen und seine Schönheit nicht sogleich wieder durch die chronologisch voranschreitende Tyrannei dem „Mörder Zeit“ (Vo3, S. 231) zum Opfer fallen möge. Als Kontrastbegriff zu den extrem rationalisierten Temporalstrukturen der Moderne generiert die utopische Kategorie der „Gegenzeit“ ein grundlegend auf „Entschleunigung“ und „Entzeitlichung“ abzielendes Liebesexperiment, vor allem im Sinne des Mystischen als Bewusstseinsform, die einen sich zu eindimensional entwickelnden „Wirklichkeitssinn“ auf ihre Weise transzendiert, um das Unmögliche möglich zu machen: „kein Ende“ (GG, S. 317) - so das frenetische Diktum ihrer Revolte gegen die Fesseln der Zeit, das die beiden Liebenden in einen regelrechten „Ausnahmestand“ (ItR, S. 27) versetzt, für den es „tatsächlich keinen Platz in der Welt gibt und nie gegeben hat“ (Gul, S. 86).

Der damit intendierte Absolutheitsanspruch ihrer Liebe zeitigt unter diesen Bedingungen eine radikal neue Daseinsform, die nicht *in* der Zeit, sondern *über* alle Zeit *hinweg* ihre Erfüllung sucht. Erst wenn „die Seele der Zeit und des Raumes ledig ist“⁶⁴, wenn der Mensch im Hindurchschreiten über alle Geschaffenheit und Zeitlichkeit am „gegenwärtigen“ bzw. „ewigen Nun“ partizipiert, kann die angestrebte „Fülle der Zeit“ vollends realisiert werden: „Wann ist >Fülle der Zeit<? Wenn es keine Zeit mehr gibt. Wenn man *in* der Zeit sein Herz in die Ewigkeit gesetzt hat und alle

⁶⁴ Meister Eckhart, Werke I, S. 57.

zeitlichen Dinge in einem tot sind, das ist >Fülle der Zeit<⁶⁵ – so die mystische Erkenntnis eines Meister Eckhart, die in analoger Weise auf das Experiment der „Gegenzeit“ zu übertragen ist. Nicht erst *am Ende* der Zeit, sondern im Hier und Jetzt kann die Seele des Menschen auf Grund ihrer schöpfungsmäßigen Veranlagung die „Fülle der Zeit“, das „ewige Nun“ als Einbruch des Göttlichen in der Zeit erleben. Der Erfahrungsraum der Mystik liegt demnach im Präsens, ganz im Sinne des biblischen Kairos und zugleich in der Offenheit für das Ewige im Jetzt.⁶⁶ Dieses gottgewollte Einseins der Seele mit Gott – Eckhart spricht vom Eingehen des Menschen in den „Grund, der grundlos ist“⁶⁷ – erfährt bei Ingeborg Bachmann jedoch eine zusehends säkulare Ausrichtung.⁶⁸ Der mystisch-ekstatische Weg „des im Du aufgehenden Ichs“⁶⁹ führt dabei unübersehbar in den zwischenmenschlichen Bereich der Erotik:

Sie umarmten einander und dachten schon an die nächste Umarmung. Sie gaben einem Verlangen, das von der Schöpfung nicht so gedacht sein kann, mit einer Laune nach, die ernsthafter war als jeder Ernst, und schwuren sich Gegenwart und sonst nichts, mit jedem Blick, jedem heftigen Atemzug und jedem Griff in das hinfälligste Material der Welt, dieses Fleisch, das von der Traurigkeit bitter schmeckte und in dem sie gefangen lagen, verurteilt zu lebenslänglich (GG, S. 296).

Als „mystisch beschworenes Heilmittel“ gegen das „>Kranksein an der Zeit<“ (Gul, S. 68) greift die ins Absolute drängende Liebe nach dem scheinbar Unmöglichen. In ihrem ekstatischen Zustand will sie „Ewigkeit, führt aber daher immer zum Untergang“, wie Ingeborg Bachmann in einem Interview vom 23. März 1971 in Bezug auf ihren Roman *Malina* anmerkt: „Die Liebe ist [...] von solcher Ausschließlichkeit, daß nichts daneben Platz hat. Sie drückt sich nicht durch das Geschehen aus, sondern durch Intensität, durch Fanatismus. Diese Art von Liebe kann nicht in der Zeit bestehen. Andere Arten können das – es gibt nicht nur eine Art“ (Gul, S. 74). Während im „normalen Menschenleben [...] die Liebe durch den

⁶⁵ Ebda, S. 133.

⁶⁶ Zum biblischen Kairos-Begriff vgl. v. a. die Paulinischen Briefe Röm 3,26 u. 2 Kor 6,2.

⁶⁷ Meister Eckhart, Werke I, S. 457.

⁶⁸ Vgl. dazu Bachmanns Musil-Essay *Ins tausendjährige Reich* (ItR, S. 24-28). In der tabubrechenden Beziehung zwischen dem Geschwisterpaar Ulrich und Agathe sieht Bachmann den Versuch begründet, „die Leidenschaft mit dem Grund aller Leidenschaft eins werden zu lassen, der einmal Gottesleidenschaft genannt wurde.“ Das mystische Liebesexperiment im *Mann ohne Eigenschaften* strebt jedoch keine „beständige Gottergriffenheit“ an, sondern versteht sich als „Möglichkeit einer vorübergehenden Abweichung von der gewohnten Ordnung des Erlebens“ (ItR, S. 26), wofür Musil den Begriff einer „taghellen Mystik“ geltend macht (vgl. MoE, S. 1091).

⁶⁹ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 82.

Alltag doch sehr gedämpft wird“ (Gul, S. 74), trachtet sie in ihrer realitätstranszendierenden Ausrichtung danach, die grenzenlos gesteigerte „Leidenschaft mit dem Grund aller Leidenschaften eins werden zu lassen, der einmal Gottesleidenschaft genannt wurde“ (ItR, S. 26). Nicht der „Versuch des Anarchismus in der Liebe“ steht dabei im Vordergrund, sondern der mystische „Weg, der mit dem der >Gottesgriffenen< vieles gemeinsam hat“ (ItR, S. 26). Gemischt aus beseligender Schönheit und verzehrendem Weh führt Liebe im „anderen Zustand“ jedoch auf Dauer gesehen „in die tiefste Einsamkeit. Wenn sie ein ekstatischer Zustand ist, dann ist man in keinem Zustand mehr, in dem man sich durch die Welt bewegen kann. Man sieht die Welt nicht mehr mit den Augen der anderen“ (Gul, S. 76), weshalb der Gute Gott in seiner Verteidigungsrede auch dafür plädiert, die maßlos Liebenden in die weltentrückte Sphäre der himmlischen „Sternbilder“ (GG, S. 318) zu versetzen. Einem rettenden Liebesdiskurs, der jenseits sozialer Ordnungen eine wahrhaft beglückende „Ich-Du-Beziehung“ aufbaut, wird damit eine klare Absage erteilt. Zu stark ist der destruktive Wille zur exklusiven Aneignung des jeweils anderen, zu mächtig auch das Verlangen nach einer totalen Selbsthingabe, die letztlich in einer existenzvernichtenden Auflösung der weiblichen Identität endet.⁷⁰ Die Vision eines symbiotischen Beziehungsmodells, das die vollständige Auslöschung von inhärenten Geschlechterdifferenzen intendiert, kann nicht wirklich als befreiende „Verschmelzung“ realisiert werden, sondern entpuppt sich als einseitige „Passionsgeschichte“, die das weibliche Ich in den Untergang treibt.⁷¹ „Errette mich! Von dir und von mir. Mach, daß wir uns nicht mehr bekämpfen und daß ich stiller werde zu dir“ (GG, S. 306) – so der flehentliche Wunsch Jennifers, die im Gegensatz zu Jan konsequent an der „Gegenzeit“ festhält. Was „nach einem anfänglichen Seitensprung in die Freiheit“ (GG, S. 319) als vielversprechende *amour*

⁷⁰ Vgl. z.B. JENNIFER „Ich werde nicht mehr schlafen. Dich nicht mehr lassen“ (GG, S. 317).

⁷¹ Wie in der Forschung mehrfach darauf hingewiesen wird, ist die Liebesgeschichte zwischen Jan und Jennifer durch und durch von einem nicht unbeträchtlichen Gewaltpotential durchdrungen, das besonders dann zum Tragen kommt, wenn Jennifers Hingabebereitschaft als masochistische Unterwerfung unter den Mann inszeniert wird. So fordert sie beispielsweise Jan dazu auf, seine Fingernägel in ihre Handflächen „hineinzuschlagen“, obwohl er dagegen einwendet: „Hast du mich nicht aufgefordert zu allem? Es ist mir noch nie in den Sinn gekommen, jemand so weh zu tun“ (GG, S. 283). An anderer Stelle ist es Jan selbst, der mittels angedrohter Gewaltanwendung die voranschreitende Erniedrigung Jennifers bewusst forciert: „Ich sollte dich schlagen vor allen Leuten, schlagen werde ich dich ...“ (GG, S. 301). Jennifer hingegen scheint dieser teils freiwilligen, teils fremdbestimmten Unterwerfung nichts entgegenzusetzen (vgl. z. B. GG, S. 302), weshalb ihr selbstzerstörerisches Verhalten vielfach als Grundvoraussetzung einer weiblichen Erotik gedeutet wird, die um der Liebe willen ihren eigenen Untergang herbeiführt (vgl. dazu Sara Lennox, Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, S. 41 ff. sowie Sigrid Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 215 f.).

fou gegen die Monotonie konventioneller Beziehungsmuster ihren utopische Ausgang nimmt, generiert im weiteren Verlauf des Hörspiel-Geschehens eine zusehends destruktive Ausprägung:

JAN [...] Du bist der erste Mensch, der kein Trost für mich ist. Meine Freunde und meine Feinde waren zu ertragen, auch wenn sie mich lähmten und meine Langmut verbrauchten. Alles war zu ertragen. Du bist es nicht (GG, S. 311).

Die darin zum Ausdruck kommende Entfremdung liegt zweifelsohne in der Unmöglichkeit ihres Liebesanspruchs begründet. Während andere, von der gesellschaftlichen Ordnung gebilligte Beziehungsformen ein bescheidenes Maß an „Trost“ – oder besser gesagt: „Vertröstung“ – suggerieren, verweigern sich Jan und Jennifer gegenüber der vom Guten Gott eingemahnten Konvention, die für einen „annehmbare[n] Status innerhalb der Gesellschaft“ (GG, S. 319) plädiert. In diesen „leichtfertigen“ (GG, S. 286), alltagstauglichen Beziehungen, deren „anfängliche Glut“ (GG, S. 319) nur allzu schnell durch die selbstverschuldete Monotonie des Ehelebens gezähmt wird, erschöpft sich die Sorge lediglich in der Frage nach dem Wetter, der gemeinsamen Freizeitgestaltung und – falls welche vorhanden – in der Erziehung der Kinder (vgl. GG, S. 310). Der „vernünftige Gebrauch der Liebe“, die „alles im Gleichgewicht und in der Ordnung“ (GG, S. 319) belässt, verhält sich so gesehen völlig konträr zum ekstatischen Entwurf der „Gegenzeit“. Mit sichtlich ironischem Augenzwinkern skizziert Jan das Bild einer nach konventionellen Beziehungsmustern durchstrukturierten Liebesform, um sie gleich darauf wieder zu verwerfen:

JAN [...] Du mein, ich dein. Vertrauen gegen Vertrauen. Laß uns an die Zukunft denken. Gute Kameraden sein. Freundschaft halten. Schützen einander, zusammenstehn. Ein Trost sein. Ein Trost sein (GG, S. 311).

JAN Und wenn es so nicht geht, werden wir Galerien besuchen und mit angestrengten Augen einen Farbwert erfassen. Und wenn es auch so nicht geht, wirst du kochen lernen und mich mit Frittaten, Saucen und Desserts unterhalten. Abends bleibt der Ausweg ins Kino. Man starrt miteinander auf die Leinwand und entspannt sich. Irgend etwas, verlaß dich drauf, wird sich schon finden, das uns zusammenhält. Kinder zum Beispiel, Sorgen und schlechtes Wetter (GG, S. 310).

Selbst der Gute Gott sieht in der institutionell kanalisierten Ehe nicht mehr als „ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit“ (GG, S. 319), das den „Leichtfertigen, [...] Gelingweilten und Einsamen“ (GG, S. 286) zum Zeitvertreib dient. Die daraus gewonnene „Ruhe und Sicherheit“, die den gewohnten „Gang aller Dinge“ (GG, S. 319) garantiert, zeichnet jedoch maßgebend dafür verantwortlich, dass es so etwas wie die unverbrüchliche Kontinuität einer gesellschaftlichen Ordnung gibt, während die nicht disziplinierbare Liebe „wie ein glühendes Zigarettenende in einen Teppich, in die verkrustete Welt ein Loch zu brennen“ (GG, S. 291) droht. Mit dem Grenzübertritt der Liebenden in einen „anderen Zustand“ zentriert sich ihre Sorge fortan nicht mehr um innerweltliche Beziehungsprobleme, sondern um das Verfolgen eines „Risses“, der – ähnlich wie in Büchners *Lenz* (vgl. dazu Kap. 2. 4) – dem „polaren Widersinn nicht lebbaren Lebens“⁷² „konsequent“ auf den Grund geht: „Konsequenz, das Konsequente ist [...] in fast allen Fällen etwas Furchtbares, und das Erleichternde, das Lösende, Lebbare, das kommt inkonsequent einher“ (OfZ, S. 278). In dieser intendierten Radikalität wird Liebe zu einer ungebändigten Leidenschaft, die auf direktem Wege in einen verderblichen Wahnsinn führt. Nicht das „Leichtfertige“, „Erleichternde“ und „Lebbare“ strebt darin nach Verwirklichung, vielmehr ist es der „Grund dieses Abgrundes“ (GG, S. 316), von dem sich Jennifer den finalen Erlösungsmoment erwartet: „Mein Ende. Sag es zu Ende“ (GG, S. 316). Das ins schier Unendliche gesteigerte Verlangen nach dem „un-bedingten Zugrundegehen“ evoziert in diesem Zusammenhang ein weiteres zentrales Motiv, das Roland Barthes zufolge in der magischen Vorstellung von der „Süße des Abgrundes“ seinen Ausgang nimmt:

Der Abgrund ist ein Augenblick der Hypnose. Eine suggestive Kraft ist am Werk, die mich anweist dahinzuschwinden, ohne mich zu töten. Daher wahrscheinlich die Süße des Abgrundes: ich habe keinerlei Verantwortung, der Akt (des Sterbens) kommt mir nicht zu: ich vertraue mich an, ich gebe mich anheim (wem? Gott, der Natur, allem, ausgenommen dem Anderen).⁷³

Soll dieser Kreislauf von Begehren und Zerstören „end-gültig“ befriedet werden, kann sein Wahrheitsanspruch wohl nur mehr in einer religiösen Sprache artikuliert und gesichert werden. Gemäß der von Barthes erstellten Topik der

⁷² Klaus R. Scherpe: „Darstellung verlangt Radikalisierung“ – Bachmanns Bilder. In: Bachmanns Medien. Hrsg. v. Oliver Simons u. Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 78-89, hier: S. 82.

⁷³ Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. (= suhrkamp taschenbuch. 1586.) S. 268 f.

unterschiedlichsten „Liebes-Sprachen“ wird damit das ekstatische Experiment der „Gegenzeit“ als mystisch-religiöse Weltentgrenzung hypostasiert: „Die Hingerissenheit der Liebe (reiner hypnotischer Augenblick) findet [...] *hinter* dem Proszenium des Bewußtseins statt: das Liebes->Ereignis< fällt in die Kategorie des Hieratischen: Es ist meine eigene lokale Sage, meine kleine Heiligenlegende, die ich mir selbst vortrage [...].“⁷⁴ Bezeichnenderweise äußert sich die Ähnlichkeit dieses Strukturmusters in der Liebesbeziehung zwischen Jan und Jennifer bereits in einer auf den ersten Blick sehr banalen Nebensächlichkeits, die der Richter während der Verhandlung auch nur beiläufig erwähnt: Nach einem gemeinsamen Kirchenbesuch entwenden die beiden Liebenden „zwei Pappfächer mit Darstellungen aus dem Leben der heiligen Katharina von Siena“ (GG, S. 288), um in weiterer Folge selbst den Weg der „Gottergriffenen“ einzuschlagen. Nicht etwa aus dem Bedürfnis heraus „fromm“ zu sein, sondern um wie das Geschwisterpaar Ulrich und Agathe „dahinterzukommen, wie Bewusstsein und Welt entgrenzt werden können“ (ItR, S. 26). Der Hang zum Hieratischen wird darüber hinaus durch die mystische, mitunter auch an biblische Diktion erinnernde Sprechweise verstärkt zum Ausdruck gebracht, verbunden mit der Absicht, den Bereich des „ganz Anderen“ sprachlich zu erfassen. Die Unmöglichkeit dieses Unternehmens klingt im Rückgriff auf eine biblisch akzentuierte Liebessprache nur allzu deutlich an, wenn psalmistisches Gedankengut „[z]itierend, spielerisch“ aufgegriffen wird. Jan: „>Ich bin trunken von dir, mein Geist, und wahnsinnig vor Begierde nach dir. Du bist wie Wein in meinem Blut und nimmst Gestalt an aus Traum und Rausch, um mich zu verderben<“ (GG, S. 297). Auch das *Hohelied Salomos* erteilt, worauf Peter Beicken explizit hinweist, der insistierenden Suche nach einer ausschließlichen Liebe eine klare Absage.⁷⁵ Im vierten Kapitel wird der männlichen Stimme die schmerzvolle Einsicht in die Unerreichbarkeit einer völligen Liebeserfüllung erstmals zuteil: „Meine Schwester, liebe Braut, du bist ein verschlossener Garten, eine verschlossene Quelle, ein versiegelter Born.“⁷⁶ Das damit implizierte Scheitern führt aber keineswegs dazu, dass sich die beiden Liebespartner in ihrer gegenseitigen Hingabe von einander

⁷⁴ Ebda, S. 71.

⁷⁵ Vgl. Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 127. Karl Heinz Bohrer weist in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hin, dass durch die biblische Metaphorik nicht primär ein theologisches Interesse verfolgt wird, vielmehr soll „eine symbolische Semantik für einen utopischen Horizont“ zitiert werden, „der sich eigentlich jeder Begrifflichkeit entzieht“ und die religiöse Sprechweise „eher im Sinne eines allegorischen Verweises benutzt“ (Karl Heinz Bohrer, Plötzlichkeit, S. 211).

⁷⁶ Das Hohelied Salomos. Mit einer Einleitung von Antonia S. Byatt. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2000. (= Fischer Taschenbuch. 14506.) S. 37.

abwenden, sondern generiert in weiterer Folge einen sich stetig steigenden Anreiz eines imaginären Begehrens, das gerade von der Unerreichbarkeit ihres Verlangens – der Liebe als absolutem Geheimnis – seinen Ausgang nimmt.⁷⁷ Was die Dynamik dieser ins Absolute drängenden Suchbewegung noch zusätzlich verstärkt, ist die schmerzliche Kluft zwischen endlicher Lebenszeit und unendlichem Wunschbegehren. Die „kurze schauerliche Zeit“ (AGB, S. 110), wie etwa das lyrische Ich in *Erklär mir, Liebe* die klägliche Lebensspanne eines jeden Individuums zum Ausdruck bringt, reicht beileibe nicht aus, um das Mysterium der Liebe vollends zu entschlüsseln (vgl. dazu v.a. die Szene im Zimmer des 57. Stockwerks GG, S. 314 ff.). Das darin skizzierte Missverhältnis zwischen dem unbedingten Liebesanspruch der „Gegenzeit“ und der viel zu knapp bemessenen „Lebenszeit“ thematisiert so gesehen einen weiteren zentralen Grundkonflikt, der das ekstatische Liebeskonzept notwendigerweise zum Scheitern verurteilt.

Die Darstellung einer exklusiven Liebesutopie im *Guten Gott von Manhattan*, in der die Vision einer weltentrückten, verzehrenden Sehnsucht nach Verschmelzung und Selbstauflösung unausweichlich an den Tod gebunden ist, zitiert unter Einbeziehung intertextueller Liebessemantiken (vgl. die Theaterszene GG, S. 294 f.) einen kulturellen Topos, der die realitätstranszendierende Sprengkraft der Liebe, insbesondere den Zustand der ekstatischen Liebe, in einer langen literarischen Tradition eingebettet weiß. Ein Blick in

die Literaturgeschichte zeigt, daß der künstlerischen Phantasie Grenzzustände und Übergangsphänomene jenes Zwischenreichs aus Imagination, Traum, Halluzination, zeitweiser Depersonalisation bis hin zu Erfahrungen der Todesnähe stets vertraut gewesen sind. Sie gehören zum grundlegenden Bestand der dichterischen Inspiration und schöpferischen Kraft, wie sie aus der literarischen Tradition, speziell als Erfahrung der Todesnähe, bei Goethe, Hölderlin, Novalis, Trakl, Rilke bis hin zu Nelly Sachs und Paul Celan bekannt sind.⁷⁸

Wer jedoch die „himmlische Erde“ – so die etymologische Erklärung für den Städtenamen „Manhattan“ (vgl. GG, S. 279) – in ihrer Totalität verwirklichen will, berührt weder Zeit noch Raum. Nichts hindert demnach die Seele so sehr an der

⁷⁷ Vgl. dazu auch das von den beiden Eichhörnchen verführerisch ins Spiel gebrachte Geheimhaltungsmotiv „Sag es niemand“ (z. B. GG, S. 292).

⁷⁸ Susanne Bothner: Ingeborg Bachmann: Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt a. M., Bern u. New York: Lang 1986. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. 906.) S. 3.

uneingeschränkten Teilhabe zeitlos-ewiger Vollkommenheit wie die „Hinfälligkeit“ des menschlichen Fleisches samt seinen vergänglichen Begierden und Wünschen. Und doch wird der Begriff „Fleisch“ zum zentralen „>Medium< der Liebesutopie, die sich in ihm verwirklichen möchte, in es hineingezogen wird, so stark, daß sie ihr >Außersichsein< als >Hölle< erlebt.“⁷⁹ Die Darstellung der Liebe von solcher Natur, wie sie insbesondere auch durch das tödliche Schicksal der im Hörspiel herbeizitierten Liebespaare (Orpheus und Eurydike, Tristan und Isolde, Romeo und Julia) veranschaulicht wird (vgl. GG, S. 294 f.), führt geradewegs in den Bereich des Dämonischen: „Zur Hölle mit ihnen. Zur Hölle!“ – so der zynische Kommentar der beiden Eichhörnchen Billy und Frankie, die als Handlanger des Guten Gottes selbst „mit dem Bösen im Bund“ (GG, S. 273) stehen. In Anlehnung an Walter Muschgs Klassifizierung literarischer Liebessemantiken wird damit das von Jan und Jennifer durchexerzierte Liebesexperiment zweifellos zu einem „Grenzfall von Liebe“ (Gul, S. 86), dessen verderblicher Wahnsinn zugleich Lust und Leid in einem hervorbringt:

Die rauschhafte Liebe verharrt in den Grenzen der dämonischen Sinnlichkeit. Sie erfährt in ihr das unverlöschliche Zauberverfeuer des Lebens, das seine Opfer unwiderstehlich ergreift. Dämonisch lieben heißt sich dem Geschlechtsrausch ohne Vorbehalt überlassen und ihn als die höchste Offenbarung verstehen.⁸⁰

In dieser Ambivalenz wird die „Hinfälligkeit des Fleisches“ einerseits zum Gegenbegriff des Utopischen, zum „Zeichen einer dumpfen, der Sprachlosigkeit und Rationalität vorausliegenden >Materie< des Menschseins“, andererseits offenbart es den „Raum für das Aufleuchten von Vollkommenheit, die [...] allerdings nicht einfach heilend und erlösend, sondern zunächst einmal >schmerzlich< erfahren wird.“⁸¹ „Das Fleisch“ – so heißt es auch am Schluss der Erzählung *Alles* – „ist stark und finster“ (All, S. 158) – eine paradoxe Qualifikation des menschlichen Lebens *in* der Zeit, die aber gerade in ihrer Widersprüchlichkeit die Hoffnung auf den noch ausstehenden Bereich des Zukünftigen in sich trägt. Der damit verbundene Wunsch nach Erlösung von den unerbittlichen Fängen des „Mörders Zeit“ wird so gesehen zur zentralen Signatur einer utopischen Ausrichtung, die den Blick auf die „Fülle des Lebens“ lenkt. „*[E]s wird das ganze Leben sein, [...] wir werden aufhören, zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein*“ (Mal, S. 140 f.), heißt es in Ingeborg Bachmanns

⁷⁹ Hermann Weber, *An der Grenze der Sprache*, S. 174.

⁸⁰ Walter Muschg: *Tragische Literaturgeschichte*. Mit einem Nachwort von Urs Widmer. Zürich: Diogenes 2006, S. 471 f.

⁸¹ Hermann Weber, *An der Grenze der Sprache*, S. 174 f.

Roman *Malina*. Was unter dem „Gesetz“ der Zeit auf Grund seiner Verstrickung in Schuld und Gewalt zur „Hinfälligkeit“ und damit zum Untergang der menschlichen Existenz führt, erfährt in seiner visionären Beschwörung eine gänzlich andere Dimension, die das „>Kranksein an der Zeit< und an den Menschen“ (Gul, S. 68) endgültig überwindet:

Ein Tag wird kommen, an dem die Menschen schwarzgoldene Augen haben, sie werden die Schönheit sehen, sie werden vom Schmutz befreit sein und von jeder Last, sie werden sich in die Lüfte heben, sie werden unter die Wasser gehen, sie werden ihre Schwielen und ihre Nöte vergessen. Ein Tag wird kommen, sie werden frei sein, es werden alle Menschen frei sein, auch von der Freiheit, die sie gemeint haben. Es wird eine größere Freiheit sein, sie wird über die Maßen sein, sie wird für ein ganzes Leben sein ... (Mal, S. 121)

Die anaphorisch wiederkehrende Erlösungsformel „Ein Tag wird kommen“ (vgl. Mal, S. 136, 138 u. 140 f.) fordert in diesem Zusammenhang die eschatologische Offenheit für das Kommende ein, die sich deutlich vom totalitären Anspruch irdischer Glücksverheißungen *in* der Zeit distanziert. Erlösung, wie sie hier angestrebt wird, meint primär eine Erlösung *von* der Zeit, insbesondere von der falsch verstandenen „Freiheit“ der Menschen, die als Resultat eines ungebremsten Machbarkeitswahns nur allzu oft von politischen wie religiösen Ideologien missbraucht wurde.⁸² Freiheit gründet letztlich in der Einsicht, dass es „mehr als alles“⁸³ geben muss – mehr als die angestrebte Selbstmächtigkeit des Menschen, der die Hoffnung auf das „ganz Andere“ zugunsten eines rein innerweltlichen Fortschrittsglaubens aufgegeben hat:

Ein Tag wird kommen, an dem unsere Häuser fallen, die Autos werden zu Schrott geworden sein, von den Flugzeugen und von den Raketen werden wir befreit sein, den Verzicht leisten auf die Erfindung des Rads und der Kernspaltung, der frische Wind wird wiederkommen von den blauen Hügeln und unsere Brust weiten, wir werden tot sein und atmen, es wird das ganze Leben sein (Mal, S. 140).

Dass die Zeitigung der Zeit und des Daseins auf Grund der noch ausständigen Zukunft sehr stark fragmentarisch strukturiert ist, demonstriert vor allem die existentiell-erkenntnistheoretische Dimension des Bachmannschen Utopiebegriffs, der die Auseinandersetzung und die Offenheit für das Kommende zum zentralen Signum ihrer literarischer Produktion erklärt, ohne dabei jedoch den Blick für die

⁸² Vgl. dazu auch das „Freiheitsbekenntnis“ des namenlosen Protagonisten aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr* (DJ, S. 131 f.).

⁸³ Das Zitat ist einem Buchtitel der Schriftstellerin Dorothee Sölle entlehnt und lautet in seiner vollständigen Version: „Es muß doch mehr als alles geben“ (Dorothee Sölle: *Es muß doch mehr als alles geben*. Nachdenken über Gott. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1992).

Wirklichkeit zu vernachlässigen. Dieses utopische Richtungnehmen auf „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“ (Vo5, S. 258), das die Bedingung der Möglichkeit einer neuen Erkenntnis in sich birgt (vgl. Vo1, S. 192 u. 195), ist für Ingeborg Bachmann die entscheidende Funktion von Literatur schlechthin. Die besondere Qualität von Dichtung besteht mitunter nicht nur darin, „ihre Zeit zu präsentieren“, sondern vielmehr auch „etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“ (Vo1, S. 196). Gemeint ist damit „weniger eine positive Utopie als vielmehr eine ständige Bewegung literarischer Selbstüberschreitung in der kritischen Dekonstruktion sprachlicher, ästhetischer und gesellschaftlicher Modelle und Ordnungen.“⁸⁴ Analog dazu entwickelt die Autorin in Anlehnung an Robert Musil ein utopisch fundiertes Möglichkeitsdenken, das den vorgegebenen „Wirklichkeitssinn“ in ein dialektisches Verhältnis zum komplementär ausgerichteten „Möglichkeitssinn“ stellt, um daraus ein neues Erkenntnis- oder Lebensmoment zu schaffen, das dem „Sinn für die noch nicht geborene Wirklichkeit“ (MRE, S. 87) zum Durchbruch verhilft. Literatur als Utopie impliziert in diesem Zusammenhang weder eine Gattungsbezeichnung noch die Ablehnung der sozialen Wirklichkeit. Als ein unabgeschlossener Prozess in Richtung auf ein unerreichbares Ziel wird Utopie bei Bachmann zum „moralische[n], erkenntnishafte[n] Ruck“ (Vo1, S. 192), dessen Wertigkeit darin besteht, die „Ahnung“ (ItR, S. 27) der noch ausständigen Kategorie des „Noch-Nicht“ zum „Vor-Schein“⁸⁵ zu bringen. Dem Schriftsteller könne es somit idealiter gelingen, Veränderung herbeizuführen; Veränderung allerdings nicht in Form eines konkreten Staats- und Gesellschaftsmodells, wie es etwa sozialistische Ideologien zur Zeit Bachmanns offerierten, sondern im Sinne eines tiefgreifenden Bewusstseinswandels: „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“ (Vo1, S. 195). Diese utopische Haltung verpflichtet den Schriftsteller geradewegs dazu, das „Spannungsverhältnis“ zwischen dem „Unmöglichen“ und dem „Möglichen“ - wie es Bachmann in ihrer berühmten Kriegsblindenrede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* postuliert - immer wieder neu aufrecht zu erhalten und sich zu „orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt“ (Wahr, S. 276). Diesem

⁸⁴ Monika Albrecht und Dirk Göttsche: Vorwort zu: „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2006, S. 7-11, hier: S. 9.

⁸⁵ Zur utopischen Kategorie des „Vor-Scheins“ bei Ernst Bloch vgl. E. B.: Gesamtausgabe. Bd 5: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Kapitel 38-55. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959, S. 947 ff.

utopischen „Richtungnehmen“, das sich jedweder Verwirklichungsintention kategorisch entzieht, entspringt einem für die Nachkriegsgeneration nur allzu verständlichen Misstrauen, das Kurt Bartsch zufolge in der „Skepsis gegenüber der Möglichkeit, einen absoluten Zustand zu erreichen“ und im berechtigten Zweifel „gegenüber Erstarrung in einem ideologischen System“⁸⁶ begründet liegt. Bachmanns Utopiebegriff generiert unter diesen Vorzeichen eine subtile Sprach- und Gesellschaftskritik, die mittels Negation der vorgefundenen Realität zu radikalen Gegenentwürfen führt: „Gegenzeit“ (GG, S. 317), „Gegenort“, „Gegenbild“ (SnG, S. 212) und die mystische Utopie des „anderen Zustands“ (vgl. ItR, S. 26 ff.) sind die zentralen Antipoden, welche das Wunschbild nach dem Möglichen, die Sehnsucht nach Glück und individuellem Gerettetsein auf unterschiedliche Art und Weise inszenieren.

Dass diesen Gegenentwürfen auf Grund ihrer utopischen Wesensstruktur größtenteils fragmentarischer Charakter anhaftet und diese in ihrer Radikalität auch nur schwer bzw. überhaupt nicht zu verwirklichen sind, führt Bachmann in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* exemplarisch vor Augen. Der darin geforderte „Austritt aus der Gesellschaft“ (Wahr, S. 276) ist in diesem tollkühnen Liebesexperiment ausnahmslos zum Scheitern verurteilt, was von der Autorin unmissverständlich zur Kenntnis genommen wird (vgl. Wahr, S. 276). In deutlicher Parallele zu Robert Musils Utopiekonzept vertritt sie damit die Auffassung,

daß die Position der bloßen Negation als einer individuellen Revolte nicht zielführend ist und daß Veränderung nur >im Rahmen der Gesellschaft<, innerhalb des >gegebenen sozialen Zustands< möglich ist, während die großen Verweigerer zwar im Abschütteln sozialer Bindungen Freiheit zu gewinnen scheinen, aber durch den selbstgewählten >Austritt< sich selbst um mögliche Wirkung innerhalb der Gesellschaft bringen.⁸⁷

Diese in der Liebe vollzogene Bewusstseins- und Weltentgrenzung ist jedoch gleichzeitig die notwendige Bedingung für das Zustandekommen jener utopischen Ausrichtung, die uns innerhalb unserer gesetzten Grenzen und Ordnungsstrukturen die Option für ein Ausbrechen aus dem „hergebrachten Schematismus“ (MRE,

⁸⁶ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 27.

⁸⁷ Kurt Bartsch: „Und der Fluchtweg kommt uns nicht, wie den Vögeln, zustatten.“ Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Das dreißigste Jahr*. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 Janvier 1986 Nantes. Hrsg. von Jean Paul Barbe u. Werner Wögerbauer. Nantes: Department d'etudes germaniques 1986, S. 127-146, hier: S. 140 f.

S. 87) der Zeit offen hält. Der Mensch erfährt sich von ihr angesprochen und angegangen, und zwar in einer Weise, die ein neues Licht auf seine Lebenswirklichkeit wirft und seiner Orientierung *in* der Zeit einen perspektivischen Fluchtpunkt verleiht. Das von Bachmann postulierte „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ generiert damit eine existentielle Haltung, die zwar die absolute „Annäherung an Vollkommenheit“ als „hoffnungslos“ (MuD, S. 62) erkennt, die aber gleichwohl das Ergriffensein von dieser „reinen Größe“ in die Perspektive auf das eigene Leben integriert:

Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt (Wahr, S. 276).

Die Hoffungsdimension des Utopischen ist so gesehen eine, wenn nicht *die* zentrale Signatur des Bachmannschen Zeitbegriffs. Gerade im *Guten Gott von Manhattan* verdeutlicht sie die eklatante Diskrepanz zwischen dem „Schon“ und dem „Noch-Nicht“: „Wie nun? Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst“⁸⁸ – so das Blochsche Diktum, das die von Jan und Jennifer insistierte Suche nach erfüllter Identität zur zentralen Tragik geraten lässt. Die Unzulänglichkeit der eigenen Existenz und der „gefühlte Mangel“⁸⁹ an begrenzter, „end-licher“ Zeit führen darin zum utopischen Ausbruchversuch, welcher die Grenzen der eigenen Ich-Identität zu überschreiten gedenkt: „JAN [...] Ich möchte nur ausbrechen aus allen Jahren [...], und ich möchte in mir den Bau niederreißen, der Ich bin, und der andere sein, der ich nie war“ (GG, S. 310). Mit der Proklamation der „Gegenzeit“, der Loslösung von den Bedingungen der Wirklichkeit, vollzieht sich ein radikaler Austritt aus den zeitlichen Ansprüchen des Daseins, der in der Utopie des Augenblicks das statische Paradies zeitlos-ewiger Vollkommenheit anstrebt. Als ein gefülltes *nunc stans*, in dem die chronologisch fortlaufende Zeit zum Stillstand kommt und die gesamte Wirklichkeit in ihrer mystischen Entgrenzung, in einer Eros und Intellekt vereinigenden *unio mystica* geschaut wird, soll der „Grenzübertritt“ der Liebenden in

⁸⁸ Ernst Bloch: Gesamtausgabe. Bd 1: Spuren. Neue, erw. Ausg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 3. Vgl. dazu auch E. B.: Gesamtausgabe. Bd 13: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Neue, erw. Ausgabe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970, S. 13.

⁸⁹ Vgl. Paul Konrad Kurz: Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre. Frankfurt a. M.: Knecht 1987, S. 24 f.

einen „anderen Zustand“ (GG, S. 317) die konventionelle Zeit- und Gesellschaftsordnung ablösen.⁹⁰ Die Utopie eines dauerhaften Glücks, die Sigmund Freud zufolge jedoch „nur als episodisches Phänomen möglich“⁹¹ ist, wird von Jan und Jennifer in ihrer Totalität angestrebt. Was „noch niemals war“ soll im „anderen Zustand“ verwirklicht werden: „kein Ende“ (GG, S. 317).

Auch wenn die Phantasmen und Paradoxien des ekstatischen Liebeskonzepts letztlich zum Scheitern verurteilt sind und einer kritischen Revision unterzogen werden müssen, konkretisiert sich in ihrer utopischen Versuchsanordnung der berechnete Wunsch, das Ungenügen der bestehenden Verhältnisse zu überwinden. Der Begriff der „Gegenzeit“ ist in diesem Zusammenhang in seiner wortwörtlichen Ausrichtung zu verstehen: als utopisches Korrektiv, das durch die Negation der vorgefundenen Zeitverhältnisse die Hoffnung auf Veränderung wachhält. In ihrer gesellschaftskritischen Dimension offeriert sie eine erkenntnisfördernde und sensibilisierende Bewusstseinshaltung, die den „gefühlten Mangel“ in der Zeit zum entscheidenden Movers menschlichen Handelns erklärt: „Der Mangel, der das Gefühl und also ein Bewusstsein des Mangels erlaubt, macht nicht stumpf. Dieser zweite Mangel erkennt den ersten, blickt ihn an und möchte ihn überwinden. Der zweite Mangel objektiviert den ersten. Er wird dem Mangel Leidenden zum energetischen Antrieb.“⁹²

Mit der von Bachmann postulierten Auffassung, dass Dichtung nur in der sozialen Auseinandersetzung mit der realen Wirklichkeit eine Berechtigung habe (vgl. Vo1, S. 196), entkräftet die Autorin zugleich die immer wieder gegen sie vorgebrachten Einwände, welche ihre angebliche Tendenz zu Eskapismus und reiner Innerlichkeit „als radikal unzeitgemäß“⁹³ anprangern. Die „Ausgangsposition“ des Schriftstellers ist jedoch – wie sollte es die prekäre Situation der geschichtsbetroffenen Nachkriegsliteratur auch anders einfordern – „nicht von Zeitgegebenheiten“ (Vo1, S. 196) zu trennen. Unter diesem Anspruch macht Bachmann unmissverständlich klar, dass jedes Nachdenken über die Zeit, speziell wenn es auch um den noch

⁹⁰ Zum Begriff *unio mystica*, den Ingeborg Bachmann in Anlehnung an Robert Musils Mystikvorstellung übernimmt, vgl. den Essay *Ins tausendjährige Reich* (ItR, S. 24-28, hier: S. 27).

⁹¹ Sigmund Freud, *Das Unbehagen in der Kultur*, S. 75.

⁹² Paul Konrad Kurz, *Apokalyptische Zeit*, S. 24.

⁹³ Joachim Kaiser: *Liebe und Tod einer Prinzessin*. Ingeborg Bachmanns neuer Roman. In: *Süddeutsche Zeitung* (München) vom 25. 3. 1971, Beil. S. 1 f.

ausständigen Bereich des Zukünftigen geht, im Hier und Jetzt der Gegenwart seinen Ausgangspunkt zu nehmen hat. Der Erfahrungswirklichkeit des realen Lebens mit all seinen Aporien und Widersprüchen begegnet der Dichter „wirklichkeitswund und wirklichkeitsuchend“ (Vo2, S. 216), um die „Tiefen- und Hoffnungsdimension“⁹⁴ der Wirklichkeit freizulegen. Denn:

Die Gegenwart des Menschen liegt im Hier und Jetzt, wo er bei sich ist und sich bei etwas aufhält. Sein Dasein vollzieht er handelnd, erleidend, entscheidend, zurück- und vorausblickend. Gegenwärtig ist er zugleich in der Übernahme seines Gewesenseins, im unabweisbaren Gegenüber zu dem, was hinter ihm liegt, sowie in der Offenheit für das Kommende, das er vor sich sieht.⁹⁵

Utopische Aussagen über die noch ausständige Zukunft sind deshalb nur möglich als Extrapolation von Ereignissen der Vergangenheit über die Gegenwart hinaus. Die Auseinandersetzung mit der utopischen Signatur des „Noch-Nicht“ verlangt deshalb – wie Bachmann immer wieder betont – eine seriöse Konfrontation mit den aktuellen Fragen der Gegenwart (vgl. Gul, S. 61 ff.). Nicht die obskure Vorstellung einer phantastischen, irrealen Welt leitet das Möglichkeitsdenken der Autorin, sondern die Auffassung eines „bewussten Utopismus“, „der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt“ (MoE, S. 116). Denn: „Wo nichts mehr zu verbessern, nichts mehr neu zu sehen, zu denken, nichts mehr zu korrigieren ist, nichts mehr zu erfinden und zu entwerfen, ist die Welt tot“ (Gul, S. 63). Dieser Wille zur Veränderung ist charakterisiert durch einen sogenannten „Erfahrungshunger“⁹⁶, der im Hier und Jetzt die drängenden Fragen, „die Leidenschaften, die Verkümmern, die Hoffnungen“ (Wahr, S. 276) der Menschen zur Sprache bringt. Anders lässt sich, wie die folgenden Kapitel zu thematisieren versuchen, im Ablauf der Zeit nicht Stand gewinnen.

⁹⁴ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 945.

⁹⁵ Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 48.

⁹⁶ Michael Rutschky diagnostiziert im Literaturbetrieb der siebziger Jahre einen psychosozialen Trend, wonach gegen eine ideologisch ausgelaugte, erstarrte Intellektualität wieder verstärkt der authentische „Erfahrungshunger“ des Schriftstellers in den Vordergrund gerückt wird. Das von den Schreibenden eingeforderte Recht auf eine nicht ideologisierte Subjektivität generiert demnach „eine Utopie der Unbestimmtheit, des Vagierens, der Strukturlosigkeit und Entgrenzung. Jederzeit mußte Veränderung möglich sein. Vor dem Hintergrund dieser Utopie erscheint alles, was nach Bestimmung, Schema, Identität aussieht, schon auf den ersten Blick als Inbegriff von Einschränkung und Entfremdung“ (Michael Rutschky: *Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre*. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 1980, S. 52). Gegen das „Denken in geschlossenen Ideologien“ richtet sich auch Bachmanns Utopismus, wenn sie von Robert Musil die Auffassung übernimmt, dass „Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung“ (ItR, S. 27) zu verstehen sei. Darin spiegelt sich ein tiefes Misstrauen gegenüber erstarrten ideologischen Systemen, die immer „direkt zum Krieg“ (ItR, S. 27) zu führen drohen.

2. 2 „Stirb und werde!“: Konturen eines paradoxen Zeitverhältnisses

„Doch ist der Tod mitnichten bloß eine Seite eines Gegensatzes: Er ist der Widerspruch, in welchem sich die Freiheit – in der Welt und gegen die Welt – als Schicksal erfüllt und verneint zugleich.“⁹⁷

Dass menschliches Dasein nur *in* und *mit* der Zeit gelingen kann, ist ebenso unvermeidlich wie unverfügbar. Als unbeeinflussbare *conditio sine qua non*, die sich jedweden Machbarkeitswahn kategorisch entzieht, erfährt der Mensch Zeit als Raum und Grenze seines Lebens sowie als Matrix und Maß von Veränderung. Der Anspruch, der vom Dasein *in* der Zeit ausgeht und in den drei Modi der Zeit – Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft – seine inhaltliche Bestimmung erhält, ist allgegenwärtig und koexistent mit dem alltäglichen Leben verflochten: „Allen Nötigungen, denen das Dasein ausgesetzt ist, geht die Herrschaft der Zeit voraus. Erst kommt die Zeit und dann die Existenz.“⁹⁸ Zu dieser unverfügbaren und unvermeidlichen Determinante menschlicher Zeit- und Lebensverhältnisse gibt es keine nennenswerte Alternative – sie ist unbedingt. Weniger eindeutig zu klären ist jedoch die Frage, ob und wie sich in dieser zeitlich begrenzten Lebensspanne eines jeden Individuums gelungenes und erfülltes Leben verwirklichen lässt. Der Rahmen, innerhalb dessen die Zeitigung der Zeit und des Daseins ihre vollständige Potenzialität entwickelt, ist zugegebenermaßen unüberschaubar groß und durchaus ambivalent strukturiert: als Kreislauf des Lebens zwischen Anfang und Ende; als Erfahrungsraum von Glück und Sinn oder von Ohnmacht und Entfremdung; als zur Verfügung stehendes Feld aktiven Gestaltens oder als „Kränkung“ menschlichen Autonomiestrebens; als Kontinuum, in dem Identität entsteht oder als Auslöser von Krise, Abbruch und Neubeginn. Die Übergänge dazu sind meist fließend und stehen in einem gegenseitigen Bedingungsverhältnis, dem sich der Mensch nur begrenzt entziehen kann. Jedes Nachdenken über die Zeit impliziert deshalb eine doppelte, sich komplementär ergänzende Struktur:

Zeitlichkeit ist eine Ermöglichungsbedingung selbstbestimmten menschlichen Lebens, aber die damit einhergehende Befristung des Daseins entzieht dem Menschen ebenso die Möglichkeit einer

⁹⁷ Michel Foucault: Einleitung zu: Ludwig Binswanger: Traum und Existenz. Übersetzung u. Nachwort von Walter Seitter. Bern u. Berlin: Gachnang u. Springer 1992, S. 7-93, hier: S. 53 f.

⁹⁸ Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 18.

Selbstbestimmung, die im Ablauf der Zeit Bestand hat. Ihm wird gewährt und zugemessen, was ihm zugleich entzogen wird.⁹⁹

Die Zeit als Matrix allen Daseins eröffnet und generiert das Mögliche, lässt es vorübergehend wirklich werden, um es dem Menschen wieder zu nehmen. Wie alles mit der Zeit in die Welt kommt, so ist auch alles der Vergänglichkeit temporaler Strukturen unterworfen, indem die Zeit vergeht. Dieses doppelte Spannungsverhältnis nötigt das Individuum letztlich dazu, Strategien zu entwickeln,

mit denen man den Widrigkeiten des Daseins in der Zeit nicht geschickt ausweicht, sondern ihnen gewachsen ist. Ein solches Bemühen hat natürlich auch eine ästhetische Komponente, da es stets auch die Selbstverwirklichung eines Subjekts, sein Sich-ins-Werk-Setzen, die Gestaltung seines Selbstseins zum Thema hat. Es antwortet auf die Frage, was ein Mensch im Lauf der Zeit aus sich machen kann, wie er sich und sein Leben in (eine) Form bringen und ihm eine eigene Gestalt geben kann.¹⁰⁰

Das Vermögen des modernen Menschen zur autonomen Selbstbestimmung wird naturgemäß immer dort an seine Grenzen stoßen, wo sein „end-liches“ Dasein *in* der Zeit ihm die Gewissheit seiner Sterblichkeit deutlich vor Augen führt. Als wertvollstes Gut, das im Zeitverhältnis moderner „Fortschritts-gesellschaften“ dem menschlichen Handeln nach wie vor als unbeeinflussbare und schicksalhafte Größe gegenübersteht und ihn an die Befristung seiner eigenen Existenz erinnert, dient die Wahrnehmung und der bewusste Umgang mit dem Phänomen Zeit immer auch als Projektionsfläche für die Auseinandersetzung mit Tod und Vergänglichkeit. Über das In-der-Zeit-Sein nachzudenken, heißt demnach nichts weniger als der eigenen Todverfallenheit eingedenk zu sein – jedes andere Zeitverständnis wäre ein illusionärer Selbstbetrug, etwa wenn die Endlichkeit des Daseins und die Befristung der Zeit aus der Lebenswirklichkeit des Menschen ausgeblendet wird. Nicht von ungefähr finden gegen Ende des 18. Jhdts. sogenannte Totenkopf- und Skelettuhren zunehmend Verbreitung, um das Verrinnen der Lebenszeit auf metaphorischer Ebene zu unterstreichen. Die Verwendung der Uhren- und Zeitmetapher als bildhafter Verweis auf den unausweichlichen Tod bildet seit jeher ein unverzichtbares Sujet im literarischen Diskurs um die Endlichkeit des Menschen.¹⁰¹ Zugleich macht es in seinen vielfältigen Variationen, die sich wie ein roter Faden

⁹⁹ Ebda, S. 54.

¹⁰⁰ Ebda, S. 55.

¹⁰¹ Vgl. Evelyne Polt-Heinzl: Die verhängnisvolle Uhr. Über einige chronometrische Rollenbilder. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. Extraausgabe Phänomen Zeit [o.O.] u. [o.J.], S. 69-81, hier S. 70 f.

durch die Menschheitsgeschichte ziehen und an Dramatik nichts zu wünschen übrig lassen, das Dilemma zeitlicher Verfasstheit deutlich: „Der Mensch war schon immer ein Wesen mit endlicher Lebenszeit, das unendliche Wünsche hat. Und ebenso war er immer schon überzeugt davon, etwas Besseres als den Tod zu verdienen.“¹⁰² Der daraus resultierende Grundkonflikt des Individuums mit der zeitlichen Befristung der eigenen Existenz führt in Zeiten, in denen das Ideal einer autonomen Selbstverfügung gewissermaßen als neuzeitliches Postulat einer uneingeschränkten „Machbarkeitseuphorie“ an der Tagesordnung steht, nicht selten zu einer nur allzu bekannten Misere: Die Zeit droht dem Menschen davonzulaufen, die Fülle der ungenützten Lebensmöglichkeiten ist ungleich größer als seine tatsächlich verwirklichten. „Lebenszeit“ und „Weltzeit“¹⁰³ stehen unversöhnt nebeneinander und drängen den Menschen dazu, zahllose Optimierungsstrategien zu entwickeln, um Zeit zu gewinnen. Jede Form menschlicher Hybris, wie sie etwa der französische Schriftsteller Michel Houellebecq in seiner Forderung „Man muss den Tod abschaffen“¹⁰⁴ kategorisch auf die Spitze treibt, ist notwendigerweise zum Scheitern verurteilt und – wie es Thomas Bernhard formulieren würde – naturgemäß lächerlich. Die Endlichkeit und die Befristung der Zeit gehören ebenso zur notwendigen Konstitution und zum Vollzug des Daseins wie die daraus resultierende Auswahl und Entscheidung angesichts einer unendlichen Fülle an Weltmöglichkeiten. Nicht alles Mögliche, sondern die Freiheit zu etwas individuell Passendem entscheidet über das Gelingen, über die Qualität des Daseins. Drastischer enthüllt sich unser Zeitverständnis in der Paradoxie, dass wir – solange wir ein zeitliches Dasein fristen – vor dem Tod bewahrt und zugleich von ihm fundamental bedroht sind. Der Machbarkeitswahn moderner Zeitökonomie mag an diesem ungeheuerlichen Skandalon zwar immer wieder Anstoß nehmen, das daraus resultierende Verhängnis zeitlichen Daseins bleibt dem Menschen jedoch nicht erspart: Der Tod gibt dem Leben und der Zeit ihre eigentliche Tiefe. Das Maß, mit dem dabei gemessen wird, ist das der unwiderruflichen Vergänglichkeit, die ihm nur allzu deutlich eingeschrieben ist: „Der Mensch, vom Weibe geboren, lebt kurze Zeit und ist voll Unruhe, geht auf wie eine Blume und fällt ab, flieht wie ein Schatten und

¹⁰² Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 37.

¹⁰³ Hans Blumenberg: *Lebenszeit und Weltzeit*. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986, S. 27.

¹⁰⁴ Susanne Steines: Man muss den Tod abschaffen. Ein *Zeit*-Gespräch mit Michel Houellebecq. URL: http://www.zeit.de/2000/39/200039_I-houelleb._inte.xml?page=all [Stand: 12. Dezember 2009].

bleibt nicht.“¹⁰⁵ Aus der kläglichen Lebensspanne eines jeden Individuums folgt: Das Leben ist zeitlich befristet und gerade deshalb besonders wertvoll. Zeit will aus diesem Grund genützt und „erfüllt“ sein (im Gegensatz zur bloß „gefüllten“ Zeit einer rein quantitativen Zeitordnung). Denn: „Wie bei einem Theaterstück, so ist es auch im Leben: nicht wie lang, sondern wie gut es (auf)geführt worden ist, ist wichtig.“¹⁰⁶ Geglückt und sinnvoll erscheint die jeweilige Lebenszeit nur dann, wenn sie den ihr zugrunde liegenden Imperativ „*Endlich leben!*“ als einen doppelten begreift: in der bewussten Annahme der begrenzten „End-lichkeit“ des Menschen und im Aufruf, den jeweils rechten Augenblick zu ergreifen, sprich: nun *endlich* mit dem Leben zu beginnen.¹⁰⁷

Der frenetische Aufruf „*Endlich leben!*“ gestaltet sich gerade bei Jan und Jennifer zum entscheidenden Signum ihrer „Gegenzeit“ (vgl. GG, S. 314). Im Zimmer des 57. Stockwerks kommt es dabei zum finalen Höhepunkt ihrer ekstatischen „Himmelfahrt“: „JENNIFER Ich liebe. Und ich bin außer mir. Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe, in der er [= Jan, Anm. A. N.] hier sein wird und noch nicht hier ist. Ich bin gesammelt über den Augenblick hinaus bis in meinen letzten und liebe ihn“ (GG, S. 323). Das Material Zeit, von dem ohnehin viel zu wenig auf der Welt vorhanden ist (vgl. GG, S. 316), erweist sich in diesem Zusammenhang als störendes Requisite, das einem statischen Paradies im Sinne zeitlos-ewiger Vollkommenheit nur verhindernd im Wege steht. Zeit muss erst „zu Liebe verbrannt werden“, um ihrem Absolutheitsanspruch zu genügen. Die institutionalisierte Ehe als „ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit“, als „Kameradschaft und wirtschaftliche Interessensgemeinschaft“, die „alles im Gleichgewicht und in der Ordnung“ (GG, S. 319) belässt, kommt für die beiden Grenzgänger unter keinen Umständen in Frage. Was fortan zählt, ist der Übertritt in eine andere Zeit- und Lebensordnung, die, wie der Gute Gott darauf hinweist, im Modus des „anderen Zustands“ in Erscheinung tritt (vgl. GG, S. 317). Gemeint ist die von Robert Musil übernommene Vorstellung einer realitätsentrückten Liebesutopie, die in der totalen mystischen Vereinigung mit dem Liebespartner die „end-liche“

¹⁰⁵ Hiob 14, 1-2: Das Buch Hiob. Mit einer Einleitung von Louis de Bernières. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2000. (= Fischer Taschenbuch. 14504.) S. 42.

¹⁰⁶ L[ucius] Annaeus Seneca: Epistulae morales ad Lucilium. Liber IX. Briefe an Lucilius über die Ethik. 9. Buch. Übers. u. hrsg. von Rainer Rauthe. Stuttgart: Reclam 2005. (= RUB. 2141.) S. 77.

¹⁰⁷ Vgl. Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 46.

Begrenzung von Raum und Zeit zu überwinden versucht.¹⁰⁸ Im *Mann ohne Eigenschaften* heißt es: „Ihr schwimmt wie der Fisch im Wasser oder der Vogel in der Luft, aber es ist kein Ufer da und kein Ast und nichts als dieses Schwimmen!“ (MoE, S. 751) Dem „ozeanischen Gefühl“¹⁰⁹, wie etwa Sigmund Freud diese transpersonale Erfahrung des Aufgehoben-Seins in einem bergenden Kosmos poetisch zum Ausdruck bringt, korrespondiert in *Ein Geschäft mit Träumen* das Bild des „Unter-die-Wasser-Gehens“ (vgl. GmT, S. 206), während im *Guten Gott* die mystische Grenzüberschreitung als ein „Sich-in-die-Lüfte-Erheben“ inszeniert wird. Die babylonisch anmutende Wolkenkratzerstadt Manhattan und die siebenundfünfzig Stockwerke des Atlantic City Hotels geben in diesem Zusammenhang die topographische Kulisse für die ins Absolute drängende Liebe ab, die der Handlungssymbolik nach im Untergrund des Grand Central Bahnhofs beginnt, um dann bei stetig steigender Ekstase in „allen Senkrechten und Geraden der Stadt“ (GG, S. 287) die gesellschaftliche Konvention zu sprengen. Gemeint ist ein grenzenloses Lieben ohne Ende und ohne Ziel, gleich jenen „seltenen Wahnsinnsstoffe[n], mit Strahl und Brandkraft, die alles zersetzen und die Welt in Frage stellen“ (GG, S. 322); Liebe, die also nicht in den irdenen Niederungen des Lebens ihre schlechte Verwirklichung sucht, sondern – geographisch gesprochen – „unter die Sternbilder“ (GG, S. 318) der unendlichen Himmelsweite versetzt worden ist. Ihre damit losgetretene „Revolte“ gegen die gesellschaftlichen Zeitnormen, welche in einem unüberwindbarem Gegensatz zu ihrem privaten Liebesglück stehen, richtet sich nur allzu deutlich „gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende“ (GG, S. 316). Der omnipräsenten Bedrohung durch die „End-lichkeit“ des Daseins glaubt man letztlich dadurch zu entgehen, indem über den Tod hinaus eine morbide Unendlichkeitsvorstellung erweckt wird, die zur völligen Selbstaufgabe bereit ist:

JAN Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwestes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinem zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende (GG, S. 316).

¹⁰⁸ Vgl. Monika Meister, „Anderer Zustand“ und ästhetische Erfahrung, S. 157 ff.

¹⁰⁹ Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, S. 197.

Die Utopie eines Lebens in absoluter Freiheit und Liebe, in der alles Gewöhnliche abgestreift und alle Entfremdung überwunden werden soll, führt im stetig zunehmenden „Höhenrausch“ zum vorprogrammierten Untergang. Am Ende entpuppt sich der von Jan und Jennifer intendierte Aufruf zum intensiven Lebensgewinn als Aporie utopischen Denkens schlechthin. Während Jennifer an der Unbedingtheit ihres Liebesanspruchs radikal festhält und dabei dem Bombenattentat des Guten Gottes zum Opfer fällt, heißt es vom rückfällig gewordenen Jan: „Er verdient wirklich zu leben!“ (GG, S. 275). Der Anspruch eines gelingenden Lebens scheint damit *in* der Zeit nur schwer bzw. überhaupt nicht realisierbar zu sein. Mit dem „Grenzübertritt“ der Liebenden in einen „anderen Zustand“ werden Leben und Tod fortan mit einem neuen Maßstab gemessen: „Leben und Sterben manifestieren sich auf paradoxe Art und Weise als ihr jeweiliges Gegenteil: Dem Mädchen Jennifer fällt durch ihr konsequentes Sterben Leben zu, während Jans zukünftiges Leben als die nur mehr gerechte Strafe für seinen Verrat erscheint: als totes Leben.“¹¹⁰ Der Wunsch nach einer neuen Zeitordnung impliziert so gesehen nicht die quantitative Prolongierung einer vordergründigen, weltimmanenten Unendlichkeitsphantasie, sondern zielt geradezu auf deren Überwindung. Im Wissen um die Sterblichkeit und Vergänglichkeit menschlichen Daseins generiert die utopische Kategorie der „Gegenzeit“ vielmehr die Vorstellung vom endgültigen „Heil“, das – entgegen den innerweltlichen „Stimmen“ der Gesellschaft – gerade nicht in der chronologisch fortschreitenden Zeit ihre materialistische Erfüllung sucht. Die insistierte Suche nach einer ganzheitlichen Erlösung vom „Mörder Zeit“ (Vo3, S. 231) führt dabei einzig und allein über die kairologische Transformation in einen „anderen Zustand“, in dem die Zeit entfällt und der Mensch *aus* der Zeit fällt. Wirkliches Leben realisiert sich unter diesen Bedingungen nur dort, wo die als „mörderisch“ empfundenen Zeitverhältnisse aufgehoben sind und die noch ausständige Erlösung ihr Versprechen wahrmacht: „Erlöse mich! Ich kann nicht länger sterben“ (AGB, S. 146) – so das emphatische Credo aus Bachmanns Gedichtzyklus *Lieder auf der Flucht*, das in besonderer Weise auch Jennifers Wunsch nach einer „gegenzeitlichen“ Existenzweise pointiert zum Ausdruck bringt.

¹¹⁰ Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann, S. 88.

Die Dialektik von Leben und Tod bildet so gesehen eines der zentralen Leitmotive, das die Kompositionslogik des Hörspiel-Geschehens in einem sehr subtilen Spiel von Bedeutungen maßgeblich bestimmt:

JAN Mein Geist, ich bin wahnsinnig vor Liebe zu dir, und weiter ist nichts. Das ist der Anfang und das Ende, das Alpha und Omega ...
(GG, S. 322)

Diese Vorstellung, dass der Modus ihrer absoluten Liebe zugleich den Anfang einer neuen und das Ende ihrer alten (zeitlichen) Welt bedeutet bzw. dass das „Ende“ die notwendige Voraussetzung des eigentlichen Beginnens sei, strukturiert nicht nur die Begegnung zwischen Jan und Jennifer, sie liefert vor allem auch die bedeutungstragende Perspektive der juridischen Dialoge zwischen dem Richter und dem Guten Gott, in denen der Fall ihrer „wahnsinnigen Liebe“ verhandelt und in Rückblenden rekonstruiert wird. Vom Standpunkt der traditionellen Ordnungshüter aus betrachtet erhält das Bild des „Endes“ jedoch eine grundlegende Bedeutungsverschiebung, etwa wenn gleich zu Beginn der Gerichtsverhandlung, noch bevor die eigentlichen Beweise, Motive und Tatsachen abgeklärt worden sind, das programmatische Ende des Liebesexperiments als „todsicher“ (GG, S. 274) vorweggenommen wird:

GUTER GOTT So fing es an.
RICHTER Es sieht nach Ende aus.
(GG, S. 286)

Wer von den beiden Liebespartnern das bessere „Ende“ für sich beanspruchen darf, kann unter diesen Umständen wohl nur als unbeantwortbare Aporie dahingestellt bleiben. Die konsequente Absage Jennifers an die äußere Weltzeit fördert nur allzu deutlich die Einsicht zu Tage, „daß das Streben nach absoluter Verwirklichung utopischer Vorstellungen einer individual-anarchistischen, existentialistischen Revolte gleichkäme, daß die totale Verneinung nicht lebbar ist“¹¹¹ und zu keinem durchgehaltenen Gegenentwurf führt, der sich mit der sozialen Wirklichkeit vereinbaren ließe. Eine solche Einstellung zur Zeit, sie nämlich als Ordnungskategorie negieren zu wollen, „führt also nicht in eine eigentliche Zeitlichkeit, sondern in einen >unhaltbaren Zwischenzustand<“,¹¹² der letztlich nur negativ aussagbar bleibt. Gleichwohl insurgiert aber auch die

¹¹¹ Kurt Bartsch, „Und der Fluchtweg kommt uns nicht, wie den Vögeln, zustatten“, S. 142.

¹¹² Hermann Weber, An der Grenze der Sprache, S. 195.

realitätstranszendierende Sprengkraft des utopischen Experiments den noch ausständigen Bereich des Zukünftigen und konfrontiert die fragmentarisch strukturierte Wirklichkeit mit der Möglichkeit des „ganz Anderen“, mit der unerreichbaren „Zeit jenseits aller Zeit“, kurz – um Bachmanns Kategorien aufzunehmen – mit der Ausrichtung „auf das Vollkommene, das Unmögliche, das Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe“ (Wahr, S. 276). Da, wo diese Grenze jedoch erreicht und überschritten wird, erfährt die zeitliche Kontinuität des Lebens ihren Abbruch, für den am Ende die Bombenexplosion steht. Die Vision einer exklusiven, weltentrückten Liebesutopie bleibt damit unausweichlich an den Tod gebunden, wie vor allem auch der intertextuelle Bezug zu Goethes Gedicht *Selige Sehnsucht* erkennen lässt. Hier wie dort generiert das Geheimhaltungsmotiv „Sag es niemand“ (vgl. GG, S. 279, 292 u. 312) die Unmöglichkeit einer Liebesverschmelzung, deren unstillbares Verlangen geradewegs in einen verzehrenden „Flammentod“ führt (vgl. dazu auch die Feuermetaphorik im Hörspiel GG, S. 320 u. 323):

Selige Sehnsucht

Sagt es niemand, nur den Weisen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebendge will ich preisen
Das nach Flammentod sich sehnet.

In der Liebesnächte Kühlung,
Die dich zeugte, wo du zeugtest,
Überfällt dich fremde Fühlung
Wenn die stille Kerze leuchtet.

Nicht mehr bleibst du umfassen
In der Finsternis Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Keine Ferne macht dich schwierig,
Kommst geflogen und gebannt,
Und zuletzt, des Lichts begierig,
Bist du, Schmetterling, verbrannt.

Und so lang du das nicht hast,
Dieses: Stirb und werde!
Bist du nur ein trüber Gast
Auf der dunklen Erde.¹¹³

¹¹³ Johann Wolfgang von Goethe: *Selige Sehnsucht*. In: Goethes Gedichte in zeitlicher Folge. Hrsg. von Heinz Nicolai. 11. Aufl. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 1999, S. 737.

Wenngleich bei Goethe die Vision der Verschmelzung in einem deutlich dynamischeren Erlösungsmodell („Stirb und werde!“ V. 18) kulminiert als die einseitige, von Zerstörung geprägte Auslöschung der weiblichen Identität im Hörspiel, so zeitigt der „Grenzübertritt“ in beiderlei Fällen das selbe Resultat: „Dieses Ineinanderverschmelzen bringt Vernichtung der Identität mit sich, das heißt, einen Zustand, der nur im Tode Wirklichkeit werden kann.“¹¹⁴ Der Tod, so weiß es auch der Gute Gott selbst zu berichten, offeriert so gesehen die Möglichkeit, diesen Zustand auf Dauer zu verwirklichen: „Denn die hier leben, müssen umkommen, weil sie sonst nie gewesen sind. Sie müssen zu Tode gehetzt werden – oder sie leben nicht“ (GG, S. 322). Unter diesen Umständen werden Jan und Jennifer zu regelrechten „Märtyrern der utopischen Liebe“ und auch das höchst umstrittene Tatmotiv des Guten Gottes erfährt auf diese Weise eine grundlegende Akzentverschiebung. Nicht mehr der terroristische Zerstörungswille steht dabei im Vordergrund, sondern der Schutz der Liebenden. Für Angst-Hürlimann besagt dieses paradoxe Erlösungsmodell deshalb

nichts anderes, als dass der Gute Gott die Liebenden als einzelne Menschen zerstört, damit die Idee der absoluten Liebe als >reine Größe< bestehen bleiben kann. Durch die Vernichtung der realen physischen Existenz sichert ihnen der Gute Gott den Bestand im Reich der Bilder, die wir Leitbilder, Ideale oder Utopien nennen können und die für jede Erweiterung der menschlichen Möglichkeiten vonnöten sind. Der >Grenzübertritt< kann nur vollzogen werden, aber es kann mit ihm nicht in der Zeit gelebt werden, weil er die Zeit aufhebt. Im Augenblick des Übertritts allein wird für einen Moment das Ideal existent. Der Gute Gott will den Fortbestand der Idee sichern und hat gerade darum auch ein Interesse daran, mit Hilfe der Eichhörnchen die Entwicklung der Liebe zwischen beiden nach Kräften zu fördern, um sie desto gewisser [...] versetzen zu können.¹¹⁵

Ob im Gegensatz dazu die Errettung Jans tatsächlich als die von Musil geforderte Abkehr von der „Utopie dieses anderen Lebens“ in eine „Utopie des gegebenen sozialen Zustands“ (vgl. MRE, S. 102) gewertet werden darf, kann nicht eindeutig beantwortet werden.¹¹⁶ Fest steht jedoch, dass die freiwillige Rückkehr in die

¹¹⁴ Gunilla Bergsten: Liebe als Grenzübertritt. Zu Ingeborg Bachmanns Hörspiel »Der gute Gott von Manhattan«. In: Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für J. A. Pfeffer. Hrsg. von Klaus W. Jonas. Tübingen: Niemeyer 1972, S. 277-289, hier: S. 283.

¹¹⁵ Beatrice Angst-Hürlimann: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Zürich: Juris 1971, S. 65.

¹¹⁶ Kurt Bartsch überträgt das von Bachmann in ihrem Musil-Essay adaptierte Utopie-Konzept auf den *Guten Gott von Manhattan*. Demnach gelte auch für Jan die Einsicht, „daß die Utopie dieses anderen Lebens für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt und für ein Leben in der Gesellschaft durch die Utopie des gegebenen sozialen Zustands – Musil nennt sie die der >induktiven Gesinnung< – abgelöst werden muß. Beide Utopien aber erreichen, daß an die Stelle

geordneten Bahnen des Alltags mit einer eher unspektakulären Existenzweise einhergeht. Was lediglich bleibt, ist im Falle Jans eine fortwährende „Ahnung“ (ItR, S. 27): Er wird, wie die Zigeunerin bereits zu Beginn des Hörspielgeschehens prophezeit, diese „Reise ins Paradies“ „nie vergessen“ (GG, S. 280) können, um „bei schlechter Laune und mit mäßigen Ansichten“ (GG, S. 327) ein „langes Leben“ zu fristen.

2. 3 *Kronos verschlingt seine Kinder.* Eine erste Annäherung an das fragwürdige Dasein des Menschen *in, mit* und *gegen* die Zeit

„Es gibt allerdings Unaussprechliches.
Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische.“
(Tlp, Satz 6.522, S. 176)

In einem renommierten philosophischen Wörterbuch, dessen proklamierter Aktualitätsanspruch im Vorwort zur 16. Auflage gebührend hervorgehoben wird, findet man folgenden Eintrag: „[...] jeder Philosoph, ja jeder Dichter und Schriftsteller, der der Welt etwas zu sagen hat, setzt sich, bewußt oder unbewußt, mit H. [= Heidegger, Anm. A. N.] auseinander.“¹¹⁷ Gerade und vor allem dann, so könnte man an dieser Stelle noch ergänzend hinzufügen, wenn das äußerst komplexe Phänomen „Zeit“ zur Sprache gebracht werden soll. Kaum ein anderer Denker des 20. Jhdts. hat dem Zeitdiskurs der Gegenwart einen radikaleren Impuls gegeben, nicht zuletzt durch seine eigenwillige und von ihm geschaffene Terminologie der sogenannten „Existenzialien“ (SuZ, S. 44) als den Kategorien des menschlichen Seins, mit denen die fundamentale Frage nach dem „Sinn von Sein“ (SuZ, S. 5) zu bestimmen ist. In seiner „zum Grundbuch des gegenwärtigen

der geschlossenen Ideologien offene treten“ (ItR, S. 27). Vgl. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 84. Schlüssiger erscheint mir diese Argumentation jedoch in Hinblick auf das Ende der Erzählung *Das dreißigste Jahr*. Zwar wird auch hierin die notwendige Eingliederung in die Gesellschaft mit einem Sich-Beschneiden in beschränkte Lebensmöglichkeiten bezahlt, die Aufforderung zum Weiterlebenkönnen erfährt jedoch eine eindeutig positivere Wendung, wenn es in Anspielung auf ein Bibelzitat heißt: „Ich sage dir: Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen“ (vgl. Mt 9,5 sowie Mk 2,11). Dem namenlosen Protagonisten wird damit ein Heilungsprozess in Aussicht gestellt: „Er wird bald geheilt sein. [...] 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, den Moribunden“ (DJ, S. 136 f.).

¹¹⁷ Heinrich Schmidt: Philosophisches Wörterbuch. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. 22. Aufl. Stuttgart: Kröner 1991. (= Kröners Taschenausgabe. 13.) S. 284.

Philosophierens aufgestiegenen Schrift *Sein und Zeit* (1927)¹¹⁸ liefert die eingehende Betrachtung des Todes den eigentlichen Schlüssel, um das Wesen der Zeit, die Zeitlichkeit als Grund und Grenze, als Horizont des menschlichen Seins freizulegen. Unter den elementarsten Grunderfahrungen, denen jeder Mensch ebenso unvermeidlich wie unverfügbar ausgesetzt ist, nennt Heidegger – im Anschluss an Kierkegaard – als eindringlichste die Angst (vgl. SuZ, S. 184 ff.). In ihr wird der trügerische Halt durch Dinge und Menschen fragwürdig, so dass er auf sich selbst zurückgeworfen zum eigentlichen Existieren befähigt wird. Der Angst kommt deswegen eine ganz besondere Rolle zu, weil sich in ihr die Unausweichlichkeit des Todes als Grenze unseres Daseins und die damit verbundene Nichtigkeit der Welt manifestiert (vgl. SuZ, S. 342 ff.). Als integraler Bestandteil des Lebens übernimmt der Tod das Dasein, sobald es sich „zeitigt“.¹¹⁹ Am Leben sein heißt: den Unterschied zum eigenen Nicht-Sein wahren. Wir sind nur solange am Leben, wie wir uns von der Möglichkeit unseres eigenen Nicht-Seins unterscheiden. Der Mensch erfährt sich Zeit seines Lebens als „in den Tod geworfen“ und „in das Nichts hineingehalten“¹²⁰, so Heideggers bekannte Formulierungen. Zeitliches Dasein ist somit immer als „Sein zum Tode“ (SuZ, S. 235) angelegt, was jedoch weitgehend aus der vordergründigen Alltagsrealität der Menschen ausgeblendet wird. Aus der durch die Todeserfahrung gewonnen Einsicht in die Endlichkeit des Lebens und in die Befristung der Zeit entspringt jedoch die eigentliche Bedeutsamkeit und Dringlichkeit des menschlichen Daseins. Stünde uns eine unendlich lange Lebenszeit zur Verfügung, so wäre nichts dringlich, nichts wichtig und unsere Existenz würde ins Uneigentliche, ins Unverbindliche abgleiten. In der „todbereiten Entschlossenheit“ (vgl. SuZ, S. 345) und in der bewussten Übernahme seiner nichtigen Existenz wird der Mensch angesichts des Todes unverdeckt vor die Möglichkeiten seines eigensten, eigentlichen Selbst gestellt: „Die Angst offenbart im Dasein das *Sein zum* eigensten Seinkönnen, das heißt das *Freisein für* die Freiheit des Sich-selbst-wählens [...]“ (SuZ, S. 188). Die begrenzte Lebensspanne eines jeden Individuums gestaltet sich demnach als wesensnotwendige Ermöglichungsbedingung selbstbestimmten menschlichen Handelns, sofern sie ihn

¹¹⁸ Holger Pausch: Ingeborg Bachmann. 2., überarb. u. erg. Aufl. Berlin: Colloquium Verlag 1987. (= Köpfe des 20. Jahrhunderts. 81.) S. 13.

¹¹⁹ In diesem Zusammenhang zitiert Heidegger eine zentrale Passage aus *Der Ackermann aus Böhmen*: „Sobald ein Mensch zum Leben kommt, sogleich ist er alt genug zum sterben“ (zitiert nach SuZ, S. 245).

¹²⁰ Vgl. Martin Heidegger: Was ist Metaphysik? 15. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann 1998, S. 38.

zur Auswahl und Entscheidung drängt. Nicht alles Mögliche, sondern unser eigenes, unverwechselbares Leben sollen wir verwirklichen. In diesem Sinne ist Zeitlichkeit „*der Sinn der eigentlichen Sorge*“ (SuZ, S. 326), die uns die Unwiderruflichkeit unserer Entscheidungen vor Augen führt und uns dadurch zum genuinen („*je meinen*“ SuZ, S. 41) Lebensvollzug in Freiheit und Selbstverantwortung aufruft. Der Tod ist nach Heidegger nicht das Ende einer Zeitstrecke, an welcher der Mensch irgendwann angelangt, sondern er strukturiert das Dasein in jedem Augenblick und geht daher den Menschen ständig, d.h. „un-bedingt“ an: „Das mit dem Tod gemeinte Enden bedeutet kein Zu-Ende-sein des Daseins, sondern ein *Sein zum Ende* dieses Seienden. Der Tod ist eine Weise zu sein, die das Dasein übernimmt, sobald es ist“ (SuZ, S. 245). Erst wenn man ihn gedanklich ins Leben integriert, wird dieses in seiner ganzheitlichen Dimension fassbar; der Mensch befreit sich idealiter von seinem Verfallensein an die Uneigentlichkeit, von der Nichtigkeit seiner alltäglichen Verhältnisse und dringt auf diese Weise zur eigentlichen Existenz vor: „*Diese Stimmung entspringt der Entschlossenheit, die augenblicklich ist auf die möglichen Situationen des im Vorlaufen zum Tode erschlossenen Ganzseinkönnens*“ (SuZ, S. 345). In diesem paradoxen Verhältnis von Leben und Tod liegt für Hans-Joachim Höhn geradezu die aporetische Struktur menschlichen Zeit- und Selbsterlebens begründet:

Daß wir *endlich* leben müssen bedeutet, daß wir stets den Widerstreit von Sein und Nichts auszutragen haben. Wir müssen ständig den Unterschied zu unserem eigenen Nichtsein aufrecht erhalten. Die Paradoxie unseres Daseins besteht darin, daß wir – solange wir sind – bewahrt sind vor dem Nichts und zugleich bedroht sind vom Nichts. In einem solchen Leben gibt es keinen Bestand.¹²¹

Zu dieser „Gegensatz-Einheit von Leben und Sterben“¹²², die in ihrem gegenseitigen Bedingungsverhältnis das aktuelle Dasein des Menschen ausmacht, gibt es keine nennenswerte Alternative - sie ist unbedingt. „Und nichts erhoffen wir mehr, als daß dieser Widerstreit von Sein und Nichts dauerhaft zugunsten des Daseins entschieden werden kann.“¹²³

¹²¹ Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 46.

¹²² Ebda, S. 77.

¹²³ Ebda, S. 47.

Obwohl seit der kritischen Sichtung von Ingeborg Bachmanns Dissertation über *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* (1949) „mit ziemlicher Sicherheit“ davon ausgegangen werden kann, dass sie „weder *Sein und Zeit* noch ein anderes Werk Heideggers zur Gänze im Original gelesen hat“¹²⁴, wird in der Forschung mehrheitlich auf das philosophische Spannungsverhältnis hingewiesen, an dem sich ihr gesamtes literarisches Werk von der Lyrik über die Hörspiele und die Erzählungen des *Dreißigsten Jahres* bis zu den *Todesarten*-Texten kontinuierlich abarbeitet.¹²⁵ Bachmanns Privatbibliothek belegt außerdem, wie der Wiener Germanist Robert Pichl in Erfahrung bringen konnte, ein über ihr Philosophiestudium hinausreichendes Interesse an Heideggers Schriften.¹²⁶ Die „Heideggersche Denkfigur der Interpretation des Seins auf seine Zeitlichkeit hin als >Sein zum Tode<“ prägt „schon den Gedichttitel“¹²⁷ *Die gestundete Zeit*: In unserem Leben gibt es nur befristete, gestundete Zeit. Als Ermöglichungsbedingung selbstbestimmten menschlichen Handelns ist sie uns vorübergehend geliehen, ihr Verlust wird für den Einzelnen für eine bestimmte, jeweils unterschiedlich bemessene Lebensspanne aufgeschoben. Um den Konflikt, der aus der Öffnung der Schere zwischen „Lebenszeit“ und „Weltzeit“ entsteht, zu beheben, verfällt der Mensch dem trügerischen Wahn, Zeit mittels fragwürdiger Mess- und Zählgeräte zu instrumentieren. Doch was unter dem notorischen Zwang zur Beherrschung der Zeit letztendlich gemessen, gezählt und eingeteilt wird – die Sekunden, Minuten und Stunden, Tage und Jahre, ja die Jahrzehnte und Jahrhunderte -, bezeichnet lediglich die uneigentliche Oberfläche der Zeit, ohne dabei zu ihrem verborgensten Wesenskern vorzudringen. Die „gewichtigen“ Stunden unserer Geschichte, in denen

¹²⁴ Friedrich Wallner: Jenseits von wissenschaftlicher Philosophie und Metaphysik. Nachwort zur Dissertation von Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann: *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. (Diss. Wien 1949.) Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. München u. Zürich: Piper 1985, S. 177-199, hier: S. 178.

¹²⁵ Dass die Heideggersche Existentialphilosophie einen nicht leugbaren Einfluss auf Bachmanns weltanschauliches Denken ausübt, heben vor allem folgende Autoren hervor: Holger Gehle: Ingeborg Bachmann und Martin Heidegger. Eine Skizze. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. von Dirk Göttsche u. Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1993, S. 241-252; Gunilla Bergsten, Liebe als Grenzübertritt, S. 286 f; Susanne Bothner, Der janusköpfige Tod, S. 142; Hermann Weber, An der Grenze der Sprache, S. 28-39; Holger Pausch, Ingeborg Bachmann, S. 13 ff. Der Sprachphilosoph Friedrich Wallner hingegen negiert diesen Einflussbereich (vgl. Friedrich Wallner, Jenseits von wissenschaftlicher Philosophie und Metaphysik, S. 185).

¹²⁶ Vgl. Robert Pichl: Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. von Dirk Göttsche u. Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1993, S. 381-388, hier: S. 383. Vgl. dazu auch Hermann Weber, An der Grenze der Sprache, S. 255.

¹²⁷ Susanne Bothner, Der janusköpfige Tod, S. 142.

wir nicht nach fremden Maßstäben, sondern aus uns selbst heraus, aus eigenem Grunde „geworden“ sind, lassen sich ohnehin nicht in ein messbares Korsett zwingen. In der Erfahrung der Qualität der Zeit tritt – wie im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* noch ausführlich zu zeigen sein wird – die chronologische Quantität zugunsten der kairologischen Dimension des „erfüllten Augenblicks“ völlig in den Hintergrund. Wenn wir intensiv leben, etwa im Sinne der Heideggerschen Transzendenz als ein „Hinaus-Gehen“ in die Offenheit des Seins, als ein „Hinaus-Fragen“ über alles Seiende hinaus und als ein ekstatisches Innestehen in dessen Wahrheit,¹²⁸ weicht die chronologische Zeitordnung einer neuen Erfahrungsweise, die sich im stillstehenden Augenblick erfüllter Gegenwart realisiert (vgl. SuZ, S. 337 ff.). Den Entwurf solcher Momente gelingenden Daseins kleidet Ingeborg Bachmann komprimiert in die literarische Chiffre von der Zeit als „eine geheime langsame Feier“ (Jug, S. 334). Bei solcher Partizipation am Mysterium Zeit, d.h. als ekstatischer, intensiv erlebter Prozess, wird die bedrohlich vergehende, „gestundete“ Zeit, deren unaufhörliches Fortschreiten mit existentiellen Verlusten und zuletzt mit dem Tod verbunden ist, vorübergehend aufgehoben. Der „Abgrund zwischen der Praxis und dem Glück“¹²⁹ scheint damit – wenn auch nur für die kurze Dauer des Augenblicks – überwunden zu sein. Was folgt, ist der utopische Moment eines genuinen Lebensvollzugs, der das Zeit- und Selbsterleben der Figuren in einen „feiertäglichen“ Zustand transzendiert: „>Vivere ardendo e non sentire il male< – dieses Glühendleben und das Böse nicht fühlen.“ (Gul, S. 110)¹³⁰

¹²⁸ Heidegger deutet das menschliche Dasein als „Ek-sistenz“, das heißt als „Hinaus-Stehen“ in die offene Seinsweise des Menschen. Dieser ist nicht wie das „Vorhandene“ (z. B. Mond) oder gar das „Zuhandene“ (z. B. Tisch) von seinem Wesen her festgelegt, sondern in der Weise seines Existierens auf Transzendenz hin ausgerichtet. Diese tritt in vielfältiger Weise in Erscheinung, z. B. in der „Angst“, in der „Sorge“, im „Entwerfen“, im „Nichten“ und „Ergreifen von Möglichem“. Zum Begriff „Ek-sistenz“ vgl. Martin Heidegger: *Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den „Humanismus“*. Bern: Francke 1947. (= Reihe Probleme und Hinweise. 5.) S. 90 ff.

¹²⁹ Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 2.) S. 26.

¹³⁰ In einem Interview vom 5. Mai 1971 spricht Bachmann von ihrer Erfahrung mit den Gedichten der Gaspara Stampa, einer portugiesischen Nonne aus dem 16. Jahrhundert (vgl. Gul, S. 110), die für sie zu jenen außerordentlichen Menschen gehört, „die dort, wo die anderen ein kleines Talent haben, etwas geschenkt bekommen haben“ (Gul, S. 110). Gemeint ist ihre außerordentliche Liebesfähigkeit, die sie in ihren Gedichten meisterhaft zum Ausdruck bringt: „Amor schuf mich so, daß ich lebe im Feuer / Wie ein neuer Salamander auf der Welt / [...]. / Dies, mein ganzes Spiel und all meine Wonnen, / In der Glut zu leben und den Schmerz nicht zu fühlen.“ Zitiert nach Laurent Cassagnau: »Am Horizont ... glanzvoll im Untergang«. *Horizont-Struktur und Allegorie in der Lyrik von Ingeborg Bachmann*. In: *Text + Kritik* (1995), H. 6 (5. Aufl.): Ingeborg Bachmann, S. 40–58, hier: S. 58.

Eine Analyse der verschiedenen Möglichkeiten der Zeiterfahrung und des stillstehenden Augenblicks jenseits der chronologischen Zeitordnung, wie sie von der vorliegenden Arbeit intendiert ist, will vor allem zeigen, dass die spezifische Funktion des Problems „Zeit“ bei Bachmann stets den Zusammenhang zwischen der bedrohlich vergehenden Zeit und den zahlreichen Versuchen, aus ihr auszutreten, sie zu negieren bzw. ganz aufzuheben, erkennen lässt. Gerade die Liebesutopie von Jan und Jennifer demonstriert eindringlich, dass mit dem Experiment der „Gegenzeit“, der Loslösung von den Bedingungen der Wirklichkeit, ein „Grenzübertritt“ in einen „anderen Zustand“ (GG, S. 317) stattfindet, der alle gesellschaftlichen Verbindlichkeiten und physikalischen Gesetze außer Kraft setzt. Was jedoch durch die realitätstranszendierende Sprengkraft des ekstatischen Augenblicks lediglich momenthaft im utopischen Raum¹³¹ verwirklicht werden kann, erweist sich für die gesellschaftliche Praxis als nicht lebbare „Möglichkeit einer vorübergehenden Abweichung von der gewohnten Ordnung des Erlebens“ (ItR, S. 26), wie Ingeborg Bachmann in ihrem Musil-Essay *Ins tausendjährige Reich* selbst zu erkennen gibt: „Liebe als Verneinung, als Ausnahmezustand, kann nicht dauern. Das Außer-sich-sein, die Ekstase wahren – wie der Glaube – nur eine Stunde“ (ItR, S. 27). Mit dem Ausbruch aus der chronologischen Zeitordnung korrespondiert notwendigerweise ein unabwendbares Scheitern, vor allem für jene Figuren, die etwa wie Jennifer den radikalen Weg „aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit“ (ItR, S. 27) ohne Option auf Rückkehr einschlagen.

Neben den inneren Gründen, die das ekstatische Zeit-Experiment zum Scheitern bringen, sind zu einem beträchtlichen Teil auch die konkreten realhistorischen Vorgänge der Zeit und ihre weitverzweigten gesellschaftlichen Diskursmechanismen zu nennen, deren pathologische Ausformungen den Schauplatz des Hörspielgeschehens – das New York der fünfziger Jahre – in einen urbanen Moloch

¹³¹ Der von Thomas Morus stammende Begriff „Utopie“, zusammengesetzt aus griechisch *ou* = „nicht“ und *topos* = „Ort“, negiert bereits auf Grund seiner Wortsemantik („Nirgendland“) die Möglichkeit einer realen Verwirklichungsintention. Utopien bleiben in ihrer Totalität notgedrungen unrealisierbar, dennoch können sie als noch ausstehender Zukunftsentwurf einen innovativen Antrieb geschichtlichen Handelns initiieren. Besonders in literarischen und philosophischen Werken fungiert das utopische Denken als kritisches Korrektiv gegenüber realen Missständen, als Vorausprojektionen und Entwürfe für bessere Lebens- und Staatsformen, die entweder diskursiv oder fiktional inszeniert werden (vgl. Artikel „Utopie“. In: Metzler Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günther u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990, S. 481 f.). Eine umfassende philosophisch-anthropologische Interpretation utopischen Denkens unternimmt Ernst Bloch in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* (E. B.: Gesamtausgabe. Bd 5: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959).

verwandeln, dessen Zeitsignaturen einem technisch-rationalisierten Zeit-Geist entsprechen, der „hinter der Fassade des Fortschritts [...] die gewaltsame Unterdrückung utopischer, nicht angepasster Sehnsüchte und Hoffnungen“¹³² mit Hilfe der gesellschaftlichen Ordnung überaus wirkungsvoll durchzusetzen versucht. Was Zeit braucht, um zu entstehen, anzukommen und sich zu entfalten, fällt, wie etwa die im Hörspiel zentral angelegte Suche nach Identität und menschlicher Selbstverwirklichung, der unerbittlichen „Chronokratie“ gesellschaftlicher Systemzwänge zum Opfer. „Nicht zuletzt ist damit auch eine - auf die moderne Großstadt zugespitzte – Kapitalismuskritik [...] enthalten“,¹³³ die dem „Zahn der Zeit“ gehörig auf den Grund fühlt.

Dem mystischen Erlebnis des „anderen Zustands“, dieser realitätstranszendierenden Erfahrung, die die Grenzen des alltäglichen Daseins übersteigt, kann nicht nur keine Dauer verliehen werden, er lässt sich darüber hinaus auch nicht in einer wissenschaftlich logischen Sprache sinnvoll verbalisieren. Grundsätzliche Zweifel an den Bedingungen und Möglichkeiten philosophischer Erkenntnis melden sich in diesem Zusammenhang bereits in Ingeborg Bachmanns Dissertation über *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers* an, mit der sie 1950 an der Universität Wien bei Viktor Kraft promovierte. Die 131 Seiten umfassende Arbeit besteht in erster Linie aus einem groß angelegten Forschungsbericht über metaphysikkritische Äußerungen zeitgenössischer Philosophen zu Heideggers Existentialontologie, vor allem zu *Sein und Zeit* (1927), *Kant und das Problem der Metaphysik* (1929) sowie der Freiburger Antrittsvorlesung *Was ist Metaphysik?* (1929).¹³⁴ Geprägt vom logischen Neopositivismus des Wiener Kreises, insbesondere von Rudolf Carnap, kritisiert sie Heideggers „Verführung“ zum

¹³² Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 85.

¹³³ Christine Lubkoll, Utopie und Kritik, S. 137.

¹³⁴ Bachmanns Forschungsbericht über „die aufgefundenen Einwände“ (KA, 15) gegen die Existentialontologie Heideggers, die bis dato von den verschiedenen philosophischen Schulen (logischer Positivismus, Historischer Materialismus, Neukantianismus, Diltheyschule und Dialektische Theologie) vorgebracht wurden, deckt ein breites Spektrum an zeitgenössischer Philosophie ab, das sie, mit deutlicher Präferenz für die Leistungen des Wiener Kreises, akribisch zusammenfasst. Was die Frage nach der hermeneutischen Bedeutung ihrer Dissertation für die Fachphilosophie betrifft, so ist in Zweifel gezogen worden, „ob Bachmann den Wahrheitsbegriff des Existentialphilosophen und den Wissenschaftsbegriff Wittgensteins richtig verstanden hat“ (Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 18). Unbestritten ist jedoch der dokumentarische Wert der Arbeit für die Wiederbelebung der Wittgenstein-Rezeption im deutschsprachigen Raum nach dem Zweiten Weltkrieg (vgl. Robert Pichl: Ingeborg Bachmanns „areligiöser Agnostizismus“. In: *Die Gottesfrage in der europäischen Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Rudolf Langthaler u. Wolfgang Treitler. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2007, S. 227-236, hier: S. 229; vgl. ebenso Gul, S. 58).

„deutschen Irrationaldenken“ (Gul, S. 137) und wirft ihm an zentraler Stelle vor, „die unaussprechbaren, unfixierbaren Unmittelbarkeiten des emotional-aktualen Bereichs des Menschen“ (KA, S. 128 f.) – also jene inneren Kategorien des menschlichen Daseins, worunter Heideggers Grunderlebnisse von „Angst“, „Tod“, „Zeitlichkeit“ und „Geworfenheit“ fallen - mit Hilfe einer wissenschaftlich nicht tragbaren philosophischen Methodik und Terminologie zwanghaft rationalisieren zu wollen. Den Grund für die Ablehnung Heideggers führt sie darauf zurück, dass seine Philosophie „eine intellektuelle Erkenntnis im Bereich der Philosophie entwertet und an Stelle des Verstandes ein >Erleben<, eine Stimmung (die >Angst<) einsetzt, um den Zugang zur Wirklichkeit zu bekommen“ (KA, S. 127). Der Gegenstandsbereich und das Anliegen der Heideggerschen Philosophie, existentielle Grunderlebnisse zum Ausdruck zu bringen, wird von Bachmann als durchaus legitim anerkannt: „Die Grunderlebnisse, um die es in der Existentialphilosophie geht, sind tatsächlich irgendwie im Menschen lebendig, und drängen nach Aussage“ (KA, S. 129). Seine „psychologischen und phänomenologischen Analysen“ hingegen, die als „ästhetische Tatbestände“ (KA, S. 128) zu werten sind, entziehen sich jedoch dem philosophischen Kompetenzbereich, weil dieser sich an der „Erkenntnisweise der Realwissenschaften“ (KA, S. 127) zu orientieren habe, sofern er seinen Anspruch auf Wissenschaftlichkeit und Allgemeingültigkeit nicht verlieren will. Heideggers intuitive Erkenntnismethode, die Metaphysik, die sich vollkommen zu Unrecht in den Rang einer „Prima Philosophia“ erhebt, wird von Bachmann als unwissenschaftliche, „gefährliche Halbrationalisierung einer Sphäre“ (KA, S. 129) dekuviert, über die in logisch-naturwissenschaftlicher Sprache nichts sinnvoll Sagbares ausgesagt werden kann. Beeinflusst von der neopositivistischen Wissenschaftslogik des Wiener Kreises erklärt sie der metaphysischen Erkenntnismethode eine klare Absage:

Von der logisch-positivistischen wie von den kritisch-idealistischen Positionen aus gesehen muß es Vertretern einer Philosophie, die Wissenschaft sein will, unzulässig erscheinen, den Zugang zur >Welt< zu suchen, zu >transzendieren< und in eine Transzendenz (das >Nichts<) vorzustößen: einerseits, weil nur intersubjektiv verifizierbare Sätze sinnvoll seien, andererseits, weil unsere Erkenntnis, wenn auch vor aller Erfahrung, nur auf mögliche Gegenstände gehen können und die >Dinge an sich< prinzipiell unerkennbar seien (KA, S. 127).

Der damit von Bachmann referierte Maßstab philosophischer Erkenntnis ist der der Verifikation mittels logisch-sinnvoller Sätze, welche die Philosophie zum notwendigen Schweigen über alle Fragen nach dem Sinn des Daseins und des

emotionalen Bereichs determiniert. Ausgehend von Wittgenstein und den Forderungen des Wiener Kreises nach einer intersubjektiv verifizierbaren Sprache, die ausschließlich einem logisch-empirischen Sinnkriterium genügt, steht für Bachmann zunächst eine kritische Beurteilung der undefinierbaren metaphysischen Begriffe im Vordergrund. Robert Pichl fasst dieses sprachphilosophische Misstrauen gegenüber wissenschaftlich nicht haltbaren Sätzen folgendermaßen zusammen:

Da die traditionelle Philosophie, besonders auf den Gebieten der Ethik und Metaphysik, jahrhundertlang Sätze verwendet hat, die sinnvoll aussahen, was allerdings auf blindes Sprachvertrauen zurückging, muss der logische Sinn solcher Sätze durch intersubjektive Verifikation überprüft werden. Daraus folgt, dass alle Fragestellungen der Philosophie, die über die in einer als logisches Zeichensystem strukturierten Sprache abbildbare Welt hinausgehen, sinnlose Fragestellungen sind. Die sogenannten Probleme der Philosophie sind Probleme der Sprache und die Fehlzündungen der Sprache schaffen die philosophischen Probleme.¹³⁵

Zentriert um den Satz 5.6 des *Tractatus logico-philosophicus* „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (Tlp, S. 134) übernimmt Bachmann die von Wittgenstein selbstgezogene Grenze des „Sagbaren“. Allgemeine Sätze erweisen sich nur dann als sinnvoll, wenn sie empirisch überprüfbare Tatsachenaussagen sind, also Sätze der Naturwissenschaft, die von der Logik analysiert werden können. Alle Phänomene, die nicht von der Aussageform der logisch-naturwissenschaftlichen Sprache erfasst werden können, liegen außerhalb des sinnvoll Erfassbaren, da die Grenzen des „Sagbaren“ gleichzeitig auch die Grenzen der möglichen Erkenntnis bedeuten. Der Mensch begegnet der Wirklichkeit aber nicht nur unter dem Rationalitätsgebot der Wissenschaften, sondern als Individuum, das ethisch handelt und religiös empfindet. Demzufolge gibt es für Wittgenstein einen Bereich, der sich der wissenschaftlichen Erkenntnis entzieht, zugleich aber den alles entscheidenden Schlüssel für die Frage nach dem „Sinn von Sein“ bereithält: „Es gibt allerdings Unaussprechliches. Dies *zeigt* sich, es ist das Mystische“ (Tlp, 6.522, S. 176). Eine solche Strukturierung der Welt, für die der Sinn des Daseins außerhalb ihrer selbst liegt (vgl. Tlp, 6.41, S. 170) und damit in logisch-(natur-)wissenschaftlicher Sprache nicht ausgesagt werden kann, wirft wiederum eine Vielzahl an ungelösten Fragen auf, die nun nicht mehr von der Philosophie beantwortet werden können. Doch wie kann zu jenen Bereichen des Lebens ein seriöser Zugang geschaffen werden, der „die unaussprechbaren, unfixierbaren

¹³⁵ Robert Pichl, Ingeborg Bachmanns „areligiöser Agnostizismus“, S. 230.

Unmittelbarkeiten des emotional-aktualen Bereichs des Menschen“ (KA, S. 128 f.), wie Bachmann es in ihrer philosophischen Diktion formuliert, also zu jenen Fragen nach dem Sinn von Dasein, worunter Heideggers Grunderlebnisse von „Tod“, „Angst“ und „Zeitlichkeit“ fallen, angemessen zum Ausdruck bringt? Wie das geistige „Vakuum“ überwinden, das „den von allen Inhalten entleerten metaphysischen Bereich“ (WRE, S. 125) beschädigt zurücklässt? Wie kann dieser von der wissenschaftlichen Philosophie vernachlässigte Erfahrungsraum zur Sprache gebracht werden, ohne dabei dem trügerischen Schein „gefährliche[r] Halbrationalisierung“ (KA, S. 129) zu verfallen? Wie sich dem annähern, was jenseits der Grenze des mit der logisch-naturwissenschaftlichen Sprache sinnvoll Erkennbaren liegt? Wie dem existentiellen Bedürfnis nach dem „Unaussprechlichen“, dem „Mystischen“ gerecht werden? Vor allem aber die zentrale Kernfrage: Was aber ist nun das „Unaussprechliche“ und wie „*zeigt*“ es sich, wenn der durch die logische Analyse der Sprache attestierte „Sinn der Welt“ „außerhalb alles Geschehens und So-Seins“ (Tlp, Satz 6.41, S. 170) liegt? Ein erster Antwortversuch führt Bachmann geradezu in eine sprachkritische Haltung, indem sie auf Wittgensteins berühmten Satz 7 des *Tractatus* zurückgreift: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“ (Tlp, S. 178). „Schweigen“ – so auch das letzte Wort im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (vgl. GG, S. 327) – als notwendiger und einzig adäquater Ausdruck jenes Wirklichkeitsbereiches, der sich menschlicher Erkenntnis kategorisch entzieht. In ihrem Radio-Essay *Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins* (entstanden 1953 und im Hörfunk auf UKW gesendet am 16. September 1954) präzisiert sie den „Zeigecharakter“ des Schweigens: „Schweigen über etwas heißt ja nicht nur einfach schweigen. Das negative Schweigen wäre Agnostizismus – das positive Schweigen ist Mystik“ (WRE, S. 120). Damit deutet sie das Wittgensteinsche Postulat nicht kurzschlüssig als ein vordergründiges „Verstummen“ gegenüber der Darstellungsmöglichkeit des „Unsagbaren“, sondern verweist auf den Bereich der Mystik, wo der Mensch mit seinen existentiellen Fragen auf sich selbst zurückgeworfen wird. Vor allem aber ist das Schweigen als „Protest aufzufassen gegen den spezifischen Antirationalismus der Zeit, gegen das metaphysisch verseuchte westliche Denken“ und „gegen die wissenschafts- und fortschrittsgläubigen Tendenzen dieser Zeit, die Ignoranz gegenüber der >ganzen Wirklichkeit<“ (WRE, S. 126).

Mit diesem lapidaren wie radikalen Satz aus dem *Tractatus* führt sie nicht nur eine fundierte Kritik gegen das irrationale Denkgebäude Heideggers ins Feld, sondern deutet damit gleichzeitig „einen dritten Ort jenseits der in der Dissertation entfalteten Opposition von Heidegger und Neopositivismus“¹³⁶ an. Wittgensteins Versuch, jene Grenze zu fixieren, die das in logisch-naturwissenschaftlicher Sprache Verbalisierbare vom logisch nicht sinnvoll Sagbaren trennt, deutet Bachmann nicht kurzschlüssig als agnostische Absage an den Bereich des Nicht-Tatsächlichen. Vielmehr fasziniert sie seine „verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche, die den >*Tractatus*< mit einer Spannung auflädt, in der er sich selbst aufhebt“, und die „ein erneutes, stets erneuerndes Mitdenken wert“ (WE, S. 13) ist.

Die im Postulat des Schweigens manifestierte Grenzziehung stellt für sie fortan eine fundamentale Herausforderung dar, die sie durchgehend in ihrem Werk als zentrale Problemkonstante thematisiert. Die Beziehung zwischen „Sagbarem“ und „Unsagbarem“ bedeutet nun nicht mehr den finalen Trennstrich, der das erkennende Subjekt in seine Schranken weist, sondern fungiert gewissermaßen als Ort, der die Voraussetzung und Möglichkeitsbedingung für die „Einruchsstellen des sich Zeigenden“ (WRE, S. 126) darstellt: „Daß die Welt sprechbar – also abbildbar wird -, daß Sagbares möglich ist, ist erst durch das Unsagbare, das Mystische, die Grenze oder wie immer wir es nennen wollen, möglich“ (WRE, S. 116). Wie Bachmann vor allem in ihrem Rundfunk-Essay hervorhebt, geht diese modifizierte Sichtweise deutlich „einen Schritt“ (WRE, S. 117) über das Denken Wittgensteins hinaus. Das von ihr neu akzentuierte dialektische Spannungsverhältnis von „Grenzziehung“ und „Grenzüberschreitung“ wird für sie zum zentralen Movens einer mystischen Figuration, um die Möglichkeitsformen und Modi des „Sich-Zeigenden“ literarisch auszuloten. Für ihre eigene, literarische Schreibweise scheint damit *im Ende* der Philosophie als Wissenschaft die notwendige Voraussetzung für *den Anfang* ihres künstlerischen Schaffens zu liegen: „Wo Heidegger zu philosophieren beginnt, hört Wittgenstein zu philosophieren auf“ (WRE, S. 114). Und dort – so könnte man die Autorin an dieser Stelle ergänzen – beginnt für sie der eigentliche Aufgabenreich des Schriftstellers. In seinem utopischen Richtungnehmen auf „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“ (Vo5, S. 258) fällt ihm dabei die wesentliche

¹³⁶ Marion Schmaus: Philosophische Essays und Dissertation. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 184-188, hier: S. 186.

Aufgabe zu, den Ort der Grenze dahingehend zu „verflüssigen“, um die „Einbruchsstellen“, in denen das „Andere“, das „Unsagbare“ erkennbar wird, offen zu halten. Den Grund für diese Transzendenzausrichtung sieht Claus Reinert darin,

daß der Sehnsucht des Menschen, das Unbedingte zu erfassen, unüberwindbare Grenzen gesetzt sind, gleichzeitig aber das Bedingte, dem er ausgeliefert ist, ihn in allem an die Notwendigkeit des Unbedingten erinnert. An der Grenze stehend wird sich der Mensch seiner Begrenztheit bewußt und ahnt die Unendlichkeit des Grenzenlosen.¹³⁷

Ingeborg Bachmann ist von daher dem auf der Spur, was auch die großen Mystiker immer wieder auf ihre Weise zu erreichen versuchten: eine Sprache, die mit und durch Sprache hindurch das „Unsagbare“ als tiefsten Grund der Wirklichkeit zum „Vor-Schein“ bringt. In diesem Zusammenhang erhält auch das Wittgensteinsche Postulat des Schweigens eine veränderte Bedeutung und muss nicht mehr als Ausdruck eines absoluten Schweigegebots gelesen werden.

Während für Wittgenstein das Spannungsverhältnis zwischen „Sagbarem“ und „Unsagbarem“ rein sprachlicher Natur ist (vgl. Tlp, Sätze 5.631 ff., S. 136 ff.), stellt es sich für die Autorin als „Problem des Lebens“¹³⁸ dar, das sie in ihrem Gedicht *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* allegorisch zum Ausdruck bringt:

Wir aber wollen über Grenzen sprechen,
und gehn auch Grenzen noch durch jedes Wort:
wir werden sie vor Heimweh überschreiten
und dann im Einklang stehn mit jedem Ort (AGB, S. 89).

Das Motiv der Grenze und der Grenzüberschreitung evoziert bei Bachmann zuallererst die Vorstellung eines friedlichen Zusammenlebens der verschiedenen Völker und Sprachen, ähnlich wie an manchen Stellen von Musils *Mann ohne Eigenschaften* oder in den Romanen Joseph Roths, in denen der literarische Mythos der untergegangenen Habsburger-Monarchie ein Stück Gegenutopie zu den offenen Kriegszuständen entwirft. Als „Movens des Geistes“ (MRE, S. 102) rückt das Bild von der Grenzüberschreitung vor allem auch das existentielle Bedürfnis in den Vordergrund, die Grenzen der verifizierbaren Welt der Tatsachen, des „Sagbaren“ und der logisch konstatierten Erkenntnis zu transzendieren, um damit zu den

¹³⁷ Claus Reinert, *Unzumutbare Wahrheiten*, S. 228.

¹³⁸ Friedrich Wallner, *Jenseits von wissenschaftlicher Philosophie und Metaphysik*, S. 190.

eigentlichen Lebensfragen vorzudringen. „Um dieser Aufgabe gerecht zu werden“, so die Schlussfolgerung Reinerts,

muß die Dichtung richtungsweisende Erfahrungen vermitteln [...], in denen das Menschsein als In-der-Welt-Sein auf die Probe gestellt und von ihm das Äußerste abverlangt wird, damit es sich in seinen Möglichkeiten, Bedingtheiten und Grenzen enthülle. Deswegen sucht Dichtung den Grenzfall auf und stellt Menschen in Grenzsituationen hinein.¹³⁹

Der sich darin offenbarende Sprachglauben der Autorin, mit dem dichterischen Wort die Grenzen des eingeschränkten Daseins überschreiten zu können, löst bei der zweiundzwanzigjährigen Philosophie-Doktorandin den entscheidenden Impuls aus, den Primat der Kunst über die Philosophie zu stellen. Nachdem sie bereits zu Beginn ihrer Dissertation die These aufgestellt hat, die abendländische Metaphysik sei „ein unzulänglicher Ersatz für die Kunst“ (KA, S. 24), mündet die Arbeit in ein leidenschaftliches Bekenntnis zu den tiefgründigen Erfahrungen in Kunst und Literatur, denen die besondere Qualität zugesprochen wird, das den Wissenschaften auferlegte Schweigen über den emotionalen Bereich zu brechen, verbunden mit dem Ziel, existentielle Sinnzusammenhänge erfahrbar zu machen. Sie vollzieht daher den für sie fundamental bedeutsamen Gedankenschritt:

Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen [= emotional-aktualen, Anm. A. N.] Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen. Wer dem >nichtenden Nichts< begegnen will, wird erschüttert aus Goyas Bild >Kronos verschlingt seine Kinder< die Gewalt des Grauens und der mythischen Vernichtung erfahren und als sprachliches Zeugnis äußerster Darstellungsmöglichkeit des >Unsagbaren< Baudelaires Sonett >Le gouffre< empfinden können, in dem sich die Auseinandersetzung des modernen Menschen mit der >Angst< und dem >Nichts< verrät (KA, S. 130).

Auf der letzten Seite der Dissertation behauptet sich die Schriftstellerin gegenüber der Philosophin, indem sie den groß angelegten Erfahrungsraum der Kunst über die metaphysischen Spekulationen der Heideggerschen Existentialphilosophie – und unausgesprochen auch über die neopositivistische Sprachphilosophie – stellt. Mit diesem programmatischen Rollenwechsel ist Bachmanns philosophische Beschäftigung keineswegs abgeschlossen, doch die Überlegenheit des „anderen“ Erfahrungsmodus der Kunst steht damit für sie ausdrücklich fest. Ähnlich wie die

¹³⁹ Claus Reinert, Unzumutbare Wahrheiten, S. 226.

namenlose Hauptfigur in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* (1961) während ihrer philosophischen Betrachtungen in der Wiener Nationalbibliothek an die Grenzen ihrer Denk- und Sprachmöglichkeiten stößt (vgl. DJ, S. 107 f.), dürfte wohl auch die Autorin den eingeschränkten diskursiven Erkenntnisbegriff der logisch-(natur-)wissenschaftlichen Sprache resignierend zur Kenntnis genommen haben.¹⁴⁰ In einem Interview aus dem Jahr 1971 problematisiert sie die notwendige Grenzziehung zwischen dem Bereich der Wissenschaften und der Kunst: „die Sprachen der Wissenschaft können bestimmte Phänomene überhaupt nicht erreichen, auch nicht ausdrücken“ (Gul, S. 90). Gerade wenn es um Fragen der Ethik und nach dem Sinn von Dasein geht, etwa um existentielle Grunderlebnisse im emotionalen Bereich, die „im Menschen lebendig“ sind und „nach Aussage“ verlangen (KA, S. 129), stößt das defizitäre Erkenntnisinstrumentarium der streng wissenschaftlich verfahrenen Philosophie nur allzu bald an ihre selbstgezogene Grenze. Dem korrespondiert der Satz 6.52 des *Tractatus logico-philosophicus*, in dem Wittgenstein selbst einräumt, dass mittels logisch-wissenschaftlicher Sprachanalyse zentrale Lebensbereiche nicht erfassbar sind: „Wir fühlen, daß selbst, wenn alle *möglichen* wissenschaftlichen Fragen beantwortet sind, unsere Lebensprobleme noch gar nicht berührt sind“ (Tlp, S. 176). Im Unterschied zur Metaphysik Heideggers, die sich den existenziellen Lebensproblemen mittels wissenschaftlich nicht verifizierbarer Erkenntnismethode annähert und daher von Vertretern des Wiener Kreises mit Ausdrücken wie „sinnloses Gerede“ oder „Scheinsätze“ gebrandmarkt wird, täuscht Kunst, obwohl sie der Metaphysik auf Grund ihres emotionalen „Lebensgefühls“ (WRE, S. 111) durchaus verwandt ist, keinen theoretischen Gehalt vor: „Ein Kunstwerk argumentiert nicht“ (WRE, S. 112). Was sich nach Wittgenstein dem eingeschränkten diskursiven Erkenntnisbegriff entzieht, kann in der Kunst noch einen Ausdruck finden, indem sie die Wahrheit über die existentielle Not des Menschen auf ihre Weise ausspricht. Im Unterschied zur abstrakten Philosophie ist sie dem Lebensbereich im Modus der Erfahrung auf direkte Weise zugewandt, „in den das Denken nicht hinreicht“.¹⁴¹

¹⁴⁰ Das hochfliegende „Glücksgefühl“ (DJ, S. 107), aber auch die schmerzhaft Einsicht in die Begrenztheit menschlicher Erkenntnis werden in einer episodischen Erinnerung des dreißigjährigen Protagonisten als überwältigender Bewusstseinsaugenblick dargestellt. Ein ungeheurer Kopfschmerz signalisiert ihm, dass es unmöglich ist, „alle Dinge zu Ende“ zu denken. Die Kapazität seines Denkens scheint erreicht: „Er war am Ende“ (DJ, S. 108).

¹⁴¹ Sigrid Weigel, *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, S. 90.

Der daraus abgeleiteten „Poetik der Erfahrung“ – insbesondere der Leid- und Schmerzerfahrung – wird von Bachmann Zeit ihres literarischen Schaffens eine exponierte Stellung für die Vermittlung künstlerischer Einsichten zugewiesen,¹⁴² die in der Metaphorik des „Sehens“ und „Sehend-Machens“ ihren prägnanten Ausdruck findet: „Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne die Augen aufgehen“ (Wahr, S. 275). Allein die abgründigen Erfahrungen in den Kunstwerken wie Goyas Bild *Kronos verschlingt seine Kinder* können als Beispiele äußersten Ausdrucksvermögens die existentiellen Ängste des „modernen Menschen“ (KA, S. 130) angemessen zur Darstellung bringen. Das Gemälde des spanischen Malers thematisiert eindrucksvoll die griechisch-mythologische Darstellung der Zeit:

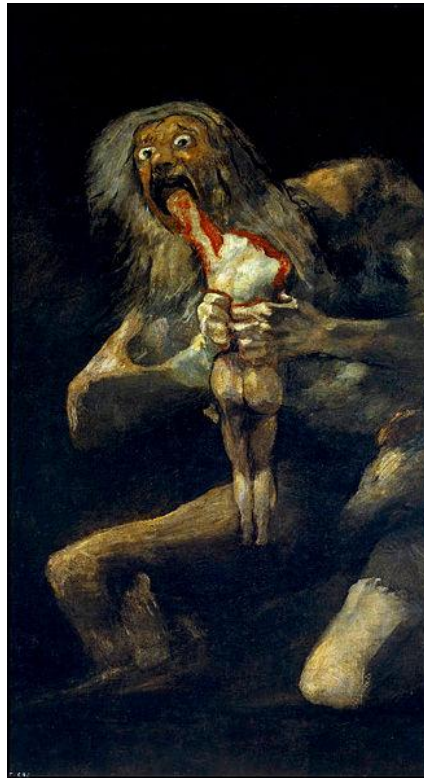


Abb. 1: Francisco de Goya y Lucientes: Szene: *Kronos verschlingt eines seiner Kinder*. 1821-1823, Öl auf Leinwand, 146 × 83 cm. Madrid, Museo del Prado¹⁴³

¹⁴² Vgl. dazu Ingeborg Bachmanns Kriegsblindenrede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (Wahr, S. 275-277); als aufschlussreich erweisen sich in diesem Zusammenhang auch die poetologischen Äußerungen in den *Frankfurter Vorlesungen* (Vo, S. 182-271, hier v.a. S. 190 f.) bzw. das Interview mit Karol Sauerland in Polen, Mai 1973: „Und wenn man überhaupt fragt, welche Aufgaben ein Schriftsteller hat – das sind meistens sehr rhetorische Fragen –, dann würde ich immer sagen, die Menschen dorthin zu bringen oder mitzureißen, in die Erfahrungen, die die Schriftsteller machen und die ihnen durch diese gefährliche Entwicklung dieser modernen Welt weggenommen werden“ (Gul, S. 140).

¹⁴³ http://arte.observatorio.info/wp-content/uploads/2009/01/saturno_devorando_a_sus_hijos1.jpg [Stand: 18 Februar 2010]

Es zeigt Kronos als monströse Vater-Figur, die sich mit wild aufgerissenem Mund eines seiner Kinder einverleibt, aus Angst, es könnte ihn - gemäß der Prophezeiung seiner Eltern (Gaia und Uranos) - einer seiner eigenen Söhne entthronen.¹⁴⁴ Die im griechischen Gott der Zeit personifizierte „Gewalt des Grauens“ (KA, S. 130) wird zusätzlich durch einen infernalisch wirkenden schwarzen Hintergrund verstärkt, welcher das Bild zu einer traumatischen Vernichtungsszenerie auflädt.

So wie Kronos mit ungehindertem Zerstörungswillen das vernichtet, was er erzeugt, bemächtigt sich auch die technisch rationalisierte Zeit der hektischen und stressgeplagten Seelen, um sie durch immer brutalere Beschleunigungstechniken zu willenlosen Sklaven ihrer Terminkalender zu degradieren. Der Verlust an genuinen Lebensvollzügen, an lebenswerter Zeit, die im stillstehenden Augenblick erfüllter Gegenwart zur „geheime[n] langsame[n] Feier“ (Jug, S. 334) transzendiert werden kann, ist der hohe, paradoxe Preis, den moderne Gesellschaften in Folge ihres selbsttrügerischen Umgangs mit dem „Mörder Zeit“ (Vo3, S. 231) unweigerlich bezahlen. Was unter zunehmenden Zeitoptimierungsstrategien ursprünglich gewonnen werden soll, nämlich erfüllte Gegenwart, in der der Mensch seiner selbst gewahr wird, erfährt unter dem Diktat „chronokratischer“ Zeitstrukturen eine radikale Vernachlässigung. Die im Zeitalter der Globalisierung voranschreitende Synchronisierung des Daseins in allen Lebensbereichen und die damit einhergehende Manipulation des Geistes mit Hilfe der Technik, der Massenmedien und der Konsumindustrie generiert, so Marcuse, einen „eindimensionalen“ Wirklichkeitsbezug, der den Menschen in seiner individuellen Selbstbestimmung wesentlich beschneidet:

So entsteht ein Muster *eindimensionalen Denkens und Verhaltens*, worin Ideen, Bestrebungen und Ziele, die ihrem Inhalt nach das bestehende Universum von Sprache und Handeln transzendieren, entweder abgewehrt oder zu Begriffen dieses Universums herabgesetzt werden.¹⁴⁵

¹⁴⁴ Zum griechischen Mythos und seiner Deutung vgl. Robert von Ranke-Graves: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. 12. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999. (= rowohlts enzyklopädie. 55404.) S. 31 f.

¹⁴⁵ Herbert Marcuse: Schriften. Bd 7: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Übers. von Alfred Schmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 32.

Gerade in Ingeborg Bachmanns erstem Hörspiel, *Ein Geschäft mit Träumen* (GmT, S. 177-216), werden die Verlockungen der kapitalistischen Konsumwelt einem kritischen Augenschein unterzogen. Die subtilen Bedrohungen, die unter der Oberfläche einer scheinharmonischen Wirtschaftswundergesellschaft zum Vorschein kommen, verhindern einen genuinen Lebensvollzug, an dessen Stelle eine Freudianisch aufgeladene Traumwelt tritt, in der verdrängte Ängste und unerfüllte Wunschphantasien vorübergehend Wirklichkeit werden, bevor die banale Alltagsrealität die grauen Durchschnittsexistenzen wieder in Beschlag nimmt. Was den entfremdeten, von ihren unmittelbaren Lebensbezügen isolierten Protagonisten geboten wird, ist nicht die Möglichkeit eines erfüllten, authentischen Lebens, sondern lediglich ein künstliches Surrogat davon, aufbereitet in den Produktionsstätten der großen Traumfabriken.¹⁴⁶ Am Ende des Hörspiel-Geschehens, erkrankt und von seiner Firma entlassen, stellt sich bei Laurenz die Erkenntnis ein, dass er nun endgültig die Chance, seinen Traum zu leben, vertan hat. Was ihm übrigbleibt, ist „viel Zeit“, „traumlose Zeit“ (GmT, S. 47) und die verzweifelte Frage: „Zeit wofür?“ (GmT, S. 47) Der Vorrang kommerzieller vor existentiellen Fragen führt dabei geradewegs in ein menschliches Desaster: Nicht um individuelle Selbstverwirklichung geht es in der modernen Industriegesellschaft, sondern im Gegenteil um Degradierung „zur willenlosen, auf Knopfdruck funktionierenden Maschine“, die sich „als Produkt kleinbürgerlicher Erziehung [...], eingeübt ins Stillhalten, ins passive Erdulden der bestehenden Verhältnisse, gegen [...] jede bewußte >Revolt< versagt.“¹⁴⁷ Dieser vor allem in den Hörspielen attestierte Entfremdungsprozess ist für Bachmann eine der beunruhigenden Signaturen dieser Epoche (vgl. Gul, S. 140), die sie in der „thematische[n] Gegenüberstellung und Verschränkung von omnipräsenter Konsumwelt und konstanten bohrenden Fragen nach dem Sinn des Seins“¹⁴⁸ kritisch beleuchtet.

Überall dort, wo auf Grund einer ausschließlich zweck- und gewinnorientierten Gesellschaftsform der Anspruch auf „Eigenzeit“ immer mehr zugunsten einer

¹⁴⁶ Vgl. dazu auch das Gedicht *Reklame* (1956), das mit folgenden Zeilen endet: „und wohin tragen wir / am besten / unsre Fragen und den Schauer aller Jahre / in die Traumwäscherei ohne sorge sei ohne sorge / was aber geschieht / am besten / wenn Totenstille / eintritt“ (AGB, S. 114).

¹⁴⁷ Kurt Bartsch: Die Hörspiele Ingeborg Bachmanns. In: Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Hrsg. v. Kurt Bartsch [u.a.]. Bern u. München: Francke 1979, S. 311-334, hier: S. 317.

¹⁴⁸ Neva Šlibar: »Das Spiel ist aus?« – oder fängt es gerade an? Zu den Hörspielen Ingeborg Bachmanns. In: Text + Kritik (1995), H. 6 (5. Aufl.): Ingeborg Bachmann, S. 111-122, hier: S. 113.

knechtenden „Systemzeit“ negiert wird, weil dadurch etwa das reibungslose Funktionieren gesellschaftlicher Ordnungsstrukturen beträchtlich gestört werden könnte, droht das auf Transzendenz ausgerichtete Individuum unter den Fesseln der „bleiernen Zeit“¹⁴⁹ zu verkümmern. „Der Flug nach Haus“, wie es Eichendorff in seinem Gedicht *Mondnacht* mittels einer mystisch aufgeladenen Stimmung zum Ausdruck bringt,¹⁵⁰ gestaltet sich für den zeitgeplagten modernen Menschen mehr als mühsam: Die an Raum und Zeit gebundenen „Flügel der Seele“ leiden entschieden an der erdrückenden, bleiernen Schwere des rein innerweltlich gedachten Himmels. Zeit wird nicht mehr als Einfallstor zur Ewigkeit gedacht, sondern „zur überraschungsfreien Unendlichkeit erklärt“¹⁵¹. Für Ingeborg Bachmann tendiert das menschliche Erfahrungsspektrum jedoch dahin, in allem, auch im Alltäglichen, „bis zum Äußersten“ zu gehen und „die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind“ (Wahr, S. 276). Durch die permanente Anstrengung der Annäherung an das „Unaussprechliche“ kann und soll aus dem „hergebrachten Schematismus“ (MRE, S. 87) des Erlebens ausgebrochen werden, um die in den verschiedenen Lebensbereichen gesetzten Grenzen dahingehend zu erweitern, wo der Mensch in seiner unabgeschlossenen „Weltoffenheit“ für die ungeschminkte Wahrheit empfänglich wird (vgl. Wahr, S. 276).

Mit dieser utopischen Bewusstseinshaltung qualifiziert Bachmann den Menschen als transzendentes Wesen, angelegt auf jenen offenen Horizont hin, der mittels anzuvisierender „Richtbilder“ (ItR, S. 28) – „sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe“ – den entscheidenden Impetus für das unabschließbare Streben des Menschen nach einem unbedingten Sinn initiiert. Gerade weil er dadurch von einer Wirklichkeitsdimension angesprochen wird, die ihn unendlich übersteigt, wird ihm das noch Ausständige als schmerzlich Vermisstes und Ersehntes spürbar. In diesem Sinne kann das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* als Erkundung dieses „Spannungsverhältnisses“ zwischen dem „Unmöglichen“ und dem „Möglichen“ gelesen werden, das die im *Tractatus* dargestellte „verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche“ (WE, S. 13) literarisch auszuloten versucht. An seiner Grenze arbeitet sich der Mensch „wirklichkeitswund und wirklichkeitsuchend“ (Vo2, S. 216)

¹⁴⁹ Friedrich Hölderlin: Werke in einem Band. Hrsg. von Hans Jürgen Balmes. München u. Wien: Hanser 1990, S. 125.

¹⁵⁰ Vgl. Joseph von Eichendorff: Werke. Hrsg. von Wolf Dietrich Rasch. München u. Wien: Hanser 1972, S. 272.

¹⁵¹ Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 12.

ab, entwirft er seine Zukunft und erfährt er das Scheitern seiner fragmentarischen Entwürfe. In ihrer Schwellenfunktion ist die Grenze der eigentliche Dreh- und Angelpunkt jeder tiefgründigen Erfahrung, die sowohl die Vorläufigkeit und Subjektivität jeder Erkenntnis als auch die Anerkennung des Einbruchs einer Transzendenz angemessen zum Ausdruck bringt. Als Bedingung für diesen besonderen Erkenntnisprozess nennt Bachmann den „großen geheimen Schmerz, mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist“ und dessen Funktion darin besteht, „sehend“ (Wahr, S. 275) zu machen. Denn nicht durch „leugnen“, „verwischen“, sondern durch „wahrhaben“, „wahrmachen“ sollen alle für eine „Wahrheit“ jenseits des empirisch Verifizierbaren sensibilisiert werden: „Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit“ (Wahr, S. 275). Der durch die Schmerzerfahrung ausgelöste Wahrnehmungsprozess deckt das Disparate der Wirklichkeitserfahrung nicht zu, sondern bringt es durch das „Sehend-Machen“ zur Evidenz. Darin liegt für Bachmann – wie sie vor allem auch bei anderen Autoren wie Marcel Proust, Paul Celan oder Thomas Bernhard immer wieder hervorhebt – der eigentliche Anspruch künstlerischer Tätigkeit. Gerade Literatur, der „Leiderfahrung“ (Vo2, S. 208) eingeschrieben ist, könne das den Wissenschaften auferlegte Schweigen über existentielle Lebensprobleme brechen, indem sie das Unvermögen realer Seinsbedingungen zur Sprache bringt und gleichzeitig die Hoffnung auf Veränderung wachhält, ohne sie freilich bereits einzulösen. Das Aufspüren der Wahrheit, die, wie sie in ihrer *Dankesrede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden* betont, „dem Menschen zumutbar ist“ (Wahr, S. 275), gestaltet sich in ihrem literarischen Werk geradezu als ethisch-moralischer Maßstab für den Prozess ihres Schreibens. An ihm misst sie die utopische Ausrichtung ihrer schriftstellerischen Existenz, wohl wissend um die Unmöglichkeit einen absoluten Zustand zu erreichen. Wahrheit kann nichts konkret Fixierbares sein, sie kann weder positiv ausgesagt noch in einem ideologischen System realisiert werden, sondern konkretisiert sich stufenweise als prozessualer Annäherungsversuch an eine unbekannte Größe.

Überträgt man dieses Spannungsverhältnis auf die im Hörstück thematisierten Zeitsignaturen, so kommt dabei eine unüberwindbare Polarität zwischen „Chronos“ und „Kairos“ bzw. „Systemzeit“ und „Eigenzeit“ zum Vorschein, auf deren Folie im utopischen Liebesexperiment der „Gegenzeit“ ein radikaler Ausbruchversuch

gewagt wird, der alle gesellschaftlichen Verbindlichkeiten und physikalischen Gesetze von Raum und Zeit außer Kraft setzt. Auch wenn an den Grenzen der Zeit nur schwerlich zu rütteln und ein Austritt aus ihr programmatisch zum Scheitern verurteilt ist (vgl. Wahr, S. 276), offeriert die Liebesgeschichte zwischen Jan und Jennifer trotz aller nicht lebberen Phantasmen und Paradoxien einen ebenso verstörenden wie erhellenden Impuls, der gegen die erstarrten Ordnungen konventioneller Denk- und Zeitmuster eine geistige Dynamik postuliert, deren bewusstseinsverändernde „Stoßkraft“ (Vo1, S. 192) „an den Schlaf der Menschen rühr[t]“: „Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen“ (Vo1, S. 197 f.).

Zweifellos thematisiert Bachmanns Werk die kritische Bestandsaufnahme gesellschaftlicher Praxis, deren pathologische Zeitstrukturen die Welt zunehmend als „Krankheit zum Tode“ (vgl. Jug, S. 334) erscheinen lassen: „Ein Gang ums Hauseck ist angetan, einen wahnsinnig zu machen. Die Welt ist eine Krankheit geworden“ (Jug, S. 334). Der Vorwurf, der in dieser Zeitdiagnose unmissverständlich zum Ausdruck kommt, richtet sich jedoch nicht blindwütig gegen das Leben selbst, sondern betont die geschichtlich bedingte Verkehrung des Lebberen in einen krankhaften Zustand des Unlebberen. Bachmanns Zeitbegriff meint in diesem Zusammenhang „sicherlich kein blindes Fatum, keine immer schon vorgegebene Schicksalsmacht, sondern eine geschichtliche Größe, die aus dem fehllaufenden historischen Prozess, also aus dem Versagen des seine Wirklichkeit gestaltenden Menschen abzuleiten ist.“¹⁵² Gerade in der Metapher vom „Mörder Zeit“ manifestiert sich, wie Hans Höller im Kontext einer allgemeinen Analyse von Bachmanns Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und realhistorischen Vorgängen ihrer Zeit nachweist, die traumatische Erfahrung von Krieg und Faschismus. „>Nach dem Krieg< – dies ist die Zeitrechnung“ (Mul, S. 159), so das wenig aussichtsreiche Urteil über die Zukunft jener Generation, deren zivilisatorische Grundlagen durch den Krieg zerstört wurden. Die Altlasten der Vergangenheit, die fortwirkend als übermächtige Hypothek präsent sind, bedingen in den frühen fünfziger Jahren eine historische Situation

[...] in welcher sich die Hoffnung des Neubeginns überschneidet mit der mächtigen Wiederkehr des Gestrigen, wo die Erinnerung der

¹⁵² Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 84 f.

vergangenen Leiden auf die Tendenz zur Verdrängung und zum Vergessen stößt, die Frage der unabtragbaren Schuld leise gestellt werden muß, während die >Henker von gestern< wieder in Reichtum und Macht gesetzt sind.¹⁵³

Wenngleich die destruktive „Problematik der geschichtlichen Erfahrung als zentrale Konstante im Werk Ingeborg Bachmanns“¹⁵⁴ nachgewiesen werden kann, deren katastrophale Auswirkungen sich bis in den Bereich alltäglicher zwischenmenschlicher Verhaltensweisen fortsetzen (vgl. die Vorrede zum *Franza*-Fragment DFF, S. 341-343), so darf dabei nicht eine ebenso gewichtige Dimension ihrer Zeitthematik aus dem Blick geraten. Das menschliche Zeit- und Selbsterleben wäre um ein wesentliches Moment gebracht, wenn es sich nicht in seiner Offenheit für das Kommende auf einen noch ausständigen, weil zukünftigen Bereich hin entwerfen könnte. Dieses Kommende erfüllt nach Ernst Bloch, die „*utopische Funktion*“, dass „Vorhandenes in die zukünftigen Möglichkeiten seines Andersseins, Besserseins antizipierend“¹⁵⁵ fortgesetzt wird. In diesem Sinne verdichtet sich auch das Utopiedenken Bachmanns zu einem zentralen Lebensmoment, das seine Legitimation darin erhält, dass es den „Sinn für die noch nicht geborene Wirklichkeit“ (MRE, S. 87) eröffnet. Als „Richtbild“ und „Ahnung“ wird Hoffnung auf diese Weise zum „Movens des Geistes“ (MRE, S. 100), der zugleich auch die notwendige Voraussetzung ihres künstlerischen Schaffens darstellt. Ob in der *Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden*, den *Frankfurter Vorlesungen* oder in zahlreichen Interviews und Gesprächen – stets betont die Autorin die utopische Ausrichtung ihrer schriftstellerischen Tätigkeit:

Man hat mich schon manchmal gefragt, warum ich einen Gedanken habe oder eine Vorstellung von einem utopischen Land, einer utopischen Welt, in der alles gut sein wird, in der wir alle gut sein werden. Darauf zu antworten, wenn man dauernd konfrontiert wird mit der Abscheulichkeit dieses Alltags, kann es ein Paradox sein, denn was wir haben ist nichts. Reich ist man, wenn man etwas hat, das mehr ist als materielle Dinge. Und ich glaube nicht an diesen Materialismus, an diese Konsumgesellschaft, an diesen Kapitalismus, an diese Ungeheuerlichkeit, die hier stattfindet, an diese Bereicherung der Leute, die kein Recht haben, sich an uns zu bereichern. Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich >ein Tag wird kommen<. Und eines Tages wird es kommen. Ja, wahrscheinlich wird es nicht kommen, denn man hat es uns ja immer zerstört, seit so vielen tausend Jahren hat man es immer zerstört. Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glauben kann, kann ich auch nicht mehr schreiben (Gul, S. 145).

¹⁵³ Hans Höller, *Die gestundete Zeit und Anrufung des großen Bären*, S. 138.

¹⁵⁴ Hans Höller, Vorwort zu: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*, S. 11.

¹⁵⁵ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 163 f.

Der darin enthaltene Widerspruch darf über den eigentlichen Gehalt der Aussage nicht hinwegtäuschen. Ähnlich wie in Peter Weiss' *Ästhetik des Widerstands* (1975-1981) und in Uwe Johnsons *Jahrestagen* (1970-1983) wird Utopie im „Modus der Negativität [...] zu einer kontrafaktischen Hoffnung“¹⁵⁶, da selbst in ihrem Scheitern ein letzter Rest von dem bewahrt wird, was das „Prinzip Hoffnung“ im Innersten strukturiert. Gemeint ist eine „Hoffnung wider alle Hoffnungslosigkeit“: „Dennoch ist selbst in der Kapitulation noch Hoffnung, und diese Hoffnung des Menschen hört nicht auf, wird nie aufhören“ (Gul, S. 128).

Auch wenn Bachmanns literarische Figuren unter den destruktiven gesellschaftlichen Verhältnissen zu einer grundsätzlich negativen Einschätzung des menschlichen Lebensvollzugs tendieren, ist ihnen eine unstillbare Utopiesehnsucht nur allzu eigen, die – gerade bei „Geschichten mit letalem Ausgang“ (Mal, S. 544) – einen visionären Entwurf von zukünftigem Sein bereithält, in dem das ersehnte Glück sich für die Dauer eines Augenblicks einstellt. Stefanie Golisch sieht in dieser paradoxen Denkfigur eine für die Schriftstellergeneration der Nachkriegszeit durchaus gängige Art der Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit, welcher das Vertrauen in eine positive Veränderung gänzlich entzogen worden ist:

Dem zeitgenössischen Denken, welches sich auf keine Grundgewissheit außerhalb seiner selbst mehr berufen kann, fällt die paradox anmutende Aufgabe zu, Hoffnung zu hypostasieren, wo de facto bereits Hoffnungslosigkeit herrscht, die Utopie wachzuhalten, wo das Wissen um die Möglichkeit des Scheiterns sie im Innersten bedroht.¹⁵⁷

Vor diesem zeitgeschichtlichen Hintergrund muss vor allem auch Bachmanns Dissertation und ihre ideologiekritische Ausrichtung gesehen werden. Grundsätzliche Zweifel an den Voraussetzungen des abendländischen Denkens, bedingt durch den katastrophalen Geschichtsverlauf, begründen ihre ablehnende Skepsis an Heideggers Wahrheitsanspruch, die, wie Malgorzata Świdarska hervorhebt, als „Reaktion gegen den Irrationalismus der Zwischenkriegsjahre in Deutschland anzusehen“¹⁵⁸ ist. Die unkritische Wiederanknüpfung an die äußerst fragwürdig

¹⁵⁶ Marion Schmaus, Bachmanns Utopiebegriff, S. 221.

¹⁵⁷ Stefanie Golisch, Ingeborg Bachmann zur Einführung, S. 32.

¹⁵⁸ Malgorzata Świdarska: Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin. Tübingen: Niemeyer 1989. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 49.) S. 20.

gewordene philosophische Tradition erweist sich für Bachmann angesichts des grauenhaften Ausmaßes der nationalsozialistischen Verbrechen schlichtweg als unzumutbar. So gesehen erscheint es nicht allzu verwunderlich, dass gerade Heideggers metaphysische Seinspekulationen im Intellektuellenkreis der Restaurationsperiode den Anlass für eine kurzfristige Polemik lieferten, zumal sich sein Denken mit der nazistischen Ideologie in Einklang befand.¹⁵⁹ In einem ihrer letzten Interviews des Jahres 1973 unterstreicht sie rückblickend ihre Heidegger-kritische Position, welche zu einem erheblichen Teil als Ausdruck eines tiefen Misstrauens gegenüber seiner ideologisch belasteten Vergangenheit gewertet werden kann:

Ja, ich sage immer, wenn ich über diese Dissertation spreche, ich habe gegen Heidegger dissertiert! Denn ich habe damals gemeint mit zweiundzwanzig Jahren, diesen Mann werde ich jetzt stürzen! [...] Denn ich kenne die Rektoratsrede Heideggers, und selbst wenn es die Rektoratsrede nicht gäbe, so wäre da noch immer etwas, es liegt eine Verführung eben wieder zum deutschen Irrationaldenken vor (Gul, S. 137).

Das ambivalente Verhältnis zu Heidegger – auch von „Begeisterung“ und „Bewundern“ (Gul, S. 137) ist in einem Interview die Rede – kennzeichnet einen „stetigen und schwierigen Ferndialog“¹⁶⁰, von dem gerade aus der Negation der Existentialphilosophie heraus entscheidende Impulse für ihr dichterisches Werk ausgehen. Mit Selbstsicherheit und selbstbewusstem Anspruch entwirft die Autorin in Abgrenzung zu Heideggers „gefährliche[r] Halbrationalisierung“ erstmals das Fundament ihrer poetologischen Selbstbestimmung, die eine strikte Trennung von wissenschaftlicher Philosophie und Kunst vorsieht. Das Aufzeigen der elementaren Grunderlebnisse bedarf demnach keiner vorgetäuschten begrifflichen Systematisierung durch einen metaphysischen Erkenntnisapparat, keines „Abrakadabra[s] der Philosophen“ (DFF, S. 406), wie Bachmann in ihrem Romanfragment *Der Fall Franza* auf das abstrakte metaphysische „Gerede“ polemisch anspielt - allein der Kunst komme die entscheidende Aufgabe zu, sich dem anzunähern, was hinter der Grenze der logisch konstatierbaren Erkenntnis liegt.

¹⁵⁹ In seiner Freiburger Rektoratsrede *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität* (1933) lässt Heidegger keinen Zweifel daran, dass er mit der aufstrebenden Ideologie des Nationalsozialismus sympathisiert. Umstritten ist jedoch, wie lange diese Verbindung bestand. Vgl. hierzu Victor Farías: *Heidegger und der Nationalsozialismus*. Aus dem Spanischen u. Französischen übers. von Klaus Laermann. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 131 ff.

¹⁶⁰ Barbara Agnese: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien: Passagen 1996, S. 87.

Für den Ort der Dichtung bedeute dies eine poetische Grenzüberschreitung, welche die sprachlichen Möglichkeiten einer kritischen Prüfung unterzieht und die „Ahnung“ (Vo5, S. 268) von einer anderen, „neuen Sprache“ (Vo1, S. 192) vermittelt: „Das Spielfeld ist die Sprache, und seine Grenzen sind die Grenzen der fraglos geschauten, der enthüllt und genau gedachten, der im Schmerz erfahrenen und im Glück gelobten und gerühmten Welt“ (WG, S. 304). Diese an eine „neue Sprache“ gebundene Ausdrucksform, welche bei Bachmann zum umfassenden Darstellungsmittel der menschlichen Lebensfragen wird und den allgemeinen Wahrnehmungsbereich erweitern soll, postuliert nicht eine bloß äußerliche Veränderung des Sprachsystems, sondern zielt auf die pragmatische Dimension, den inneren Sprachgebrauch:

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnisthafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat [...] Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt (Vo1, S. 192).

Bei der Utopie einer „neuen Sprache“ handelt es sich – soviel wird deutlich – um kein artifizielles Produkt im Sinne einer surrealistischen Sprachummodellierung (vgl. Vo2, S. 205), sondern um die notwendige Voraussetzung für die ersehnte Veränderung im zwischenmenschlichen Bereich. Ganz im Sinne des Krausschen Diktums „>Alle Vorzüge einer Sprache wurzeln in der Moral<“ (zit. nach Vo2, S. 206) geht Bachmann davon aus, dass der Sprache ein utopisches Potential innewohnt, das in ethisch-moralischer Hinsicht eine neue Erkenntnishaltung und Bewusstseinslage initiieren kann, die den Menschen aus seinem schuldhaften Sprachgebrauch herausführt. „>Keine neue Welt ohne neue Sprache<“ (DJ, S. 132), so lautet auch das Fazit des namenlosen Protagonisten aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr*, das in analoger Weise auf das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* übertragen werden kann. Der darin verfochtene Wunsch nach einer neuen, besseren Zeit impliziert automatisch das Bemühen um eine „neue Sprache“ (GG, S. 321), die jenseits des alltäglichen „Geredes“ eine neue, wahrhaftige „Liebessprache“ zu etablieren versucht (vgl. dazu auch Kap. 3. 3).

Die Zeitigung der Zeit und des Daseins stellt bei Ingeborg Bachmann – wie in den bisherigen Ausführungen fragmentarisch angedeutet worden ist – einen eigenen Anspruch, welcher die Zeit- und Lebensverhältnisse utopisch qualifiziert, um die Existenz unter den zerstörerischen Bedingungen einer mörderischen Gesellschaft überhaupt aufrechterhalten zu können. Als Gegenentwurf zum dargestellten Leiden am Leben unternimmt ihr kritischer Utopismus den notwendigen Versuch, jenseits der empirisch verifizierbaren Welt der Tatsachen einen Bereich des Möglichen zu konzipieren, verbunden mit dem Ziel, die gegenwärtigen Bedingungen einer grundlegenden Veränderung zu unterziehen. Den eskapistischen Wunschphantasien ihrer Protagonisten, die bewusst oder unbewusst den Ausstieg aus der Gesellschaft ins Auge fassen, steht Bachmann jedoch mit kritischer Distanz gegenüber, weil trotz aller Zwänge und einengender Normen die ersehnte Veränderung nicht ohne soziale Auseinandersetzung zu bewerkstelligen ist (vgl. Wahr, S. 276). Der Traum vom „ganz anderen Leben“ gründet deshalb nicht in irgendeinem realitätsfernen Reich, fernab jeder moralischen Verpflichtung, sondern impliziert ein radikales Sich-Aussetzen gegenüber den leidvollen Erfahrungen menschlichen Daseins. Als utopisch lässt sich dann eine solche Einstellung zu den menschlichen Lebensverhältnissen bezeichnen, wenn sie sich in bewusster Konfrontation mit der Wirklichkeit über diese hinwegsetzt, um daraus in einem weiteren Schritt ein „Möglichkeitsdenken“ zu entwickeln, welches das Unvermögen realer Bedingungen ausdrücklich hervorhebt und zugleich neue Perspektiven eröffnet.¹⁶¹ Die besondere Qualität einer solchen utopischen Literaturauffassung liegt demnach nicht, wie oft vermeintlich angenommen wird, in ihrer weltfremden Irrealität begründet, „sondern weil sie ein Bild der Wirklichkeit mit sich führt, das allen Übereinkünften der bisherigen Geschichte und Gegenwart widerspricht.“¹⁶² Als „Stachel“ im Fleisch der wunden Gegenwart definiert utopische Literatur ihr Verhältnis zur Realität „wie die Erfüllung zum Mangel“¹⁶³. Peter Beicken sieht in dieser utopischen Ausrichtung zwei elementare Grundspannungen aufeinandertreffen, die das Werk Ingeborg Bachmanns unverwechselbar strukturieren:

¹⁶¹ Vgl. dazu die Definition von Karl Mannheim: „Utopisch ist ein Bewußtsein, das sich mit dem umgebenden >Sein< nicht in Deckung befindet“ (Karl Mannheim: Ideologie und Utopie. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann 1995, S. 169).

¹⁶² Gert Ueding: Literatur ist Utopie. In: Literatur ist Utopie. Hrsg. von Gert Ueding. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978. (= edition suhrkamp. 935.) S. 9.

¹⁶³ Ebda, S. 7.

Die eine führt den poetischen Nachweis, das beispielhafte Vorzeigen der verletzenden Geschichtseinwirkung auf das Subjekt und seine ihm wesentliche Lebenssphäre. Die andere Tendenz bleibt beim Nachweis der Verwundbarkeit nicht stehen, sondern entfaltet eine unermüdlich sich äuffernde Vision einer Durchbrechung des negativ Bestehenden, die dem Wunsch entspricht, die Grenzen der erfahrbaren Wirklichkeit zu übersteigen.¹⁶⁴

Gerade wer das Phänomen „Zeit“ und die damit verbundenen Ausbruchs- bzw. Negationsversuche zum Gegenstand seiner Betrachtungen macht, wird nicht umhinkommen, den mühsamen Weg dorthin einzuschlagen, wo der Mensch mit der Frage nach dem „Sinn von Sein“ auf sich selbst verwiesen wird (vgl. WE, S. 21). Daran kann auch die technisch rationalisierte Ökonomisierung der Zeit – weder die extrem beschleunigte Nutzbarmachung von Produktionsprozessen und Lebensläufen noch die selbstbetrügerischen Verdrängungsmechanismen einer eindimensionalen Konsumgesellschaft – beileibe nichts ändern. Das menschliche Zeit- und Selbstbewusstsein wurzelt zutiefst im subjektiven Erleben rhythmisch oder zyklisch sich wiederholender Ereignisse (z. B. Tag und Nacht, Jahreszeiten) oder existentieller Grunderlebnisse (z. B. Alter und Tod), die das Leben entscheidend prägen.¹⁶⁵ Auch hier wird persönliche Erfahrung zum tragfähigen Kriterium, um den Aporien, Paradoxien und Unausweichlichkeiten des menschlichen Daseins in der Zeit angemessen begegnen zu können. Wer dem „nichtenden Nichts“ in seiner originären Ausprägung begegnen will, tut demnach gut daran, die metaphysischen Seinsspekulationen hinter sich zulassen und in den unmittelbaren Erfahrungsraum des Lebens einzutauchen. Zu groß und zu unbefriedigend ist der philosophische Fragenkatalog, der „Nachtwald voller Fragen“ (Mal, S. 316), den Heideggers und Wittgensteins Schriften ungeklärt offenlassen, auf Grund des eingeschränkten diskursiven Erkenntnisbegriffs wohl programmatisch offenlassen müssen. In *Der Fall Franza* verleiht die Erzählerin dieser Enttäuschung eine polemische Note, wenn sie direkt auf das Schlusswort der Dissertation anspielt:

Ich rede über Angst. Schlagt alle Bücher zu, das Abrakadabra der Philosophen, dieser Angstsatyrn, die die Metaphysik bemühen und nicht wissen, was die Angst ist. Die Angst ist kein Geheimnis, kein Terminus, kein Existential, nichts Höheres, kein Begriff, Gott bewahre, nicht systematisierbar. Die Angst ist nicht disputierbar, sie ist der Überfall, sie ist [der] Terror, der massive Angriff auf das Leben (DFF, S. 406).

¹⁶⁴ Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 56.

¹⁶⁵ Vgl. Wilhelm Schmid: Zyklische Inseln. Gespräch mit Walter Keller. In: Du. Das Kulturmagazin. Thema *Die Zeit* (2008), H. 2, S. 46-53, hier: S. 46 f.

Angesichts historischer und lebensgeschichtlicher Traumatisierungen bedarf es keines theoretischen Überbaus, was zählt ist einzig und allein der authentische Erfahrungshorizont des Lebens: „Und doch ist ja die Erfahrung die einzige Lehrmeisterin. Wie gering sie auch sein mag – vielleicht wird sie nicht schlechter beraten als ein Wissen, das durch so viele Hände geht, gebraucht und missbraucht oft, das sich oft verbraucht und leer läuft, von keiner Erfahrung erfrischt“ (Vo1, S. 184). Der Erfahrungsbegriff der Kunst, wie ihn Bachmann in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung* entwickelt und daran zeitlebens als „Königsweg zur Literatur“¹⁶⁶ festhält, legitimiert den Schriftsteller dazu, die zentralen Fragen der menschlichen Existenz angemessen zur Sprache zu bringen. Peter Beicken merkt dazu an:

Vielmehr holt die Kunst in die Sprache und ins sprachliche Bild eine Sicht der äußersten Wahrheiten, die erschüttert, die betroffen macht, die kein Ausweichen in verstandessichere Reflexion zulässt. So verschafft die Kunst ein Grenzerlebnis im Schock des Erkennens, der stumm macht, der das Wittgensteinsche Schweigen herbeiführt. Was die Dichtung vermittelt, bedarf nicht des Geredes, und so hat sich Ingeborg Bachmann späterhin auch kompromißlos geweigert, ihre eigene Dichtung zu bereden, die Grenzen zu den Rationalisierungen zu überschreiten, die Wahrheit des Mystischen an die Phrasen der gängigen Vorstellungen zu verschachern.¹⁶⁷

Die „Gewalt des Grauens“ (KA, S. 130), wie sie Goyas Bilddrama exemplarisch zum Ausdruck bringt, durchzieht das gesamte Werk der Dichterin in Form „geschichtlicher Traumata“¹⁶⁸ und gesellschaftlicher Missstände, welche das Dasein *in* der Zeit zum Problem existentieller Entfremdung geraten lassen. Als ebenso unvermeidliche wie unverfügbare Determinante, die in ihrem paradoxen Wesenzug sowohl Möglichkeiten als auch Grenzen unserer autonomen Selbstbestimmung generiert, wird Zeit als Matrix allen Daseins zum zentralen Reibebaum, an dem sich der für die klassische Moderne so grundlegende Konflikt von „Ich“ und „Welt“ unermüdlich abarbeitet. Nicht zufällig steht Büchners *Lenz* (1839) Pate für die pathologischen Zeitsignaturen, denen Bachmann in ihrer Büchner-Preisrede, *Ein Ort für Zufälle* (OfZ, S. 278-293), radikal auf den Grund geht. Der „Riß“, der für Lenz „durch die Welt ging und der ihn nur traurig den Kopf schütteln ließ“ (OfZ, S. 278), steht in diesem Zusammenhang symptomatisch für die Unfähigkeit des modernen Subjekts, im Verhältnis zur Zeit in ein angemessenes Verhältnis zu sich selbst zu treten. Die

¹⁶⁶ Ortrud Gutjahr: Rhetorik und Literatur. Ingeborg Bachmanns Poetik-Entwurf. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. von Dirk Göttsche u. Hubert Ohl. Würzburg: 1993, S. 299-314, hier: S. 301.

¹⁶⁷ Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 55.

¹⁶⁸ Hans Höller, Ingeborg Bachmann, S. 67.

entfremdete Zeit erscheint in ihren „variablen Krankheitsbildern“ (OfZ, S. 279) als „Kluft unrettbaren Wahnsinns“ (OfZ, S. 278), die in Lenz den utopischen Wunsch hervorruft „auf dem Kopf zu gehen“, um aus einer radikal anderen Sicht- und Lebensweise heraus die Wesensverschiedenheit von „Ich“ und „Welt“ zu überbrücken.¹⁶⁹

Im „Zeitalter der Stürze“ (Mal, S. 228), in der die Welt sichtlich aus den Fugen geraten ist und wie bei Lenz eine nicht lebbare Haltung evoziert, liegt deshalb ein Austritt aus der Zeit nur allzu programmatisch auf der Hand. Die Liste all derer, die bewusst oder unbewusst den „Weg aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit“ (ItR, S. 27) wagen, um aus dem „hergebrachten Schematismus“ (MRE, S. 87) des Erlebens auszubrechen, lässt sich auch in Zeiten, in denen die großen Zukunftsentwürfe und Utopien endgültig desavouiert worden sind, endlos fortsetzen.¹⁷⁰ Auch wenn es dem heutigen eindimensionalen Zeitgeist nur allzu eigen ist, dass die visionäre Funktion des Schriftstellers beinahe weitgehend von den technologischen Utopien einer postmodernen „Wissensgesellschaft“ abgelöst wird und es nunmehr „Programmierer, Lifescreener, Softwaredesigner und Ingenieure“ sind, welche „die Speerspitze des gesellschaftlichen Fortschritts und der soziokulturellen Evolution“¹⁷¹ bilden, kann das existentielle Bedürfnis, die Grenzen der rationalen Erkenntnis und der sprachlichen Erfassbarkeit zu transzendieren,

¹⁶⁹ Vgl. Georg Büchner: Lenz. Studienausgabe. Hrsg. von Hubert Gersch. Stuttgart: Reclam 1995. (= Universal-Bibliothek. 8210.) S. 5.

¹⁷⁰ Die politische und gesellschaftsverändernde Sprengkraft des Utopischen hat längst ihre richtungsweisende Wirkung zugunsten einer stetig zunehmenden Selbstprivatisierungstendenz eingebüßt. Wurden in der Vergangenheit utopische Energien meist von künstlerischen und politischen Avantgarde-Bewegungen in die Welt gesetzt (Literaten, Komponisten, Malern, Politikern, Revolutionären), vereint im gemeinsamen Bestreben, „den Bruch mit dem Herkömmlichen, Überlieferten und Gewohnten zu riskieren, neue Lebensformen und Lebensstile zu erproben“, so ist längst klar geworden, dass die Inszenierung von zukünftigen Visionen an technische Innovationen und wirtschaftliche Vermarktungsstrategien gebunden ist. Die Zukunftsoffenheit orientiert sich demnach in erster Linie an der unersättlichen Nachfrage der globalen Märkte, welche das Hoffnungs- und Sehnsuchtpotential der Menschen in kapitalistischer Manier auszuschlachten wissen. Zukunft verkommt somit zum rein käuflichen Produkt technischer Innovationen und expansiver Marktstrategien, die nicht davor zurückschrecken, damit verbundene Risiken unter dem Deckmantel euphorischer Zukunftsverheißungen zu vertuschen. War der ungebrochene Gestaltungswille der Menschheit bisher mit einem sozialrevolutionären Impetus versehen, verbunden mit dem Ziel, eine andere, bessere Gesellschaftsordnung zu konzipieren, so reduziert sich der moderne Zukunftsbegriff nur allzu oft auf technologischen Fortschritt. Vgl. Rudolf Maresch: Zeit für Utopien. In: Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Rudolf Maresch u. Florian Rötzer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. (= edition suhrkamp. 2360.) S. 7-20, hier: S. 8 ff.

¹⁷¹ Ebda, S. 8.

nicht geleugnet werden. Die „Seele“, um mit Georg Lukács zu sprechen, ist letztlich „doch breiter und weiter angelegt“¹⁷² als die sie umgebende Wirklichkeit.

Eine vergleichbare „ver-rückte“ Wahrnehmung, allerdings unter den Vorzeichen einer grenzüberschreitenden Liebesgeschichte, erleben auch Jan und Jennifer im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. Was zunächst als relativ banale Zufallsbekanntschaft seinen gewohnten Verlauf nimmt und lediglich den Anschein eines flüchtigen Liebesabenteuers erweckt, endet auf dramatische Art und Weise mit dem Ausbruchsversuch der „Gegenzeit“, welche die konventionelle Zeit- und Gesellschaftsordnung aus den Angeln zu heben droht. Im Spiegel der tragischen Schicksale der großen Liebespaare der Weltliteratur wird ihnen das Dilemma ihres unbedingten Absolutheitsanspruchs nur allzu schmerzlich bewusst: „So wenig Zeit. Viel zu wenig Zeit“ (GG, S. 316), lautet Jennifers Einsicht in das vergängliche Schicksal ihrer Liaison. Was folgt, ist ein ekstatischer „Grenzübertritt“ der Liebenden in einen „anderen Zustand“ (GG, S. 317), welcher durch die Proklamation purer Dauer das Unmögliche möglich machen will: „Ich will, was noch niemals war: kein Ende“ (GG, S. 317). Ihr radikaler Austritt aus der Zeit, um fernab gesellschaftlicher und temporaler Verbindlichkeiten die Utopie eines „andere[n] Leben[s] in Liebe“ (MoE, S. 1882) zu verwirklichen, ruft in weiterer Folge die Vertreter des gesellschaftlichen Ordnungsdenkens auf den Plan, dem anarchistischen Liebestreiben ein jähes Ende zu bereiten. Doch nicht nur die Unvereinbarkeit ihres privaten Lebensentwurfs mit der Normwirklichkeit ihrer gesellschaftlichen Realität bewirkt das notwendige Scheitern der utopischen „Gegenzeit“, auch die Differenzen ihrer jeweiligen Liebesauffassung und Verhaltensweisen tragen wesentlich dazu bei. Während Jennifer mit konsequenter Hingabe am „anderen Zustand“ festhält und dafür mit dem tragischen Liebestod bezahlt, hebt Jan die „Gegenzeit“ wieder auf, indem er in die profane Alltagsrealität zurückkehrt. Der Unbedingtheitsanspruch absolut gesetzter Liebe, so demonstrieren es auch die im Hörspiel zitierten Tragödien der Weltliteratur (vgl. GG, S. 294 f.), erscheint unter diesem Gesichtspunkt als nicht kompatibel mit dem gewöhnlichen „Gesetz der Welt“ (GG, S. 311). Claus Reinert merkt dazu an:

¹⁷² Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 2., um ein Vorwort vermehrte Aufl. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1963, S. 114.

Zeitliches Leben ist zum Kompromiß gezwungen und bewegt sich zwischen der anspornenden Kraft des Ideals und der tödlichen Konsequenz seiner Realisierung. Ideal und Wirklichkeit sind unvereinbar wie Tod und Leben es sind. Doch so sehr sie sich einerseits ausschließen, so sehr bedingen sie einander: das Leben erhält vom Ideal her den Sinn, nach dem der Mensch verlangt, solange der Tod das Leben und mit ihm die Wirklichkeit in Frage stellt; und wenn überhaupt, dann lassen sich nur mit dem Tod Raum und Zeit überwinden, damit in einer anderen Welt das Ideal Wirklichkeit werde.¹⁷³

Neben der universalen Urtragik dieser ins Absolute drängenden Liebesgeschichte, welche das Hörspiel in den Rang einer „zeitlose[n] Parabel“¹⁷⁴ erhebt, verfolgt die zentrale Problematik des Geschehens einen deutlich ideologiekritischen Aspekt, etwa wenn das äußerst weitverzweigte System gesellschaftlicher Macht- und Zeitstrukturen dahingehend beleuchtet wird, um auf die unterschwellige Bedrohung durch einen extrem beschleunigten und rationalisierten Umgang mit der Zeit aufmerksam zu machen. Das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* präsentiert sich so gesehen als überaus facettenreich angelegtes Gedankenexperiment, in dem das fragwürdige Dasein des Mensch *in, mit und gegen* die Zeit differenziert reflektiert und kritisch hinterfragt wird. Dass die oft widersprüchliche Undeutlichkeit und hermetische Qualität den Zugang zur Thematik oft erschweren, liegt programmatisch im künstlerischen Anspruch der Autorin begründet. Im Gegensatz zu den anonymen „Stimmen“ der Gesellschaft, die in der Sprache der Reklame die Vorstellung vom schnellen und billigen Glück suggerieren und den fragenden Menschen in seiner Sorglosigkeit manipulativ bestärken, entzieht sich das Hörspiel-Geschehen konsequent einer vorschnellen Konsumierbarkeit. Das darin ausgelotete „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ (Wahr, S. 276) beruhigt nicht, sondern es verstört und erhält gerade dadurch seine besondere, fragmentarisch strukturierte Aussageweise, die den Leser respektive Hörer nicht mit vordergründigen Scheinantworten zu beschwichtigen versucht. Aus diesem Grund spricht die FAZ in einer Zeitungsrezension vom 5. März 1959 auch von einer „gewiß nicht populären Entscheidung“¹⁷⁵, als bekannt wurde, dass Ingeborg Bachmann für ihr in vielerlei Hinsicht rätselhaftes Hörspiel mit dem renommierten Hörspielpreis der Kriegsblinden ausgezeichnet wurde. Zehn der achtzehn stimmberechtigten Jurymitglieder – zusammengesetzt aus neun Fachkritikern und neun Kriegsblinden – wählten aus

¹⁷³ Claus Reinert, *Unzumutbare Wahrheiten*, S. 62.

¹⁷⁴ Stefanie Golisch, *Ingeborg Bachmann*, S. 89.

¹⁷⁵ Hörspielpreis für Ingeborg Bachmann. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (Frankfurt a. M.) vom 5. 3. 1959 (zitiert nach Claus Reinert, *Unzumutbare Wahrheiten*, S. 142).

einer Liste hochkarätiger Hörspielproduktionen¹⁷⁶ jenes Stück aus, von dem man sichtlich überzeugt war, es ermögliche seinen Hörern einen nicht gerade einfachen Zugang:

ein Hörspiel, das nicht nach jedermanns Geschmack ist, also Ansprüche stellt, und zwar gar nicht so sehr Ansprüche an Intelligenz oder gar Bildung, sondern Ansprüche an die Erlebnissfähigkeit des Hörers, an seine Phantasie, an seine Bereitschaft, sich treffen und verwandeln zu lassen.¹⁷⁷

Der exklusive Anspruch des Hörspiels, der im weiteren Verlauf der feuilletonistischen wie literaturwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte für eine äußerst kontrovers diskutierte Auffassung sorgt,¹⁷⁸ gründet demnach, wie aus der offiziellen Begründung für die Zuerkennung des Preises hervorgeht, in der besonderen Erfindungsgabe und inneren Logik dieser modernen Parabel, deren imaginärer Vorstellungsreichtum den Rezipienten zur intensiven Auseinandersetzung mit den dargestellten Problemen motiviert. Trotz aller kritischen Vorbehalte reüssiert *Der gute Gott* sowohl in seinen unterschiedlichen akustischen Realisationen¹⁷⁹ als auch in gedruckter Buchfassung zu einem überaus beliebten und viel rezipierten Stück, das - abgesehen von einigen Gedichten – Ingeborg Bachmann wohl am nachhaltigsten einer breiteren literarischen Öffentlichkeit zugeführt hat. Die

¹⁷⁶ Unter den eingereichten Hörspielen standen unter anderem folgende fünf Werke zur Auswahl, die sich auch heute noch großer Beliebtheit erfreuen: *Bilanz* (Heinrich Böll), *Fahrerflucht* (Alfred Andersch), *Nähe des Todes* (Peter Hirche), *Ein Leben* (Dieter Meichsner), *Flucht* (Dagmar Nick), *Festianus, Märtyrer* (Günter Eich). Einen ausführlichen Überblick über die Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden bietet Claus Reinert, *Unzumutbare Wahrheiten*, S. 141-151.

¹⁷⁷ Hörspielpreis der Kriegsblinden für Ingeborg Bachmann. „Der gute Gott von Manhattan“ bestes Hörspiel des Jahres 1958. In: *Der Kriegsblinde* Nr. 7, März 1959, S. 7-9, hier: S. 7 (zitiert nach Claus Reinert, *Unzumutbare Wahrheiten*, S. 141).

¹⁷⁸ Abseits des akademischen Diskurses liefert *Der gute Gott von Manhattan* im Jahr 1970 den Anlass für eine heftige Kontroverse zwischen den beiden westdeutschen Hörspielautoren Wolf Wondratschek und Jürgen Becker. Die Vorwürfe Wondratscheks richten sich vor allem gegen die angeblich verinnerlichende Tendenz des Hörspiels, dessen weltfremde und eskapistische Handlung jedwede gesellschaftskritische Komponente vermissen lässt. Jürgen Becker weist die Vorwürfe jedoch als ahistorisch zurück, und auch Hans Höller macht darauf aufmerksam, dass diese Angriffe „eher den restaurationsbesessenen literaturkritischen Mentoren der Dichterin hätten gelten müssen als ihrem Werk, das nur entstellt und vorinterpretiert in den Blick geriet“ (Hans Höller: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987, S. 115). Vgl. Jürgen Becker u. Wolf Wondratschek, *War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär?*, S. 190-194.

¹⁷⁹ Einen aktuellen Überblick über die Vielzahl der Funkrealisierungen bietet Hilde Haider-Pregler: «ein Spiel für Stimmen ... zum Hören oder zum Lesen». Anmerkungen zu den Hörfunk-Produktionen von *Der gute Gott von Manhattan*. In: *Cultura Tedesca*. Bd 25: Ingeborg Bachmann. A cura di Robert Pichl e Barbara Agnese. Rom: Donzelli 2004, S. 73-76, hier: 73 ff. Zu Adriana Hölszkys Musiktheaterwerk *Der gute Gott von Manhattan* vgl. Julia Hinterberger: „Man spürt den Bachmann-Text als Abwesenheit“. Zu Adriana Hölszkys *Der Gute von Manhattan*. In: *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Hrsg. von Susanne Kogler u. Andreas Dorschel. Wien: Steinbauer 2006, S. 271-297, hier: S. 274 ff.

Verkaufszahlen der Buchfassung, die bis 1979 eine stolze Auflage von insgesamt über 226 000 Exemplaren¹⁸⁰ erreichte, sprechen in diesem Zusammenhang eine wohl ebenso eindeutige Sprache und relativieren damit in gewisser Weise das Urteil bzw. die Befürchtung, das Hörspiel könnte nur einen kleinen, elitären Kreis an eingefleischten Interessenten ansprechen. Wallners Feststellung, dass die Liebesgeschichte zwischen Jan und Jennifer im Grunde jene Probleme aufweist, „welche sonst nur die Philosophen haben“¹⁸¹, mag zwar als charmante Bemerkung zu verstehen sein, verkennt aber deutlich die Intention der Autorin. In ihrer Dankesrede, in der sie sich eingehend mit der Aufgabe des Schriftstellers auseinandersetzt und einen elementaren Lektürehinweis liefert, siedelt sie den im Hörspiel dargestellten „Grenzfall von Liebe“ (Gul, S. 86) geradezu im alltäglichen Bereich an:

Wenn in meinem Hörspiel >Der gute Gott von Manhattan< alle Fragen auf die nach der Liebe zwischen Mann und Frau und was sie ist, wie sie verläuft und wie wenig oder wie viel sie sein kann, hinauslaufen, so könnte man sagen: Aber das geht zu weit ... Nun steckt aber in jedem Fall, auch im alltäglichsten von Liebe, der Grenzfall, den wir, bei näherem Zusehen, erblicken können und vielleicht uns bemühen sollten, zu erblicken. 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 (Wahr, S. 276).

Wie Bachmann vor allem auch in Zusammenhang mit der Metaphorik des „Sehend-Machens“ andeutet (vgl. Wahr, S. 275 ff.), geht es ihr in ihrem schriftstellerischen Anspruch nicht um ein elitäres Gedankenexperiment, sondern um die Rückführung dieser nur allzu menschlichen „Grenzerfahrung“ in gesellschaftliche Zusammenhänge. Nicht die abgehobene „Seherpose“ des Philosophen führt dabei zu einer ganzheitlichen Erkenntnisweise, vielmehr ist es die sensibilisierte Wahrnehmungsfähigkeit des Blinden, der sich, „verletzt, verwundet und voll von dem großen geheimen Schmerz, mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist“ (Wahr, S. 275), in einer ungewissen Umgebung zurechtzufinden versucht:

Alle Fühler ausgestreckt, tastet er [= der Schriftsteller, Anm. A. N.] nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit. Wie wird gefühlt und was gedacht und wie gehandelt? Welche sind die Leidenschaften, die Verkümmierungen, die Hoffnungen ...? (Wahr, S. 276)

¹⁸⁰ Vgl. Claus Reinert, Unzumutbare Wahrheiten, S. 248 ff.

¹⁸¹ Friedrich Wallner, Jenseits von wissenschaftlicher Philosophie und Metaphysik, S. 187

Gerade das Nachdenken über die Aporien und Widersprüche zeitlichen Daseins, wie sie im *Guten Gott von Manhattan* zum Tragen kommen, bedarf dieser radikalen Grenzerfahrung, um im „Schock der Erkenntnis“ den falschen Schein der bestehenden Verhältnisse (sowohl der realen als auch der utopischen) zu entlarven. „Seht zu, daß ihr wachbleibt!“ (GZ, S. 40) – so der emphatische Appell des lyrischen Ichs in dem frühen Gedicht *Holz und Späne*, der gewissermaßen auch als mahnendes Fazit dieses Hörspiels gelten kann: als leidenschaftlicher Aufruf zur bedingungslosen Verweigerung gegenüber entfremdenden Zeitzwängen und als kritische Demaskierung eskapistischer Traumwelten. Vor allem aber kann und soll er in diesem Zusammenhang als unzeitgemäßer Zwischenruf gewertet werden, der jenseits der logisch rationalen Tatsachenwelt wieder verstärkt die „verzweifelte Bemühung um das Unaussprechliche“ (WE, S. 13) in den Blick nimmt.

Wenngleich Bachmanns Distanz zur „verführerischen“ aber „irrationalen“ Form des Heideggerschen Denkens zeitlebens bestehen bleibt, lässt sich doch ein überaus markanter Niederschlag existentialistischen Denkens erkennen, der sowohl in der Lyrik als auch in den Hörspielen eine gewisse Affinität zum Welt- und Menschenbild eines Kierkegaard, Jaspers, insbesondere aber eines Sartre und Camus aufweist. Die darin zum Tragen kommende Dimension des existentiellen Schmerzes und die exponierte Stellung der menschlichen (Grenz-)Erfahrung erscheinen in diesem Zusammenhang besonders signifikant.¹⁸² Auch der 1954 erschienene *Spiegel*-Artikel, der die endgültige Etablierung der Autorin in der literarischen Öffentlichkeit entscheidend vorantreibt, nimmt dahingehend eine klare Einordnung vor, wenn die Thematik der *Gestundeten Zeit* vorwiegend als vage umschriebene Weltangst akzentuiert wird: „Trauer und Klage um das Verlorene; das Gefühl des Absterbens; Angst vor dem Unheimlichen einer mechanisierten Welt; die Vereinsamung des Menschen; Feindlichkeit der Zeit und Erlösung in Schlaf und Traum.“¹⁸³ Auf Grund dieser äußerst negativ konnotierten Endzeitstimmung erscheint das Problem „Zeit“ primär als Reaktion auf die Zerstörung von Welt und Geschichte. Mit Blick auf die von der jüngsten Vergangenheit den Menschen zugefügten Beschädigungen und Verletzungen konstituiert sich Zeiterfahrung für die in ihrem Selbstverständnis

¹⁸² Vgl. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 6 f. sowie Joachim Eberhardt: Existentialphilosophie und Existentialismus. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 212-214, hier: S. 213.

¹⁸³ [Klaus Wagner]: Stenogramm der Zeit. In: Der Spiegel (Hamburg) vom 18. 8. 1954, S. 26-29, hier: S. 28.

zutiefst erschütterte Nachkriegsgeneration in der traumatischen Erfahrung des Schreckens, die einen eklatanten „Riss“ im Kontinuum des Lebens zur Folge hat. Der Bonner Zeitforscher Hans Michael Baumgartner bestätigt diese Sichtweise, wenn er den Ursprung des menschlichen Zeit- und Selbsterlebens „in der Erfahrung von Negativität oder eines Verlustes“ begründet sieht:

Für uns wird etwas als Vergangenheit nur sichtbar, wenn wir gleichsam durch den Schock eines Verlustes hindurchgegangen sind. [...] Nicht der Beginn des möglichen Handelns, so ist zu vermuten, war der Ursprung der Zeit, sondern der Verlust einer Situation, die in Trauer versetzt. Die Erfahrung eines Verlustes reißt aus einer Kontinuität heraus, stellt das Verlorene gleichsam als nichtwiederbringlich ins Vergangene, sieht den eingetretenen Verlust als das Präsens und bezieht sich auf eine mögliche Zukunft als Antwort und Aufbruch zu Neuem.¹⁸⁴

Dem korrespondiert in besonderer Weise auch die etymologische Herkunftsbedeutung, wonach sich das deutsche Wort „Zeit“ vom althochdeutschen >zit< mit der indogermanischen Wurzel >di< herleitet, das ursprünglich im Sinne von „teilen“, „zerschneiden“ gebraucht wurde.¹⁸⁵ Gemeint ist ein „Schnitt“ in ein Kontinuum, aus dem sich für das menschliche Zeit- und Selbsterleben eine Strukturierung in drei temporale Erfahrungsweisen ergibt, die im Verhältnis von „früher als“, „gleichzeitig mit“ und „später als“ ein objektiv-lineares Zeitgefüge erst wahrnehmbar macht. Daraus lässt sich folgern: Zeit – so abstrakt dieses Phänomen auch immer wieder diskutiert wird – ist demnach eine zutiefst leibliche Erfahrung, die im Moment der Existenzangst „das Herausfallen aus der bergenden Natur und das Zerbrechen des Kontinuums einer als tröstlich verstandenen Zeit“¹⁸⁶ schmerzlich bewusst macht. Der damit verbundene „Fall aus der Zeit“ (GZ, S. 31), wie er in dem Gedicht *Fall ab, Herz* als irreversible Ursprungserfahrung zur Sprache gebracht wird, erschließt dem Menschen das eigentliche Wesen der Zeit und ihre Ausfaltung in Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft:

Und was bezeugt schon dein Herz?
Zwischen gestern und morgen schwingt es,
lautlos und fremd,
und was es schlägt,
ist schon sein Fall aus der Zeit.
(GZ, S. 31)

¹⁸⁴ Hans Michael Baumgartner: Zeit und Zeiterfahrung. In: Zeitbegriffe und Zeiterfahrung. Hrsg. von H. M. B.. Freiburg u. München: Alber 1994. (= Grenzfragen. 21.) S. 189-211, hier: S. 210.

¹⁸⁵ Vgl. ebda, S. 190.

¹⁸⁶ Bernd Witte: Ingeborg Bachmann. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd 2. 6. Nlg. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1978 ff., S. 4.

In diesen und in vielen anderen Formen des lyrischen Ausdrucks lässt sich die Spur einer existentiellen Erschütterung ablesen, immer wieder vergegenwärtigt in den Bildern von Nacht und Schatten, Bruch, Riss oder dem „zu frühen Schmerz“ (Gul, S. 111), den Bachmann als den „bestimmten Moment“ eines elementaren lebensgeschichtlichen Bruchs versteht, wie er sich rückblickend aus der Kindheitserinnerung der Autorin am 12. März 1938 in Klagenfurt ereignete. In dem vielzitierten Interview mit Gerda Bödefeld vom 24. Dezember 1971 erzählt sie von jenem Schock, der wegen seiner beispiellosen Schrecklichkeit in dem damals zwölfjährigen Mädchen eine Spur tiefer Verwüstung hinterlassen hat:

Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen, Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst. Ein ganzes Heer kam da in unser stilles, friedliches Kärnten (Gul, S. 111)

Die traumatische Erinnerung an das zerstörende historische Ereignis der Machtübernahme Hitlers in Österreich macht unmissverständlich klar, dass die darin zum Ausdruck kommende Verletzung zum entscheidenden Signum ihres Zeit- und Selbsterlebens wird. Die Erfahrung von Zeit ist bei Ingeborg Bachmann demnach kein abstraktes, aus dem Kontext der alltäglichen Lebenserfahrung herausgelöstes Phänomen, sondern steht in einem konkreten zeitgeschichtlichen Rahmen, der fortan „die moralische Verpflichtung und zeitkritische Ausrichtung ihres Werks als eines Schreibens nach Auschwitz“¹⁸⁷ konstituiert. Gleichzeitig markiert die besondere Betroffenheit, mit der die Autorin auf historisches Geschehen reagiert, einen deutlichen Bewusstwerdungsprozess, der durch den „zu frühen Schmerz“ eines existentiellen Verlustes den Beginn eines ersten Zeiterlebens initiiert (vgl. Gul, S. 111). Aus diesem einschneidenden Ursprungserlebnis resultiert in der Folge eine schwerwiegende Vertrauenskrise, welche die Genese einer gesicherten Ich-Identität kategorisch erschwert. Im Zentrum ihrer dritten *Frankfurter Poetik-Vorlesung* steht deshalb auch die Frage nach dem „schreibenden Ich“, das sich auf Grund der prekären Gesichtssituation einer zunehmenden Vernichtung ausgesetzt sieht.

¹⁸⁷ Monika Albrecht u. Dirk Götsche: Leben und Werk im Überblick – eine Chronik. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 2-21, hier: S. 2.

Was in dem frühen Jugendgedicht *Ich* (1942/43) noch als Ausdruck einer selbstbewussten, gefestigten Ich-Identität gelesen werden kann, die sich mit aller Kraft gegen die Fesseln der „Sklaverei“ und gegen „des Schicksals Härte“ (JG, S. 623) zum Widerstand formiert, mündet auf Grund negativer Wirklichkeitserfahrungen in eine zerstörerische Identitätskrise:

Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert. Seit das Ich aufgelöst wird, sind Ich und Geschichte, Ich und Erzählung es nicht mehr. (Vo3, S. 230)

„Beklommenheit, Staunen, Grauen, Zweifel, Unsicherheit“ (Vo3, S. 219) sind in der Folge die zentralen Schlagwörter, die im Bewusstsein des/der Ich-Sagenden von nun an grundlegende Bedenken an einem zusammenhängenden, mit sich selbst identischen Ich schüren. Der Beginn des Zeiterlebens fällt hier unweigerlich mit dem Beginn der Zerstörung des Ichs zusammen. Was unwiederbringlich folgt, ist „der Verlust des Gefühls von Geborgenheit, der Verlust dessen, was man Heimat nennen könnte, sowie die Zerstörung des Vertrauens in die Welt und in die Sprache.“¹⁸⁸ Die Erinnerung¹⁸⁹ an diese erste „Todesangst“ und ihre traumatischen Folgen wird Bachmann bis zu ihren letzten Werken immer wieder aufgreifen (vgl. auch JöSt, S. 84-93). Uwe Johnson, ein langjähriger Freund der Schriftstellerin, sieht deshalb in dieser zentralen Interview-Passage auch die entscheidende Spur zum Verständnis ihres literarischen Schaffens, in dem das Schreiben über Faschismus und Krieg eine exponierte Stellung einnimmt.¹⁹⁰ Wie einige ForscherInnen nachdrücklich immer wieder darauf hinweisen, wird im *Guten Gott von Manhattan* gerade diese historische Perspektive in Bezug auf die Frage der „Massen-“ bzw. „Einzelvernichtung“ (GG, S. 305) konsequent verfolgt und an die neuen

¹⁸⁸ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 34.

¹⁸⁹ Auch wenn Ingeborg Bachmann am Tag des Einmarsches der Hitler-Truppen in Klagenfurt nicht vor Ort anwesend war, sondern sich auf Grund einer Diphtherieerkrankung im Krankenhaus befand, mussten die wochenlangen Vorbereitungen und das ständige „Brüllen, Singen und Marschieren“ einen beängstigenden Eindruck bei ihr hinterlassen haben. Vgl. Joachim Hoell: Ingeborg Bachmann. 2. Aufl. München: dtv 2004. (= dtv portrait. 31051.) S. 21 sowie Hans Höller, Ingeborg Bachmann, S. 18.

¹⁹⁰ Vgl. Uwe Johnson: Eine Reise nach Klagenfurt. Frankfurt a. M.: 1974. (= suhrkamp taschenbuch. 235.) S. 32 ff.

Zeitumstände angepasst.¹⁹¹ Die Zuspitzung des Konflikts zwischen der utopischen „Gegenzeit“ und den liebesfeindlichen Regeln der gegebenen gesellschaftlichen Ordnung findet zwar nun unter gänzlich anderen Bedingungen statt, „das Virus Verbrechen“ ist nach dem Ende der NS-Diktatur aber „nicht aus unserer Welt verschwunden“ (DFF, S. 341): Die gewaltsame Eliminierung utopischer, nicht angepasster Sehnsüchte und Hoffnungen inszeniert sich fortan auf der Bühne einer vollständig verwalteten Gesellschaft, die keine Ausnahmezustände individueller Seinsweise toleriert. Wer das Spiel des Lebens nicht nach den Regeln konventioneller Ordnungsmuster mitzuspielen bereit ist, wird – wie im Fall Jennifers – gnadenlos vernichtet. Die fortschreitende „Zerstörung der Einzelpersönlichkeit“¹⁹² fokussiert damit eine neue Dimension von Gewaltverbrechen, die in der Diskrepanz zwischen Individuum und Gesellschaft und in den zwischenmenschlichen Beziehungen, vor allem zwischen den Geschlechtern, latent hervorbrechen. Danach ist Jennifer (als weibliche Figur) die Verkörperung einer subversiven, im Widerspruch zur gesellschaftlichen Ordnung stehenden Sexualität, die deshalb von den traditionellen Ordnungshütern eliminiert werden muss, damit die Stabilität der bestehenden patriarchalischen Verhältnisse aufrechterhalten werden kann. Das Hörspiel thematisiert in diesem Zusammenhang gerade auch jene Zeitsignaturen, die diese Unterdrückung der Frau gewaltsam erzwingen, und es reiht diesen mörderischen Vorfall als nie vergehenden Skandal in die lange Liste jener Verbrechen ein, die im Namen eines totalitären Machtprinzips gegen das jeweils „Andere der Ordnung“ begangen wurden. Das gesellschaftliche Prinzip der Macht definiert sich im *Guten Gott* so gesehen als klare Absage gegen das nur schwer zu disziplinierende Phänomen archaischer, vor allem weiblicher Erotik.¹⁹³ Für Zustände, die das eindimensionale Ordnungsschema einer kapitalistischen Wirtschaftswunderwelt zu sprengen drohen, ist definitiv kein Platz und keine Zeit auf dieser Welt. Die Beschwörung einer utopischen „Gegenzeit“ sowie die damit verbundene Kritik an einer von Männern dominierten, von Rationalisierung und Ausbeutung beherrschten Gesellschaftsform, die davon abweichende, von Frauen entworfene Lebensformen nicht zulässt, wird unter dem Vorwand einer legalen Tat – „Es geschah nur Recht“ (GG, S. 306) – zum Verstummen gebracht; ein

¹⁹¹ Vgl. Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 126. Eine Interpretation im Kontext des Kalten Krieges bietet Sara Lennox, Hörspiele, S. 92 ff.

¹⁹² Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 126.

¹⁹³ Vgl. Sara Lennox, Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, S. 16 f.

Verstummen, das den gebrochenen Widerstand der weiblichen Stimme resignierend zur Kenntnis nimmt, wie es die Autorin etwa in ihrem Essay über *Musik und Dichtung* beschreibt: „Verstummen, [...] Zurückweichen vor zunehmendem Wahnsinn, [...] Räumen von Herzländern, [...] Abgang aus Gedanken und [...] Verabschiedung so vieler Gefühle“ (MuD, S. 62). Unter den angesprochenen ideologie- und utopiekritischen Aspekten erweist sich das Hörspiel hierin zu Recht als „Kriminalgeschichte der Liebe“¹⁹⁴, die bereits auf die späten Prosatexte des *Todesarten*-Projekts vorausweist. Die aufgeladene Sphäre des „Schweigens“, wie es das letzte Wort des Richters transportiert (vgl. GG, S. 327), rückt das Gewaltverbrechen an Jennifer in eine unübersehbare Nähe zum Schlussteil des *Malina*-Romans, wo es über das Schicksal des weiblichen Ichs heißt: „Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei. [...] Es war Mord“ (Mal, S. 337).

So sehr dabei die Schmerzerfahrung durch das destruktive Geschichtserleben den „bestimmten Moment“ für das Zerschlagen einer bis dahin als geborgen verstandenen Kindheit evoziert, so sehr mobilisiert die leidvolle „Erkenntnis des Schmerzes“ (Mal, S. 25) fortan das Potential eines utopischen Bewusstseins, „das sich bei Ingeborg Bachmann als Lebenswille, Stolz, Mut zur unbedingten Wahrheit und Sehnsucht nach dem Unversehrbaren“¹⁹⁵ bemerkbar macht. Der Glaube an „das unzerstörbare Gesicht des Menschen in einer Welt, die sich zu seiner Zerstörung verschworen hat“ (SW, S. 155) gilt für die Autorin geradezu als das fundamentale Kennzeichen einer unauslöschbaren menschlichen Würde, die sein leidgeprüftes Wesen immer wieder neu aufrichtet. Gerade mit Blick auf das Schicksal der Kriegsblinden konkretisiert sich ihre Zuversicht darin,

daß unsere Kraft weiter reicht als unser Unglück, daß man, um vieles beraubt, sich zu erheben weiß, daß man enttäuscht, und das heißt, ohne Täuschung, zu leben vermag. Ich glaube, daß dem Menschen eine Art des Stolzes erlaubt ist – der Stolz dessen, der in der Dunkelhaft der Welt nicht aufgibt und nicht aufhört, nach dem Rechten zu sehen (Wahr, S. 277).

¹⁹⁴ Hans Höller, *Das Werk*, S. 108.

¹⁹⁵ Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 19.

2. 4 Exkurs: Die Krankheit unserer Zeit

„Es muß also, wenn es um Zufälle geht, etwas weit zurückliegen, intermittieren, konsequent, aber wiederkommen mit neuen Zufällen.“ (OfZ, S. 279)

In ihrer letzten Erzählung *Drei Wege zum See* (DWS, S. 394 - 486) bringt Bachmann zwei Jahre nach Celans Freitod das Los ihrer Liebesbeziehung noch einmal zur Sprache: Die Protagonistin Elisabeth Matrei, die im Zuge eines Heimatbesuchs bei ihrem Vater in Klagenfurt auf langen und einsamen Waldspaziergängen über ihr privates und berufliches Leben nachsinnt, erinnert sich dabei an ihre zwanzig Jahre zurückliegende Liebe zu Franz Joseph Trotta. Der Geliebte, so heißt es, habe als „ein wirklich „Exilierter und Verlorener“ auch seine Geliebte „in eine Exilierte“ verwandelt, „weil er sie, erst nach seinem Tod, langsam mit sich zog in den Untergang“ (DWS, S. 415 f.). Obwohl Franz Joseph Trotta auch sehr markante Züge von Joseph Roth und Jean Améry trägt, ist die Anspielung auf Paul Celan und die damit verbundenen Missverständnisse ihrer Liebesbeziehung nur allzu deutlich.¹⁹⁶ Den Grund für das Scheitern eines gemeinsamen Zusammenlebens nennt Bachmann in einem Brief an Hans Weigel: „Weil wir aus unbekannten, dämonischen Gründen uns gegenseitig die Luft zum Atmen wegnehmen.“¹⁹⁷ Und auch Paul Celan spricht von etwas „Dämonischem“, als er in einem Brief an Max Frisch eine der letzten persönlichen Begegnungen mit Ingeborg Bachmann (im Beisein von Nelly Sachs und Bachmanns neuem Lebensgefährten Max Frisch) folgendermaßen kommentiert:

Ich glaube wirklich, daß es etwas gibt, das hier >mitspielt<, uns allen – so oder so – mitspielt; ich meine dabei das, was ich im Gespräch mit Ihnen >objektive Dämonie< nannte – ohne es durch diese Beziehung wirklich benannt zu haben. >Zufall< wäre vielleicht ein anderes Hilfswort dafür, in dem Sinne etwa, daß es uns das Zugefallene und Zufallende ist. [...] Mit all dem haben wir wohl Berührung, wenn wir schreiben.¹⁹⁸

¹⁹⁶ Vgl. Jost Schneider: *Simultan* und Erzählfragmente aus dem Umfeld. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 159-171, hier: S. 167 f.

¹⁹⁷ Bettina Steiner: „Die größte Wegruhe, das stärkste Zuhause“. Briefe Ingeborg Bachmanns an Hans Weigel von 1948 bis 1953. In: Die Presse (Wien) vom 14. 8. 1998, S. 23.

¹⁹⁸ Paul Celan: Brief an Max Frisch vom 29. Mai 1960. In: Max Frisch: Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943-1963. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen von Julian Schütt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998, S. 236.

Die Erkenntnis, dass das zerstörerische Moment des Zufalls menschliche Pläne durchkreuzt und nicht nur die Entscheidungsfreiheit, sondern auch die vollkommene Entfaltung einer individuellen Selbstverwirklichung vehement in Frage stellt, gestaltet sich im literarischen Werk Bachmanns als zentrales Motiv. Die damit verbundene Einschränkung einer freien Bestimmung des eigenen Handelns *in* der Zeit bringt die Autorin vor allem in ihrem künstlerischen Prosatext *Ein Ort für Zufälle* (OfZ, S. 278-293) radikal zur Sprache, mit dem sie sich 1964 für die Verleihung des Georg Büchner-Preises bedankt. Ausgehend von ihren persönlichen traumatischen Erfahrungen während ihres eineinhalbjährigen Berlin-Aufenthalts (in der Zeit zwischen Frühjahr 1963 und Oktober 1964) unternimmt Bachmann in dieser nur schwer zugänglichen „Prosagroteske“¹⁹⁹ ein grenzwertiges Verorten von pathologischen Zufällen, wie sie unter der Oberfläche einer scheinbar heilen Nachkriegsgesellschaft immer neue Krankheitssymptome zum Vorschein bringen, die letztlich den Niedergang aller gesellschaftlicher Verhältnisse ankündigen. Die topographische Fixierung auf die ehemalige Reichshauptstadt Berlin, als dem prominentesten Schauplatz einer von der nationalsozialistischen Vergangenheit ausgelösten gesamtgesellschaftlichen Traumatisierung, generiert in Engführung mit Georg Büchners Erzählung *Lenz* einen Ort der zwischenmenschlichen Verwüstung, der „nach Krankheit und Tod riecht“ (OfZ, S. 326). In Anlehnung an Büchners Sprachgebrauch, wonach die Krankheits- und Wahnsinnsanfälle des Sturm und Drang-Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz als „Zufälle“ bezeichnet werden, stellt Bachmann eine Beziehung her zwischen den „variablen Krankheitsbildern“ (OfZ, S. 279) ihrer Berlin-Beschreibung und dem „Riß“, der für Lenz „durch die Welt ging“ (OfZ, S. 278). Im Gegensatz zu Büchners individueller Fallgeschichte wird die Wahnsinnsthematik in *Ein Ort für Zufälle* auf die kollektive Ebene ausgeweitet.²⁰⁰ Das Leiden an den Anomalien der Zeit legt in seiner dargestellten Radikalität „die mörderische Praxis eines permanenten Kriegszustandes“²⁰¹ offen, der sich in allen gesellschaftlichen Bereichen mittels verräterischer Indizien bemerkbar macht. Die Krankheitsthematik und der darin verstärkt zum Ausdruck kommende Versuch, das unbestimmte Ausmaß des erlittenen Schmerzes mittels Literatur zu erfassen, weisen

¹⁹⁹ Kurt Bartsch: Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen. In: *Modern Austrian Literature* 18 (1985), Nr. 3/4, S. 135-145, hier: S. 135.

²⁰⁰ Vgl. Bettina Bannasch: Künstlerische und journalistische Prosa. In: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Göttsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 172-183, hier: S. 176.

²⁰¹ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 135.

so auf die *Todesarten*-Thematik voraus. In diesem Kontext macht Kurt Bartsch auch zu Recht auf die enge Verflechtung zwischen Bachmanns Bühnerpreisrede und der Vorrede des *Franza*-Buches aufmerksam.²⁰² Berlin als ein *Ort für Zufälle* erscheint in dieser topographisch verorteten Pathogenese als unheilvoller Schauplatz, „wohin das Virus Verbrechen gegangen ist“ (DFF, S. 341) und in Lenzscher Manier die Menschen „anfällt“. Auch wenn nach dem Ende der NS-Diktatur dem äußeren Gewaltverbrechen Einhalt geboten wurde, so stellt sich für die Autorin die dringliche Frage, auf welchen Ebenen faschistische Denk- und Verhaltensmuster fortan ihre latente Fortsetzung finden. In der Vorrede zum *Franza*-Fragment konstatiert Bachmann eine Verschiebung in den alltäglichen zwischenmenschlichen Bereich:

Es ist mir, und wahrscheinlich auch Ihnen oft durch den Kopf gegangen, wohin das Virus Verbrechen gegangen ist – es kann doch nicht vor zwanzig Jahren plötzlich aus unserer Welt verschwunden sein, bloß weil hier Mord nicht mehr ausgezeichnet, verlangt, mit Orden bedacht und unterstützt wird. Die Massaker sind zwar vorbei, die Mörder noch unter uns [...]. Denn es ist heute nur unendlich viel schwerer, Verbrechen zu begehen, und daher sind diese Verbrechen so sublim, daß wir sie kaum wahrnehmen und begreifen können, obwohl sie täglich in unserer Umgebung, in unserer Nachbarschaft begangen werden. Ja, ich behaupte [...], daß noch heute sehr viele Menschen nicht sterben, sondern ermordet werden. [...] Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unseren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die uns am tiefsten berühren – dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten und der Sitten statt [...]. Die wirklichen Schauplätze, die innwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt [...]. (DFF, S. 341 f.)

Die Feststellung, dass das „Virus Verbrechen“ in modifizierter Form von einem politischen Phänomen nun auf eine private, zwischenmenschliche Ebene transferiert wird, findet seine nur allzu deutliche Parallele in Bachmanns Bühnerpreisrede. Berlin gleicht darin einer aus den Fugen geratenen, durch Krankheit, Wahnsinn und Zerstörung geprägten Großstadt, deren historisch bedingter „Riss“ zu einer „ver-rückten“ Wirklichkeitswahrnehmung führt. Der Schauplatz des Verbrechens ist auch hier maßgeblich auf das Spektrum der „inneren Todesarten“ konzentriert: „Alles ist versehrt, nicht durch Geschosse, sondern inwendig [...]“ (OfZ, S. 283). Was einst durch die nationalsozialistische Schreckensherrschaft mittels bestialischer Folter- und Vernichtungsmethoden offen legitimiert und praktiziert wurde, findet nun in verdeckter Form ihre latente Fortsetzung. Die neuen Tötungsarten sind „nunmehr nicht durch äußere Gewalt gekennzeichnet, sondern durch Verhaltensweisen, gegen

²⁰² Vgl. ebda.

die die bürgerlichen Gesetzbücher keine Handhabe bieten: durch inhumanes Denken, durch Inhumanität, verbale Brutalität und seelische Grausamkeit im zwischenmenschlichen Alltag.“²⁰³ „Zerstörung“, so Ingeborg Bachmann in ihrer Erzählung *Das dreißigste Jahr*, sei immer noch „im Gang“ (DJ, S. 100), vor allem dann, wenn sie die zwischenmenschlichen Beziehungen dermaßen kontaminiert, „daß jeder gekränkt wird bis in den Tod von den anderen“ (DJ, S. 101). Beide Todesarten, sowohl die offen zur Schau gestellte Vernichtungsmaschinerie des Nationalsozialismus als auch die in demokratischen Gesellschaften innerhalb der gesetzlichen Legalität praktizierten sozialen Morde, werden von Bachmann vor allem im *Todesarten*-Zyklus, wie sie ihr Hauptprojekt des Schreibens nannte, auf sublimen Art und Weise dargestellt. In dieser groß angelegten „Studie aller möglichen Todesarten“ (Gul, S. 66), von der die Autorin zu Lebzeiten nur den Roman *Malina* (1971) und die *Simultan*-Erzählungen (1972) publizieren konnte, unternimmt sie den umfassenden Versuch, die vielfältigen Gewalt- und Machtmechanismen einer mörderischen Gesellschaft zu entlarven, welche die durchgehend weiblichen Ich-Figuren um ihr Leben bringen. Gesellschaftliche Konstellationen, patriarchalische Herrschaftsstrukturen und Entfremdungsprozesse wirken sich in ihrer unerbittlichen Zerstörungskraft dahingehend aus, dass in den Geschlechterbeziehungen und im allgemein zwischenmenschlichen Bereich ein unausweichlicher Kriegszustand herrscht: „Es ist immer Krieg. Hier ist immer Gewalt. Hier ist immer Kampf. Es ist der ewige Krieg“ (Mal, S. 236).

Die Verwendung des Begriffs „Faschismus“ impliziert bei Bachmann in diesem Zusammenhang nicht nur ein zeitlich begrenztes Phänomen einer historischen Epoche, dessen unvorstellbares Ausmaß in der tödlichen Realität der NS-Ideologie seinen verachtungswürdigen Höhepunkt erreicht hat, sondern gleicht einem strukturell bedingten Krankheitssymptom, das in seiner ubiquitären Ausbreitung im zwischenmenschlichen Bereich die innere Form des Gemordetwerdens und Sterbens zur Folge hat. Besonders in den Fragmententwürfen des Spätwerks und in Bachmanns einzig vollendetem Roman *Malina* wird der Ursprung faschistischer Verhaltensdispositionen gerade nicht auf rein äußerliche Gewalt reduziert. Faschismus – „denn irgendwo muß es ja anfangen“ – wandelt sich zum Begriff, zum „Wort für ein privates Verhalten“ (DFF, S. 403), um zu zeigen, dass darin die „Keime“

²⁰³ Ebda, S. 132.

für all die großen Untaten liegen (vgl. Gul, S. 7). Das von der Autorin in ihren *Todesarten* subtil ausgelotete Fortleben des Nationalsozialismus nach 1945 kann deshalb nicht auf das öffentliche Handeln und Morden beschränkt werden, vielmehr handelt es sich dabei um eine Transformierung in den inneren psychischen Bereich. In einem Fernsehinterview mit Gerda Haller vom Juni 1973 präzisiert die Autorin ihren Faschismusbegriff:

[...] ich habe schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau, und ich habe versucht zu sagen, in diesem Kapitel, hier in dieser Gesellschaft ist immer Krieg. [...] Die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau, die ist wohl nicht erst heute problematisch, die muß es wohl schon seit uralten Zeiten sein, denn sonst würden uns nicht so viele Bücher, von der Bibel angefangen, über die große Literatur aller Länder, darüber etwas sagen (Gul, S. 144).

Beides, das Fortleben von Faschismus und Krieg, sind Formeln eines „Lastbewußtsein[s]“ (JG, S. 626), mit denen Bachmann die destruktiven Fehlentwicklungen in der Geschichte und die damit verbundenen Leidsituationen im zwischenmenschlichen Bereich festhält. Die misslichen Kontinuitäten der Geschichte manifestieren sich im späten *Todesarten*-Projekt vor allem im problematischen Verhältnis der Geschlechter, das von der Autorin als „Kriegsschauplatz“ wahrgenommen und angeklagt wird. In den vielschichtigen Erkundungen ihrer traumatisierten Protagonistinnen, welche unter dem Diktat patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen allesamt in den Tod getrieben werden, findet der Versuch, „das Fortleben nationalsozialistischer Täterschaft aufzuzeigen“²⁰⁴, seine radikale Ausformung. Pointiert verkündet die Autorin deshalb: „Die Gesellschaft ist der allergrößte Mordschauplatz“ (Mal, S. 276).

Den geschichtlich bedingten Wahnsinn und die in allen gesellschaftlichen Bereichen voranschreitende Destruktion erlebt die Autorin während ihres Berlin-Aufenthalts selbst als „Kundschafter“ eines an den traumatischen Zeitsignaturen laborierenden Wirklichkeitsbewusstseins, dessen sensibilisierte „Einstellung auf Krankheit“ (OfZ, S. 279) den durch äußere soziale Bedingungen verursachten kollektiven Verfallsprozess aufdeckt. In einem Interview erklärt sie: „Ich habe in der Bühner-

²⁰⁴ Bettina Bannasch, *Künstlerische und journalistische Prosa*, S. 179.

Rede über Berlin gesprochen, [...] nachdem ich dort eineinhalb Jahre verbracht habe, an einem gestörten Ort, in einer Verstörung, die von diesen Verstörungen einiges aufzunehmen fähig war“ (Gul, S. 49). Als „kranker“ *Ort für Zufälle*, der auch Bachmanns desolaten Gesundheitszustand widerspiegelt,²⁰⁵ wird Berlin somit zum Gegenmodell für die ewige, „gesunde“ Stadt Rom, die – wenn auch nicht uneingeschränkt (vgl. z. B. Zug, S. 340 f.) – im Leben und literarischen Werk der Autorin zahlreiche Momente eines geglückten Daseins erkennen lässt.²⁰⁶ In der Engführung der Büchnerschen Erzählung mit ihrem Berlin-Text, in dem sie den „Riß“ als Ausdruck der „Kluft unrettbaren Wahnsinns“ (OfZ, S. 278) radikal weiterdenkt und auf die pathologischen Zeitstrukturen der deutschen Nachkriegsgesellschaft anwendet, unternimmt Bachmann dabei die „unmittelbare Verknüpfung von persönlichem und gesellschaftlichem Wahnsinn“²⁰⁷. Bedingt durch die Kränkungen und Zumutungen der Wirklichkeit stellen sich die Krankheits- und Wahnsinnsanfälle als unabwendbare „Zufälle“ auf individueller wie kollektiver Ebene ein. Der Zufall, der auch den Bedeutungsaspekt „zufallen“ in sich trägt, erweist sich demnach als Strafe, als große „Kränkung“ (DJ, S. 101) des menschlichen Lebens, der immer neue Krankheitssymptome gebiert und letztlich dazu führt, dass „die Kraft des Menschen“ oftmals nicht „weiter reicht als sein Unglück“ (vgl. Wahr, S. 276).

Nicht zufällig sind es die Kranken und Versehrten, aus deren Perspektive das dadaeske Untergangsszenarium einer aus den Fugen geratenen Großstadt mit überdeutlicher Schärfe wahrgenommen wird. In Anlehnung an die poetologischen Ausführungen der *Frankfurter Vorlesungen* und der *Kriegsblindenrede* wird bereits in den einleitenden Bemerkungen eine „Poetik des Leidens“²⁰⁸ inszeniert (vgl. OfZ, S. 278 f.), die klar erkennen lässt, dass besonders jene außerhalb des gesellschaftlichen Repräsentationssystems stehenden Menschen für die Wahrheit sensibilisiert sind. Während die Gesunden die unheilvollen „Erbschaften dieser Zeit“ (OfZ, S. 278) nicht erkennen und sich „von den Verlockungen der

²⁰⁵ Vgl. ebda, S. 177.

²⁰⁶ Die besondere Faszination Roms liegt für Ingeborg Bachmann in ihrem utopischen Wesenszug begründet. In einem Interview mit Gustav René Hocke vom 24. Januar 1957 erklärt sie: „In anderen Großstädten Europas oder Amerikas vereinsamt man leicht. Zur Faszination Roms gehört für mich jedenfalls, die Tatsache, daß es mir als letzte Großstadt unter den mir bekannten erscheint, wo man ein geistiges Heimatgefühl haben kann. Vielleicht als einer der letzten Orte, wo man – wie soll ich es ausdrücken – aufgefangen wird. [...] Darin liegt vielleicht die Botschaft, die Botschaft einer utopischen Stadt. Rom wirkt nicht nur durch das Bestehende; es wirkt auch durch die in seinem vielschichtigen Dasein bestehenden Möglichkeiten“ (Gul, S. 23).

²⁰⁷ Vgl. Bettina Bannasch, *Künstlerische und journalistische Prosa*, S. 177.

²⁰⁸ Ebda, S. 178.

Wirtschaftswunderwelt vom Anfang der sechziger Jahre verführen“²⁰⁹ lassen, ist es das Verdienst eines geschärften Leidsensoriums der Kranken, welches die unterschwellige Bedrohung in allen gesellschaftlichen Lebensbereichen überdeutlich wahrnimmt. Den grotesk anmutenden Krankheitsbildern, die in einer Art „Überblendung von Krankenhausszenarien und einzelnen Plätzen aus dem Stadtplan Berlins dargestellt“²¹⁰ sind, wird die verharmlosende Leugnung des Pflegepersonals gegenübergestellt: „Die Hilfsschwester sagt, sie höre nichts, [...] lacht und singt: Das ist kein Krieg“ (OfZ, S. 288). Und auch wenn die für das Leiden der Kranken und für die ehemalige Reichshauptstadt Berlin zuständige Versicherungsanstalt erklärt, „daß sie nicht zuständig ist“, weil es sich dabei um „ein vorvertragliches Leiden“ (OfZ, S. 291) handelt, wird im Verlauf der einzelnen Schreckensszenarien doch die zunehmende Gewissheit deutlich, dass der zerstörerischen Macht des Zufalls die omnipräsente Dimension der Geschichte eingeschrieben wird. In ihn, so könnte man mit dem Roman *Malina* fortsetzen, „müssen alle Dinge eingehen und in ih[m] müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld“ (Mal, S. 97). Diese unheilvolle Symbiose aus den misslichen Kontinuitäten der Geschichte und ihrer unabgegoltenen Schuld führt in ihrer drastischen Konsequenz deutlich vor Augen, wie „die Menschen, von Zufall zu Zufall stolpernd, plötzlich unter ein nicht vorhandenes Gesetz“²¹¹ geraten, das sich in Form krankhafter Zustände und grundloser Unfälle ihrer bemächtigt. Gefangen im Netz des Zufalls, dessen strukturelle Verflechtung im geschichtlichen wie im zwischenmenschlichen Bereich immer neue Krankheitssymptome gebiert und den Menschen dabei in die Irre gehen lässt, erfahren die Figuren im Werk Bachmanns den Umgang mit vergehender Zeit als existentielle Bedrohung. Hinter dem pathologischen Zufall verbirgt sich allemal „etwas Furchtbares“ (OfZ, S. 278), das den Menschen ebenso unvermeidlich wie unverfügbar trifft. Zu diesem Unverfügbaren und Unvermeidlichen gibt es keine Alternative, es sind in der Regel unbedingte „Zu-Fälle“, welche auf Grund ihrer inkohärenten Erscheinungsart die potentielle Entfaltung menschlicher Zeit- und Lebensverhältnisse drastisch einschränken. Bachmanns eigentümliche „Poetik des Zufalls“ verdichtet diese

²⁰⁹ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 135.

²¹⁰ Sigrid Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 375.

²¹¹ Ingeborg Bachmann: Gier (Fragment). Aus dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. In: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. von Hans Höller. Wien u. München: Löcker 1982, S. 17-61, hier: S. 56.

unheilvolle Ansammlung von Ereignissen zu lebensbedrohlichen Unfällen mit „letalem Ausgang“ (Mal, S. 544), um dadurch ein seismographisches Sensorium für die Anomalien der Zeit zu gewinnen. Die Wahrnehmung dieser traumatischen Symbiose aus persönlichem und gesellschaftlichem Wahnsinn ist nur für jemanden mit einer „Einstellung auf Krankheit“ (OfZ, S. 279) zu begreifen, der mit radikaler „Konsequenz“ (OfZ, S. 278) die zerstückelten Schreckensszenarien als verqueres, ungewolltes, aber doch notwendiges und unvermeidliches Medium der Wahrheitsfindung inszeniert. Der Weg, der die Figuren in der Büchnerpreisrede für den „großen geheimen Schmerz“ (Wahr, S. 275) sensibilisiert, gleicht so gesehen einer Grenzüberschreitung in den Bereich des abgründigen Wahnsinns. Aus dieser Perspektive werden traumatische Spuren einer destruktiven Zeitordnung aufgedeckt, deren unterschwellige Bedrohung den von der gesellschaftlichen Konvention als „gesund“ bezeichneten Menschen weitgehend verborgen bleibt. „Diese Einstellung“, so Bachmann, „kann jemand nötigen, auf dem Kopf zu gehen, damit von dem Ort, von dem sich leicht hunderterlei berichten ließe, dem aber schwer beizukommen ist, Kunde gegeben werden kann.“ Diese Art von geschärfter Wahrnehmung „verlangt Radikalisierung und kommt aus Nötigung“ (OfZ, S. 279).

2. 5 Dem „Mörder Zeit“ zum Trotz: Literatur als Utopie

Dichtung als Ort intensiver Auseinandersetzung mit der Zeitlichkeit des Daseins entwirft nicht selten ein signifikantes Bild vom Menschen, das seine unter dem Joch der Zeit laborierende Existenz als eine skizziert, die sich „auf dieser Erde nicht ganz zu Hause“²¹² fühlt. In der aufreibenden Dialektik von Entzug und Erfüllung *in*, *mit* und *gegen* die Zeit kann er sich in ihr nie völlig einrichten. Der Mensch ist deswegen gehalten, der Zeit und ihren Paradoxien immer wieder aufs Neue zu begegnen, um in diesem unauflösbaren Spannungsverhältnis seine Suche nach Orientierung und Identität produktiv auszurichten:

²¹² Heinrich Böll: Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. Über Gott, Jesus und Christus. In: Karl-Josef Kuschel: Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur. 4. Aufl. München u. Zürich: Piper 1987. (= Serie Piper. 414.) S. 64-76, hier: S. 64.

Diese Zweideutigkeit im Verhältnis zur Zeit kann nicht aufgelöst werden und macht es schwer, mit sich und der Welt ins Gleichgewicht zu kommen. Die Zeit ist einerseits das tragende Medium, in dem einer sich selber haben und verwirklichen kann, und sie ist andererseits die reißende Macht, die das Haben in Frage stellt und Existenz zu vernichten droht [...]. Die darin liegende Paradoxie hat zu immer neuen Versuchen geführt, den in der Zeit-Existenz liegenden Widerspruch zu bewältigen, und selten ist der tragischen Härte standgehalten worden, dass >die Zeit ihre Kinder nährt – und frisst<.²¹³

Soll Zeit als Erfüllung menschlicher Selbstbestimmung weitestgehend verwirklicht werden, muss „das Gefälle zwischen Zukunft und Vergangenheit, zwischen dem Möglichen, dem Notwendigen und dem Wirklichen“²¹⁴ so gestaltet werden, dass darin die Welt als veränderbare Möglichkeit den Bezugsrahmen für die Suche nach Orientierung und Identität abgibt. Die Entfaltung des Menschen *in* der Zeit würde massive qualitative Einbußen erleiden, „wenn in der Welt nichts mehr möglich ist (weil alles von Notwendigkeiten regiert wird) und wenn alles möglich ist (weil es auf nichts mehr ankommt [...]).“²¹⁵ Die Überschreitung des Wirklichen und Notwendigen hin zum sinnvoll Möglichen und noch Ausständigen gestaltet sich demnach als anthropologische Konstante, die den Menschen dazu veranlasst, aus den nur allzu oft erstarrten Zeit- und Wirklichkeitsordnungen – aus dem „hergebrachten Schematismus“ (MRE, S. 87) des Erlebens – auszubrechen. Diese grenzüberschreitende Haltung wird von Ingeborg Bachmann als notwendige Aufgabe, insbesondere des Schriftstellers, angesehen (vgl. Wahr, S. 276). Literarische Texte erschöpfen sich auf Grund ihres Fiktionalitätscharakters nicht eben darin, Informationen über die Wirklichkeit zu vermitteln, sondern leisten einen wesentlichen Beitrag dazu, mittels innovativem Möglichkeitsdenken eine neue, mitunter daseinsoptimierende Sichtweise ins Leben zu rufen.

Was es heißt, sich der Wirklichkeit auszusetzen und aus dieser kritischen Konfrontation heraus ein neues Möglichkeitsdenken zu entwickeln, demonstriert die Autorin ausführlich in ihrer intensiven literarischen wie poetologischen Beschäftigung mit Robert Musil. Das von ihm entworfene und von Bachmann weitgehend übernommene dialektische Verhältnis von „Wirklichkeits“- und „Möglichkeitssinn“, das einen „bewußten Utopismus“, „der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als

²¹³ Friedrich Kümmel: Zum Verhältnis von Zeit und Gegenwart. In: Siegfried Reusch: Das Rätsel Zeit. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 73-82, hier S. 74.

²¹⁴ Hans-Joachim Höhn, *versprechen*, S. 49.

²¹⁵ Ebda.

Aufgabe und Erfindung behandelt“ (MoE, S. 16), zum Programm hat, fungiert für sie gewissermaßen als Ausgangspunkt ihrer utopischen Denkweise. Besonders in ihren Hörspielen spitzt sich der Antagonismus von Wirklichkeit und Möglichkeit immer wieder auf dramatische Art und Weise zu, sodass die damit intendierte Annäherung an die Utopie des „anderen Zustands“ (MRE, S. 101) notwendigerweise zum Scheitern verurteilt bleibt. Den Grund dafür nennt Bachmann in ihrem Radio-Essay über Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*:

Zwar hat der >andere Zustand< aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit geführt, doch Ulrich weiß nun, daß die Utopie dieses anderen Lebens für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt. Für ein Leben in der Gesellschaft muß diese Utopie durch die Utopie des gegebenen sozialen Zustands ersetzt werden. >Utopie der induktiven Gesinnung< nennt Musil sie auch zuweilen. Beide Ideologien aber erreichen, daß an die Stelle der geschlossenen Ideologien offene treten (MRE, S. 102).

Auch wenn der „ekstatische Zustand sich in die Ordnung dieser Welt nicht einfügen läßt“ (Gul, S. 86 f.), liefert der Austritt aus der Zeit- und Gesellschaftsordnung ein umso deutlicheres Indiz für das Aufbegehren gegen die das menschliche Dasein bedrängenden Widersprüche des In-der-Zeit-Seins. Jan und Jennifer können in diesem Zusammenhang als stellvertretende Prototypen einer Revolte gegen die Widrigkeiten der Zeit angeführt werden. Ihr grenzenloser Anspruch, „Ich will, was noch niemals war: kein Ende“ (GG, S. 317), macht sie zu leidenschaftlichen Streitern, deren ekstatisches Liebesexperiment eine ungeahnte Kraft freisetzt, die – wie es der Gute Gott lakonisch formuliert – „wie ein glühendes Zigarettenende in einen Teppich, in die verkrustete Welt ein Loch zu brennen“ (GG, S. 291) vermag. Ihre radikale Forderung nach einer „Gegenzeit“ unterstreicht das von Bachmanns Figuren immer wieder ausgelotete „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“, dessen „Spannungsverhältnis“ (Wahr, S. 276) eine opponierte Bewusstseinshaltung schafft, die gegen das Diktat erstarrter Zeit- und Wirklichkeitsordnungen mobil macht. Auch wenn die Autorin den Austritt aus der Gesellschaft und die damit verbundene Verwirklichung einer „absolute[n] Freiheit“ (ItR, S. 27) als nicht lebbarer Ausnahmezustand erkennt (vgl. Wahr, S. 276), sieht sie doch die Bestimmung des Schriftstellers darin, dieses utopische Richtungsnehmen auf „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“ (Vo5, S. 258) immer wieder zu unternehmen. *Literatur als Utopie* – so auch der programmatische Titel ihrer fünften *Frankfurter Vorlesung* – erhebt unter diesen

Umständen den notwendigen Anspruch, „realisierte[...] Hoffnung auf die ganze Sprache, den ganzen Ausdruck für den sich verändernden Menschen und die sich verändernde Welt“ (Vo5, S. 268) zu sein. In diesem „Sprachraum“ und „nie ganz zu verwirklichenden Ausdruckstraum“ (Vo5, S. 268) schafft die verändernde und entwerfende Kraft der Literatur keine greifbare Utopie mit einer konkreten Verwirklichungsintention, sondern ist getragen von der „Ahnung“ einer „relative[n] Totale“ (ItR, S. 27), von der Offenheit für das Kommende, das der Mensch vor sich sieht. Dieses Zukünftige steht auch für das, als was der Mensch schon angefangen hat zu sein, aber noch nicht ist. Unter diesem utopischen Aspekt könne es der Literatur idealiter gelingen, nicht nur ihre „Zeit zu repräsentieren“, sondern vielmehr auch „etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“ (Vo1, S. 196). Sowohl die Existenz des Schriftstellers, für den die Utopie als unabdingbare Voraussetzung seines Schreibens gefordert wird (vgl. Gul, S. 145) als auch die innere Bestimmung des Kunstwerks haben sich an diesem utopischen Spannungsverhältnis auszurichten (vgl. Vo5, S. 271 u. 275 ff.). Indem das Leiden an der Zeit und an der Erfahrungswirklichkeit nicht einfach resignierend hingenommen, sondern mit den Möglichkeiten der Utopie konfrontiert wird, entwickeln Kunst und Literatur eine besondere Qualität, welche ein ungeahntes Maß an Hoffnungspotential freizusetzen imstande ist. Nicht billige Vertröstung oder die Flucht in ein wirklichkeitsfernes Reich intendiert dieses Möglichkeitsdenken – vielmehr erwächst die Kraft zur Veränderung aus der radikalen Auseinandersetzung mit dem leidgeprüften Schicksal des Menschen. Im Sichtbarmachen des „großen geheimen Schmerz[es], mit dem der Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist“ (Wahr, S. 276), hält der Dichter durch seine utopische Existenz- und Schreibweise die Vision von der unzerstörbaren Würde des Menschen aufrecht (vgl. SW, S. 155) und prüft „wirklichkeitswund und wirklichkeitsuchend“ (Vo2, S. 216) die Hoffnung auf ein tragfähiges Fundament. Den französischen Surrealisten und Widerstandskämpfer René Char zitierend beschließt Ingeborg Bachmann ihre fünfte und letzte *Frankfurter Vorlesung* mit einem leidenschaftlichen Plädoyer für die wegweisende Kraft literarischen Schaffens, das den utopischen Gestus ihres Schriftstellerverständnisses pointiert zusammenfasst: „Auf den Zusammenbruch aller Beweise antwortet der Dichter mit einer Salve Zukunft“ (zitiert nach Vo5, S. 271).

Alle Versuche Ingeborg Bachmanns Utopiekonzept in eine religiöse oder gar in eine politisch-marxistische Kategorie überführen zu wollen, scheitern somit notwendigerweise an ihrer von Robert Musil entlehnten Auffassung, dass „Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung“ (ItR, S. 27) zu verstehen sei. Ihre damit verbundene Skepsis und Ablehnung gegenüber der von politischen oder religiösen Ideologien geforderten Fixierung von Utopie auf ein konkretes Zielbild vermeiden in aller Regel deshalb auch ein naives und vorschnelles Aufzeigen konkreter Lösungsvorschläge. Die ideologiekritische Dimension ihres Utopismus wurzelt – wie Bachmann in ihrem Musil-Essay *Ins tausendjährige Reich* am „Fall Kakanien“ einhellig demonstriert - zu einem erheblichen Teil im tiefen Misstrauen gegenüber einem „Denken in geschlossenen Ideologien“, das immer „direkt zum Krieg“ (ItR, S. 27) zu führen droht. Nicht der verführerische Trug vorgefertigter Zielbilder, wie sie etwa die ideologischen Systeme ihrer Zeit als absoluten Zustand verwirklichen wollen, sondern das prozessuale, unabgeschlossene Richtungnehmen auf ein unerreichbares Ziel bildet die Grundlage ihres Möglichkeitsdenkens. Denn diese

Zielbilder [...] wollen uns zu nichts verführen, nur herausführen aus einem schablonenhaften und konventionellen Denken. Sie zwingen uns, nachzudenken, genau zu denken und mutig zu denken. (ItR, S. 28)

Durch das ständige Bemühen um Annäherung an ein „Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt“ (Wahr, S. 276), sollen die nur allzu oft als beengend empfundenen Grenzen hinausgeschoben werden. Der Wiener Germanist Robert Pichl spricht in diesem Zusammenhang auch von einer „>Poetik des Andeutens<“ und macht darauf aufmerksam, dass die offenen, oft fragmentarisch gestalteten Schlüsse ihres Prosawerks den Leser zum Weiterdenken motivieren sollen: als Stimulans, um „in das Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen einzutreten und so die Wahrheit, den Sinnzusammenhang zwischen privater und kollektiver Geschichte, die Möglichkeit der existenziellen Selbstfindung zu erkennen, freilich als anzustrebendes Fernziel.“²¹⁶ Als probate literarische Repräsentationsform zur nicht-ideologischen Übersetzung dieses utopischen Spannungsverhältnisses fungiert eine allein auf negativer Dialektik basierende Vermittlungsfigur, welche der vorgefundenen Realität mittels Kritik bzw. Negation als notwendiges Korrektiv begegnet. Im Widerspruch zum Bestehenden bezieht sie ihre gesellschafts- und

²¹⁶ Robert Pichl, Ingeborg Bachmanns „areligiöser Agnostizismus“, S. 236.

sprachkritische Dimension aus der negativen Folie, auf deren Hintergrund sie sich inszeniert: als „Gegenzeit“ (GG, S. 317), „Gegenort“ (vgl. z. B. „Ma-na Hat-ta“ GG, S. 279) und „Gegenbild“ (SnG, S. 212) zu aktuellen Zeit- und Gesellschaftsverhältnissen.²¹⁷

Ein weiteres für Bachmanns Dichtung konstitutives Merkmal utopischer Literatur findet sich in ihrer poetologischen Auffassung wieder, dass eine sich vom Leiden herschreibende Dichtung das menschliche Fassungsvermögen zu erweitern imstande ist. Gerade angesichts der massiven Unversöhntheit der Wirklichkeit, wie sie etwa komprimiert in der Metapher vom „Mörder Zeit“ (Vo3, S. 231) ihren Ausdruck findet, weist die Autorin der Schmerz- und Leiderfahrung eine einzigartige Stellung für den menschlichen Erkenntnis- und Reifungsprozess, für die Konfrontation mit der Wahrheit zu (vgl. Wahr, S. 275 ff.). Nicht im Verdrängen, sondern im bewussten Aufspüren subtiler Leid-Erfahrungen könne es der besonderen Funktion von utopischer Literatur gelingen, die bislang verdeckte „Tiefen- und Hoffnungsdimension“²¹⁸ der Wirklichkeit freizulegen (vgl. Gul, S. 139). Und dieses Wissen um die Bipolarität des Lebens bestimmt denn auch die Mehrzahl ihrer literarischen sowie poetologischen Texte, deren utopische Gegenentwürfe die ambivalente Hoffnungsstruktur menschlichen Daseins auf oft radikale Weise offen legen. Als grenzüberschreitende Bewusstseinshaltung begegnet so die utopische Kategorie der „Gegenzeit“ als literarische Chiffre eines Zeitverständnisses, welches das Gefängnis des Gegenwärtigen, In-sich-Geschlossenen und ideologisch Erstarrten überschreiten und die Wirklichkeit als „ein noch nicht abgeschlossenes Abenteuer“²¹⁹ begreifen will.

Indem Bachmann die Problematik der Zeiterfahrung in der polarisierenden Gegenüberstellung von geglücktem und missglücktem Leben entfaltet, wird darin das genuine Charakteristikum ihrer utopischen Zeitsignatur deutlich sichtbar. Menschliches Zeit- und Selbsterleben strukturiert sich demnach in der Verschränkung zweier Erfahrungsweisen, wie sie etwa der französische Existenzphilosoph Gabriel Marcel in seiner „Philosophie der Hoffnung“

²¹⁷ Vgl. Marion Schmaus, Bachmanns Utopiebegriff, S. 221.

²¹⁸ Ernst Bloch, Das Prinzip Hoffnung, S. 945.

²¹⁹ Gabriel Marcel: Homo viator. Philosophie der Hoffnung. Aus d. Franz. übers. von Wolfgang Rüttenauer. Düsseldorf: Bastion 1949, S. 64.

herausgearbeitet hat. Eingebettet zwischen Vergangenheit und ankommender Zukunft befindet sich der Mensch als geschichtlich verfasstes Wesen stets auf dem Weg vom „Noch-nicht-Erfülltsein“ zur „Erfüllung“. In dieser bedrängenden Spannung zwischen dem Menschsein als „Besitz“ und dem Menschsein als „Aufgabe“, die verwirklicht, aber auch verfehlt werden kann, zeichnet sich die existenzielle Grundverfassung des Individuums *in* der Zeit dadurch aus,

daß die Verzweiflung in einem bestimmten Sinne nichts anderes ist als das Bewußtsein der geschlossenen Zeit oder, noch genauer gesagt, der Zeit als Gefängnis – während die Hoffnung als ein Durchbruch durch die Zeit erscheint; alles geht dann so vor sich, als ob die Zeit, anstatt sich um das Bewußtsein zusammenzuschließen, noch etwas durch sich hindurch gehen ließe.²²⁰

Die Hoffnung bzw. das utopische Richtungnehmen auf eine noch ausstehende Größe – „sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe“ (Wahr, S. 276) – ist für Bachmann die zentrale Funktion von Literatur schlechthin. Trotz – oder besser gesagt: *wegen* – ihrer zahlreichen „Geschichten mit letalem Ausgang“ (Mal, S. 544), die vor allem im *Todesarten*-Projekt vielschichtige Traumatisierungen durch den „Mörder Zeit“ zur Evidenz bringen, entwickelt die Autorin als visionären Kontrapunkt stets das Wunschbild nach dem Möglichen, nach dem „anderen Zustand“ der Utopie, welche den Entwurf einer gelingenden Existenzweise erkennen lässt. Das Ausloten der negativen Zeiterfahrung erhält dadurch ein notwendiges Gegengewicht, dessen Hoffnungsstruktur einer unstillbaren Utopiesehnsucht nach dem Wahren, Schönen und nach erfülltem Leben entspringt. In dieser Offenheit auf Zukunft hin konkretisiert der Mensch sein Dasein *in* der Zeit im Modus der Hoffnung und in der Erwartung auf das „Noch-Ausstehende“, aber auch im radikalen Protest gegen die gesellschaftlichen Zeitzwänge und Grenzen, die seine individuelle Entfaltung bedrohen. Dieses Bedürfnis, die Grenzen wissenschaftlicher Erkenntnis, sprachlicher Erfassbarkeit und gesellschaftlicher Konventionen zu transzendieren, ist Bachmanns Auffassung vom Menschen als daseinskonstituierendes Existential unverkennbar eingeschrieben: „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“ (Wahr, S. 276).

²²⁰ Ebda, S. 66.

Für den Bereich der Kunst jedoch, der sich existentiellen Lebensfragen zuwendet, ist eine komplementäre Grenzerweiterung notwendig, wie sie vor allem von Christa Wolf in ihrem Roman *Kindheitsmuster* in Anlehnung an Wittgenstein gefordert wird: „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man allmählich zu schweigen aufhören.“²²¹ Als transzendierendes Medium der Sprache nimmt sich Literatur dieser ständigen Herausforderung an, die von der Alltagswirklichkeit selbstgezogenen Grenzen des „Sagbaren“ dahingehend zu verschieben, dass dabei der Versuch einer Annäherung an den Bereich des „Unsagbaren“ gelingen kann. In dieser grenzerweiternden Funktion sieht auch der renommierte Literaturkritiker Paul Konrad Kurz den Anspruch literarischen Schaffens begründet:

Literatur bewirkt stets ein >Mehr<, und sie macht auf ein >Anderes< aufmerksam, auf die >wirkliche Wirklichkeit<, auf Antriebe, die den einzelnen fordern, auf einen Horizont, der ihn, die soziale Gruppe und die undeutlich übermächtige Gesellschaft übersteigt. Die Literatur lebt aus einem Wahrheitsantrieb und aus einem mystischen Antrieb, aus einem Antrieb des Eros und der gestaltenden Form.²²²

Dieses utopische Richtungnehmen auf „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“ (Vo5, S. 258) erzeugt für Bachmann jenes faszinierende Spannungsverhältnis zwischen dem Wirklichkeits- und Möglichkeitsbereich, dessen kritisches Ausloten ihr literarisches Werk in maßgebender Weise prägt. Ihrem schriftstellerischen Verständnis nach entwickelt die utopische Funktion von Literatur ein notwendiges Korrektiv zu einer nur allzu brüchigen und unvollkommenen Welt, deren Erlösungsbedürftigkeit an erster Stelle steht. Der Versuch, „Vorhandenes in die zukünftigen Möglichkeiten seines Andersseins, Besserseins antizipierend“²²³ fortzusetzen, wie es etwa Ernst Bloch in seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung* als Vision einer vollkommeneren Welt formuliert, kann in diesem Zusammenhang gerade auch auf Bachmanns Utopieverständnis analog übertragen werden.²²⁴

Der „funktionellen Nützlichkeitswelt“ (Vo1, S. 198) einer aufstrebenden Wirtschaftswundergesellschaft vom Anfang der fünfziger Jahre hält Bachmann damit

²²¹ Christa Wolf: *Kindheitsmuster*. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1977, S. 209.

²²² Paul Konrad Kurz: *Zwischen Widerstand und Wohlstand. Zur Literatur der frühen 80er Jahre*. Frankfurt a. M.: Knecht 1986, S. 13.

²²³ Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, S. 163 f.

²²⁴ Im Gegensatz zu Bachmann und Musil postuliert die Blochsche Utopie jedoch ein konkretes Zielbild: „Dieser Weg ist und bleibt der Sozialismus, er ist die Praxis der konkreten Utopie. Alles an Hoffnungsbildern Nicht-Illusionäre, Real-Mögliche geht zu Marx, arbeitet [...] in der sozialistischen Weltveränderung“ (ebda, S. 16).

ein Literaturverständnis entgegen, das zu den restaurativen Tendenzen dieser scheinharmonischen Epoche eklatant im Widerspruch steht (vgl. Vo1, S. 198 f.). Literatur dürfe nicht zur „ästhetische[n] Befriedigung“ (Vo1, S. 192) und sonntäglichen „Programmusik“ (Gul, S. 99) verkommen, die ihre Aufgabe etwa in der privaten Beschönigung des Lebens sieht, sondern intendiert in ihrer vital-poetischen Radikalität das genaue Gegenteil. Poesie müsse aus diesem Grund – so das künstlerische Postulat der Autorin – „scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein [...], um an den Schlaf der Menschen rühren zu können“ (Vo1, S. 197 f.). Ein „ernster und unbequemer, verändernwollender Geist“ (Vo1, S. 199) sei notwendig, um einer verkürzten Sichtweise von Literatur vorzubeugen.

Ein der geschichtlichen Realität enthobenes und auf billige Vertröstung ausgerichtetes Denken eines kommerzialisierten Literaturbetriebs (vgl. Vo1, S. 196 ff.) ist der Autorin ebenso fremd wie die Reduzierung von Literatur auf ein rein politisch instrumentalisiertes Zweckmittel zur Durchsetzung diverser Machtinteressen, wie es in den sechziger Jahren als Postulat schriftstellerischer Produktion zunehmend gefordert wird. Den unübersehbaren Mittelpunkt ihres Schreibens bildet hingegen die dialogische Ausrichtung auf „ein Du [...], dem er [= der Schriftsteller, Anm. A. N.] seine Erfahrungen vom Menschen zukommen lassen möchte“ (Wahr, S. 276). Der reale Erfahrungs- und Wirklichkeitshorizont menschlichen Daseins bildet gleichsam auch den Ausgangspunkt im „Kampf gegen den Mißbrauch ursprünglich großer Leiderfahrung“, der entscheidend dazu beiträgt, den Menschen „aus seiner phantastischen Lethargie zu wecken“ (Vo1, S. 197).

Die einzigartige Stellung der Schmerz- und Leiderfahrung als notwendige Voraussetzung für einen ganzheitlich verlaufenden Erkenntnisprozess sieht der Literaturwissenschaftler Peter Beicken darin begründet, dass durch den sensibilisierten Umgang mit Leid das „Authentische der Erfahrung erhöht“ wird und eine „Grenzüberschreitung, die über das Reale hinaus ins Mögliche zu gelangen sucht“²²⁵, stattfindet. In ihrer Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden, die den bezeichnenden Titel *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* trägt, präzisiert die Autorin ihre „Poetik des Leidens“, welche von Anfang an ihrem Werk unübersehbar eingeschrieben ist. Es kann deshalb

²²⁵ Peter Beicken: Ingeborg Bachmann. Literaturwissen für Schule und Studium. Stuttgart: Reclam 2001. (= Universal-Bibliothek. 15225.) S. 103.

nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden. Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die der Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen (Wahr, S. 275).

Die dargestellte Sensibilisierung für den „großen geheimen Schmerz“ als Voraussetzung künstlerischer Tätigkeit richtet sich vor allem auch gegen ein öffentliches Geschichtsbild, das die Dialektik von Erinnern und Vergessen grundsätzlich negiert und damit jener kulturellen Amnesie Vorschub leistet, in der der Blick auf die Leidensgeschichte der Welt ausgelöscht und verdrängt wird. Im Aufdecken der „verschwiegenen Erinnerung“ (Mal, S. 23) sowie im Aufspüren der „wirklichen Schauplätze“, wo die nach Innen verlagerten „Verbrechen“ (DFF, S. 342) wahrgenommen und benannt werden, bildet Literatur ein notwendiges Korrektiv im Umgang mit Leid und Unrecht, indem sie als provozierendes Gedächtnis gegen das mitleidlose Vergessen und Verschweigen einer abgestumpften Gesellschaft auftritt. Dem von Bachmann attestierten Apathiegehalt und der mangelnden Schmerz-Empfindlichkeit ihrer Zeit (vgl. Vo1, S. 197 f.) könne Literatur mit ihrem kraftvoll-innovativen Widerstandspotential entschieden entgegentreten: im geschärften Blick auf die abgründige Leidensgeschichte der Welt; im Hörbarmachen der ungezählten Schreie unschuldig Leidender, der Opfer und Besiegten in der Geschichte; im Widerstand gegen die wachsende Subjektmüdigkeit, gegen den Gedächtnisschwund und gegen all jene Leid immunisierenden Kategorien, welche die geschichtlichen und zwischenmenschlichen Verletzungen viel zu schnell überdecken und sie nicht heranreichen lassen an die zumutbare Wahrheit des Menschen. Gerade im Blick auf die Situation „nach Auschwitz“ kommt der Literatur die fundamentale Aufgabe zu, dem Schrei der Menschen ein Gedächtnis zu geben und Visionen auf einen utopischen „anderen Zustand“ zu entwerfen, welche die Sehnsucht nach einer größeren Gerechtigkeit, nach dem „ganz Anderen“ wach halten. „Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen“ als „Bedingung aller Wahrheit“²²⁶ – wie es etwa Theodor W. Adorno in seiner *Negativen Dialektik* unüberbietbar auf den Punkt bringt

²²⁶ Theodor W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966, S. 27.

– stellt damit in analoger Weise die unabdingbare Voraussetzung künstlerischen Schaffens dar, wie sie von Ingeborg Bachmann in ihrer Kriegsblindenrede eingefordert wird (vgl. Wahr, S. 275 f.).

Ähnlich wie bei Ilse Aichinger (*Aufruf zum Mißtrauen*) und Günther Eich (*Träume*)²²⁷ findet man bei Bachmann eindringliche Appelle zu einem wachsamem Umgang mit den trügerischen Zeichen der Zeit, indem sie ihre Leser- und Hörerschaft mit unbequemen Wahrheiten und schonungslosen Zeitdiagnosen konfrontiert. Bereits in ihren frühen Gedichten findet sich eine Vielzahl an endzeitlich geprägten Bild- und Wortevokationen, welche als Warnsignale das herannahende Ende der Zeit ankündigen. In wohl einzigartiger Weise fungiert in diesem Zusammenhang das Gedicht *Die gestundete Zeit* (GZ, S. 37), das in beschwörenden Tönen die Forderung nach einem warnenden Umgang mit der (be-)drängenden Zeit verheißungsvoll einmahnt: „Sieh dich nicht um. / Schnür deinen Schuh. / Jag die Hunde zurück. / Wirf die Fische ins Meer. / Lösche die Lupinen! // Es kommen härtere Tage“ (GZ, S. 37). Der Titel des Gedichts, das dem Gedichtband nicht nur seinen Namen sondern auch seine programmatische Richtung gibt, versteht sich als „eindringliche Mahnung, wie viel an kostbarer Zeit für eine Neugestaltung der Welt, die einen radikalen Bruch mit dem Vergangenen einzuschließen hätte, bereits verstrichen ist.“²²⁸ Der vielfach eingeforderte Neubeginn, der nach dem Ende der nationalsozialistischen Schreckensherrschaft dringend notwendig gewesen wäre, lässt bisher vergeblich auf sich warten; stattdessen flüchtet man unter die Oberfläche einer scheinharmonischen Welt, deren überkommene und brüchige Zeitordnung die bereits vergangen geglaubte Katastrophe nur unter anderen Zeitsignaturen neu zum Vorschein bringt. Was in dem Gedicht *Früher Mittag* geradezu idyllisch beginnt (vgl. GZ, S. 44, V. 1-4), mündet bereits in der fünften Verszeile in ein apokalyptisches Untergangsinferno, das am Ende keinen Zweifel an der pessimistischen Zeitdiagnose mehr übrig lässt. Jene „Henker von gestern“, die noch während des Zweiten Weltkriegs die tödlichen Folter- und Vernichtungspraktiken der Nationalsozialisten ausübten, werden „sieben Jahre

²²⁷ Vgl. Ilse Aichinger: *Leben und Werk*. Aktualisierte u. erweit. Neuaufl. Hrsg. von Samuel Moser. Frankfurt a. M.: Fischer 1995. (= Fischer Taschenbuch. 12782.) S. 18 f. sowie Günther Eich: *Träume*. Vier Spiele. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1953, S. 140 ff.

²²⁸ Heinz Vestner: *Das lyrische Werk von Ingeborg Bachmann*. In: *Hauptwerke der österreichischen Literatur*. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Hrsg. von Ernst Fischer. München: Kindler 1997, S. 481-485, hier: S. 483.

später“ in den Zeiten des Kalten Krieges wieder rehabilitiert: „Sieben Jahre später, / in einem Totenhaus, / trinken die Henker von gestern / den goldenen Becher aus. / Die Augen täten dir sinken“ (GZ, S. 44). Die Warnung, dass die Zeit für einen Neubeginn nicht unbegrenzt zur Verfügung steht, wird abschließend auch in diesem Gedicht eindringlich hervorgekehrt: „Das Unsägliche geht, leise gesagt, übers Land: / schon ist Mittag“ (GZ, S. 45). Aller berechtigten Untergangsstimmung zum Trotz, die aus dem Erlebnis politischer Katastrophen und den daraus herrührenden Verletzungen und Verängstigungen resultiert, verharrt das lyrische Ich jedoch nicht in einer resignativen Ohnmachtshaltung gegenüber einer scheinbar verheerten Zeit, sondern mobilisiert stets einen letzten Funken Hoffnung, der als direkte Aufforderung an den Leser übertragen wird:

[...]

Nur die Hoffnung kauert erblindet im Licht.

Lös ihr die Fessel, führ sie
die Halde herab, leg ihr
die Hand auf das Aug, daß sie
kein Schatten versengt!

[...]

(GZ, S. 45)

3. Die Phantasmagorie der „Gegenzeit“

3. 1 Der Austritt aus der Gesellschaft

Dem Rütteln an den Grenzen von Raum und Zeit als radikale Inszenierung eines Grenzübertritts, bei dem die ekstatische Liebesbeziehung der beiden Protagonisten auf die Spitze getrieben wird, folgt ein jähes, dafür umso brutaleres Ende. Als Jan mit den Worten „Ich bin mit dir und gegen alles“ (GG, S. 317) die „Gegenzeit“ ausruft, sieht der Gute Gott den Zeitpunkt gekommen, „die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen“ (GG, S. 318) zu lassen. Zu seiner Rechtfertigung vor Gericht erklärt er, dass er diesen und eine Reihe weiterer Bombenanschläge auf Liebespaare, die sich „absentierten“ (GG, S. 305), begangen habe, weil ihre absolut gesetzte Liebe eine große Gefahr für die bestehende Ordnung darstelle. Indem Jan und Jennifer die von ihm als ewig und natürlich angesehene Konvention übertreten, entziehen sie sich den gesellschaftlichen Spielregeln, für deren rigorose Einhaltung der Gute Gott als personifiziertes Gewalt- und Herrschaftsprinzip kategorisch steht.²²⁹ Gegen Ende des Hörspiels nennt er in seinem „Glaubensbekenntnis“ auch den Grund für sein verhinderndes Einschreiten gegen die Verwirklichung einer „Utopie des anderen Zustands“. Als Hauptgegner der gesellschaftlichen Ordnung, der die „Ruhe und Sicherheit“ und den gewohnten „Gang aller Dinge“ vehement zu gefährden droht, führt der Gute Gott die realitätstranszendierende Sprengkraft der Liebe an, deren irrationaler Wesenszug einen nicht disziplinierbaren Ausnahmezustand hervorruft:

Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage. Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den Tod ihrer Widersacher. Ich glaube, daß die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als alle Ketzereien. Ich glaube, daß, wo sie aufkommt, ein Wirbel entsteht wie vor dem ersten Schöpfungstag (GG, S. 318).

Damit das reibungslose Funktionieren im Ordnungsgetriebe der Gesellschaft auch weiterhin gewährleistet werden kann, wird dem ekstatischen Liebesexperiment ein gewaltsames Ende bereitet. Während Jan seinen utopischen Lebensentwurf wieder

²²⁹ Vgl. Sara Lennox, Hörspiele, S. 92 sowie Gul, S. 86 f.

aufgibt und in die zeitliche Ordnung der Normalität zurückkehrt, wird Jennifer als Befürworterin einer subversiven, im Widerspruch zur gesellschaftlichen Konvention stehenden „Gegenzeit“ durch ein vom Guten Gott in Auftrag gegebenes Bombenattentat eliminiert. Das Gesetz der Ordnung – so hat es den Anschein – siegt damit über das Gesetz der Liebe und macht unmissverständlich klar, dass jeder Versuch sich außerhalb der gesellschaftlichen Norm zu stellen, kläglich zum Scheitern verurteilt ist. Analog zu Bachmanns Behauptung, „daß wir in der Ordnung bleiben müssen“ (Wahr, S. 276), formuliert auch der verwirrte Richter seine Einsicht in das unabdingbare Festhalten an diese: „Etwas anderes ist nicht möglich und gibt es nicht“ (GG, S. 319). Liebe kann nur als annehmbarer Status innerhalb der Gesellschaftsordnung verwirklicht werden, wenn sie ihren anarchischen Absolutheitsanspruch aufgibt. Aus diesem Grund plädiert der Gute Gott auch für eine banalere Dimension in puncto Liebesbeziehung, etwa in Form einer institutionellen Ehe, die er ironischerweise als „ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit“, als „Kameradschaft und wirtschaftliche Interessensgemeinschaft“ bezeichnet, die „[a]lles im Gleichgewicht und in der Ordnung“ (GG, S. 319) belässt. Die von Jan und Jennifer proklamierte „Gegenzeit“ verweigert sich jedoch mit aller Vehemenz gegen das triviale Mittelmaß gesellschaftlicher Domestizierungsversuche und hält unbeirrt am Weg „aus der Gesellschaft in die absolute Freiheit“ (ItR, S. 27) fest. So verwundert es auch nicht allzu sehr, wenn die im Hörspiel zitierten Tragödien „der großen, alten Liebespaare“ (Gul, S. 86 f.) – Orpheus und Eurydike, Tristan und Isolde, Romeo und Julia, Abaelard und Heloise, Paolo und Francesca (vgl. GG, S. 294 f.) – den unausweichlichen Liebestod vorwegnehmen. Im Unterschied zu den berühmten Liebespaaren der Weltliteratur fällt bei Bachmann hingegen nur die weibliche Protagonistin dem tödlich endenden Absolutheitsanspruch der Liebe zum Opfer.²³⁰ Jans Versprechen, er werde

leben und sterben mit ihr, sich Ungewißheit und Not überantworten,
seine Herkunft und seine Sprache vergessen und mit ihr reden in
einer neuen bis ans Ende seiner Tage (GG, S. 275),

²³⁰ Jürgen Seim weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass diese Opfer-Konstellation einen Großteil der späteren *Todesarten*-Texte strukturiert: „Wie noch öfter im Werk Ingeborg Bachmanns, trägt auch hier die Frau allein das Leiden der Liebe“. Jürgen Seim: Ingeborg Bachmann – *Der gute Gott von Manhattan*. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München u. Zürich: Piper 1989. (= Serie Piper. 792.) S. 395-402, hier: S. 398.

wird von ihm ab dem Zeitpunkt wieder gebrochen, als er einen kurzen Augenblick lang Jennifer zurück lässt, um sein Schiffsticket für die Retourfahrt nach Europa zu stornieren. Auf dem Weg zurück zum Liebesort unterliegt er der momentanen Versuchung, sich in der Normalität des Alltags auszuruhen:

Weil er plötzlich als die Entscheidung gefallen war, Lust verspürte, allein zu sein, eine halbe Stunde lang ruhig zu sitzen und zu denken, wie er früher gedacht hatte, und zu reden, wie er früher geredet hatte an Orten, die ihn nichts angingen, und zu Menschen, die ihn auch nichts angingen. Er war rückfällig geworden, und die Ordnung streckte einen Augenblick lang die Arme nach ihm aus (GG, S. 326).

Indem Jan in einer Bar nach der realen Zeit fragt und sich eine Zeitung geben lässt (vgl. GG, S. 324 f.), hebt er die von ihm zuvor ausgerufene „Gegenzeit“ wieder auf. Mit ironischer Anspielung auf das Ende von Goethes *Faust*²³¹ kommentiert der Gute Gott Jans Verhalten somit als notwendige Rückkehr in die Normalität der gesellschaftlichen Ordnung: „Er war gerettet. Die Erde hatte ihn wieder“ (GG, S. 327). Seine Unfähigkeit, den „anderen Zustand“ voll und ganz durchzuhalten wird ihm von Seiten der traditionellen Ordnungshüter (Richter und Guter Gott) als verdiente Rettung vor dem gemeinsamen Liebestod ausgelegt.

Auffallend in diesem Zusammenhang erweist sich der Umstand, dass gerade die Protagonisten, die sich bei Bachmann außerhalb der Ordnung bewegen (Jennifer, Wildermuth, das Ich in *Malina*) zum Scheitern verurteilt sind, während jene, die sich im Kompromiss an das Ordnungsschema der Welt anpassen, zu einem mittelmäßigen Dasein *in* der Zeit verdammt sind (Jan, Malina, Hanna, die Hauptfigur in *Das dreißigste Jahr*). Der inneren Logik des Hörspiels entsprechend ist es am Ende allein Jennifer, die um der Liebe willen stirbt; Jan kehrt wieder in die gewohnte Ordnung zurück, um – wie es der Gute Gott ironisch kommentiert – „bei schlechter Laune und mit mäßigen Ansichten lange [zu] leben“ (GG, S. 327). In beiden Fällen scheitern die Liebenden an der Unbedingtheit ihres Anspruchs: Jan verleugnet den Liebesschwur und sich selbst, indem ihn die profane Dynamik der Alltagsrealität erneut einholt und vom mystischen Weg der „Gegenzeit“ abbringt; Jennifer erleidet das tödliche Schicksal der Ekstatikerin, weil sie unbeirrt am Grenzübertritt ins „Unmögliche“ festhält. Das vernichtende Fazit des Guten Gottes fällt somit wenig überraschend aus:

²³¹ Vgl. Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie Erster Teil*. Stuttgart: Reclam 2004. (= Reclams Universal-Bibliothek. 1.) S. 135.

Ja, aufliegen müssen sie, spurlos, denn nichts und niemand darf ihnen zu nah kommen. Sie sind wie die seltenen Elemente, die da und dort gefunden werden, jene Wahnsinnsstoffe, mit Strahl- und Brandkraft, die alles zersetzen und die Welt in Frage stellen. Noch die Erinnerung, die von ihnen bleibt, verseucht die Orte, die sie berührt haben (GG, S. 322).

Der Tod Jennifers als einzig mögliche Konsequenz ist dem entrückten Liebeskonzept nur allzu deutlich eingeschrieben.²³² Eine Alternativvariante im Sinne eines positiven Ausgangs der Handlung schließt Bachmann mit dem Verweis auf die im Hörspiel herbeizitierten Tragödien kategorisch aus (vgl. Gul, S. 86). In einem Interview mit Ekkehart Rudolf vom 23. März 1971 bekräftigt sie das Scheitern der „Gegenzeit“ als innere Notwendigkeit: „Aber jeder hält es doch, ohne zu wissen, für ausgeschlossen, daß Romeo und Julia jemals verheiratet sein könnten oder daß Tristan und Isolde sich irgendwo etablieren – auf einer Insel oder sonstwo – und dort weiterleben“ (Gul, S. 86). Der Gedanke, dass das groß angelegte Liebesabenteuer von Jan und Jennifer in weiterer Folge am „ehelichen Herd“ verkümmern könnte, ist zugegebenermaßen nur wenig berauschend und würde wohl auch jeden seriösen Hörspieldramaturgen gewaltig vor den Kopf stoßen. Folgerichtig impliziert das Scheitern der unbedingten Liebe, das im Hörspiel nicht nur exemplarisch dargestellt, sondern auch systematisch und intertextuell reflektiert wird, ein notwendiges „Zu-Grunde-gehen“ im doppeldeutigen Sinne: dem Absolutheitsanspruch der Liebe radikal „auf den Grund“ zu gehen, um damit die Möglichkeit eines genuinen Lebensvollzugs voll und ganz auszukosten, aber dafür auch das eigene Leben aufs Spiel zu setzen und daran „zugrunde“ zu gehen. Diese beiden Seiten gehören in *Der gute Gott von Manhattan* so zusammen, dass sie einander vorbehaltlos bedingen. In dieser gegenseitigen Dialektik liefern sie gleichzeitig den strukturellen Rahmen für das „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ (Wahr, S. 276), innerhalb dessen das Projekt der „Gegenzeit“ seine aporetischen Konturen entfaltet.

Die utopische Dimension der „Gegenzeit“ und der darin diskutierte Topos der absoluten Liebe werden in ihrem notwendigen Scheitern bereits gebrochen und systematisch in Frage gestellt. „Liebe als Verneinung, als Ausnahmezustand“ – so Bachmann in Anspielung auf Robert Musils Utopie des „anderen Zustands“ – „kann

²³² Die symbiotische Verbindung von ekstatischer Liebe und Todesnähe wird nicht nur durch das terroristische Auftreten des Guten Gottes ins Feld geführt (vgl. z. B. GG, S. 318), vielmehr sind es die Liebenden selbst, die im ungezügelten Liebesrausch eine ausgeprägte Todessehnsucht entwickeln. Vor allem die pathetische Rede Jans weist in diesem Zusammenhang eine deutliche Todessymbolik auf (vgl. GG, S. 316 u. S. 321).

nicht dauern. Das Außer-sich-sein, die Ekstase wahren – wie der Glaube – nur eine Stunde“ (ItR, S. 27). Dem mystischen Austritt aus der konventionellen Zeit- und Gesellschaftsordnung, verbunden mit dem unmöglichen Ziel, eine absolute Verwirklichung individueller Sehnsüchte im Modus des „erfüllten Augenblicks“ durchzusetzen, folgt notgedrungen die schmerzliche Zurückführung in das bestehende Ordnungsmuster bzw. der Tod als logische Konsequenz bei beharrlicher Missachtung. Was jedoch bleibt, ist im Fall Jans die „Ahnung“ von einem unentfremdeten, „anderen Leben“, die gemäß dem Bachmannschen Utopiekonzept in die Feststellung mündet, „daß die Utopie dieses anderen Lebens für die Praxis des Lebens keine Vorschriften gibt und für ein Leben in der Gesellschaft durch die Utopie des gegebenen sozialen Zustands [...] abgelöst werden muß“ (ItR, S. 27). In dieser kritischen Revision präsentiert sich das Hörspiel „so gesehen als eine Art Versuchsanordnung, in der die Prämissen, die Phantasmen und die Paradoxien des ekstatischen Liebeskonzepts differenziert beleuchtet und kritisch hinterfragt werden.“²³³ Die darin manifestierte Gratwanderung zwischen Utopie und Kritik stellt diese „Kriminalgeschichte der Liebe“²³⁴ als einen außerordentlichen „Grenzfall“ (Wahr, S. 276) dar, der gerade in seinen unterschiedlichen Erkundungen das Spannungsverhältnis zwischen dem „Unmöglichen und dem „Möglichen“ auf eine radikale Weise auslotet, dessen Faszination man sich nur schwer entziehen kann. Trotz dieser Einsicht in die unauflösliche Diskrepanz zwischen dem individuellen Lebensentwurf und der gesellschaftlichen Realität thematisieren Bachmanns Texte die insistierende Suche nach einem Leben „ohne Täuschung“, das „in der Dunkelhaft der Welt nicht aufgibt und nicht aufhört nach dem Rechten zu sehen“ (Wahr, S. 277).

Das ständige Bemühen um das „Unaussprechliche“, um eine „Annäherung an Vollkommenheit“ (MuD, S. 62), auch wenn sie immer wieder zum Scheitern verurteilt ist, wird von ihr als notwendige Aufgabe des Menschen, insbesondere des Dichters, angesehen (vgl. Wahr, S. 276). Für die Schriftstellerin Christine Koschel, langjährige Freundin von Bachmann während ihres Rom-Aufenthalts und Mitherausgeberin der vierbändigen Werkausgabe, gründet die besondere Faszination dieser utopischen Fokussierung in Bachmanns „Unbedingtheit und [...] Kraft, die Ausnahme zu denken“, im „Glaube[n], wenn auch vielfach gebrochen, an eine wertschöpferische

²³³ Christine Lubkoll, Utopie und Kritik, S. 133.

²³⁴ Hans Höller, Das Werk, S. 108.

Revolte, im Gegensatz zur nihilistischen.“²³⁵ In dieser Eigenschaft aber entwirft die Autorin gerade in ihrem letzten Hörspiel die Vision eines gelingenden Existenzvollzugs, der im Augenblick erfüllter Gegenwart die Unabhängigkeit von einer chronologischen und damit entfremdenden Zeitordnung anstrebt. Die Formulierung des Entwurfs einer geglückten Existenz als Zustand aufgehobener Zeit will damit zeigen, dass Bachmann nicht bei einer negativen Bestandsaufnahme gesellschaftlicher Zeit- und Ordnungsmuster stehen bleibt, sondern immer wieder die verschiedenen Möglichkeiten einer Teilhabe an der „geheime[n] langsame[n] Feier Zeit“ (Jug, S. 334), d.h. an einem ekstatischen, intensiv und ganzheitlich erlebten Zustand, anvisiert. In der Zeit zu sein, die als ein lineares Kontinuum streng geordnet und damit den gesellschaftlichen Zwängen einer chronologischen Zeitmessung in Form von Uhren und Kalendern unterliegt, würde bedeuten, den anonymen „Stimmen“ der Gesellschaft ausgeliefert zu sein und die Welt als „Krankheit“ zu erleiden. Eine bloß quantitativ „gefüllte“ Zeit schafft noch keine „erfüllte“ Zeit, sondern sie bedarf einer qualitativen Transformation, einer - wie es Hugo von Hofmannsthal formuliert – umgehenden Erlösung: „Die Zeit hat keine Zeit zu warten: Sie will erlöst werden.“²³⁶ Der unerlöste Chronos wird zur erlösten Zeit, zum sinnerfüllten Kairos, in dem bedrohlich vergehende in glücklich aufgehobene Zeit umgewandelt wird. Gelingt dies, dann erscheint die Welt im festlichen Gewand eines fortdauernden Feiertags (vgl. Jug, S. 334).

Für die pathologischen Zeitstrukturen einer verkehrten Welt, unter deren Entfremdungszwängen das Individuum sichtlich leidet, stehen im *Guten Gott von Manhattan* symptomatisch die anonymen „Stimmen“ der Gesellschaft. Neben ihrer signifikanten Repräsentationsfunktion der gesellschaftlichen Massenkultur (vgl. GG, S. 276) suggerieren die aus losen Zitaten und Floskeln bestehenden Textcollagen die Verheißungen der kapitalistischen Werbe- und Konsumwelt, welche die Liebenden während des gesamten Hörspiel-Geschehens permanent begleiten. Ähnlich wie in Bachmanns Gedicht *Reklame* (vgl. AGB, S. 114) entfalten die „Stimmen“ auch hier eine ungemeine Suggestivkraft, durch deren Hilfe die „Macht der gesellschaftlichen Rede und das >Geschäft mit Träumen<, die Abhängigkeit des

²³⁵ Christine Koschel: Spazieren. Römische Begegnungen. In: du (1994), H. 9, S. 65-66, hier: S. 65 f.

²³⁶ Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd XVII: Dramen 15. Hrsg. von Gudrun Kotheimer u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a. M.: Fischer 2006, S. 1152.

individuellen Begehrens von omnipräsenten Klischees und Vorgaben“,²³⁷ geschickt inszeniert wird. Andreas Hapkemeyer sieht darin zu Recht eine Parallele zu den soziologischen Untersuchungen Herbert Marcuses, der Anfang der fünfziger Jahre die allgegenwärtigen Auswirkungen der modernen Massenkultur auf das alltägliche Leben in den Blick nimmt:

Ingeborg Bachmann stellt dichterisch das dar, was der Philosoph und Soziologe Herbert Marcuse, der lange in Amerika gelebt hat, als die magischen, autoritären, rituellen Elemente der Medien und Reklame bezeichnet, die dahin tendieren, die Besinnung des Menschen auf ureigenste Fragen zu verhindern und mit Scheinfragen und –antworten zu überlagern.²³⁸

Als Gegenprogramm zur amerikanischen Wirtschaftswunderwelt der Nachkriegszeit, deren wohl prominentester Schauplatz die aufstrebende Metropole New York als Inbegriff des westlichen Fortschritts ist, versuchen Jan und Jennifer mit dem Austritt aus der Zeit- und Gesellschaftsordnung sich von den kommerziellen Verführungen der „Stimmen“ zu befreien. Nicht mehr das Motto „Bedenke, daß Zeit auch Geld ist“,²³⁹ wie es etwa zweihundert Jahre zuvor Benjamin Franklin als Vertreter einer aufkommenden zweck- und gewinnorientierten Leistungsgesellschaft proklamierte, sondern der statische Zustand der „Gegenzeit“ („kein Ende“) wird zur neuen Zeitordnung erklärt, die der Logik der „Stimmen“ diametral entgegengesetzt ist. Der darin fokussierte Blick auf das Phantastische, das Unmögliche und auf den irrationalen Moment des „anderen Zustands“ offeriert in prägnanter Schärfe einen unüberwindbaren Gegensatz zu den bestehenden Zeitstrukturen in der Gesellschaft. Danach repräsentieren die anonymen „Stimmen“ der Massenkultur die scheinbaren Schattenseiten einer auf Beschleunigung und Gegenwartsfeindlichkeit basierenden „Chronokratie“, unter deren Zeitzwängen das Individuum seiner Erlebnisvielfalt und Erfahrungstiefe beraubt wird. Diese Zeitordnung lässt demnach

nur die Alternative zu, den >Stimmen< der Gesellschaft, die ihre Ideologie transportieren, zu folgen, wie Jan, oder, so man das Spiel des Lebens nicht nach den Regeln der gegebenen gesellschaftlichen Ordnung mitzuspielen gedenkt, zerstört zu werden, wie Jennifer.²⁴⁰

²³⁷ Christine Lubkoll, Utopie und Kritik, S. 137.

²³⁸ Andreas Hapkemeyer: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 1990. (= Sitzungsberichte der Österr. Akad. der Wiss. Philo.-hist. Klasse. 560.) S. 85.

²³⁹ Geflügelte Worte. Der klassische Zitatenschatz gesammelt, erläutert u. hrsg. von Georg Büchmann. Fortges. von Walter Robert-tornow [u.a.]. Neu bearb. von Winfried Hofmann. 40. Aufl. Frankfurt a. M. u. Berlin: Ullstein 1995, S. 308.

²⁴⁰ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 85.

Obwohl die monotonen „Stimmen“ während des gesamten Hörspiel-Geschehens auftreten und vor allem in den akustischen Realisationen der jeweiligen Inszenierungen²⁴¹ ein außerordentlich wichtiges dramaturgisches Gestaltungsmittel darstellen, wird ihre strukturbildende Funktion nur selten erkannt. Zu Recht charakterisiert Haider-Pregler die bedrohlichen Einflüsterungen als „Ausdruck für das unpersönliche Aneinandervorbeihasten und für die Kommunikationslosigkeit der Menschen in der Großstadt“²⁴², welche die Zeitsignatur der inneren Handlung fundamental bestimmen. Zusammen mit den Handlangern des Guten Gottes sind sie die eigentlichen Drahtzieher, die die Grenzüberschreitung provozieren, um damit das konventionelle Zeit- und Ordnungsdenken umso mehr zu legitimieren. Durch ihre meisterhafte Verführungskunst gelingt es ihnen sukzessive das Sehnsuchtpotential des Liebespaares dahingehend zu manipulieren, dass die beiden Protagonisten sich bedingungslos dem entrückten Experiment hingeben. Die Phantasmagorie der utopischen „Gegenzeit“ als das „Andere der Zeitordnung“ wird von dieser geradezu als ihr notwendiger Effekt hervorgebracht und schrittweise verstärkt. Ein konstitutives Wesensmerkmal der „Gegenzeit“ liegt demnach in ihrer wörtlichen Bedeutung begründet: die „Gegenzeit“ richtet sich *gegen* das unerbittliche Diktat der Zeit, ist gewissermaßen in ihrem radikalen Anspruch ein Oppositionsinstrumentarium gegen die vorgegebene Zeitordnung. Vor diesem Hintergrund versteht sie sich nicht nur als ein rein privatistisches Phänomen eines ekstatischen „anderen Zustands“, sondern impliziert gerade auf Grund ihrer gesellschaftskritischen Komponente einen Zeitdiskurs, der das weitverzweigte System temporaler Strukturen kritisch in Frage stellt und neue Gegenperspektiven auslotet.

²⁴¹ Einen Überblick über die verschiedenen Funkrealisationen bietet Hilde Haider-Pregler: «ein Spiel für Stimmen ... zum Hören oder zum Lesen». Anmerkungen zu den Hörfunk-Produktionen von *Der gute Gott von Manhattan*. In: Cultura Tedesca. Bd 25: Ingeborg Bachmann. A cura di Robert Pichl e Barbara Agnese. Rom: Donzelli 2004, S. 73-76, hier: S. 73.

²⁴² Hilde Haider-Pregler: Ingeborg Bachmanns Radioarbeit. Ein Beitrag zur Hörspielforschung. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 Janvier 1986 Nantes. Hrsg. von Jean Paul Barbe u. Werner Wögerbauer. Nantes: Univ. 1986, S. 24-81, hier: S. 68.

3. 2 Das Postulat des „erfüllten Augenblicks“

„Die Augenblicke glühten, die Zeit wurde
zur schwarzen Brandspur dahinter [...]“
(DJ, S. 115 f.)

Die im Hörstück thematisierte Zeitproblematik äußert sich nicht nur als Versuch den chronologischen Ablauf der Zeit zu unterlaufen, um auf diese Weise auch jener Vergänglichkeit zuvorzukommen, die den radikalen Anspruch des Liebespaares – nämlich Liebe bis ans Ende und darüber hinaus (vgl. GG, S. 316 u. S. 321) – zu gefährden droht, sondern vor allem auch als leidenschaftlich artikuliertes Bekenntnis nach bewusster, intensiver Wahrnehmung des „erfüllten Augenblicks“. Die Unmöglichkeit des ekstatischen Liebesexperiments kanalisiert die Aufforderung des Moments aber dahingehend, dass entgegen aller sozialen Konstruiertheit von Zeit eine radikale Loslösung aus eben diesen Verhältnissen stattfinden soll. Ein Blick in die spannungsreiche Literaturgeschichte genügt bereits, um zu zeigen, dass die *Flucht aus der Zeit* zugleich auch eine *Flucht aus der Gesellschaft* impliziert, die jedoch als solche immer zum Scheitern verurteilt ist.

Wie die Anspielungen auf die tragischen Schicksale der fünf berühmten Liebespaare deutlich belegen, gerät die Liebe in ihrem exklusiven Absolutheitsanspruch nur allzu schnell in Konflikt mit den normativen Anforderungen gesetzlicher, institutioneller und habitueller Zeitordnungen, denen die Erfüllung individueller Sehnsüchte weitgehend gleichgültig ist. Besonders „die Überzeugung, daß sich die reinsten Empfindungen nur in der vollkommenen Freiheit von sozialen Einschränkungen entwickeln können“, wie sie vor allem im 18. Jhdt. im Zuge eines signifikant hervortretenden Autonomieanspruchs vom Einzelnen eingefordert wird, liefert „den Ausgangspunkt konfliktgeladener Darstellungen“.²⁴³ Der Versuch, das Wesen der Liebe in ihrer absoluten Form und die daraus resultierenden Konflikte als manifest vorhandenen kulturellen Topos darzustellen (vgl. die Theaterszene GG, S. 294 f.), reiht den speziellen Fall von Jan und Jennifer damit „als neue Variante eines sich

²⁴³ Artikel „Liebe“. In: Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 1995. (= UTB für Wissenschaft. 8034.) S. 247-251, hier: 249. Als literarische Beispiele werden *La Nouvelle Héloïse* (1761) von Jean-Jacques Rousseau und *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) von Johann Wolfgang von Goethe angeführt.

stets wiederholenden Geschehens²⁴⁴ in die lange Liste jener ein, die der Liebe konsequent auf den Grund gehen. Was diese „fünf der schönsten Liebesgeschichten der Welt“ (GG, S. 294) mit den beiden verbindet, ist ihr obsessiver Hang zur rauschhaften Ekstase, die auf direktem Wege in „einen verderblichen Wahnsinn, gemischt aus beseligender Schönheit und verzehrendem Weh“,²⁴⁵ hineinführt. Das vernichtende Urteil der beiden Eichhörnchen Billy und Frankie, die während des Jahrmarktsspektakels als Theatervorführer zum Einsatz kommen und das „furchtbare Lieben und Sterben“ (GG, S. 295) der einzelnen Paare ironisch persiflieren, fällt daher auch nur wenig überraschend wie folgt aus: „Zur Hölle mit ihnen. Zur Hölle!“ (GG, S. 294)

Wie Lubkoll in diesem Zusammenhang betont, stellt das utopische Programm der „Gegenzeit“ – die Proklamation purer Dauer im „erfüllten Moment“ – einen deutlichen Bezug zur Augenblickswette in Goethes *Faust* her.²⁴⁶ Im Augenblick höchsten Glücks wähnt sich auch Jennifer, als das Liebesspiel im 57. Stockwerk des Atlantic City Hotels bereits seinen topographischen wie ekstatischen Höhepunkt erreicht: „Ich möchte jetzt alles so hinlegen und stellen, als blieb es für immer. Welch ein Augenblick!“ (GG, S. 314) phantasiert sie im Zustand ekstatischer Entrückung. Und auch der Gute Gott kommentiert das statische Verharren im „erfüllten Augenblick“ als bedingungslose Selbsthingabe an jenen Zeitmodus, durch den das temporale Ordnungsgefüge der Welt gewaltig durcheinander gerät: Die Liebenden „schwuren sich Gegenwart und sonst nichts“ (GG, S. 296). Erfüllte Gegenwart – wie sie vor allem auch in Fausts Motto „Verweile doch! du bist so schön!“²⁴⁷ ihren exemplarischen Ausdruck findet – wird von den Protagonisten in aller Regel als zeitenthobener Zustand erlebt, der den Zugang zur vollkommenen Glückseligkeit in sich birgt. Die Forderung, wonach die flüchtige Dauer des Augenblicks als immerwährender Zustand der Ekstase ohne Intervall, ohne Erschlaffung oder Intensitätsverlust durchgehalten werden soll, lässt im Hörspiel nicht lange auf sich warten. Das Schicksal der ungebändigten Leidenschaft ist den Liebenden förmlich ins Fleisch eingeschrieben: „Sie umarmten einander und dachten schon an die nächste Umarmung“ (GG, S. 296). Die darin geäußerte Forderung nach

²⁴⁴ Viola Fischerova: Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan* - ein Mythos? In: Literatur und Kritik (1977), S. 279-290, hier: S. 288.

²⁴⁵ Walter Muschg, Tragische Literaturgeschichte, S. 472.

²⁴⁶ Vgl. Christine Lubkoll, Utopie und Kritik, S. 128.

²⁴⁷ Johann Wolfgang Goethe, Faust, S. 48.

schrackenloser, unbegrenzter Lust lässt sich Freud zufolge jedoch nur in „ermäßigtem Sinn“ verwirklichen. Bezugnehmend auf Goethes Sentenz „Alles in der Welt lässt sich ertragen, nur nicht eine Reihe von schönen Tagen“²⁴⁸ formuliert er die Einsicht, dass unsere Glücksmöglichkeiten bereits durch unsere geschöpfliche Veranlagung maßgeblich beschränkt sind. Ein Zustand ohne Mangel, wie es etwa die Statik der „Gegenzeit“ intendiert, erzeuge demnach nur ein unerträgliches Gefühl von „lauem Behagen“, weil nämlich die Abwesenheit jeglichen Mangels zugleich die Abwesenheit allen Begehrens bedeute. Der Glücksanspruch des Menschen erfährt darin gerade nicht seine volle Verwirklichung, sondern entpuppt als sinnlos und leer:

Jede Fortdauer einer vom Lustprinzip ersehnten Situation ergibt nur ein laues Behagen; wir sind so eingerichtet, daß wir nur den Kontrast intensiv genießen können, den Zustand nur sehr wenig.²⁴⁹

Das Augenblicksglück kann nicht so weit akkumuliert werden, dass sich dadurch der Augenblick selbst auf Dauer stellen ließe. Seine Erscheinungsform ist fragmentarisch strukturiert, „end-lich“ und nur von beschränkter Dauer, und doch generiert es einen entscheidenden Ausblick auf den Mehrwert des Lebens von größter Intensität. Mit dem Moment des Augenblicks, der seinem Namen nach als zeitliche Begrenzung des Blickens der Augen und damit als minimales Zeitmaß gebraucht wird, um in der Momentbestimmung des Jetzt-Punktes zwischen Vergangenheit und Zukunft „die merkwürdige Gegenwart von etwas, das selber weder ist noch nicht ist“²⁵⁰ zu begründen, stellt sich so die Frage nach der Relation von Zeit und Ewigkeit: „Die Gegenwart wird einerseits zum verschwindenden Punkt in der Flucht der Zeit und erscheint andererseits als ein Atom der Ewigkeit, die in dieser Form allerdings keine Dauer mehr annehmen kann.“²⁵¹ Als Einbruch einer anderen Wirklichkeit entpuppt sich dementsprechend auch das in absoluter Augenblicksgegenwart kulminierende Liebesexperiment im Hörspiel: Jan und Jennifer wähnen sich, mittels Ekstase in die Zone der Transzendenz vorgedrungen zu sein. Während ihrer „Reise ins Paradies“ „verbündet sich der Augenblick mit dem Immer, eine radikal andere, gerade nicht lineare Zeit soll hier herrschen.“²⁵² Die

²⁴⁸ Ernst Lauterbach: Lexikon Goethe Zitate. Auslese für das 21. Jahrhundert. Aus Werk und Leben. München: Judicium 2004, S. 939.

²⁴⁹ Sigmund Freud, Das Unbehagen in der Kultur, S. 75.

²⁵⁰ Artikel „Zeit“. In: Alois Halder: Philosophisches Wörterbuch. Völlig überarb. Neuauflage. 2. Aufl. Freiburg i. Breisgau: Herder 2003, S. 44.

²⁵¹ Friedrich Kümmel, Zum Verhältnis von Zeit und Gegenwart, S. 73.

²⁵² Andrea Egger-Riedmüller, Der Himmel über Wien und die Variation einer Grenze, S.1.

Verlockungen der weltentrückten Sphäre des 57. Stockwerks stellen sich aber auf Grund ihrer zu hohen ätherischen Konzentration als nicht dauerhaft realisierbar heraus. Am Ende steht deshalb der tödliche Untergang der Ekstatikerin (Jennifer) oder die Rückkehr in die Alltagsrealität (Jan). Das Scheitern der „Gegenzeit“ wird somit ganz wesentlich mit der Forderung nach einer neuen Zeitordnung begründet, welche die nicht lebbare Utopie des stillstehenden Augenblicks gegenüber einer chronologisch voranschreitenden Zeit zu behaupten versucht.

3. 3 „Keine neue Welt ohne neue Sprache“

Neben dem Austritt aus der bestehenden Zeit- und Gesellschaftsordnung wendet sich das utopische Experiment der „Gegenzeit“ vor allem gegen die einengenden Grenzen der menschlichen Sprache, die als unzulängliches Medium von Konventionen und Zwängen wahrgenommen wird. Das Begehren des Liebespaares nach einer neuen, besseren Welt korrespondiert ähnlich wie in den Erzählungen des *Dreißigsten Jahres*²⁵³ mit der poetischen Vision einer „neuen Sprache“, die im Hörspieltext an zentraler Stelle eingefordert wird. Im Zimmer des 57. Stockwerks, als die Loslösung von den Bedingungen der Wirklichkeit ihrem absoluten Höhepunkt entgegenstrebt, postuliert Jan die Notwendigkeit einer „neuen Liebessprache“:

Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will mit dir und zu dir reden in einer neuen Sprache; [...] Und in einer neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich >meine Seele< nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung für dich (GG, S. 321).

Das Wissen um die Unangemessenheit der Sprache, ihr ständiges Verfallensein an das Alltagsgerede, das die Wirklichkeit entweder verzerrt oder verstellt sowie ihr schuldhafter, unzureichender Sprachgebrauch in den zwischenmenschlichen Beziehungen münden im Zuge der voranschreitenden Liebesekstase nur allzu deutlich in die Forderung nach einer „umfassendere[n] Sprache“ (Tagb, S. 65), die jenseits ihres alltäglichen Gebrauchs eine gänzlich unverfälschte Sprech- und Erkenntnisweise intendiert. Will der Absolutheitsanspruch ihrer Liebe somit das

²⁵³ Vgl. dazu vor allem die Titelerzählung aus Bachmanns erstem Prosaband, in der der utopische Wunsch nach einer „neuen Welt“ nicht ohne „neue Sprache“ gedacht werden kann: „>Keine neue Welt ohne neue Sprache<“ (DJ, S. 132), so die Erkenntnis des namenlosen Protagonisten.

Fundament für eine neue, wahrhaftige Existenzweise legen, so muss folgerichtig auch eine neue Sprachordnung ins Leben gerufen werden, die es ermöglicht, das Mysterium des „anderen Zustands“ sprachlich zu fassen. Angst-Hürlimann stellt in diesem Zusammenhang die Beobachtung an, dass sich

entsprechend dem Aufstieg in immer höher gelegene Stockwerke [...] auch die Sprache verändert, in der die beiden [= Jan u. Jennifer, Anm. A. N.] zueinander sprechen. Sie wird unwirklicher, und die bitter ironischen Stellen, die Jan zwischendurch immer noch gesprochen hat, werden seltener.²⁵⁴

Die nüchterne Sprechweise Jans weicht im weiteren Verlauf der Hörspielhandlung einem leidenschaftlichen Pathos, das mit der stetig zunehmenden Intensivierung des Liebesgeschehens unmittelbar einhergeht. In lyrischen, mitunter auch lose aneinandergereihten Satzfragmenten, die ohne logische Verknüpfung und grammatikalische Vollständigkeit das Abschiednehmen von der „alten“ Seinsweise ankündigen, wird dabei der Versuch unternommen, die Grenzen auch sprachlicher Natur zu überschreiten. Ein kurzer Einblick in die weltentrückte Sphäre der beiden Liebenden soll diesen neuartigen Sprachduktus verdeutlichen:

JENNIFER Endlich. Endlich.

JAN Und ich möchte ein Buch haben, aus dem ich erfahre, was in dir vorkommt, Klima, Vegetation und Fauna [...]. Alle Schichten bloßgelegt. Die Decken feinen Fleisches, weiße seidige Häute, die deine Gelenke umhüllen, die entspannten Muskeln, schön polierte Knochen und den Lack auf den bloßen Hüftkugeln. Das rauchige Licht in deiner Brust und den kühnen Schwung dieser Rippen. Alles sehen, alles schauen.

JENNIFER Könnt ich mehr tun, mich aufreißen für dich und in deinen Besitz übergehen, mit jeder Faser und wie es sein soll: mit Haut und Haar.

JAN Und hören. Das Ohr an dich legen, weil es nie still ist in dir und eine auf- und absinkende Windwoge in deiner Lunge gibt, das Geräusch von einem Kolben, der niederfällt in deiner Herzkammer, einen ängstlichen Laut, wenn du schluckst, und Geisterknacken in deinen Gliedern (GG, S. 314 f.).

Jans ekstatisches Sprachgebaren zielt primär darauf ab, den leiblichen Körper von seiner Begrenztheit zu entbinden, um in einen imaginierten Bereich vorzudringen, wo die beiden Liebenden „die Verbindung zum Lustprinzip wiederherstellen können,

²⁵⁴ Beatrice Angst-Hürlimann: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Zürich: Juris 1971, S. 63.

das noch im Unterbewußten herrscht.“²⁵⁵ Die euphorische Proklamation einer „neuen Sprache“ führt bei genauerem Hinsehen jedoch wiederum nur das notwendige Scheitern der „Gegenzeit“ deutlich vor Augen. Besonders in den ausführlichen Dialogszenen zwischen Jan und Jennifer tritt eine eklatante Abhängigkeit von konventionellen Sprach- und Rollenmustern offen zu Tage, die als unausweichliche *conditio humana* auch jenseits von Gesetz und Ordnung nicht gänzlich abgestreift werden können. Die Utopie des Paares, die mit dem Anspruch angetreten ist die Grenzen zu sprengen, um zu einer „neuen Sprache“ vorzudringen, die einen genuinen Lebensvollzug ermöglichen soll, verzeichnet so gesehen immer wieder schwere Rückfälle, die über althergebrachte Formeln einer klischeebeladenen Sprache nicht hinauskommen.²⁵⁶ Die im Hörspiel thematisierten Kommunikationsmuster – seien es die überstrapazierten Liebesfloskeln, die verführerischen „Stimmen“ der Gesellschaft, das nüchterne Wissenschaftsvokabular (vgl. GG, S. 309), der ironisch angelegte Ehediskurs (vgl. GG, S. 310), die Rede vom „anderen Zustand“ (GG, S. 317) oder andere „Möglichkeiten zu kommunizieren“ (GG, S. 310) – demonstrieren in geradezu eklatanter Weise das Dilemma einer neuen Sprachordnung, die ihrerseits immer schon in voreingenommenen und verbrauchten Phrasen gefangen ist. Besonders die von den beiden Eichhörnchen inszenierten Marionettentheaterstücke über die fünf berühmten Liebespaare der Weltliteratur lesen sich auf Grund ihrer klisierten Typisierung wie längst abgenützte „Fragmente einer Sprache der Liebe“, die in anschaulicher Form demonstrieren, „dass es sich bei der Liebe von Jan und Jennifer gerade nicht um ein authentisches Gefühl der Weltenthebung handelt, sondern um einen abendländischen Code, der Gefühle produziert.“²⁵⁷

Das von der Außenwelt streng abgeschottete Liebesnest im 57. Stockwerk des Atlantic City Hotels erweist sich keineswegs als Garant für die Schaffung einer sprachlichen Intimsphäre, die es den beiden Protagonisten uneingeschränkt erlauben würde, jenseits kulturell codierter Kommunikationsvereinbarungen zu einer absolut „neuen Sprache“ vorzudringen. Vielmehr gerät die insistierende Suche nach einer anderen Ausdrucksmöglichkeit für die Darstellung des „anderen Zustands“

²⁵⁵ Sara Lennox, Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, S. 33.

²⁵⁶ Vgl. dazu den fingierten Brief Jans (GG, S. 297).

²⁵⁷ Karin Harrasser: Bachmanns Liebespost. In: Bachmanns Medien. Hrsg. von Oliver Simons u. Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 46-60, hier: S. 54.

allzu schnell an ihre eigenen, selbst auferlegten Grenzen. Der utopische Anspruch der „Gegenzeit“ scheitert letztlich an den vorgefundenen Sprachzwängen, die den gesamten Liebesdialog von Jan und Jennifer nachhaltig kontaminieren. Auch wenn die von den beiden Eichhörnchen stammenden Nachrichten die Illusion einer eigenen Privatsprache verführerisch ins Spiel bringen und die sprachliche Absonderung des Liebespaares geradezu provozieren, bleibt das Gefangensein in alltäglichen Kommunikationsmustern als unüberwindbare Hürde vorhanden. Ein Leugnen dieser sprachlichen Ordnung käme – wie es Jan am Höhepunkt seiner ekstatischen Entrückung auch versucht (vgl. GG, S. 310 u. 321) – einem Verleugnen der eigenen Identität gleich. Was die poetische Vision einer „neuen Sprache“ somit entscheidend verhindert, ist der omnipräsente Machtsaspekt der „schlechten“ Alltagssprache, deren banale und zerstörerische Dynamik gerade auch auf der intimen Beziehungsebene nicht restlos unterbunden werden kann.

Die Beziehung zwischen Jan und Jennifer gestaltet sich demzufolge über weite Strecken des Hörspiels gerade nicht als authentischer Liebesdialog, welcher etwa als unmittelbarer Ausdruck von persönlicher Intimität gewertet werden könnte, sondern dekuviert systematisch eine künstlich erzwungene Liebessprache, deren Repertoire sich weitgehend aus vorgefundenen Klischees und Stereotypen speist. Die in den zitierten Tragödien transportierte Liebessemantik legt diesen gesellschaftlich generalisierten Sprachgebrauch mit ironischer Süffisanz offen. Eine Szene aus dem Marionettentheater soll dies verdeutlichen:

BILLY [...] Und gleich darauf das süße Sterben des schönen
Romeo und seiner Julia im dunklen Verona. Mit Grüften,
alten Mauern, einem Mond und viel Feindlichkeit als
Versatzstücken.

FRANKIE Bravo. Die Dolche nicht zu vergessen! (GG, S. 294 f.)

Die Konventionalität der verwendeten Liebesfloskeln kommt auffälligerweise immer dann zum Vorschein, wenn es gilt, die Unbedingtheitserklärungen der Liebenden auch sprachlich zu realisieren. Nicht selten wird dabei „aus dem romantischen Archiv der Liebe“²⁵⁸, oder sogar, wie die folgende Szene belegt, aus den sinnlich erotischen Texten des Alten Testaments zitiert:

²⁵⁸ Ebda.

JAN [...] >Ich bin trunken von dir, mein Geist, und wahnsinnig vor Begierde nach dir. Du bist wie Wein in meinem Blut und nimmst Gestalt an aus Traum und Rausch, um mich zu verderben.<

JENNIFER Was ist das?

JAN Es sind Worte.

JENNIFER Für dein Gefühl?

JAN Meine Gefühle habe ich ausgezogen und zu den Kleidern gelegt.

JENNIFER Dein Innres sagt mir das?

JAN Mein Innres! Ich habe sehr eifrig gesucht und geforscht in vielen Jahren, aber ich habe in meinem Innern nie jemand getroffen (GG, S. 297 f.).

Die Unmöglichkeit eines genuinen Liebesdiskurses zeichnet sich bereits mit aller Deutlichkeit in der fingierten Sprechweise Jans ab: Was mittels biblischer Diktion zum Ausdruck gebracht werden soll, nämlich seine ekstatische Liebeserklärung an Jennifer, endet in einem gekünstelten Zitat, dessen überakzentuiertes und angestregtes Pathos jegliches Gefühl von authentischer Innerlichkeit und Individualität vermissen lässt. Es sind lediglich hohl klingende, längst verbrauchte Worthülsen, welche die Distanz zwischen Sender und Empfänger zu einer unüberwindbaren Kluft geraten lassen, ganz ohne Aussicht auf Verständigung. Bachmann nennt diesen unwirklichen, kalligraphischen Sprachgebrauch auch „Gaunersprache“ (DJ, S. 108), „Sterbenswörter“ (G2, S. 163) oder schlicht „schlechte Sprache“ (Vo5, S. 268), da sie in den zwischenmenschlichen Beziehungen das „Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache“ (Vo1, S. 188) nachhaltig beschädigt. Wo dieser sprachliche Entfremdungsprozess das Verhältnis zwischen den Geschlechtern trübt, manifestiert sich ein entstellter Dialog von Klischees und Stereotypen, der „nicht zum Durchbruch der Isolation, zur Kommunikation oder zum Verstehen des Ichs am Du“²⁵⁹ führt, sondern die erstarrte Sprachlosigkeit zwischen den Protagonisten nur noch verstärkt. Gerade die äußerst unwirklich anmutende Phrasenhaftigkeit Jans deutet darauf hin, dass er seinem Liebesschwur (vgl. GG, S. 275) nur äußerst halbherzig nachkommt.²⁶⁰ Am Ende der

²⁵⁹ Holger Pausch, Ingeborg Bachmann, S. 33.

²⁶⁰ Sara Lennox weist darauf hin, dass sich Jan der Sprache als probates Manipulationsmittel bedient, um seine amourösen Abenteuer realisieren zu können (vgl. Sara Lennox, Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, S. 34). Befragt nach seinen bisherigen Liebesbeziehungen antwortet Jan: „Wenn ich dir nun etwas erzählte, von wenig Frauen oder sehr vielen, von Enttäuschungen – so nennt man das doch? – oder unvergesslichen

Hörspielhandlung, als Jan in einer Bar nach einer Zeitung und der Uhrzeit fragt, hebt er die „Gegenzeit“ wieder auf, weil er sich dem Einfluss der gesellschaftlich kodierten Sprache nicht entziehen kann (vgl. GG, S. 324 f.).

Die Utopie einer „neuen Sprache“ scheitert demzufolge an der Omnipräsenz kulturell generalisierter Sprachformeln, denen sich das Liebespaar auch jenseits der sozialen Ordnung nicht restlos entziehen kann. Die Sprache der Liebe muss sich damit - auch wenn sie sporadisch immer wieder als radikaler Gegenpol zu den Disziplinierungen der gesellschaftlichen Rede auftritt – über weite Teile des Hörspiels den Vorwurf gefallen lassen, immer schon in vergesellschafteten Kommunikationsstrukturen gefangen zu sein. Zu Recht rückt Karin Harrasser die im Hörspiel dekonstruierten Sprachschablonen in eine gewisse Nähe zu Luhmanns Liebesdiskurs, vor allem wenn es darum geht, die entrückte Liebessprache als gesellschaftliches Produkt zu entlarven.²⁶¹ Die Beziehung zwischen Jan und Jennifer kann so gesehen als deutliche Absage an ein romantisches Liebesideal, welches etwa den authentischen Ausdruck von Innerlichkeit und Individualität als konstituierendes Merkmal suggerieren würde, gelesen werden. Luhmann zufolge wird Liebe gerade

nicht, oder nur abglanzweise, als Gefühl behandelt, sondern als symbolischer Code, der darüber informiert, wie man in Fällen, wo dies eher unwahrscheinlich ist, dennoch erfolgreich kommunizieren kann. Der Code ermutigt, entsprechende Gefühle zu bilden. Ohne ihn würden die meisten [...] gar nicht zu solchen Gefühlen finden.²⁶²

Dem korrespondiert ein undatiertes Fragment aus dem Umkreis der Arbeit an *Malina*, in dem über das Sprachverhalten zwischen den Geschlechtern folgender Befund enthalten ist:

Die noble Sprache der Liebenden und Eheleute, die vulgäre, alles unwahr. [...] Mann und Frau sind Knechte einer Sprache, es ist unwahr, daß sie sich, selbst in den spontansten Zusammentreffen etc., spontan äußern. Alle Begriffe sind ihnen vorgekaut von der Gesellschaft, sie finden nur innerhalb dieser Sprache statt, und es gibt nur wenige, die überhaupt eine Möglichkeit in sich fühlen, gegen diesen Kodex zu verstoßen und etwas zu äußern, das nicht bestimmt ist (TKA 3/2, S. 934).

Erlebnissen. Das Vokabular ist mir durchaus geläufig, und ich habe mir für die Vergangenheit einige Fassungen zurechtgelegt. Wie es mir gerade einfiel [...]“ (GG, S. 308).

²⁶¹ Vgl. Karin Harrasser, Bachmanns Liebespost, S. 52 ff.

²⁶² Niklas Luhmann: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 9.

Die gravierende Determination der Liebesbeziehung durch einen vorgegebenen kulturellen Code stellt das autonome Handeln der beiden Protagonisten entschieden in Frage. Ihre Sehnsucht nach einem authentischen Liebesdiskurs bleibt letztlich an oberflächlichen Sprachmustern hängen, ohne dabei wirklich in den Bereich genuiner Existenzbedingungen vorzudringen. Das, was aufgegeben werden sollte, die Unangemessenheit der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten, bleibt dem weltentrückten Liebespaar auch im utopischen Freiraum ihres Hotelzimmers anhängig. Die Sprache der Liebe - so hat es den ernüchternden Anschein - ist in keiner Weise auf der Seite des Individuums angesiedelt, sondern zeigt sich vielfach mit gesellschaftlichen Ordnungsstrukturen verschränkt. Bachmanns frühes Gedicht *Wie soll ich mich nennen* bringt dieses Gefangensein in verbrauchten Konventionen deutlich zum Ausdruck und liefert für das Hörspiel einen möglichen Ansatzpunkt, um das sprachliche Dilemma der „Gegenzeit“ zu erklären (vgl. G1, S. 20).

Folgerichtig ist es allein Jennifers Schweige-Gebot, das dem Absolutheitsanspruch ihrer Liebe angemessen begegnet: „Oh, sag es niemand“ (GG, S. 321). Die Aufforderung zum Schweigen als Vernichtung des phrasenhaften Sprachgebrauchs bildet demnach die eigentliche Voraussetzung, um zu einer „neuen Sprache“ vorzudringen. Gegen Ende des Hörspiels führt bei ihr das Wissen um die Begrenztheit der sprachlichen Ausdrucksmöglichkeiten deshalb auch zu einem äußerst passiven Kommunikationsverhalten, während Jan in überschwänglichen Liebesbekundungen sich wortwörtlich die „Seele vom Leib“ redet (vgl. GG, S. 314 ff.). In dieser unterschiedlichen Sprachauffassung kommen jedoch wiederum nur die unüberwindbaren Strukturen der Geschlechterdifferenz offen zum Vorschein. Der Verdacht drängt sich einem dabei auf, dass – wie es Ingeborg Bachmann in Bezug auf ihre letzte Erzählung *Drei Wege zum See* (1972) formuliert – die Liebenden

in allen Beziehungen aneinander vorbeireden; dieses scheinbare Verständnis, das man Offenheit nennt, ist ja gar keines. Verstehen - das gibt es nicht. Offenheit ist nichts als ein komplettes Mißverständnis. Im Grunde ist jeder allein mit seinen unübersetzbaren Gedanken und Gefühlen (Gul, S. 122).

Das Ziel einer „neuen Sprache“ bleibt jedoch für beide unerreichbar, denn mit dem Ausbruch der „Gegenzeit“ wird das konventionelle Sprachverhalten unvermindert mit hineingetragen. Entsprechend zu Ingeborg Bachmanns Wittgenstein-Essay wäre

hier erneut das zentrale Postulat aus dem *Tractatus* zu zitieren, das so grundlegend für das schriftstellerische Werk der Autorin ist: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt“ (Tlp, Satz 5.6, S. 134). Aus der Sprache austreten bedeutet demnach nichts anderes als aus dem Menschsein und letztlich aus dem Leben auszutreten. Was bleibt, ist jedoch die Sehnsucht danach, die Suche nach einer „neuen Sprache“, die diesen Grenzübertritt zum Ausdruck bringen könne. Vom namenlosen Protagonisten aus der Erzählung *Das dreißigste Jahr* heißt es in diesem Zusammenhang:

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 gerne mit einer neuen Sprache wiedergekehrt, die getaucht hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken (DJ, S. 108).

Ungeachtet dieser verbrauchten Sprachschablonen entfaltet sich zwischen Jan und Jennifer in einigen wenigen Momenten die poetische Vision einer intimen Liebessprache, in der – wie es Werner Weber mit reichlich Pathos zum Ausdruck bringt - „die Wörter den Atem anhalten, als ob jeden Augenblick zwischen ihnen hervor, sprachlos, das Herzenswunder sich nach dem Gesetz des urbestimmten Einverständnisses von Seele zu Seele mitteilen wollte“.²⁶³ Davon soll nun in den folgenden Kapiteln ausführlich die Rede sein.

3. 4 „Ma-na Hat-ta“: eine postreligiöse Reise ins Paradies

Der ins Unendliche und Absolute drängende Liebesüberschwang der beiden Protagonisten kulminiert als finales Nonplusultra in einem religiös-konnotierten Sprachduktus, der in seinem radikalen Anspruch wohl kaum mehr zu überbieten ist: „So komm. Ich bin mit dir und gegen alles“ (GG, S. 317) lautet das utopische Versprechen Jans, das den Beginn der „Gegenzeit“ verheißungsvoll proklamiert. Was die jüdisch-christliche Gottesoffenbarung im biblischen Buch Exodus 3,14 als unverbrüchliche Heilszusage an das auserwählte Volk Gottes mit einem ähnlichen

²⁶³ Werner Weber: *Der gute Gott von Manhattan*. In: Ingeborg Bachmann. Eine Einführung. München: Piper & Co. 1963, S. 39-43, hier: S. 43.

Sprachgebaren verkündet,²⁶⁴ wird im Hörspiel aus dem universal-heilsgeschichtlichen Kontext in die intime Privatsphäre des Liebespaares verlegt. Dabei ereignet sich die topographisch inszenierte „Himmelfahrt“ im abgeschlossenen Raum eines profanen Hotelzimmers. Der Himmel, so berichtet es auch der von Jan zitierte Mythos, wonach Manhattan von den Indianern „Ma-na Hat-ta“ (= „himmlische Erde“ vgl. GG, S. 279) genannt wird, bricht in seiner metaphysisch aufgeladenen Symbolhaftigkeit als kodierter Erfahrungsraum der Transzendenz in die babylonisch anmutende Wolkenkratzerstadt ein. Auch wenn im Hörspiel das räumliche Ordnungsprinzip des Himmels schlichtweg aufgehoben oder bewusst vermischt worden ist (der Gute Gott muss sich als Attentäter vor einem irdischen Gericht verantworten), fungiert er nach wie vor als utopisch angelegter Projektionsraum für Hoffnung und Sehnsucht nach Erlösung²⁶⁵ - allerdings, so muss man hinzufügen, unter gänzlich säkularen Vorzeichen, wie sie im New York der fünfziger Jahre unübersehbar anzutreffen sind: Die Zeichen der Zeit spielen sich in der amerikanischen Großstadtmetropole nämlich mit aller Deutlichkeit vor einem postreligiösen Horizont ab, insofern ihre urbane Beschleunigungseuphorie als Inbegriff des modernen Fortschrittsglaubens geltend gemacht werden kann. Nicht zufällig beschreibt Bachmann das Wahnsinnsgetriebe der „Stadt der Städte“ (GG, S. 288) mit einer subtilen Genauigkeit, die dem „Zahn der Zeit“ gehörig auf den Grund fühlt (vgl. GG, S. 287 f.). Dabei lässt sich unschwer erkennen, dass das Erlösungsprozedere des modernen Großstadtmenschen mit aller Entschiedenheit einen anderen Weg zur Erlangung des ersehnten Glücks einschlägt, als es etwa noch in vormodernen religiösen Gesellschaften der Fall war. Die Ausrichtung des irdischen Lebens auf ein transzendentes „Danach“ fällt in Zeiten einer kapitalistischen Weltordnung ebenso weg, wie die Erlösungsbedürftigkeit des

²⁶⁴ Die Namensoffenbarungssperikope (Ex 3, 13-17) liefert in den Anfängen der alttestamentarischen Gottesoffenbarungen ein eindrucksvolles Zeugnis für die personale Wesenserschließung JHWHs, deren Inhalt geradezu programmatisch die einzigartige Heilszusage an das auserwählte Volk Israel verbürgt. Das übliche, „Ich bin, der ich bin“ wird als Botschaft der Befreiung aus Ägypten im Sinne von „Ich bin da und werde da sein als dein helfender und heilvoller Gott, was auch geschehe!“ kontextuell erweitert. Auch Jan erhebt mehrmals den göttlichen Anspruch, in exklusiver Weise („gegen alles“) für Jennifer „bis ans Ende seiner Tage“ (GG, S. 275) und darüber hinaus da zu sein. Zu Ex 3, 13-17 vgl. Alfons Deissler: Die Grundbotschaft des Alten Testaments. Völlig neu überarb. u. erw. Aufl. Freiburg, Basel u. Wien: Herder 1995, S. 60 ff.

²⁶⁵ Für Sara Lennox symbolisiert die Anspielung auf den Indianer-Mythos die Vorstellung von einer „Neuen Welt“, die „das urzeitliche unberührte Territorium der unschuldigen, noch nicht von der Zivilisation korrumpierten Wilden“ repräsentiert (Sara Lennox, Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, S. 32).

Individuums nunmehr von den Verheißungen der Konsumgesellschaft rein innerweltlich und materialistisch gesteuert wird.

Folgerichtig wird mit der Proklamation der „Gegenzeit“ auch ein neuer „Gegenort“ geschaffen, der sich sowohl räumlich als auch ideologisch von der anonymisierenden Suggestivkraft der Großstadt distanziert. Wie Andrea Egger-Riedmüller explizit darauf hinweist, liefert die dichotome Ausrichtung des Himmels – gewissermaßen als Eichendorffsche Schnittstelle zwischen dem Irdischen und dem Ewigen – „eine bestechende Konzeption, die den Kampf des modernen Individuums mit der Autonomie als wesensgemäß (und idealerweise) mit der Konstruktion der Vollkommenheit verklammert präsentiert.“²⁶⁶ In diesem Richtungnehmen auf das „Vollkommene, das Unmögliche, das Unerreichbare“ (Wahr, S. 276) entlädt sich in besonderer Weise auch die ins Absolute drängende Liebe von Jan und Jennifer, die mit zunehmender Ekstase das statische Moment der zeitlos-ewigen Vollkommenheit anvisiert. Menschliches Leben, das in seiner linearen Konstitution jedoch fundamental durch Bewegung und Veränderung bestimmt ist, findet in der Statik der „Gegenzeit“ kein tragfähiges Fundament, um sich dort auf Dauer behaupten zu können. „Der Himmel“ – so lehrt es die Erfahrung selbst – „ist immer anderswo und nicht im Leben, denn Leben [...] soll durch Bewegung, Veränderung im Fortschreiten in Richtung Vollkommenheit definiert sein.“²⁶⁷ Folgerichtig führt am Ende des Liebesexperiments die Notwendigkeit des Scheiterns deutlich vor Augen, dass die Paradoxie der utopischen Sehnsucht eben nicht in ihrer lückenlosen Erfüllung, sondern vielmehr in der Spannung zu ihrer noch nicht eingelösten Verwirklichung steht:

Hoffnung ist immer Hoffnung auf *Erfüllung*, aber was die Hoffnung am Leben und folglich das Sein offen und beweglich hält, ist genau ihre *Nicht-Erfüllung*. Man kann sagen, die *Paradoxie der Hoffnung* (und die Paradoxie der Möglichkeit, die auf der Hoffnung beruht) besteht darin, daß sie ihre Bestimmung nur erfüllen kann, indem sie ihre Natur verrät [...].²⁶⁸

²⁶⁶ Andrea Egger-Riedmüller, *Der Himmel über Wien und die Variationen einer Grenze*, S. 2.

²⁶⁷ Ebda.

²⁶⁸ Zygmunt Baumann: *Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zur postmodernen Lebensform*. Aus dem Englischen von Martin Suhr. Hamburg: Hamburger Ed. 1997, S. 115.

Geradezu tödlich erweist sich in diesem Zusammenhang die trügerische Vorstellung der „Gegenzeit“, das statische Paradies des vollkommenen Glücks bereits im Leben erreichen zu können. Wo dieser Irrglaube bedrohlich Fuß fasst, ist der Weg in den vorprogrammierten „Untergang“ (vgl. Gul, S. 74) nicht mehr weit. Die schöpferische und verflüssigende Kraft der Liebe, durch welche die in den verschiedenen Bereichen des Lebens gesetzten Grenzen produktiv hinausgeschoben werden sollen, um ein Stück weit tiefere Wirklichkeit zu gewinnen, entpuppt sich nunmehr als ihr genaues Gegenteil, wie das von Jan imaginierte Totenbett als Sinnbild ihrer absterbenden Liebe verdeutlicht:

Und zurückbleiben wird ein Bett, an dessen einem Ende die Eisberge sich stoßen und an dessen unterem Rand jemand Feuer legt. Und zu beiden Seiten: nicht Engel, aber Dolden aus Tropen, Pagageienhohn und dürre Geflechte aus Hungerland (GG, S. 317).

Unter diesen Bedingungen suggeriert die Erotik als intimster Schauplatz des Privatlebens den unikalen Weg zur allumfassenden Erlösung. Nicht mehr der Glaube an ein errettendes Jenseits ist angesagt, sondern Erlösung in den eigenen vier Wänden. Der Himmel als paradiesischer Ort wird dabei mit aller Gewalt auf die Erde heruntergebrochen; das zeitlich begrenzte Leben gerät somit zur „letzten Gelegenheit“²⁶⁹, die mit aller Vehemenz darauf insistiert, das jenseitige Erlösungspotential bereits im Diesseits zu verwirklichen. Liest man den im Hörspiel thematisierten Wunsch nach der Unsterblichkeit ihrer Liebesbeziehung im Zeichen postreligiöser Liebesdiskurse, so lässt sich darin der Ansatz einer fundamentalistischen Tendenz erkennen, wie sie real gelebten Beziehungsverhältnissen nur allzu eigen ist:

²⁶⁹ „Das Leben als letzte Gelegenheit“ - dieses bezeichnende Motto eines Buchtitels der Autorin Marianne Gronemeyer bringt pointiert zum Ausdruck, welche Ursachen für den gegenwärtigen Zwang zur Beherrschung der Zeit ausgemacht werden können. Sie vertritt in ihrem Essay die These, dass die zeitliche Dimension des irdischen Lebens seit dem Niedergang der christlichen Transzendenz- und Ewigkeitsvorstellungen eine neue Ausrichtung erfährt, welche die zeitlich befristete Existenz des Menschen unter die Leitkategorien „Sicherheit“ und „Beschleunigung“ stellt. Der stillgelegte Transzendenzbezug wirkt sich im Zeitalter der Moderne dahingehend aus, dass fortan zahlreiche Zeitgewinnungsstrategien das Leben des Individuums prägen, um dadurch die „verlorene Ewigkeit“ kompensieren zu können. Unter diesen Bedingungen wird das irdische Leben zur einzigen und letzten Gelegenheit, „etwas vom Leben zu haben“. Die zahllosen Bemühungen zur Zeitgewinnung gründen letztlich in der Angst vor dem Tod, der das Ende der individuellen Lebenszeit markiert: „Wenn aber der Tod tatsächlich ein endgültiges Ende ist, dann wird das Leben zur Zeitspanne, zur Frist. Eingezwängt zwischen Geburt und Tod wird es zur chronisch zu kurzen Frist. Es wird buchstäblich zur einzigen und letzten Gelegenheit.“ Marianne Gronemeyer: Das Leben als letzte Gelegenheit. In: Leben unter Zeit-Druck. Über den Umgang mit der Zeit vor der Jahrtausendwende. Hrsg. von Michael Schlagheck. Mülheim: Katholische Akademie „Die Wolfsburg“ 1998, S. 34-53, hier: S. 46.

Viele reden von Liebe [...] wie frühere Jahrhunderte von Gott. Die Sehnsucht nach Erlösung und Zärtlichkeit, das Hickhack darum, die unwirkliche Schlagertext-Wirklichkeit in den versteckten Kammern des Begehrens – alles das hat einen Hauch von alltäglicher Religiosität, von Hoffnung auf Jenseits im Diesseits. Der irdische Glaube der religionslosen, scheinbar rationalen Gegenwartsmenschen ist das Du, die Suche nach der Liebe im anderen. [...] Die diesseitige Rest- und Neureligion der Liebe führt im individualistischen Gegeneinander zu erbitterten Glaubenskriegen, nur daß diese in den vier Wänden oder vor Scheidungsrichtern und Eheberatern ausgetragen werden. Die Sucht nach der Liebe ist der Fundamentalismus der Moderne. Ihr sind fast alle verfallen, gerade auch dann, wenn sie fundamentalistischen Glaubensbekenntnissen ablehnend gegenüberstehen. Liebe ist die Religion nach der Religion, der Fundamentalismus nach der Überwindung desselben.²⁷⁰

Gegen diesen vereinnahmenden Fundamentalismus setzt sich der Gute Gott mit Hilfe seiner beiden Agenten Billy und Frankie entschieden zur Wehr und bereitet dem ans Pathologische grenzenden Liebesexperiment ein jähes Ende. Zur Rechtfertigung seines Tatmotivs erklärt er, dass er dieses und viele vorangegangene Attentate auf Liebespaare, die sich „absentierten“ (GG, S. 305), begangen habe, weil die irrationale Kraft ihrer Liebe in „allen Senkrechten und Geraden der Stadt“ (GG, S. 287) die gesellschaftliche Ordnung sprengt, „zuviel Trunkenheit und Selbstvergessen“ (GG, S. 293) hervorbringe und die anderen Menschen wie eine gefährliche Krankheit bedrohe. Für ihn, der in seiner Funktion als Ordnungshüter geradezu bürokratisch die Herrschaft des gesunden Menschverstands und die Anpassung an den allgemein üblichen Gesellschaftskodex einmahnt, ist die Liebe in erster Linie ein unberechenbares Spiel, das die von ihm vertretene Ordnung radikal in Frage stellt:

Jetzt waren sie beim Spielen. Spielten: Liebe. [...] Aber es erging ihnen beim Spiel wie beim Lachen. Sie verstießen gegen jeden vernünftigen Gebrauch, den man davon machen kann (GG, S. 292).

Trotz dieser auf den ersten Blick wohl eindeutigen Positionierung würde es einer verkürzten Sichtweise entsprechen, die Figur des Guten Gottes einfach auf den polarisierenden Widerpart des Liebespaares zu reduzieren. Wie es vor allem neuere Forschungsbeiträge mit Nachdruck hervorheben, „erscheinen die Macht des Guten Gottes und die Utopie der Liebe gerade nicht scharf voneinander getrennt“.²⁷¹ Seine überaus gewichtige Akzentuierung im Hörspielgeschehen – wie es etwa auch der

²⁷⁰ Ulrich Beck u. Elisabeth Beck-Gernsheim: Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. (= suhrkamp taschenbuch. 1725.) S. 21.

²⁷¹ Christine Lubkoll, *Der gute Gott von Manhattan*, S. 123.

Titel nahe legt – deutet vielmehr auf einen kontrovers angelegten Macht- und Liebesdiskurs hin, wie er in der Figur des Guten Gottes zwar lediglich personifiziert, aber keineswegs deckungsgleich verhandelt wird (vgl. Gul, S. 56). Die weitverzweigten Strukturen und Mechanismen der gesellschaftlichen Macht, die dem absoluten Liebesglück diametral entgegenstehen, gründen letztlich in einem äußerst verworrenen System unterschiedlichster Einflussbereiche, die den verbotenen Grenzübertritt zuallererst verführerisch inszenieren: Die manipulierenden Einflüsterungen der „Stimmen“ entfalten ebenso wie das konspirative Element der dämonischen Eichhörnchen eine ungeheure Suggestivkraft, der Jan und Jennifer blind zum Opfer fallen. Mittels geheimnisvoller Botschaften stacheln gerade „die Briefträger, Melder, Kundschafter, Agenten“ (GG, S. 274), wie die dämonischen Eichhörnchen vom Guten Gott selbst genannt werden, das Liebespiel immer wieder von Neuem an, indem sie dem Liebespaar absolute Geheimhaltung und Verschwiegenheit auferlegen. Als personifizierte Medien fungieren sie nicht nur als ergebene Diener des Guten Gottes, sondern bringen darüber hinaus auch noch eine Sphäre des Verrückten ins Spiel, die wiederum der strengen Rationalität ihres Auftraggebers deutlich widerspricht. Ihr dämonischer Wesenszug bleibt auch dem Richter nicht verborgen, weshalb er die beiden Eichhörnchen gleich zu Beginn der Gerichtsverhandlung bezichtigt, mit „dem Bösen im Bund“ (GG, S. 273) zu sein. Obwohl ihre äußerst fragwürdige Bedeutung im Hörspiel-Geschehen nicht leicht auszumachen ist, herrscht in der Forschung doch weitgehend Einigkeit darüber, was ihre negativ-konnotierte Symbolträchtigkeit betrifft. Ein Blick in die nordische Mythologie bestätigt diesen Grundkonsens:

Daß Bachmann hier Anleihen bei der nordischen Mythologie verarbeitet hat, lehrt das Beispiel des Eichhörnchens Rataskr, das auf der Weltesche Yggdrasil zwischen der Schlange an der Wurzel und dem Adler am Gipfel als Bote zwischen feindlichen Mächten Odin Botendienste leistet, woraus Funke und andere die nahe liegende These abgeleitet haben, die Eichhörnchen seien die Verkörperung des Feindlichen und der die Liebenden bedrohenden Welt.²⁷²

In den akustischen Realisationen des Hörspiels erfährt das imaginierte Verführungsspiel der Eichhörnchen und der anonymen „Stimmen“ eine zusätzliche Aufladung durch die geschickte Inszenierung einer infiltrierenden Geräuschkulisse, wie sie etwa auf Jahrmärkten oder in Glücksspielhallen zum Einsatz kommt. Dadurch wird sowohl das kommerzielle Spiel der verführerischen „Stimmen“ als

²⁷² Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 119.

auch das Sehnsuchtpotential der beiden Liebenden sukzessive gesteigert, bis die Abhängigkeit ihres individuellen Liebesbegehrens nur allzu deutlich von gesellschaftlichen Vorgaben bestimmt ist. Die äußerst vielschichtig angelegten Faktoren des gesellschaftlichen Machtbereichs – wie sie vor allem auch in den zugespitzten Zeitsignaturen der Großstadt zum Ausdruck kommen – sind im Hörspielgeschehen dermaßen omnipräsent vorhanden, dass es ganz offenkundig den Anschein erweckt, als würde die suggestive Dynamik ihres Zusammenspiels selbst die verbotene Grenzüberschreitung hervorbringen. Natürlich kann das im Hörspiel äußerst kritisch reflektierte Konglomerat gesellschaftlicher Machtmechanismen nur bedingt als strafmildernder Umstand für den angeklagten „alten Mann“ (GG, S. 273) gewertet werden, da er doch zu sehr auf ihre unterstützende Kooperation angewiesen ist, um auch weiterhin den Bestand der gesellschaftlichen Ordnung zu gewährleisten. Bei genauerem Hinsehen erscheint die Figur des Guten Gottes jedoch nicht einfach als klar definierter Antipode zum utopischen Liebesexperiment der „Gegenzeit“, „sondern eher als eine Art *advocatus diaboli*, der immer wieder auf der Unmöglichkeit der absoluten Liebe insistiert und darüber aber auch erbost ist“.²⁷³ Seine verächtlichen Bemerkungen gegenüber Jans Liebesverrat führen diese ambivalente Positionierung deutlich vor Augen (vgl. GG, S. 275 u. 318). Die polarisierende Gegenüberstellung von absoluter Liebe und Freiheit (Jan und Jennifer) auf der einen und dem Machtprinzip des Guten Gottes auf der anderen Seite kann so gesehen gerade nicht dahingehend aufgelöst werden, dass man beide Personengruppen einseitig gegeneinander ausspielt, sondern in erster Linie ihr wechselseitiges Bedingungsverhältnis kritisch beleuchtet. In diesem Zusammenhang erscheint der Gute Gott geradezu als groß angelegter „Kristallisationspunkt, über den die Liebe im Rahmen eines gesellschaftlichen Ordnungsdenkens verhandelt wird“.²⁷⁴ Seine äußerst ambivalente Positionierung im Hörspiel-Geschehen gründet letztlich

in seiner Doppelstruktur von Setzung und Ausschließung: Der gute Gott agiert als ein geradezu bürokratischer Hüter der Ordnung und provoziert zugleich – mit Hilfe seiner Agenten – die Grenzüberschreitung, um damit das Ordnungsdenken nur um so mehr zu stabilisieren.²⁷⁵

²⁷³ Christine Lubkoll, Ingeborg Bachmann, S. 135.

²⁷⁴ Ebda, S. 124.

²⁷⁵ Ebda, S. 134. Sigrid Weigel erkennt ebenfalls in dieser „rätselvollen Titelfigur“ eine „doppelte Urheberschaft“, in der sowohl die Ermöglichung als auch die Verhinderung des Grenzfalles der Liebe dialektisch aufeinander bezogen sind (vgl. Sigrid Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 214).

Als Vertreter traditioneller Ordnungsmuster plädiert er für einen „annehmbaren Status innerhalb der Gesellschaft“ (GG, S. 319), um den gewohnten „Gang aller Dinge“ (GG, S. 319) sicherzustellen. Dementsprechend groß ist seine rigorose Ablehnung gegenüber allen irrationalen Auswüchsen und nonkonformistischen Lebensentwürfen, welche die von ihm vertretene Ordnung subversiv unterwandern. Liebe erscheint aus seiner Sicht allein dann zumutbar, wenn sie ihren nicht disziplinierbaren anarchischen Status aufgibt und sich mit der Alltagswirklichkeit des gewöhnlichen Lebens kompatibel zeigt. Dazu bedarf es allerdings keines spektakulären Austritts aus der Gesellschaft, einzig die bürgerliche Institution der Ehe als „ein Heilmittelunternehmen gegen die Einsamkeit“, als „Kameradschaft und wirtschaftliche Interessensgemeinschaft“, die „alles im Gleichgewicht und in der Ordnung“ belässt (GG, S. 319), kann diesem bescheidenen, dafür lebhaften Anspruch gerecht werden. Gerade weil der Gute Gott ganz offensichtlich den beschränkten Bereich des Möglichen bewohnt und mit seiner nüchternen Betrachtungsweise das weltenentrückte Liebesexperiment konsequent zu verhindern weiß, kann sein pragmatischer Wertstandpunkt durchaus als kritische Abwehr gegenüber allzu leichtfertigen Illusionen und utopischen Phantasmagorien gedeutet werden. „Vielleicht ist es“, wie Sara Lennox als neuen Denkanstoß ins Spiel bringt,

nicht unbedingt ein Verrat an der Ekstase und der Freiheit, wenn man sich gelegentlich wünscht, wie der Gute Gott von Jan behauptet, >normal, gesund und rechtschaffen wie ein Mann [zu sein], der vor dem Abendessen ein Glas in Ruhe trinkt und aus seinem Ohr das Geflüster einer Geliebten und aus seinen Nüstern den hinreißenden Geruch verscheucht hat – ein Mann, dessen Augen sich wieder beleben an der Druckerschwärze und dessen Hände sich schmutzig machen müssen an einer Theke< (GG, S. 327).²⁷⁶

Im weiteren Verlauf des Verhörs erfährt die Figur des Guten Gottes eine grundlegende Bedeutungsverschiebung, welche seine polyvalent angelegte Positionierung im Hörspiel-Geschehen offen legt: Vom krankhaften Spinner (vgl. GG, S. 319), der sich zunächst als „Angeklagter“ (GG, S. 272) vor Gericht verantworten muss, wird er schließlich selbst zum unerbittlichen Ankläger gegen das verbrecherische Wesen der Liebe, die er für den Hauptgegner der gesellschaftlichen Ordnung hält (vgl. GG, S. 318). Seine äußerst souverän und kühl wirkende Redeweise erweckt dabei keineswegs den Eindruck, als wäre er sich irgendeiner Schuld bewusst. Das genaue Gegenteil ist der Fall: Der Verstoß gegen die

²⁷⁶ Sara Lennox, Hörspiele, S. 95.

Konvention legitimiert aus seiner Sicht geradezu die Hinrichtung derjenigen, die sie konsequent übertreten.²⁷⁷ Wenig überraschend fällt von ihm deshalb auch die moralische Rechtfertigung seiner begangenen Taten aus: „Es geschah nur Recht“ (GG, S. 306). Als der Gute Gott gegen Ende des Hörspiels für ein notwendiges In-der-Ordnung-Sein plädiert, muss der verwirrte Richter ihm zustimmen: „Etwas anderes ist nicht möglich und gibt es nicht“ (GG, S. 319). Der stetig zunehmende Konsens zwischen den beiden Figuren führt schließlich zu der Erkenntnis, „daß sie lediglich zwei verschiedene Formen desselben Herrschaftsprinzips verkörpern“.²⁷⁸ Beide vertreten sie die eine Ordnung dieser Welt:

RICHTER Es gibt nicht zwei Richter – wie es nicht zwei Ordnungen gibt.

GUTER GOTT Dann müßten Sie mit mir im Bund sein, und ich weiß es nur noch nicht. Dann war es vielleicht nicht beabsichtigt, mich außer Gefecht zu setzen, sondern etwas zur Sprache zu bringen, worüber besser nicht geredet werden sollte. Und zwei Ordner wären einer. (GG, S. 319)

Die Anklage gegen den Guten Gott bleibt zwar weiterhin bestehen, zu einem Urteilsspruch kommt es am Ende der Gerichtsverhandlung jedoch nicht. Was bleibt, ist die Einsicht in Unauflösbarkeit des Widerspruchs: Weder die Position der Liebenden noch die des Guten Gottes werden einer eindeutigen Wertung unterzogen; zu verfahren erscheint die Rolle des Attentäters, der immerhin Angeklagter, Ankläger und Ordnungshüter in einer Person ist, zu dominant auch die negative Präsenz des gesellschaftlichen Machtbereichs, um den Guten Gott als alleinigen Hauptverantwortlichen zu belangen. Die Anklage richtet sich damit, wie Angst-Hürlimann völlig zu Recht anmerkt, „natürlich längst nicht mehr nur gegen den Guten Gott als einzelne Gestalt [...], sondern gegen ihn als Repräsentant einer ganzen Welt.“²⁷⁹ Sein Abgang fällt ebenso wie sein plötzliches Erscheinen relativ unspektakulär aus: Durch einen Nebenausgang gelangt er unbemerkt ins Freie, wo sich seine Spur verliert (vgl. GG, S. 327).

²⁷⁷ Im Unterschied zu Billy und Frankie distanziert sich der Gute Gott klar von der brutalen Mordlust seiner beiden Handlanger. Nicht „Massenvernichtung“, wie sie auch „heutzutage“ noch von der Allgemeinheit befürwortet wird, stellt für ihn das probate Mittel zur Eliminierung der Liebenden dar, sondern ein eigens dafür entwickeltes Verfahren, das zwar bereits etwas „altmodisch“ ist, dafür umso effizienter bei der Vernichtung der Einzelnen ansetzt (vgl. GG, S. 305 f.).

²⁷⁸ Sara Lennox, Hörspiele, S. 93.

²⁷⁹ Beatrice Angst-Hürlimann, Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen, S. 66.

3. 5 „Kein Ende“: der Wunsch nach der Ewigkeit des Anderen

„Die Liebe währt am längsten / und sie erkennt uns nie“ (GZ, S. 35) – was Ingeborg Bachmann in ihrem Gedicht *Reigen* als Variation über das *Hohelied der Liebe*²⁸⁰ schmerzhaft andeutet, eröffnet vielleicht den eigentlichen Zugang zu ihrem verborgensten Wesenskern: Wir erleben die Liebe nicht nur als angenehme und bereichernde Erfahrung, sondern auch in ihren widersprüchlichen und beunruhigenden Erscheinungsformen. Beunruhigend deswegen, weil die Kluft zwischen Anspruch und gelebter Wirklichkeit selten so groß ist wie in kaum einem anderen menschlichen Lebensbereich.²⁸¹ Gerade mit dem Verweis auf das notwendige „In-der-Ordnung-sein“ (vgl. Wahr, S. 276), das im *Guten Gott von Manhattan* von Seiten der traditionellen Ordnungshüter als unumstößliches Credo eingefordert wird, liefert die Autorin einen entscheidenden Anhaltspunkt dafür, dass Liebe in ihrem unverfälschten Absolutheitsanspruch nur bedingt für den Menschen zumutbar ist. Alle Phasen der durchexerzierten Liebesbeziehung – angefangen von der flüchtigen „Reisebekanntschaft“ (GG, S. 286) über die „Vereinbarung auf Distanz“ (GG, S. 290) bis zum ekstatischen „Grenzübertritt“ (GG, S. 317) – sind letztlich von gesellschaftlichen Prinzipien und konventionellen Normzwängen bestimmt, welche den Liebesdiskurs fundamental bestimmen. Peter Beicken merkt dazu an:

Die Zuspitzung des Konflikts zwischen Liebesekstase und Normalität einer liebesfeindlichen Gesellschaft, die keine Ausnahmestände individueller Seinsweise toleriert, verweist auf das >Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen<. Innerhalb der gesellschaftlichen Machtstrukturen fehlen den beiden Liebenden die individuellen Spielräume und sie unterliegen Rollenmustern und vorgeprägten Verhaltensweisen, die sie in der gemeinsamen Steigerung des unbedingten Liebesgeschehens nicht überwinden können [...].²⁸²

Neben diesen „äußerlichen Umstände[n]“ (Gul, S. 86), die „die Liebenden vernichten“ (Gul, S. 86 f.), wird vor allem auch das utopische Konzept des „anderen Zustands“ einer kritischen Revision unterzogen. Die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit ist so gesehen nicht nur auf die Unvereinbarkeit von privaten und gesellschaftlichen Lebensentwürfen zurückzuführen, sondern wurzelt zutiefst im

²⁸⁰ Vgl. dazu das Paulinische *Hohelied der Liebe* (1 Korinther 12,31b – 13,13).

²⁸¹ Vgl. dazu auch die Interviewäußerung der Autorin vom 5. 6. 1971: „[...] Liebe ist ein Kunstwerk, und ich glaube nicht, daß es sehr viele Menschen können“ (Gul, S. 109).

²⁸² Peter Beicken, Ingeborg Bachmann, S. 122 f.

unerfüllbaren Programm der „Gegenzeit“ selbst. Je weiter diese voranschreitet, umso offenkundiger zeichnen sich auch die inneren Gründe ihres bevorstehenden Scheiterns ab. Der bedingungslose Anspruch ihrer gegenseitigen Liebe bringt Jan und Jennifer zunehmend an den Rand des Menschlich-Möglichen, wie es die aufsteigende „Himmelfahrt“ in das oberste Stockwerk des Atlantic City Hotels auch topographisch andeutet. Im Zustand äußerster Trunkenheit und Selbstvergessenheit beschwören die Liebenden auf geradezu frenetische Art und Weise den unmöglichen Wunsch nach der Ewigkeit ihrer Liebesbeziehung:

JAN Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwestes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinem zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende (GG, S. 316).

JAN Ich will, was noch niemals war: kein Ende [...].

JENNIFER Ich werde nicht mehr schlafen. Dich nicht mehr lassen.

JAN So komm. Ich bin mit dir und gegen alles. Die Gegenzeit beginnt (GG, S. 317).

Was in ihrer grenzwandlerischen Kühnheit nur allzu deutlich an die vergebliche Revolte eines Sisyphos erinnert, führt auch im weiteren Verlauf der „Gegenzeit“ die Absurdität ihres utopischen Programms deutlich vor Augen: Die existenzialistisch gefärbte Vergänglichkeitsrhetorik der beiden Liebenden fordert in ihrem unbedingten Absolutheitsanspruch das ein, was im zeitlichen Ablauf der Naturgesetzmäßigkeit von Werden und Vergehen „noch niemals war: kein Ende“ (GG, S. 317).²⁸³ Und doch wagt sich die Sprache der Liebe an dieser Stelle in einen Grenzbereich hinein, den sie zu Recht mit promethischer Gebärde zu erkunden versucht. Eine „neue Sprache“ (GG, S. 321) soll gefunden werden, die jenseits gesellschaftlicher Zwänge und konventioneller Rollenbilder zu dem vordringt, was Bachmann in ihrem für die Schriftstellerin Anna Achmatowa zugeeignetem Gedicht *Wahrlich* einfordert:

²⁸³ Das subversive Aufbegehren der beiden Liebenden wird von Dirk Götsche in eine deutliche Nähe zu Camus' Leitbegriff der „Revolte“ gebracht (vgl. Dirk Götsche: Ingeborg Bachmann und der französische Existentialismus. In: Cultura Tedesca. Bd 25: Ingeborg Bachmann. A cura di Robert Pichl e Barbara Agnese. Rom: Donzelli 2004, S. 105-117, hier: S. 114.

[...]

Einen einzigen Satz haltbar zu machen,
auszuhalten in dem Bimbam von Worten.

Es schreibt diesen Satz keiner,
der nicht unterschreibt.

(G3, S. 166)

Mit diesem Richtungnehmen auf „ein Utopia der Sprache“ (Vo5, S. 268) generiert die transzendierende Kraft der Liebe infolge ihrer raum- und zeitsprengenden Dynamik den unverzichtbaren Gedanken der Ewigkeit. Der französische Existenzphilosoph Gabriel Marcel hat diese grenzüberschreitende Kraft der Liebe in einer großartigen Formulierung eingefangen: „>Einen Menschen lieben, heißt sagen: du wirst nicht sterben<.“²⁸⁴ Denn Liebe meint zutiefst die unbedingte Bejahung des Anderen um seiner selbst willen. Sie kann ihm nicht den Tod, sondern nur das Leben wünschen. Aber kann ein menschlich Liebender diesem Anspruch auch restlos nachkommen? Muss sein Versprechen nicht letztendlich leer bleiben? Eine solche unbedingte Affirmation des Anderen, seine Daseinsrechtfertigung, sein Gutheißen über den Tod hinaus kann – wie es die „End-lichkeit“ unseres Daseins *in* der Zeit einfordert – immer nur annäherungsweise als Fragment möglich sein. Aber gerade darin lebt und wirkt das Versprechen in Spannung zu jener Ganzheit, die es selbst noch nicht zu verwirklichen imstande ist. Darum folgt: Das Fragment

ist auf Zukunft aus. In ihm herrscht Mangel, das Fehlen der ihn vollendenden Gestaltung. Die Differenz, die das Fragment von seiner möglichen Vollendung trennt, wirkt nun nicht nur negativ, sondern verweist positiv nach vorn. Aus ihm geht eine Bewegung hervor, die den Zustand als Fragment zu überschreiten sucht.²⁸⁵

²⁸⁴ Gabriel Marcel: Geheimnis des Seins. Nachwort von Leo Gabriel. Wien: Herold 1952, S. 472.

²⁸⁵ Henning Luther: Religion und Alltag. Bausteine einer praktischen Theologie des Subjekts. Stuttgart: Radius 1992, S. 169.

3. 6 „Herzzeit“: Fragment und Vollendung

[...]

Herzzeit, es stehn
die Geträumten für
die Mitternachtsziffer.

Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg,
einiges ging seiner Wege.
Verbannt und Verloren
waren daheim.

Ihr Dome.
Ihr Dome ungesehn
ihr Wasser unbelauscht,
ihr Uhren tief in uns.

(HZ, S. 59 f.)

In einer erst jüngst unter dem bezeichnenden Titel *Herzzeit* erschienenen Veröffentlichung der vollständigen Briefkorrespondenz²⁸⁶ zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan ist in einem Brief vom 24. November 1949 folgender Befund enthalten: „Die Zeit und vieles ist gegen uns, aber sie soll nicht zerstören dürfen, was wir aus ihr herausretten wollen“ (HZ, S. 14) Diese an ihren Lebensgefährten und Dichterkollegen Paul Celan gerichteten Zeilen sprechen in geradezu symptomatischer Weise von der Unmöglichkeit ihrer Liebesbeziehung, deren unerfüllte Sehnsucht und emotionale Zerrissenheit in dem zwischen 1948 und 1961 stattfindenden Briefwechsel auf sehr bewegende Art und Weise ihren Ausdruck finden. Hin und her gerissen zwischen euphorischen Liebesbekundungen und tiefem Misstrauen mehrt sich zwischen beiden Liebespartnern zusehends die Erkenntnis, dass ihre gegenseitige Bestimmung füreinander das „unrettbar Verlorene“ (vgl. HZ, S. 41) in sich trägt. Die unglückliche Liaison zwischen Bachmann und Celan gestaltet sich demnach über weite Teile des Briefwechsels als ein dramatisches und tief erschütterndes „Gespräch einer Liebe nach Auschwitz, mit allen symptomatischen Störungen und Krisen aufgrund der so konträren Herkunft der beiden“ (HZ, Klappentext) denen außerhalb ihres literarischen Dialogs nur wenige Wochen des Glücks beschieden waren.²⁸⁷ Die Zeit für eine Verwirklichung ihrer

²⁸⁶ Was bisher als eines der bestgehüteten Briefgeheimnisse der jüngeren Literaturgeschichte galt und in Germanistenkreisen für heftige Spekulationen sorgte, ist seit August 2008 in Buchform allgemein einsehbar. Der im Suhrkamp Verlag unter dem Titel *Herzzeit* veröffentlichte Briefwechsel beinhaltet die vollständige Korrespondenz zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan in den Jahren zwischen 1948 und 1961. Der Titel *Herzzeit* ist Celans Gedicht *Köln, am Hof* entnommen, das er Bachmann 1957 zueignete (HZ, S. 59 f.).

²⁸⁷ Am 16. Mai 1948 lernt Ingeborg Bachmann den aus Czernowitz (Bukowina) stammenden Dichter Paul Celan in Wien kennen. In den kurzen Monaten bis zu seiner Weiterreise nach Paris Ende

Liebesbeziehung steht unausweichlich unter einem schlechten Stern: Wie zwei Verlorene wissen beide um die Heillosigkeit ihrer schwer zu vereinbarenden Lebensentwürfe und hoffen doch auf eine die Zeit in ihren Fesseln überwindende Möglichkeit der existenziellen Verbundenheit. In diesem Zusammenhang offenbart sich die Beziehung zwischen Bachmann und Celan als ein tief bewegendes und höchst lebendiges Zeugnis einer bewusst fragmentarisch gebliebenen Sprache einer „großen Liebe“, die – wie es dem Wesen des Fragments nur allzu eigen ist – über die zeitlich begrenzte Form des Ausweglosen hinausreicht und nach unbestimmter Vollendung drängt: „Von Fragmenten geht daher eine Bewegung der Unruhe aus, die nicht zu einem definitiven Stillstand führt“,²⁸⁸ sondern im Sinne der Bachmannschen Richtungsutopie „das Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen“ (Wahr, S. 276), ständig neu erzeugt. Unter diesen Umständen gestaltet sich der im Brief an Paul Celan geäußerte Wunsch, „etwas aus der Zeit herausretten zu wollen“ – in der Bedeutung von etwas „haltbar“ zu machen (vgl. G3, S. 166) – als utopischer Gegenentwurf und als ein notwendiges Korrektiv zur zerstörerisch voranschreitenden Zeit, das die Verbannung des „Mörders Zeit“ und damit den Zustand gelingender Existenz ermöglicht. Denn: „was wahr ist, schafft nicht Zeit, es macht sie wett“ (AGB, S. 118).

Die Zeit als die große Gegenspielerin jeder absolut gesetzten Liebesbeziehung führt bei Ingeborg Bachmann nur allzu deutlich vor Augen, dass eine uneingeschränkte Verwirklichung in der Realität nicht gelingen kann. In ihrem 1956 erschienen Gedichtzyklus *Lieder auf der Flucht* kommt dieser temporär bedingte Antagonismus unüberbietbar zum Ausdruck:

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

(AGB, S. 147)

Juni entwickelt sich eine intensive persönliche Beziehung, „deren intellektuelle Dimension für Bachmann weitaus tiefgreifender gewesen sein dürfte als etwa die Beziehung zu Max Frisch“ (Corina Caduff: Chronik von Leben und Werk. In: du (1994), H. 9, S. 76-87, hier: S. 77). Nach ihrer Promotion unternimmt Bachmann im Oktober 1950 eine Reise nach Paris, wo beiden jedoch das Scheitern ihres gemeinsamen Zusammenlebens vor Augen geführt wird. Abgesehen von vereinzelt Begegnungen bei verschiedenen Anlässen in Zürich, Paris und Deutschland gleicht das Verhältnis der beiden zueinander einer „Liebesbeziehung auf Distanz“, die aber zugleich den Beginn eines literarischen Dialogs kennzeichnet, wie er in der deutschen Nachkriegsliteratur wohl einzigartig sein dürfte. Vgl. dazu Hans Höller, Ingeborg Bachmann, S. 57 ff.

²⁸⁸ Henning Luther, Religion und Alltag, S. 167.

Als schmerzvolle Konsequenz droht infolge der Unmöglichkeit einer Verwirklichung *in der Zeit* die Verbannung in ein außerzeitliches „Liebesexil“ – der „Fall aus der Zeit“ ist somit vorprogrammiert. Was sich zunächst als leidvolle Resignation des lyrischen Ichs abzeichnet, entpuppt sich jedoch in einem weiteren Schritt nur als Durchgangsstadium, um den finalen Erlösungsgedanken in der zweiten und letzten Strophe umso stärker zu akzentuieren:

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

(AGB, S. 147)

Auch wenn das Gedicht den Liebenden keinen unmittelbaren, in den Kategorien der Zeit messbaren Triumph zugesteht und ein Scheitern in der Realität nahe legt, bringt es zugleich eine elementare Bedingung für ein neues Sehen, eine Vision oder eine Utopie von Liebe mit ins Spiel, die fortan mit neuen Maßstäben zu messen ist. Die „kurze schauerliche Zeit“ (AGB, S. 110) – wie es etwa in dem thematisch verwandten Gedicht *Erklär mir, Liebe* heißt –, wird in der zweiten Strophe in eine neue, überzeitliche Erlösungskategorie überführt. Es ist die Rede von einem „Lied überm Staub danach“ (V. 5), das die zeitlich bedingte Endlichkeit des Menschen auf wundersame Weise transzendiert und somit den eigentlichen Triumph markiert: „als erfüllte „Zeitlosigkeit, die den Tod hinter sich hat und das Sterben nicht mehr kennt“.²⁸⁹

Das Bild vom „Lied“, das in seiner poetisch-musikalischen Konnotation die streng rationalisierte und befristete Dimension der Zeit auf mystische Art und Weise aufhebt, fungiert in diesem Zusammenhang gewissermaßen als Chiffre für das „Unerklärbare“ und „Unaussprechliche“ im Sinne Ludwig Wittgensteins. Mit dem Verweis auf eine noch ausstehende Vollendung gibt es zu erkennen, was noch nicht ist. Darin weist es über sich hinaus „auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe“ (Wahr, S. 276). Denn ohne deren – und sei es nur augenblickshafte – Aufleuchten gäbe es keinen berechtigten Legitimationsgrund für den „Triumph danach“. Am Ende sind es nicht die Liebenden selbst, die dazu eigenmächtig den Anfang setzen, ihre Hoffnung

²⁸⁹ Hans Höller, *Das Werk*, S. 89. Vgl. dazu auch die Vision von Laurenz aus Bachmanns erstem Hörspiel *Ein Geschäft mit Träumen*, auf die sich Hans Höller hier bezieht (Zik, S. 212).

ist vielmehr auf ein „positives Schweigen“ gerichtet, d.h. auf eine umfassende Antwort auf das Sichzeigen von solchem, das sie restlos erfüllen wird. Darin liegt zuallermeist auch der prophetische Charakter der „Gegenzeit“ begründet: „Ich bin mit dir und gegen alles“ (GG, S. 317) – ein Versprechen, das seinen Anspruch aus einer utopischen Vision schöpft, die das Hörspiel jedoch nicht vorzuführen, sondern nur anzumahnen im Stande ist.

4. Abschließende Betrachtungen

Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* verschreibt sich wie kaum ein anderes ihrer Werke der Aufgabe, das von der Autorin postulierte „Spannungsverhältnis“ zwischen dem „Unmöglichen“ und „Möglichen“ kritisch auszuloten. Der darin thematisierte „Grenzfall von Liebe“ (Gul, S. 86) beschwört in utopischen Bildern eine visionäre „Gegenzeit“, deren weltentrückter Zustand die Loslösung aus allen gesellschaftlichen Verbindlichkeiten sowie die Aufhebung der physikalischen Gesetze von Raum und Zeit radikal fordert. Auch wenn der „ekstatische Zustand sich in die Ordnung dieser Welt nicht einfügen lässt“ (Gul, S. 86 f.) und damit das angestrebte Liebesexperiment der beiden Hauptprotagonisten auf Grund seiner gesellschaftlichen Unverträglichkeit zum Scheitern verurteilt ist, bleibt die Anklage gegen die gewaltsame Unterdrückung individueller, nicht angepasster Sehnsüchte und Hoffnungen aufrechterhalten (vgl. GG, S. 327). Die gesellschaftskritische Komponente des Hörspiels, vor allem aber der ihm immanente Zeitdiskurs „stellen den Widerstand gegen die gesellschaftliche Ordnung zwar als möglichen dar, bestehen aber auch darauf, daß dieser Widerstand zugleich ein von der Ordnung >kontaminierter< ist.“²⁹⁰

Der darin zum Vorschein kommende polare Widerspruchscharakter, der im Zuge der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte nicht selten in einem einseitigen Bezugsverhältnis aufgelöst wurde, betont als „Reflexionsmodell der (Un-)Möglichkeit und Zerstörung absoluter Liebe“²⁹¹ neben dem notwendigen Widerstand gegen gesellschaftliche Konventionen zugleich das essentielle Gebundensein an eben diese (vgl. Wahr, S. 276). Die Einsicht in die Unauflösbarkeit dieses Widerspruchs führt bei Bachmann zu einer äußerst spannungsgeladenen Darstellung, welche das Hörspiel zu „eine[m] dieser seltenen ekstatischen Fälle, für die es tatsächlich keinen Platz in der Welt gibt und nie gegeben hat“ (Gul, S. 86), geraten lässt. Beide Ansprüche, sowohl das Verlangen nach Auflehnung gegen die bestehenden gesellschaftlichen Machtstrukturen als auch die Erkenntnis, dass menschliches Dasein nur *in* der Zeit und in der sozialen Auseinandersetzung möglich ist, bleiben unversöhnt nebeneinander bestehen. Offen bleibt außerdem die Frage, wie sich

²⁹⁰ Sara Lennox, Hörspiele, S. 83.

²⁹¹ Monika Albrecht u. Dirk Göttsche, Leben und Werk im Überblick, S. 9.

dieser erkenntnismotivierende Gestus unter den Bedingungen des Alltags integrieren lässt. Doch genau an diesem Punkt verweigert sich das Bachmannsche Utopiedenken entschieden einer Fixierung auf ein konkretes Zielbild und kommt damit einer vereinnahmenden Instrumentalisierung zuvor. Die Verwirklichungsintention und das Resultat erscheinen in diesem Zusammenhang immer als sekundär, Lösungen werden – wenn überhaupt – nur in fragmentarischen Ansätzen angedeutet. Durch den Blick auf das Utopische werde es dem Menschen aber ermöglicht, die Spannung *offen* zu halten zwischen dem „Unmöglichen“ und dem „Möglichen“, jene Utopien und Hoffnungen *wach* zu halten, die mit seiner wirklichen Existenz-Situation elementar zusammenhängen. In „Schweigen“ (GG, S. 327) – dem letzten Wort des Hörspiels – mündet schließlich auch das entrückte Liebesexperiment und eine bewusst gesetzte „Leerzeile“, ein leiser „Zwischenraum“ tut sich auf, der den aufmerksamen Hörer respektive Leser zum Weiterdenken anregen möchte. Darum, so die slowenische Germanistin Neva Šlibar, „bleibt die Utopie leer“ und „entzieht sich der Definierbarkeit.“²⁹²

Ohne Verklärung eskapistischer Träumereien und illusionärer Scheinwelten unterzieht die Autorin damit den fiktiven Utopieentwurf einer kritischen Revision. Wer sich der Welt zur Gänze entzieht, dem droht unweigerlich das Schicksal der Zikaden aus Bachmanns zweitem, gleichnamigem Hörspiel (Zik, S. 217-268), von denen die Erzählerfigur als eindringliche Warnung vor dem von allen sozialen Verpflichtungen enthobenen „Inseldasein“ Folgendes zu berichten weiß:

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dürrer und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren – verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind (Zik, S. 268).

Das im Rückgriff auf Platons *Phaidros*-Dialog adaptierte Zikaden-Motiv²⁹³ führt allegorisch die Aporie des Versuchs eines endgültigen Austritts aus der Gesellschaft vor Augen: Weltflucht und Wirklichkeitsferne – so berechtigt und notwendig die ihnen zugrunde liegenden Motive auch sein mögen – enden in der Regel in einem desaströsen Zustand, von dem keine Erlösung mehr zu erwarten ist. Deshalb fordert der Erzähler in einem eindringlichen Appell auch dazu auf, sich durch tatkräftiges

²⁹² Neva Šlibar, „Das Spiel ist aus“ oder fängt es gerade an?, S. 120.

²⁹³ Vgl. Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 86.

Handeln den inneren Fluchtverlockungen entgegenzustellen und der Wirklichkeit immer dort zu begegnen, wo sie einer drängenden Aufarbeitung und Konfrontation bedarf:

Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft? Such nicht zu vergessen! Erwinnere dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch (Zik, S. 267).

Diese deutliche Abwehrhaltung gegenüber irreführenden Scheinwelten lässt sich auch als Kritik an die vom Eskapismus befallenen Figuren der Hörspiele lesen und legt den Schritt nahe, dass es bei Bachmanns utopischen Grenzexpeditionen „nicht um das Unmögliche schlechthin“, sondern „um das >Widerspiel des Möglichen und des Unmöglichen<“²⁹⁴ geht. Ein kritisches Standhalten gegenüber der Realität und ein bewusstseinserweiternder Erkenntnisprozess sind das Gebot, Weltflucht und Wirklichkeitsferne lassen den Menschen sowohl in seinen individuellen als auch kollektiven Ansprüchen verkümmern. Veränderung kann deshalb nur innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung, auf dem Boden des „gegebenen sozialen Zustands“, der auf das aktive Leben gerichtet ist, stattfinden. Wenn dies gelingt, dann vertrocknet die Sehnsucht nicht im luftleeren Raum der Phantasie, sondern nimmt konkrete Gestalt („Fleisch“) an. Sara Lennox fasst diesen Standpunkt der Autorin folgendermaßen zusammen:

Der Wunsch oder auch der Versuch, aus der Ordnung auszutreten, wird als Kritik an der Ordnung aufgefasst, die zur Veränderung der Ordnung führen kann, aber trotz allem werden die Menschen letztendlich >in der Ordnung bleiben müssen<.²⁹⁵

Mit dem Verweis auf das menschliche Bedürfnis nach einer Rückkehr in den „gegebenen sozialen Zustand“ setzt der Gute Gott ein deutliches Zeichen gegen den illusionären Anspruch jeder absoluten Liebesbeziehung. Seine Bombenattentate auf sämtliche Liebespaare, die es wie Jennifer wagen, sich außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung zu stellen, erfüllen in diesem Zusammenhang eine zweifache Funktion: Zum einen soll dadurch die herrschende Ordnung wieder hergestellt werden, zum anderen liegt es aber auch in seinem Interessenbereich, dass die Idee der absoluten Liebe als „reine Größe“ bestehen bleibt. Obgleich das terroristische Handlungsmotiv des Guten Gottes nur allzu sehr im Widerspruch zum

²⁹⁴ Sara Lennox, Hörspiele, S. 95.

²⁹⁵ Ebda, S. 83.

gängigen Gottesbild der christlichen Bibel steht, wirft es doch berechtigte Einwände auf, die den unmöglichen Absolutheitsanspruch der beiden Liebenden kritisch hinterfragen. Jans und Jennifers Wunsch nach der Ewigkeit des Anderen und der Unsterblichkeit ihrer Liebesbeziehung muss sich somit der Frage stellen, ob ihr ans Pathologische grenzender Ausnahmezustand tatsächlich noch Liebe ist bzw. ob die radikale Verwirklichung davon nur noch im prekären Kreislauf von Begehren und Zerstören praktiziert werden kann. Die Utopie des Paares generiert unter diesen Umständen nämlich

keinen, und schon gar keinen gewaltlosen, Ort *jenseits* sozialer Ordnungen, sondern folgt ihren eigenen Gesetzen. Diese Gesetze sind doppelt verschränkt mit gesellschaftlichen Ordnungen: Sie suggerieren erstens ein imaginäres >Außen< der Gesellschaft in der Liebe und erzeugen damit eine lebenspraktisch nicht haltbare Spannung zwischen dem Wunsch nach *plaisir* und dem Wunsch nach Dauer. Die Gesetze der Liebe entfalten zweitens aus sich heraus eine zerstörerische Dynamik, die der Asymmetrie der Geschlechter in Liebesdingen zuzurechnen ist.²⁹⁶

In dieser nur allzu eigentümlichen Diskrepanz zwischen „Destruktion“ und „Vision“ lässt das Hörspiel viele Fragen weitgehend unbeantwortet und überträgt die Hypothek dieses „Graubereichs“ dem Hörenden respektive Lesenden, der dadurch zum Nachdenken und vor allem zum produktiven Weiterdenken angeregt werden soll. Fest steht jedoch: Der frenetische Wunsch der Liebe - nämlich „kein Ende“ (GG, S. 317) -, der sich wie ein Fanal durch das gesamte Programm der „Gegenzeit“ zieht, wird durch das verhindernde Eingreifen der traditionellen Ordnungshüter gerade nicht aus der Welt geschaffen, sondern erfährt durch die Einsicht in das „Unaussprechliche“ eine neue, mitunter noch radikalere Ausrichtung: „Schweigen“ (GG, S. 327) ist das letzte Wort des Richters, in Schweigen mündet auch das ekstatische Liebesexperiment und offeriert damit die Möglichkeit einer neuen Erkenntnisweise, die direkt in den Bereich des Mystischen führt. Was auf den ersten Blick durch die Eliminierung der Liebenden für beendet erscheint, findet in ihrem vermeintlichen Ende einen neuerlichen, wenn nicht gar den eigentlichen Anfang einer neuen Liebesgeschichte. *Der gute Gott von Manhattan* präsentiert sich so gesehen nur als „Vorspiel“, als

der erste Schlag auf eine Kette, die nicht zerbrechen will. Aber horch. Schon klingt sie, und am Ende, wenn sie ohne Laut zerspringen sollte [...] kann auch das Gesetz der Welt dann nicht mehr auf uns liegen (GG, S. 311).

²⁹⁶ Karin Harrasser, Bachmanns Liebespost, S. 54.

Die Erzählung *Das dreißigste Jahr*, die in vielfacher Hinsicht die Themen und Motive des Hörspiels differenziert weiterführt, liefert in diesem Zusammenhang den Schlüssel für ein mögliches Verständnis davon, wie die visionäre Verwirklichung dieses „neuen Zustands“ aussehen könnte. In einer hymnischen, triumphalisch anmutenden Schau beschwört der namenlose Protagonist darin eine neue Zeitlichkeit, die eine Befreiung von jeder knechtenden Ordnung in Aussicht stellt:

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 rei 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, S. 114)

In einem weiteren Passus der Erzählung konkretisiert der Dreißigjährige diesen Zustand der äußersten Freiheit als „augenblickliche[n] Stillstand der alten Welt. Die Niederlegung der Arbeit und des Denkens für diese alte Welt. Die Kündigung der Geschichte, nicht zugunsten der Anarchie, sondern zugunsten einer Neugründung“ (DJ, S. 131 f.). Gemeint ist damit die Hoffnung auf einen radikalen Ausbruch aus dem historischen Kreislauf der Gewalt und auf die Begründung einer neuen Moral²⁹⁷ als Entwurf eines friedfertigen Zusammenlebens aller Menschen:

>Freiheit, die ich meine: die Erlaubnis, da Gott die Welt in nichts bestimmt hat und zu ihrem Wie nichts getan hat, sie noch einmal neu zu begründen und neu zu ordnen. Die Erlaubnis, alle Formen aufzulösen, die moralischen zuerst, damit sich alle anderen auflösen können. Die Vernichtung jeden Glaubens, jeder Art von Glauben, um die Gründe aller Kämpfe zu vernichten. Der Verzicht auf jede überkommene Anschauung und jeden überkommenen Zustand: auf die Staaten, die Kirchen, die Organisationen, die Machtmittel, das Geld, die Waffen, die Erziehung.< (DJ, S. 131 f.)

Der begrenzte Raum der Sprache hat in dieser neuen Sphäre jedoch restlos ausgedient, von nun an spricht nur mehr das Schweigen. Dieses Vordringen zu den „mystische[n] Erfahrungen des Herzens, die sich im Unsagbaren vollziehen“ (WRE, S. 120), eröffnet so gesehen einen neuen Handlungsspielraum, dessen „wichtigste[...] Szenen“ erst dort beginnen, „wo sonst der Vorhang fällt“ (Gul, S. 56). Die mystische Strukturierung der Liebesgeschichte zeichnet in besonderer Weise auch dafür verantwortlich, dass Bachmann ganz bewusst den künstlerischen und

²⁹⁷ Bachmann spricht in diesem Zusammenhang auch von einer Moral „vor aller Moral“ (vgl. Vo1, S. 192).

technischen Möglichkeiten des Hörspiels den Vorzug gegenüber anderen ästhetischen Darstellungsformen einräumt (vgl. Gul, S. 56). Vor allem aber überträgt das offene Ende mit seinen ungelösten Fragen die Verantwortung auf den Rezipienten, der auf diese Weise ermuntert werden soll, in das „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ (Wahr, S. 276) einzutreten, um gleichsam zwischen den Zeilen die Geschichte weiterzuverfolgen. Diese Herausforderung – auch wenn sie noch so schmerzvoll im Sinne einer befreienden „Ent-täuschung“ sein kann – mutet Ingeborg Bachmann ihrem Publikum geradewegs zu. Angst-Hürlimann merkt dazu an:

Das Schweigen, mit dem der Hörer zurückgelassen wird, darf aber auch als Aufforderung an ihn verstanden werden, sich der Grenze der eigenen Welt und Sprache bewusst zu werden. [...] In einem weiteren Sinne fordert Ingeborg Bachmann [...] nicht nur vom Dichter, sondern darüber hinaus von jedem einzelnen Menschen einen Durchgang durch das Schweigen, das heißt ein Infragestellen des Bestehenden und seiner Voraussetzungen. Nur so ist eine Erweiterung auch der gesellschaftlichen Möglichkeiten überhaupt denkbar.²⁹⁸

Das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* gestaltet sich so gesehen als ein radikales Vorwärtstasten nach den Bedingungen und Möglichkeiten des Menschseins, wie sie in Anlehnung an die fünf großen Liebespaare den Lauf der Zeit seit jeher bestimmen. Ebenso zeitlos wie modern unternimmt es „als neue Variante eines sich stets wiederholenden Geschehens“²⁹⁹ den äußerst spannungsgeladenen Versuch, die Diskrepanz zwischen individuellem Liebesglück und gesellschaftlicher Realität differenziert zu beleuchten. Im Aufzeigen existenzieller „Leidenschaften“, „Verkümmierungen“ und „Hoffnungen“ (Wahr, S. 276) wird damit besonders den realitätstranszendierenden Kräften ein unverzichtbares Augenmerk geschenkt, die es zustande bringen, den „Sinn für die noch nicht geborene Wirklichkeit“ (MRE, S. 87) zu schärfen.

²⁹⁸ Beatrice Angst-Hürlimann, Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen, S. 66.

²⁹⁹ Viola Fischerova, Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, S. 288.

LITERATURVERZEICHNIS

A. Texte von Ingeborg Bachmann

Werke. Bd 1 – 4. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. 5. Aufl. München u. Zürich: Piper 1993. (= Serie Piper. 1701-1704.)

»*Todesarten*«-Projekt. Kritische Ausgabe. 4 Bände in 5 Bänden. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München u. Zürich: Piper 1995.

Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. von Christine Koschel und Inge Weidenbaum. München und Zürich: Piper 1983.

Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. (Diss. Wien 1949.) Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. Mit einem Nachwort von Friedrich Wallner. München und Zürich: Piper 1985.

Gier (Fragment). In: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*. Ingeborg Bachmann - Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. von Hans Höller. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments *Gier*. Aus dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. Wien u. München: Löcker 1982, S. 17-61.

Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan u. Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange. Hrsg. u. kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll [u.a.]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

B. Texte anderer Autoren und Sekundärliteratur

ADORNO, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Hrsg. von Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 2.)

ADORNO, Theodor W.: Negative Dialektik. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1966.

AGNESE, Barbara: Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen 1996.

AICHINGER, Ilse: Leben und Werk. Aktualisierte u. erweit. Neuaufl. Hrsg. von Samuel Moser. Frankfurt a. M.: Fischer 1995. (= Fischer Taschenbuch. 12782.)

ALBRECHT, Monika u. GÖTTSCHE, Dirk: Leben und Werk im Überblick – eine Chronik. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 2-21.

ALBRECHT, Monika u. GÖTTSCHE, Dirk: Vorwort zu: „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2006, S. 7-11.

ANGST-HÜRLIMANN, Beatrice: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Zürich: Juris. 1971.

Artikel „Liebe“. In: Horst S. und Ingrid G. Daemmrich: Themen und Motive in der Literatur. Ein Handbuch. 2., überarb. u. erw. Aufl. Tübingen u. Basel: Francke 1995. (= UTB für Wissenschaft. 8034.) S. 247-251.

Artikel „Utopie“. In: METZLER Literatur Lexikon. Begriffe und Definitionen. Hrsg. von Günter u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990 S. 481 f.

Artikel „Zeit“. In: Alois Halder. Philosophisches Wörterbuch. Völlig überarb. Neuausgabe. 2. Aufl. Freiburg i. Breisgau: Herder 2003.

BAIER, Lothar: Protest und Abkehr. Notizen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Text + Kritik (1964), H. 6: Ingeborg Bachmann, S. 2-7.

BANNASCH, Bettina: Künstlerische und journalistische Prosa. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 172-183.

BARTHES, Roland: Fragmente einer Sprache der Liebe. Übers. von Hans-Horst Henschen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988. (= suhrkamp taschenbuch. 1586.)

BARTSCH, Kurt: Die Hörspiele Ingeborg Bachmanns. In: Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für Hellmuth Himmel zum 60. Geburtstag. Hrsg. von Kurt Bartsch [u.a.]. Bern u. München: Francke 1979, S. 311-334.

BARTSCH, Kurt: Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen. In: Modern Austrian Literature 18 (1985), Nr. 3/4, S. 135-145.

BARTSCH, Kurt: Ingeborg Bachmann. 2., überarb. u. erw. Aufl. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1997. (= Sammlung Metzler. 242.)

BARTSCH, Kurt: „Und der Fluchtweg kommt uns nicht, wie den Vögeln, zustatten.“ Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Das dreißigste Jahr*. In: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 Janvier 1986 Nantes. Hrsg. von Jean Paul Barbe u. Werner Wögerbauer. Nantes: Department d'études germaniques 1986, S. 127-146.

BAUMANN, Zygmunt: Flaneure, Spieler und Touristen. Essays zur postmodernen Lebensform. Aus dem Englischen von Martin Suhr. Hamburger Ed. 1997.

BAUMGARTNER, Hans Michael: Zeit und Zeiterfahrung. In: Zeitbegriffe und Zeiterfahrung. Hrsg. von Hans Michael Baumgartner. Freiburg u. München: Alber 1994. (= Grenzfragen. 21.) S. 189-211.

BAUSCHINGER, Sigrid: Mythos Manhattan. Die Faszination einer Stadt. In: Amerika in der deutschen Literatur. Neue Welt – Nordamerika – USA. Hrsg. von Sigrid Bauschinger, Horst Denkler u. Wilfried Malsch. Stuttgart: Reclam 1975, S. 382-397.

BECK, Ulrich u. BECK-GERNSHEIM, Elisabeth: Das ganz normale Chaos der Liebe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990. (= suhrkamp taschenbuch. 1725.)

BECKER, Jürgen: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. In: Merkur 24 (1970), S. 192-194.

BEICKEN, Peter: Ingeborg Bachmann. München: Beck 1988. (= Beck'sche Reihe: Autorenbücher. 605.)

BEICKEN, Peter: Ingeborg Bachmann. Literaturwissen für Schule und Studium. Stuttgart: Reclam 2001. (= Universal-Bibliothek. 15225.)

BERGSTEN, Gunilla: Liebe als Grenzübertritt. Zu Ingeborg Bachmanns Hörspiel »Der gute Gott von Manhattan«. In: Deutsche Weltliteratur. Von Goethe bis Ingeborg Bachmann. Festgabe für J. A. Pfeffer. Hrsg. von Klaus W. Jonas. Tübingen: Niemeyer 1972, S. 277-289.

BEST, Otto F.: Nachwort zu: Ingeborg Bachmann, *Der gute Gott von Manhattan*. Stuttgart: Reclam 1974. (= Reclams Universal-Bibliothek. 7906.) S. 75-85.

Bibel, Die. Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung. Freiburg, Basel u. Wien: Herder 1980.

BLOCH, Ernst: Gesamtausgabe. Bd 1: Spuren. Neue, erw. Ausg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963.

BLOCH, Ernst: Gesamtausgabe. Bd 5: Das Prinzip Hoffnung. In fünf Teilen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1959.

BLOCH, Ernst: Gesamtausgabe. Bd 13: Tübinger Einleitung in die Philosophie. Neue, erw. Ausg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1970.

BLUMENBERG, Hans: Lebenszeit und Weltzeit. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1986.

BÖHME, Hartmut: Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006. (= rowohlts enzyklopädie. 55677.)

BÖLL, Heinrich: Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. Über Gott, Jesus und Christus. In: Karl-Josef Kuschel: Weil wir uns auf dieser Erde nicht ganz zu Hause fühlen. 12 Schriftsteller über Religion und Literatur. 4. Aufl. München u. Zürich: Piper 1987. (= Serie Piper. 414.) S. 64-76.

BOHRER, Karl Heinz: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Mit einem Nachwort von 1998. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981. (= edition suhrkamp. 1058.)

BOTHNER, Susanne: Ingeborg Bachmann. Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses. Frankfurt a. M., Bern u. New York: Lang 1986. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. 906.)

BÜCHNER, Georg: Lenz. Studienausgabe. Hrsg. von Hubert Gersch. Stuttgart: Reclam 1995. (= Universal-Bibliothek. 8210.)

CADUFF, Corina: Chronik von Leben und Werk. In: *du* (1994), H. 9, S. 76-87.

CASSAGNAU, Laurent: »Am Horizont ... glanzvoll im Untergang«. Horizont-Struktur und Allegorie in der Lyrik von Ingeborg Bachmann. In: *Text + Kritik* (1995), H. 6 (5. Aufl.): Ingeborg Bachmann, S. 40-58.

CELAN, Paul: Brief an Max Frisch vom 29. Mai 1960. In: Max Frisch: Jetzt ist Sehenszeit. Briefe, Notate, Dokumente 1943-1963. Hrsg. u. mit einem Nachw. versehen von Julian Schütt. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1998.

DEISSLER, Alfons: Die Grundbotschaft des Alten Testaments. Ein theologischer Durchblick. Völlig neu überarb. u. erw. Aufl. Freiburg, Basel u. Wien: Herder 1995.

DEMSKI, Eva: Der Regen spielt den Blues. In: Von Erich Fried bis Magnus Enzensberger. Bd 10: 1400 Deutsche Gedichte und ihre Interpretation. Hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 2002, S. 306 f.

DREWITZ, Ingeborg: Nicht zu Hause in dieser Zeit. In: Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen – Porträts – Würdigungen (1952-1992). Rezeptionsdokumente aus vier Jahrzehnten. Hrsg. von Michael Matthias Schardt. Paderborn: Igel 1994, S. 468-469.

EBERHARDT, Joachim: Existentialphilosophie und Existentialismus. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 212-214.

ECKHART, Meister: Werke. Bd I u. II. Texte und Übersetzungen von Josef Quint. Hrsg. u. komment. von Niklaus Largier. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1993. (= Bibliothek des Mittelalters. Texte und Übersetzungen. Hrsg. von Walter Haug. 20.)

EGGER-RIEDMÜLLER, Andrea (2002): Der Himmel über Wien und die Variation einer Grenze. Überlegungen zu Barbara Alberts Film Nordrand URL: <http://www.kakanien.ac.at/beitr/fallstudie/AEgger-Riedmueller1.pdf> [Stand: 30. November 2009].

EICH, Günter: Träume. Vier Spiele. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1953.

EICHENDORFF, Joseph von: Werke. Hrsg. von Wolfdietrich Rasch. München u. Wien: Hanser 1972.

ELIAS, Norbert: Über die Zeit. Arbeiten zur Wissenssoziologie II. Hrsg. von Michael Schröter. Aus dem Engl. Übers. von Holger Fliessbach u. Michael Schröter. 3. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

ERBEN, Ulrike: Die „guten Götter“ des *Todesarten*-Projekts – Formen der Liebe in Ingeborg Bachmanns Spätwerk. Wien, Phil. Dipl. 2009.

FARÍAS, Victor: Heidegger und der Nationalsozialismus. Aus dem Spanischen und Französischen übers. von Klaus Laermann. Mit einem Vorwort von Jürgen Habermas. Frankfurt a. M.: Fischer 1989.

FISCHER, Ernst: Werkausgabe in Einzelbänden. Bd 8: Von Grillparzer zu Kafka. Von Canetti zu Fried. Essays zur österreichischen Literatur. Auswahl und Nachwort von Karl-Markus Gauß unter Mitarbeit von Ludwig Hartinger. Frankfurt a. M.: Vervuert 1991.

FISCHEROVA, Viola: Ingeborg Bachmanns »Der gute Gott von Manhattan« - ein Mythos? In: Literatur und Kritik (1977), S. 279-290.

FOUCAULT, Michel: Einleitung zu: Ludwig Binswanger: Traum und Existenz. Übersetzung u. Nachwort von Walter Seitter. Bern u. Berlin: Gachnang u. Springer 1992, S. 7-93.

FREUD, Sigmund: Das Unbehagen in der Kultur. In: S. F.: Studienausgabe. Bd IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 139-189.

FREUD, Sigmund: Die Zukunft einer Illusion. In: S. F.: Studienausgabe. Bd IX. Fragen der Gesellschaft. Ursprünge der Religion. Hrsg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards u. James Strachey. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Fischer 1989, S. 197-270.

FUNKE, Horst-Günter: Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. *Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan*. Interpretation. München: Oldenbourg 1969.

GEHLE, Holger: Ingeborg Bachmann und Martin Heidegger. Eine Skizze. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. von Dirk Göttsche u. Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1993, S. 241-252.

- GEISSLER, *Karlheinz*: Vom Fremdzwang zum Selbstzwang. Zeitordnungen zwischen Moderne und Postmoderne. In: *Leben unter Zeit-Druck. Über den Umgang mit der Zeit vor der Jahrtausendwende*. Hrsg. von Michael Schlagheck. Mülheim: Katholische Akademie „Die Wolfsburg“ 1998, S. 54-85.
- GOETHE, *Johann Wolfgang*: *Faust*. Der Tragödie Erster Teil. Stuttgart: Reclam 2004. (= Reclams Universal-Bibliothek. 1.)
- GOETHE, *Johann Wolfgang*: *Selige Sehnsucht*. In: *Goethes Gedichte in zeitlicher Folge*. Hrsg. von Heinz Nicolai. 11. Aufl. Frankfurt a. M. u. Leipzig: Insel 1999.
- GÖTTSCHE, *Dirk*: Ingeborg Bachmann und der französische Existentialismus. In: *Cultura Tedesca*. Bd 25: Ingeborg Bachmann. A cura di Robert Pichl e Barbara Agnese. Rom: Donzelli 2004, S. 105-117.
- GOLISCH, *Stefanie*: Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg: Junius 1997. (= Zur Einführung. 141.)
- GRONEMEYER, *Marianne*: Das Leben als letzte Gelegenheit. In: *Leben unter Zeit-Druck. Über den Umgang mit der Zeit vor der Jahrtausendwende*. Hrsg. von Michael Schlagheck. Mülheim: Katholische Akademie „Die Wolfsburg“ 1998, S. 34-53.
- GUTJAHR, *Ortrud*: Rhetorik und Literatur. Ingeborg Bachmanns Poetik-Entwurf. In: *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. von Dirk Götsche u. Hubert Ohl. Würzburg: 1993, S. 299-314.
- HAIDER-PREGLER, *Hilde*: «ein Spiel für Stimmen ... zum Hören oder zum Lesen». Anmerkungen zu den Hörfunk-Produktionen von *Der gute Gott von Manhattan*. In: *Cultura Tedesca*. Bd 25: Ingeborg Bachmann. A cura di Robert Pichl e Barbara Agnese. Rom: Donzelli 2004, S. 73-76.
- HAIDER-PREGLER, *Hilde*: Ingeborg Bachmanns Radioarbeit. Ein Beitrag zur Hörspielforschung. In: *Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 Janvier 1986*. Nantes. Hrsg. von Jean Paul Barbe u. Werner Wögerbauer. Nantes: Univ. 1986, S. 24-81.
- HAPKEMEYER, *Andreas*: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien: Verlag der Österr. Akad. der Wiss. 1990. (= Sitzungsberichte der Österr. Akad. der Wiss. Philo.-hist. Klasse. 560.)
- HARRASSER, *Karin*: Bachmanns Liebespost. In: *Bachmanns Medien*. Hrsg. von Oliver Simons u. Elisabeth Wagner. Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 46-60.
- HEIDEGGER, *Martin*: Platons Lehre von der Wahrheit. Mit einem Brief über den „Humanismus“. Bern: Francke 1947. (= Reihe Probleme und Hinweise. 5.)
- HEIDEGGER, *Martin*: *Sein und Zeit*. 13., unveränd. Aufl. Tübingen: Niemeyer 1976.

HEIDEGGER, Martin: Was ist Metaphysik? 15. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann 1998.

HILLEBRAND, Bruno: Ästhetik des Augenblicks. Der Dichter als Überwinder der Zeit - von Goethe bis heute. Göttingen: Vandenhoeck u. Ruprecht 1999. (= Kleine Reihe V & R. 4011.)

HINTERBERGER, Julia: „Man spürt den Bachmann-Text als Abwesenheit“. Zu Adriana Hölszkys *Der gute Gott von Manhattan*. In: *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*. Hrsg. von Susanne Kogler u. Andreas Dorschel. Wien: Steinbauer 2006, S. 271-297.

Hiob, Das Buch. Mit einer Einleitung von Louis de Bernières. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2000. (= Fischer Taschenbuch. 14504.)

HÖHN, Hans-Joachim: *versprechen*. Das fragwürdige Ende der Zeit. Regensburg: Echter 2003. (= Glaubens Worte. 6.)

HÖLDERLIN, Friedrich: Werke in einem Band. Hrsg. von Hans Jürgen Balmes. München u. Wien: Hanser 1990.

HOELL, Joachim: Ingeborg Bachmann. 2. Aufl. München: dtv 2004. (= dtv portrait. 31051.)

HÖLLER, Hans: *Die gestundete Zeit und Anrufung des großen Bären*. Vorschläge zu einem neuen Verständnis. In: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. von Hans Höller. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments *Gier*. Aus dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. Wien u. München: Löcker 1982, S. 125-172.

HÖLLER, Hans: Vorwort zu: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge*. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks. Hrsg. von Hans Höller. Mit der Erstveröffentlichung des Erzählfragments *Gier*. Aus dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. Wien u. München: Löcker 1982, S. 9-14.

HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. 4. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2006. (= rowohlt monographien. 50545.)

HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt a. M.: Athenäum 1987.

HOFMANNSTHAL, Hugo von: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Bd XVII: Dramen 15. Hrsg. von Gudrun Kotheimer u. Ingeborg Beyer-Ahlert. Frankfurt a. M.: Fischer 2006.

Hohelied Salomos, Das. Mit einer Einleitung von Antonia S. Byatt. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2000. (= Fischer Taschenbuch. 14506.)

HORVÁTH, Ödön von: Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe. Hrsg. von Traugott Krischke unter Mitarbeit von Susanne Foral-Krischke. Bd 1: Zur schönen Aussicht und andere Stücke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985. (= suhrkamp taschenbuch. 1051.)

JOHNSON, Uwe: Eine Reise nach Klagenfurt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974. (= suhrkamp taschenbuch. 235.)

KAFKA, Franz: Gesammelte Werke. Hrsg. von Max Brod. Bd 5: Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß. Frankfurt a. M. Fischer 1983. (= Fischer-Taschenbücher. 14200.)

KAISER, Joachim: Liebe und Tod einer Prinzessin. Ingeborg Bachmanns neuer Roman. In: Süddeutsche Zeitung (München) vom 25. 3. 1971, Beil. S. 1 f.

KANN-COOMANN, Dagmar: »... eine geheime langsame Feier ...«. Zeit und ästhetische Erfahrung im Werk Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a. M. [u.a.]: Lang 1988. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur. 1070.)

KIERKEGAARD, Sören: Werke 3: Furcht und Zittern. Dialektische Lyrik von Johannes de Silentio. Mit Erinnerungen an Kierkegaard von Hans Bröchner. Hrsg. von Liselotte Richter. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1961. (= Rowohlts Klassiker der Literatur und Wissenschaft. 89.)

KOSCHEL, Christine: Spazieren. Römische Begegnungen. In: du (1994), H. 9, S. 65-66.

KÜMMEL, Friedrich: Zum Verhältnis von Zeit und Gegenwart. In: Siegfried Reusch: Das Rätsel Zeit. Ein philosophischer Streifzug. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 73-82.

KURZ, Paul Konrad: Apokalyptische Zeit. Zur Literatur der mittleren 80er Jahre. Frankfurt a. M.: Knecht 1987.

KURZ, Paul Konrad: Über moderne Literatur. Standorte und Deutungen. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Knecht 1972.

KURZ, Paul Konrad: Zwischen Widerstand und Wohlstand. Zur Literatur der frühen 80er Jahre. Frankfurt a. M.: Knecht 1986.

LAUSTER, Jörg: Gott und das Glück. Das Schicksal des guten Lebens im Christentum. Gütersloh: Gütersloher 2004.

LAUTERBACH, Ernst: Lexikon Goethe Zitate. Auslese für das 21. Jahrhundert. Aus Werk und Leben. München: Judicium 2004.

LENNOX, Sara: Hörspiele. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 83-96.

- LENNOX, Sara: Zur Repräsentation von Weiblichkeit in Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: „Über die Zeit schreiben“ 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Würzburg: Königshausen u. Neumann 2006, S. 15-48.
- LIESSMANN, Konrad Paul: Zukunft kommt! Über säkulare Heilserwartungen und ihre Enttäuschungen. Wien, Graz u. Klagenfurt: Styria 2007. (= Bibliothek der Unruhe und des Bewahrens. Hrsg. von Adolf Holl, Thomas Macho u. Peter Strasser. 13.)
- LUBKOLL, Christine: Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*. In: Werke von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Mathias Mayer. Stuttgart: Reclam 2002. (= Universal-Bibliothek. 17517.) S. 122-139.
- LÜBBE, Hermann: Gegenwartsschrumpfung. Zeit-Erfahrungen in einer dynamischen Zivilisation. In: Zwischen Anfang und Ende. Nachdenken über Zeit, Hoffnung und Geschichte. Hrsg. von Hermann Fechtrop, Friedbert Schulze u. Thomas Sternberg. Münster: LIT 2000. (= Dokumentation der Josef Pieper Stiftung. 5.) S. 71-80.
- LÜHE, Irmela von der: Erinnerung und Identität in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*. In: Text + Kritik (1984), Sonderheft: Ingeborg Bachmann, S. 132-149.
- LUHMANN, Niklas: Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität. 4. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984.
- LUKÁCS, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 2., um ein Vorwort vermehrte Aufl. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1963.
- LUTHER, Henning: Religion und Alltag. Bausteine einer praktischen Theologie des Subjekts. Stuttgart: Radius 1992, S. 169.
- MANNHEIM, Karl: Ideologie und Utopie. 8. Aufl. Frankfurt a. M.: Klostermann 1995.
- MARCEL, Gabriel: Geheimnis des Seins. Nachwort von Leo Gabriel. Wien: Herold 1952.
- MARCEL, Gabriel: Homo viator. Philosophie der Hoffnung. Aus d. Franz. übers. von Wolfgang Rüttenauer. Düsseldorf: Bastion 1949.
- MARCUSE, Herbert: Epilog. Kritik des Neo-Freudianischen Revisionismus. In: Bernard Görlich, Alfred Lorenzen u. Alfred Schmidt: Der Stachel Freud. Beiträge und Dokumente zur Kulturismus-Kritik. Hrsg. von Bernard Görlich. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1980. (= edition suhrkamp. 961.) S. 149-180.
- MARCUSE, Herbert: Schriften. Bd 7: Der eindimensionale Mensch. Studien zur Ideologie der fortgeschrittenen Industriegesellschaft. Übers. von Alfred Schmidt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

- MARESCH, Rudolf*: Zeit für Utopien. In: Renaissance der Utopie. Zukunftsfiguren des 21. Jahrhunderts. Hrsg. von Rudolf Maresch u. Florian Rötzer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004. (= edition suhrkamp. 2360.) S. 7-20.
- MEISTER, Monika*: „Anderer Zustand“ und ästhetische Erfahrung. In: Robert Musil. Untersuchungen. Hrsg. von Uwe Baur u. Elisabeth Castex. Königstein/Ts.: Athenäum 1980, S. 152-161.
- METZLER Literatur Lexikon*. Begriffe und Definitionen. Hrsg. v. Günter u. Irmgard Schweikle. 2., überarb. Aufl. Stuttgart: Metzler 1990.
- MUSCHG, Walter*: Tragische Literaturgeschichte. Mit einem Nachwort von Urs Widmer. Zürich: Diogenes 2006.
- MUSIL, Robert*: Der Mann ohne Eigenschaften. 2 Bde. Hrsg. von Adolf Frisé. Sonderausgabe. 2. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 2000.
- MUSIL, Robert*: Gesammelte Werke. Bd II: Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen. Autobiographisches. Essays und Reden. Kritik. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1978.
- NIETZSCHE, Friedrich*: Werke in sechs Bänden. Bd 2: Menschliches, Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I u. II. Hrsg. von Karl Schlehta. 5. Aufl. München u. Wien: Hanser 1980.
- PAUSCH, Holger*: Ingeborg Bachmann. 2., überarb. u. erg. Aufl. Berlin: Colloquium 1987. (= Köpfe des 20. Jahrhunderts. 81.)
- PICHL, Robert*: Ingeborg Bachmanns „areligiöser Agnostizismus“. In: Die Gottesfrage in der europäischen Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts. Hrsg. von Rudolf Langthaler u. Wolfgang Treitler. Wien, Köln u. Weimar: Böhlau 2007, S. 227-236.
- PICHL, Robert*: Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung. In: Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991. Hrsg. von Dirk Götsche u. Hubert Ohl. Würzburg: Königshausen u. Neumann 1993, S. 381-388.
- POLT-HEINZEL, Evelyne*: Die verhängnisvolle Uhr. Über einige chronometrische Rollenbilder. In: Die Rampe. Hefte für Literatur. Extraausgabe. Phänomen Zeit [o.O.] u. [o.J.], S. 69-81.
- RANKE-GRAVES, Robert von*: Griechische Mythologie. Quellen und Deutung. 12. Aufl. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt 1999. (= rowohlts enzyklopädie. 55404.)
- REINERT, Claus*: Unzumutbare Wahrheiten? Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel „Der gute Gott von Manhattan“. Bonn: Bouvier 1983. (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. 346.)

- ROSA, *Hartmut*: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005. (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft. 1760.)
- RUTSCHKY, *Michael*: Erfahrungshunger. Ein Essay über die siebziger Jahre. Köln: Kiepenheuer u. Witsch 1980.
- SAFRANSKI, *Rüdiger*: Ein Meister aus Deutschland. Heidegger und seine Zeit. München u. Wien: Hanser 1994.
- SCHERPE, *Klaus R.*: „Darstellung verlangt Radikalisierung“ – Bachmanns Bilder. In: Bachmanns Medien. Hrsg. von Oliver Simons u. Elisabeth Wagner: Berlin: Vorwerk 8 2008, S. 78-89.
- SCHMAUS, *Marion*: Bachmanns Utopiebegriff. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 220-222.
- SCHMAUS, *Marion*: Philosophische Essays und Dissertation: In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 184-188.
- SCHMID, *Wilhelm*: Zyklische Inseln. Gespräch mit Walter Keller. In: Du. Das Kulturmagazin. Thema *Die Zeit* (2008), H. 2, S. 46-53.
- SCHMIDT, *Heinrich*: Philosophisches Wörterbuch. Neu bearb. von Georgi Schischkoff. 22. Aufl. Stuttgart: Kröner 1991. (= Kröners Taschenausgabe. 13.)
- SCHMIDT-DENGLER, *Wendelin*: „Analogia entis“ oder das „Schweigen der unendlichen Räume“? Theologische Themen bei Heimito von Doderer und Thomas Bernhard. In: Gott in der Literatur. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag 1976. (= Linzer Philosophisch-Theologische Reihe. 6.) S. 93-107.
- SCHNEIDER, *Jost*: *Simultan* und Erzählfragmente aus dem Umfeld. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hrsg. von Monika Albrecht u. Dirk Götsche. Stuttgart u. Weimar: Metzler 2002, S. 159-171.
- SEIM, *Jürgen*: Ingeborg Bachmann – *Der gute Gott von Manhattan*. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Christine Koschel u. Inge von Weidenbaum. München u. Zürich: Piper 1989. (= Serie Piper. 792.) S. 395-402.
- SENECA, *L[ucius] Annaeus*: Epistulae morales ad Lucilium. Liber IX. Briefe an Lucilius über die Ethik. 9. Buch. Übers. u. hrsg. von Rainer Rauthe. Stuttgart: Reclam 2005. (= Reclams Universal-Bibliothek . 2141.)
- ŠLIBAR, *Neva*: »Das Spiel ist aus?« – oder fängt es gerade an? Zu den Hörspielen Ingeborg Bachmanns. In: Text + Kritik (1995), H. 6 (5. Aufl.): Ingeborg Bachmann, S. 111-122.

SÖLLE, Dorothee: Es muß doch mehr als alles geben. Nachdenken über Gott. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1992.

STEINER, Bettina: „Die größte Wegrue, das stärkste Zuhause“. Briefe Ingeborg Bachmanns an Hans Weigel von 1948 bis 1953. In: Die Presse (Wien) vom 14. 8. 1998, S. 23

STEINES, Susanne: Man muss den Tod abschaffen. Ein Zeit-Gespräch mit Michel Houellebecq. URL: http://www.zeit.de/2000/39/200039_I-houelleb._inte.xml?page=all [Stand: 12. Dezember 2009].

STRUTZ, Josef: Ein Platz, würdig des Lebens und Sterbens. Ingeborg Bachmanns *Guter Gott von Manhattan* und Robert Musils *Reise ins Paradies*. In: Österreich in Geschichte und Literatur 29 (1985), S. 376-388.

ŚWIDERSKA, Malgorzata: Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin. Tübingen: Niemeyer 1989. (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 49.)

UEDING, Gert: Literatur ist Utopie. In: Literatur ist Utopie. Hrsg. von Gert Ueding. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978. (= edition suhrkamp. 935.)

VESTNER, Heinz: Das lyrische Werk von Ingeborg Bachmann. In: Hauptwerke der österreichischen Literatur. Einzeldarstellungen und Interpretationen. Hrsg. von Ernst Fischer. München: Kindler 1997, S. 481-485.

VIRILIO, Paul: Rasender Stillstand. Essay. Aus. d. Franz. übers. von Bernd Wilczek. München u. Wien: Hanser 1992.

[WAGNER, Klaus]: Stenogramm der Zeit. In: Der Spiegel (Hamburg) vom 18. 8. 1954, S. 26-29.

WALLNER, Friedrich: Jenseits von wissenschaftlicher Philosophie und Metaphysik. Nachwort. In: Ingeborg Bachmann: Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers. (Diss. Wien 1949.) Aufgrund eines Textvergleichs mit dem literarischen Nachlaß hrsg. von Robert Pichl. München u. Zürich: Piper 1985, S. 177-199.

WEBER, Hermann: An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns. Essen: Die Blaue Eule 1986. (= Germanistik in der Blauen Eule. 7.)

WEBER, Werner: *Der gute Gott von Manhattan*. In: Ingeborg Bachmann. Eine Einführung. München: Piper & Co. 1963, S. 39-43, hier: S. 43.

WEIGEL, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien: Zsolnay 1999.

WITTE, Bernd: Ingeborg Bachmann. In: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Bd 2. 6. Nlg. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1978 ff.

WITTGENSTEIN, *Ludwig*: Logisch-philosophische Abhandlung. Tractatus logico-philosophicus. Kritische Edition. Hrsg. von Brian McGuinness u. Joachim Schulte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.

WOLF, *Christa*: Kindheitsmuster. Darmstadt u. Neuwied: Luchterhand 1977.

WONDRATSCHEK, *Wolf*: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*. In: Merkur 24 (1970), S. 190-192.

Worte, *Geflügelte*: Der klassische Zitatenschatz gesammelt, erläutert u. hrsg. von Georg Büchmann. Fortges. von Walter Robert-tornow [u.a.]. Neu bearb. von Winfried Hofmann. 40. Aufl. Frankfurt a. M. u. Berlin: Ullstein 1995.

C. Quellennachweis der Abbildungen

Abb. 1: Francisco de Goya y Lucientes: *Kronos verschlingt seine Kinder*

http://arte.observatorio.info/wp-content/uploads/2009/01/saturno_devorando_a_sus_hijos1.jpg

[Stand: 18 Februar 2010]

Abstract

„GEHEN BEI GRÜNEM LICHT WEITERGEHEN / DENK DARAN SOLANGE ES ZEIT IST / DU KANNST ES NICHT MIT DIR NEHMEN / WEITERGEHEN SCHNELLER SCHLAFEN / SCHNELLER TRÄUMEN [...]“. Diese von gestaltlosen Stimmen „ohne Timbre, ohne Betonung, klar und gleichmäßig“ (GG, S. 276) vorgetragenen Wortfloskeln aus der Werbe- und Mediensprache machen in Ingeborg Bachmanns Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* unmissverständlich klar, welche Art von Zeitsignatur den alles bestimmenden Ton in der Gesellschaft angibt: Es ist das Diktat eines weitverzweigten Macht- und Ordnungssystems, welches das menschliche Zeit- und Selbsterleben in einer bisher nie da gewesenen Beschleunigungseuphorie fundamental beschneidet und einengt. Die Verwirklichung individueller Sehnsüchte erfährt in dieser ausschließlich zweck- und gewinnorientierten Gesellschaftsform eine ebenso klare Absage wie auch der Wunsch nach den „sinnerfüllten Augenblicken“ weitgehend von den omnipräsenten Verheißungen einer kapitalistischen Konsumindustrie kanalisiert wird. Indem die beiden Liebenden (Jan und Jennifer) die vom Guten Gott als ewig und natürlich angesehene Zeitordnung negieren, vollziehen sie einen „Grenzübertritt“ in einen „anderen Zustand“, um alle entfremdenden Zwänge und Einengungen im gesellschaftlichen Alltag abzustreifen. Ob mit dem Ausbruch der „Gegenzeit“, der Loslösung von den Bedingungen der Wirklichkeit, auch wirklich dauerhaft ein tragfähiges Fundament für eine neue, ganzheitliche Existenzweise geschaffen werden kann, das die Grenzen einer repressiven Zeit- und Gesellschaftsordnung zu transzendieren imstande ist, soll in der vorliegenden Arbeit differenziert beleuchtet und kritisch hinterfragt werden.

Lebenslauf

Persönliche Angaben:

Name:	Andreas Karl Niedermayr
Geburtsdatum:	28. März 1978
Geburtsort:	Linz
Familienstand:	ledig
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung:

1984 – 1988	Volksschule Alkoven, Oberösterreich
1988 – 1996	Gymnasium Dachsberg, Oberösterreich
19. Juni 1996	AHS Reifeprüfung
September 1996 – Februar 1998	Auslandsaufenthalt in Deutschland und Frankreich
März 1998 – September 2000	Germanistik- und Theologiestudium an der Universität Graz
Oktober 2000 – September 2001	Zivildienst
seit Oktober 2001 -	Fortsetzung des Studiums an der Universität Wien
18. Juni 2008	Diplomprüfung UF Religion

Berufliche Tätigkeiten:

Jänner 2002 – Juni 2005	Publikumsdienst im Theater in der Josefstadt und Burgtheater
Schuljahr 2007/08	Religionsunterricht an der HS Natternbach und Neukirchen a. W. (Oberösterreich)
seit 2008/09	Unterrichtstätigkeit am Ella Lingens Gymnasium (1210 Wien)