



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Alles ist eine Frage der Sprache“

Sprachverständnis und Motivparallelen in der Lyrik Ingeborg Bachmanns und Paul Celans

verfasst von / submitted by

Lubomír Hyben

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2021 / Vienna 2021

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

A 066 817

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

Masterstudium Deutsche Philologie UG 2002

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Daniela Strigl, Privatdoz.



*Meinen Großeltern*

## **Danksagung**

Zuerst gebührt mein Dank Frau Mag. Dr. Daniela Strigl, die mich mit ihren Hinweisen und Anregungen unterstützt hat. Ihre Empfehlungen und die daraus resultierenden Denkanstöße waren für mich eine große Hilfe beim Verfassen dieser Arbeit.

Meinen guten Freundinnen Tamara Bartsch und Nicole Kiefer schulde ich Dank für die zahlreichen Ratschläge und ihre lebenswürdige Unterstützung.

Ein großes Dankeschön geht auch an meine Familie und meine Freunde, auf die ich jederzeit während meines Studiums zählen konnte.

Lubomír Hyben

Wien, 2021

## Inhaltsverzeichnis

|          |                                                             |    |
|----------|-------------------------------------------------------------|----|
| 1.       | Vorwort                                                     | 1  |
| 2.       | Forschungsfrage und methodische Vorgehensweise              | 3  |
| 3.       | Aktueller Forschungsstand zur Bachmann- und Celan-Rezeption | 5  |
| 4.       | Bachmann, Celan und die Sprache                             | 10 |
| 4. 1.    | Suche nach der neuen Sprache                                | 10 |
| 4. 2.    | Verstummen und Schweigen                                    | 13 |
| 4. 3.    | Sprachutopie und Sprachskepsis                              | 17 |
| 4. 4.    | Sprachnot in der Mehrsprachigkeit                           | 22 |
| 4. 5.    | Liebeslyrik                                                 | 25 |
| 4. 6.    | Poetische Melancholie                                       | 30 |
| 4. 7.    | Distanz                                                     | 35 |
| 5.       | Motive und Symbole                                          | 40 |
| 5. 1.    | Farben und Naturobjekte                                     | 43 |
| 5. 2.    | Pflanzen und Tiere                                          | 48 |
| 5. 3.    | Körpersymbolik                                              | 57 |
| 5. 3. 1. | Herz als Leitmotiv                                          | 59 |
| 5. 3. 2. | Augen                                                       | 65 |
| 5. 3. 3. | Hand als (anti)religiöses und utopisches Motiv              | 74 |
| 6.       | Fazit                                                       | 79 |
| 7.       | Literaturverzeichnis                                        | 82 |

## 1. Vorwort

Ingeborg Bachmann und Paul Celan sind zwei der bedeutendsten Lyriker\*innen der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur, denen wohl die größte Aufmerksamkeit in der Literaturwissenschaft gewidmet wurde. Sieht man sich die schriftstellerische Laufbahn der beiden Autor\*innen und ihr literarisches Werk an, so merkt man, dass ihre Werke eine Menge verbindet, obwohl sie beide teilweise unterschiedlich dichten. Ingeborg Bachmann, eine Kärntnerin, geboren 1926 in Klagenfurt, Paul Celan, ein rumänischer deutschsprachiger Jude, geboren 1920 in Tschernowitz (Bukowina). Sie, eine erfolgreiche österreichische Schriftstellerin der Nachkriegszeit. Er, ein junger Überlebender des Holocausts, der zu seinen Lebzeiten von der damaligen literarischen Gesellschaft immer wieder verkannt wurde. Nichtsdestotrotz ist sein Werk für die Literatur mittlerweile in gleichem Ausmaß interessant wie das Werk Bachmanns und fast genauso umfangreich. Auch Ingeborg Bachmanns und Paul Celans Briefkorrespondenz ist zum Gegenstand von zahlreichen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen geworden. Für die Leser\*innen dieser Arbeit stellt sich daher die Frage: Warum lohnt es sich, gerade diese beiden Autoren in einer Masterarbeit zu vergleichen?

Die Werke Ingeborg Bachmanns und Paul Celans sind in vieler Hinsicht miteinander verflochten und von Parallelen durchdrungen, sodass eine Untersuchung beider Werke gleichzeitig zur Entdeckung dieser im Werk verborgenen Symbole und Motive führt. Die Lyrik der beiden Autor\*innen zählt zu den schwierigsten ihrer Art überhaupt. Der Grund dafür ist nicht nur, dass die Gedichte schwer zu interpretieren sind, sondern auch die Tatsache, dass in diesen Gedichten nichts dem Zufall überlassen wird und die Texte präzise ausgearbeitet sind. Das heißt jedoch nicht, dass die Gedichte von der poetischen Komplexität verschont bleiben. Es ist klar erkennbar, dass die Gedichte auch über ein Dialoge entwickelndes Potential verfügen, indem das lyrische Ich und das lyrische Du sich gegenseitig, bzw. das Ich die Leser\*innen oder sogar sich selbst ansprechen. Darüber hinaus gibt es bei Bachmann sowie bei Celan Gedichte, die zwar auf etwas Bestimmtes hinweisen und auf eine gewisse Art und Weise interpretiert werden können, doch es ist möglich, diese Auslegungen auf mehreren Ebenen durchzuführen. Zu den wesentlichen Zügen dieser Lyrik gehören die Mehrdeutigkeit und die Vielfalt an eingearbeiteten Motiven. Diese beziehen sich nicht nur auf die einzelnen Worte des Gedichtes, sondern auf das Gedicht als Einheit, was die Interpretation deutlich erschwert. Bei der Analyse von Celans *Vor einer Kerze* wird ein weiterer Aspekt deutlich, indem das lyrische Ich einen Dialog führt und das Gedicht in Bezug

auf die Ambiguität unterschiedlich interpretiert werden kann. In *Erklär mir, Liebe* von Ingeborg Bachmann sind die ambige Deutung des Ich, die Selbstanrede und die große Anzahl an Naturmotiven die charakteristischen Merkmale, welche auch bei Paul Celan zu finden sind.

Nach einer größeren Zeitlücke, aber von umso stärkeren Emotionen begleitet, erschien im Jahre 2000 posthum Ingeborg Bachmanns Gedichtband *Ich weiß keine bessere Welt*. Die Veröffentlichung des Bandes rief heftige Diskussionen darüber hervor, ob es angebracht war, die Gedichte zu veröffentlichen, da Bachmann dies vor ihrem Tod nicht getan hatte. Ihre Geschwister argumentierten mit der Tatsache, dass Bachmann ihr Werk sorgfältig aufbewahrt und nicht vernichtet hatte. Das Werk der Dichterin erscheint auf den ersten Blick sehr kontrovers. Einerseits werden die Leser\*innen, genauso wie bei Celan, mit der Verarbeitung der NS-Zeit und des Zweiten Weltkrieges konfrontiert, andererseits erinnert die Sprache Bachmanns stark an Celans lyrisches Werk, wobei auch feministische, bzw. gendertheoretische Fragen<sup>1</sup> auftauchen. Zugleich werden solche Motive wie Liebe, Angst und Tod miteinander in Verbindung und Einklang gebracht. Zu einem der wichtigsten Themen der Gesamtyrik Bachmanns und Celans gehört in erster Linie die Sprache. Das Faszinierende an diesem lyrischen Werk ist, dass es den beiden Autor\*innen durchaus gelingt, verschiedene Instanzen in ihre Lyrik einzubringen und diese mithilfe der Sprache neu zu begründen.

In der Gegenposition zu den Gedichten aus dem Nachlass stehen die Gedichtbände *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des großen Bären* (1956), die gemeinsam mit Celans *Mohn und Gedächtnis* (1952) und *Die Niemandsrose* (1963) im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen. Im ersten Band Bachmanns „drängt sich nicht nur die oft untersuchte Frage auf, was Stundung und Fristsetzung im Kontext dieser Gedichte meinen, sondern auch, warum “Zeit“ als gestundet erfahren wird.“<sup>2</sup> In mehreren Gedichten im Band wird auf die Fragen eingegangen, warum die Zeit gestundet ist und inwiefern diese Zeit mit der Vergangenheit zusammenhängt, bzw. ob es nach dieser Zeit eine Zukunft gibt. Das Motiv der unklaren Zukunft wird auch in Celans Gedichten behandelt. Die Gedichte zeugen nicht nur von den persönlichen Problemen der beiden Autor\*innen, sondern auch von ihrer zielgerichteten Arbeit mit Sprache, von ihrer Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und der Gegenwart sowie von den utopischen Ausblicken in die Zukunft und von unterschiedlichsten Themen, die für die Lyrik im Allgemeinen relevant sind.

---

<sup>1</sup> Vgl. Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1997, S. VII.

<sup>2</sup> Drossel-Brown, Cordula: Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre: Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant. New York u. a.: Peter Lang 1995, S. 95.

## 2. Forschungsfrage und methodische Vorgehensweise

Da es sich bei Ingeborg Bachmann und Paul Celan um zwei Autor\*innen handelt, die sich persönlich gekannt, durch ihr Werk teilweise miteinander kommuniziert haben und eine Zeitlang sogar ein Liebespaar waren, ist die bevorzugte Vorgehensweise beim Verfassen dieser Masterarbeit der genetische Vergleich nach Dionýz Ďurišin, der zwischen dem genetischen und typologischen Vergleich unterscheidet.<sup>3</sup> Dabei wird vorausgesetzt, dass die Autor\*innen sich kannten und ihre Werke eine bestimmte Anzahl an Symbolen und Motiven Gemeinsamkeiten aufweisen. Des Weiteren unterscheidet Ďurišin auf der einen Seite zwischen *direkten* (die Lektüre des Originalwerks) und *vermittelten* (durch eine Vermittlung) Kontakten, auf der anderen Seite zwischen *externen* (Einfluss durch literarischen Austausch) und *internen* (der gegenseitige Einfluss auf das eigene literarische Werk) Kontakten.<sup>4</sup> Durch die Verflochtenheit der beiden Werke ist ein Doppelgängermotiv sichtbar und es wird vermutet, dass zwischen Bachmanns und Celans lyrischen Werken eine Interdependenz besteht. Grimminger zufolge können „literarische Kunstwerke oder philosophische Literatur [...] ohne Kenntnis jener sozialen Wirklichkeit, die sie in ihren Sprachformen stets schon zu Sinnzusammenhängen verarbeitet haben, nur unzureichend oder gar falsch“<sup>5</sup> interpretiert werden. Der Gegenstand der Analyse sind daher die frühen Gedichte Bachmanns und Celans aus den 1950er Jahren (Zyklen *Die gestundete Zeit*, *Anrufung des großen Bären*, *Mohn und Gedächtnis* und *Die Niemandsrose*), als die beiden Schriftsteller\*innen in Kontakt waren und ihr Liebesverhältnis seinen Höhepunkt erreichte. Gelegentlich werden auch Gedichte aus anderen Bänden miteinbezogen und gedeutet. Bei dem hermeneutischen Ansatz wird die Motiv- und Symbolforschung von Elisabeth Frenzel herangezogen.

Darüber hinaus werden verschiedene Auslegungen der Gedichte verglichen. Zugleich soll auch auf die Instanz des dichterischen Dialogs in den Gedichten eingegangen sowie die aus der Sprache resultierende Ambiguität analysiert werden. Es soll erforscht werden, in welchen Gedichten dieser Dialog stattfindet und welche Gedichte als Antwort auf diejenigen des Gegenübers betrachtet werden können.

---

<sup>3</sup> Ďurišin, Dionýz: Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. In: Ziegegeist, Gerhard (Hrsg.): Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung. Berlin: Akademie Verlag 1968, S. 47-58.

<sup>4</sup> Vgl. ebda, S. 53.

<sup>5</sup> Grimminger, Rolf: Vorbemerkung. In: Ders. (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680 – 1789. München: Hanser 1980, S. 7.

Das Ziel ist der Versuch, die Frage zu beantworten, wie Bachmann und Celan mit der Sprache arbeiten und welche sprachlichen Parallelen in ihr vorhanden sind. Um diese Frage beantworten zu können, muss zunächst einmal analysiert werden, wie dieselben Symbole bei Bachmann und wie bei Celan zu interpretieren sind. Ein häufig verwendetes Phänomen im lyrischen Werk Bachmanns und Celans stellt die „neue Sprache“ dar. Daher stellt sich auch die Frage, wie versucht wird, die „neue Sprache“ herzustellen und welche Instanzen von Bachmann und welche von Celan eingesetzt werden. Was genau verstehen die beiden unter der „neuen Sprache“? Gelingt es Bachmann und Celan mithilfe ihrer Lyrik, eine „neue Sprache“ herzustellen und wie sieht sie aus?

Sowohl die Naturmotive, die Motive der Vergänglichkeit und des Todes als auch die vorhandenen Naturbilder, Utopie und Religiosität in der Lyrik sollen ebenfalls ausgelegt werden. Fraglich ist, ob Bachmann und Celan dieselbe Vorstellung von der Ambivalenz ihrer Motive und Symbolik hatten. In Bezugnahme auf diese Instanzen im lyrischen Werk der beiden Dichtenden soll untersucht werden, ob die Motive und Symbole bei Bachmann eine andere Bedeutungsebene erreichen als bei Celan. Durch ihre Bekanntschaft und die Kenntnis des Werkes des jeweils anderen besteht die Möglichkeit, dass sie das gleiche Weltbild mit denselben Sinnbildern ausdrücken, diese allerdings bei Bachmann eine andere Dimension erreichen als bei Celan. Gibt es bei den beiden Autor\*innen die Tendenz, ambige Symbole und Motive ähnlich oder sogar gleich darzustellen, oder sind diese bei Bachmann anders zu interpretieren als bei Celan?

## 2. Aktueller Forschungsstand zur Bachmann- und Celan-Rezeption

Ingeborg Bachmann und Paul Celan lernten sich im Mai 1948 im besetzten Wien kennen, nachdem Celan aus Rumänien geflohen war.<sup>6</sup> Zu ihren Lebzeiten war nicht bekannt, dass die beiden großen Lyriker\*innen des 20. Jahrhunderts miteinander eine Liebesbeziehung hatten, doch erst mit der Herausgabe des Briefwechsels zwischen Bachmann und Celan bekam die Öffentlichkeit den Einblick in Geheimnis. Obwohl Celan 1952 Gisèle Lestrangé geheiratet hatte und die Liebesbeziehung zu Ingeborg Bachmann daher ein Ende nahm, blieben die beiden Autor\*innen in Kontakt, was auch der Briefwechsel bestätigt.

Eine wichtige Verbindung zwischen Bachmann und Celan bestand auch durch die Gruppe 47, deren Mitglied Bachmann war. 1952, zu einem für beide Lyriker\*innen entscheidenden Zeitpunkt für ihr literarisches Schaffen, lud sie Celan zu einer Tagung nach Deutschland ein.

Es war der denkwürdige Auftritt Celans auf der Tagung der Gruppe 47 in Niendorf an der Ostsee im Mai 1952, der diese Autorschaft begründete und zugleich in geradezu symbolischer Weise offenbarte, daß dies gegenüber einem deutschen Publikum nie eine ›normale‹ Autorschaft würde sein können.<sup>7</sup>

Obwohl die Tagung für Celan keinen Erfolg bedeutete, erhielt er von Willi A. Koch noch im selben Jahr das Angebot, für die Deutsche Verlags-Anstalt einen Gedichtband zu publizieren, der im Herbst desselben Jahres erscheinen konnte.<sup>8</sup> Der Band trug den Namen *Mohn und Gedächtnis* und ist die erste Veröffentlichung Celans. Der Literaturkritiker und Schriftsteller Helmut Böttiger befasst sich in seinem Buch *Die Gruppe 47* mit den Autorenmythen Bachmann und Celan und deren literarischer sowie privater Verbundenheit. „Beide wurden auf verschiedene Weise berühmt. Noch lange nach dem Tod der beiden Dichter war aber völlig unbekannt, dass es eine gemeinsame Geschichte und vor allem Vorgeschichte gibt. Sie ist auch für die Geschichte der Gruppe 47 nicht zu unterschätzen.“<sup>9</sup>

Der deutsche Verleger Klaus Wagner äußerte sich in seinem Spiegel-Artikel vom August 1954 über Bachmanns Werk, es sei „das Stenogramm der Zeit im greifbar sinnlichen Bild.“<sup>10</sup> Er vertrat die Meinung, Bachmanns Gedichte würden den Belangen ihrer Zeit

---

<sup>6</sup> Vgl. Badiou, Bertrand/Höller, Hans/Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (Hrsg.): *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008., S. 215.

<sup>7</sup> Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999, S. 90-91.

<sup>8</sup> Vgl. Ebda, S. 93.

<sup>9</sup> Böttiger, Helmut: *Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2012, S. 132.

<sup>10</sup> Wagner, Klaus: „Stenogramm der Zeit“. In: *Der Spiegel* vom 18. 08. 1954, S. 26-29.

Ausdruck verleihen, wobei die meisten Kritiker dieser Epoche lediglich zeitlose Schönheit und abstrakte bzw. allgemeinmenschliche Probleme in ihrem Werk sahen, die kaum in Beziehung zur Gegenwart der 1950er Jahre standen.<sup>11</sup> Die Autorin Constance Hotz sieht in Ingeborg Bachmanns Lyrik einen neuen Trend in der deutschen Nachkriegsliteratur, der das Ansehen Deutschlands in der Welt wieder stärken wird. Sie charakterisiert Bachmanns Rezeption in den 1950er Jahren folgendermaßen: „Ingeborg Bachmann wird hier zu einem Exempel für Wiederaufbau, Wiedererreichen internationaler Standards in der Welt und Wiedergewinnung von Anerkennung Deutschlands in der Welt.“<sup>12</sup> Der erste Gedichtband *Die gestundete Zeit* war für die deutschsprachige Literatur eine neue epochemachende Lyrik, mit der Bachmann ihr literarisches Publikum begeisterte. „Als drei Jahre nach dem ersten der zweite Gedichtband unter dem Titel *Anrufung des großen Bären* erschien, wurde ihm sogar noch mehr Aufmerksamkeit und größeres Lob zuteil.“<sup>13</sup> In diesem Band kommt ebenfalls die reine Sprache Bachmanns vor, die den Leser\*innen bereits aus ihrem ersten Lyrikband bekannt ist. Bachmann haucht ihrer Lyrik zahlreiche naturbezogene Motive ein, die ihr Werk spezifisch machen. Siegfried Unseld äußerte sich bezüglich Bachmanns zweiten Bandes:

Dieser Gedichtband trägt nicht nur dazu bei, die These der „zertrümmerten“ Literatur zu widerlegen; er gestattet Beobachtungen, die für unsere Lyrik wichtig sind. [...] Die Gedichte sind einfach in der Wahl ihrer Worte und Bilder. [...] Viele der Gedichte wirken wie Lieder, unmittelbar gesprochen. [...] In ihren besten Gedichten gelang ihr fast das Unmögliche: die Spontanität der Aussage bewahren bei gleichzeitiger Erhöhung und Schwingung der Tons.<sup>14</sup>

Die Wahrnehmung dieser Art von Lyrik änderte sich im Laufe der Zeit und erst nach dem plötzlichen Ableben Ingeborg Bachmanns im Jahre 1973 fing man an, die Rezeption ihres Werkes aus einer komplett neuen Perspektive darzulegen. Als Erstes brachte man ihren tragischen Tod mit dem *Todesarten-Projekt* in Verbindung. „Diese Erzählung“, so Helmut Böttiger, „wirkt nicht nur wegen des Zufalls der Chronologie und des unvorhersehbaren Zeitpunkts des Todes von Ingeborg Bachmann wie ein Vermächtnis.“<sup>15</sup> Fünf Jahre nach Bachmanns Tod im Jahre 1978 erschien eine vierbändige Gesamterkausgabe, die in der Literaturkritik und -forschung neue Erkenntnisse beisteuerte. Diese Werkausgabe bewirkte in der Bachmann-Rezeption eine Schwerpunktverlagerung von der Lyrik zur Prosa, und zugleich

---

<sup>11</sup> Vgl. Albrecht, Monika/Göttsche, Dirk (Hrsg.): *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 22.

<sup>12</sup> Hotz, Constance: „Die Bachmann“. *Das Image der Dichterin. Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*. Konstanz: Ekkehard Faude Verlag 1990, S. 72.

<sup>13</sup> Albrecht; Göttsche, S. 23.

<sup>14</sup> Unseld, Siegfried: *Anrufung des Großen Bären*. In: Koschel, Christine; von Weidenbaum, Inge: *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. München/Zürich: Piper 1989, S. 18.

<sup>15</sup> Böttiger, Helmut: *Ingeborg Bachmann*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2013, S. 53.

wurde aus dem Werk herausinterpretiert, dass Bachmann sich mit der untergeordneten Stellung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft auseinandergesetzt hatte.<sup>16</sup> Spätestens seit dieser Interpretation galt Bachmanns prosaisches Werk zum Teil als feministisch durchsetzt. In Bezug auf Bachmann und Celan erschienen auch einige Untersuchungen, deren Fragestellungen an dieser Stelle kurz präsentiert werden sollen. Bartsch beurteilt in seiner Analyse das Werk Bachmanns als Auslöser für eine Reihe von Reaktionen, die vonseiten der damaligen Literaturkritik kamen und angesichts der Vorgeschichte nachvollziehbar waren:

Wenn man die (literatur-)geschichtliche Situation Anfang der fünfziger Jahre mitbedenkt, sind die Reaktionen nicht unverständlich: die lyrische Szene nach dem Desaster des Dritten Reiches und des Zweiten Weltkrieges wurde geprägt von religiöser Lyrik, von Trostlyrik, von einer die Schwere der Alltagswirklichkeit scheinbar weitgehend ausklammernden Naturlyrik [...]. In Opposition zu diesen Tendenzen steh[t] [...] Theodor W. Adornos berühmtes Verdikt, daß das Schreiben von Gedichten nach Auschwitz barbarisch sei. Das meint allerdings [...] keine totale Absage an Lyrik, sondern an das im landläufigen Sinne »schöne«, feierliche, erbauende etc. Gedicht.<sup>17</sup>

Damit gelingt es Bartsch, auf die besonderen Bilder und Motive in Bachmanns Lyrik, besonders in ihrem Gedichtband *Die gestundete Zeit*, einzugehen und diese zu verbildlichen. „Die hier dominanten Bilder des Todes, der Verlassenheit, der Öde und der radikalen Illusionslosigkeit über den Gang der menschlichen Geschichte sind nicht verschwunden, aber deren zerstörerische Wirkung wird nicht mehr passiv erduldet und beklagt.“<sup>18</sup> Dies versteht sich als die Geburtsstunde der neuen Lyrik im Gegenzug zur Lyrik vor dem Jahr 1945. In seinem Artikel von 1985 bezeichnet Bartsch die Bachmann-Rezeption jedoch als einen Boom, der aus der Veränderung der Standpunkthaltung der Literaturkritik resultierte.<sup>19</sup>

Eine andere Art der Untersuchung der Bachmann-Rezeption liefert Hans Höller, der sich in seiner Analyse hauptsächlich der Lyrik und dem *Todesarten-Projekt* widmet. Er betont die Wichtigkeit der beiden ersten Bände Celans für Bachmanns Werkgeschichte, weil annähernd zwanzig seiner in Wien und Paris entstandenen Gedichte sich mit ihrem Du an Ingeborg Bachmann wenden.<sup>20</sup> Eine andere Ähnlichkeit zwischen den beiden Autor\*innen besteht auch in der Mehrsprachigkeit der Umgebung, in der sie lebten und wirkten. Bachmann wuchs in Kärnten auf, wo sie im Länderdreieck mit dem Slowenischen und Italienischen in Berührung kam. Das Italienische kommt vereinzelt auch in ihren Gedichten vor. Celan

---

<sup>16</sup> Vgl. Albrecht/Bötttsche: Bachmann-Handbuch, S. 27.

<sup>17</sup> Bartsch, S. 50.

<sup>18</sup> Ebda, S. 52.

<sup>19</sup> Vgl. Bartsch, Kurt: „Ingeborg Bachmann heute. Rückschau auf Symposien in Ljubljana, Bad Segeberg/Hamburg, Rom, Warschau“, S. 352-363. In: Literatur und Kritik. Jahrgang 20, Heft 195/196, 1985, S. 361.

<sup>20</sup> Vgl. Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2000, S. 58-59.

hingegen bewegte sich in mehreren Ländern Europas und wuchs selbst mehrsprachig auf. Deutsch war seine Erstsprache, später besuchte er eine hebräische Schule und schließlich ein rumänisches Gymnasium, wobei das Ukrainische in seiner Heimatstadt ebenfalls gesprochen wurde und der junge Celan später im Gymnasium großes Interesse am Französischen zeigte.<sup>21</sup> Schließlich zog er nach Paris, wo er sich im Frühling 1970 das Leben nahm. Einen interessanten Abschnitt von Celans Leben in der Bretagne schildert Böttiger im Buch *Celan am Meer*. Es versucht durch die Landschaftsbeschreibungen die Naturmotivik sowie die Liebe Celans zu seiner Ehefrau Gisèle und zu Ingeborg Bachmann aus den Gedichten zu deuten. Die Sprache betreffend sucht Böttiger in Celans Lyrik Bezug zu anderen Autor\*innen und Charakterzüge einer bestimmten Epoche, die sich auf Celans Dichtung auswirkte.

Das Fin de Siècle war der Fixpunkt, und das Wien der Jahrhundertwende der geheime Ort, die Richtung der Selbstverständigung. [...] Es war immer etwas Hofmannsthal dabei und etwas Trakl, sogar ein bisschen George, aber es gab vor allem einen magischen Sog, dem sich keiner entziehen konnte und der die Czernowitzer Zwischenkriegszeit beherrschte: Er ging von Rilke aus. [...] Seine ersten Gedichte sprachen im unverwechselbaren Ton Rilkes, das Versmaß war elegisch und voller Trauer und Verzicht.<sup>22</sup>

Schließlich war es die Mehrdeutigkeit der Sprache, die die Poetik Bachmanns und Celans verknüpft. Hermann Burger betitelt seine der Lyrik Celans gewidmete Monografie *Auf der Suche nach der verlorenen Sprache*. Dieses Werk geht auch auf die Lyrik Bachmanns zurück, in der die Sprache nach dem Jahre 1945 neugestaltet werden sollte. Burgers Interpretation fragt danach, in welcher Weise der „unerhörte Anspruch“ die formale und die inhaltliche Struktur der Prosa und der Verse bestimmt, wie sich das paradoxe Unterfangen, sprechen zu verstummen, auf die Gestalt von Celans Dichtung auswirkt.<sup>23</sup> Auch Ingeborg Bachmann stützt sich in einem Essay über Wittgenstein auf die Verstummung und zitiert das berühmte Ende des Tractatus, demzufolge man darüber schweigen müsse, wovon man nicht sprechen könne.<sup>24</sup> Durch das Nicht-Sprechen, das Nicht-Sprechen-Können, das Verstummen oder das Schweigen kommen die beiden Autor\*innen ins Gespräch über diesen Zustand und zugleich auch über die Suche nach der Wahrheit. Linda Maeding erkennt im Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan sowie in ihren Gedichten dieses Gespräch und nennt es einen dichterischen Dialog:

---

<sup>21</sup> Vgl. May, Markus/Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (Hrsg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Weimar/Stuttgart: J. B. Metzler 2012, S. 9.

<sup>22</sup> Böttiger, Helmut: Celan am Meer. Göttingen: Wallstein Verlag 2017, S. 28.

<sup>23</sup> Vgl. Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989, S. 7.

<sup>24</sup> Vgl. Bachmann, Ingeborg: Werke. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum [u.a.]. 4 Bde. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München u.a.: Piper 1983.

Im Fall Celans umfasst dieser [dichterische Dialog] acht Gedichte, die er zwischen 1948 und 1959 unter dem Eindruck seiner Begegnungen mit Bachmann verfasst, sowie Gedichte, die er ihr nachträglich zueignet (aus dem Band Mohn und Gedächtnis). Bei Bachmann dagegen wird ein derartiger Dialog vor allem dadurch sichtbar, dass sie Zitate aus Celans Gedichten in ihre Briefe einflieht, um diese jenseits des ursprünglichen (Gedicht-) Kontexts mit neuer Bedeutung zu füllen [...]; auch lässt sie den Briefpartner an ihrer Lektüre der Gedichte teilhaben.<sup>25</sup>

Bei der Rezeption der Werke Bachmanns und Celans spielt auch der Briefwechsel zwischen den beiden Autor\*innen eine große Rolle. Ihr Werk ist auf der einen Seite aufgrund der auftretenden Nachkriegsthematik verflochten, auf der anderen Seite zeichnet es sich durch kongruente Sprachinstanzen wie Sprachutopie, Sprachnot, Sprachskepsis oder etwa Verstummen und Schweigen aus. Gleichzeitig zieht sich eine parallele Emblematik durch das Werk, was auch aus ihrer Korrespondenz gedeutet werden kann. In der vorliegenden Analyse wird jedoch der Briefwechsel nicht explizit behandelt, da das Ziel dieser Untersuchung ist, auf die Motive, und Symbole in den Gedichten einzugehen und die daraus resultierenden sprachlichen Affinitäten näher unter die Lupe zu nehmen. Die Intention dieser Arbeit ist zugleich, die sprachlichen Phänomene der Nachkriegsgedichte von beiden Autor\*innen zu untersuchen, weswegen eben auf den Briefwechsel verzichtet wird. Die Suche nach der neuen Sprache infolge des Zweiten Weltkrieges ist zwar das wesentliche Merkmal von Bachmanns und Celans Lyrik, aber das Werk und seine Aussagekraft sind viel breiter und umfangreicher. Daher sollte die Analyse nicht nur auf den Rezeptionsansatz eingeschränkt werden. Das Faszinierende an diesem Werk sind die Darstellungsmethoden, wie Bachmann und Celan miteinander und mit den Leser\*innen sprechen, obwohl sie oft dasselbe sagen, bzw. über dasselbe schweigen. Es lässt sich feststellen, dass die ambige und sprachgrenzenüberschreitende Lesart in Verbindung mit Rhetorik durch eine bewusste Einsetzung von ambivalenten Motiven und Symbolen einen triftigen Grund liefert, warum die Werke Ingeborg Bachmanns und Paul Celans in die Pflichtlektüre der modernen Lyrik einzuordnen sind.

---

<sup>25</sup> Maeding, Linda: Gespräch und Schweigen. Zum Ort der Dichtung im Briefwechsel. In: Wimmer, Gernot (Hrsg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 94.

### 3. Bachmann, Celan und die Sprache

#### 3. 1. Suche nach der neuen Sprache

Die Literatur der deutschsprachigen Nachkriegszeit in Deutschland und auch in Österreich war nach den Schrecken des Holocausts bemüht, die deutsche Sprache von der dunklen NS-Geschichte zu bereinigen. Dieser Versuch wurde zugleich von mehreren Autor\*innen der Nachkriegszeit unternommen. Im Falle Bachmanns und Celans erfolgte dies durch ihr Werk mittels der Suche nach einer neuen Sprache auf mehreren Ebenen gleichzeitig. Bachmann versuchte nicht nur die Sprache zu bereinigen, sondern eine vollkommen neue Sprache zu gestalten, durch die das Unsagbare ausdrückbar wird.<sup>26</sup> Nach dem Krieg schrieben die beiden zahlreiche Gedichte, in denen sie sich mit dem Thema des Holocausts in verschiedener Hinsicht auseinandersetzten. In dieser Sprache verwendeten sie keine Neologismen, wie man es vielleicht anhand des Begriffs „neue Sprache“ annehmen könnte, sondern gestalteten die Verse frei und mit einer chiffrierten Ausdrucksweise.

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnisthafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat. Wo nur mit ihr hantiert wird, damit sie sich neuartig anfühlt, rächt sie sich bald und entlarvt die Absicht. Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.<sup>27</sup>

In dieser Passage der *Frankfurter Vorlesungen* erklärt Bachmann, dass die Sprache mit der Wirklichkeit und dem Einsehen eng zusammenhängt. Sie versteht unter dem Begriff „Sprache“ eine Art Werkzeug, mit dem bestimmte Intentionen oder Sachverhalte verwirklicht bzw. zustande gebracht werden können. Die Sprache ist daher etwas Lebendiges und Bewirkendes, wodurch Handlungen vollzogen werden können, deren Ursprung in dieser Sprache besteht. Für Bachmann ist es wichtig, die Sprache auf eine solche Art und Weise zu benutzen, wie man es in den Jahren davor nicht getan hat. In der Sprache sieht sie einerseits das Sprachwerkzeug selbst, andererseits das Potential der Menschheit, die Dinge anders zu gestalten als bisher. „Der Mensch hat keinen direkten Einfluß auf die Erschaffung einer neuen Sprache, er kann nur die Voraussetzung schaffen, die aber ist zu verstummen, die alte Sprache nicht mehr zu verwenden.“<sup>28</sup> In Bachmanns frühem und mehrmals überarbeitetem Gedicht

---

<sup>26</sup> Vgl. Rameder, Isabella: Ich habe die Gedichte verloren: Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlaß und ihre Beziehung zum *Todesarten-Projekt*. Klagenfurt u. a.: Wieser 2006, S. 12.

<sup>27</sup> Bachmann, Ingeborg: *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*. München: Piper 1980, S. 16.

<sup>28</sup> Oelmann, Ute Maria: *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan*. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1980, S. 35.

*Entfremdung* wird dieser Prozess am Beispiel der alltäglichen Gegenstände und Situationen verdeutlicht. Man kann nichts mehr so sehen, wie es früher war, ebenso wenig die Sprache. Dazu werden auch Zweifel angesichts der kommenden Zeiten geäußert. Was sie mit ihrer Lyrik versucht, ist, dem Lesepublikum den richtigen Umgang mit Sprache beizubringen. Bachmanns Werk ist eine Beschäftigung mit der Sprache an sich und auch ihre Identität, so Jurgensen, sei eine andauernde Suche nach einer anderen Sprache, in der sie mittels der Dichtung zu sein versuche und in literarischer Verwirklichung sich selbst durch diese Sprache zu erkennen gebe.<sup>29</sup> Die Sprache, mit der sie durch ihre Dichtung die Leser\*innen anspricht, scheint daher im Gegensatz zu der Sprache Celans nicht dermaßen verschlüsselt zu sein. Jurgensen erkennt und untermauert dies mit der folgenden These:

Die Sprache bedeutet ihr Prozeß und Urteil; das sprachliche Sein richtet jede Form der Selbstgestaltung. Nicht zuletzt ist die Sprache damit Richter und Vollstrecker des eigenen Ausdrucks. Sie gibt sich selbst zu erkennen. [...] Für Bachmann hat die Sprache selbstenthüllenden Charakter.<sup>30</sup>

Zahlreiche Gedichte Bachmanns aus den Zyklen *Die gestundete Zeit* und *Anrufung des großen Bären* tragen diesen Charakter sowie die Merkmale der neuen Sprache in sich. Die Sprache, die im NS-Regime Gewalt verkörpert, muss durch eine neue Sprache ersetzt werden. In Celans Lyrik wird hingegen auch mit dem Todesmotiv gearbeitet, was die Erinnerungen an die NS-Zeit impliziert.

In der Lyrik des jungen Celan liegt bereits ein Kern dessen, was in den fünfziger Jahren mit den Worten geschehen wird, es ist ein symbolistischer, und kurze Zeit auch ein surrealistischer Traum. Bald jedoch kommt etwas einschneidend Neues hinzu. Der Tod der Juden in den Konzentrationslagern ist konkreter als das, was in der lyrischen Tradition vorher weitergegeben wurde, er trägt historische Daten. Er schiebt sich in die Sprache Celans und macht sie anders.<sup>31</sup>

Das bedeutet allerdings nicht, dass Themen wie Tod, Schrecken, Angst oder Leid nur bei Celan erscheinen und in der Sprache Bachmanns nicht vorhanden wären. Es entsteht ein Konflikt zwischen der Sprache und den beiden Autor\*innen, den sie zu lösen versuchen. Das Resultat sind oft Zweifel über sich selbst, die Bachmann und Celan in ihren Gedichten direkt äußern. So heißt es bei Bachmann: „Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen“<sup>32</sup> oder „Meine Zweifel, bitter und ungestillt, versickern in den Abendtiefen.“<sup>33</sup> Die Verzweiflung Bachmanns wird immer wieder mit der Hoffnung verbunden, am Ende doch noch eine neue

---

<sup>29</sup> Vgl. Jurgensen, Manfred: Ingeborg Bachmann: Die neue Sprache. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas: Peter Lang Verlag 1981, S. 11.

<sup>30</sup> Ebda, S. 11.

<sup>31</sup> Böttiger: Celan am Meer, S. 29ff.

<sup>32</sup> Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München, Zürich: Piper 1983, S. 23.

<sup>33</sup> Ebda, S. 27.

Sprache zu finden. Dies thematisiert sie hauptsächlich im Gedichtband *Anrufung des großen Bären*.

Fast alle vorangegangenen Themen werden hier wieder aufgegriffen. Bachmann gelingt in diesen Zeilen die poetische Verwirklichung, die dichterische Veranschaulichung ihres zentralen Anliegens, nicht nur in der Lyrik: die Überwindung der Gewalt, ihre Verwandlung durch Liebe. [...] Sie [die Sprache] ist ein Ausdrucksprozeß, die Entwicklung zu einem unmittelbar sinnlichen Begreifen die Annäherung an ein wunderbar magisches Sein.<sup>34</sup>

Eine andere Art der neuen Sprache findet man bei Celan, der durch Verbildlichung seine dichterische Sprache im Vergleich zu Bachmann viel mehr verschlüsselt. Die Chiffrierung erfolgt u. a. auch im behandelten Gedichtband *Mohn und Gedächtnis*. Einerseits kann die Kombination im Titel als Verknüpfung vom Konkreten und Abstrakten angesehen werden, andererseits deutet Burger den Namen als eine Verbindung vom im Mohn enthaltenen Rauschgift Opium und vom ordnenden Geist des Gedächtnisses.<sup>35</sup> Ob mit diesem Titel Burgers Vermutungen und somit ein durch Rauschgift in Vergessenheit geratene Erinnerungen gemeint sind, ist eine bloße Mutmaßung. Die Entscheidung und die Leseart will Celan wohl den Lesenden überlassen. Gewiss ist lediglich die Tatsache, dass die ambivalente Leseart bereits bei zahlreichen Gedichttiteln beginnt, diese klar und nicht zu übersehen ist.

Das Geheimnis des Kunstwerks gründet weder in der Fruchtbarkeit des Unbewußten noch im rationalen Denken allein, sondern es beruht auf dem Ineinanderwirken beider Kräfte; und es ist nicht erstaunlich, daß den Dichter Paul Celan am Anfang seines Schaffens diese für seine künstlerische Entwicklung so wichtige Wechselbeziehung fasziniert.<sup>36</sup>

Auch er sucht den Ausweg aus dem Dilemma in der Sprache. Die Diskrepanz zwischen Sprache und Handlung wird durch ihre Divergenz verursacht, wobei Celan den Versuch unternimmt, die neue Sprache so neu zu formen, dass die Sprachgrenze mithilfe der Sprachumgestaltung überschritten wird. Der Ursprung dieser Divergenz ist eben die alte Sprache, die Bachmann und Celan neu zu begründen versuchen. In seiner Rede anlässlich der Büchner-Preis-Verleihung im Jahre 1960 erläutert Celan die Kraft der Dichtung anhand einer Stelle in Büchners *Dantons Tod*: „Es ist das Gegenwort, es ist das Wort, das den 'Draht' zerreißt, das Wort, das sich nicht mehr vor den Eckstehern und Paradegäulen der Geschichte bückt, es ist ein Akt der Freiheit. Es ist ein Schritt.“<sup>37</sup> Demnach ist das wesentliche Merkmal der Sprache oder des Wortes im engeren Sinne die Selbstverwirklichung oder Selbstzerstörung. Diese Kraft hat Celan zufolge nicht der Mensch, sondern die Sprache selbst. Burger interpretiert hier einen Vers aus Celans *Bremer Rede* von 1958, indem er den

---

<sup>34</sup> Jurgensen, S. 24.

<sup>35</sup> Vgl. Burger, S. 40.

<sup>36</sup> Ebda, S. 40.

<sup>37</sup> Celan, Paul: Büchner-Preis-Rede. In: *Büchner-Preis-Reden 1951-1971*. Stuttgart: Reclam 1972, S. 90.

Übergang der Sprache aus dem Geschehenen mit einem Selbstvernichtungsprozess vergleicht. Die Sprache wird nicht nur vernichtet, sondern auch bereinigt und umgeformt, da Celan aus dem Wort *vernichten* das Wort *Licht* ableitet, welches wiederum für die neue Hoffnung oder Neugeburt steht und dadurch zur Stufe einer neuen sprachlichen Erkenntnis wird.<sup>38</sup>

Die Sprache in Bachmanns sowie in Celans Werk verändert sich unabhängig von den zeitlichen Epochen. Die frühen Gedichte behandeln oft spezifische Themen, enthalten verschiedene Instanzen und sind anders gestaltet als beispielsweise die Gedichte aus dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* oder *Fadensonnen*. Dennoch lassen sich die späten Gedichte nicht als Gegenpol zum frühen Werk der beiden Autor\*innen betrachten. Einer der Gründe könnten auch die privaten Ereignisse und die Lebenssituation sein, die Bachmann und Celan in den 1960er und 1970er Jahren durchmachen mussten. Die Hoffnung auf eine neue Sprache, die noch nicht aufgegeben worden ist, erkennt Jurgensen auch in Celans Gedicht *Eine Art Verlust*, dem er eine sprachliche Verwandtschaft zu Bachmanns Roman *Malina* zuspricht.<sup>39</sup> Es lässt sich daher feststellen, dass die Bemühungen nach der neuen, absoluten Sprache nicht nur mit dem lyrischen Werk Bachmanns verknüpft sind, sondern auch in das Prosawerk übergehen. Die Sprache Celans ist während seines Schaffens stets von Metaphern und Symbolen geprägt, jedoch bleibt sie im gesamten Schreibprozess unverändert. Außerdem sprechen sowohl Bachmann als auch Celan über das Schweigen. So Celan:

Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, »angereichert« von all dem.<sup>40</sup>

### 3. 2. Verstummen und Schweigen

Verstummen und Schweigen tauchen im Werk Bachmanns und Celans als eine neue Art des Redemittels auf und spielen bei der Neugestaltung der Sprache der Nachkriegsliteratur eine wichtige Rolle. „Schweigen kann literarisches Thema, literarisches Gestaltungsmittel, selbstverständlicher Bestandteil unbeschwerten literarischen Sprachgebrauchs oder Ausdruck fundamentaler literarischer Sprachskepsis sein.“<sup>41</sup> Im Falle

---

<sup>38</sup> Vgl. Burger, S. 17.

<sup>39</sup> Vgl. Jurgensen, S. 56.

<sup>40</sup> Celan, Paul: Die Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen. In: Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983, S: 185ff.

<sup>41</sup> Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992, S. 167.

Bachmanns geht das Schweigen auf Ludwig Wittgensteins Zitat „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen“<sup>42</sup> zurück. Ingeborg Bachmann nimmt in ihrem poetischen sowie prosaischen Werk Bezug auf das Sagbare und das Unsagbare in Anlehnung an Wittgensteins Philosophie, wobei dieser Bezug die Entstehung der neuen Sprache zum Ergebnis haben sollte. In ihrem Essay zitiert sie ähnlich wie in ihrer Dissertation Wittgenstein und fasst dabei das Phänomen des Schweigens folgendermaßen zusammen: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“<sup>43</sup> Das Sagbare wird vom Unsagbaren durch eine Sprachgrenze getrennt, die zugleich die Grenze ihrer Welt und ihrer eigenen Persönlichkeit ist. Einerseits kommt Schweigen in ihrem Werk oft als Instanz der Sprachlosigkeit oder des Sprechunwillens vor, andererseits sucht Bachmanns Sprache, „das erfahrene Geheimnis“ ihrer individuellen Existenz, die Besonderheit ihres Selbstbewusstseins auszudrücken.<sup>44</sup>

Dem Schweigen und dem Verstummen liegen sowohl bei Bachmann als auch bei Celan diverse Funktionen zugrunde. Bei Bachmann geht es vor allem um die Unfähigkeit, nach den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges sprechen zu können. Im Gegensatz zu dieser Auffassung kann dieses Schweigen als Bedarf oder Notwendigkeit einer neuen Sprache verstanden werden. Darüber hinaus wird das Schweigen in Bachmanns lyrischem und epischen Werk als ein Teil der Kommunikation dargestellt. Das Schweigen ist überall präsent und die Kommunikation findet statt, obwohl eine der kommunizierenden Seiten schweigt. Dabei ist das Schweigen gleichzeitig die Antwort oder Reaktion auf das Gegenüber. In der zweiten Frankfurter Vorlesung geht Bachmann in Bezug auf die Beziehung zwischen der zeitgenössischen Dichtung und der literarischen Tradition auch auf das Phänomen des Schweigens ein:

Die Literatur hinter uns, was ist denn das: von Herzwänden geschnittene Worte und tragisches Schweigen, und Brachfelder von zerredeten Worten und Tümpel von stinkendem, feigem Schweigen, immer ist alles beteiligt gewesen, Sprache und Schweigen und von zweierlei Art. Und immer winkt und verlockt beides, unser Anteil am Irrtum, der ist ja gesichert, aber unser Anteil an einer neuen Wahrheit, wo beginnt der?<sup>45</sup>

Bachmann bezieht sich in dieser Überlegung auf das Gedicht *Niedrigwasser* aus Celans Zyklus *Sprachgitter*. Dieses Gedicht ist auch hinsichtlich der neuen Sprache überaus von

---

<sup>42</sup> Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch philosophische Abhandlung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977, S. 115.

<sup>43</sup> Ebda, S. 89.

<sup>44</sup> Vgl. Jurgensen, S. 14.

<sup>45</sup> Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. München: Piper 1980, S. 33.

Belang, da es für die Lyrik der Nachkriegszeit mit ungewöhnlichen oder gar untypischen Wörtern versehen ist.

Celan ortet im Gedicht eine Tendenz zum Verstummen, die Ästhetik des Schweigens rührt dabei von der, noch nicht unmittelbar erfolgten sprachlichen Setzung, dem Offenlassen einer endgültigen Formulierung. [...] Sie fordert Sicherheit, wo doch zunächst nur Zögern und versuchendes Abwägen den textuellen Schaffensprozeß leiten. Bedrängnis und Zögern bilden den ästhetischen Grundbestand seiner Poesie; [...] daher kommt im Unausgesprochenen der Metapher die Ästhetik des Schweigens zum Vorschein.<sup>46</sup>

Laut Ute Harbusch sind in Celans Vokabular im Gegensatz zu Rimbaud keine richtigen Neologismen vorhanden; stattdessen bediene er sich eher einer ungeläufigen, neuen Sprache, die teilweise als ältere Sprachstufen oder Neuerfindungen angesehen werden, wobei sich das Gedicht im Hinblick auf das Verhältnis von Gesehenem und Sprache als Entgegensetzung zu Rimbauds Gedicht *Le Bateau ivre* betrachten lässt.<sup>47</sup> Im Gedicht wird das unbefahrbare Schweigen erwähnt. Bachmann spricht hingegen in ihrer Vorlesung von tragischem und feige stinkendem Schweigen, das bereits in der früheren Literatur existierte. Diesem Schweigen wird ein anderes Schweigen gegenübergestellt – Schweigen als Teil der neuen Sprache, wie es auch bei Celan der Fall ist. Olschner wertet Celans Poetik des Schweigens als eine der schwerwiegendsten und folgenreichsten Paradoxien, aus denen die Lyrik hervorwächst, die sich aber als eine Präsenz des Wahrnehmbar-Unentstandenen bemerkbar machen kann; allerdings habe dies nur bedingt mit der Zerrüttung poetischer Sprachmöglichkeiten durch abgenutzte, euphemistische oder ansonsten ungenau gebrauchte Sprache und Metaphorik zu tun haben könnte, da es vielmehr so ist, dass das Verhältnis zur historischen Zeit und auch zur ideologisch hartnäckig sich erhaltenden Sprache maßgeblich bestimmend ist.<sup>48</sup> Die Sprache ist das bedeutungstragende Element des Erlebten, des Geschehenen und des Bevorstehenden und die geschichtlichen Ereignisse müssen auf dieselbe Art und Weise ausgedrückt werden, wie es bereits in der NS-Zeit passierte: durch das Schweigen. Celan betont diese Tatsache in seiner Rede zur Verleihung des Bremer Literaturpreises:

Erreichbar, nah und unverloren inmitten der Verluste blieb dies Eine: die Sprache. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah. Aber sie ging durch dieses Geschehen.<sup>49</sup>

---

<sup>46</sup> Sailer-Wlasits, Paul: Die Rückseite der Sprache. Philosophie der Metapher. Wien/Klosterneuburg: Va Bene 2003, S. 179-180.

<sup>47</sup> Vgl. Harbusch, Ute: Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten. Göttingen: Wallstein 2005, S. 276.

<sup>48</sup> Vgl. Olschner, Leonard: Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 2007, S. 159.

<sup>49</sup> Celan: Gesammelte Werke, Bd. III., S. 185f.

An dieser Stelle wird ersichtlich, dass Celan die Sprache von der todbringenden Rede durch eine klare Grenze trennt. Diese Art von Rede ist auch nach der NS-Zeit in der Sprache immer noch präsent und die bisherige Sprache, die Ausdrucksweise und auch die Wahrnehmung der Sprache durch die Gesellschaft werden sowohl von Bachmann als auch von Celan infrage gestellt. Durch die Erneuerung der Sprache erhoffen sich beide Autor\*innen auch eine Erneuerung der Welt, die nach dem Jahre 1945 in der Gesellschaft sowie in der Literatur dringend nötig ist. Die Welt ist ein Konstrukt der Sprache, die erst dann neu gestaltet werden kann, wenn die Sprache neu konstruiert wird. Die neue Sprache zu entwickeln oder entstehen zu lassen und sie zu erlernen ist eine massive Herausforderung, weshalb Bachmann und Celan vom Schweigen Gebrauch machen – einer Vorstufe des Sprachbildungsprozesses.

Bachmanns Auffassung des Schweigens ist eine Interaktion zwischen Kunst, Sprache und Welt. „Die Kunst kann den Standpunkt der Menschen mit hineinnehmen in ihre Weltschöpfung. Sie macht das Leben kommunizierbar – selbst wenn dieses Leben in Kommunikationslosigkeit besteht und umstellt ist von einer Realität, in der es erstickt.“<sup>50</sup> Die Kunst und die Sprache sind das Spiegelbild des Lebens und der Welt. Außerdem betont Bachmann den Unterschied zwischen der Alltags- und der Kunstsprache, zumal das Schweigen in beiden Formen vorhanden ist. Bachmann verfolgt durch diese Differenzierung die Bedeutsamkeit der Kunstsprache, die im Gegensatz zur Alltagssprache das Böse und das Unrecht ausblendet oder eliminiert, womit sie dem Lesepublikum eine andere Sprache und zugleich auch eine andere Welt ermöglicht.

Verstummen und Schweigen sind in den lyrischen Werken beider Autor\*innen vielerorts gegenwärtig und man kann behaupten, dass das Motiv des Schweigens eines der am stärksten vertretenen Motive im lyrischen Werk der beiden Autor\*innen ist. Zudem ist dieses Motiv deutlich schwieriger interpretierbar, als die restlichen lyrischen Motive und Symbole bzw. jegliche Erscheinungsformen von Sprache selbst.

Die Sprache des Menschen ist das Werk des Menschen, der selbst urteilt und Urteile weitergibt, die dann zuletzt als falsche Lebensgesetze auftreten: das Resultat der Kultur und des Intellekts. Nur an einem kaum wahrnehmbaren Ort des Bewußtseins mag seine wirkliche, natürliche Sprache verborgen sein, dort vielleicht, wo der Mensch nur ein Opfer ist, und sich nicht durch seinen Willen und sein Intellekt behauptet. Diese Tiefe des Menschlichen ist dem Verstummen nahe.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Niemann, Norbert: Teure Verständnislosigkeit. Ingeborg Bachmann und die Gegenwart. In: Baumgart, Reinhard/Tebbe, Thomas: Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann. München: Piper Verlag 2001, S. 75.

<sup>51</sup> Ekroll, Oddny: „Keine neue Welt ohne neue Sprache“. Zur Erkenntnisproblematik in Ingeborg Bachmanns Erzählungen *Das dreißigste Jahr*. Bergen 1979, S. 41.

Ekroll bezieht sich auf die Bedeutsamkeit und interpretatorische Differenz des Verstummens. Folglich soll es laut Bachmann eine Sprache außerhalb des Bewusstseins und des Intellekts geben, die vom überlieferten kulturellen Ballast befreit sei und aus dem Innersten komme. Äußerst bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Begriff „Opfer“, der eine Anspielung auf Heideggers Vorlesung von 1929 sein mag. „Das Opfer ist demnach ein Zielpunkt jener nichtenden Verhaltensweisen, die [...] in die Eigentlichkeit des Daseins, in sein Nichts, das sein Sein ist, einstimmen.“<sup>52</sup> Bachmanns Opfer rebellieren gegen die Vergangenheit, die sie zu Opfern gemacht hat, wie auch gegen die Gegenwart, die Menschen immer noch zu Opfern macht.<sup>53</sup> Doch für Bachmann ist das Sagbare unzulänglich, um das Unsagbare auszudrücken, weshalb das Verstummen eine poetische Funktion übernimmt. Es ist nicht einleuchtend, wer das Motiv des Schweigens und Verstummens von wem übernommen hat; selbst im Briefwechsel kommt Schweigen immer wieder zum Ausdruck. Es steht aber fest, dass dieses Vorkommnis den Lesenden eine sprachliche Plausibilität ermöglicht. Höllerer untermauert diese These, dass das Schweigen als Theorie einer Kunstgattung, deren Medium die Sprache ist, zu kürzeren verschlüsselten Gedichten führt.<sup>54</sup> Dennoch darf die Instanz des Schweigens und Verstummens nicht als Defizit in der Lyrik angesehen werden. Es erlaubt den Leser\*innen nämlich, in einem offenen Spielraum nach mehreren Interpretationsmöglichkeiten zu suchen, weshalb Schweigen und Verstummen bei den beiden Lyriker\*innen das gleiche Potential an Poetizität besitzen.

### 3. 3. Sprachutopie und Sprachskepsis

Nachdem sich Bachmann und Celan für die Suche nach einer neuen Sprache entschieden hatten, versuchten sie immer wieder Antworten auf die Fragen nach der Funktion der Schriftsteller\*innen und ihrer Wirkung durch die Lyrik und der neuen Sprache zu finden. In ihrem Werk kommen zwei Begriffe in Verbindung, die hier genauer analysiert werden sollen. Bachmann und Celan meinten, dass alles bei der Sprache beginnt und von der Sprache ausgeht; zugleich stehen sich zwei Pole gegenüber: die Sprachskepsis und die Sprachutopie.<sup>55</sup> In Bachmanns Frankfurter Vorlesungen wird der Begriff „Utopie“ mit dem Begriff

---

<sup>52</sup> Gehle, Holger: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Wiesbaden: DUV 1995, S. 243.

<sup>53</sup> Vgl. Heidelberger-Leonard, Irene: Ernst Goldmann-Geschichten und Geschichte. In: Heidelberger-Leonard, Irene: „Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?“. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1998, S. 89.

<sup>54</sup> Vgl. Höllerer, Walter: Thesen zum langen Gedicht. In: Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1990, S. 403.

<sup>55</sup> Vgl. Bartsch: Ingeborg Bachmann, S. 30.

„Literatur“ oft in Verbindung gebracht. Bachmann meint, „[die Literatur] sei ein Wunschbild, das man sich zurechtkorrigiert, in dem man Fakten stehenläßt und andere ausmerzt.“<sup>56</sup> Ferner erläutert sie die Literatur als einen Gegenstand, der von den Autor\*innen durch ihr Verlangen und ihre Hoffnung gestaltet wird. Das Verlangen hängt mit der Sprache zusammen, sofern es das ausdrückt, was die Sprache selbst nicht ausdrücken kann.<sup>57</sup> Damit berührt Bachmann den Bereich des Unsagbaren. Oft tritt das Unsagbare in ihren Gedichten in Form eines Sprachwandels in Erscheinung, indem sie eine andere oder eine veränderte Sprache verwendet. Die Sprachutopie Bachmanns besteht daher in der Hoffnung auf eine neue Sprache, die nicht nur die Sprachwirklichkeit abbildet, sondern sich auch auf das Unsagbare bzw. Unaussprechliche bezieht.

Celans zunehmende Sprachutopie und Sprachskepsis sind in seinem gesamten lyrischen Werk präsent, doch die wesentlichsten Züge dieser Erscheinungen sind in den Zyklen *Mohn und Gedächtnis* und *Sprachgitter* vorhanden. Das Wort Utopie erscheint bei Celan in zweierlei Hinsicht: im ersten Fall ist die Utopie ein anderer Name der für das Gedicht geforderten A-Tropologie, im zweiten Fall hängt die Nähe zur Utopie mit der Richtungswende bzw. mit dem Umweg zusammen, der eine weitere Form des Tropismus ist.<sup>58</sup> In Anbetracht des Utopie-Begriffs klaffen die Wahrnehmungen der beiden teilweise auseinander. Für Celan verkörpert die Utopie einen imaginären Ort, nach dem er mittels und in seiner Poesie sucht, der aber unreal sowie selbst utopisch ist und daher auch nicht existiert. „Das Gedicht bewegt sich prekär zwischen dem Vorwärtsschritt und seiner eigenen Zerbrechlichkeit und Grenzen, die auch die der Sprache überhaupt sind. Das Gedicht will eine einmalige, unübertragbare, individualisierte Sprache sprechen.“<sup>59</sup> Bachmann hingegen versteht unter Utopie „etwas Fundamentales und Totales [...], was die dichterische Existenz und das dichterische Schaffen radikal betrifft, die Literatur im ganzen qualifiziert und ihre Wirkungsgeschichte entscheidend bestimmt.“<sup>60</sup> In diesem utopischen Sinne verläuft auch die Suche nach der neuen Sprache, die bei Bachmann und Celan als Gegenreaktion auf die „schlechte“ Sprache angesehen werden kann. Diese Suche wird von Bachmann selbst als Weg oder Sprachraum geschildert, als Traum von der guten Sprache, die die schlechte alltägliche und vulgäre Sprache ablösen könnte. Im Hinblick auf Bachmanns prosaisches Werk ist dieses

---

<sup>56</sup> Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, S. 81.

<sup>57</sup> Vgl. Ebda, S. 82.

<sup>58</sup> Vgl. Encarnação, Gilda: »Fremde Nähe«. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007, S. 219.

<sup>59</sup> Encarnação, S. 219-220.

<sup>60</sup> Mechtenberg, Theo: Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1978, S. 13.

Motiv auch in der Erzählung *Alles* auffindbar und lässt sich folgendermaßen interpretieren: „Der Gedanke vom Weg zur Sprache als dem eigentlichen Ziel verbindet sich in den *Frankfurter Vorlesungen* vielfach mit der Vorstellung, es sollten die »Schreibenden« den Mut aufbringen, sich für utopische Existenzen zu erklären [...].“<sup>61</sup> Hierbei bekennt sich Bachmann zu ihrer Aufgabe als Schriftstellerin, auf die Notwendigkeit dieses Suchvorgangs hinzuweisen, der im Rahmen der Literatur zustande kommen kann.

Die Sprachskepsis zieht eine Grenze zwischen den beiden Sprachenarten, die Bachmann in ihren Vorlesungen voneinander trennt. Auf der einen Seite stehen die Sprachutopie und das Unsagbare, auf der anderen Seite die Sprachskepsis mit dem schlechten Sprachgebrauch, den Bachmann als „Gaunersprache“ oder schlicht als „Phrasen“ bezeichnet.<sup>62</sup> Demnach ist es ihre Aufgabe als Dichterin, den schlechten Sprachgebrauch zu eliminieren. Dies macht sie mithilfe zweier Methoden: einerseits durch die Verwendung der neuen Sprache, die sich von der bisherigen Sprache maßgeblich unterscheidet, andererseits durch das Schweigen, das in ihrer Lyrik und auch in den *Frankfurter Vorlesungen* immer wieder als Alternative zur realen Sprachverwendung eingesetzt wird. „Das Schweigen als Vernichtung des phrasenhaften Sprachgebrauchs ist die Voraussetzung, um zu einer »neuen Sprache« zu gelangen.“<sup>63</sup> Deutlich werden Bachmanns Gedanken zum Thema der schlechten Sprache im Gedicht *Rede und Nachrede* geäußert, wo sie die schlechte Sprache mit den Lauten der Tiere gleichsetzt und dafür plädiert, sich von dieser Sprache zu distanzieren. Die Distanz ist sowohl bei Bachmann als auch bei Celan ein wesentlicher Aspekt der Sprache, der in Kapitel 3. 7. genauer analysiert wird.

Die Existenz der Dichtenden, so Bachmann, ist eine utopische, die von ihnen selbst nur als solche gerechtfertigt werden kann, weil sie sich die Frage nach ihrer Existenz nicht beantworten können, und die niemals verstummt, wohl aber die Dichter\*innen selbst ins Verstummen und Schweigen bringt.<sup>64</sup> In Bezug auf den Utopie-Begriff Celans kommt oft ein bestimmter Ort ins Spiel. Die Topographie ist deshalb von Bedeutung, weil durch diesen poetischen Ort eine Selbstreflexion der Dichtenden zustande kommen kann, was eine „Darüber-Hinaus-Betrachtung“ zur Folge hat. Durch diese Betrachtung eröffnet sich in der Poetik Celans ein Spektrum an Topoi, in denen die Utopie erkennbar wird. Am Beispiel der

---

<sup>61</sup> Lühe, Irmela von der: Abschied vom Utopia der Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung „Alles“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. Heft 6. 5. Aufl. München 1995, S. 85.

<sup>62</sup> Vgl. Bartsch: Ingeborg Bachmann, S. 32.

<sup>63</sup> Ebda, S. 32.

<sup>64</sup> Vgl. Mechtenberg, S. 14.

Topoi Traum und Schlaf findet die Utopie im Gedicht *Der Stein aus dem Meer* als Wunsch nach einer Wandlung statt. Laut Pahas Auffassung ändert sich die Wahrnehmung der Utopie im Werk Celans folgendermaßen:

Das Werk Celans kann von dieser frühen Bestimmung der „Utopie“ ausgehend als fortlaufende „Spuren“-Suche betrachtet werden, wobei die „Utopie“ immer mehr zur Fiktion des *Textes* gerät, auch wenn sie ganz zu Anfang hiervon schon nicht frei war, eben als „Utopie“ [...]. In vielen späten Texten jedoch – vielleicht in den allerletzten, die hierin den frühesten sehr nahe treten – gewinnt, je mehr die Fiktionalität der „Utopie“ erkenntlich wird, auch die „Welt des *anderen*“ an Eindringlichkeit.<sup>65</sup>

Die utopische Suche wird hierin nicht nur auf den Topos der Welt, sondern auch auf die Zeit übertragen, indem sie die Grenzen des Topos und der Zeit sprengt. Der Topos ist dabei ein bestimmter Ort, zugleich aber auch ein konkreter Charakter, eine besondere Einzigartigkeit, die jenseits der Grenzen zu finden ist. Wenn Celan vom Ort der Fremde und der Ferne spricht, so ist dies eine Anspielung auf die Utopie der Dichtung,<sup>66</sup> in der nach diesem Ort gesucht wird. Die Utopie im Hinblick auf die Zeit hingegen bietet einen Spielraum zwischen der Gegenwart und der Zukunft, wobei die Vergangenheit noch immer Einfluss auf das Jetzige nimmt. Die Utopie der Zeit ist in all den Gedichten Celans zu finden, in denen er sich an seine Mutter, seine Familie und das frühere Leben erinnert. Das Erinnern hinterlässt somit den Eindruck, dass ein Neuanfang erst durch das Abschließen mit der Vergangenheit möglich ist.

Die Sprachskepsis in Celans Lyrik besteht im Blick in die Zukunft, knüpft aber auch an die Erinnerung an die Vergangenheit an und korreliert daher mit der alten sowie mit der neuen Sprache. Diese Sprache ist jedoch nur dann aussagekräftig, wenn sie durch Literatur ihre Botschaften vermittelt, wie es in einem Diskussionsbeitrag von Rainer Lengeler heißt: „Von Celan wissen wir, daß sich für ihn die Sprache und vor allen Dingen das Gedicht nur noch am Rande seiner selbst behauptet – eine Sprachskepsis, die von ihm Besitz ergriffen hat [...]“.<sup>67</sup> Die Ähnlichkeit mit der Sprachskepsis Ingeborg Bachmanns macht sich hier in mehrfacher Hinsicht bemerkbar. Wie bereits erwähnt, wird die Sprachskepsis Bachmanns durch das Unsagbare oder Unaussprechliche definiert. Bei Celan präsentiert sich die Sprachskepsis in zahlreichen Gedichten mit diversen Themen. Eins davon ist das Liebesgedicht *Aus Herzen und Hirnen*, in dem die Sprachskepsis eine große Rolle spielt. Dieses Gedicht behandelt in erster Linie eine Begegnung zwischen dem Ich und dem Du und arbeitet darüber hinaus mit zahlreichen Symbolen, die einander gegenübergestellt werden.

---

<sup>65</sup> Paha, Bernhard: Die „Spur“ im Werk Paul Celans: Eine 'wiederholte' Lesung Jacques Derridas. Marburg: Tactum Verlag 2001, S. 149.

<sup>66</sup> Vgl. Encarnação, S. 219.

<sup>67</sup> Lengeler, Rainer: Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989, S. 32.

Eine ähnliche Paradoxie sieht man auch bei der Sprache, wenn von der Sense gesprochen wird, zugleich aber in der zweiten Strophe das Ich und das Du stumm sind und schließlich in der dritten Strophe die Augen der beiden blicklos schweigen.<sup>68</sup> Der Versuch, Sprache und Schweigen einander entgegenzusetzen, ist ein wesentlicher Aspekt der sprachlichen Ambivalenz in Celans Dichtung. Diese Art Chiasmus lässt sich auch anhand der im Gedicht vorkommenden Symbole und Motive leicht erkennen. Dazu kommt noch eine andere Art Skepsis, durch die Celans Erinnerungen an die Toten hochgehen und die Zweifel über sich selbst sowie über seine Existenz zum Ausdruck kommen.

Hier hat sich das Leiden des Autor-Ichs verschärft. *Aus Herzen und Hirnen* ist damit ein Beispiel für die Ohnmacht des Autors angesichts der beschädigten Sprache. Nicht ein Gedicht, sondern ein einzelnes wertvolles Wort vermag die Erinnerung an das Leiden und die Finsternis der Vergangenheit zu einem Teil der Gegenwart zu machen, doch das Autor-Ich bleibt stumm. Welches das besondere Wort sein soll, erfährt man nicht. Nicht der Autor verfügt hier also über bemerkenswerte Fähigkeiten, sondern die Sprache.<sup>69</sup>

Eine Parallele zu diesem Gedicht kann bei Bachmanns *Dunkles zu sagen* gezogen werden. Zunächst einmal besteht die sprachliche Verwandtschaft zwischen den beiden Gedichten in antonymischen Symbolen wie Leben und Tod, Sprache und Schweigen, Himmel und Erde oder dem Ich und dem Du, was ähnlich wie bei Celan auf die Widersprüchlichkeit hindeutet. „Die beiden unvereinbaren Pole, Leben und Tod, werden in vielfach variierten Metaphern unauflöslich miteinander verwoben, wie beispielsweise im Oxymoron der *Saite des Schweigens*“.<sup>70</sup> Obwohl Tod und Gewalt in diesem Gedicht das Hauptthema darstellen, kann man es trotzdem als Liebeslyrik einstufen. Celans *Aus Herzen und Hirnen* enthält Hinweise auf gemeinsame Stunden bzw. auf die Vergänglichkeit der Liebe und die daraus entspringende Skepsis. Bachmann dagegen verknüpft den Verlust der Liebe mit Gewalt und Zerstörung<sup>71</sup> und entwickelt mit diesem Bild eine Skepsis, die den Untergang der Liebe vorhersagt und keinerlei Hoffnung auf einen Neuanfang verspricht. In dieser Skepsis versinken auch die Symbole wie beispielsweise der Morgen, dessen das Ich gedenkt und der in der dritten Strophe durch Nacht und Finsternis ersetzt wird.

Bachmann und Celan arbeiten mit den beiden Motiven sehr ähnlich, da ihre Lyrik an manchen Stellen eine Dialogfunktion hat und in einigen Gedichten intertextuell verknüpft ist. Man findet in den Gedichten aber auch unterschiedliche Aspekte, die auf der differenzierten

---

<sup>68</sup> Vgl. Celan: Mohn und Gedächtnis, S. 66.

<sup>69</sup> Albert, Nadine: Weiterschreiben? Entwürfe von Autorschaft in der deutschen Lyrik 1945-1968. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, S. 91.

<sup>70</sup> Albert, S. 72.

<sup>71</sup> Vgl. Ebda, S. 72.

Wahrnehmung der beiden Dichter\*innen beruhen. Wird in Bachmanns Utopie ein Wunschbild dargestellt, mithilfe dessen sie über ihre Aufgabe als Dichterin, die Aufgabe der neuen Sprache und über sich selbst reflektiert, so ist Celans Utopiebegriff ein unerreichbarer, unwirklicher Topos, der den Dichter zwingt, über seine Grenzen hinaus zu schreiben. Beide Auffassungen, sowohl Utopie- als auch Skepsisbegriff, weisen aber Gemeinsamkeiten auf. Die Unsagbarkeit des Gewünschten, Ersehnten und Gesuchten ist an die Vergangenheit geknüpft. Es bedarf in beiden Fällen einer Grenzüberschreitung seitens der Dichter\*innen.

### 3. 4. Sprachnot in der Mehrsprachigkeit

Im Anschluss an die Sprachskepsis und Sprachutopie soll die Wichtigkeit eines weiteren sprachbezogenen Phänomens in Bachmanns und Celans Werk deutlich werden. Robert Pichl verweist in seinem Artikel über Ingeborg Bachmann auf den Zusammenhang zwischen Sprachnot und Existenznot und meint, dass das ganze Werk Bachmanns nach dieser Formel zu untersuchen sei.<sup>72</sup> Es wird nicht nur die Sprachnot Bachmanns an sich behandelt, sondern auch die Sprach- und Existenznot der gesamten Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg. Bachmann strebt an, durch ihr Werk eine neue Sprache herzustellen, zugleich bringt sie aber auch die Elemente Sprache und Dasein in Verbindung. Dass Bachmann in der Sprachnot auch eine Existenznot des Menschen als Einzelindividuum und der Gesellschaft sieht und dieses Phänomen mit dem Nicht-Ausdrücken-Können zusammenhängt, spiegelt sich auch in der Instanz des Schweigens wider. Die Autorin empfindet die Sprache und ihre Funktion als eine Aufgabe, durch die sie ihre Reflexionen an die Lesenden weitervermitteln kann. Kommt es aufgrund der Sprachnot zu keinem sprachlichen Ausdruck, so versagt ihres Erachtens die oder der Dichtende insofern, dass sie zugleich auch an ihrer oder seiner Aufgabe in der Gesellschaft zweifelt. Dichter\*innen können nach Bachmanns Auffassung ohne Sprache nicht existieren, weswegen die Sprachnot der Existenznot gleicht.

Das Motiv der Sprachnot ist in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts keine Neuerscheinung, da die Sprachnot bzw. die Sprachkrise als literarische Instanz bereits in der Literatur der Jahrhundertwende zu finden ist. Eines der ersten Werke, in der die Sprachkrise zum Ausdruck kommt, stellt Hugo von Hofmannsthals *Ein Brief* dar, in dem die suggestive Kraft der Sprache kritisiert und deren Auswirkungen reflektiert werden. Heiser

---

<sup>72</sup> Vgl. Pichl, Robert: Das Werk Ingeborg Bachmanns: Probleme und Aufgaben. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. 17, 1976, S. 379.

deutet die Kommunikationslosigkeit in Bachmanns Werk als eine Art Warten auf eine Mitteilung und eine neue Sprache, während die Passivität, die Verzögerungsmomente und das Abwarten als eine allgemeine Sprachkrise in der Gesellschaft zu verstehen sind.<sup>73</sup>

Die Literatur nach dem Holocaust setzt sich oft mit diversen Themen und Diskursen auseinander, die sich auf den ersten Blick zu widersprechen scheinen oder miteinander nicht vereinbar sind.

So wie die kulturellen Krisendiskurse offenbar eine Möglichkeit waren, die Nachkriegssituation mit ihrer zunehmend verdrängten und verschwiegenen Vorgeschichte zumindest mittelbar zu thematisieren, so war im Bereich der Lyrik die Sprachkrise das diskursive Feld, auf dem die Gegenläufigkeiten von Restauration und Modernisierung ausgetragen werden konnten.<sup>74</sup>

Die Nachkriegssituation wurde außerdem mit der Wirklichkeits- und Sprachkrise verknüpft, was man als eine der Grundlagen der modernen Lyrik der Nachkriegszeit verstehen kann.<sup>75</sup>

Bachmann lässt zunächst einmal die Sprachnot in ihre lyrischen und epischen Werke einfließen, was in ihren Romanen *Malina* und *Der Fall Franza* deutlich zu sehen ist.

Die Bachmann'schen Protagonisten erleben zunächst eine tiefgreifende Angst vor dem Wort, vor dem Aussprechen ihrer Gedanken und Gefühle. Sie befürchten, dass die Sprache nicht mehr mächtig sei, die Gedanken unversehrt zu äußern, in eine sprachliche Form zu bringen.<sup>76</sup>

Da die Nachkriegszeit eine andere, subtilere Art von Sprachkrise hervorgebracht hatte, kam sie erst mit der Lyrik Bachmanns und Celans in den Blickwinkel der Gesellschaft.

Paul Celan geht mit seiner Lyrik [...] in eine ähnliche Richtung wie Bachmann. Seine in der zweiten Hälfte der 50er Jahre entwickelte Poetik der ›graueren‹ Sprache verfolgt den wahrscheinlich aporetischen Anspruch, im lyrischen Sprechen die Grenzen der sprachlichen Möglichkeiten zu überschreiten und eine sprachlich nicht fassbare Dimension der ›Wirklichkeit‹ präsent machen.<sup>77</sup>

Die Sprachnot bildet trotz der Nicht-Verwendung von Sprache eine Ausdrucksweise, auf die Celan ähnlich wie Bachmann zurückgreift. Statt der Ästhetisierung des Schrecklichen wird Schweigen in der Form von Sprachnot oder Sprachkrise eingesetzt, um dem Lesepublikum vor Augen zu führen, dass die Ereignisse des Zweiten Weltkrieges und die Welt danach nicht ästhetisiert werden können. Die Frage nach der Ästhetisierung des Hässlichen stellt sich beim Gedicht *Todesfuge*, das Celan 1944 geschrieben hatte und das 1948 in deutscher Übersetzung im Zyklus *Der Sand aus den Urnen* erschien. Dieses Gedicht ist auch im Band *Mohn und Gedächtnis* zu finden und gehört zu den am häufigsten interpretierten Gedichten Celans

---

<sup>73</sup> Vgl. Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2007, S. 256.

<sup>74</sup> Lampart, Fabian: Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960. Berlin/Boston: De Gruyter 2013, S. 130.

<sup>75</sup> Vgl. ebda, S. 130.

<sup>76</sup> Heiser, S. 256.

<sup>77</sup> Lampart, S. 131.

überhaupt. Erstaunlicherweise ist hier weder das Motiv der Sprachnot explizit vorhanden noch werden Schweigen oder Verstummen eingesetzt, sondern es handelt sich um eine Art Anspielung auf die Sprachnot der Gesellschaft und die daraus resultierende Neugeburt von Sprache. Es wird hier ohne jegliche Euphemismen die Wirklichkeit abgebildet, über die nicht gesprochen werden kann – zumindest nicht in der alten Sprache, jedoch mit Oxymora und anderen Metaphern in einer neuchiffrierten Sprache. Bachmann erwähnt das Gedicht im Zusammenhang mit der Sprachnot auch in ihren Frankfurter Vorlesungen:

Die Gedichte, so verschiedenartig, sind nicht genießbar, aber erkenntnishaltig, als müßten sie in einer Zeit äußerster Sprachnot aus äußerster Kontaktlosigkeit etwas leisten, um die Not abzutragen. Aus dieser Leistung beziehen sie eine neue Würde, eine Würde, die sie nicht einmal anzustreben wagen.<sup>78</sup>

Das ganz Besondere an diesem Gedicht ist gerade der Zustand der äußersten Sprachnot, in dem sich die Sprache transformiert und das Aneinanderreihen von Wörtern aus Celans Sicht eine Neugeburt der Sprache entstehen lässt. Mit *Todesfuge* hat Celan auch Adornos Frage, ob man nach Auschwitz Gedichte schreiben könne, beantwortet. Die Lyrik ist unverzichtbar, da sie der Verarbeitung von Geschehnissen und der Aufarbeitung von Sprache dient. Darüber hinaus ist sie verschlüsselt, was auf die eventuelle Befürchtung des Dichters zurückgeht, die Sprache könnte nochmals missbraucht werden.

Im Hinblick auf die Sprachnot ist die Verwendung fremdsprachlicher Elemente in Bachmanns Lyrik von Bedeutung. Dieses Phänomen geht auf die Tatsache zurück, dass Bachmann, ähnlich wie Celan, in einer mehrsprachigen Region aufwuchs und einen Teil ihres Lebens in anderssprachigen Ländern verbrachte. Bewusst verweist Bachmann aber auch auf das Problem der Sprachnot, wenn sie das Unsagbare in einer anderen Sprache ausdrückt. „Dreimal hat Bachmann ihr Lieblingszitat *vivere ardendo e non sentire il male* unter den Titel eines Gedichts geschrieben, um gleich auf Gaspara Stampa zu verweisen. Oft zitiert sie die Dichterin auch in Versen.“<sup>79</sup> Das Unsagbare ist bei diesem Zitat der Schmerz, der sich hinter den Brennwunden versteckt. Die Sprachnot ermöglicht es nicht, diesen Schmerz explizit auszudrücken, und daher wird er von Bachmann allegorisch verschlüsselt. Dies hinterlässt den Eindruck, als ob die Sprachnot eine Art Krankheit wäre, die durch das Schweigen dargestellt wird. In den frühen Gedichten kommt die Zusammenführung von mehreren Sprachen nicht so oft vor, wie es in ihrem späten Band *Ich weiß keine bessere Welt* der Fall ist, doch im Zyklus *Die Anrufung des großen Bären* im Gedicht *Die Lieder auf der Flucht* zitiert sie Francesco Petrarca's *I Trionfi*. Im Gegensatz zu anderen Gedichten, in denen

---

<sup>78</sup> Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, S. 39.

<sup>79</sup> Rameder, S. 46.

das Zurückgreifen auf eine Fremdsprache eingesetzt wird – in diesem Fall auf das Italienische – handelt es sich hierbei um ein Liebesgedicht, in dem der Kampf der Geschlechter und das Nicht-Verstehen bzw. das Nicht-Verstanden-Werden thematisiert werden.

Celan wurde im Anschluss, als Zweiundzwanzigjähriger, für mehr als eineinhalb Jahre als Zwangsarbeiter eingezogen. Er hatte vorher an der Czernowitzer Universität zu studieren begonnen, Romanistik und danach Russisch, im Herbst 1944 kam Anglistik dazu – seine Mehrsprachigkeit fällt schon sehr früh ins Auge, selbst im Russischen und Englischen erreichte er einen hohen Standard, Französisch und Rumänisch sprach er fließend, und für seine Lyrik bekam das eine immer größere Bedeutung.<sup>80</sup>

Celan verwendete Deutsch, ungeachtet seiner eigenen Mehrsprachigkeit und trotz der Ereignisse des Zweiten Weltkrieges, als Literatursprache. Seine Werke sind allerdings auch auf Französisch und Rumänisch erschienen. Angesichts dieser Tatsache stellt sich bei Celan die Frage, ob seine Gedichte infolge der Übersetzungen nicht an Aussagekraft, gezielter Mehrdeutigkeit und der vom Autor eingesetzten Intention verloren haben. Celan war jedoch selbst als Übersetzer tätig, mit dem Thema der Lyrikübersetzung gut vertraut und übersetzte Gedichte von Jean Cocteau, Paul Eluard, Paul Valéry, Ossip Mandelstamm, Wladimir Majakowskij, Boris Pasternak, Weleimir Chlebnikow, Arthur Rimbaud, William Shakespeare und Giuseppe Ungaretti. Im Zuge dessen darf die Mehrsprachigkeit auch bei Celan nicht außer Acht gelassen werden, da die Übersetzungen wichtig für das Verständnis seiner eigenen Lyrik sind.

### 3. 5. Liebeslyrik

Für Bachmann sind Sprache und Liebe unmittelbar miteinander verbunden und bedingen sich gegenseitig; die Suche nach der Sprache ist zusammen mit der Suche nach der Liebe ein dominierendes Motiv in ihrem Werk. „In späteren Texten [Band *Ich weiß keine bessere Welt*] entwirft sie den Gedanken einer Liebe, die als bloße Einbildung, als Hirngespinnst den Menschen in die Krankheit führt.“<sup>81</sup> Rameder interpretiert das Gedicht *Eintritt in die Partei* folgendermaßen: „Hier wird die Liebe als Gott personifiziert, doch das lyrische Ich zweifelt, [dass es so sein könnte].“<sup>82</sup> Im Gedicht *Toteninsel* bestätigt sich Rameders These, weil dort Liebe als Irrsinn und Gefängnis geschildert wird. Das Wort „Liebe“ wird zwar nicht direkt genannt, doch anhand der Aussage mit dem „gescheiterten

---

<sup>80</sup> Böttiger, Helmut: Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2017, S. 31.

<sup>81</sup> Rameder, S. 77.

<sup>82</sup> Ebda, S. 78.

Traum“ und der Interpretation Rameders ist anzunehmen, dass Bachmann in ihrem Gedicht von einer misslungenen Liebesbeziehung berichtet.

Ein anderes bekanntes Liebesgedicht, diesmal aus dem Band *Die Anrufung des großen Bären*, ist *Erklär mir, Liebe*. Von der Strophenform und dem Versmaß her ist *Erklär mir, Liebe* unregelmäßig aufgebaut, was typisch für Bachmanns Lyrik ist. Allerdings kann man stellenweise einen fünfhebigen Jambus erkennen. Dieses Gedicht ist äußerst bemerkenswert und ambivalent gestaltet, weil nicht eindeutig ist, was diese Liebe ist oder wer sich hinter der Anrede *Liebe* versteckt. Als Erstes kann man es als Aufruf deuten, zumal die angesprochene Person dem lyrischen Ich die Liebe und deren Wesen erklären soll. Die zweite Interpretationsmöglichkeit ist, dass das lyrische Ich jemanden mit dem Wort *Liebe* ansprechen will und es sich sowohl um eine männliche, als auch um eine weibliche Gestalt handeln kann. Die dritte Interpretationsmöglichkeit besteht in der Selbstansprache des lyrischen Ich, das sich selbst für die erwähnte Liebe hält. Es bleibt jedoch offen, ob die Liebe in diesem Fall weiblich oder männlich ist. Dies kann von Bachmann beabsichtigt worden sein, um die eindeutige Zuordnung des Ich in der Schwebe zu halten. Es gibt noch eine weitere Interpretationsmöglichkeit, die auf Paul Celan zurückgeht – diese Deutung kann aufgrund der unerfüllten Liebe der beiden ebenfalls für möglich gehalten werden. Im Gedicht sind ein Ich und ein Du vorhanden. Diese können jedoch einfach eine Art Spiegelbild bzw. eine Entgegensetzung des Anderen sein. Das lyrische Ich kann sich also mit Du selbst ansprechen und sucht einen Weg, sich die Tatsachen selbst zu erklären. Indes die Liebe als Substanz für Bachmann nicht verständlich ist, versucht sie sich durch diese Selbstansprache über alles klar zu werden oder sie spricht die Liebe selbst an.<sup>83</sup> Die Ambivalenz, die hinter der Selbstansprache steckt, spiegelt sich in allen Strophen wider, wo verschiedene Bilder von Liebe dargestellt werden, und dennoch mit der eigentlichen Liebe nichts an sich haben. Die Liebe bekommt keinen Raum zur Erklärung, woraus man schließen kann, dass es für diese Liebe in keinerlei Bildern eine plausible Erklärung gibt.

Ein anderes Bild der Liebe fungiert im späten Gedicht *Zürichsee*, was eventuell eine Anspielung auf Klopstocks *Der Zürchersee* sein könnte. Diese These beruht darin, dass auch in dieser fast gleichnamigen Ode Gefühle mithilfe von zahlreichen Naturmotiven durch eine intertextuelle Verknüpfung ausgedrückt werden. Die Schiffe auf dem See sind Personifikationen der Verliebten und der See steht als Metapher für die Liebe. Wenn der See

---

<sup>83</sup> Vgl. Gleichauf, Ingeborg: Ohne Grund. In: Mayer, Mathias: Interpretationen: Werke von Ingeborg Bachmann. Reclam: Stuttgart 2002, S. 60.

verschlammt, verschlammt auch die Liebe. Bachmann äußert hier ihre Bedenken und ihre Skepsis darüber, dass wenn das Versprochene nicht eingehalten wird, auch die Liebe dadurch verwahrlost oder zugrundegeht, was eine Infragestellung oder sogar Vernichtung des eigenen Ich bedeuten kann. Die Angst vor dem Bruch des Versprochenen und die Skepsis können diesbezüglich als vorgetäuschte oder unerwiderte Liebe interpretiert werden.

Das Motiv der einseitigen oder unerwiderten Liebe wird auch in Bachmanns Roman *Malina* aufgegriffen, wo das weibliche Ich hofft, durch die Liebe zu Ivan Eintritt in die Wirklichkeit zu finden, dies aber zur Zerstörung der eigenen Identität führt.<sup>84</sup> Dadurch wird natürlich der Eindruck, dass Bachmanns späte Werke einen Verweis auf ihre früheren Texte darstellen, untermauert und verstärkt. Bachmann lässt die Liebe in verschiedenen Formen, Bildern und Symbolen auftreten. Erstens ist die Liebe eine Fähigkeit oder eine Eigenschaft des Ich, zweitens verkörpert sie ein Mittel, das die Ich-Figur in den Wahnsinn oder in die Selbstzerstörung treibt, was am Beispiel des letztinterpretierten Gedichtes und des Romans *Malina* offensichtlich wurde. Drittens ist die Liebe ein Hilfsmittel, durch welches die Ich-Figur zu sich selbst finden oder mithilfe dieses Gefühls sogar vollständig geheilt werden kann: „Dieser Liebesbegriff stellt die Liebe als positives Prinzip dar, das der Gleichgültigkeit und dem Morden anderer gegenübersteht. Die intakte Beziehung von zwei Menschen soll beiden die Kraft vermitteln, die die Ichfigur anfänglich erlebt [...]“. <sup>85</sup> Das Bild der Liebe wird hierbei als ein heilendes oder bekräftigendes Medium dargestellt, da sie über utopische Züge verfügt, die letztendlich aber auch zur Charaktervernichtung der Ich-Figur führen können.

Für den Begriff der Liebe in Bachmanns Lyrik ist die starke Bindung an die Sprache ein wesentliches Thema. Im Gedicht *Curriculum vitae* spricht das lyrische Ich von einer langen Nacht, im späten Gedicht *Nacht der Liebe* aus dem Nachlass wird wiederum eine Nacht geschildert, nach der das Ich erneut sprechen gelernt hat. Das lyrische Ich verspricht sich in *Nacht der Liebe* eine neue Hoffnung nach einer langen dunklen Nacht, nach der die Zeit des Lichtes folgen müsste. Das Licht ist eine allegorische Bezeichnung für die Liebe. Mechthild Oberle, die sich in ihrer Dissertation mit Sprache und Liebe intensiv auseinandergesetzt hat, beschreibt dieses Phänomen als Sprachverlust im Liebesverlust.<sup>86</sup> Oberles These bestätigt damit die enge Verbundenheit zwischen Sprache und Liebe, die die

---

<sup>84</sup> Vgl. Rameder, S. 79.

<sup>85</sup> Thau, Bärbel: Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns: Untersuchungen zum „Todesarten-Zyklus“ und zu „Simultan“. Frankfurt/Main: Verlag Peter Lang 1986, S. 78.

<sup>86</sup> Vgl. Oberle, Mechthild: Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns. Frankfurt/Main u. a.: Verlag Peter Lang 1990, S. 48.

gleiche Funktion in der Lyrik haben, sich auch gegenseitig ergänzen, einander entbehren und einzeln nicht existieren können. In *Curriculum vitae* gelingt es Bachmann, einen Kontrast mithilfe von Farben und Naturmotiven zwischen dem Mann und dem vermutlich weiblichen Ich darzustellen. Den Kontrast untermauert die Gegensätzlichkeit zwischen Licht und Finsternis. Nebenbei wird der Unterschied zwischen der Vergangenheit und der Gegenwart in Frage gestellt. Das Gedicht *Früher Mittag* aus dem Band *Die gestundete Zeit* ist unter anderem eine Anspielung auf die politischen Verhältnisse vor und nach dem Zweiten Weltkrieg. Bachmann setzte sich dabei kritisch mit dem politischen Apparat auseinander, der nach wie vor unverändert blieb. Darüber hinaus gibt es in diesem Gedicht zwei Leitpunkte, die für dessen Interpretation bedeutend sind. Außer dem lyrischen Ich gibt es ein kollektives Wir und eine Ansprache an den eigenen Vater, dem seine NS-Vergangenheit vorgeworfen wird. Das Spiel mit dem lyrischen Ich, dem lyrischen Du und dem kollektiven Wir ist auch in Celans Lyrik vertreten, wobei an dieser Stelle Celans Leitfrage nach der Vereinbarkeit der Shoah mit der Liebe aufgeworfen werden muss:

Celans Leitfrage ist die folgende: Wie kann sein Judentum und das Totengedächtnis an die Opfer der Shoah – als sein wichtigstes poetologisches Anliegen – in Einklang gebracht werden mit der Liebe, diesem wesentlichen Thema seiner Poesie? Celans Antwort darauf lautet: Weil die Liebe nicht länger ein unschuldiges Thema der Poesie sein kann, weil darauf der gewaltige Schatten der Shoah lastet, hat diese sich deren Primat unterzuordnen. Somit wird die Liebe zur Folie des intersubjektiv bzw. dialogisch verstandenen Totengedenkens, bei dem zumeist drei Instanzen miteinander interagieren: das Dichter-Ich, die Toten und der Adressat.<sup>87</sup>

Celans Gedicht *Corona* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* ist ein solches Gedicht, in dem die unterschiedlichsten Motive mit anderen geheimnisvollen Bildern vereinbart werden. Es handelt sich um ein Liebesgedicht, in dem die gemeinsamen Erinnerungen und die verbrachte Zeit des Ich und des Du zum Ausdruck gebracht werden. Böttiger interpretiert es folgendermaßen:

*Corona* entdecken Bachmann und Celan bald als einen Geheimcode ihrer Liebe. Es ist die Dichtung, die ihren Bund stiftet, hier können Gegensätze aufgehoben und in etwas Gemeinsames überführt werden, und in diesen Versen Celans wird das exemplarisch gezeigt.<sup>88</sup>

Einen wichtigen Gegensatz stellen Liebe und Zeit dar. Das Motiv der Liebe steht in enger Verbindung mit der Zeit, die Bachmann und Celan zusammen in Wien verbrachten. Zugleich bezieht es sich auch auf die Zeit der Erinnerung sowie auf das Vergängliche. Böttiger unterscheidet hier zwischen zwei Begriffen der Zeit: einerseits die Unumkehrbarkeit und

---

<sup>87</sup> Karr, Ruven: *Ménage à trois*. Die Liebesbeziehung als biographischer Ausgangspunkt des dialogischen Totengedenkens. In: Wimmer, Gernot (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen*. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 172.

<sup>88</sup> Böttiger: *Wir sagen uns Dunkles*, S. 58.

Linearität der Zeit, also die vergangene Zeit und die Geschichte Bachmanns und Celans im Frühling 1948, andererseits die zyklischen, sich immer wiederholenden Prozesse bzw. die wiederkehrende Zeit in Symbolen wie Tag und Nacht, Sommer und Winter, in denen der einzelne Augenblick unwiederholbar ist.<sup>89</sup> Die wiederkehrende Zeit wird mit dem ein Blatt fressenden Herbst als Übergang vom Sommer zum Winter dargestellt, was wiederum auf einen zyklischen Prozess verweist. Im Hinblick auf die Zeitpunkte Sommer oder Winter, die in ihrer Allgemeinheit andauern, verbildlicht dieser Übergang etwas Vergehendes und Reifmachendes. In der dritten Strophe wird das kollektive Wir durch die vierfache Anapher gesteigert. Den Begriff des Dunklen im Vers „*Wir sagen uns Dunkles*“ kann man als die dunklen Geschichten des Krieges, deren Verarbeitung und die eigene Erfahrung deuten.

Dieses Dunkle ist etwas Unverständliches, Vorantastendes, doch es gibt eine eindeutige Richtung der Bewegung. [...] Das »Dunkle«, das hier gesagt wird, entspricht auf diese Weise dem Werden des Gedichts: einer Form, die vom zeitlosen Zustand jener Bereiche, in die das Bewusstsein nicht hinreicht, gezeichnet ist und nach etwas Neuem sucht.<sup>90</sup>

Ebenso können die Symbole Mohn und Gedächtnis, die auf den ersten Blick als widersprüchlich erscheinen, in Zusammenhang gebracht werden – eine Mohnkapsel mit dem Mohn dürfte als eine Sammelstelle der Erinnerungen und Erfahrungen interpretiert werden. Der Wein und die Muscheln stehen laut Böttiger für etwas Rauschhaftes, indem der Wein durch seinen Alkoholgehalt beduselt und die Muscheln den Rausch wiedergeben, wenn man sie ans Ohr hält.<sup>91</sup> Zugleich ist das an zwei Stellen vorkommende Motiv des Schlafens ebenfalls wichtig für die Interpretation des Gedichtes. An der ersten Stelle wird in der zweiten Strophe im Traum geschlafen. Dieser Schlaf könnte als Verarbeitung der Erinnerungen und Erfahrungen aufgefasst werden. Böttiger geht einen Schritt weiter und deutet ihn als Neubeginn oder den Weg, auf dem das Gedicht zu sich selbst kommt.<sup>92</sup> An der zweiten Stelle taucht der Schlaf noch einmal in der dritten Strophe auf. Im Vergleich zu der ersten Interpretation wird dieser Schlaf mit dem Wein und dem Meer assoziiert, was auf einen berausenden Schlaf hindeutet. Im vorherigen Vers lieben sich das Ich und das Du und im folgenden Vers werden sie beide nochmals vom Meer und Mond berauscht. In Verbindung mit der Zeit steht das Symbol des Meeres für die Unendlichkeit oder auch für die Tiefe der unendlichen Liebe. Darüber hinaus ist das Meer auch ein Symbol des Unbewussten, des Unheimlichen sowie ein Ort der Erinnerung. In der letzten Strophe kommt es nach dem Gespräch zu einem intimen Moment, bei dem das lyrische Wir am Fenster steht und vom

---

<sup>89</sup> Vgl. Böttiger: *Wir sagen uns Dunkle*, S. 54.

<sup>90</sup> Ebda, S. 55.

<sup>91</sup> Vgl. Ebda, S. 56.

<sup>92</sup> Vgl. Ebda, S. 55.

lyrischen Sie von der Straße beobachtet werden. Das Fenster bildet eine Art Distanz von denen, die von der Straße zuschauen. Laut Böttiger vermittelt das Fenster zwischen Innen und Außen, zwischen den Liebenden und ihrer Umgebung, wobei es ein Ort der Utopie ist.<sup>93</sup> Das Gedicht endet mit vier Aufrufen *Es ist Zeit*, was im Widerspruch zur ersten Strophe steht, in der die Zeit in sich geschlossen zirkuliert, da sie hier angehalten wird und am Ende stockt.

*Corona* ragt unter den Gedichten hervor, die sich auf ihre gemeinsame kurze Zeit in Wien beziehen lassen, eine Zeit, um die beide dann »wussten«, wie es hier bereits heißt. An diesem Wissen versuchten sie im Folgenden festzuhalten, bei allen Hindernissen, Niederschlägen und Höhenflügen.<sup>94</sup>

Die Interpretation Böttigers zeigt, dass im Liebesgedicht mehrere widersprüchliche Aspekte und Gegensätze vereint werden, bei deren genauerer Analyse sich Celans Stil auf eine grandiose Art und Weise manifestiert. Es gelingt ihm, aus den einzelnen Motiven zweideutige Aspekte zu schaffen, was charakteristisch für Celans Lyrik ist. Hinzu kommt auch noch die feine Darstellung der Liebe mit geheimnisvollen Naturmotiven und Symbolen – eine Symbiose, die Bachmanns und Celans Liebesgedichte zu einem einzigartigen Leseerlebnis macht.

### 3. 6. Poetische Melancholie

Melancholie als poetisches Mittel wird bei Bachmann und Celan in zahlreichen Gedichten eingesetzt und es werden dadurch u. a. Liebe, Sehnsucht, Trauer, Beklommenheit und Erinnerungen zum Ausdruck gebracht. Bereits der Begriff der Melancholie selbst ist eine Allegorie, weil die Galle, auf die sich der Name der Melancholie bezieht, nicht schwarz, sondern dunkelgrün ist. Die versteckte Bedeutung führt hierbei zur schwarzen Farbe, die für Trauer, Wehmut und Schmerz verbunden mit der Nachdenklichkeit steht.<sup>95</sup> Die Wortverbindung *schwarze Galle* bezeichnet in einigen Sprachen die Dysthymie - eine chronische, psychologische Störung, die unter Depression fällt und für deren leichtere Form gehalten wird. Dysthymie ist oft mit anderen Diagnosen verbunden, wie z. B. Drogenabhängigkeit, Schlaf- und Persönlichkeitsstörungen, und sie entsteht meistens im frühen Erwachsenenalter, wobei sie ein Leben lang andauern kann.

---

<sup>93</sup> Vgl. Böttiger: *Wir sagen uns Dunkles*, S. 57.

<sup>94</sup> Ebda, S. 58.

<sup>95</sup> Vgl. Grimm, Jacob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 12. Deutscher Taschenbuchverlag: München 1999, S. 1184 ff.

Es ist schwer festzulegen, wo genau im Werk Bachmanns die Melancholie ihren Entstehungsort hat, zumal sie nicht nur in ihrem Spätwerk vorkommt, als Bachmann von Medikamenten und Alkohol abhängig war, sondern auch im Frühwerk präsent ist. Man kann fast mit Gewissheit sagen, dass Bachmanns Absage an die Lyrik höchstwahrscheinlich mit der Melancholie zusammenhängt. Auch ihre Auswahlgabe *Ich weiß keine bessere Welt* umfasst zahlreiche autobiographisch motivierte Gedichtentwürfe aus den Jahren 1962 bis 1964, in denen Bachmann ihre von der Trennung von Max Frisch ausgelöste Lebenskrise verarbeitet.<sup>96</sup> Die charakteristischen Merkmale der Melancholie und der Depression merkt man sowohl dem lyrischen Ich als auch den Figuren aus Bachmanns Erzählungen an. Die Protagonisten aus den epischen Werken sind jedoch im Gegensatz zum lyrischen Ich in den Gedichten meistens hysterisch,<sup>97</sup> was ein umfassender Faktor für Melancholie und Depression in Bachmanns Sprache ist. Das lyrische Ich wird in Bachmanns Gedichten als versagend, pessimistisch oder gar resignierend dargestellt. Im Vergleich zu den späten Gedichten kommt das lyrische Ich im frühen lyrischen Werk Bachmanns eher seltener vor. Im frühen Gedicht *Abschied von England* entspringt die Melancholie dem Gefühl des Fremdseins sowie dem Gefühl des Versäumens oder Verfehlens einer Begegnung. Es kommen mindestens zwei Interpretationsrichtungen in Frage. Zunächst werden das Land und das lyrische Du angesungen, wobei sich das lobsingende Ich auf die Zugehörigkeit zu diesem Land bezieht, zugleich kann die Nähe zum Angesungenen auch in der Sehnsucht nach einem idealen, nicht existierenden Land begründet werden, weswegen die Begegnung schließlich misslingt und scheitert.<sup>98</sup> Ebenso melancholisch aufgeladen ist das Gedicht *Dunkles zu sagen*, wo Bachmann durch die Dunkelheit, die zwischen dem Leben und dem Tod als Ungewissheit schwebt, ihre melancholischen Bedenken ausdrückt. Der Begriff der Dunkelheit und der darin bestehenden Melancholie kann sich auf die Skepsis gegenüber dem Leben im Diesseits und gleichzeitig auf die Unklarheit des Jenseits beziehen.

Im späten Gedicht *Erste Schritte* klagt das lyrische Ich über die Unfähigkeit gehen zu können. „Das lyrische Ich ist vollkommen eingeschränkt. Erst durch die Heilung von seinem hysterischen Zustand, kann es wieder beginnen, erste Schritte zu machen, zu sprechen und zu sehen.“<sup>99</sup> Ausweglosigkeit, Hysterie und Resignation sind die psychischen Merkmale der Depression, doch Bachmann untermalt dies auch noch mit Hilfe von Atemnot und

<sup>96</sup> Vgl. Albrecht/Götttsche: Bachmann-Handbuch, S. 78.

<sup>97</sup> Vgl. Klikovits, Katja: Sprachskepsis und Depression im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Wien 2005, S. 24.

<sup>98</sup> Vgl. Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Max Niemeyer 2002, S. 133ff.

<sup>99</sup> Rameder, S. 104.

Unterbrechungen, was wiederum mit der schon früher erwähnten Sprachnot zusammenhängt. Klikovits bemerkt, dass hauptsächlich die Protagonist\*innen der epischen Werke Bachmanns hysterisch sind, wobei die Autorin versucht, Melancholie und Depression als einen Bestandteil in ihrem Werk zu etablieren. Im Gedicht *Meine Schreie verlier ich* werden Melancholie und depressive Zustände des lyrischen Ichs allerdings explizit durch Schreie ausgedrückt, was man ebenso als hysterisch bezeichnen könnte. Daraus kann erschlossen werden, dass Bachmann die Hysterie als einen Bestandteil der Depression und der Melancholie in ihre Lyrik eingebracht hat und damit zeigen wollte, wie der seelische Zustand des Menschen mit der Sprache zusammenhängt und wie stark er die Sprache beeinträchtigen kann. In Bachmanns Lyrik wird nicht bloß ihr eigener seelischer oder körperlicher Zustand geschildert, sondern sie versucht vielmehr, die kollektive Lage und deren Verarbeitung durch die Gesellschaft und den Einzelnen hervorzuheben. Daher ist die Betonung der artifiziellen Darstellung von kollektiver sowie individueller Melancholie durch ihre Lyrik wichtig. Um der Komplexität des Melancholie-Begriffs im Werk Bachmanns Rechnung zu tragen, ist es notwendig, die Verknüpfung von Melancholie und Existenzangst zu verdeutlichen.<sup>100</sup> Durch die Melancholie werden die Skepsis der Protagonist\*innen, ihre Existenzängste und das Misstrauen gegenüber der Nachwelt geäußert. Zugleich gelingt es Bachmann mit ihrem Werk, eine ideale Parallelwelt zu schaffen, in der Bachmanns Figuren und das lyrische Ich utopisch existieren können.

Im Hinblick auf die Dichtung Celans kann die ganze Bandbreite von „Melancholie“ bedacht werden, aber insbesondere ihre soziale Dimension. Neben Zusammenhängen zwischen „Melancholie und Unterdrückung“ und „Melancholie und Verfolgung“ sind solche einzubeziehen, die das Verhältnis von *Melancholie und schöpferischer Kraft* oder von *Melancholie und Ethik (und Widerstand)* herausstellen.<sup>101</sup>

Im Band *Mohn und Gedächtnis* verschmilzt die Melancholie mit den Motiven des Todes und der Verzweiflung. Schwermut, Melancholie, Verzweiflung und Tod ziehen sich durch das Früh- und Spätwerk Celans, was auch im lyrischen Werk Bachmanns keine Seltenheit ist. Die Melancholie im Frühwerk kann mehreren unterschiedlichen Quellen entspringen. Zunächst einmal ist es wichtig zu betonen, dass die Ereignisse aus Celans Jugendzeit zu seiner Tendenz zur Melancholie beitragen konnten (Deportation und Tod der Eltern, Verlust der Heimat). Zudem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch sein Leben im Exil nach dem Krieg, die unerfüllte Beziehung zu Ingeborg Bachmann, die Ehe und das Leben in Frankreich sowie

---

<sup>100</sup> Vgl. Heiser, S. 174.

<sup>101</sup> Willms, Ralf: Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk Paul Celans. München: Akademische Verlagsgemeinschaft 2011, S. 836.

die Verarbeitung der Erinnerungen an die Vergangenheit ebenfalls die melancholische Prädisposition Celans und dessen Werks zur Folge haben können.

Bei Vergleich der Gedichte aus *Mohn und Gedächtnis* und derjenigen aus *Die Niemandrose* besteht zwischen den beiden Bänden eine gewisse Diskrepanz. In mehreren Gedichten des erstgenannten Bandes sowie im späteren Band *Atemwende* wird das Gefühl der Schwermut explizit genannt, woraus man schließen kann, dass der Geburtsort der melancholischen Stimmung bereits in Celans Frühwerk ist, wobei die Melancholie im Spätwerk weiterentwickelt oder fortgesetzt wurde. Christine Ivanovic zufolge verzichtet Celan im Band *Die Niemandrose* auf die ursprüngliche Darstellung der Schwermut oder er ändert zumindest die Motivrichtung, was durch seine Übersetzertätigkeit aus dem Russischen und durch die dichterische Beschäftigung mit Sergej Esenin beeinflusst worden sein könnte. Die Übersetzungen aus dem Russischen erinnerten Celan an seine in Osteuropa zugebrachte Jugend und an die verlorene Heimat, wodurch er dieses neue melancholische Motiv in sein späteres Werk einfließen ließ. Im Gedicht *Nachmittag mit Zirkus und Zitadelle* werden die Zeit im französischen Brest in der Bretagne, seine Übersetzertätigkeit und die schwindende Schwermut durch das Symbol des Herzens als befestigter Ort geschildert.

Wenn man davon ausgeht, daß im Spätwerk Celans mit Beginn der *Atemwende* die Melancholie in einem medizinischen bzw. geistesgeschichtlichen Verständnis gebraucht wird, wofür gewichtige Kontexte sprachen, dann erscheint doch eine frühe Dominanz einer schwermütigen Grundstimmung qualitativ dem Ton Esenins zu entsprechen, wie er in der Gedichtauswahl deutlich präsent ist und wie er geradezu topisch die Esenin-Rezeption durchzieht. Die ›Ausklammerung‹ von ›Schwermut‹ nicht nur in den während des ersten Pariser Jahrzehnts entstandenen Gedichtbänden Celans [...], sondern auch innerhalb der [...] Gedichte der *Niemandrose* erscheint mir jedoch ein wichtiges Indiz für bestimmte Tendenzen der Esenin-Rezeption Celans.<sup>102</sup>

Die Darstellung der Melancholie und der Schwermut im späteren Band *Die Niemandrose* lässt sich am Beispiel einiger Gedichte als eine Art Schwere bzw. Last interpretieren, wie beispielsweise im Gedicht „Es ist nicht mehr diese zuweilen mit dir in die Stunde gesenkte Schwere. Es ist eine andere.“<sup>103</sup> Der Grund für diesen geistigen Zustand ist daher ein anderer, was mit der neuen Umgebung zu tun haben könnte. In *Was geschah?* wird die Schwere durch das Motiv des Steines ausgedrückt und mit einer Erinnerung an die verlorene Heimat verbunden. „So fällt auf, daß die Gedichte gerade der *Niemandrose* nicht die Schwermut als mentalen Zustand, sondern ›Schwere‹ als existentielle Qualität überhaupt wie aber auch als ›Prüfstein‹ in einem poetologischen Kontext in die Frage stellen.“<sup>104</sup>, so Ivanović. Als

<sup>102</sup> Ivanović, Christine: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996, S. 150.

<sup>103</sup> Celan: Gesammelte Werke, Bd. 3, S. 238.

<sup>104</sup> Ivanović, S. 150.

Reaktion auf die Schwere der Existenz in der Nachkriegszeit und des in Europa weiterhin wachsenden Antisemitismus und der Hetze kann das Gedicht *Huhediblu* verstanden werden. Das Poem bedient sich zahlreicher Wortneuerfindungen und Komposita, die typisch für Celans Werke sind. Außerdem ist es auch sprachlich mehrdeutig und es wird darin auf eine melancholisch-scherzhaft Weise versucht, auf die Schwere des Daseins und des künstlerischen Schaffens hinzuweisen.

Wie bereits erwähnt, geht die Melancholie bei Celan auf seine Erlebnisse zurück, knüpft also stark an Gedächtnis und Erinnerungen an. Da Celan sich auch mit Rilke und Kafka beschäftigte, kann man annehmen, dass er auch auf ihre melancholischen Motive zurückgriff. Im Gedicht *Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden* erklärt Rilke sogar seine Liebe zur Melancholie, die ihn zur schöpferischen Tätigkeit anspornte, was ebenfalls bei Celan der Fall war. Der Tod der Mutter und die daraus entstandene Melancholie inspirierten ihn in seinem dichterischen Schaffen. In zahlreichen Gedichten ist Melancholie eine Reaktion auf seine Liebesgeschichten und Erinnerungen sowie auf deren Verarbeitung. Celans Heimweh und das Gefühl des Fremdseins stellen ein weiteres Merkmal der melancholischen Unterfärbung in seinem Werk dar. Das Finstere, der Traum und die surrealistischen Züge seiner Gedichte haben ihren Ursprung in den Erinnerungen an die Mutter, auf die zugleich auch das Motiv des Todes zurückzuführen ist. Dieses Motiv ist der Ursprung der Melancholie, zusätzlich vermittelt aber das poetische Sinnbild der verstorbenen Mutter zwischen dem Hier und dem Jenseits, wobei sie zugleich als Symbol für alle Holocaustopfer dient. Die Beschäftigung mit dem Jenseits, bei der Celan den Tod dem Schlaf oder der Stille gleichsetzt, ist ein Merkmal für die Melancholie im Sinne der Erinnerung und des Vergessens. Darüber hinaus erreicht die Melancholie auch eine andere Dimension: den Wahn. Sie wird zuerst in Celans Lyrik durch expressive oder gar Wut und Aggression ausdrückende Begriffe deutlich und mündet letztendlich in den Selbstmord. Jean Firges betont diese Ambivalenz der Melancholie bei Celan folgendermaßen:

Die Melancholie ist, wir sagten es bereits, eine *ambivalente* Erscheinung. Ihre positive Seite ist die schöpferische Kraft, die von ihr ausgeht. Sie veranlasst das schwermütige Individuum, zum Künstler zu werden, d.h. eine künstliche Ersatz- und Gegenwelt zu entwerfen und damit das imaginäre Schöne zu schaffen. Hier fehlt aber die Verwurzelung in der realen Welt, aus der die Lebenskraft kommt. Das ist die negative Seite der Melancholie: Sie zerstört die Lebenskräfte des Körpers, sie greift die Gesundheit an und ruht nicht eher, bis sie ihr Zerstörungswerk vollendet hat. Am Ende steht immer der ausgebrannte Geist oder der sieche Körper.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Firges, Jean: Schwarze Sonne Schwermut. Die Melancholie als kreative und destruktive Kraft in Leben und Dichtung Paul Celans. Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2011, S. 137.

Jean Firges beschreibt ausführlich Celans Situation und die ganze Goll-Affäre nach den Plagiatsvorwürfen, wobei er diese als einen der maßgeblichen Gründe für die seelische Verstimmung Celans sieht. Rätselhaft bleibt, ob die Werke mit den melancholischen Merkmalen mit einigen ironischen, teilweise aggressiven und wutbeladenen Elementen einen Hilfeschrei darlegen oder ob sie lediglich die ambivalente Funktion der Melancholie verdeutlichen sollen. Folglich kann man diese Erfahrung Celans als ein Paradoxon betrachten, welches ihm die Energie zu seinem literarischen Schaffen nicht nur nicht raubte, sondern ihn im Gegenteil zur weiteren Produktion inspirierte.

### 3. 7. Distanz

In den lyrischen und epischen Werken Bachmanns sowie in ihren zahlreichen öffentlichen sprachlichen Äußerungen wie beispielsweise Interviews oder Gesprächen ist ein gewisser Abstand zwischen Dingen und Menschen zu beobachten. Ein charakteristisches Merkmal von Bachmanns Sprache und ihr selbst ist die Distanz zur äußeren Welt, was sich auch in ihrer Lyrik bemerkbar macht. Diese Distanz ist kein Abstand zum Fremden, sondern, wie schon erwähnt, zur äußeren Welt, zugleich aber auch zum eigenen Autor\*innen-Selbst. Dies betont Bachmann wiederholt am Beispiel der Romane *Malina* und *Der Fall Franza*, indem sie sich von den Ich-Erzählerinnen distanziert. Dies ist auch am Beispiel des Schweigens zu beobachten, da Bachmanns Schweigen anders genutzt wird als dasjenige ihrer Ich-Erzählerinnen. Die Distanz zu sich selbst erklärt sich auch aufgrund der Erzählstimme, die Bachmann in ihre Lyrik einarbeitet, um sich selbst anzusprechen und dadurch einen inneren Monolog zu führen. Zugleich ist zu hinterfragen, was durch Abstand und Distanz ausgedrückt werden soll und warum sie eingesetzt werden. Für Böttiger hat dieser Abstand seine Bedeutung zumindest im Wahrnehmen und Empfinden Bachmanns, für die der Abstand zu Celan nach dem Frühling 1948 ein Anstoß für die eigene Selbstdistanz war. „Sie fragte sich, wer dieser Paul Celan eigentlich war, mit dem sie damals diese kurze, große Liebesgeschichte hatte. Im Abstand entstand eine immer geheimnisvollere Sehnsucht.“<sup>106</sup> Für sie ist Abstand eine Quelle ihrer dichterischen Schöpfung ebenso wie auch für Celan, der selbst nach seiner Auswanderung nach Frankreich, nach der Begegnung mit Diet Kloos Barendregt und trotz der räumlichen Distanz Bachmann nicht vergessen konnte.

---

<sup>106</sup> Böttiger: Wir sagen uns Dunkles, S. 67.

Celans Texte haben dabei kaum etwas von der leichten, verführerischen Erotik der Briefe an Diet Kloos, die er im selben Zeitraum schreibt. Er ist zurückhaltender und ein bisschen irritiert. Aber dass ihn mit dieser jungen Lyrikerin aus Wien doch tiefere Gefühle verbinden, wird deutlich. [...] Und die Entfernung beförderte diese Gefühle offenkundig.<sup>107</sup>

Diesen Erkenntnissen zufolge kann konstatiert werden, dass die Distanz bei Bachmann und Celan nicht nur einen Grad der Mittelbarkeit, sondern auch den der Mitteilbarkeit darstellt. Diese Mitteilbarkeit manifestiert sich in zwei Formen – einerseits im Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan, also in ihrer Privatkorrespondenz, und andererseits auch in ihrem lyrischen Werk und dadurch in den Mitteilungen an das Lesepublikum. Mit dieser Distanz kann jedoch in beiden Formen ein gewisser Grad an Intimität erreicht werden.

Als Beispiel könnte zuerst das späte Gedicht *Grippe und andere Krankheiten* genannt werden, wo Bachmann in den ersten Zeilen dem lyrischen Du verschiedene Krankheiten wünscht. Im lyrischen Du ist die Ambivalenz erkennbar. Es könnte sich um eine andere Figur handeln, die angesprochen werden soll, es könnte aber auch den Leser\*innen gelten oder, und diese These ist wohl am wahrscheinlichsten, meint Bachmann möglicherweise sich selbst, da sie in einer der Frankfurter Vorlesungen argumentierte, die Leser\*innen erwarten es vom Dichtenden, mit dem lyrischen Ich identisch zu sein.<sup>108</sup> Dadurch, dass sie sich selbst durch Du und nicht durch Ich anspricht, erreicht sie eine gewisse Distanz zu sich selbst und kann objektiv die Situation wiedergeben. Das lyrische Ich leidet unter einer nicht näher bestimmten Krankheit und Bachmann versucht durch die Distanz das lyrische Ich zu heilen, indem sie ihm andere Krankheiten wünscht, die nicht so heimtückisch sind, wie diejenige, unter der das Ich leidet und deshalb nachher genesen könnte. In diesem Gedicht spricht Bachmann mittels des Ich wahrscheinlich von sich selbst, sofern einige ihrer Gedichtentwürfe aus dieser Zeitepoche „von der Enttäuschung ihrer Liebes- und Partnerschaftserwartungen, von dem Trauma einer Abtreibung, von Wut und Schmerz, Depression und Verzweiflung, aber auch von Widerstand und Neuorientierung [handeln].“<sup>109</sup> Die Distanz hängt mit der Ausweglosigkeit des lyrischen Ich eng zusammen und könnte auch als Distanz vom eigenen Leiden gedeutet werden. Hingegen ist die Interpretation, dass die Distanz zu sich selbst durch das Verwenden des Du als Distanz der Poesie zur realen Welt zu verstehen ist, nicht ganz abstrus, da Bachmanns Intention der Suche nach einer anderen Sprache auch als Suche nach einer anderen, neuen Welt oder nach sich selbst aufgefasst werden kann.

---

<sup>107</sup> Ebda, S. 68-69.

<sup>108</sup> Vgl. Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, S. 44.

<sup>109</sup> Albrecht/Göttsche: Bachmann-Handbuch, S. 79.

Die Darstellung der Distanz im Gedicht *Das Strafgesetzbuch* unterscheidet sich im Hinblick zu dem vorherigen Gedicht in einigen Punkten. In der ersten Strophe ist die mithilfe der Beistriche und Enjambements erzeugte Ambiguität ersichtlich. Das lyrische Ich distanziert sich durch eine Stammelsyntax von den begangenen Verbrechen, die in der allegorischen Vernichtung der Natur (Schmetterling, Käfer, Blatt) verbildlicht werden. Das beschriebene Verbrechen des Aufspießens – eines qualvollen Todes, ist auch an sich eine Allegorie, denn es steht für die Enttäuschung der Liebe, die nun darüber klagt. „Das Ich hat keinen Bedarf mehr nach Liebe.“<sup>110</sup> Hier distanziert es sich von der Liebe, die ihm Leiden und Erniedrigung zufügte. Am Beispiel des Gedichts *Das Strafgesetzbuch* wird deutlich, dass in dieser Art Lyrik eine häufig auftretende Kombination vorkommt – nicht nur Sprache und Liebe, sondern auch Sprache und Leiden sind oft eng miteinander verbunden. Die Sprache kann vom lyrischen Ich oder Du zwar verwendet werden, diese kann jedoch allemal mit ihnen im Gedicht mitwirken, sie können sich aber durch das Schweigen von ihr distanzieren.

Als Gegenstück zu diesem Gedicht Bachmanns kann Celans Gedicht *Du liegst im großen Gelausche* herangezogen werden, in dessen Versen ebenfalls Verbrechen geschildert werden. Es geht um den Mord an Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht sowie um die Hinrichtung von Claus Schenk Graf von Stauffenberg. Celan distanziert sich in seinen Versen von den beiden Verbrechen ebenso wie Bachmann durch die Stammelsyntax, aber auch durch die Selbstansprache Du. Mit dem Du spricht er sich selbst an, da im Gedicht Orte in Berlin genannt werden, die er selbst besuchte und die ihn zu diesem Gedicht inspirierten. Dem Du wird befohlen, zu den Tatorten zu gehen und über die begangenen Verbrechen zu reflektieren. Celans Stammelsyntax und die damit verknüpfte Distanz zu den Morden enden in den letzten zwei Versen, in denen mit lediglich zwei Wörtern das Stocken ausgedrückt wird. Dieses Paradoxon ist die Allegorie der geäußerten Distanz. In Bachmanns *Dunkles zu sagen*, in dem der Verlust einer geliebten Person beklagt wird, spielt die temporale Distanz eine wichtige Rolle. Da Rilkes Gedicht *Der Tod der Geliebten* von demselben Thema handelt, werden beim Thema Distanz beide Gedichte oft gemeinsam interpretiert. Es kommen ein Ich sowie ein Du vor und die zeitliche Distanz besteht zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit, in der das Ich das Du endgültig verlor. Am Beispiel von Orpheus aus der griechischen Antike entsteht zwischen Bachmann und dem lyrischen Ich eine solche Distanz, durch die dem Ich eine männliche Figur zugeteilt wird. Es besteht die Möglichkeit, dass Bachmann sich mit dem Du identifizieren könnte und das lyrische Ich an die Vergangenheit und den Verlust erinnern

---

<sup>110</sup> Rameder, S. 83.

will. Das lyrische Ich schildert seine Erfahrung mit dem Tod, dessen jedoch das lyrische Du gedenkt und ihn nicht vergessen soll. Der Tod wird hier offenbar noch für unvergessen gehalten. Aus den Zeilen kann man die Erinnerungen an den Krieg herauslesen. Auch lebt das Du weiterhin in der Vergangenheit, wobei die Gegenüberstellung von Leben und Tod eine Anspielung auf die räumliche Distanz zwischen Bachmann und Celan ist.

Die Frage nach der Distanz kann auch in Bezug auf Bachmanns Entscheidung, keine Gedichte mehr schreiben zu wollen, aufgeworfen werden. Diese Entscheidung war kein endgültiger Verzicht auf die Lyrik als Genre; vielmehr ging es Bachmann darum, sich mehr Distanz zu verschaffen, da man durch die Lyrik mit der oder dem Autor\*in mehr in Berührung kommen kann, als mittels eines Romans.

Lyrik erfordert größere ästhetische Distanz, wenn sie, über die bloße Idee hinaus, Ungeklärtes, noch nicht Erfahrenes sichtbar machen will. Das Erzählen verlangt weniger Widerstand gegen die eigene Bedrohtheit, es ermöglicht mehr Bewältigung von Wirklichkeit im Bewußtmachen durch Worte.<sup>111</sup>

Die Lyrik hat für Bachmann eine viel zu große Macht, die es ihr nicht ermöglicht, den Abstand auf einer solchen Ebene durchführen zu können, wie sie es in ihrem Werk möchte; daher trifft sie die Entscheidung, auf die Lyrik, auch wenn nicht endgültig, zu verzichten. Dies vollzieht sie nicht ganz; stattdessen zieht sie eine Grenze zwischen der Sprache der Lyrik und der Sprache der Epik, die in einem gewissen Abstand zueinander stehen müssen. Die Distanz Bachmanns sowohl zur äußeren Welt als auch zu sich selbst hat die bedeutende Aufgabe der Objektivität,<sup>112</sup> denn nur durch Distanz kann sie als Dichterin objektiv sein, indem sie sowohl die Welt als auch sich selbst von einer anderen Perspektive betrachtet. Dies ist Bachmann durchaus gelungen – die Entfremdung vom Eigenen und von sich selbst erreichte sie bereits dadurch, dass sie mit ihrem Aufenthalt in der Fremde gelernt hat, mit der Distanz umzugehen und diese in ihrem Werk geltend zu machen.

Psychische Belastung, berufliche Schwierigkeiten und Entfremdung hatten wahrscheinlich Auswirkungen auch auf Celans Distanz. Das wird einerseits vor allem an der Entfremdung zwischen ihm und Ingeborg Bachmann sichtbar, andererseits jedoch auch an dem Kontaktabbruch zwischen ihm und einigen Freunden. Diese seelischen Zustände lassen sich ebenso in Celans Lyrik beobachten. Seit der Goll-Affäre, die im Jahr 1953 begann und

---

<sup>111</sup> Völker, Klaus: Weiterschreiben und Wiederlesen. In: Über Ingeborg Bachmann I, Rezensionen 1952-1992, Hg. von Michael Schardt. 2. Aufl. Hamburg: Igel Verlag Literatur & Wissenschaft 2011, S. 228.

<sup>112</sup> Vgl. Morrien, Rita: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 75.

ihn auch noch Jahre danach beschäftigte, ging er beruflich und privat auf Abstand, was Jean Daive folgendermaßen schildert:

La distance impénétrable – inhumaine – entre lui et l'Autre. Une distance où les restes du monde peuvent s'accumuler: j'écris bien les restes.“ (Die undurchdringliche – inhumane – Distanz zwischen ihm und dem Anderen. Eine Distanz, bei der die Reste der Welt sich aufhäufen können: ich schreibe sehr wohl, die Reste.)<sup>113</sup>

Nach den Ereignissen zwischen Celan und der Gruppe 47 vom Mai 1952, die er als Missachtung seiner persönlichen Lebensgeschichte sowie seines Werkes empfand, zog er nach Frankreich, wo er nach kurzer Zeit mit Claire Golls Plagiatsvorwürfen konfrontiert wurde. Es ist daher einleuchtend, dass der ohnehin schon psychisch erschöpfte Celan sich von der Welt distanzieren wollte. Selbst mit Klaus Demus, dem er bedingungslos vertraute, brach er den Kontakt in den sechziger Jahren ab und die privaten Probleme innerhalb der Familie verstärkten den schlechten psychischen Zustand Celans dermaßen, dass er mit der Welt nichts mehr anfangen konnte. Dies führte zu einer solchen Gemütsverfassung, dass Celan langsam der Paranoia verfiel, was sich auch in seinem Werk widerspiegelt. In den Gedichtbänden *Atemwende* und *Fadensonnen* tauchen Merkmale auf, die dem genannten Zustand entsprechen.

Im Hinblick auf die Formen der Distanz bei Bachmann und Celan kann konstatiert werden, dass bei beiden Autor\*innen erhebliche Gemeinsamkeiten sichtbar sind. Durch die Distanz in ihren Werken distanzieren sie sich von der äußeren, verbrecherischen Welt und greifen bei eigenen psychischen Problemen ebenfalls auf Distanz zurück. Diese Distanz kann auf diverse Arten und Weisen zum Ausdruck gebracht werden. Schließlich distanzieren sich die beiden auch voneinander, was wiederum den Widerspruch erzeugt, dass sie trotzdem mittels ihrer Werke miteinander verbunden bleiben. Dies stellt auch die Ähnlichkeit der Sprachverwendung in ihrer Lyrik unter Beweis.

---

<sup>113</sup> Daive, Jean: *La Condition d'infini: Sous la doupole*. Paris: P.O.L. 1996, S. 38.

## 4. Motive und Symbole

Im zweiten Teil dieser Arbeit wird die dichterische Sprache aus einer anderen Perspektive untersucht, sodass die Lektüre von Bachmanns und Celans Gedichten um eine Ebene erweitert wird. Das Thema Sprache und Sprachverständnis bleibt auch in den folgenden Kapiteln im Mittelpunkt der Untersuchung, jedoch werden in erster Linie sprachliche Motive und Symbole aus den jeweiligen Gedichten analysiert und verglichen. Zunächst einmal sollte die Frage nach der Begrifflichkeit des Motivs und des Symbols geklärt werden.

Sie [die Motive] stellen ein durchaus konkretes, inhaltliches, situationsmäßiges Element im Aufbau der Dichtung dar, das in sich einheitlich und abgeschlossen ist, aber die Fähigkeit hat, sich mit anderen, ähnlichen Elementen zu verbinden und mit ihnen zusammen schließlich einen Plot, einen ganzen Stoff, zu ergeben.<sup>114</sup>

Motive sind wichtige und bedeutungstragende Elemente in Gedichten, die einzeln oder zuhauf vorkommen, sich zu Gruppierungen vermischen können und durch eine verborgene Bedeutung die Intention der Gedichte versinnbildlichen. Es muss zugleich betont werden, dass Motive nicht nur konkrete Gegenstände, sondern auch Prozesse, Situationen oder Empfindungen sein können, wie beispielsweise das Warten oder Schweigen bei Bachmann oder das Motiv des Todes bei Celan. Auch das Motiv der Liebe ist ein häufiges Leitmotiv bei beiden Autor\*innen.

Aufgrund der Vielfalt von Motiven und ihrer Ähnlichkeit zu Symbolen ist es notwendig, eine Grenze zwischen den Begriffen zu ziehen. Daher wird in der zweiten Hälfte dieser Arbeit versucht, auf die Motive und Symbole einzugehen und dabei die stellenweise auftretende Ambiguität zu interpretieren. Ein weiteres Ziel ist, auf die unterschiedlichen Bedeutungen der jeweiligen Motive und Symbole hinzuweisen, da sie durch ihre allegorische Bedeutung in Gedichten als ambivalent gedeutet werden können.

Für den Dichter ist die Symbolschaffung ein Akt der künstlerischen Weltbewältigung. Er sucht im Bild die Spannung von konkreter und abstrakter Welt zu überwinden, das scheinbar Zufällige ins Gültige zu erheben, die der Wirklichkeit immanente ewige Wahrheit so sichtbar zu machen, wie der Philosoph die Phänomene auf Begriffe reduziert.<sup>115</sup>

Demzufolge haben Autor\*innen die Macht, mehrere Komponenten in ein Symbol einfließen zu lassen und die Vielfalt des Gemeinten durch ein Bild auszudrücken, was wiederum zur Mehrdeutigkeit der Symbole führen kann.

---

<sup>114</sup> Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Freiburg: Herder 1980, S.36.

<sup>115</sup> Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1963, S. 36.

Ein dichterisches Symbol muß konkretes Ding oder echte Person im Handlungsgefüge sein. [...] Das dichterische Symbol ist nicht aus dem stofflichen Zusammenhang abstrahierbar wie weltanschaulich vorgeprägte nationale und religiöse Symbole und Embleme, sondern es ist durch eine bildhafte Umgrenzung ausgezeichnet.<sup>116</sup>

Von den wichtigsten Motiven und Symbolen, die in Bachmanns und Celans Lyrik eingesetzt werden, sollen hier hauptsächlich die Natur- und Körpermotive analysiert werden, weil diese das Hauptmerkmal des symbolischen Repertoires der Gedichte beider Autor\*innen bilden. Abstrakte Motive wie Tod, Liebe etc. werden hierbei ebenfalls behandelt. Zudem werden die gleichen Motive und Symbole bei beiden Autor\*innen verglichen und ihre Funktion innerhalb der Gedichte unter die Lupe genommen. Dadurch wird versucht, auf die sprachlichen Parallelen zwischen Bachmanns und Celans Lyrik aus dieser Perspektive einzugehen, um den gegenseitigen Einfluss gründlicher zu untersuchen. Die Natur und die in ihr vorkommenden Motive in verschiedenen Formen, etwa Pflanzen, Tiere oder Ereignisse, waren seit jeher Gegenstand der literarischen Forschung und Interpretation. Bereits in der antiken griechischen Lyrik bedienten sich Dichter\*innen der Naturmotive, unter anderem auch Sappho. In ihrer *Ode an Aphrodite* werden zahlreiche Naturmotive eingesetzt, die diesem kurzen und dennoch eindrucksvollen Text eine gewisse Erhabenheit verleihen. Auch in der mittelhochdeutschen Lyrik bzw. im Minnesang erschienen Naturmotive am Beispiel des sog. Natureingangs und die Motive blieben bis zur zeitgenössischen Lyrik die gleichen, z. B. Bäume, Blumen, Tiere, Vogelgesang, Waldesrausch, Jahreszeiten (im Mittelalter die Sommer- und Winterlieder). Man möge denken, die Naturmotive seien nicht mehr zeitgemäß, doch das Gegenteil ist der Fall. Selbst im 21. Jahrhundert finden Naturmotive in der zeitgenössischen Lyrik ihren Platz und erfreuen sich immer noch großer Beliebtheit.

Bei den Motiven der Natur und des Körpers stellt man jedoch eine gewisse Problematik fest. Bei Bachmann und Celan ist es beispielsweise die Frage nach der gesellschaftskritischen Wirkung der Naturlyrik. Obwohl das Motiv des Schweigens mit einigen Naturmotiven übereinstimmt bzw. auf diese übertragen werden kann, bleibt die literarische Ästhetizität und die mangelnde Kritik der Nachkriegsgesellschaft ein Problemfeld dieser Motivik. An dieser Stelle kann auch Adornos Aussage, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben sei barbarisch, herangezogen werden. In diesem Sinne äußerte sich auch Bertolt Brecht in seinem Gedicht *An die Nachgeborenen* zum Thema Naturlyrik nach dem Holocaust: „Was sind das für Zeiten, wo ein Gespräch über Bäume fast ein Verbrechen ist, weil es ein

---

<sup>116</sup> Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 36.

Schweigen über so viele Untaten einschließt!“<sup>117</sup> Demzufolge ist Naturlyrik mit ihrer Schönheit keine Verharmlosung der begangenen Verbrechen. Untersucht man die Naturlyrik Bachmanns und Celans etwas näher, so kann dieser These nur teilweise zugestimmt werden, weil die Weltdarstellung mithilfe von Naturmotiven die Welt in ihrer Bloßheit und ganz ohne Verschönerung erscheinen lassen kann, genauso wie der menschliche Körper für die Darstellung des Schönen und zugleich des Obszönen stehen kann.

Wo der Kunstkörper der Lust vom gesellschaftlichen Festraum des Scheins in den Raum der Natur und des Subjekts, - normierter, bedeutender Sexualität und empfindsamer Seelenliebe überführt wird, enthüllt sich die nackte, monströse Wahrheit dieser lebenden Fossilien, - ihrer Szene beraubt, werden sie obszön.<sup>118</sup>

Die Natur spiegelt in diesem Sinne nicht nur die ästhetischen Seiten wider, sondern wird auch zur Entblößung der Tatsachen und zur Darstellung der „nackten“ natürlichen Wahrheit herangezogen. Ob eine Ode oder eine Elegie gesungen werden soll, ein Ich sein Du sucht und lobsingt oder die Sprache als begriffskarg und arm erscheint – die Natur bietet immer genügend Bilder.

Ein weiteres Problemfeld im Bereich der Naturlyrik ist der Versuch der Wirklichkeitsverklärung, der oft zur Poetisierung der Wirklichkeit oder gar zur Entwirklichung führt. Der oder die Autor\*in verleiht einem Redemittel oder einem Naturmotiv eine Art Emotion und bewirkt dadurch eine Verbildlichung,

die den vorangestellten synthetischen Ausdruck belegen soll. Der wissenschaftlich gegebene Begriff wird dann nur als Bild oder Bildmoment durch die Darstellung gezogen, wobei er alle denotative Kraft verliert. Dadurch erzwingt der Autor auch eine Ästhetisierung der Rezeption. [...] Statt der ichdistanzierten Information wird eine projizierende symbolistische Textwahrnehmung erreicht.<sup>119</sup>

Der oder die Autor\*in implementiert etwas Subjektives in die Lyrik durch das Einsetzen von Naturbildern, die sie oder er durch die eigene individuelle Wahrnehmung und subjektives Naturverständnis interpretiert. Die Naturbilder können beispielsweise als Kontrast zum Tod entgegengesetzt werden, wie dem in Celans Gedicht *Espenbaum* aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* ist, oder sie dienen der Charakterdarstellung der Liebe mithilfe von pflanzlichen oder tierischen Motiven.

---

<sup>117</sup> Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen. In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg.: Werner Hecht u.a. Bd.12: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1988, S.85.

<sup>118</sup> Schneider, Klaus: Natur, Körper, Kleider, Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994, S. 85.

<sup>119</sup> Gebhard, Walter: Der Zusammenhang der Dinge. Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts. Tübingen: Walter de Gruyter 1984, S. 339.

Bei der Analyse von Bachmanns und Celans Gedichten erscheint es plausibel, dass naturbezogene Symbole und Motive vorwiegend aufgrund ihrer Häufigkeit in der Naturlyrik eingesetzt wurden. Diese These soll in weiterer Folge widerlegt werden, indem durch das Eingehen auf die Ambiguität unter Beweis gestellt wird, dass die Symbole und Motive von beiden Autor\*innen bewusst gewählt wurden und sich von der klassischen Naturpoesie maßgeblich unterscheiden.

#### 4. 1. Farben und Naturobjekte

Gedichte evozieren in den Leser\*innen verschiedene Gefühle, die von den poetischen Mitteln, von der Länge des Textes, seiner Form und zweifelsohne auch von seinem Inhalt abhängen. Farben haben im alltäglichen Leben diverse Funktionen und eine gewisse Symbolik. Im Hinblick auf die Gedichte Bachmanns und Celans spielt die lyrische Darstellung der Farben eine wichtige Rolle und zwar aus mehreren Gründen gleichzeitig. Zahlreiche Objekte und deren unterschiedliche Deutungen zeigen, dass sie und ihre Farben oft etwas anderes darstellen. Die Deutung ist auch insofern wichtig, als dass sie in Formen verschiedener Oxymora auftreten können. Das Gleiche gilt bei der Interpretation von Gegenständen und Naturobjekten.

Im Gedicht *Halbe Nacht* aus dem Zyklus *Mohn und Gedächtnis* erscheinen zahlreiche Objekte, die in Anlehnung an die weibliche Tänzerin als erotisch gedeutet werden können (Flöte, Dolch des Traumes). Die wiederkehrende Tänzerin und der malvenfarbene Tod sind eine Anspielung auf den Holocaust. Interessant an dieser Stelle ist die Farbe der Malve, die ambivalent ist. Lila ist eine Mischung aus Rot und Blau, was in diesem Gedicht eine einzigartige Symbolik in sich trägt – Rot steht für die Liebe und Blau für den Tod. Bei der Verbindung zweier solcher Motive sind deren Verhältnis zueinander und die Wahrung des Gleichgewichts innerhalb des Stoffes oder der lyrischen Komposition äußerst wichtig.<sup>120</sup> Die naturbezogenen Motive machen das Gefühl der Liebe in der Todesumwelt kontrastiv. Der Titel des Gedichts könnte ebenfalls als eine ambivalente Anspielung gedeutet werden: Einerseits kann unter der *halben Nacht* die Mitternacht als Topos der Begegnung zwischen dem Ich und der Tänzerin verstanden werden, andererseits könnte man sie auch als den ersten Teil der Nacht vor der Mitternacht oder dem Morgengrauen interpretieren. Zahlreiche Körper- und Naturmotive des gesamten Bandes zeigen massive Ähnlichkeit mit Bachmanns

---

<sup>120</sup> Vgl. Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 97.

Gedichtband *Die gestundete Zeit*. Das zeigt sich im Gedicht *Dunkles zu sagen*, wo Eurydikes Tod dem Verlust der Geliebten im Gedicht *Halbe Nacht* naheliegt.

Einerseits rekurriert es auf traditionelle Muster wie das romantische der blauen Blume, und signalisiert damit Transzendenz und Glaube. Andererseits symbolisiert das aus der Farbe abgeleitete Verb ein spezifisch historisches Sprechen, indem es auf das häufig verwendete „blauen“ in den Gedichten des Bandes *Der Sand aus den Urnen* von Paul Celan verweist. Damit wird das Blauen in eine pejorative Semantik umgeschrieben, die mit Immanenz und Schrecken besetzt ist.<sup>121</sup>

Das Blaue und das Dunkle stoßen außer in *Halbe Nacht* und *Dunkles zu sagen* auch in Celans Gedichten *Umsonst malst du Herzen ans Fenster* und *Talglicht* aufeinander. Befasst man sich mit der Symbolik dieser Gedichte näher, so kommt man zum Schluss, dass darin mit der Darstellung des Lichtes und der Farben gespielt wird. Das Blaue steht für das himmlische Glück und für die Schönheit, was mit dem Düsternen kombiniert wird, um die Bedrückung auch in der Zeit der Glückseligkeit darzustellen. Bachmann nimmt in ihren Gedichten Bezug auf diese Verse und zitiert oft Celan, womit sie ihre Anteilnahme und Reue äußert. Den Wechsel zwischen den beiden entgegengesetzten Polen definiert Bettina von Jagow auch anhand des Gedichts *Dunkles zu sagen*:

Dieses Pendeln zwischen Euphorie und Dysphorie, das in dem Verb „blaut“ seinen Höhepunkt findet, beendet das Gedicht. Es beleuchtet durch die Ambivalenz, die sich aus dem „blaut“ einerseits und dem „für immer geschlossene[n] Aug“ andererseits ergibt, die prekäre Lage im gesamten Gedicht: Es ist das Wissen um Leben und Tod, um die Grenzüberschreitung zwischen Leben und Tod und um das Spiel auf *beiden* Seiten.<sup>122</sup>

Die Ambivalenz des Verbs *blaut* und der im Gedicht geschilderten Dunkelheit beruht in der Verknüpfung zwischen Leben und Tod sowie in Beziehung und Trennung zwischen dem lyrischen Ich und seiner Geliebten, was zur Verwandlung des Blauens in die Dunkelheit führt. „Das Haar der Geliebten wird zum *Schattenhaar*, die *Finsternis* lässt *schwarze Flocken* schneien.“<sup>123</sup> Außer den Farbtönen und deren Wandel besteht eine starke Intertextualität in Anbetracht der Objekte *Schattenhaar*, *Locke* und *schwarze Flocken*. Durch diese Intertexte knüpft der neue Orpheus-Stoff an die unmittelbare lebensweltliche Vergangenheit an und verbindet die individuelle und die allgemeine Geschichte.<sup>124</sup> In der individuellen Geschichte wird das Verhältnis zwischen Bachmann und Celan aus dem Jahr 1948 wiederaufgenommen. Das Gedicht als Ganzes ist eine Klage des lyrischen Ich, welches das harte Schicksal des lyrischen Du kennt – der dunkle Fluss im zehnten Vers ist eine Anspielung Bachmanns auf Celans Lebensgeschichte – und sein Mitleid ausdrückt. „Sehen und Sprechen, wie im Titel

<sup>121</sup> Jagow, Bettina von: *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*. Köln: Böhlau 2003, S. 45.

<sup>122</sup> Ebda, S. 46ff.

<sup>123</sup> Jagow, S. 47.

<sup>124</sup> Vgl. ebda, S. 48.

*Dunkles zu sagen* verbunden, werden im Angesicht des Bewußtwerdens über Schuld mit Wissen verbunden.“<sup>125</sup> Das Schuldgefühl des lyrischen Ich ist hierbei ein Verweis auf die Nazivergangenheit von Bachmanns Vater und auf Celans Erlebnisse aus dem Krieg. Zugleich können unter dem dunklen Fluss der Verlauf der traumatischen Ereignisse und die Ermordung der Familie verstanden werden.

Eine andere Symbolik hat das Blaue in Bachmanns Gedicht *Die blaue Stunde*. Der Begriff *blaue Stunde* steht für die Abenddämmerung, bei der der Himmel dunkelblau wird. Es handelt sich dabei um die Zeit des Übergangs. Da in der ersten und der zweiten Strophe zwei Männer, ein junger und ein alter, zu Worte kommen, könnte man leicht annehmen, es handle sich um die Zeit des Alterns ein und desselben Mannes. Dem ist jedoch wahrscheinlich nicht so, da sich in der dritten Strophe die Frau mit einem Schwert für einen von den beiden entscheiden soll. Das Blaue symbolisiert das Begehren der beiden Männer, die Frau zu erobern, die sich letztendlich in ihrer Entschlossenheit lediglich einem zuwendet. Das blaue Licht zeigt das gleiche Verlangen nach der jungen Frau, das von den beiden Männern auf eine jeweils ganz andere Art und Weise geäußert wird.

In den Gedichten *Dunkles zu sagen*, *Die gestundete Zeit* sowie *Was wahr ist* fällt die Verwendung vom Symbol des Sandes auf, was auf Celans *Der Sand aus den Urnen* anspielt.

Der Sand, der aus diesen Urnen stammt, macht die Leser nicht blind, sondern offenbart die Gräueltaten der Shoah und den persönlichen Schmerz, den Celan dadurch erfuhr. Die Wahrheit über diese Vergangenheit (*was wahr ist*) macht sehend – eine Auffassung, auf die sich Bachmann in ihrer Preisrede „Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar“ bezieht.<sup>126</sup>

Die vielseitige Verwendung dieses Symbols ist ebenfalls bei Bachmann sichtbar. Der Sand ist im Hinblick auf die gestundete Zeit ein Zeichen für die Unendlichkeit, in der die Geliebte versinkt. Der Sand in den Sanduhren ist ein Faktor, der die Zeit vergehen und die Wunden vom Verlust der Geliebten heilen lässt. An dieser Stelle kann Christian Schärfs Interpretation dieses Symbols herangezogen werden, laut der das Bild dramatisch gestaltet sei und der Sand sich in ein selbstläufiges Er verwandle, sich von seiner Bildbasis Sand losmache und zum obsessiven Faktor des Untergangs werde.<sup>127</sup> Im Gedicht *Das Spiel ist aus* symbolisiert der aus den Haaren rinnende Sand wiederum die vergangene Kinderzeit und steht somit im Kontrast zur Unendlichkeit. Im Roman *Der Fall Franza* ist Sand der Gegenstand, in dem Franza

---

<sup>125</sup> Jagow, S. 48.

<sup>126</sup> Renker, Cindy K.: „Lampensuchenderweise...“. In: Wimmer, Gernot (Hrsg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014, S. 34.

<sup>127</sup> Vgl. Schärf, Christian: Vom Gebrauch der ›schönen Sprache‹. In: Mayer, Mathias: Interpretationen: Werke von Ingeborg Bachmann. Reclam: Stuttgart 2002, S. 35.

lebendig begraben liegt und der sie daran hindert, sich zu bewegen und zu sprechen. In beiden Fällen sagt der Sand den Tod voraus. Die Allegorie des Sandes ist eklatant auch bei der Synästhesie zwischen Sand, Asche und Erde im Gedicht *Die Todesfuge*. Ganz explizit werden darin diverse, aus Trauer, Traumatisierung und Totengedenken hervorgehende Erinnerungen präsentiert, durch die unter anderem auch die Symbolik der Vergänglichkeit dargestellt wird.

Eine andere Komposition von Farben und Natur ist in Celans Gedicht *Stimmen* aus dem Zyklus *Sprachgitter* sichtbar. Der Titel des Gedichts stellt eine Ambivalenz dar, da nicht eindeutig ist, ob es sich um die Stimmen der Natur oder des lyrischen Ich handelt. Das Gedicht lässt die Leser\*innen bei der Lektüre ihre Sinne und sinnlichen Wahrnehmungen einsetzen, um sich die räumliche Darstellung und die Natur mit ihren Geräuschen, Düften und Farben vorzustellen. Bereits im ersten Vers wird mit *Stimmen ins Grün* auf die Farbe der Natur hingewiesen. Im Gedicht werden außer den Stimmen auch Bewegungen inszeniert, die das ganze Gedicht durchziehen. Sie geben das Geschehen im Gedicht wieder, welches den Lesenden helfen soll, sich in Zeit und Raum des Gedichtes zu orientieren. Diese Stimmen verwandeln sich in *nachtdurchwachsene Stimmen* und signalisieren damit die Koexistenz von Tag und Nacht. Die Darstellung der Zeit und des Raums wird von steten Assonanzen und Alliterationen begleitet, die gemeinsam mit den diversen Stimmen das Geschehen im Gedicht flüssig machen. Im Vergleich zum häufigen Motiv des Schweigens sind Stimmen bei Bachmann sowie bei Celan ein Kontrast oder eine Art Entgegensetzung, doch bei Bachmann sind sie nicht so explizit wie in Celans Gedicht.

Schreiben bedeutet für die Dichterin, einen Rekurs auf die Lebenswelt zu gestalten. Die Schrift ist kein privilegiertes Medium der Imagination, vielmehr fordert sie dazu heraus, beide bestimmenden Momente der Fiktion, die Stimme (des Autors) und die Schrift (als Kunstwerk), im Gleichgewicht zu halten.<sup>128</sup>

Bachmanns Stimme ist daher diejenige der Autorin, während bei Celan eine Ambivalenz des Begriffs „Stimme“ zustande kommt. Dieses Gedicht lässt sich darüber hinaus als Celans Gegenstück zu Bachmanns Gedicht *Tage in Weiß* betrachten.

In *Tage in Weiß* erlebt das lyrische Ich über die sinnlichen und räumlichen Wahrnehmungen hinaus auch die vergehende Zeit, die in diesen Tagen als eine spezifische raum-zeitliche Erfahrung markiert wird.<sup>129</sup> Weiß als Farbe der Unschuld und des Friedens erscheint auch noch in einigen weiteren Gedichten Bachmanns und Celans. Das Wort Unschuld wird explizit im neunten Vers genannt. Dieser Verweis deutet auf das im Gedicht

---

<sup>128</sup> Jagow, S. 232.

<sup>129</sup> Vgl. ebda, S. 233.

geschilderte Land hin (Bachmann reiste 1955 in die USA zum internationalen Seminar der Harvard Summer School of Arts and Sciences and of Education der Harvard University in Cambridge), wo sich das Ich ausgesprochen wohl fühlt und seine Schuld zeitweise vergessen kann. Die weiße Farbe wird stellenweise in der Lyrik auch als Sinnbild des Lichtes interpretiert.

Das Symbol des Lichts, seit der griechischen Antike gleichbedeutend mit Leben und allem, was Rettung, Heil und Freude bringt, kann schwerlich gegensätzliche Vorstellungen erwecken; die Bedeutung kann nur auf geistiges Licht und Heil, auf Erkenntnis übertragen werden.<sup>130</sup>

Durch das Licht ist das lyrische Ich im neuen Land zwar aufgeklärt und sogar imstande zu lieben, dies sogar bis zur Weißglut. Das Sinnbild der Weißglut geht auf den deutlich spürbaren Verdruss zurück. Die Enttäuschung trägt das lyrische Ich mit sich bis nach Amerika, indem es ein Totenhemd anhat – ein für die anderen sichtbares Kennzeichen der unvergessenen und unvergesslichen Vergangenheit.

Auch das Gedicht *Harlem* ist vom Amerikabesuch Bachmanns stark geprägt und von den in Amerika gewonnenen Sinneswahrnehmungen getränkt – der plätschernde Regen klingt in Bachmanns Ohren wie Musik. Der Vers *Die schwarze Stadt rollt ihre weißen Augen* hat ambige Züge. Schwarz könnte für die unübersichtliche, verschmutzte Stadt und die weißen Augen für die entfremdeten Bürger\*innen im Straßengewusel stehen. Ähnlich wie in Celans *Stimmen* wird bei *Tage in Weiß* mit Euphorie und Dysphorie gespielt sowie vom Glück zum Unglück abwechselnd übergegangen, in der zweiten Strophe deutet die intertextuelle, lexematisch als Milch präsente Anspielung auf Celans *Todesfuge* hin, die an den Nationalsozialismus und die Shoah erinnert.<sup>131</sup> Aus dieser Erinnerung geht das Gefühl der Traurigkeit hervor, welches sich durch das Vermischen mit Liebe in einen Wechselkreis der Emotionen verwandelt. Sieht man sich Celans *Stimmen* und *Todesfuge* an und vergleicht diese mit *Tage in Weiß*, so lässt sich ein poetischer Dialog zwischen Bachmann und Celan feststellen:

Als poetischer Dialog mit Celan könnten diese Verse gleichsam poetologisch als eine geschworene Treue des Sprechens zwischen den beiden Autoren gelesen werden. [...] Ein solches Sprechen markiert die Positionen beider Dichter zur Lyrik und zur Sprache. Es ist ein Sprechen, das einem Subjekt aus tiefster Trauer entspringt, um in einen Dialog zu treten. Dieser Dialog impliziert ethische Kategorien und ein Sprechen im Bewußtsein vor aller Auslöschung des Subjekts, das als Sprachhoffnung „wirklichkeitswund und die Wirklichkeit suchend“ erprobt, Wahrheit darzustellen.<sup>132</sup>

---

<sup>130</sup> Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 78.

<sup>131</sup> Vgl. Jagow, S. 234.

<sup>132</sup> Ebda, S. 234-235.

Im Zentrum der poetischen Darstellung stehen Naturobjekte und Sinneseindrücke in einem Gespräch umrahmt von Zeit und Raum, was eine Art Utopie hervorruft. Celan greift im Gedicht *Stimmen* auf eine fließende, leichte Sprache mit dem Motiv der Unendlichkeit sowie der Unmöglichkeit zurück. Bachmann hingegen schildert einen Weg in den Sprachraum, in dem die Erinnerungen an das Vergangene zwar immer noch präsent sind, doch die Liebe und Hoffnung einen größeren Stellenwert haben.

#### 4. 2. Pflanzen und Tiere

Die Verwendung von Pflanzen- und Tiersymbolen in der Lyrik unterliegt in erster Linie der jeweiligen Kultur. In der abendländischen Kultur haben einige Pflanzen und Tiere ihre Symbolik, z. B. die Blume gilt als Symbol der Schönheit oder der Weiblichkeit und wird als Geschenk genützt, der Schwan gilt als Symbol der Schönheit und der Treue, die Taube als Symbol der Freiheit und des Friedens. Sowohl bei Bachmann als auch bei Celan kommen zahlreiche Pflanzen als Symbole vor, die nicht nur als Zier-, sondern auch als Nutzpflanzen auftreten können. „Die Funktion des Symbols ist verbindend; es verbindet nicht nur die Teile der Dichtung untereinander, sondern es schafft auch Verbindung zwischen Autor und Leser, solange die Weltsicht des Dichters mit der des Lesers übereinstimmt.“<sup>133</sup> Zum richtigen Verständnis eines Symbols sind daher auch ein gewisses Weltwissen sowie ein Gefühl für die Mehrdeutigkeit dieser Symbole notwendig.

Am Beispiel des Gedichts *Mein Vogel* aus dem Zyklus *Anrufung des großen Bären* soll nun auch auf den Unterschied zwischen Symbol und Allegorie eingegangen werden. Zunächst einmal ist bereits in der ersten Strophe augenfällig, was für Bachmanns Dichtung typisch ist – die Verschmelzung von Traum und Wirklichkeit. Im letzten Vers dieser Strophe kommt die Eule vor, die in der abendländischen Mythologie sowie im Volksmunde als Vogel der Weisheit gilt. Eulen sind dank ihren Augen und ihrem gut entwickelten Gehör so gute Jäger, dass sie sogar unter einer dicken Schneeschicht ein Nagetier vernehmen und erbeuten können. Dies bedeutet für die Interpretation, dass Eulen mit ihren Sinnen wahrnehmen können, was ein Mensch nicht kann. Die Eule hat in diesem Gedicht die Funktion des weisen Freundes und könnte allegorisch eine zusätzliche Aufgabe als Vertrauensobjekt erfüllen.

---

<sup>133</sup> Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 37.

Die Allegorie ist bis in Einzelzüge bestimmt und auslegbar während das Symbol schillernd und unergründlich ist. Die Allegorie hat also Zeichen-Charakter, bedarf eines Kommentars und Schlüssels, und sie bleibt dem unverständlich, der den hinter ihr stehenden Gedankenkreis nicht kennt. Sie „erschließt“ sich nicht von selbst.<sup>134</sup>

Die Eule ist dem lyrischen Ich treu ergeben und gilt hier als dessen Wächterin bzw. Beschützerin. In der zweiten Strophe fliegt die Eule zum Ich und in der vierten wird die Eule als Waffe und gleichzeitig als Schmuck des Ich dargestellt. Dieses Ich schenkt dem Vogel wiederum sein Vertrauen und macht somit den Vogel zu seinem Schutz. In der sechsten Strophe kommt es zum Wandel, wo das Ich *den Funken aus sich schlagen will*, was Hoffnung auf einen Neuanfang voraussagt. Dieser Neuanfang mag anhand des Feuers in der letzten Strophe eine neue, sich entfachende Liebe symbolisieren. Die Wörter „Glaube“, „Treue“ und „Licht“ können allerdings auch auf eine Hoffnung auf eine bessere Zukunft anspielen. Dieses Gedicht ist in seiner Komposition ein typisches Bachmann-Gedicht, in dem die Hoffnung auf einen Neubeginn nicht aufgegeben und in Form eines Traumbildes ausgedrückt wird.

Celans *Todtnauberg* aus dem Zyklus *Lichtzwang* kann aus dem Grund des zeitlichen Abstands zwar nicht als direkte Antwort auf Bachmanns *Mein Vogel* interpretiert werden, nichtsdestotrotz weisen beide Gedichte einige Gemeinsamkeiten auf. Darüber hinaus haben Bachmann und Celan in diesem Gedicht einen gemeinsamen Mittler, einen der wichtigsten Philosophen des 20. Jahrhunderts – Martin Heidegger. Das Gedicht wurde von Celan anlässlich des Treffens mit Heidegger 1967 verfasst. Heidegger ist eine wichtige Persönlichkeit in Bezug auf die Lyrik Bachmanns und Celans, weil sich die beiden Autor\*innen mit seiner Seinsphilosophie beschäftigten, die letztendlich Einfluss auf ihr Gesamtwerk hatte. Bachmann schrieb ihre Doktorarbeit über die Existentialphilosophie Heideggers und Celan war in seinen Schriften und Theorien ebenfalls sehr belesen. In *Todtnauberg* erscheint das Bild der Natur in Verbindung mit einer vom Dichter geäußerten Hoffnung. Außer der Hoffnung spiegelt das Gedicht auch einige Erinnerungen wider, die an naturbezogenen Symbolen haften.

Die Stichworte, knappes Notat von Erinnerungsdetails, geben allerdings von dem Anekdotischen inhaltlich kaum etwas preis, denn es scheint diese Erinnerung an Beiläufigem zu hängen: an Pflanzen, einem Brunnen und feuchten Waldwiesen und Wegen durchs Hochmoor; Marginales also, Erscheinungen am Wegesrand wie Arnika, Augentrost und dann der Trunk aus dem Brunnen mit dem Sternwürfel – Einzelheiten, die wie zufällige wirken, aber, so ist angesichts der sprachlichen Ökonomie in diesem Text zu vermuten, wohl nicht zufällig dort stehen.<sup>135</sup>

---

<sup>134</sup> Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 38.

<sup>135</sup> Gellhaus, Axel: Seit ein Gespräch sind wir. In: Speier, Hans-Michael (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: Reclam 2002, S. 163-164.

Die Natur im Schwarzwald und die Hütte, wo sich Celan und Heidegger trafen, scheinen Celan irgendetwas Konkretes zu suggerieren, weswegen er sie explizit im Gedicht nennt, obgleich sie unterschiedliche Deutungsmöglichkeiten anbieten. Da Celan auf das Wort Hoffnung zurückgreift, stellt sich hier die Frage, worauf in dem Gedicht eigentlich gehofft wird. „Die Skepsis ist der Hintergrund für die Formulierung der Hoffnung, die nun folgt: sie hat, auch ohne den Zusatz der Einzeldruckfassung, etwas Forderndes, [...] es klingt mit an, welche Bedeutung Celan dieser Hoffnung beimißt.“<sup>136</sup> Da Celan zuerst gezögert hatte, die Einladung anzunehmen, kann damit seine Skepsis erklärt werden, die er im Nachhinein in seinem Gedicht in Hoffnung verwandeln ließ. Im Vergleich zu Bachmanns Hoffnung in *Mein Vogel* kann sie hier als Hoffnung auf Heilung von Celans seelischen Leiden interpretiert werden. Die Heilkräfte der Natur zeigen sich in den pflanzlichen Motiven.

Arnika und Augentrost sind Heilpflanzen, »Bergwohlverleih« (Arnica montana), so der deutsche Name, der klingt, als hätte er für dieses Gedicht erfunden werden müssen, wird unter anderem als Wundmittel verwendet, Augentrost [griech. erfreuen, ereitern] gilt in der Volksmedizin als Mittel gegen Augenleiden. Das Wort Trunk fügt sich in die Reihe der trost- und heilversprechenden Erscheinungen.<sup>137</sup>

In Verbindung mit Hoffnung sucht Celan in der Pflanzenmotivik ein trostspendendes und leidlinderndes Heilmittel, welches Bachmann in der Eule gefunden hat.

Eines der am häufigsten interpretierten Gedichte von Bachmann, in dem die Wahrnehmung der Natur durch das lyrische Ich, zahlreiche Natursymbole und Liebe dargeboten werden, ist das Gedicht *Erklär mir, Liebe*. Bereits beim ambivalenten Titel könnte man annehmen, es handle sich dabei um ein Liebesgedicht. Es geht jedoch vielmehr um eine Reflexion über Liebe in Anbetracht der Sprache dargestellt anhand naturbezogener Symbole. Die Suche nach einer neuen Sprache manifestiert sich in der Aussage des lyrischen Ich, nach dessen Auffassung sich die Liebe neue Sprachen einverleibt. Währenddessen spiegelt sich die Vergänglichkeit in derselben Zeile wider, indem das Zittergras von den winterlichen Flocken, also der Sommer vom darauf folgenden Winter abgelöst wird.<sup>138</sup> Die in der ersten Strophe geschilderte Natur soll als ästhetisches Ziel des Zugrundegehens der Liebe an sich selbst stehen. In der zweiten Strophe, die von der ersten durch den Zwischenruf *Erklär mir, Liebe* getrennt wird, werden drei Vogelarten genannt: Pfau, Taube und Enterich. Der Pfau wird in der Emblematisierung als Symbol für Eitelkeit und Schönheit gedeutet, sein Gefieder symbolisiert jedoch auch die Sonne. Ebenso ist die Taube ein Bündel von mehreren Bedeutungen. Sie

---

<sup>136</sup> Gellhaus, S. 170.

<sup>137</sup> Ebda, S. 168-169.

<sup>138</sup> Vgl. Gleichauf, S. 60.

symbolisiert den Frieden und die Reinheit. In der Bibel kommt sie nach der Sintflut sowie bei der Taufe Jesu Christi im Fluss Jordan vor, wobei beide Darstellungen die Versöhnung Gottes mit den Menschen symbolisieren. Ein Taubenpaar symbolisiert Treue und Ergebenheit genauso wie die Ente in der chinesischen Kultur. Im Buddhismus verkörpert die Ente die Unterdrückung des Bösen. Der wilde Honig nimmt eine Sonderstellung ein, weil er der Sättigung und zugleich der Heilung dient und auch als Götterspeise gilt.<sup>139</sup> Zudem kann er als Verweis auf die Biene dienen, die aber im Gedicht nicht direkt angesprochen wird. Dieses Emblem ist, wie viele Vogelembeme, ambivalent. Die Biene symbolisiert Fleiß und bestäubt Blüten als einen Teil der dargestellten Wiese. Dieses sexuelle Motiv wird durch die jungfräuliche Geburt von Bienen und ein Symbol der Fruchtbarkeit noch verstärkt. Das Verhalten des Fisches in der dritten Strophe, weist Paarungsbereitschaft sowie die durch das Erröten und Verstecken sichtbare Scham auf. Das Rot steht zugleich mit dem Gold in der zweiten und mit dem Silber in der dritten Strophe in Verbindung. Diese metallischen Farben Rot (Kupfer), Silber und Gold haben eine ästhetische Funktion. Der Fisch in der christlichen Auslegung erinnert an die Geschichte, laut der Jesus eine Menschenmenge mit Fisch und Brot gesättigt habe. Der Fisch ist daher ein christliches Symbol, könnte aber im Hinblick auf den Schwarm auch als ein weiteres Fruchtbarkeitssymbol gelten. Bei der Auslegung der tierischen Symbole (Tauben, Ente, Biene und Fisch) ergibt sich daraus eine Art in der Natur getriebenen Liebe, die einer Erklärung vonseiten der Liebe bedarf.

Daß die Liebe blind machen soll, ist eine alte vielzitierte Volksweisheit. Meistens allerdings ist damit gemeint, daß sie eine Verzerrung des Blickes auf die Wirklichkeit bewirkt. [...] Dieser negative Aspekt fehlt im Gedicht. Die Liebe läßt alles verschwinden, was fest ist, und sie bewirkt eine neue Sichtweise. Die Liebe schafft eine Welt, die ohne die sogenannte normale Wirklichkeit auskommt. Die Liebe ist sie selbst und nichts sonst. Sie lacht, wie sie lacht, und sie weint, wie sie weint, und zugrunde geht sie an sich und an nichts anderem.<sup>140</sup>

Der Augenblick der Schüchternheit ist im nächsten Vers sichtbar, wo der Skorpion scheu tanzt. Dieses Tier hat in vielen Kulturen verschiedene Charaktermerkmale, die für dieses Gedicht diverse Deutungsmöglichkeiten zur Verfügung stellen. Im alten Ägypten war er heilig, was in einigen Religionen bis heute andauert. Oftmals wird er aber auch als das Tier des Teufels bezeichnet, was auf seine Lebensweise und seinen giftigen Stachel zurückzuführen ist. Die Eigenschaften der Skorpione, wie beispielsweise Unversöhnlichkeit, Verschwiegenheit und Einzelgängertum, werden zugleich den Personen zugeschrieben, die in diesem Sternzeichen geboren sind. Im nächsten Vers werden am Beispiel des Käfers die Liebe und die Paarungswilligkeit deutlich, wobei dieses Symbol durch das nächste Sinnbild

---

<sup>139</sup> Vgl. Gleichauf, S. 62.

<sup>140</sup> Ebda, S. 60.

des Erdbeerstrauches und der daraus resultierenden Befruchtung durch den nützlichen Käfer verstärkt wird. Im Wort „Panzer“ ist eine Anspielung auf die Enttäuschung von der Liebe auffallend. „Hier spricht sich die Trauer darüber aus, daß wir Menschen es so schwer haben damit, einander zu erkennen. Wir stehen uns immer fremd gegenüber und sind von einem undurchlässigen Panzer umgeben.“<sup>141</sup> Die Traube trägt zwei wesentliche Motive in sich, die im Gedicht an mehreren Stellen deutbar sind. Einerseits sind es Fruchtbarkeit und Üppigkeit, andererseits kann man unter dem Aufschwellen ein sexuelles Motiv ahnen. In der christlichen Konnotation handelt es sich beim Wein um das Blut Jesu Christi, das für die Sünden der Menschen vergossen wird und dadurch die Versöhnung zwischen Gott und dem Menschen wiederherstellt. Der Fall der gesprungenen Traube könnte auch als Motiv des Todes ausgelegt werden. Die vierte Strophe endet mit dem Symbol der Schnecke, die aus ihrem Haus tritt. Im Hinblick auf die Fruchtbarkeit ist dieses Symbol äußerst interessant, da Schnecken Hermaphroditen sind und sich ohne Paarungsvorgang vermehren können. Somit handelt es sich um eine keusche, jungfräuliche Empfängnis. Durch die Jungfräulichkeit kann auch dieses Symbol als biblisch gelten, da auf die jungfräuliche Empfängnis Mariä angespielt wird. Die achte Strophe beginnt nach dem dritten Ausruf *Erklär mir, Liebe* und es handelt sich zugleich um die einzige Strophe, in der kein pflanzliches oder tierisches Symbol vorhanden ist. Die angesprochene Liebe erklärt jedoch nichts und das Gedicht endet mit der neunten Strophe. Das letzte tierische Symbol im Gedicht ist der Salamander, dessen Symbolik kulturell nicht so tief verwurzelt ist, wie es bei den anderen Tieren der Fall ist. Dem Salamander wohnt das Symbol des Feuers inne, das mehrere Deutungsmöglichkeiten in sich trägt. Das Feuer und der dagegen unempfindliche Salamander verkörpern eine Katharsis, die das lyrische Ich nach der unbeantworteten Aufforderung des Erklärens vonseiten der Liebe an sich selbst erfährt. Die zweite Interpretationsmöglichkeit besteht im durch das Feuer verursachten Schmerz, den das Ich früher schon einmal erfahren hat und nun dagegen unsensibel ist. Gleichauf sieht im Salamander eine zusätzliche allegorische Bedeutung, die mit der Sprache des Gedichts in Verbindung steht:

Vielleicht ist ja der Salamander das Bild für die Sprache des Gedichts. Es ist eine Sprache, die Gedächtnis ist für vielerlei Schmerzen, selbst aber unempfindlich ist dagegen. Die Sprache ist für Ingeborg Bachmann das, was bleibt, was unzerstörbar ist, was nicht nur Gedanke sein kann, jedoch auch nicht an sich selbst zugrunde geht wie die Liebe.<sup>142</sup>

Diese Annahme untermauert auch die These, dass die Sprache laut Bachmann eine Art Werkzeug ist, mit dem bestimmte Intentionen oder Sachverhalte verwirklicht werden können,

---

<sup>141</sup> Gleichauf, S. 61.

<sup>142</sup> Ebda, S. 64.

sie selbst jedoch unzerstörbar bleibt. Darüber hinaus gelingt es Bachmann zugleich, eine Art Landschaft zu entwerfen, in der die Wirklichkeitsdarstellung mit Sprache durch das lyrische Ich und das Schweigen durch die Tiere sowie durch das angesprochene, schweigende Du in Berührung kommt.

Bei genauer Betrachtung dieser Motivik Bachmanns und Celans findet man bei Celan kein einziges Gedicht, in dem Tiere in einer so großen Anzahl vorkommen. Dennoch können zwischen einigen Gedichten Bachmanns und Celans Parallelen gezogen werden, zumal Celans Landschaftsdarstellungen und seine zahlreichen naturbezogenen Motive diese Thematik umkreisen. In den Zyklen *Die Niemandsrose* und *Sprachgitter* lassen sich einige Gedichte finden, in denen botanische Motive stark vertreten sind. Vorweg darf nicht unerwähnt bleiben, dass Celan oft unterschiedliche, teilweise sogar unvereinbare Motive zu einer Einheit verbindet. „Durch Nebeneinanderstellen zeitlich und sachlich getrennter Dinge und Ereignisse, also durch eine Art Montage etwa von augenblicklicher Empfindung und von Erinnerung [...] kann eine [...] Doppelbödigkeit des Geschehens geschaffen werden.“<sup>143</sup> Dies gilt bei Celan hauptsächlich bei seinen neuerfundenen Komposita, in denen nicht nur zeitliche und sachliche, sondern jegliche Unvereinbarkeiten zu beobachten sind. Als Beweis gelten selbst die Titel der beiden Zyklen. Der Titel *Die Niemandsrose* ist ein Kompositum, das auf den ersten Blick als unverständlich und inkompatibel wirkt. Die Rose ist als eine zerbrechliche Pflanze in ihrem Wesen robuster und stärker, als man denken würde, weil sie sogar die NS-Zeit überstanden hat. Äußerst einleuchtend ist, dass hinter dieser Blume das Bild der Mutter verborgen sein könnte, sofern die Rose Symbol des Lebens und der Wiedergeburt ist. Die Rose war im KZ ein Niemand, weil sie infolge der Objektivierung der Menschen unter diesem unmenschlichen System keinen Namen hatte, sondern nur eine Nummer trug. Der gesamte Zyklus *Die Niemandsrose* und dessen Gedichte zeichnen sich durch das Thema der Geschichtsverarbeitung aus. Diese auf den ersten Blick verschiedenen Gedichte werden durch eine Menge biblischer, mythischer und naturbezogener Motive verbunden, die in ihrer Wesentlichkeit das Vergangene, die Erinnerungen und das Gegenwärtige in Einklang bringen. Celans Dichtung soll den Blick auf das menschliche Selbstverständnis öffnen, indem der Mensch als Individuum auf der Suche nach diesem Selbstverständnis die entsetzlichen Vernichtungen des Menschlichen in der Ära des Nationalsozialismus überwinden kann, ohne sie verdrängen und vergessen zu wollen. Zudem sind diese Gedichte ein Medium, durch welches Celans Botschaft über die Shoah weitergegeben wird. Sie sind eine Art Ansprache,

---

<sup>143</sup> Frenzel: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung, S. 99.

da sie durch das lyrische Du die Leser\*innen direkt ansprechen, ihre Anteilnahme verlangen und ihr Selbstverständnis aktivieren sollen. Dies hängt mit den Kriegseignissen zusammen und gilt für den Autor, kann aber auch auf die oder den Leser\*in als einzelnes Individuum übertragen werden. Die Rezipienten sollen dies laut Celan nachempfinden, da wir alle mit einem von außen gekommenen Trauma und dem Empfinden von innen zu kämpfen haben.

Im Zyklus *Die Niemandsrose* sind außer Pflanzen selbst auch ihre einzelnen Bestandteile wie Blüten, Blätter, Dorne, Griffel etc. vertreten. Für die Interpretation der Gedichte heißt es, dass die Symbolik der etwaigen Pflanzen aufgelöst wird und die ambivalenten Deutungsmöglichkeiten in Betracht gezogen werden müssen. Im Gedicht *Psalm* wird in der ersten Strophe das Wort *niemand* dreimal wiederholt. Die Strophe wird um das biblische Motiv der Schöpfung des Menschen erweitert. Der *Niemand* nimmt in diesem Fall den Platz Gottes ein, was von Celan möglicherweise als Vorwurf oder Provokation gegenüber Gott aufgefasst werden kann, da den Opfern in ihrer Not niemand geholfen hat. Die Indefinitpronomen *niemand* und *nichts* sind an dieser Stelle nicht zufällig.

Das Gedicht schlägt in sein Gegenteil um und verkündet in großer Schlichtheit, die, die nicht sind, sind doch, mehr noch, sie bleiben, und sie blühen. Das kommt einer „creatio ex nihilo“ gleich. Alliterierend unterstreichen „bleiben“ und „blühend“ diese Neuschöpfung aus Sprache, in der beides zusammen möglich wird: zu bleiben ohne zu verblühen.<sup>144</sup>

Dass das Blühen und die Rose mehrere symbolische Funktionen haben und in diesem Fall eine oder mehrere Personen verkörpern, liegt auf der Hand. Bei den pflanzlichen Motiven zieht sich die gleiche Parallele wie bei den Natursymbolen im Fall Bachmanns. Die ambivalente Funktion dieser Symbole ist auch hier unbestreitbar. Folglich müssen das Wort *Rose* sowie die dazugehörenden Verneinungen *niemand* und *nichts* mitgedeutet werden. Bis auf das Symbol der Mutter, die im KZ *niemand* mehr als eine Nummer war, liegt nahe, dass Celan mit dem lyrischen Wir ein Kollektiv erschafft, welches sich im Symbol der Rose wiederfindet. Genauso ambivalent ist das zweite Symbol – der Staub. Im Zusammenhang mit der Rose könnte es sich um Blütenstaub handeln, der zur Vermehrung von Pflanzen und als Anspielung auf die Nachkommen der Niemandsrose dient. Diesbezüglich kann man Folgendes deuten – Niemand interessiert sich für die überlebenden Kinder der Opfer nach dem Krieg. Die zweite Deutungsmöglichkeit dieses Symbols wäre der Staub der Toten, die aufgrund der Vernichtungsgeschichte kein eigenes Grab haben und daher *niemand* oder *nichts* sind. Der Prozess des Blühens, also des eigentlichen Weiterbestehens, zieht sich durch

---

<sup>144</sup> Bach, Inka/Galle, Helmut: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1989, S. 395.

mehrere Zeitebenen, was auf eine Kontinuität der Geschichte und eine daraus schließende Utopie anspielt.

Die modale Verbindung „wollen wir blühen“ in der zweiten Strophe und die Futurbildung in der dritten weisen auf die allmähliche Entwicklung und Entfaltung der „Niemandrose“ hin. Nach dem Doppelpunkt hinter „blühend“ beginnt ihre Verwirklichung; Wunsch und Zukunftsvorstellung werden sprachliche Realität. Zweimal bereitet ‚blühen‘ ihr Erscheinen vor. Gleichsam entwickelt die „Niemandrose“ sich somit aus dem lyrischen Fortlauf heraus. Als „Nichtsrose“ steht sie im Zusammenhang mit der dritten Strophe, gehört damit dem Sprechenden ‚wir‘ an, als „Niemandrose“ folgt sie dem „Niemand“ der zweiten Strophe. [...] Offensichtlich kann man davon ausgehen, daß es sich um eine Rose handelt [...].<sup>145</sup>

Die Annahme, dass es sich bei der Nichts- sowie bei der Niemandrose um eine und dieselbe Rose handelt, untermauert auch die Tatsache, dass die beiden durch die Indefinitpronomen nichts und niemand sowie durch die in der dritten Strophe vorkommenden Verbindung die Nichts- und Niemandrose verknüpft werden. Die Ambiguität dieses Sinnbildes beruht hier demzufolge in ihrer bloßen Funktion, die zwischen dem niemand und dem nichts vermittelt. „Die Nichtsrose steht in ihrem Bezug zu den Menschen auch im Diesseits, während die Niemandrose eine Öffnung zwischen der als Leere empfundenen Transzendenz des Niemand herzustellen, ja sie nunmehr sogar auszufüllen vermag.“<sup>146</sup> Die beiden nihilistisch veranlagten Begriffe sind insofern widersprüchlich, als dass sie beide koexistent und interdependent sind. Es wird nicht die Existenz der Rose geleugnet. Vielmehr hat das Wesen dieser Rose kein festes Ich und kein eigenes Selbst. Das Gedicht endet mit der vierten und zugleich der längsten Strophe, in der einzelne Teile der Pflanze wie Griffel, Staubfaden, Krone und Dorn sowie für Celan typische Komposita, hier seelenhell, himmelswüst und Purpurwort genannt werden. Durch die Aufzählung der Pflanzenteile bekommt eine und dieselbe Nichts- und Niemandrose eine konkrete Gestalt. Ähnlich wie der Blütenstaub ist auch der Griffel eine Anspielung auf Fortpflanzung, jedoch im Zusammenhang mit dem Verb „sangen“ könnte dieses ambige Symbol als eine Konkretisierung zur neuen Sprache und zugleich auch zur Neugeburt oder Fruchtbarkeit sprachlicher Schöpfung ausgelegt werden.<sup>147</sup> Ein Zusammenspiel findet nicht nur bei diesen beiden Symbolen, sondern auch bei den Adjektiven seelenhell und himmelswüst statt, denen die Fruchtbarkeit der sprachlichen Schöpfung entspringt. Diese Attribute bestimmen die Wuchsrichtung der Rose himmelwärts, wobei der Himmel hell und wüst ist, was auf die nihilistischen Züge der Rose und auf die biblische Welterschöpfung zurückzuführen ist, da die Adjektive wüst und leer auch im Buch Genesis genannt werden. Außerdem verbindet das Gedicht zwei Antithesen – das Blühen und

---

<sup>145</sup> Bach/Galle, S. 395-396.

<sup>146</sup> Ebda, S. 396.

<sup>147</sup> Vgl. ebda, S. 399.

die Vernichtung, zwischen denen eine Spannung entsteht mit der Möglichkeit einer Wiederherstellung oder Neugeburt.<sup>148</sup>

Während die Rose bei Celan ambivalente Merkmale aufweist und einen Gedächtnisort in seiner Poetik darstellt,

steht Bachmanns Rosenmetaphorik im Dienst der Bestand-aufnahme einer der Sprache und damit auch jedem Prozeß der Metaphernbildung per se innewohnenden Gewaltstruktur, die von der Hierarchisierung der Geschlechter nicht so sehr begründet wird als vielmehr darin ihren Austrag findet.<sup>149</sup>

In Bachmanns 1953 erschienenem Gedicht *Im Gewitter der Rosen* und dessen einzigen Strophe, aus der das Gedicht besteht, wird das lyrische Du vom Ich im gemeinsamen Wir bezüglich einer gemeinsamen Liebesbegegnung angesprochen.

Die Rücknahme des Liebeserlebnisses in das 'wir' löscht die gleichsam klassische Dialogkonstellation aus dem Text heraus und gewährleistet damit eine radikale Privatisierung der das 'wir' begründenden Erinnerung an eine Gemeinschaftserfahrung, die in der 'Nacht' und 'in den Büschen' dem voyeuristischen Blick des Lesers gleichsam zweifach entzogen wird, so daß allein das Bildmotiv der Rose dem solcherart Verborgenen metonymisch die Bedeutung eines Liebeserlebnisses zuweist.<sup>150</sup>

Durch die Schilderung des Geschehens werden der Schauplatz des Vergangenen und die Erinnerung daran vergegenwärtigt. Im Wort Gewitter wird eine erhebliche Anzahl an Rosen impliziert, die die Intensität der damals verlebten Emotionen noch mehr verstärken soll. Was in diesem Gedicht nicht explizit geschildert wird, sind die Farben, die man sich lediglich anhand der Objekte vorstellen kann. Das Wort Gewitter könnte womöglich auf die Farbe der Rosen bezogen sein, doch die zweite Interpretationsmöglichkeit besteht in Form einer Konnotation und Assoziation in der Metapher Rosengewitter, das die Rosenpracht entblättert und die spitzen Dornen im Blitz aufscheinen lässt.<sup>151</sup> Auf den ersten Blick wirkt die Metapher mit den Dornen ebenfalls unklar und rätselhaft. In den Dornen zeichnet sich eine negative und schmerzhaft Erfahrung ab, von der das lyrische Wir gekennzeichnet ist, doch diese Erfahrung in Form von Dornen erleuchtet in der Nacht und zeigt dem Wir den richtigen Weg. Bei dieser Symbolik wird abermals über bittere Erfahrungen reflektiert, die das lyrische Wir zu seinen eigenen Gunsten nutzt, um das negative Vergangene hinter sich zu lassen, es zu verarbeiten und sich an das Positive zu erinnern. Ein weiteres pflanzliches Symbol ist das Laub, welches in der Assoziation Donnerstag des Laubs vorkommt.

---

<sup>148</sup> Vgl. Bach/Galle, S. 400.

<sup>149</sup> Landfester, Ulrike: Das Zittern der Rose. In: Kraß, Andreas/Tischel, Alexandra (Hg.): Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002, S. 55.

<sup>150</sup> Ebda, S. 55.

<sup>151</sup> Vgl. Hiebel, Hans H.: Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900 – 2000 im internationalen Kontext der Moderne Teil II. (1945-2000). Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 43.

Mit der surrealistischen Genitivmetapher Donnerstag des Laubs steigert sich jedenfalls die Dunkelheit und Unzugänglichkeit des Gedichts – im Hinblick auf die Zeitenfolge und die gemeinten Objekte und Ereignisse – ein weiteres Mal. Ist der Wochentag gemeint – oder der Donner des Gewitters?<sup>152</sup>

Das herabgefallene Laub symbolisiert das Vergangene. An dieser Stelle kann man sich der Interpretation Hiebels anschließen, da der Wochentag im Zusammenhang mit dem Gewitter keine weitere Interpretation zulässt. Zugleich könnte es sich auch um ein Sprachspiel handeln, in dem der Tag des Donners und die durch Blitze erhellte Nacht des Dorns einander gegenübergestellt werden.

Abschließend lässt sich feststellen, dass in diesen Versen, ähnlich wie bei Celan, die Liebe mit einer bitteren Erfahrung oder Erinnerung assoziiert ist, wobei die Naturobjekte ambivalent genutzt werden, um diese Entgegensetzung zu verdeutlichen. Die Grenze zwischen dem Gegenwärtigen und dem Vergangenen ist in beiden Fällen verschwommen. Vergleicht man allerdings die Charakteristika dieser Verse mit denjenigen Bachmanns, so zeigt sich bei Celan eine massive Skepsis und Negativismus, bei Bachmann hingegen sind wesentlich mehr utopische Züge sichtbar.

#### 4. 3. Körpersymbolik

Ähnlich wie in den vorigen Kapiteln werden auch in diesem Abschnitt die Werke beider Autor\*innen in gleichem Maße untersucht, da der Körper einen bedeutsamen Komplex ihrer Dichtung darstellt und viele Motive bzw. Symbole sowie deren ambige Merkmale aufweist. „Es gehört zum Wesen des Motivs“, so Frenzel „daß es aus einem Zusammenhang gelöst und in andere eingesetzt werden kann, in denen es unterschiedliche Wirkungen hervorruft und sich seiner eigenen Konstanz bis zu einem gewissen Grade begibt.“<sup>153</sup> Bachmann und Celan bedienen sich in ihrer Lyrik nicht nur botanischer, zoologischer und geologischer Symbole, sondern ziehen den menschlichen Körper und dessen Teile ebenfalls heran. Bei dieser Analyse werden drei wesentliche Symbole interpretiert, die bei Bachmann sowie bei Celan oft Platz finden: das Herz, die Hand und die Augen. Es ist für beide Autor\*innen charakteristisch, dass sich das Ich und das Wir sowohl mit dem Körper als auch mit der Seele überschneiden und dadurch nicht klar identifizierbar sind, wie es beispielsweise in Celans Gedichten *Sprachgitter* und *Schneebett* oder in Bachmanns *Wir gehen, die Herzen im Staub* sowie *Fall ab, Herz* der Fall ist. Weitere charakteristische Merkmale des Körpers

---

<sup>152</sup> Hiebel, S. 44.

<sup>153</sup> Frenzel: Vom Inhalt der Literatur, S. 47.

sind das Leiden und der Tod, die ihn und seine Teile kennzeichnen. Das Leiden und der Tod sind für das Ich eine Art Katharsis, um die sich Bachmann und Celan hinsichtlich der Sprache in ihrer Lyrik bemühen. Diese Katharsis macht sich im bereits analysierten Gedicht *Corona* bemerkbar, wo neben den erotischen Liebesmomenten auch Leid, Tod und anschließendes Gedenken der Toten in Erscheinung treten. Gleichzeitig spielen die Symbole Hand, Mund und Herz eine wichtige Rolle bei der Interpretation dieses Gedichtes. Diese Symbole kommen ebenfalls in Celans beiden Gedichten *Erinnerung an Frankreich* und *Der Trauben weißeste* aus dem Zyklus *Mohn und Gedächtnis* vor, die er Ingeborg Bachmann gewidmet hat und in denen die bereits analysierte Symbolik der blauen Blume auftaucht.

Im Falle Bachmanns und Celans kann von keinem durchgehend wechselseitigen Dialog ausgegangen werden, auch wenn Bachmanns Roman *Malina*, so Bachmann selbst, eine einzige Anspielung auf Celans Gedichte sei.<sup>154</sup> Die Werke präsentieren sich auch als ein gegenseitiges Einsetzen von gleichen Symbolen und Motiven in der Lyrik, das den Leser\*innen einen poetischen Dialog in einer chiffrierten Sprache offenbart. Das lyrische Ich ist ein mimetisches Ich, welches neben Nachahmung auch ein Potential kreativer Schöpfung hat. Diese Kreativität soll in beiden Fällen eine Art Wiederherstellung bzw. Reinigung der Sprache zur Folge haben. Da sich die Mimesis in den Motiven und Symbolen beider Autor\*innen widerspiegelt und diese einander entgegengesetzt werden, wird dadurch der ästhetische Effekt umso verstärkt. Somit wird der Mensch durch die Körpersymbole zum Bestandteil seiner eigenen Umwelt.

Bachmann und Celan drücken durch die mimetischen Symbole verschiedene Impressionen aus. In Bachmanns Gedicht *Nachtflug* wird ambivalent die *vergessene Sprache unseres Herzens* angesprochen, die die beschmutzte Sprache der Nachkriegszeit und die in Vergessenheit geratene Sprache zwischen den beiden Autor\*innen reflektiert. Die utopische Sprache ist etwas Fehlendes, doch zugleich ist sie auch der Treffpunkt bzw. der Begegnungsort für Bachmann und Celan. Das Herz stellt wiederum einen Gedächtnisort dar, wo der alten Sprache gedacht und nach der neuen verlangt wird. In einigen Gedichten werden sogar gegensätzliche Symbole oder Motive in Einklang gebracht, wie dem beispielsweise im Gedicht *Die Köpfe* aus dem Zyklus *Fadensonnen* ist, in dessen zentralem Terzett die

---

<sup>154</sup> Vgl. Koschel, Christine: „Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte.“ In: Böschstein, Bernhard; Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 17.

Problematik der Nähe und Ferne zwischen dem Du und dem Ich synthetisiert wird.<sup>155</sup> Die Grenzüberschreitung zwischen dem Ich und dem Nicht-Ich, der poetische Topos und die daraus entstehende Problematik der Distanz sind zentrale Themen dieser Verse.

Interessant in diesem Gedicht ist die Charakterisierung der Bewegung zwischen dem Ich und dem Du als Handlung, die sich an zwei verschiedenen Ufern entwickelt: Diesseits ist der Ort, wo das Ich in der Suche nach einem Du aus sich herausreicht; jenseits scheint das Du zu wohnen.<sup>156</sup>

Der menschliche Körper ist außer dem leidtragenden Element auch ein Zeichen der Entfernung sowie der Entfremdung, wobei das Du und das Ich durch das Symbol der Lippe wiedervereint werden können. Ähnlich wie bei der Sprache ist auch der menschliche Körper ein Ort der Begegnung für das Ich und das Du.

Das Ich träumt deswegen von dieser Wiederbegegnung, die auch eine Wiedervereinigung und die Möglichkeit ist, dass sie gemeinsam nach vorn kommen. Es darf aber nicht vergessen werden, dass dieser Bund nur wünschenswert ist, wenn das Du sich selbst treu bleibt, d. h., wenn seine Alterität nicht gefährdet wird. [...] Der Dialog darf nicht die Aneignung des Fremden implizieren [...].<sup>157</sup>

Mittels dieser Grenzlinie wird trotz der häufig eintretenden Ambivalenz die Differenz zwischen dem Ich und dem Du, dem Diesseits und dem Jenseits sowie zwischen der Gegenwart und der Vergangenheit deutlich.

#### 4. 3. 1. Herz als Leitmotiv

Die enorme Bedeutung des Herzmotivs in der Lyrik Bachmanns und Celans bestätigt unter anderem auch der 2009 erschienene Briefwechsel, der unter dem Titel *Herzzeit* herausgegeben wurde. In ihren Gedichten zeigt sich das Herz als ein häufig eingesetztes Symbol, dessen Bedeutung sehr vielfältig ist.

Diese vielschichtige Symbolik des Herzens entwickelte sich vor allem in der Romantik, sie gewann ihre Metapher nicht nur aus einer Alltagssprachlichen Tradition, sondern bezog sehr bewusst auch fachwissenschaftliche Vorstellungen der Zeit mit ein, wobei vor allem Elemente und Ansichten der zeitgenössischen Medizin aufgegriffen und verarbeitet werden. Dabei lässt sich kaum ein größerer Gegensatz vorstellen als die romantische Schwärmerei über das Herz als Quelle aller Liebe und Ursprung wahrer Naturempfindung einerseits und die nüchterne Erörterung über die Funktionsabläufe der Herzmechanik andererseits.<sup>158</sup>

Diese Erkenntnis ist insofern wichtig, als dass bei Bachmann sehr häufig die symbolische Funktion des Herzens erörtert wird, aber an einer Stelle auch seine biologische Funktion ins

---

<sup>155</sup> Vgl. Encarnação, S. 121.

<sup>156</sup> Ebda, S. 121.

<sup>157</sup> Ebda, S. 122.

<sup>158</sup> Hatt, Hans: Herzliche Neuigkeiten. Wie funktioniert der Herzschlag? In: Geerlings, Wilhelm/Mügge, Andreas (Hrsg.): Das Herz. Organ und Metapher. Paderborn u. a.: Schöningh 2006, S. 26.

Visier gerät. Dies ist im Gedicht *Ihr Worte* ersichtlich, wo Bachmann im 21. Vers den Herzmuskel nennt, der sich anders zu üben hat. Bachmann widmete dieses Gedicht Nelly Sachs und äußerte sich zur Entstehungsgeschichte folgendermaßen:

*Ihr Worte* habe ich geschrieben, nachdem ich mich fünf Jahre lang nicht mehr traute, ein Gedicht zu schreiben, keines mehr schreiben wollte, mir verboten habe, noch so ein Gebilde zu machen, das man Gedicht nennt. Ich habe nichts gegen Gedichte, aber Sie müssen sich denken, dass man plötzlich alles dagegen haben kann, gegen jede Metapher, jeden Klang, jeden Zwang, Worte zusammenrücken zu lassen, gegen dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern.<sup>159</sup>

Das Herz übernimmt hierbei seine ursprüngliche Rolle im menschlichen Körper, anstatt als Sinnbild für etwas anderes zu stehen. Durch diese Abkehr vom Symbolischen gelangt Bachmann wieder zur Suche nach der neuen Sprache und begründet dadurch ihren Verzicht auf ein weiteres poetisches Werk. Das Herz verliert jedoch auch in den späten Gedichten nicht an symbolischer Aussagekraft, vielmehr werden die ambige Bedeutung bzw. der poetische Widerspruch des Herzens hervorgehoben.

Das Gedicht *Wir gehen, die Herzen im Staub* ist eines der bekanntesten Gedichte Bachmanns, in dem das Herz zum Leitmotiv wird. Das Gedicht besteht aus drei Strophen, jede davon aus vier Versen, die mit einem Kreuzreim enden. Diese Art Lyrik ist im Hinblick auf das restliche lyrische Werk Bachmanns eher untypisch. Im Vergleich zu den anderen frühen Gedichten ist dieses wie auch manche andere aus dem Frühwerk Bachmanns ähnlich gebaut und hat durch das Herzmotiv eine enge Verbindung zu Celans Lyrik. Wie in den bereits analysierten Gedichten ist auch hier das Merkmal der Zusammengehörigkeit zu sehen, da das lyrische Ich vollständig ausfällt und durch das Wir ersetzt wird. Die Herzen sind eine Metapher bzw. eine Personifikation für Menschen, die gemeinsam seit einiger Zeit zusammen irgendwohin gehen. Da sie lange am Versagen und im Staub sind, dauert der gemeinsame Weg wohl schon etwas länger und der Vers *wir sind nicht zum Bleiben gezwungen* deutet darauf hin, dass die Herzen in ständiger Bewegung sind ohne die Absicht anzuhalten. Das Gedicht entwickelt, ähnlich wie *Das Spiel ist aus*, das Motiv einer Geschwisterliebe,<sup>160</sup> die das Geschwisterpaar durch die Ereignisse des Krieges und die Zeit danach begleitet. Da die Herzen zwar im Plural stehen und das Gedicht nicht näher bestimmt, ob es sich genau um zwei Herzen handelt, kann man annehmen, dass es sich auch um eine Mehrzahl der Herzen handeln könnte, was auf mehr als zwei Geschwister zurückzuführen wäre. Erst in der letzten Strophe kommt es zum Anhalten der Herzen; der Punkt mitten im Vers bedeutet eine Pause

---

<sup>159</sup> Koschel, Christine; Weidenbaum, Inge von (Hrsg.): Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München, Zürich: Piper 1983, S. 25.

<sup>160</sup> Vgl. Gehle, S. 134.

während ihres Gehens. Die Herzen sind auf der Flucht vor einem üblen Ereignis und wagen es nicht, bis an das Ende zu gelangen, denn sie vermuten, dass das Ende oder das Ziel ihres Wegs auch verdorben sein könnte.

Im Gegensatz zur frühen Lyrik tritt das Herzmotiv im lyrischen Spätwerk wesentlich sporadischer und mit anderen Nuancen auf. Das Herz ist im Gedicht *Verswinden soll ich* das Unsterbliche, das vom Tod nicht zerstört werden kann. In *Abschied* wird das Herz selig und von der nackten Angst nicht mehr erreichbar. Es besteht also nicht nur der enge Zusammenhang zwischen Liebe und Tod, sondern auch zwischen den Motiven des Todes, des Leidens und des Herzens.<sup>161</sup> Eine gewisse Ähnlichkeit mit den früheren Gedichten zeigt sich aus dem gleichen Schicksal des lyrischen Ich. Das Herz erscheint seltener und ist mit einer anderen Allegorie versehen. Dieser Kunstgriff Bachmanns veranschaulicht die Verwandlung ihrer Lyrik und verweist auf die Tatsache, dass das Herz und das Ich, ebenfalls wie die Lyrik Bachmanns, sich im Zuge ihrer Lebensgeschichte auch verändert haben und nun etwas Neues darstellen.

Bezugnehmend auf das Sinnbildliche beim Herzsymboll verweist Christa Wolf in ihrem Roman *Kindheitsmuster* auf die große Bedeutung des Herzens während der NS-Diktatur. „Das Herz war einer der wenigen versteckten Körperteile, dessen Entdeckung nicht nur erlaubt, sondern ausdrücklich gefördert wurde. Es hatte einen unanstößigen Namen, nach Herzenslust konnte man ihn aufsagen, sogar singen. Vor allem aber: Es war abbildbar.“<sup>162</sup> In Celans *Umsonst malst du die Herzen ans Fenster* aus dem Zyklus *Mohn und Gedächtnis* wird ein solcher Abbildungsversuch skeptisch beobachtet, indem sich das lyrische Ich an die vergangene Zeit der Liebe erinnert und das Du ermahnt, welches umsonst Herzen ans Fenster des Schlosses malt. Zugleich wird das Du vom Ich an eine Geliebte erinnert, woraus man schließen kann, dass die beiden männlich sind oder der Dichter sich selbst anspricht. Die Herzen spielen in diesem Gedicht eine bemerkenswerte Rolle als Erinnerungsort an die vergangene Zeit. Die Wörter *Schwermut* und *die Blumen der Zeit* deuten eine einstmalige und misslungene Liebesbeziehung an, wobei sie eine melancholische Stimmung implizieren und durch das Wörtchen *umsonst* einen pessimistischen Schluss prophezeien. Die magische Kraft der Herzen bewirkt, dass das Ich und das Du sich nicht nur bloß an die Liebe erinnern, sondern auch über ihre eigene Existenz reflektieren und versuchen, mit der Realität klarzukommen und trotz der Trennung wieder nach vorne zu schauen.

---

<sup>161</sup> Vgl. Rameder, S. 95.

<sup>162</sup> Wolf, Christa: *Kindheitsmuster*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990, S. 103.

Als eine Art Sprachcode fungieren die Wörter *Herzzeit* und *Hof* im 1957 erschienenen Gedicht *Köln, am Hof*, die man mit den Versen *Umsonst malst du die Herzen ans Fenster* assoziieren kann. Die Zeitspanne zwischen den beiden Gedichten stellt auch die Pause dar, in der sich Bachmann und Celan etwas über vier Jahre nicht begegneten. Die Zeit davor wird im Gedicht selbst als *Herzzeit* benannt. Der Aufbau des Gedichts und die Zäsur nach der zweiten Strophe sagen einen rasanten Wechsel voraus. Die Verse vor der Zäsur sind daktylisch gebaut, diejenigen nach der Zäsur dagegen jambisch. Die Zäsur und das Celansche Kompositum *Mitternachtsziffer* lassen sich als der Zeitpunkt des Wandels erkennen, mit dessen Auswirkungen es nun leben zu müssen heißt. Wer nach dem Wendepunkt gemeint ist, wird nicht explizit gesagt, da es weder ein lyrisches Ich noch ein Du gibt. Es werden jedoch *die Geträumten* genannt, die es vor der Zeitwende gab und die in diesem Leben keinen Platz mehr finden. Lediglich im letzten Vers wird ein Uns erwähnt, welches auf den Dichter und dessen Selbstansprache oder auf das vermeintliche Liebespaar, also auf *die Geträumten* hindeuten könnte. Die Wiederbegegnung zwischen Bachmann und Celan entfacht alte Gefühle und weckt Erinnerungen an die vergangene Zeit, die die beiden miteinander verbrachten. In der das Gedicht teilenden Zäsur kann man eine Grenze zwischen Celans ehemaliger Geliebten Bachmann und seiner jetzigen Ehefrau Gisèle Lestrangé sehen, die er beide liebte. Dieser Konflikt eines Mannes zwischen zwei Frauen, zwischen denen er sich entscheiden muss, ohne auf eine der beiden verzichten zu wollen, ist eine spannungsreiche Liebessituation, aus der große Dichtungen aller Zeiten ihren Konfliktgehalt bezogen haben, wobei sich dieses Liebesmotiv im Bereich menschlicher und gesellschaftlicher Erfahrungen hält.<sup>163</sup> Das Herz als das Symbol der Erinnerung wird in diesem Gedicht mit Wehmut, Utopie und Hoffnung vermischt. *Köln, am Hof* ist in Anbetracht der geschilderten Topoi (u. a. auch der Kölner Dom und der Fluss Rhein) kein solches Gedicht, in dem die Raumwahrnehmungen und deren Eindrücke das Wesentlichste des Gedichtes bilden. Es verfügt nämlich über eine Reihe von ambivalenten Merkmalen, in denen Motive wie Entfremdung und Wiederbegegnung sowie Vergangenheit und Gegenwart im Mittelpunkt stehen.

Eine ähnliche Parallele lässt sich im Gedicht *Dunkles zu sagen* beobachten, in dem das Symbol des Herzens sowie das Erinnern ebenfalls ins Gewicht fallen. Im Gegensatz zu *Köln, am Hof* teilt die Zäsur das Gedicht nicht in zwei Teile, sondern betont vielmehr die Periode des Erinnerns und diejenige des Daseins, indem das Erinnern in das Dasein einfließt und damit den Eindruck des gemeinsamen Gedenkens verstärkt.

---

<sup>163</sup> Vgl. Frenzel: Vom Inhalt der Literatur, S. 40.

Das Gedicht ist dreigeteilt: Vers 1-5 bespricht die Zeit im Hier und Jetzt nach der Katastrophe, ebenso wie Vers 21-24; in Vers 6-20 wird zwischen den beiden präsentischen Sprechsituationen eine erinnerte eingeschoben, die den mythischen Kern in einer ästhetischen Reformulierung präsentiert. Die beiden präsentischen Situationen [...] lassen sich als das Ablegen eines mythischen Kleides und Distanznahme zur Rolle charakterisieren.<sup>164</sup>

Das Symbol des Herzens wird in diesem Gedicht an zwei Stellen eingesetzt. In den beiden Fällen wird in der zweiten und der dritten Strophe dem Symbol eine Erinnerung zugrundegelegt. An erster Stelle steht ein unberührtes Herz, an dem der dunkle Fluss vorbeizieht. „Mit dem Lager könnte durch die nähere Bestimmung und Konnotation der beschriebenen Situation [...] die Hochzeitsnacht von Orpheus und Eurydike assoziiert werden, die im antiken Mythos von Ovid genannt wird.“<sup>165</sup> In der dritten Strophe greift die Saite des Schweigens gespannt auf die Welle von Blut in das tönende Herz des lyrischen Du. In diesen Versen wird das Du vom Ich an eine Katastrophe erinnert – das Herz ist hier das Medium der Sprache. Durch den Sprachverlust über den Mund muss jetzt mittels des Herzens gesprochen werden, womit neben der Erinnerung auch das Bedürfnis nach einer neuen Sprache konnotiert wird. Das Herz ist infolge der Geschehnisse verstummt und es ergibt sich daraus die Schlussfolgerung, dass das Gedicht, anspielend auf den Orpheus-Mythos, die NS-Zeit sowie das Nachkriegstrauma, die Verarbeitung des Erlebten und die Überschreitung der Grenze zwischen Leben und Tod zum Thema macht.

In *Fall ab, Herz* wird dem Herzen durch Imperativ auferlegt bzw. befohlen, vom Baum der Zeit abzufallen. Der Vers lässt sich metonymisch lesen und das Herz wäre sozusagen wie ein Apfel, der sich durch die Reife von seinem Mutterbaum ablöst. Dieser Ablösungsprozess hängt allerdings nicht mit der Reife als solcher zusammen; es wird vielmehr auf die Abwendung von der Vergangenheit und auf die Wahrnehmung der Gegenwart gezielt. Die Gegenüberstellung von Erinnerung und Dasein entfaltet sich mit der Instanz der Einsamkeit und Verlassenheit im gefühlstragenden Symbol des Herzens. In dieser Entgegensetzung manifestieren sich auch zwei grundsätzliche Züge von Bachmanns Poesie: das Tragische und das Utopische. Bei der Betrachtung der metaphorischen Ebene des Herzens erreicht das Motiv der Erinnerung eine andere Metaebene, durch die gegen das drohende Vergessen appelliert wird, was typisch für den ganzen Band *Die gestundete Zeit* ist.<sup>166</sup> Untermalt wird diese Grenzüberschreitung zwischen Erinnern und Vergessen durch die Entfremdung des Herzens und seinem Verstummen. Die große Bedeutsamkeit des Zyklus *Mohn und Gedächtnis* für diese Abhandlung in Bezug auf den poetischen Dialog zwischen Bachmann und Celan zeigt

---

<sup>164</sup> Jagow, S. 44-45.

<sup>165</sup> Ebda, S. 46.

<sup>166</sup> Vgl. ebda, S. 46.

sich in der Tatsache, dass der Briefwechsel zwischen den beiden auch eine Widmung des Gedichts mit dem Titel *In Ägypten* beinhaltet, die eben aus dem erwähnten Gedichtband stammt. Darüber hinaus widmete Celan Bachmann 23 Gedichte aus diesem Band,<sup>167</sup> was für das poetische Gespräch eine zentrale Rolle spielt. Die Bildsprache und die surrealistische Metaphorik im Gedicht *Aschenkraut* äußern sich in den Natursymbolen, dies allerdings nicht im Titel des Gedichtes selbst, da es sich um eine existierende Pflanze handelt. Das Symbol des Herzens erscheint hier insgesamt dreimal, zweimal davon in derselben Metapher *der Ast überm Herzen weiß schon, das Meer über uns*. Durch irrealer Schilderungen und für Celan typische Stilmittel erschafft er in diesem Gedicht eine Traumwelt, in der Momente dargestellt werden, die starke absurde Merkmale aufweisen. „Die Celans Dichtung beherrschende stilistische Figur ist dennoch das Paradox, häufig in der Form des Chiasmus oder Oxymorons.“<sup>168</sup> Ein paradoxes Stilmittel ist auch die zweite Herzmetapher im achten Vers, *wo ein Henker noch kommt und uns wieder ein Herz schlägt*. Die Ambiguität dieses Satzes beruht in der Zweiteilung des Verses, der mit *und* verbunden ist. Genau der gleiche Kunstgriff ist auch im Gedicht *Corona* zu finden, wo jedoch *der Unrast ein Herz schlägt* und wo Celans Surrealismus ebenfalls deutlich spürbar ist. Die eine Interpretationsmöglichkeit lässt zu, dass der Henker dem lyrischen Wir ein Herz schlägt. In dieser Deutung steckt auch das Irreale, weil der Henker das Leben nimmt und nicht schenkt. Die zweite plausible Erklärung dieser Zeile besteht in dem Paradoxen der geschilderten Situation: ein Henker kommt und es findet sich ein Herz in uns, das uns schlägt.

Das Paradox, die Nähe oder Koexistenz des Antagonistischen, die Vereinigung des Gewohnten und des Fremden, das Sich-Kreuzen des Gegensätzlichen schreiben sich, wie schon bemerkt, in die für Celan so wichtige Umkehr der Perspektive ein, ein Kehrtwechsel, der dazu führt, dass sich Wahrnehmung und Darstellung der Realität verdreht.<sup>169</sup>

Diese Entgegensetzung des Ungleichartigen oder des Unvergleichbaren kann einerseits eine in allem bestehende Ergänzung bzw. Zweisamkeit bedeuten (Liebe und Hass, Vergessen und Erinnerung, das Eigene und das Fremde), andererseits läuft es auf die Entfremdung zwischen dem Selbigen und dem Anderen hinaus. In einigen Gedichten Celans spaltet sich das Symbol des Herzens in ein lyrisches Ich oder Du und in ein lyrisches Bild, wie es beispielsweise im Gedicht *Stimmen* aus dem Zyklus *Sprachgitter* der Fall ist. Das Gedicht strotzt vor zahlreichen naturbezogenen Symbolen, Motiven und Körpermetaphern. Die Spaltung

<sup>167</sup> Vgl. Koschel: „Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte.“, S. 17-22.

<sup>168</sup> Encarnação, S. 147.

<sup>169</sup> Ebda, S. 147.

zwischen dem Ich, dem Du und den Bildern ist an den jeweiligen Sprechakten und auch anhand der Motivik und Symbolik klar erkennbar:

Dabei kontrastieren Formen persönlichen Sprechens bzw. zum Teil imperativischen Du-Ansprache mit einer auf ein Allgemeines verweisenden Redeweise, die von der wiederholenden, iterativen Aussageform bis zum Sentenzhaften reicht. Auch wenn man den Eindruck gewinnt, daß vom ersten bis zum letzten Abschnitt ein (gleichbleibendes) Ich zu einem Du spricht, bleibt doch im einzelnen immer wieder unklar, wer spricht [...]. So ist im vierten Abschnitt vom Herz deiner Mutter die Rede; im folgenden Abschnitt ergeht dann eine Aufforderung an das Kind, die nun als direkte Rede der Mutter aufgefaßt werden kann.<sup>170</sup>

Wie bereits erwähnt, zählt das Gedicht nicht nur aufgrund seiner bemerkenswerten Form, sondern auch wegen der zahlreichen Symbole und Motive sowie deren Ambivalenz zu den am häufigsten interpretierten Gedichten Celans. Das Wort *Stimmen* wird insgesamt achtmal erwähnt, es entspricht aber nicht der Strophenanzahl. Nichtsdestotrotz ist die Gliederung der Stimmen maßgeblich für die Deutung dieser Verse. Die einzelnen Abschnitte könnten unabhängig voneinander als Gedichte gelesen werden. Eine offensichtliche Ambiguität ergibt sich nicht nur zwischen den jeweiligen Abschnitten, die vom Einsetzen der *Stimmen* getrennt sind. Bereits die *Stimmen* selbst tragen in sich eine gewisse Ambiguität, da sie einerseits den Opfern, andererseits auch dem Dichter selbst zugeschrieben werden können. Hinzu kommt, dass es sich entweder um Stimmen handelt, die man in der Tat vernehmen kann, oder um solche, die nur innerlich wahrnehmbar sind bzw. die nur der Dichter hört, also eine Art innere Stimme. Bezüglich des Herzmotivs weicht hier *dein Herz ins Herz deiner Mutter*, was als Selbstansprache des Dichters interpretiert werden kann. „Im folgenden Abschnitt ergeht dann eine Aufforderung an das Kind, die nun als direkte Rede der Mutter aufgefaßt werden kann.“<sup>171</sup> Der Dichter wird von Stimmen konfrontiert, die auf ihn einreden und vor denen er Zuflucht im Herzen seiner Mutter findet. Hierbei wird das Symbol des Herzens mit dem Motiv des Todes und Gedenkens an die ermordete Mutter verbunden, wobei die Stimmen eine mahnende Rolle übernehmen.

#### 4. 3. 2. Augen

Das Auge wird verständlicherweise auch in der Lyrik als Gesichtssinn und Organ der Fähigkeit zu sehen dargestellt. Zudem wird es auch als Modell aller aufnehmenden Vermögen überhaupt betrachtet. Das Auge ist das Tor in die Seele, die die Leere darstellt, die wiederum

---

<sup>170</sup> Ivanović, Christine: Nesselschrift. Stimmen im Zentrum von Celans Werk. In: Speier, Hans-Michael (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: Reclam 2002, S. 48.

<sup>171</sup> Ebda, S. 48.

aufgefüllt werden kann. In der buddhistischen Lehre über die Substanz und Leere taucht auch der Begriff des *Nichts* auf, der sich auf das Auge bezieht. Wenn das Auge ein *Nichts* ist, dann ist es imstande, die Welt in ihrer Wirklichkeit wahrzunehmen. Dieses Modell bezieht sich darauf, was die mittelalterlichen Mystiker, unter anderem auch Meister Eckhart, *intellectus* nennen, also Geist, Vernunft, oder auch gelegentlich die höchste Kraft der Seele. Was man hier unterscheiden muss, sind der Begriff des Gesichtssinnes und der Begriff der Vernunft. Die mittelalterlichen Interpretationsversuche des Auges als Symbol werden auch in der heutigen literaturwissenschaftlichen Symbolforschung aufgegriffen. Interessant sind beispielsweise die Leere des Auges und die in der Leere bestehende Fähigkeit, Inhalte sowie Eigenschaften aufzunehmen. Diese Ansätze sind ebenso bei der Interpretation von Bachmanns und Celans Gedichten von Bedeutung, wobei hier auch der Wichtigkeit des reflexiven Sprachgebrauchs beider Autor\*innen Rechnung getragen werden muss. Wie im vorherigen Kapitel bereits analysiert wurde, geht das Symbol des Herzens mit dem Motiv des Todes in einigen Gedichten Hand in Hand. Eine ähnliche Symbol-Motiv-Parallele lässt sich in Bachmanns *Reigen* aus dem Band *Die gestundete Zeit* betrachten, was sich auch in Bachmanns Aussage über die Kraft des Auges zeigt:

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.<sup>172</sup>

Die Augen zählen bei Bachmann und Celan zu den am häufigsten genannten Körperteilen samt Herz, Händen und Haaren, die in den Deutungen einerseits mit liebenden oder geliebten Personen assoziiert werden. Andererseits kann durch das Symbol der Augen der Schmerz ausgedrückt werden, der diesen unterdrückt, verdrängt oder zu vergessen versucht. Das Gedicht *Reigen* ist keine explizite Anspielung auf den eigentlichen Tanz selbst, sondern „verweist auf den gleichnamigen Titel eines Einakters von Arthur Schnitzler aus den Jahren 1896/97, in dem die menschliche Entindividualisierung und Instrumentalisierung durch eine schnell genießende, egozentrische Liebe und schrankenlose Erotik beschrieben ist [...]“.<sup>173</sup> Hinter dem Titel *Reigen* verbirgt sich also ein vernichtender Tanz der Gesellschaft, den Bachmann durch Schnitzlers ursprüngliche Intention zu verurteilen versucht. Das Gedicht

---

<sup>172</sup> Albrecht, Monika/Götttsche, Dirk (Hrsg.): Ingeborg Bachmann: Kritische Schriften. München: Piper 2005, S. 246.

<sup>173</sup> Hendrix, Heike: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 158.

setzt sich aus drei Volksliedstrophen zusammen und ist in einer Form voller Schwermut und Melancholie geschrieben, die an das absolute Gedicht Gottfried Benns erinnert.

Die Vollendetheit und Absolutheit im Bennschen Sinn sind als größtmögliche Annäherung an einen reinen, absoluten Zustand zu verstehen. Benns Vorstellung vom vollendeten Gedicht geht nicht in einem puristisch verstandenen absoluten Gedicht auf, sondern kann sich erst in einem formreflexiven Gedicht mit textimmanenter Poetik entfalten.<sup>174</sup>

An Bachmann gingen diese Gedanken nicht spurlos vorbei und sie ließ sich von diesem modernen Lyrikkonzept inspirieren. Eine Kombination aus Hoffnungslosigkeit, Schwermut, Liebe und Vernichtung spiegelt sich im Gedicht *Reigen* wieder, indem die Zustände in der österreichischen Nachkriegsgesellschaft angeprangert werden. Der kalte Rauch, der die zu Ende vollbrachte Massenvernichtung symbolisiert, und das zweifach eingesetzte Symbol der Augen (*im Löschen der Augen* und *die toten Augen*) dienen als Kritik und Konfrontation der deutschsprachigen Gesellschaft, die die Kriegsergebnisse verdrängt. Erst wenn sich die zu kritisierende Gesellschaft und die Geschehnisse *Auge in Auge gegenüberstehen*, gibt es für Bachmann einen Neubeginn, der sich in ihrem Werk vorerst als Utopie entfaltet.

In Celans Gedicht *Corona*, aus dem Bachmann ein Jahr später in ihrem ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit* im Gedicht *Dunkles zu sagen* sogar aus einer Strophe zitiert, steigt das Auge des lyrischen Ich zum Geschlecht der Geliebten hinab. Diese Verse sind eine klare Liebeserklärung mit für Celan typischen melancholischen Merkmalen, wobei das Symbol des Auges in diesem Gedicht lediglich einmal eingesetzt wird.

*Corona* hat für Bachmann wegweisende Funktion gehabt im Hinblick auf Gegenblick, Angeschautwerden und überwachende Beobachtung. *Dunkles zu sagen* bezieht sich im lyrischen Dialog mit Celan und seinem Bekenntnis zu Liebe in *Corona* auf die Dialektik von gesellschaftlichem Sein und schicksalhafter Zeit, von individueller Intimsphäre und öffentlicher Überwachung, von verheißenem Glück und feindlich gesinnter Umwelt.<sup>175</sup>

Wie auch bei zahlreichen anderen Gedichten Bachmanns und Celans muss auch an dieser Stelle in mehreren Dimensionen gedeutet werden. Unter Berücksichtigung des poetischen Dialogs ist das Gedicht kommunikativ gestaltet und die hier zu findende Sprache dient auch als ein Instrument der Mahnung, Erinnerung und Wiederherstellung. Es handelt sich zwar um einen intendierten poetischen Dialog zwischen Celan und Bachmann, aber die oder der Leser\*in wird mitangesprochen und erlebt die Liebesbeziehung aus der Perspektive des Dritten, der sich das Gespräch zwischen dem lyrischen Ich und Du anhört. In *Dunkles zu*

---

<sup>174</sup> Reents, Friederike: Nur zwei Dinge. Zur Doppelsichtigkeit des modernen lyrischen Ichs. In: Reents, Friederike (Hrsg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen: Wallstein 2007, S. 83.

<sup>175</sup> Beicken, Peter: Schau-Platz Gedicht: Poetische Inszenierung und visuelle Interaktion in Ingeborg Bachmanns Lyrik. In: Agnese, Barbara/Pichl, Robert (Hrsg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009, S. 94.

sagen wird das Auge zweimal, in der ersten und letzten Strophe, und mit dem Attribut *dein(e)* genannt, womit sich ein Ich an ein Du wendet.

Am Ende des Gedichts wird das lyrische Ich, das in der Orpheus-Nachahmung die tragische Erfahrung von Leben und Tod nachvollzogen hat, mit einer Sehmetapher konfrontiert, die trotz des Topos von den verwundeten und geschlossenen Augen bei Bachmann auch etwas Hoffnungsvolles hat.<sup>176</sup>

Im Gegensatz zur ersten Strophe, wo das lyrische Ich in die Schönheit der Erde und den Augen des lyrischen Du nur Dunkles zu sagen weiß und die Augen der geliebten Person dargestellt werden, geht es in der letzten Strophe um eine Todeserfahrung, an deren Beispiel das geschlossene Auge der Opfer blaut. Hier kommt wieder Celans Verb *blauen* vor, das bei beiden Autor\*innen immer wieder zwischen Leben und Tod oszilliert. Vergleicht man das Symbol des Auges in beiden Gedichten, so ergibt sich daraus die Erkenntnis, dass es bei Bachmann zu einer Aufspaltung des Sinnbildes kommt, wo auf einer Seite das Gefühl steht und auf der anderen die Erinnerung. Diese Aufspaltung entspringt sowohl der Gegenwart als auch der Vergangenheit und liegt somit häufig auch dem zerfallenden lyrischen Ich zugrunde. „Es ist das Ungeheuerliche der Zeit und Vorzeit, das bei Bachmann die Thematik des mythischen Verlusts aktiviert zur Erkenntnis unweigerlichen Getrenntseins und zur verstörenden Einsicht [... „Und ich gehör dir nicht zu. Beide klagen wir nun.“<sup>177</sup> Bei Celan ist die Zeitkonstellation anders konzipiert als in Bachmanns *Dunkles zu sagen*, da sie sich in diesen Versen auf das bloße lyrische Wir bezieht. Das einmal genannte Auge gehört dem lyrischen Ich und es wird indirekt wie ein heimlicher Blick im vierten Vers mit dem Spiegel und zusätzlich noch im dreizehnten Vers durch den heimlichen Blick angedeutet (*sie sehen uns zu von der Straße*). Dabei ist der Shoah-Bezug in der szenischen Darstellung der beiden Geliebten transparent und das Oxymoron des blauenden Auges erscheint als eine Reaktion auf das Oxymoron des blühenden Steins bei Celan, wobei die Präsenz des Todes anhand der Intertextualität und des Beispiels mit dem blauen Auge zwischen Celans *Todesfuge* und Bachmanns *Dunkles zu sagen* dargestellt wird.<sup>178</sup> Das Auge ist oft ein bezeichnendes Objekt mit einem starken metaphorischen Charakter, kommt jedoch darüber hinaus als ein handelndes oder leidtragendes Objekt zum Vorschein. Dennoch bewährt sich bei Bachmann ihre utopische Tendenz, die in der letzten Strophe mit der Hoffnung selbst im ambivalent gedeuteten blauenden Auge nicht verloren geht.

---

<sup>176</sup> Beicken, S. 94.

<sup>177</sup> Ebda, S. 94.

<sup>178</sup> Vgl. ebda, S. 94.

Als Kontrast zur Hoffnung im Bachmannschen Sinne lässt sich leicht die Hoffnungslosigkeit in Celans Versen beobachten. Im Jahr 1948 verschickte er eine Postkarte mit dem Innsbrucker Goldenen Dachl nach Rumänien an seinen Freund Alfred Margul-Sperber. Auf die Postkarte schrieb Celan das Gedicht *Auf Reisen*, das später im Zyklus *Mohn und Gedächtnis* erschien. Das Gedicht zeichnet sich zuerst einmal durch Ironie aus, da es sich um keinerlei Reiseerlebnisse handelt. Celan beschreibt darin seinen Fluchtweg aus Rumänien über Österreich bis nach Paris, wobei man diese Verse auch als die jüdische Diaspora und Heimatlosigkeit des jüdischen Volkes deuten kann, was bereits von Joseph Roth oft thematisiert wurde. Diese Interpretationsmöglichkeit bestärkt auch die Metapher mit dem Staub, der den Dichter überallhin begleitet. Die angesprochene Hoffnungslosigkeit macht sich anhand des schwarzen Auges bemerkbar, am Beispiel dessen zwei Tatsachen ausgedrückt werden: Das Auge wird von der Wahrheit geblendet, die Reise ohne Rückkehr als ein ambivalentes Symbol, welches für Celans Exil ebenso gilt wie für die Abtransportierten, die in den KZ ihren Tod fanden.<sup>179</sup> Zugleich ist das Auge von den Gräueltaten des Holocaust so gekennzeichnet, dass es schwarz ist und zum schwärzesten Auge wird, was auf Blindheit oder Unfähigkeit, weitere Ereignisse aufzunehmen, hindeutet. Das lyrische Ich spricht sich hier wieder einmal selbst an und das Gespann fürs Herz sowie das Wehverbot für das Haar deuten Schweigen an, obgleich hier die Metapher des Mundes oder der Sprache fehlt und das Verstummen an sich durch die Metaphern Auge und Haar impliziert wird.

An einigen anderen Stellen symbolisiert das Auge ein Fenster in die Wirklichkeit wie beispielsweise in Celans *Vom Blau, das noch sein Auge sucht*. Durch das Trinken vom Blau drückt das lyrische Ich den unmittelbaren Kontakt mit dem Tod aus. Zugleich wird hier sowohl die poetische als auch die reale Flucht des Dichters vor der Wirklichkeit inszeniert.

Wirklichkeit ist für das Gedicht also keineswegs etwas Feststehendes, Vorgegebenes, sondern etwas in Frage Stehendes, in Frage zu Stellendes. In einem Gedicht *ereignet* sich Wirkliches [...]. Das Gedicht selbst ist sich, sofern es ein wirkliches Gedicht ist, der Fragwürdigkeit seines Beginns wohl bewußt.<sup>180</sup>

Diese Art von Lyrik voller Schwermut und Hoffnungslosigkeit wirft das Thema der Erinnerung auf, wobei mittels dieser Verse an die *Todesfuge* geknüpft wird. Es besteht ein Bezug zum sich verändern wollenden Dichter, über den Bachmann berichtet:

Weil er das ganze Unglück des Menschen und der Welt im Auge hat, scheint es, als sanktionierte er dieses Unglück, scheint es, als verfehlte er die gewünschte Wirkung. Weil er den Blick auf das ganze Unglück verstattet, scheint zugelassen, daß auch das Veränderbare nicht verändert wird.<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Vgl. Willms, S. 559-560.

<sup>180</sup> Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biografie. München: C. H. Beck 1997, S. 161.

Da die Metaphern *aus deiner Fußspur trink ich* oder *das schwarze Hagelkorn* einen starken surrealistischen Charakter haben, ist auch an dieser Stelle eine irrealer Welt abgebildet, die durch ihre Charakterzüge an Absurdität grenzt. Außerdem werden keine positiven Gefühle ausgedrückt und das lyrische Ich bedient sich zweier Arten eines einzigen, aber umso größeren Verlustes mit Hilfe der Metaphern *Rollen* und *Abschiedswinken*. Das Tragische ist also nicht nur ein einziger Verlust, sondern das durch stetige Verluste verursachte permanente Leid, das mit einer unsagbaren Entfremdung in Berührung kommt. Es kann daher festgelegt werden, dass dieses Gedicht sowie einige weitere aus dem Band *Mohn und Gedächtnis* die psychische Lage Celans der ersten Pariser Jahre widerspiegeln.

Zum Vergleich müsste das Auge auch anhand der späteren Gedichte aus den Bänden *Anrufung des großen Bären* und *Sprachgitter* näher untersucht werden. In Bachmanns Gedicht *Curriculum Vitae*, in dem Leben und Tod im Kontrast dargestellt werden, gibt es manche Motive und Sprachparallelen, die an Celans Stil erinnern. In der ersten Strophe kommen das *Aug* sowie ein für Celan typisches Kompositum *schnapsatemplind* vor. Dazu gibt es einige Parallelstellen im Gedicht *Vom Blau, das noch sein Auge sucht*. Auch bei Bachmann wird das Auge einem Mann zugeschrieben, der sich betäuben will und sich nach dem Tod sehnt. Doch er kann dies nicht ändern und muss dem Ganzen trotz der langen Nacht sehenden Auges entgegensehen. *Curriculum Vitae* ist insofern für Bachmann untypisch, als dass die negativen und pessimistischen Merkmale die positiv-optimistischen und utopischen übersteigen, was normalerweise eher Celan zuzuschreiben ist. Die große Entgegensetzung von Positivem und Negativem besteht in den Motiven Tag und Nacht.

Die Sonne als häufig auftretendes positiv besetztes Motiv in den Gedichten Bachmanns schlägt das lyrische Ich aus, auch der Tag ist ihm nicht mehr zugänglich, weil das Licht, für das beide Motive stehen, nicht mit den „Disteln im Herz“ zu vereinbaren sind. Dabei besteht eine kausale Verknüpfung zwischen dem (Ver-)Fehlen der Worte und der Absage an das Positive.<sup>182</sup>

Durch das Verfehlen der Worte gelangt man zum Hauptthema des Gedichts, zur Sprache, die über sich selbst skeptisch reflektiert und sich eher dem Negativen zuneigt, wie in der sechsten und auch der letzten Strophe beobachtet werden kann. Durch die in der Nacht dargestellte Skepsis und das Motiv des Tages wird das Oszillieren zwischen der Möglichkeit, dass ein Tag kommen wird und der Erkenntnis, dass kein schönes Buch geschrieben werden kann, aus dem Roman *Malina* auch in *Curriculum Vitae* thematisiert.<sup>183</sup> In diesen Metaphern spiegeln sich

---

<sup>181</sup> Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, S. 21.

<sup>182</sup> Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018, S. 125.

<sup>183</sup> Vgl. ebda, S. 125.

wiederholt die Hoffnung auf eine neue Sprache im Motiv des Tages und die Sprachskepsis am Beispiel der Nacht und der Hoffnungslosigkeit bzw. Unmöglichkeit, nach dem Holocaust neue bzw. schöne Literatur zu schreiben, wider. Wie Bachmann in ihren Frankfurter Vorlesungen betont: „[...] erst wenn die Phrasen einer Zeit verschwinden, finden wir die Sprache für eine Zeit und wird Darstellung möglich.“<sup>184</sup> Hierbei wird auch Adornos Theorie der Unmöglichkeit einer ästhetischen Lyrik nach Auschwitz aufs Neue aufgegriffen.

In Franz Grillparzers *Jüdin von Toledo* und Joseph Roths *Hiob* werden Juden als ein von der nichtjüdischen Mehrheit abstechendes und sich durch ihr Aussehen unterscheidendes Volk beschrieben.

Einen Sonderstatus in den Erzählungen Raabes, Felix Dahns, Gustav Freytags u. a. Vertreter des frühen Realismus nimmt die *schöne Jüdin* ein. Mit Mandelaugen, schwarzen Locken und sinnlichen Lippen strahlt sie ein orientalisches Flair aus, leidet jedoch an ihrer Herkunft und tritt oft als melancholisches anämisches Wesen in Erscheinung.<sup>185</sup>

Typisch für ihr Aussehen sind also u. a. schwarze Locken und Mandelaugen. Diese Charakteristika werden auch in Celans Gedicht *Mandorla* aus dem Lyrikband *Die Niemandsrose* genannt. Das Titelwort *Mandorla* kommt im Text nicht vor, sondern ist eher eine Anspielung auf die Mandel, in der sich die Selbstreflexion der Sprache verbildlicht. In der vierten Strophe wird das Auge des lyrischen Du dieser Mandel gegenübergestellt.

Die Mandel wird zu einer Art Spiegelbild des Auges. Die Frage, die sich nach der sprachlichen Realisierung und Strukturierung der Mandel (Abschnitt I, II) auf die Korrespondenz des Auges (Teil IV) richtet, hat die Logik der Form für sich. Mandel und Auge sind einander verschwistert, wobei die Mandel jedoch das statischere Gegenüber ist (Raum für das Nichts, Raum für den König), auf das sich das offene Auge (wohin) einstellt.<sup>186</sup>

Der König wird mit einem *Nichts* gleichgesetzt. Zudem kommt es in der vierten Strophe noch zu einer weiteren Gegenüberstellung vom Auge des lyrischen Du und dem König, woraus eine Dreiecksbeziehung zwischen der Mandel, dem König und dem lyrischen Du entsteht, was den Menschen als Individuum in den Mittelpunkt stellt.

Die zentrale Stellung des Menschen ist aber kein theoretisches Postulat, mit dem das Gedicht beginnt; sie ist im Text als Entdeckung, als Erlernen oder als Weg dargestellt, der mit der Mandel anfängt, durch das Nichts hindurchgehen muss, um den König zu erreichen. Das Gedicht ließe sich insofern als eine Bewegung vom Nichts zum König beschreiben. [...] Es handelt sich in *Mandorla* vielleicht ebenfalls

---

<sup>184</sup> Bachmann: Frankfurter Vorlesungen, S. 9.

<sup>185</sup> Haring, Ekkehard W.: Literarische Anamnesen des Blutes. In: Heide, Caris-Petra (Hrsg.): Sexualität und Judentum. Frankfurt/Main: Mabuse-Verlag 2018, S. 98-99.

<sup>186</sup> Overath, Angelika: Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. Stuttgart: J. B. Metzler 1987, S. 189-190.

um das Erlernen einer neuen poetischen Sprache, das auch in Gedichten wie *Es war Erde in ihnen*, *Das Wort vom Zur-Tiefe-Gehn* u.a. erprobt wird.<sup>187</sup>

Vorausgesetzt, es handelt sich hierbei um die Entwicklung des Menschen als Individuum, so kann die These mit der Entwicklung der Sprache ebenfalls herangezogen und als solche interpretiert werden. Dabei spielt der Kreislauf bzw. der Verlauf im Dreieckverhältnis eine wichtige Rolle, da die sich entfaltende Sprache während ihrer eigenen Entwicklung ihren Höhepunkt erreicht, durch unabsehbare Ereignisse von ihrem Niveau hinabfällt und nachher gesucht oder neu entwickelt werden muss.

Eine Überschneidung zwischen den Symbolen Herz, Augen und Hand bildet Bachmanns Gedicht *Früher Mittag* aus dem Zyklus *Die gestundete Zeit*, in dem alle drei zu finden sind und in einem Zusammenspiel mit Zeit und Hoffnung kohärieren. An erster Stelle macht sich der die frühe Tageszeit bezeichnende Titel zusammenhängend mit dem Titel der *gestundeten Zeit* deutlich bemerkbar. Die beiden Titel hängen insofern zusammen, als dass die Zeit und deren Raffung in fast allen Strophen betont und dadurch auf ihre Bedeutung eingegangen wird. In der ersten Strophe hat das temporale Adverb *schon* eine verstärkende Wirkung und sagt den zeitlichen Höhepunkt des Geschehens im Gedicht voraus. In zwei weiteren Strophen blicken die Augen sieben Jahre später in die Zukunft, was als ambivalent gedeutet werden kann – entweder ist das Ende des Krieges sieben Jahre später nach dem Einmarsch der SS-Truppen in Österreich gemeint oder es wird auf die Entstehung des Gedichtes 1952, sieben Jahre nach dem Krieg angespielt. Beide Ereignisse tragen eine Hoffnung auf ein neues Leben in sich, aber in der Zeitspanne liegt auch eine gewisse Entfremdung. In der darauffolgenden vierten Strophe sinken die Augen des Du bei der vom Ich verkündeten Wiederkehr der Henker, was eine Affinität zum Vers *Es kommen härtere Tage* aufweist.<sup>188</sup> Die Ereignisse haben die Geschichte dermaßen *geschwärzt*, dass in diesen Versen pure Resignation und Aussichtslosigkeit herrscht, und daher kein Neubeginn möglich ist. Bachmann gelingt es, in diesem Gedicht Naturmotive und Körpersymbolik mit der Zeit in Einklang zu bringen sowie surrealistische Züge mit dem Prometheus-Motiv zu verknüpfen,<sup>189</sup> zugleich aber entsteht auch eine Art Distanz, durch welche Bachmann auf die Entfremdung

---

<sup>187</sup> Perez, Juliana P.: Hommage an das Menschliche. Eine textgenetische Interpretation von Paul Celans *Mandorla* und *Einem, der vor der Tür stand*. In: Gellhaus, Axel/Herrmann, Karin (Hrsg.): *Qualitativer Wechsel. Textgenese bei Paul Celan*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010, S. 128.

<sup>188</sup> Vgl. Bartsch: Ingeborg Bachmann, S. 54.

<sup>189</sup> Vgl. Kiefer, Sebastian: *Pasticcio und »Utopia der Sprache«*. Ingeborg Bachmann und die Ästhetik der Toncollage im Kontext der Nachkriegslyrik. In: Albrecht, Monika/Göttsche, Dirk (Hrsg.): *»Über die Zeit schreiben« 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004, S. 82

von der äußeren Welt hinweist. Durch diese Distanz wird die politische Situation nach dem Krieg kritisiert, in der zwar ein Neuanfang versucht wird, welcher aber eher politische als gesellschaftliche Interessen forciert und auf Verdrängung statt Verarbeitung basiert. Die Distanz ist durch die Zeitstruktur und Strophenform klar erkennbar und fungiert als Ablehnung der Realität.

Die 1930er Jahre beerbt Bachmann in *Früher Mittag* wiederholt - sie montiert zwei dreizeilige, isolierte Blöcke ein, in denen die klassizistisch-hymnische, hölderlintrunkene Allegorik jener Diktaturjahre fortlebt: »Wo Deutschlands Himmel die Erde schwärzt«. Selbst hier springt die Tonlage alsbald um, surreale Perspektivverkehrung wird in die epigonale Erhabenheitsrede implementiert: »sucht die Wolke nach Worten und füllt den Krater mit Schweigen«. <sup>190</sup>

Die Augen des lyrischen Du sinken und lassen die Schmach über sich ergehen. Umgekehrt ist es in *Die gestundete Zeit*, wo der Blick im Nebel spurt, das lyrische Ich, das um Erkenntnis ringt und nicht im passiven Erleiden verharret. <sup>191</sup> Beim Symbol der Hand verhält es sich ähnlich, da die vom Steinwurf entstellte Hand dem Auge gleicht und von der Entehrung nicht verschont bleibt. Der Entstellung der Hand im Zuge des Steinwurfs wohnt ein biblisches Motiv inne. Dies kann allerdings als mehrdeutig ausgelegt werden. Vermutlich ist die Hand nicht da, um zu kränken oder zu verletzen, andernfalls würde sie durch den Wurf entstellt werden, was darauf schließen lässt, dass der Hand das Urteilen über die anderen nicht zusteht. Dass die Sprache des Gedichts anhand der Konstruktion und Worte über sich selbst reflektiert, Distanz widerspiegelt und Zweifel über sich selbst ausdrückt, ist ein typisches Zeichen für Bachmanns Lyrik, wodurch die Unzulänglichkeit der gegenwärtigen Sprache in den Mittelpunkt gestellt wird. Begleitet wird diese Selbstreflexion der Sprache von einem Ringen zwischen Schweigen, Selbstvernichtung oder einem möglichen Weiterbestehen der Sprache in ihrer Unvollkommenheit.

Celans Marianne aus dem Zyklus Mohn und Gedächtnis zeigt eine Harmonie der Sinneseindrücke, die einen Einblick in die Symbolik gewährt wird und das Gedicht zugleich mit der Person Bachmanns eng zusammenhängt. Nachdem Celan den Briefwechsel abgebrochen hatte,

gab [es] danach mehr als fünf Jahre keine einzige Reaktion mehr von Celan, außer einer Widmung in seinem Gedichtband *Mohn und Gedächtnis* im März 1953, »Für Ingeborg, ein Krüglein Bläue«, die einen Vers in seinem Gedicht »Marianne« zitierte: [...], ein bitterer Rückblick auf gewesene Momente von Leichtigkeit. <sup>192</sup>

---

<sup>190</sup> Kiefer, S. 82.

<sup>191</sup> Vgl. Bartsch: Ingeborg Bachmann, S. 54.

<sup>192</sup> Böttiger: Wir sagen uns Dunkles, S. 135.

In den Versen wird das weibliche Du der Geliebten angesprochen, deren Haare und Augen ebenfalls auftauchen. Das Symbol des Auges ist mit den biblischen Städten Sodom und Babel verknüpft, was sowohl in Bezug auf die jüdische Diaspora weltweit als auch auf das Exilschicksal Celans gedeutet werden kann, womit das Motiv der Heimatlosigkeit des jüdischen Volkes erneut aufgegriffen wird. Celan setzt hier bewusst das Symbol des Auges ein, um Liebe und Trauer zu verbinden und deren Zusammenhang zu verdeutlichen.

#### 4. 3. 3. Hand als (anti)religiöses und utopisches Motiv

Bei Sprachlosigkeit in Form einer Erkrankung oder Behinderung wie beispielsweise Taubstummheit bedarf es einer speziellen Ersatzsprache, die nur mit Gebärden auskommt. Für diese Art der Verständigung sind in erster Linie Hände für die Produktion von Gebärden vorgesehen. Daher dient die Hand in diesem Sinne als das wichtigste Kommunikationsmittel. Bei Bachmann und Celan wird davon samt Herz und Augen ebenfalls häufig Gebrauch gemacht, was in dieser Abhandlung näher untersucht wird. Die Hand ist im biblischen Kontext ein Symbol für die Hand Gottes, die birgt, straft und/oder beschützt. Auch in allen drei großen monotheistischen Religionen dient die Hand (im Islam die Hand der Fatima, im Judentum die Hand der Miriam und im Christentum die Hand der Maria) als Schutz und Abwehr vor dem Bösen und wird in Form diverser Schmuckstücke wie Anhänger, Ohringe etc. getragen. Im Kontext der Poetik Ingeborg Bachmanns ist das Symbol der Hand von Heideggers Hand-Werk-Begriff stark geprägt und wird mit einer zielstrebigem Aktion verknüpft.

Die Hand greift und fängt nicht nur, drückt und stößt nicht nur. Die Hand reicht und empfängt und zwar nicht allein Dinge, sondern sie reicht sich und empfängt sich in der anderen. Die Hand hält. Die Hand trägt. Die Hand zeichnet, vermutlich weil der Mensch ein Zeichen ist. Die Hände falten sich, wenn diese Gebärde den Menschen in die große Einfalt tragen soll. Dies alles ist die Hand und ist das eigentliche Hand-Werk.<sup>193</sup>

Aus Händen und Augen als Sinnesorgane entspringt Zweisamkeit und Zusammengehörigkeit. „Die Hand ist von allen Greiforganen: Tatzen, Krallen, Fängen, unendlich, d. h. durch einen Abgrund des Wesens verschieden. Nur ein Wesen, das spricht, d. h. denkt, kann die Hand haben und in der Handhabung Werke der Hand vollbringen.“<sup>194</sup> Und bei Schriftsteller\*innen ist die mit dem Denken vernetzte Hand wohl das wichtigste Werkzeug überhaupt. Darüber

---

<sup>193</sup> André, Robert: Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2001, S. 174.

<sup>194</sup> Ebda, S. 174.

liefert Ingeborg Bachmann ein Zeugnis in ihrem Roman *Malina*, wo die verbrannte Hand der Schriftstellerin über die Natur des Feuers schreibt und somit die eigene Erfahrung mitteilt. Aus der weniger schmerzhaften Erfahrung, der noch mehr schmerzenden Erinnerung und der Handmotivik entsteht eine Botschaft, die weitergegeben wird, aber wenn die Erfahrung nicht da ist, dann muss laut Bachmann aufgrund des ernsthaften Umgangs mit den Wörtern geschwiegen oder verstummt werden.

Das Feuer und die Hand sowie die Berührung des Feuers tauchen als Motive bei Bachmann an mehreren Stellen auf. Im Gedicht *Erklär mir, Liebe* kommt in der letzten Strophe ein Salamander vor, der ohne verletzt zu werden durch das Feuer geht. Dasselbe Motiv der Verbrennung ist auch im Roman *Malina* auffindbar, allerdings schmerzt die Erinnerung an die Verletzung durch das Feuer mehr als diese selbst. In der verletzten Hand wird das Bild eines fragmentierten lyrischen Subjekts gezeigt, welches die Kunst, das Schreiben, die Schrift und das beschriebene Stück Papier repräsentiert, und sich, wie bei Celan von *Sprachgittern*, umgeben sieht.<sup>195</sup> So erscheint der Schmerz unvermeidbar, um die Auseinandersetzung mit sich selbst in Gang zu setzen.

Es handelt sich nicht um die ‚schöne Seele‘ einer auf Transzendenz zielenden körperlosen und positivistischen Kunst, sondern um einen im Schmerz verzerrten Schriftkörper. Die fragmentierten Subjekte der Gedichte bilden das Negative nicht nur ab, es ist ihnen in Form von Sprachgittern eingeschrieben. Die ‚schöne Seele‘ der Kunst wird demnach suspendiert und abgelöst durch ein Ich, für das im Schmerz die geschriebenen und geschriebenen Worte eins werden. Die lyrischen Subjekte, die mit Worten und Sprache ringen, changieren zwischen Selbstauslöschung und der Möglichkeit, sich in den negativen Worten neu zu (er-)finden.<sup>196</sup>

Der Schmerz dient hier einer ästhetisierenden Katharsis und ermöglicht dem lyrischen Subjekt eine Selbstreflexion – ähnlich wie bei der Sprache, die erst neugeboren werden kann, wenn sie über sich selbst reflektiert und durch die Katharsis bereinigt wird. Im religiösen Kontext bezieht sich das Motiv auf das Fegefeuer, das ebenfalls zur Bereinigung von Sünden dient. Grundlegend unterschiedlich wird die in das Feuer gelegte Hand des lyrischen Wir in Bachmanns *Im Zwielficht* geschildert. Im Gegensatz zu *Malina* und *Erklär mir, Liebe* greift Bachmann in diesem Gedicht das Motiv des Vertrauens und die damit verbundene Redewendung *für jemanden die Hand ins Feuer legen* auf, wodurch die verschlüsselte Sprache erneut genutzt wird. Fraglich ist bei diesem Gedicht die Konstellation des Du und des Ich wie auch die gegenseitige Zuversicht und deren Deutung. Das sprechende Ich schildert dem schweigenden Du den gemeinsamen Umgang miteinander, bedient sich dabei einer bildhaften Redeweise und der für Bachmann typischen chiffrierten Sprache. Dabei wird auf

---

<sup>195</sup> Vgl. Dröscher-Teille, S. 123.

<sup>196</sup> Ebda, S. 123-124.

Eichendorffs gleichnamiges Gedicht angespielt, das Ich und das Du verbürgen sich für Konträres voreinander, doch anscheinend auch einem Dritten vertrauen.<sup>197</sup> Das Zwielficht aus dem Titel des Gedichts lässt allerdings Zweifel am Vertrauen aufkommen, was in der vierten Strophe mit dem vorsichtigen Trinken und gewachsenen Brauen noch verstärkt wird. Dass die Hand wieder ins Feuer gelegt wird, könnte auch als ein bereits begangener Vertrauensbruch gelten, weshalb sich das Ich und das Du misstrauisch und achtsam begegnen.

In *Die blaue Stunde* wird ein Dreieck zwischen dem alten Mann, dem jungen Mann und dem Ich bzw. einem Mädchen dargestellt. Die in der letzten Strophe als Herren angesprochenen Männer werden aufgefordert, dem Ich das Schwert in die Hand zu geben. Die das Vaterland beschützende Hand des jungen Mädchens wird mit der französischen Heldin Jeanne d'Arc verglichen und das Motiv der Hand erreicht eine neue Dimension.

[Bachmann] glaubt [...] an den Eros der Sprache, an ihre Fähigkeit, Liebe verwirklichend darzustellen. Die tote Betrachtung des alten Mannes kennt nur einen Ausdruck: er erfährt „die Liebe, geschleift von Erinnerung.“ Der junge Mann jedoch sucht die sinnliche Sprache der Liebe zu teilen. Die Lampen, die für den alten Mann *gedunsen, betreten im Blau* scheinen, bezeugen für ihn eine blaue Stunde der gemeinsamen Verwirklichung.<sup>198</sup>

Das Gedicht veranschaulicht die Geschichte zwischen der jungen Bachmann, Hans Weigel und Paul Celan. Im vorletzten Vers entscheidet sich das Ich für die Hand seines Herrn, was für die Leser\*innen ambivalent wirken mag. Es könnte sich um den Herren oder Herrscher handeln, den sich das Ich von den beiden auserkoren hat, oder auch um die Hand Gottes, die wiederum über allem wacht und *gnädig den Abendstern* schickt.

Das Motiv der Hand ist bei Celan hauptsächlich im Band *Die Niemandrose* präsent und wird in mehrfacher Hinsicht eingesetzt. Ähnlich wie bei Bachmann wird das Motiv der verletzten Hand mit dem Motiv des Schweigens am Beispiel der Gedichte *Chymisch* und *An niemand geschmiegt* in Verbindung gebracht. Im Rückblick auf Frenzels Motivbegriff kann das Motiv des Schweigens erst nachvollzogen werden, wenn es in Bezug auf die Verbindung mit anderen Motiven betrachtet wird.<sup>199</sup> Im erstgenannten Gedicht stößt das Schweigen in zwei Strophen mit den verkohlten Händen zusammen, die stark mit den Händen der Erzählerin aus Bachmanns *Malina* korrespondieren. In der ersten und der siebten Strophe deutet *das gekochte Gold* auf die Mystik der Alchemie hin, von der auch der Titel des

---

<sup>197</sup> Vgl. Stein/Malte, S. 272.

<sup>198</sup> Jurgensen, S. 41.

<sup>199</sup> Vgl. Frenzel, Elisabeth: *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992, S. 114.

Gedichts abgeleitet sein dürfte. In der dritten Strophe wird die *zu segnende Asche* erwähnt, die als ein Religiositätssymbol gedeutet werden kann.

In diesem Zusammenhang wird das angesprochen, wovor auch die *Alchemie* versagen muss. Was bleibt, angesichts der *verkohlten / Hände*, ist *Schweigen*, so sehr es auch veredelt (wie Gold gekocht) wird. Das Subjekt begibt sich, wie Voswinckel schreibt, ins *Unterreich*, zu den Toten.<sup>200</sup>

Schweigen ist ein Resultat nach den nationalsozialistischen Verbrechen – einerseits bei den Toten, andererseits bei den Überlebenden. Die Asche verbildlicht die vollendete Vernichtung, ist weitumfassend und kann hierbei auf eine recht vielfältige Weise interpretiert werden. Erstens steht sie für die Massenvernichtung in den KZ, zugleich kann sie aber auch als die vernichtete Sprache und das daraus entstandene Schweigen gelten. Durch die *zu segnende Asche* haucht Celan dem Ganzen eine Art Zweifel an Gottes Existenz ein, sofern der Segen weder vor noch nach dem Tod vollbracht werden konnte. Man kann hier also nicht wie bei Bachmann von einer Katharsis sprechen. Das Feuer symbolisiert die Gräueltaten der NS-Zeit, wobei das Seelenringen eine Anspielung auf die Suche nach dem vermeintlichen Himmel ist. Eine ähnliche Motivkonstellation findet sich im Gedicht *Psalm*, in dem allerdings das Motiv der Hand nicht direkt eingesetzt wird. Indirekt wurde aber der Mensch schon einmal *aus Erde und Lehm* durch die Hand Gottes geknetet, jedoch nicht geschützt. Mit dem *Niemand* verweist das Ich wahrscheinlich auf Gott und die biblische Schöpfungsgeschichte, auch wenn die Strophe ambivalente Züge aufweist. Entweder kann *niemand* mehr die Opfer wieder zum Leben erwecken oder hat *niemand* den Opfern geholfen bzw. sie gerettet. Dass mit dem *Niemand* der nicht existierende Gott gemeint sein könnte, legt auch die Tatsache nahe, dass in den Versen keine Hoffnung auf Auferstehung oder ein Leben nach dem Tod besteht, worin sich Celans Distanz von der Religiosität prägnant zeigt.

In *An niemand geschmiegt* wird die Hand zu einem Handstumpf entstellt, die Finger lösen sich von der Hand und gehen ihren eigenen Weg.

In einem existenziellen Sinne meint dies die radikale Verlassenheit desjenigen, der in solcher Situation nicht einmal mehr als Ich nennbar ist – [...] im Sinne der U-topie jedoch, wie sie die Büchner-Rede begreift, meint dieser Vers die völlige Offenheit eines Gegenübers, [...] die in paradoxer Einheit mit der Intimität des Bezugs steht.<sup>201</sup>

Hinzu kommt die verlorene Fähigkeit, die Hand zu gebrauchen, was im Hinblick auf die Sprache mit Verstummung gleichgesetzt werden kann:

---

<sup>200</sup> Willms, S. 508.

<sup>201</sup> Schulz, Georg-Michael: *Negativität in der Dichtung Paul Celans*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1977, S. 198.

Aber die Gebärden der Hand gehen überall durch die Sprache hindurch und zwar gerade dann am reinsten, wenn der Mensch spricht, indem er schweigt. Doch nur insofern der Mensch spricht, denkt er; nicht umgekehrt, wie die Metaphysik es noch meint. Jede Bewegung der Hand in jedem ihrer Werke trägt sich durch das Element des Denkens. Alles Werk der Hand beruht im Denken.<sup>202</sup>

Im Sinne der Sprachutopie kann eine solche entstellte Hand ihren Zweck nicht mehr erfüllen und macht sich diesbezüglich auf die Suche nach sich selbst, indem sie ihre Finger verliert. Jenseits dieser Suche steht jedoch das gesuchte Gegenüber, in dem das unbeschreibliche Du und darin das Leben vereint sind. „Das in der Vereinigung erfahrene Gegenüber ist nicht mehr geradlinig als das Göttliche identifiziert, sondern mit *Leben* als das Umfassende benannt, dem das Ich unmittelbar zugehört.“<sup>203</sup> Aus diesem Grund werden Schweigen und Verstummung in Form einer Verstümmelung oder Entstellung der Hand als notwendig angesehen und dargelegt:

Der Verlust der körperlichen Einheit und Unversehrtheit steht im Zusammenhang mit der Suche, von der die folgenden Strophen sprechen; Suche ist Bedingung dafür, daß das Leben ›gefunden‹ werden kann, ›Fund‹ jedoch hat hier den doppelten Aspekt, eine Suche vorauszusetzen und zugleich ein unverhofft Gewährtes, nicht Erzwingbares zu sein.<sup>204</sup>

Die verlorene Sprache ist der verlorenen Hand gleich, mittels derer gedacht und kommuniziert wird. „Man kann zwar denken, ohne zu sprechen, nicht aber ohne Sprache.“<sup>205</sup> Die Utopie besteht im Zusammenspiel zwischen Suchen und Finden, da die neue Sprache und Sprachebene zwar gesucht, aber nicht immer erfolgreich gefunden werden.

---

<sup>202</sup> André, S. 174.

<sup>203</sup> Schulz, S. 202

<sup>204</sup> Ebda, S. 198.

<sup>205</sup> Bellebaum, S. 168.

## 5. Fazit

Das Ziel dieser Arbeit war zu untersuchen, welche sprachlichen Korrelationen bei Ingeborg Bachmann und Paul Celan zu beobachten sind, welche Motiv- und Symbolparallelen als Strategie eingesetzt werden und welche Gemeinsamkeiten sie aufweisen. Darüber hinaus wurde versucht, den poetischen Dialog in den Gedichten beider Autor\*innen zu rekonstruieren und zu interpretieren.

Bei der Antwort auf die Frage nach der „neuen Sprache“ hat sich gezeigt, dass diese mit der Erkenntnis zusammenhängen muss. Eine neue Sprache ist für Bachmann gleich wie für Celan ein neuer Gang, der einer Erkenntnis gleicht. Im Hinblick auf die Geschichte versuchen jedoch beide zu zeigen, dass dies nicht immer zustande kommt, was durch die in den Versen auftauchende Skepsis ausgedrückt wird. Die Ambivalenz erfüllt die Aufgabe, dem Lesepublikum einen Rezeptionsspielraum zu gewähren und ihm dadurch zu ermöglichen, selbst über das eigene Verständnis zu entscheiden, wobei es sich an der Entstehung der neuen Sprache mitbeteiligen sollte. Dies wird anhand der Selbstverwirklichung oder Selbstzerstörung durchgezogen. Wir als Lesepublikum müssen lernen, mit der Sprache umzugehen. Sie ist etwas Lebendiges und durch unseren Umgang mit ihr wird die Sprache verändert, bereinigt oder beschmutzt. Von Bachmann wird außerdem öfters betont, dass es die Aufgabe der oder des Dichtenden ist, den Anstoß dazu zu geben, mit der Sprache richtig umzugehen. Zugleich hat sich erwiesen, dass es sich bei den späten Gedichten Bachmanns und Celans keinesfalls um einen Gegenpol zu ihrem früheren lyrischen Werk handelt, sondern dass die Dimension der neuen Sprache immer noch nicht erreicht wurde, was nun mit anderen sprachlichen Mitteln ausgedrückt werden muss. Die Sprachskepsis und die Utopie werden dabei in der Lyrik eingesetzt, um die gemeinsame Hoffnung auf eine neue Sprache zu äußern. Hinsichtlich der Analyse dieser beiden Instanzen wurde deutlich, dass die Utopie bei Bachmann ein größeres Ausmaß einnimmt als bei Celan. Bei ihr ist die Utopie eine Art Wunschbild, deren Umsetzung möglich scheint, während sie bei Celan etwas Unerreichbares bleibt. Bezugnehmend auf die Melancholie hat sich gezeigt, dass das Ich bei Bachmann ähnlich wie bei Celan als pessimistisch und versagend dargestellt wird. Außerdem wird bei beiden die Grenze überschritten, indem die Melancholie den Zustand des Wahnsinns erreicht. Mittels der Analyse wurde nachgewiesen, dass beide Autor\*innen mit diesem Motiv auf die gleiche Art und Weise arbeiten und damit zeigen, dass der seelische Zustand mit der Sprache eng zusammenhängt und mit der Erinnerung verknüpft ist. Im Hinblick auf die Stammelsyntax in beiden Fällen ist auch dasselbe Verständnis von Distanz klar erkennbar.

In Bezug auf das Motiv des Schweigens wurde festgestellt, dass dieses nicht zur Vorstellung von der neuen Sprache gehört, doch stets im lyrischen Werk beider Autor\*innen als Sinnbild präsent ist. Der Grund dafür ist die Folge vom krank(haft)en Sprachverhalten, das die Gesellschaft toleriert und das immer noch nicht überwunden wurde, was Bachmann und Celan unentwegt anprangern. Bei Bachmann wird das Schweigen bewusst eingesetzt, um diesen Zustand zu kritisieren. Bei Celan ist es viel mehr eine Reaktion auf die traumatischen Erlebnisse, die ihn als Person zum Verstummen bzw. zum Schweigen gebracht haben. Die beiden nutzen es allerdings auch als ihr gemeinsames Kommunikationsmittel oder als Antwort auf etwas, worüber die beiden nicht sprechen können.

In Anbetracht des dichterischen Dialogs lässt sich konstatieren, dass dieser auch außerhalb des Briefwechsels stattfindet. Bachmanns Zitate aus Celans Werken in ihren Gedichten, aber auch im Roman *Malina* sind ein klarer Verweis auf Celans Poetik. Beim Vergleich derselben Symbole kam heraus, dass Bachmann Celan sowie dem Lesepublikum einerseits eine intensive Beschäftigung mit seinem Werk vor Augen führen wollte. Andererseits war sie bemüht, trotz der Distanz weiterhin mit Celan in Kontakt zu bleiben und mittels ihrer Werke, durch die sie auf diejenigen Celans reagiert hat, mit ihm zu kommunizieren. „Damit erfasst sie einen zentralen Aspekt in der Poetologie Celans, nämlich die zugrunde liegende Absicht, Begegnung zu ermöglichen.“<sup>206</sup> Davon mal abgesehen, dass das Gespräch zwischen Bachmann und Celan nicht nur im Briefwechsel, sondern auch an zahlreichen Textstellen stattfindet, zeichnet es sich durch eine mehrere Jahre andauernde Beziehung aus, die selbst durch die räumliche und zeitliche Distanz aufrechterhalten wurde. Darüber hinaus wurde deutlich, dass auch im dichterischen Gespräch immer wieder die Symbole der Dunkelheit, des Schweigens und des Todes auftauchen. Das Gespräch erfüllt aus diesem Blickwinkel zwei Funktionen – eine poetische und eine heilende. Einerseits werden die Motive und Symbole eingesetzt, um ihre sinnbildliche Aufgabe zu erfüllen, andererseits versuchen Bachmann und Celan, aus ihrer Poetik eine Heilung zu schaffen – eine Heilung der Sprache, der Gesellschaft und ihrer selbst.

Bei den Natur- und Körperbildern wurde ebenso die Frage gestellt, welche Parallelen sie bei Bachmann und Celan aufweisen. Einerseits hat sich gezeigt, dass diese bei beiden utopisch wirken und Hoffnung auf etwas Neues hervorrufen. Andererseits ermöglichen die Naturbilder die Wirklichkeitsdarstellung der Sprache sowie deren Selbstverwirklichung. Bei

---

<sup>206</sup> Maening, S. 94.

Celan unterscheiden sich viele Natur- und Körpermotive von denjenigen Bachmanns insofern, dass sie häufiger mit der Shoah-Thematik verbunden sind. Dennoch sollen sie dem Entmenslichten (das dunkle Auge, die entstellte Hand etc.) und somit auch der Sprache etwas Schönes zurückgeben. Außer den lebensweltlichen Symbolen und Naturbildern wird auch durch das Motiv des Todes auf ein System hingedeutet, in dem der Tod in einem größeren Sinnzusammenhang stattfindet und bei dem es sich dabei um Werden und Vergehen handelt. Der Tod in den KZ ist entkoppelt von natürlichen Zusammenhängen, ist ein industrieller Tod und daher völlig sinnlos.

## 6. Literaturverzeichnis

### *Primärliteratur*

Bachmann, Ingeborg: Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung. München: Piper 1980.

Bachmann, Ingeborg: Sämtliche Gedichte. München, Zürich: Piper 1983.

Bachmann, Ingeborg: Werke. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum [u.a.]. 4 Bde. Band 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften. München u.a.: Piper 1983.

Badiou, Bertrand/Höller, Hans/Stoll, Andrea/Wiedemann, Barbara (Hrsg.): Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2008.

Brecht, Bertolt: An die Nachgeborenen. In: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg.: Werner Hecht u.a. Bd.12: Gedichte 2. Sammlungen 1938-1956. Berlin, Weimar, Frankfurt am Main: Aufbau/Suhrkamp 1988.

Celan, Paul: Büchner-Preis-Rede. In: *Büchner-Preis-Reden 1951-1971*. Stuttgart: Reclam 1972.

Celan, Paul: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1983.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Logisch philosophische Abhandlung. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1977.

Wolf, Christa: Kindheitsmuster. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1990.

### *Sekundärliteratur*

Agnese, Barbara/Pichl, Robert (Hrsg.): Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2009.

Albert, Nadine: Weiterschreiben? Entwürfe von Autorschaft in der deutschen Lyrik 1945-1968. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015.

Albrecht, Monika/Göttsche, Dirk (Hrsg.): Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 2002.

Albrecht, Monika/Göttsche, Dirk (Hrsg.): Ingeborg Bachmann: Kritische Schriften. München: Piper 2005.

Albrecht, Monika/Göttsche, Dirk (Hrsg.): »Über die Zeit schreiben« 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004.

André, Robert: Gespräche von Text zu Text. Celan – Heidegger – Hölderlin. Hamburg: Felix Meiner Verlag 2001.

Bach, Inka/Galle, Helmut: Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1989.

Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler 1997.

Bartsch, Kurt: „Ingeborg Bachmann heute. Rückschau auf Symposien in Ljubljana, Bad Segeberg/Hamburg, Rom, Warschau“, S. 352-363. In: Literatur und Kritik. Jahrgang 20, Heft 195/196, 1985.

Bellebaum, Alfred: Schweigen und Verschweigen. Bedeutungen und Erscheinungsvielfalt einer Kommunikationsform. Opladen: Westdeutscher Verlag 1992.

Böschstein, Bernhard; Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

Böttiger, Helmut: Celan am Meer. Göttingen: Wallstein Verlag 2017.

Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2012.

Böttiger, Helmut: Ingeborg Bachmann. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag 2013.

Böttiger, Helmut: Wir sagen uns Dunkles: Die Liebesgeschichte zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan. München: Deutsche Verlags-Anstalt 2017.

Burger, Hermann: Paul Celan. Auf der Suche nach der verlorenen Sprache. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1989.

Daive, Jean: La Condition d'infini: Sous la doupole. Paris: P.O.L. 1996.

Drossel-Brown, Cordula: Zeit und Zeiterfahrung in der deutschsprachigen Lyrik der Fünfziger Jahre: Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann und Christine Lavant. New York u. a.: Peter Lang 1995.

Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2018.

Đurišin, Dionýz: Die wichtigsten Typen literarischer Beziehungen und Zusammenhänge. In: Ziegegeist, Gerhard (Hrsg.): Aktuelle Probleme der Vergleichenden Literaturforschung. Berlin: Akademie Verlag 1968.

Eberhardt, Joachim: »Es gibt für mich keine Zitate«: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen: Max Niemeyer 2002.

Ekroll, Oddny: „Keine neue Welt ohne neue Sprache“. Zur Erkenntnisproblematik in Ingeborg Bachmanns Erzählungen *Das dreißigste Jahr*. Bergen 1979.

Emmerich, Wolfgang: Paul Celan. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

Encarnação, Gilda: »Fremde Nähe«. Das Dialogische als poetisches und poetologisches Prinzip bei Paul Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann 2007.

Felstiner, John: Paul Celan. Eine Biografie. München: C. H. Beck 1997.

Firges, Jean: Schwarze Sonne Schwermut. Die Melancholie als kreative und destruktive Kraft in Leben und Dichtung Paul Celans. Annweiler am Trifels: Sonnenberg 2011.

Frenzel, Elisabeth: Stoff-, Motiv- und Symbolforschung. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung 1963.

Frenzel, Elisabeth: Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1992.

Frenzel, Elisabeth: Vom Inhalt der Literatur. Stoff – Motiv – Thema. Freiburg: Herder 1980.

Gebhard, Walter: Der Zusammenhang der Dinge. Weltgleichnis und Naturverklärung im Totalitätsbewußtsein des 19. Jahrhunderts. Tübingen: Walter de Gruyter 1984.

Gehle, Holger: NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Wiesbaden: DUV 1995.

Gellhaus, Axel/Herrmann, Karin (Hrsg.): Qualitativer Wechsel. Textgenese bei Paul Celan. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010.

Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch. Bd. 12. Deutscher Taschenbuchverlag: München 1999.

Grimminger, Rolf: Vorbemerkung. In: Ders. (Hrsg.): Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Band 3. Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680 – 1789. München: Hanser 1980.

Harbusch, Ute: Gegenübersetzungen. Paul Celans Übertragungen französischer Symbolisten. Göttingen: Wallstein 2005.

Hatt, Hans: Herzliche Neuigkeiten. Wie funktioniert der Herzschlag? In: Geerlings, Wilhelm/Mügge, Andreas (Hrsg.): Das Herz. Organ und Metapher. Paderborn u. a.: Schöningh 2006.

Heidel, Caris-Petra (Hrsg.): Sexualität und Judentum. Frankfurt/Main: Mabuse-Verlag 2018.

Heidelberger-Leonard, Irene: Ernst Goldmann-Geschichten und Geschichte. In: Heidelberger-Leonard, Irene: „Text-Tollhaus für Bachmann-Süchtige?“. Wiesbaden: Springer Fachmedien 1998.

Heiser, Claude: Das Motiv des Wartens bei Ingeborg Bachmann. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 2007.

Hendrix, Heike: Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Zyklus: Eine Abrechnung mit der Zeit. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.

Hiebel, Hans H.: Das Spektrum der modernen Poesie. Interpretationen deutschsprachiger Lyrik 1900 – 2000 im internationalen Kontext der Moderne Teil II. (1945-2000). Würzburg: Königshausen & Neumann 2006.

Hotz, Constance: „Die Bachmann“. Das Image der Dichterin. Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs. Konstanz: Ekkehard Faude Verlag 1990.

Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. 2. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag 2000.

Höllerer, Walter: Thesen zum langen Gedicht. In: Völker, Ludwig (Hrsg.): Lyriktheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam 1990.

Ivanović, Christine: Das Gedicht im Geheimnis der Begegnung. Dichtung und Poetik Celans im Kontext seiner russischen Lektüren. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1996.

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

Jurgensen, Manfred: Ingeborg Bachmann: Die neue Sprache. Bern, Frankfurt/Main, Las Vegas: Peter Lang Verlag 1981.

Koschel, Christine: „Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte.“ In: Böschstein, Bernhard; Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

Koschel, Christine; Weidenbaum, Inge von (Hrsg.): Ingeborg Bachmann: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. München, Zürich: Piper 1983.

Lampart, Fabian: Nachkriegsmoderne. Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945-1960. Berlin/Boston: De Gruyter 2013.

Landfester, Ulrike: Das Zittern der Rose. In: Kraß, Andreas/Tischel, Alexandra (Hg.): Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2002.

Lengeler, Rainer: Shakespeares Sonette in deutscher Übersetzung: Stefan George und Paul Celan. Opladen: Westdeutscher Verlag 1989.

Lühe, Irmela von der: Abschied vom Utopia der Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung „Alles“. In: Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.): Text + Kritik: Ingeborg Bachmann. Heft 6. 5. Aufl. München 1995.

Mayer, Mathias: Interpretationen: Werke von Ingeborg Bachmann. Reclam: Stuttgart 2002.

May, Markus/Goßens, Peter/Lehmann, Jürgen (Hrsg.): Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. 2. aktualisierte und erweiterte Aufl. Weimar/Stuttgart: J. B. Metzler 2012.

Mechtenberg, Theo: Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1978.

Morrien, Rita: Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996.

Niemann, Norbert: Teure Verständnislosigkeit. Ingeborg Bachmann und die Gegenwart. In: Baumgart, Reinhard/Tebbe, Thomas: Einsam sind alle Brücken. Autoren schreiben über Ingeborg Bachmann. München: Piper Verlag 2001.

Oelmann, Ute Maria: Deutsche poetologische Lyrik nach 1945: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz 1980.

Olschner, Leonard: Im Abgrund Zeit. Paul Celans Poetiksplitter. Göttingen: Vandenhoeck Ruprecht 2007.

Overath, Angelika: Das andere Blau. Zur Poetik einer Farbe im modernen Gedicht. Stuttgart: J. B. Metzler 1987.

Paha, Bernhard: Die „Spur“ im Werk Paul Celans: Eine 'wiederholte' Lesung Jacques Derridas. Marburg: Tactum Verlag 2001.

Pichl, Robert: Das Werk Ingeborg Bachmanns: Probleme und Aufgaben. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch. 17, 1976.

Rameder, Isabella: Ich habe die Gedichte verloren: Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlaß und ihre Beziehung zum *Todesarten-Projekt*. Klagenfurt u. a.: Wieser 2006.

Reents, Friederike (Hrsg.): Gottfried Benns Modernität. Göttingen: Wallstein 2007.

Sailer-Wlasits, Paul: Die Rückseite der Sprache. Philosophie der Metapher. Wien/Klosterneuburg: Va Bene 2003.

Schneider, Klaus: Natur, Körper, Kleider, Spiel. Johann Joachim Winckelmann. Studien zu Körper und Subjekt im 18. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1994.

Schulz, Georg-Michael: Negativität in der Dichtung Paul Celans. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1977.

Speier, Hans-Michael (Hrsg.): Interpretationen. Gedichte von Paul Celan. Stuttgart: Reclam 2002.

Unsel, Siegfried: Anrufung des Großen Bären. In: Koschel, Christine; von Weidenbaum, Inge (Hg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München/Zürich: Piper 1989.

Völker, Klaus: Weiterschreiben und Wiederlesen. In: Über Ingeborg Bachmann I, Rezensionen 1952-1992, Hg. von Michael Schardt. 2. Aufl. Hamburg: Igel Verlag Literatur & Wissenschaft 2011.

Wagner, Klaus: „Stenogramm der Zeit“. In: *Der Spiegel* vom 18. 08. 1954.

Willms, Ralf: Das Motiv der Wunde im lyrischen Werk Paul Celans. München: Akademische Verlagsgemeinschaft 2011.

Wimmer, Gernot (Hrsg.): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Historisch-poetische Korrelationen. Berlin/Boston: Walter de Gruyter 2014.

## Abstract

HYBEN, Lubomír: „Alles ist eine Frage der Sprache“ – Sprachverständnis und Motivparallelen in der Lyrik Ingeborg Bachmanns und Paul Celans [Masterarbeit]. Universität Wien. Philologisch-kulturwissenschaftliche Fakultät; Masterstudium Deutsche Philologie.

In der vorliegenden Masterarbeit wird der Begriff der Sprache im lyrischen Werk Ingeborg Bachmanns und Paul Celans untersucht. Der Zentralpunkt liegt in der Analyse der Sprache und deren Verwendung sowie in der Interpretation der einzelnen Motive in Bachmanns und Celans Gedichten aus ihren Frühwerken *Die gestundete Zeit*, *Anrufung des großen Bären*, *Mohn und Gedächtnis* und *Die Niemandrose*, wobei gelegentlich auch Gedichte aus anderen Bänden miteinbezogen werden. Des Weiteren werden verschiedene Auslegungen der Gedichte verglichen. Zugleich wird auch auf die Instanz des dichterischen Dialogs in den Gedichten eingegangen sowie die aus der Sprache resultierende Ambiguität analysiert. Sowohl die Naturmotive, Motive der Vergänglichkeit und des Todes als auch Naturbilder, Utopie und Religiosität in der Lyrik werden ebenfalls gedeutet. Das Ziel ist der Versuch, die Frage zu beantworten, wie Bachmann und Celan mit der Sprache arbeiten, welche Parallelen, Nuancierungen und Differenzen in ihrer Sprachverwendung vorhanden sind, was durch diese Sprache erzielt wird, was die unterschiedlichen Manifestationen der Sprache Bachmanns und Celans beeinflusst hat und wo der Unterschied zwischen der Sprache Bachmanns und Celans sowie in den Symbolen und Motiven in deren poetischen Sprache liegt.