

Das Paradoxe der Ich-Befindlichkeit in der Lyrik Ingeborg Bachmanns

Das Paradoxe stellt in der Lyrik Ingeborg Bachmanns eine entscheidende, wenn nicht sogar die wichtigste Komponente dar. Es ist die adäquate Ausdrucksform nicht nur der paradoxen Aussagen, die die Rhetorik der meisten Gedichte Bachmanns charakterisieren, sondern zugleich jener Welterfahrung, in der eine ständige Ambivalenz zu sehen ist.¹ Der surrealistisch anmutenden, kühnen Metaphorik liegt eine vielschichtige Paradoxie zugrunde, die von einer schwierigen, konfliktgeladenen Beziehung des lyrischen Ichs zur Welt und zu sich selbst zeugt. Die apodiktische Formulierung dieses Spannungsverhältnisses sowie der Aussagecharakter, die sentenziöse Form des poetischen Stils bekunden zugleich jene Kompromisslosigkeit, die weit über die ästhetischen Bereiche hinaus weist und auch den dichterischen Modus einer höheren Instanz der Individualethik unterordnet.² Nicht einmal die lebensbejahenden Gesten, die immer wieder versuchen, die tief pessimistischen Einsichten in die „condition humaine“ im Allgemeinen und in ihr eigenes Schicksal im Besonderen auszugleichen, können die tragische Ironie in den Paradoxien ihrer Lyrik auflösen. Gerade deshalb ist es verfehlt oder zumindest ungenügend, die charakteristische Attitüde in der Bachmannschen Lyrik, nämlich die ständige Skepsis der Poesie gegenüber nur auf die philosophische und dichterische Tradition der Sprachkrise in Österreich zurückzuführen, auch wenn die Autorin gewissermaßen diesem kulturellen Erbe verpflichtet ist. Ihr Zweifel oder sogar ihre Verzweiflung gelten also nicht nur der eigenen Dichterexistenz, sondern ihrer Existenz überhaupt.³ So sind die beiden Daseinsformen im Werk schwer zu trennen. Die fortwährende Selbstbefragung und der damit verbundene Erkenntnisprozess bedingen die Sprache als unentbehrliches Mittel der Selbstartikulation doppelt: nicht nur für den Dichterberuf sondern auch für die Selbstbestimmung. Von diesen beiden ist jedoch das Letztere wichtiger, denn es involviert auch die Frage der Berufung zur Dichtkunst.

Davon zeugt schon das 1949 erschienene frühe Gedicht „Es könnte viel bedeuten“. Der Text, der noch mehrere Topoi der literarischen Tradition enthält, formuliert die schmerzhaften Grunderfahrungen des menschlichen Daseins durch die Verknüpfung von existenziellen Paradoxien.

Es könnte viel bedeuten: wir vergehen,
wir kommen ungefragt und müssen weichen.
Doch daß wir sprechen und uns nicht verstehen
und keinen Augenblick des andern Hand erreichen,

¹ Den „eigentümlichen Bachmannschen Ton“ bringt Rita Svandrlík mit dem „Festhalten an [der] abstrakten Hoffnung“ in Zusammenhang, „der die unbeirrbar Entlarvung der Vergeblichkeit der Geschichte entgegensteht.“ Rita Svandrlík: Ästhetisierung und Ästhetikkritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Text + Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. Hrsg. Heinz Ludwig Arnold. München, 1984, S. 29.

²Zu Recht schreibt Günter Blöcker: „Die Verse Bachmanns sind getragen von einer radikalen Illusionslosigkeit, aber auch von einer noblen, kraftvollen Schicksalsbereitschaft.“ Günter Blöcker: *Die gestundete Zeit*. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich: Piper 1989, S. 14.

³ „Verzweiflung und Hoffnung, beide, untrennbar, ineinander verwoben“ – charakterisieren die Lyrik Bachmanns nach Helmut Heißenbüttel. Helmut Heißenbüttel: Gegenbild der Heillosen Zeit. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges (s. Anm. 2), S. 23.

zerschlägt so viel: wir werden nicht bestehen.
Schon den Versuch bedrohen fremde Zeichen,
und das Verlangen, tief uns anzusehen,
durchtrennt ein Kreuz, uns einsam auszustreichen. (22)⁴

Die auseinander entwickelten Paradoxa fassen die Einmaligkeit und Schönheit des Lebens und dessen Versäumnisse als tragische Notwendigkeit zusammen. Aus dem Widerspruch – die Vergänglichkeit, die jedem Leben eine unwiederbringliche Chance bietet, sich zu verwirklichen und so bleibende Werte zu hinterlassen, wird durch die Unzulänglichkeit unseres Wesens verspielt – folgt die tragische Paradoxie, dass der Mensch, der allein imstande ist, auch sein geistiges Wesen zu artikulieren und sich mit dem anderen Menschen zu verständigen, zur Einsamkeit und zum Auslöschen verdammt ist. Den größten Widerspruch stellt jedoch die Konditionalform dar, indem sie im menschlichen Leben sogar diese beschränkte Möglichkeit zu rühmen weiß.

Es gibt im Gedicht keine strukturelle Verbindung, die nicht dieses tragisch-schöne Paradoxe hervorheben würde. So macht es z.B. die rhetorische Opposition in den Anfangszeilen der beiden Strophen deutlich, indem die ähnlich aufgebauten Aussagesätze die einmalige Perspektive der Endlichkeit und deren Vereitelung einander gegenüberstellen. Aber auch die Reimtechnik hat diese Funktion, denn mit den Kreuzreimen verbundene Worte vermitteln ebenso die Paradoxie wie die höheren semantischen Einheiten des Textes. Die Verben bzw. Infinitivformen 'vergehen' (als Bezeichnung der Einmaligkeit), 'verstehen', 'bestehen' und 'anzusehen' haben zwar eine positive Bedeutung, da sie aber im Kontext relativiert oder gerade negiert werden, tragen sie mit ihrem anderen Sinnpotential zum Paradoxon des Gesamttextes bei.

Das Gedicht „Entfremdung“ hält den subjektiven Zustand der Ausweglosigkeit des lyrischen Ich fest.⁵ Die eingestandene Verzweiflung und Ratlosigkeit, die in der wiederholten Frage „Was soll nur werden?“ formuliert werden, zeugen von einer schmerzhaften Rechenschaft über die kaum mehr erträgliche Befindlichkeit, die in der Reihe von Paradoxa reflektiert wird. Die den ganzen Text umrahmenden Feststellungen – „In den Bäumen kann ich keine Bäume mehr sehen“ sowie „Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen“ (23) summieren nur die Besonderheiten der Welt- und Selbstentfremdung, die in diesem Klagelied aufgezählt werden, die aber niemanden beschuldigen. Die Verzagtheit richtet sich nämlich gegen das lähmende Bewusstsein der zerrissenen Seele, die sich aber trotz der Frustration nach den heilenden Erlebnissen sehnt und nach einem Ausbruch aus der eigenen Gefangenschaft tastet: „Auf den Bergen werden nachts die Feuer brennen. / Soll ich mich aufmachen, mich allem wieder nähern?“ Den inneren Zwiespalt drückt deshalb am besten jenes Paradoxon aus, das nicht nur den völligen Unmut, sondern auch den Lebenshunger des Ich artikuliert: „Ich bin satt vor der Zeit / und hungre nach ihr.“

Abwandlungen derselben Fragen der disharmonischen Beziehungen zur Welt und zu sich selbst thematisieren die beiden Bachmann-Gedichte „Die Welt ist weit“ und „Wie soll ich mich nennen?“ Die Diskrepanz, die zwischen der Welt und dem Ich besteht, ist jedoch

⁴ Die Gedichte Bachmanns werden nach der folgenden Ausgabe zitiert: Ingeborg Bachmann: Sämtliche Gedichte. München: Piper 1998. Auf die Zitate wird im Text nur mit der Seitenzahl hingewiesen.

⁵ Kurt Bartsch zitiert *Es könnte viel bedeuten* und *Entfremdung* unter den Gedichten, in denen „sich Kontinuität auch im Ausdruck von Orientierungs- und Ziellosigkeit sowie von gestörten Beziehungen eines entfremdeten Ichs [findet]“. Kurt Bartsch: Ingeborg Bachmann. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Stuttgart; Weimar: Metzler 2000, S. 41.

auf die innere Unstimmigkeit zurückzuführen, auf das verlorene Gleichgewicht, das dem Seiltänzer mit dem Sturz in die Tiefe droht. Die größte Spannung in „Die Welt ist weit“ ergibt die Paradoxie, die Gleichzeitigkeit der alle Extreme der Welterfahrung aufzeigenden Leidenschaft und der stillen Größe der Selbstbeherrschung derselben Seele involviert. Die außerordentliche ästhetische Wirkung entsteht wiederum durch das Spannungsfeld, das sich zwischen der Textsemantik und Textmodalität erstreckt. Während nämlich auf der semantischen Ebene die metaphorischen Übertreibungen und die kategorische Form der Aussagen auf die tiefste Ergriffenheit hinweisen, wird dieses Pathos zugleich durch den schlichten, nüchtern disziplinierten Ton zurückgenommen.

Der Auftakt täuscht Selbstsicherheit und Welterfahrung vor:

Die Welt ist weit und die Wege von Land zu Land,
und der Orte sind viele, ich habe alle gekannt,

ich habe von allen Türmen Städte gesehen,
die Menschen, die kommen werden und die schon gehen. (32)

Doch im Kontext modifiziert sich diese scheinbare Überlegenheit in dreifacher Hinsicht. 1. Die mit den Indefinitpronomen 'alle' markierten Hyperbeln drücken keine Selbstgenügsamkeit aus, sondern jene Weltoffenheit, die nie aufhört, das Unbekannte in sich aufzunehmen. 2. „Die Gesänge der Vielfalt“ schöpfen ihre Erlebnisse nicht nur aus der räumlichen Ferne, sondern genauso aus der inneren Tiefe. Damit kann man den kaum stillbaren Lebenshunger erklären – „Den Wein aus fünf Bechern trank ich in einem Zuge aus“ –, diesen pantheistisch-rauschhaften Versuch der Weltverinnerlichung. 3. Da aber die ersehnte Vollendung des Lebens „draußen“ allein nie erreichbar ist, verraten die übertreibenden Feststellungen „alle gekannt“ und „gesehen“ eher eine Resignation. So spricht eine Person, die müde geworden ist und nichts Neues mehr vom Leben, von der „Welt“ erwarten kann. Das bestätigt auch das Futur: sogar diejenigen Menschen, „die kommen werden“, wurden schon gesehen.

Diesem „déjà-vu-Erlebnis“ der Melancholie widerspricht scheinbar das andere Paradoxon: „Die Fahrt ist zu Ende, / doch ich bin mit nichts zu Ende gekommen“ (32), in Wirklichkeit aber bedingen sich die beiden Erfahrungen. Denn die Enttäuschung – „schon alles gesehen“ – kommt von der bitteren Einsicht, dass das suchende Ich „mit nichts zu Ende gekommen“ ist. Es hat sogar unterwegs viel gelitten und viel verloren. Die verletzte Seele scheint sich mit dem Scheitern abzufinden. Mit dem paradox-ambivalenten Erlebnis von Zugehörigkeit und Unzulänglichkeit wird diese Situation charakterisiert:

Die Fahrt ist zu Ende.
Noch bin ich mit jeder Ferne verkettet,
doch kein Vogel hat mich über die Grenzen gerettet [...] (32)

In einer Reihe von Metaphern des Zögerns und Unwillens findet sich das Ich scheinbar mit seinem gescheiterten Leben ab. Sein Gesicht sieht nicht mehr nach oben, sondern nach unten, und sein Schlaf will nicht „wandern“. Es fehlt die „treibende Kraft“. Es wird das Wasser vermisst, das auch bei Bachmann das Lebenselement symbolisiert und als solches die Erfüllung des Daseins ermöglicht, indem es „in die Mündung zieht“. Dieser Teil des Gedichtes schließt mit der passiven Ergebenheit des ermüdeten Menschen und kehrt zur Anfangszeile zurück. Auf die im Aufklang formulierte Aussage – „Die Welt ist weit“ – weist die Schlusszeile der dritten Strophe zurück: „Ich weiß die Welt näher und still.“ Wieder eine

Paradoxie, denn die Verweise auf die räumlichen Entfernungen ‘weit’ und ‘näher’ zeigen nur auf den ersten Blick einen Widerspruch. Die Welt stellt ja in diesem Text nicht das All, die kosmische Unendlichkeit dar, sondern den virtuellen Raum des lyrischen Ichs, in dem es sich bewegt und in dem dessen Dimensionen völlig subjektiv erlebt werden. Abhängig von der inneren Verfassung wird dieser Mikrokosmos bewertet, in allen Fällen ist er aber nur als menschliche Umwelt zu deuten. Deshalb weiß das Ich sie „näher“, weil es schon alle Wege und Orte in ihr kennt.

Es soll aber auch ein anderes Universum geben, in dem das der schon bekannten Welt überdrüssig gewordene Geschöpf Trost findet. Im Abschluss wird nun ein Paradoxon der Hoffnung ausgesprochen – die ewige Utopie der metaphysischen Sehnsucht. Mit hymnischer Feierlichkeit wird das Symbol dieses imaginären Reiches der Schönheit und Vollendung des Herzensopfers besungen:

Hinter der Welt wird ein Baum stehen
mit Blättern aus Wolken
und einer Krone aus Blau.
In seine Rinde aus rotem Sonnenband
schneidet der Wind unser Herz
und kühlt es mit Tau. (33)

Die Fortsetzung dieser Symbolik in der letzten Strophe deutet auch auf die Frucht des Blutes, die Gott annimmt. Das surrealistisch (und zugleich paradox) anmutende Bild – ein Baum mit goldener Schale jenseits der Welt – trennt die Wirklichkeit, die Welt der Erfahrungen, von der Möglichkeit einer anderen, himmlischen Sphäre, deren religiöser Bezug nicht zu übersehen ist. Der faustische Traum vom erfüllten Augenblick erscheint hier als unerfüllbarer Wunsch nach der Einsicht in die Vollendung des Lebens, die „im Herbst der Zeit“, also in der Nähe des Todes und in Gottes Händen stattfindet. Nicht einmal das Pathos der Gewissheit will uns aber über den utopischen Charakter des christlichen Mysteriums hinwegtäuschen. Aus der Zeitform Futur können wir zumindest darauf schließen, und aus der Paradoxie, die das menschenwürdige Leben „hinter der Welt“ zu finden sucht. Etwa so, wie in Paul Celans „Fadensonnen“, in dem die Poesie nur außerhalb der humanen Welt ihre Gültigkeit erhalten kann: „[...] es sind / noch Lieder zu singen jenseits / der Menschen.“⁶

An „Die Welt ist weit“ knüpft das Gedicht „Wie soll ich mich nennen?“ sowohl in seiner Symbolik als auch in seiner tragischen Paradoxie unmittelbar an. Während im vorher untersuchten Gedicht der Baum als Träger der Opferschale erscheint, identifiziert sich das lyrische Ich in „Wie soll ich mich nennen?“ ebenfalls mit einem Baum. Es gibt aber in seinem Leben keine Beständigkeit und – wie in einer Seelenwanderung – nimmt es die Gestalt eines Vogels an. Es geht hier jedoch nicht um das beruhigende Gefühl der Unsterblichkeit, wie es von der Reinkarnationslehre vermittelt wird, sondern um die Identitätskrise des Ich.

Wie halt ich mich? Ich habe vergessen,
woher ich komme und wohin ich geh,
ich bin von vielen Leibern besessen,
ein harter Dorn und ein flüchtendes Reh. (30)

⁶ Paul Celan: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 2. Gedichte 2. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 26.

Die ständige Verwandlung wirkt verwirrend, denn die Persönlichkeit verliert dadurch ihre Souveränität. Deshalb fühlt sie sich überhaupt nicht frei, im Gegenteil: sie hält sich selbst für „vielen Leibern“ ausgeliefert. Es sei dahingestellt, wieweit dieses Bild vielleicht auch als metaphorischer Ausdruck der sexuellen Abhängigkeit gilt; die beklemmende Determiniertheit des Menschen ist auf alle Fälle ausgesprochen. Was einen verstört, ist nicht einmal – oder zumindest in erster Linie nicht – die äußere Bedingtheit, sondern die innere, die dem eigenen Schicksal entstammt. Daher kommt die Konfusion, die völlige Ratlosigkeit hinsichtlich des eigenen Loses und der eigenen Person. Da sich das Ich immerwährend verwandelt, ändern sich auch die zu der jeweiligen Gestalt gehörenden Rollen. So wird aus dem Gewalttäter ein Opfer: aus dem „harten Dorn“ (gelegentlich) „ein flüchtendes Reh“; und umgekehrt. Der Hinweis auf die Seelenverwandlung und die hier geschilderte Identitätskrise machen eigentlich die jedem Menschen innewohnende Verwandlungsfähigkeit nur sichtbar, die in gegebenem Fall auch verhängnisvolle Folgen haben kann: „Freund bin ich heute den Ahornzweigen, / morgen vergehe ich mich an dem Stamm ...“ Im überempfindlichen Geist verbindet sich dieses Krisenbewußtsein zugleich mit einem Schuldgefühl, das uns unwillkürlich an die Erbsünde erinnert: „Wann begann die Schuld ihren Reigen, mit dem ich von Samen zu Samen schwamm?“

Das Ich lehnt sich gegen diese deterministische Verkettung auf, denn es hofft auf ein anderes Leben. Dieser Zukunftsglaube wird allerdings durch die unerwartete Einschaltung des semantischen Gegensatzes von ‘Beginnen’ gleichzeitig in Frage gestellt: „Aber in mir singt noch ein Beginnen /– oder ein Enden – und wehrt meiner Flucht [...]“ (30) Diese paradoxe Einfügung verrät die innere Unsicherheit, die das Ich zu extremen Äußerungen zwingt, da es seinen Modus Vivendi selbst nicht mehr finden, noch weniger bestimmen kann. Es bleibt so nur die zaghafte Hoffnung auf das Entdecken des eigenen Selbst: „Vielleicht kann ich mich einmal erkennen, / eine Taube einen rollenden Stein ...“ Die Annahme, dass die genaue Benennung, das treffende Wort bei der Selbsterkenntnis hilft oder helfen könnte, dass es aber dieses Wort nicht gibt oder dass es zumindest nicht auffindbar ist, zeugt wahrscheinlich nicht von irgendwelcher Sprachskepsis, sondern im Gegenteil: vom Glauben an die magische Kraft des Wortes: „Ein Wort nur fehlt! Wie soll ich mich nennen, / ohne in anderer Sprache zu sein.“⁷ (30) Der geniale Kunstgriff des letzten Satzes besteht gerade darin, dass das Paradoxon die wahre Paradoxie eher verschleiert als ausspricht. Sie liegt nämlich tiefer. Denn die Identitätskrise ist weniger eine Frage der Benennung, der richtigen Artikulation als das Problem der Beziehung des Ichs zur Welt. Die Heimatlosigkeit, die im Werk Bachmanns ein zentrales Thema ist, zeigt sich zwar oft (auch) in der sprachlichen Wurzellosigkeit, wie bei der Protagonistin der Novelle „Simultan“, Ursache und Wirkung dürfen aber nicht verwechselt werden. Wenn jemand nicht mehr weiß, in welcher Sprache, in welcher Kultur und – daraus folgend – in welchem Land er oder sie zu Hause ist, kann leicht auch die eigene innere Identität verlieren. Der „Schwebezustand“, überall heimisch zu sein, ist zwar berauschend, auf die Dauer aber selten ohne schwerwiegende Folgen zu ertragen. Die In-Frage-Stellung der eigenen Zugehörigkeit, diese Wurzellosigkeit erscheint hier eben als negativer Ausdruck der ewigen Verwandlung, die das Ich ermüdet. Es gibt aber anscheinend keinen Weg mehr nach Hause. Er wird wahrscheinlich nicht einmal gewünscht, denn das Zuhause lebt nur in Erinnerung, es ist keine Wirklichkeit mehr: „Doch der Rauch

⁷ Vgl. dazu noch: Kurt Bartsch (s. Anm. 3), S. 58f.

überm Herd lässt uns das Feuer nicht sehn“ (35). Schon der nahezu provokative Titel des Gedichtes „Beweis zu nichts“, aus dem soeben zitiert wurde, rechnet mit jeder Nostalgie ab. Inwieweit aber diese trockene Nüchternheit einen spontan akzeptierten Dauerzustand des Immer-unterwegs-Seins oder eine forcierte Unbekümmertheit der Seele darstellt, ist schwer zu entscheiden. Die wichtigste Quelle der Paradoxie, die immer wieder neu formuliert werden muss, sehen wir in dieser zum Schicksal gewordenen Zwischenstation des Lebens. Die daraus stammenden und existenziell erlebten Spannungen ergeben dann die unausgesetzten Schwankungen zwischen Höhe und Tiefe, Hingerissenheit und Niedergeschlagenheit, Lebensrausch und Todesverlangen.

„So weit im Leben und so nah am Tod, / daß ich mit niemand darum rechten kann, / rei ich mir von der Erde meinen Teil [...]“ (166), heißt es in „Strömung“, das ohne jegliche Illusion über die realen Möglichkeiten des Ichs Rechenschaft ablegt. Als ob aber dieser für sich erzwungene Teil das Ich nicht befriedigen könnte, richtet es sich für das Ersatzglck ein: „Mit meinem Mörder Zeit bin ich allein. / In Rausch und Blue puppen wir uns ein.“ Die Personifizierung der Zeit als Mörder und die Verbalmetapher („puppen wir uns ein“) zeigt das Subjekt als gefährdet, das vor der Vergänglichkeit in die vorläufige Geborgenheit der Selbstvergessenheit flieht. Die Aufhebung der Zeit, der „Fall aus der Zeit“ wird herbeigewnscht in einem anderen Gedicht mit dem Titel „Fall ab, Herz“. Nicht einmal die Zeitlosigkeit kann aber das Glück bewahren. Auf diese paradoxe – von sich selbst entfremdete – Wunschvorstellung weist die letzte Strophe hin:

Und was bezeugt schon dein Herz?
Zwischen gestern und morgen schwingt es,
lautlos und fremd,
und was es schlägt,
ist schon sein Fall aus der Zeit. (41)

Die Unmöglichkeit der Glckerfllung wird auch mit dem grotesk-paradoxen Verhältnis von Zeit und Liebe erklärt. Nach dem „Reigen“ besteht dieser Widerspruch darin, dass die Liebe zwar im menschlichen Leben von größter Auswirkung ist, jedoch keine Erwidernng findet: „Die Liebe währt am längsten / und sie erkennt uns nie.“ (45) Disharmonie wird aber durch zeitliche Diskrepanz verursacht: „Die Zeit tut Wunder. Kommt sie uns aber unrecht, / mit dem Pochen der Schuld: wir sind nicht zu Hause.“ (46) („Herbstmanver“)

Es gibt kaum ein Werk in der Lyrik Bachmanns, in dem wir diese schmerzhaften Widersprüche in der Form des Paradoxen nicht vorfinden könnten. Als ästhetischer Höhepunkt dieser komplexen Daseinserfahrung soll das berühmte Sptgedicht „Böhmen liegt am Meer“ gedeutet werden. Als lyrisches Testament und Summa aller bisherigen poetischen Einsichten erklingt das inbrnstige Bekenntnis zum Leben – nochmals in seiner vollen Widersprüchlichkeit. In der Fachliteratur wurden sowohl die philologischen als auch die geschichtlichen Hintergründe des schon im Titel enthaltenen Paradoxons erläutert,⁸ weniger aber die in den Paradoxien des Textes innewohnende Dichotomie, die das ganze Werk durchdringt und das Widersinnige in der räumlichen Dimension mit dem der zeitlichen vertieft. Diese Ambivalenz der Paradoxien bestimmt die Gesamtstruktur des Textes und ist darauf zurückzuführen, dass das Pathos der Erfüllung ihren Sinn nur aus der Perspektive des

⁸ Vgl. die Interpretationen von Peter Horst Neumann: Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest, in: Gedichte und Interpretationen. Bd. 6. Gegenwart. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart: Reclam 1982, S. 84ff. und von Kurt Bartsch (s. Anm.3.), S. 126f.

Verzichtet erhält. Die Freude über das „gelobte Land“ und über das Zu-sich-Finden erscheinen zwar hier als virtuelle Wirklichkeit, sie werden aber zugleich durch die Konditionalsätze in den Bereich der bedingten Möglichkeiten verwiesen.

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern. (177)

Das imaginäre Land der Harmonie wird ferner mit dem Gedanken des Liebesopfers verbunden. Die ganze rhetorische Konstruktion bestätigt sich deshalb nur in ihrer Steigerungsfunktion, etwa im Sinne der folgenden Transponierung: ‘Dieses Land ist so schön, so vollkommen, dass ich hier sogar den Liebeskummer ertragen könnte’. (Da es sich in diesen Sätzen um Hypothesen handelt, kann auch noch das Adverb ‘gern’ verwendet werden.)

Böhmen als gewähltes Heimatland („Land meiner Wahl“) verkörpert also Wunschbilder, Verheißungen von einem Ort, an dem man sich glücklich fühlt. Diese poetische Vision wird aber außer der Bedingtheit (Konditionalformen) noch durch zwei weitere Faktoren gleichzeitig zurückgenommen. Den einen relativierenden Umstand bildet die geographische Unstimmigkeit, in erster Linie aber nicht wegen ihrer faktischen Absurdität, sondern wegen ihrer symbolischen Projektion. In der grenzenlosen Hingerissenheit werden nämlich unvereinbare Terrains der menschlichen Wunschträume verschmolzen. Die paradoxe Behauptung des Titels macht also nur die andere und tiefer liegende Unmöglichkeit sichtbar, und zwar das Aneinandergrenzen der antinomischen Bereiche von Festland und Meer. Ersteres ist Inbegriff der Sicherheit und der Vorstellbarkeit. Es ist das Reich der möglichen Festigung, der bürgerlichen Solidität und der Geborgenheit auf Kosten der Einengung. Das Meer hingegen stellt die Unendlichkeit und Unbegrenztheit, die Welt der unbekanntem Abenteuer und die Faszination der Boheme dar. Auf der einen Seite befindet sich das Land, wo die „Häuser grün“ und „die Brücken heil“ sind, auf der anderen die offene Hafenstadt, wo „Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe unverankert“ sind. Nicht einmal das Wortspiel ‘Böhmen’ - ‘böhmisch’ in dem Zuruf: „Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren [...] Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser, und Venezianer“ kann aber den Antagonismus in den zwei völlig unterschiedlichen Lebensformen auflösen. Der Mensch kann nicht zu beiden Welten gehören – zumindest auf einmal nicht. Die Sympathie, die das lyrische Ich mit den „unverankerten“ Böhmen eingesteht, enthält auch schmerzhaftes Resignation. Der Vergleich – „Und irrt euch hundertmal, / wie ich mich irrte“ – und das Paradoxon – „Proben nie bestand, doch habe ich sie bestanden, ein und das andre Mal“ – verweisen auf die Schicksalsgemeinschaft und zugleich auf ihre Ungenügsamkeit, während das stolze Wort ‘bestanden’ mit dem darauf folgenden Vergleich („Wie Böhmen sie bestand“) die beiden Bereiche einander anzugleichen versucht.

Die zwei Abschlussstrophen akzentuieren die Ambivalenz im Bekenntnis des lyrischen Ich. Die letzten Paradoxe stellen seine ironische Situation noch einmal dar, nur diesmal mit elegischem Ton des Abschieds, jedoch nüchtern und mit der Klarsicht der intellektuellen Überlegenheit:

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner
Wahl zu sehen.

Der seltsame Wortgebrauch 'Ich grenz' verschleiert schamhaft die Anhänglichkeit der Hoffnung auf die bindenden Momente, die am wichtigsten sind: auf das erlösende Wort und auf das Land der letzten Geborgenheit. Nur das Paradoxon – „wie wenig auch, an alles immer mehr“ – verrät das Verkrampfensein und die Verzweiflung der Illusion. Die Identifikation mit einem Heimatloser, „der nichts hat, den nichts hält“, bedeutet aber nicht nur ein resigniertes Sich-Abfinden, sondern auch die stille Ahnung von Erwähltheit. Denn trotz aller Einschränkungen ('nur noch', 'strittig') wird die Botschaft verkündet: Nur diejenigen können das „gelobte Land“ erblicken, die der Berufung des Unendlichen folgen, wie Moses dem Wort Gottes und das lyrische Ich des Meeres Ferne.

Die doppelte Perspektive von berauscher Einsicht in die Vollendung des Daseins und vom Bewußtsein des notwendigen Verzichtes erklärt die wiederholt distanzierende Selbstlosigkeit. „Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich“ - heißt es gleich am Anfang in der vierten Zeile und bald danach: „Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich. / Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.“⁹ Mit dieser Geste der Selbstverleugnung und der Bereitschaft, sich im kollektiven Schicksal des Menschen aufzulösen, vollendet sich zugleich die Paradoxie der Humanität.

Während die bis jetzt analysierten Gedichte die auf Paradoxen ruhenden Bekenntnisse des poetischen Weltbildes im Ganzen darstellen, zeigt das andere berühmte Werk „Keine Delikatessen“ die Paradoxa der Bachmannschen *Ars poetica* im engeren Sinne des Wortes am besten. Die thematische Einengung ist aber nur scheinbar, denn die unmittelbaren Reflexionen über den Sinn oder eher über die Sinnlosigkeit der eigenen Poesie und überhaupt des dichterischen Berufs führen zwangsläufig zu den allgemeineren Fragen nach der Erfüllung der schicksalhaften Berufung. Und so bilden sie deutliche Parallelen zu den früher zitierten Texten, vor allem aber zu „Böhmen liegt am Meer“. Mit dem beachtlichen Unterschied, dass die tief pessimistischen Einsichten von „Keine Delikatessen“ durch keine lebensbejahenden Gesten gemildert werden. Die düsteren Aussagen in der Anfangszeile – „Nichts mehr gefällt mir“ – und in der Schlussentzungen klingen gleichermaßen kategorisch: „Mein Teil, es soll verloren gehen“.¹⁰ Die nüchternen Feststellungen umrahmen aber lange Textstellen, welche die trübsinnigen Behauptungen zwar nicht zurücknehmen, sie aber in eine ganz andere Perspektive setzen. Und zwar deshalb, weil sie eine doppelböckige Struktur bezeigen. Denn das Nachdenken, das quälende Grübeln über die Nützlichkeit der Poesie wird zwar mit der resignierten Schlussfolgerung abgebrochen: „Wer wird sich den Schädel zerbrechen / über so überflüssige Dinge“, aber die einmalige Metaphorik, die virtuose poetische Ausdrucksform, mit der dieser Überfluss, diese Entbehrlichkeit formuliert wird, widerspricht zugleich dieser kategorischen Abwertung. Was die Vernunft verleugnet, bestätigt die poetische Kunstfertigkeit. Das größte Paradoxon und die tiefste Ironie in der

⁹ Vgl. dazu noch: Ines Knoll: Über das Prophetische im Werk der Ingeborg Bachmann. In: Einen einzigen Satz haltbar machen. Versuche zu Ingeborg Bachmann. Wien: Exerzitien- und Bildungshaus 1995, S. 48.

¹⁰ Zur Funktion der Leer- und Endzeilen in der Lyrik Bachmanns s. Monika Schmitz-Emans: Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen. In: Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6–9. Juni 1991. Hrsg. von Gudrun Brokoph-Mauch und Annette Daigger. St. Ingberg: Röhrig 1995, S. 54f.

Bachmannschen Lyrik sind wahrscheinlich hier zu suchen. Der sozial bedingungslos engagierte Mensch verwirft das *L'art pour l'art*, die zum Selbstzweck gewordene Formenspielerei der Kunst, kann (oder will) aber seine Distanzierung nur mit Hilfe der Sprachmagie zum Ausdruck bringen. So entlarvt sich die selbstverleugnende Geste zugleich, indem sie auch das Können der soeben abgelehnten Dichtkunst aufzeigt. Die Ironie und Selbstironie beziehen sich auf das Handwerkliche, das Gemachte in der Dichtkunst: „Soll ich / eine Metapher ausstaffieren / mit einer Mandelblüte? / die Syntax kreuzigen auf einen Lichteffect?“ Dadurch, dass die Sinnggebung in der Sprachsymbolik als etwas Zusätzliches und künstlich Forciertes diskreditiert und die sprachliche Normverletzung, die bekanntlich eines der wichtigsten Merkmale der Poesie ist, hier als „Gewalttat“ bezeichnet wird, unterminiert das lyrische Ich den herkömmlichen Mythos von Künstlergenialität. Zum Selbstbewusstsein der Dichterpersönlichkeit gehört aber, dass die Abrechnung und Selbstentlarvung in der perfekten Ausrüstung des poetischen Talentes stattfinden.

Der esoterischen Welt des Ästhetizismus wird die Einsicht in das Elend der „untersten Klasse“ gegenüber gestellt.¹¹ Die auch typographisch sehr anschauliche Darstellung des Hinuntergehens auf den Treppenstufen „Hunger / Schande / Tränen / und / Finsternis“ ist nicht bloß eine demonstrative Kundgebung der Solidarität, sondern zugleich eine Erklärung für die Abkehr vom Schönheitszauber der Poesie. Trotz der eindeutigen Stellungnahme des lyrischen Ichs zeugen die Paradoxa der nächsten Sätze von tiefer Verunsicherung und Erschütterung: „ich verzweifle noch vor Verzweiflung“; „über das viele Elend [...] werde ich auskommen“. Der lapidare Stil und der beherrschte, zurückhaltende Ton dürfen uns nicht über die persönliche Betroffenheit hinwegtäuschen: Wer *so* spricht, ist zur letzten Rechenschaft bereit. Die Zuwendung zu den Benachteiligten des Lebens bedeutet viel mehr als humane Geste, denn ein moralischer Befehl der Selbstlosigkeit steht hinter der sozialen Verpflichtung. Nur von dieser ethischen Höhe ist es verständlich, warum die souveräne Entscheidung für den Verzicht auf den Wohlklang der Dichtkunst mit der Selbsteinschränkung verbunden ist. „Ich vernachlässige nicht die Schrift, sondern mich.“ Diese innere Entschlossenheit wird in den bescheidenen, jedoch zugleich stolzen Worten formuliert: „Die andern wissen sich / weißgott / mit den Worten zu helfen. / Ich bin nicht mein Assistent.“ Zur Weisheit der generösen Seele gehört auch die illusionslose Anerkennung der Grenzen bei der begrifflichen Erkenntnis. Gerade ein Dichter ist sich dieser Schranken bewusst, weil er auch über die Möglichkeiten der Sprache am besten Bescheid weiß.

Die Wiederkehr zu den Ausgangsfragen in den letzten zwei längeren Sequenzen ist wesentlich mehr als rhetorische Hervorhebung der poetischen Selbstverleugnung. Nochmals werden die skeptischen Fragen gestellt, um das schicksalhaft tragische Dilemma zur Entscheidung zu zwingen, und der moralischen Beständigkeit wird nochmals die suggestiv-verführerische Kraft der Poesie entgegengesetzt. Alle Schönheiten und Qualen der schöpferischen Tätigkeit werden in der Reihe von entzückt herumtastenden Bildern

¹¹ Das widerspricht zum Teil der These Andreas Hapkemeyers, nach der für Bachmann „Engagement in gesellschaftlichen Fragen und Einsatz für die Sprache und die Schönheit nie einander ausschließende Aspekte“ waren. Andreas Hapkemeyer: *Sprache des Lebens und Sprache des Todes. Zu Ingeborg Bachmanns repräsentativem Gedichtzyklus *Lieder auf der Flucht**. In: *Il confronto letterario. Quaderni del dipartimento di lingue e letterature straniere moderne dell'università di Pavia. Supplemento al n. 14. Fasano di Puglia: Schena 1991, S. 62.*

summiert, bevor das entscheidende Wort fällt. Nicht einmal die ironischen Untertöne können die elementaren, sinnlichen Freuden des Schreibens – „die Libido eines Vokals“ und „die Liebhaberwerte unserer Konsonanten“ – aberkennen.¹² Nur durch selbstkasteiende Entfremdung der Dichtkunst ist es möglich, das Intimste zu verleugnen. Die größte Paradoxie des Gedichtes ist deshalb in der Replik „Soll ich“ – „Sollen die andern“ zu suchen, in der Geste der Übertragung, die zur Selbstaufgabe führt. Es ist bekannt, dass dieses Meisterwerk zu den letzten Gedichten Ingeborg Bachmanns gehört. So hört man unwillkürlich in der schmerzhaften Paradoxie auch die elegischen Töne des Abschieds von der Lyrik heraus, die der Autorin den unwiderruflichen Ruhm gebracht hat.

In: Zeitschrift für Deutsche Philologie. Berlin, 2004, Bd. 123, H. 4. S. 605–617.

¹² Nach der Deutung von Klaus Amann ist das „vielmehr eine Absage an die Erwartungen der Öffentlichkeit und ihren Umgang mit Literatur“. Klaus Amann: „Denn ich habe zu schreiben. Und über den Rest hat man zu schweigen.“ Ingeborg Bachmann und die literarische Öffentlichkeit. Klagenfurt: Drava 1997, S.46.