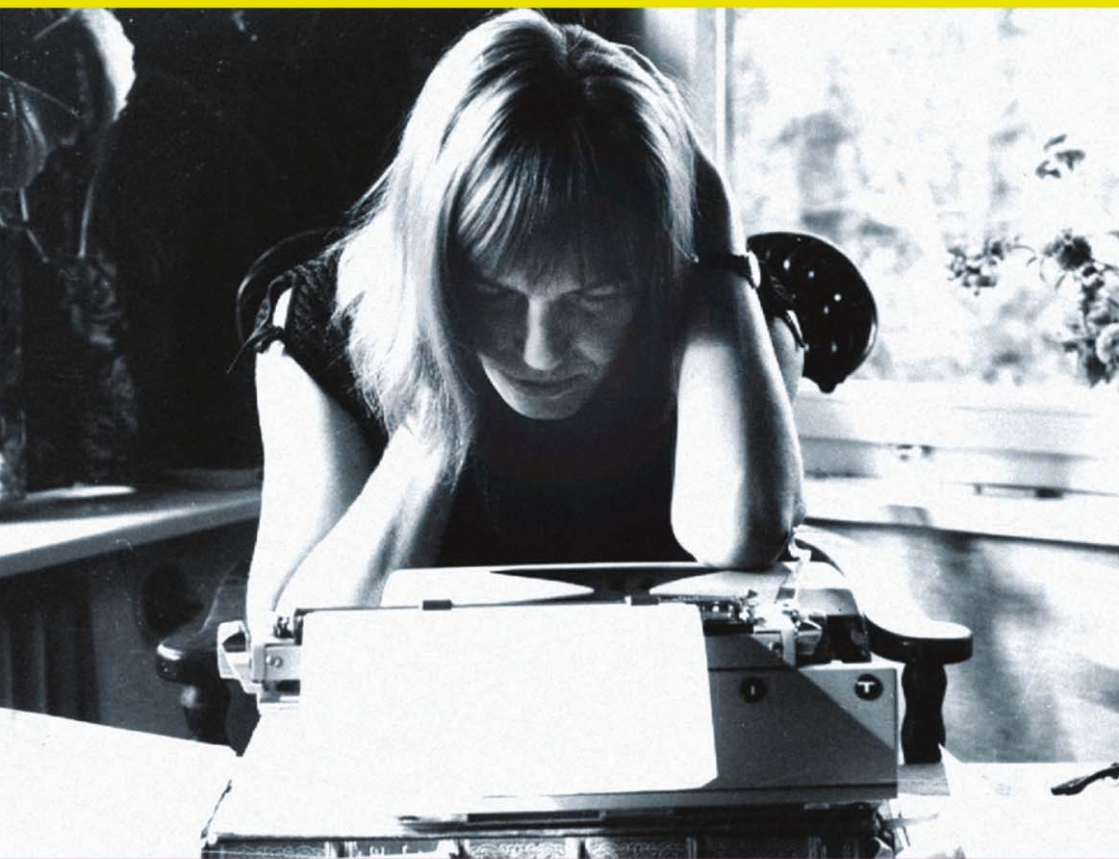


Arturo Larcati / Isolde Schiffermüller (Hgg.)

Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass

Eine kritische Bilanz



WBG 
Wissen verbindet

Ingeborg Bachmanns
Gedichte
aus dem Nachlass

Arturo Larcati/Isolde Schiffermüller (Hrsg.)

**Ingeborg Bachmanns
Gedichte
aus dem Nachlass**

Eine kritische Bilanz

Gedruckt mit Unterstützung der Universität Verona,
Institut für Anglistik, Germanistik und Slavistik,
und des Österreichischen Kulturforums Mailand.



forum austriaco di cultura^{mil}

Umschlaggestaltung: Finken & Bumiller, Stuttgart
Umschlagabbildung: Porträt von Ingeborg Bachmann.
Abdruck mit frdl. Genehmigung von Isolde Moser.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das Werk ist in allen seinen Teilen urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung in
und Verarbeitung durch elektronische Systeme.

© 2010 by WBG (Wissenschaftliche Buchgesellschaft), Darmstadt

Die Herausgabe des Werkes wurde durch
die Vereinsmitglieder der WBG ermöglicht.

Satz: Janß GmbH, Pfungstadt

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier
Printed in Germany

Besuchen Sie uns im Internet: www.wbg-wissenverbindet.de

ISBN 978-3-534-23461-5

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	7
HANS HÖLLER	
Krankheit und Politik. Bachmanns „Eintritt in die Partei“	19
ISOLDE SCHIFFERMÜLLER	
Schwierigkeiten beim Lesen von Ingeborg Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass	33
ANTON REININGER	
„Meine Gedichte sind mir abhanden gekommen“. Das Problem der ästhetischen Distanz in Ingeborg Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass	57
WALTER BUSCH	
Texte aus der Krise oder das zerbrochene Archiv. Anmerkungen zu den Nachlassgedichten Ingeborg Bachmanns	87
ARTURO LARCATI	
„An das Fernmeldeamt Berlin“. Zu einigen Problemkonstanten in Ingeborg Bachmanns posthumen Gedichten	105
ANNA MARIA CARPI	
„Ich habe wie die Wilden geliebt“. Ingeborg Bachmanns poetischer Nachlass	135
FABRIZIO CAMBI	
Der lyrische Nachlass und die Berliner Erfahrung Ingeborg Bachmanns	143

RITA SVANDRLIK

„Denn vernichten sollte man es sofort, was über das
Heute geschrieben wird“.

Von *Ich weiß keine bessere Welt* zu *Malina* 155

MARIE LUISE WANDRUSZKA

Bestandene Proben.

Vom „Untergehen“ zum „Zugrundegehen“ in Bachmanns

lyrischem Nachlass 171

CAMILLA MIGLIO

Ingeborg, Maria, Gaspara.

Stimmen eines „bitteren“ Stilnovo 185

INGE VON WEIDENBAUM

Die „eiskalte Geschichte des Tages“.

Ingeborg Bachmanns Klage um den Verlust ihrer Gedichte 211

Literaturverzeichnis 221

Einleitung

Die Veröffentlichung von Ingeborg Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass war die literarische Sensation des Jahres 2000.¹ Die Erscheinung dieser bisher streng unter Verschluss gehaltenen, zum Großteil zwischen 1962 und 1964 entstandenen Texte lässt zunächst schon aufgrund ihrer Zahl aufhorchen: Die über hundert lyrischen Gebilde, eine Auswahl aus einem geschützten Konvolut, das an sich doppelt so groß ist, stellen einen aus der Versenkung plötzlich aufgetauchten Kontinent dar, der an Umfang mit Bachmanns bisher bekannten poetischen Ländern vergleichbar ist. Diese literarische Entdeckung zwingt berufsmäßige Leser wie einfache Lyrik-Liebhaber dazu, das Bild von Ingeborg Bachmann als Lyrikerin grundlegend zu revidieren, weil sie wesentliche Unterschiede zu den bisher veröffentlichten Gedichten offenbart. Das, was im Waschzettel mit großer Emphase als das „intime, aufwühlende, poetische Vermächtnis“ einer großen Dichterin angekündigt wurde, widerlegt die von Bachmann selbst in Umlauf gebrachte *fable convenue*, wonach sie nach ihrer Hinwendung zur Prosa in den sechziger Jahren bis auf wenige Ausnahmen aufgehört habe, „Gedichte zu schreiben, weil ihr der Verdacht“ gekommen sei, sie könne „jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbliebe.“ (GuI, 40) Die neue Publikation bestätigt in-

¹ Ingeborg Bachmann, Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte, hrsg. von Isolde Moser, Heinz Bachmann und Christian Moser, München Zürich 2000. Von nun an als KBW abgekürzt. Was die weiteren Abkürzungen betrifft, so steht im Folgenden die einfache Angabe von Band und Seitenzahl für: Ingeborg Bachmann, Werke, hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München Zürich 1978; GuI: Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München Zürich 1983; TKA: ‚Todesarten‘-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götttsche, München–Zürich 1995; KS: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götttsche, München–Zürich 2005.

dessen die Realisierung ihrer im selben Interview aus dem Jahr 1963 angedeuteten Absicht, auch wieder Gedichte zu schreiben, aber „so neu, daß sie allem seither Erfahrenen wirklich entsprechen.“ (Ebd.)

Die Veröffentlichung der Gedichte Ende 2000 wurde durch eine wirkungsvolle, in *Die Zeit* ausgetragene Kontroverse medial vorbereitet. Dort wurde die Frage heftig diskutiert, ob es zulässig sei, Bachmanns private lyrische Notate, die nicht für die Veröffentlichung bestimmt waren, einem breiten Publikum zugänglich zu machen, zumal sie brisante Details aus ihrem Privatleben enthielten.² Zur Diskussion stand auch das grundsätzliche Problem, ob es sich bei Bachmanns lyrischen Entwürfen überhaupt um Gedichte handle. Während Peter Hamm in der publizistischen Initiative einen von der „Rachsucht“ der Erben inspirierten Skandal wittert und in den lyrischen Texten bloß „herausgeschleuderte Worte und Sätze“ sieht, die aufgrund des intimen Charakters zum Voyeurismus verleiten und keinen „poetischen Mehrwert“ aufweisen, begrüßt Reinhard Baumgart die Veröffentlichung von diesen „Fast-Gedichten“; als „Schmerzdokumente“ machen sie in seinen Augen anschaulich, wie schwer es ist, eine saubere Trennungslinie zwischen Kunst und Leben zu ziehen. Die heikle Debatte wird dann in der *Zeit* mit zwei Beiträgen von Hans Höller und Nikolaus Schneider weiter geführt, die den Schwerpunkt der Diskussion von der Legitimität der Publikation des Nachlasses auf den richtigen Umgang mit den Gedichten verlegen. Höller sieht in der Veröffentlichung der posthumen Gedichte den Anlass, den ästhetischen Kunst- und Autonomiebegriff zu hinterfragen, der Positionen wie der von Peter Hamm zugrunde liege, nämlich eine fragliche „Werkreligion“, die Ingeborg Bachmann selbst im Roman *Malina* dementiert habe. Plädiert Hans Höller dafür, dass sich der Lyrikinterpret auch mit dem „Lebensschlamm“ (Hamm) auseinandersetzen solle, so meint hingegen Nikolaus Schneider, dass die Deutungsarbeit von der Biographie und den persönlichen Dramen abzusehen habe. Was seiner Meinung nach zählt, ist „die Bereitschaft, Gedichte gründlich und vorurteilsfrei zu lesen“ und die Aufmerksamkeit auf die sprachlichen Eigenschaften der Texte zu lenken.³

² Peter Hamm/Reinhard Baumgart, Ingeborg Bachmann. Ihre Gedichte aus dem Nachlass sind das Dokument einer Liebes- und Lebenskrise, in: *Die Zeit*, Nr. 41, 5. Oktober 2000, 61–62.

³ Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Man sollte die Gedichte als zentralen Teil des Werkes lesen; Nikolaus Schneider, Ingeborg Bachmann. Man sollte die Gedichte unabhängig von der Biographie lesen, in: *Die Zeit*, Nr. 46, 9. November 2000, 70.

Mit diesen repräsentativen Positionen wird ein Spannungsfeld entfaltet, auf das sich die vielen Rezensionen, die das Erscheinen des Buches begleiten, immer wieder beziehen. Gegenüber den ersten Stellungnahmen richtet sich nun der Fokus der Polemik immer mehr gegen die Bachmann-Erben und den Verlag und weniger gegen die Gedichte, die von den meisten Rezensenten als solche akzeptiert werden. Mehrere Kritiker bemängeln, dass der philologische Umgang mit dem lyrischen Nachlass im Vergleich zu den Editionen des *Todesarten*-Projekts und der „letzten Gedichte“⁴ zu wünschen übrig lasse. Die Nachlässigkeit, mit der diese Gedichte der interessierten Öffentlichkeit präsentiert wurden, lasse – so der Tenor der Kritik – die Realisierung einer kritischen Gesamtausgabe umso notwendiger erscheinen. Auch die von den Erben ins Feld geführten Argumente für die Freigabe der Gedichte – die große Faszination, die von ihnen ausgehe, sowie der Wunsch, die Arbeitsweise der Dichterin zu veranschaulichen – wurden wiederholt problematisiert ebenso wie die Begründung für die Auswahlkriterien der Texte. In der Frage nach der ästhetischen Qualität der Gedichte überwiegen nun die Stimmen, die den von Peter Hamm noch negierten „poetischen Mehrwert“ aus verschiedenen Perspektiven nachweisen und Reinhard Baumgarts Feststellung eines „unverwechselbaren Tonfalls“ bestätigen. Bald entdeckt man „auch im Fragmentarischen, womöglich Unfertigen dieser Gedichte überdurchschnittliches Sprachgefühl, überlegte Komposition und Stimmigkeit“,⁵ bald ist von „süchtig machenden“ Gedichten die Rede oder sogar von poetischen Fragmenten, die „kostbarer sind als die Summe der frühen Italiengedichte.“⁶ Und anlässlich des Erscheinens der italienischen Taschenbuchausgabe zählt der Kritiker Enzo Golino die posthume Lyrik zu einem der „bedeutendsten Werke“⁷ der europäischen Nachkriegsliteratur. Interessant ist auf jeden Fall der Umstand, dass selbst dann, wenn das ästhetische Niveau der Gedichte

⁴ Ingeborg Bachmann, *Letzte, unveröffentlichte Gedichte. Entwürfe und Fassungen*. Edition und Kommentar von Hans Höller, Frankfurt/Main 1998.

⁵ Johanna Backes, *Es ist doch Kunst. Ingeborg Bachmanns nachgelassene Gedichte verdienen eine freie Betrachtung*, in: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=3756&ausgabe=200106.

⁶ Eva Corino, *Gestaltlose Klagen einer verlassenen Frau. Und doch machen sie süchtig: Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass*, in: *Berliner Zeitung*, 24./25. Februar 2001.

⁷ Enzo Golino, *Ingeborg Bachmann e la devastante ironia dei suoi incompiuti*, in: *Il Venerdì di Repubblica*, 5. Februar 2010.

nicht oder nur teilweise anerkannt wird, aus ihnen doch ein neues Bachmann-Bild gelesen wird.⁸

Mit der wachsenden Distanz zum Zeitpunkt der Veröffentlichung setzt allmählich auch die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Sammlung ein, die sich eine vorsichtige Beschreibung vornimmt sowie eine erste Bewertung der Texte im Kontext des Gesamtwerks vorschlägt. Einen bemerkenswerten Anfang in diese Richtung macht Klaus Dieter Post, der in den Gedichten einen thematischen Zusammenhang ebenso wie eine einheitliche rhetorische Strategie erkennen kann. Er sieht in der Verlust-erfahrung eine übergreifende Thematik und im „Gedanken der poetischen Distanzierung und Engführung“ eine konsequente „Werkidee“, die die Texte des Bandes verbindet. Er warnt davor, die negativen und destruktiven Aspekte einseitig hervorzuheben, und weist stattdessen auf eine doppelte Bewegung der Textgestaltung hin, auf eine Dialektik von „Stimme und Gegenstimme“: Der Darstellung von „Krankheit, Martyrium und Folter, als Erlebnis der Verwüstung, als apokalyptische Vision, als Agonie und Wahnsinn, als Selbstaufgabe, Todesobsession und Wunsch nach Verlöschen“ antworte regelmäßig eine zweite Stimme, die „als Trotz und Widerstand, als Appell, als Aufruf zur Revolte, als Drohung und Rachegehlüst, als Aggression und Hysterie, als blasphemisch-zynische Umwertung und Destruktion“ hörbar werde.⁹

Ähnlich wie Klaus D. Post plädiert auch Alexander von Borman für einen von mehreren Seiten geforderten behutsamen Umgang mit den Gedichten und deren Anerkennung als eigenständige poetische Texte: „Das Rauhe, Ungeschliffene, der nachgelassenen Gedichte sollte nicht einem vorläufigen Status zugeschrieben werden, als ob nur der Feinschliff ausgeblieben sei.“¹⁰ Im Zentrum von Bachmanns bewusster Arbeit am Wort steht in seinen Augen einerseits eine Ästhetik des Fragments romantischen Ursprungs und zum anderen das „Vergehen des Wortes in Musik, zwei Formmotive, die sich mit der Negativbesetzung

⁸ Ronald Pohl, Flaschenpost der Schrecken. Intime Gedichte aus dem Nachlaß zeichnen ein neues Ingeborg-Bachmann-Bild, in: Der Standard, 29. September 2000.

⁹ Klaus D. Post, „Seht ihr, Freunde, seht ihr nicht“: Ingeborg Bachmanns Nachlaß-Zyklus ‚Ich weiß keine bessere Welt‘ im Spannungsfeld von Verstörung und poetischer Reflexion, in: Grenzgänge. Studien zur Literatur der Moderne. Festschrift für Hans-Jörg Knobloch, hrsg. von Helmut Koopmann und Manfred Misch, Paderborn 2002, 272–295; hier 275.

¹⁰ Alexander von Bormann, Leiderfahrung und Form. Zu den Nachlaßgedichten von Ingeborg Bachmann, in: Schriftgedächtnis, Schriftkultur, hrsg. von Vittoria Borsò, Stuttgart 2002, 97–114; hier 108.

von Sehnsucht interpretieren lassen.“¹¹ Ferner erkennt er darin auch einen Vorgriff auf die Depotenzenierung der Subjektivität in der post-modernen Poetik.

In Übereinstimmung mit diesen Einschätzungen sieht Dieter Burdorf in den nachgelassenen Gedichten nicht ein Nebenprodukt, sondern einen wesentlichen Bestandteil von Bachmanns lyrischer Produktion – durch sie werde die Gestalt jenes dritten Gedichtbandes im Umriss durchsichtig, der in den sechziger Jahren so sehnsuchtsvoll und vergebens von der Kritik erwartet wurde. Burdorf betrachtet die Gedichte zwar im engen Bezug zur Prosa des *Todesarten*-Projekts, er stellt aber gleichzeitig fest, dass sie keineswegs „in dieser Vorbereitungsfunktion, diesem Entwurfcharakter“ aufgehen.¹² Wie Alexander von Bormann erblickt er gerade im Rohzustand der Texte deren „spezifischen poetischen Reiz“ sowie eine innovative Möglichkeit poetischen Sprechens, die „die drohende Auflösung des poetischen Ich präzise auch im Zerfall der Sprache dokumentiert“,¹³ ähnlich wie dies in der Lyrik von Emily Dickinson oder Sylvia Plath geschieht.

Die angedeutete Tendenz zur positiven Bewertung der Gedichte setzt schließlich Hubert Lengauer fort, der über die Bedingungen reflektiert, unter denen die Veröffentlichung der nachgelassenen Lyrik zu einem regelrechten Skandal werden konnte. Ähnlich wie Burdorf und Schneider tritt er dafür ein, die Texte nicht biographisch zu verkürzen, sondern die literarische Dimension auch jener Stellen verstärkt zu berücksichtigen, die den Leser in ihrer Direktheit schockieren können, denn Bachmanns Texte seien „wie immer fragmentarisch und überarbeitungsbedürftig, in Versanordnung, Bildlichkeit etc. ganz klar als lyrische Gedichte kenntlich“.¹⁴ Lengauer verurteilt den Anspruch vieler Kritiker, Kunst und Leben sauber zu trennen und „die Verarbeitung von ‚Lebensschlamm‘ zu Marmorstatuen [zu] wünschen“. Bachmann selbst habe mit ihrem Bekenntnis zum „ungereinigten Schluchzen“ (I, 172) eine genaue Grenze von Leben und Schreiben negiert, andererseits habe sie sehr nach-

¹¹ Ebenda, 106.

¹² Dieter Burdorf, „Alles verloren, die Gedichte zuerst“. Ingeborg Bachmanns nachgelassene Lyrik, in: Deutscher Germanisten-Verband: Mitteilungen 50 (2003) H. 1, 74–85; hier 79.

¹³ Ebenda, 85.

¹⁴ Hubert Lengauer, Nachgelassener (oder nachlassender) Skandal? Zu Ingeborg Bachmanns Gedichtband „Ich weiß keine bessere Welt“, in: Literatur als Skandal, hrsg. von Stefan Neuhaus und Johann Holzner, Göttingen 2007, 491–502; hier 496.

drücklich auf Diskretion bestanden und die biographischen Aspekte ihrer Werke stark verrätstelt. Angesichts dieser Ambivalenzen kommt Lengauer zum Schluss, dass das Problem „von Biographie und Leben, von Deutung und Diskretion [...] offenbar nicht generell lösbar [ist], nur historisch: im Sinne von diskursiver Veränderung und von Fall zu Fall.“¹⁵

Als Fazit der Diskussion lässt sich festhalten: Die breite mediale Resonanz des Streites um das Verhältnis von Biographie und Werk bzw. um den Status der Gedichte ebenso wie die Gewichtigkeit der an der Kontroverse beteiligten Stimmen darf nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Texte aus dem Nachlass im Vergleich zu den „klassischen“ Werken der Bachmann in der wissenschaftlichen Diskussion nur eine sehr bescheidene Aufmerksamkeit erfahren haben.

Der vorliegende Band versammelt die Beiträge der internationalen Tagung „La lirica postuma di Ingeborg Bachmann“ (Die posthume Lyrik Ingeborg Bachmanns), die am 26. und 27. Februar 2009 in Verona stattfand. Die Tagung, die von einer Gruppe italienischer Germanisten aus Verona organisiert wurde, beschäftigte sich erstmals systematisch mit den Gedichten im Band *Ich weiß keine bessere Welt* und setzte sich eine wissenschaftliche Erforschung dieses Textkorpus sowie dessen Verortung im Gesamtwerk der Autorin zum Ziel. Die Diskussion konnte dabei auf zwei einschlägige Monographien in italienischer Sprache sowie auf die Übersetzung der Gedichte durch Silvia Bortoli¹⁶ aufbauen, Veröffentlichungen, die das lebhafteste und beständige Interesse für Ingeborg Bachmann in Italien bezeugen.¹⁷ Im Zentrum der Tagung stand die Frage, ob in den lyrischen Texten aus Bachmanns Nachlass eine neue Poetik – wie unbestimmt und fragmentarisch auch immer – zu erkennen sei, eine Theorie etwa „des verstörten und verstörenden Sprechens“ (Höller), und wenn ja, durch welche sprachlich-rhetorischen Verfahren sich der mehrmals beschworene „unverwechselbare Tonfall“ dieser Lyrik auszeichne. Was tritt an die Stelle der typischen Verbindung mythologischer, märchenhafter und historisch konnotierter Elemente, die die spezifische Signatur der

¹⁵ Ebenda, 497.

¹⁶ Ingeborg Bachmann. *Non conosco mondo migliore*, trad. di Silvia Bortoli, Parma 2004.

¹⁷ Francesca Franconi, *L'opera di Ingeborg Bachmann alla luce della raccolta lirica postuma „Ich weiß keine bessere Welt“*, Trieste 2004; Maria Grazia Nicolosi, „Addio, voi belle parole“. *L'ultima produzione di Ingeborg Bachmann*, Pisan di Prato 2006.

frühen Lyrik ausgemacht hatte?¹⁸ Weiters ging es um die Eigenständigkeit der Gedichte gegenüber der Prosa der *Todesarten*, die von Isabella Rameder in ihrer Monographie, der bisher umfassendsten Studie zum Thema in deutscher Sprache, problematisiert wurde.¹⁹ Diskutiert wurde die Frage, ob es zulässig sei, die Autonomie der Gedichte so zu reduzieren, wie dies Rameder tut, wenn sie sie als bloße Inkunabeln für die Sammlung und Entwicklung von Motiven sieht, die erst in der Prosa konsequent entfaltet werden. Dass Ingeborg Bachmann allerdings ernsthaft daran gedacht hat, die Gedichte dem Piper Verlag zur Veröffentlichung anzubieten, scheint die Notwendigkeit zu bestätigen, das lyrische Textkorpus in seiner Selbstständigkeit gegenüber der Prosa der *Todesarten* zu betrachten.²⁰

Die Beiträge, die in unterschiedlichen Perspektiven die thematischen

¹⁸ Die Unterschiede zur „klassischen“ Lyrik werden auch in der Rezeption der Gedichte evident. Während Bachmann früher selbst die Gunst der konservativen Kritiker für sich reklamieren konnte, spaltet und polarisiert die nachgelassene Lyrik. Über die Gründe für den frühen Erfolg vgl. etwa Marcel Reich-Ranicki, *Der doppelte Boden. Ein Gespräch mit Peter von Matt*, Frankfurt/Main 1994, 154: „Der Erfolg der Bachmann hat auch damit zu tun, daß sie das moderne Lebensgefühl mit mehr oder weniger traditionellen Mitteln ausdrückte. Sie konnte daher ein Echo bei sehr unterschiedlichen, auch bei ganz konservativen Kritikern finden, die bei ihr etwas Hölderlinisches wiederfanden.“

¹⁹ Rameder Isabella, *Ich habe die Gedichte verloren. Ingeborg Bachmanns lyrische Texte aus dem Nachlass und ihre Beziehung zum „Todesarten-Projekt“*, Klagenfurt–Wien u. a. 2006.

²⁰ Diese Absicht geht zum einen aus Verlagsbesprechungen im Oktober 1963 hervor (vgl. Monika Albrecht/Dirk Göttsche, *Leben und Werk im Überblick – eine Chronik*, in: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Monika Albrecht und Dirk Göttsche, Stuttgart–Weimar 2002, 2–21; hier 14). Zum anderen wird sie in einem Brief von Ingeborg Bachmann an den *Mercur*-Herausgeber Hans Paeschke artikuliert: „Aber ich kann mich schon die laengste Zeit nicht dazu entschliessen, sie [die Gedichte] herauszugeben. Ein Prinzip will ich aus diesem neuen ‚keine Vorabdrucke‘-Standpunkt nicht machen. Aber ich haette wahrscheinlich in unserem frueh verstorbenen ‚Gulliver‘ gern alles gedruckt gesehen [...] – jetzt ist das ‚Kursbuch‘ daraus geworden, bei dem ich nichts mehr mitzureden habe. Aber aus der Gulliver-Zeit gibt es natürlich noch Verpflichtungen. Sie wiederum sprechen in dem Telegramm von den älteren Rechten und haben also auch Recht, nur macht mich die Vorstellung, dass es nicht nur mit den Gedichten ein Kreuz ist, sondern auch mit den Herausgebern, noch niedergeschlagener. Loesung sehe ich also keine, und das beste ist wohl, ich behalte meine Blätter in der Mappe.“ (Brief vom 17. August 1965, zit. nach: Elke Schlinsog, *Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt*, Würzburg 2005, 22.)

und formalen Charakteristika der Texte beleuchten, gehen bewusst von einer Vielfalt methodologischer Ansätze aus, von textimmanenten Lektüreverfahren wie von kulturwissenschaftlichen, sozialgeschichtlichen oder diskursanalytischen Lesarten. Aus kulturwissenschaftlicher Sicht sollte vor allem das reiche Spektrum von intertextuellen und intermediären Bezügen rekonstruiert werden, das die Nachlassgedichte mit der deutschen Kulturgeschichte wie auch mit der italienischen Musik- und Opernkultur²¹ verbindet. Aus textgenetischer Perspektive geht es vor allem um die komplexen Bezüge der posthumer Gedichte zur Prosa der *Todesarten*. Im Mittelpunkt der Diskussion steht insbesondere auch die Konfrontation mit den problematischen und widersprüchlichen Aspekten von Bachmanns poetischem Nachlass. Fragwürdig erscheint etwa die direkte Verschränkung von individuellem Schmerz und kollektiver Geschichte, die diese Texte charakterisiert, eine Identifikation von privater Passionsgeschichte und kollektivem Leiden an der Geschichte, die sich im Kontext der aktuellen Diskussion um die Erinnerungskultur sowie um das Verhältnis von Opfern und Tätern in der deutschen Geschichte als äußerst problematisch erweist. Der Selbststilisierung der Dichterin zur Märtyrerin und zum stellvertretenden Opfer der Geschichte steht allerdings in den Gedichten auch der Kampf gegen die „schwachsinnige Moral der Opfer“ (KBW 20) gegenüber und damit das Bewusstsein der Dichterin, dass „die Opfer keinen Weg zeigen“ (IV, 335) können.

Eröffnet wird der Band mit einem Beitrag von Hans Höller, der mit Bezug auf die Bachmannsche Formel von „Politik und Physis“ in den Gedichten aus dem Nachlass den Weg einer neuen Poetik aufzeigt. Er liest diese Texte als Versuch, aus den primären Artikulationsformen physischer wie psychischer Krankheit eine neue „Politik“ des Schreibens zu gewinnen, die sich den destruktiven Wirkungen der gesellschaftlichen Realität aussetzt und zu einer Revolte aufruft, wie sie sich exemplarisch am Gedicht *Eintritt in die Partei* ablesen lässt, das den Band *Ich weiß keine bessere Welt* eröffnet. Höllers Beitrag kann nicht zuletzt als kritische Auseinandersetzung mit einem ästhetischen Formbegriff verstanden werden, der die negativen Reaktionen der Kritik auf den Band bestimmt hat und der angesichts der posthumer Gedichte der Bachmann seine ganze Fragwürdigkeit zu erkennen gibt. Der Beitrag von Isolde Schiffer-

²¹ Vgl. Áine Mcmurtry, Reading „Tristan“ in Ingeborg Bachmann’s „Ich weiß keine bessere Welt“ and „Malina“, in: *German Life und Letters* 60 (2007) H. 4, 534–553.

müller nimmt den Horizont der von Höller angerissenen Fragestellungen auf, er legt jedoch den Akzent vor allem auf die Schwierigkeiten beim Lesen der Gedichte und beim Versuch, aus ihnen eine neue kohärente Poetik abzuleiten. Ausgehend von den heftigen und kontroversen Reaktionen der Pressekritik auf den Band *Ich weiß keine bessere Welt* wird das Verstörungspotential der posthumer Gedichte befragt und deren eigentümliche Ambivalenz aufgezeigt: Als Dokumente einer radikalen Krise, die sich im Medium der Poesie artikuliert, bleiben diese Texte doppelt lesbar, als symptomatische Aufzeichnungen einer Krankheit ebenso wie als Fragmente einer meta-poetischen Reflexion, die die frühere Poetik der fünfziger Jahre in Frage stellt. Während Höller auf die Stimmigkeit und Geschlossenheit der Poetik des „ungereinigten Schmerzes“ Nachdruck legt, hebt Schiffermüller mehr das Diskontinuierliche und Kontingente von Bachmanns Arbeit am Wort hervor.

Anhand eines vertieften textimmanenten Kommentars setzt sich der Aufsatz von Anton Reininger mit der ästhetischen Form der Gedichte sowie deren linguistischen und semantischen Strukturen auseinander. Er kann dabei Bezüge zu klassischen Topoi der literarischen und religiösen Tradition sowie zur Zeitgeschichte und zur zeitgenössischen Literatur, insbesondere zur Lyrik von Gottfried Benn aufzeigen. Reininger liest die posthumer Gedichte als Zeugnisse einer radikalen Krise der Ausdruckskunst, einer existentiellen Bedrohung jener ästhetischen Distanz, die seiner Meinung nach für das frühere lyrische Werk von Bachmann konstitutiv war, und sieht sie zugleich als extremen Versuch, diese Krise noch im Medium der Dichtung selbst zu beantworten. Der Beitrag von Walter Busch schließt an diese Lesart an, er betrachtet die Gedichte aus dem Nachlass jedoch aus einer anderen methodologischen Perspektive: nicht allein als Zeugnisse einer persönlichen und ästhetischen Krise der Dichterin, sondern vor allem als Dokumente für das Zerbrechen der Nachkriegspoetik der fünfziger Jahre, die als „diskursive Formation“ im Sinne von Michel Foucault verstanden werden kann. Im ‚archäologischen‘ Blick auf die Bruchstücke einer Ausdruckskunst des lyrischen Ich werden nicht nur die Formen und Materialien erkennbar, die Bachmanns Poetik bestimmt haben. Auch die Krankheit, die in vielen Gedichten thematisiert wird, stellt sich anders dar, nämlich als Heimsuchung der poetischen Sprache durch die kollektiven Stimmen und Ausdrucksformen der Epoche.

Ging es in den ersten Beiträgen um allgemeine und transversale Fragestellungen, so steht im Essay von Arturo Larcati eine exemplarische Gedichtanalyse im Mittelpunkt. Am Beispiel des Gedichts *An das Fern-*

meldeamt Berlin zeigt er auf, wie das „ungereinigte Schluchzen der Verzweiflung“ (von Bormann) und die wenig artikulierte Sprache der „verratenen Kreatur“ (Bossinade) mit einem analytischen Blick auf die deutsche Gesellschaft der sechziger Jahre einhergehen. Dementsprechend steht der Text beispielhaft für ein sprachlich extrem reduziertes Sprechen als Ausdruck einer reduzierten, vom Leiden gezeichneten Existenz und zugleich für ein allegorisches Schreiben, das unter der sprachlichen Oberfläche die Zeichen der jüngsten deutschen Geschichte aufblitzen lässt. *An das Fernmeldeamt Berlin* stellt in dieser Sicht einen repräsentativen Text bzw. eine Art symbolischer Mitte von *Ich weiß keine bessere Welt* dar, nicht nur weil das Gedicht die wichtigsten Problemkonstanten der Sammlung gebündelt vorführt, sondern weil es sich auch durch einen neuen, sehr aggressiven Ton auszeichnet: Im Unterschied zur Lyrik der fünfziger Jahre gibt Bachmann in den posthumen Gedichten, so die These von Larcari, die schöne Verbrämung des Leidens auf, um das Befreiungsversprechen des Zornes zur Geltung kommen zu lassen und die Aggressivität zum Vehikel einer Erneuerung der poetischen Sprache zu machen.

Eine Reihe von Beiträgen setzt sich mit den thematischen und intertextuellen Bezügen der posthumen Gedichte zur Prosa der *Todesarten* auseinander. Eine überraschend neue und provokatorische Sicht auf diese Fragestellung schlägt Anna Maria Carpi vor, wenn sie die These vertritt, dass sich die neue Sprache, die Ingeborg Bachmann nach ihrem offiziellen Bruch mit der Lyrik gesucht habe, nicht in der Prosa verwirklicht, wie es die verbreitete Meinung will. Diese Sprache realisiere sich vielmehr in der Diktion der posthumen Gedichte, in der sich direkt und unvermittelt eine kreatürliche Erfahrung mitteile, sowie in einem Tonfall, in dem das Echo von Nietzsche und Brecht nachklinge.

Der Beitrag von Fabrizio Cambi beschäftigt sich eingehend mit jenen Texten von Ingeborg Bachmann, die in der Stadt Berlin, dem geopoetischen und lebensgeschichtlichen Ort der Jahre 1963–65, entstanden sind. In einem synoptischen Vergleich zeigt Cambi thematische und poetologische Korrespondenzen zwischen den Nachlass-Gedichten und den Entwürfen zur Rede *Ein Ort für Zufälle* auf und stellt Bezüge zu den Materialien her, die in den Roman *Der Fall Franza* eingegangen sind. In all diesen Texten geht es um die literarische Verarbeitung einer Krankheit, die über die Existenz des Ich hinausweist und einer Pathographie der kollektiven Geschichte gleichkommt.

Rita Svandrlik konzentriert sich auf ein poetologisches Thema, das im Zentrum weiblichen Schreibens steht, nämlich auf die enge Verbindung von Liebesverrat und Sprachverlust. In der zyklischen Struktur

des Gedichtbandes erkennt Svandrlik eine Geschichte, deren signifikative Elemente – Schreiben, Krankheit, Leben, Tod – wieder in der Prosa der *Todesarten*, insbesondere in *Malina*, aufgenommen und weiter erzählt werden.

Marie L. Wandruszka beginnt ihren Aufsatz mit der Erörterung einer spezifischen Fragestellung, die in der Auseinandersetzung mit Simone Weil entwickelt wird, der Frage nach dem Verhältnis von Glück und Literatur, die sich im Frühwerk und im Spätwerk der Bachmann auf radikal verschiedene Weise stellt. Sie setzt sich dabei mit einem zentralen Thema der posthumen Gedichte von Ingeborg Bachmann auseinander, mit dem Pathos des weiblichen Opfers und dessen ohnmächtigem Hass, der kein Verzeihen erlaubt. Mit Bezug auf Hannah Arendts Reflexionen über das Böse kann Wandruszka literarische Möglichkeiten der Verarbeitung und Überwindung dieses Pathos aufzeigen, die dem Spätwerk der Bachmann und im Besonderen den Erzählungen des Bandes *Simultan* zugrunde liegen.

Camilla Miglio konzentriert sich in ihrem Aufsatz auf eine spezifische Gruppe der posthumen Gedichte, nämlich auf den Zyklus der Gaspara-Stampa-Gedichte. Sie erörtert deren komplexes Kompositionsverfahren und zeigt, wie das lyrische Ich die Stimmen eines weiblichen Gesangs fortschreibt, der insbesondere von den Gestalten der Dichterin Gaspara Stampa und der Opernsängerin Maria Callas inspiriert ist. Miglio befasst sich dabei nicht nur mit den Bezügen der Nachlass-Gedichte zur Oper und zur italienischen Kunst und Literatur, sie kann in den Gedichten auch die Ansätze zu einer Ästhetik deutlich machen, die auf dem Begriff der Stimme aufbaut und als „bitterer Stilnovo“ bezeichnet wird.

Der Beitrag von Inge von Weidenbaum schließlich kann als Zeugnis dafür verstanden werden, dass sich die Polemik über die Veröffentlichung der Nachlass-Gedichte noch keineswegs beruhigt hat. Weidenbaum, die ihre Vorbehalte dem Band *Ich weiß keine bessere Welt* gegenüber in keiner Weise verbirgt, bietet dem Leser vor allem interessante Informationen zum biographischen Hintergrund der Gedichte. Sie liest die Texte des poetischen Nachlasses als Notate einer persönlichen Katastrophe, deren künstlerische Verarbeitung scheitern musste, mit wenigen bezeichnenden Ausnahmen allerdings, nämlich den in Berlin entstandenen Texten und den Gedichten zu den Reisen nach Prag und Ägypten. Indirekt wird damit auch eine literarische Wertung des Textkorpus der Nachlass-Gedichte nahegelegt, die deren Heterogenität gerecht werden kann.

Die Realisierung der Tagung wäre nicht möglich gewesen ohne die tatkräftige Unterstützung von mehreren Personen und Institutionen. Des-

halb sei an dieser Stelle auch dem „Dipartimento di Anglistica, Germanistica e Slavistica“ der Universität Verona für die finanzielle Unterstützung der Tagung und der Publikation der Beiträge gedankt. Ebenfalls zu Dankbarkeit verpflichtet sind die Herausgeber dem Direktor des Österreichischen Kulturforums in Mailand, Dr. Georg Schnetzer, der die Initiative großzügig unterstützt hat, dem Direktor der Biblioteca Civica di Verona, Prof. Agostino Contò, der den schönen Rahmen der „Sala Farinati“ für die Tagung zur Verfügung gestellt hat, und dem ehemaligen Präsidenten der Provinz Verona, Prof. Elio Mosele. Schließlich danken wir Frau Mag. Johanna Weber und Frau Mag. Gabriele Holzinger von der Universität Salzburg, die die redaktionelle Arbeit der Tagungsakten begleitet haben.

Arturo Larcati
Isolde Schiffermüller

Verona, Jänner 2010

HANS HÖLLER

Krankheit und Politik. Bachmanns „Eintritt in die Partei“

I. Die Gedichte von *Ich weiß keine bessere Welt*¹ erscheinen einem wie die Verwirklichung der Forderung, die das Ich im Gedicht *Keine Delikatessen* an sich selber und sein Schreiben stellt: „Mit dem ungereinigten Schluchzen, / mit der Verzweiflung [...] / werde ich auskommen. / Ich vernachlässige nicht die Schrift, / sondern mich.“ (I, 172)² Die Verweigerung der künstlerischen Fiktion und die Ablehnung der Gesetze des schönen Werkganzen sind in den fragmentarischen Texten von *Ich weiß keine bessere Welt* an der Vernachlässigung der dichterischen Form abzulesen. Das hat in der Literaturkritik die Frage aufgeworfen, ob es sich hier überhaupt um Gedichte handle oder nur um Vorstufen zu Gedichten oder überhaupt nur um „Material zu Gedichten“, obwohl die Bestimmung des werkgenetischen Status nicht notwendig mit der Qualität und literarischen Bedeutung zu verknüpfen ist. Am bestimmtesten, genauer müsste man sagen, am rabiatesten und gleichzeitig konformsten, hat Peter Hamm seinen Verriss der Edition von *Ich weiß keine bessere Welt*³ mit der

¹ Die von den Herausgebern unter dem Titel *Ich weiß keine bessere Welt* zusammengestellten Texte dürften zwischen 1962 und 1964 entstanden sein. Es ist die Zeit der traumatisch erlebten Trennung von Max Frisch und die Zeit einer theoretischen Neubegründung des eigenen Schreibens aus der Krankheit. „Reise durch eine Krankheit“ ist die kurze Formel für das Sujet des Franza-Romans; die Büchner-Preis-Rede geht in eine ähnliche Richtung, sich in der Krankheit dem „Nachtmahr“ auszusetzen.

² In mehreren Rezensionen beim Erscheinen der Edition von „Ich weiß keine bessere Welt“ sind diese Texte auch als Einlösung jener Forderung verstanden worden (vgl. z. B. Alexander von Bormann, „Ich bin ganz wild von Tod“. Das ungereinigte Schluchzen der Verzweiflung in den nachgelassenen Gedichten von Ingeborg Bachmann, in: *Die Welt*, Nr. 49, 23. Dezember 2000, 5.

³ Peter Hamm, Ingeborg Bachmann. Ihre Gedichte aus dem Nachlass sind das Dokument einer Liebes- und Lebenskrise, a. a. O.

Unabgeschlossenheit der Texte begründet. In seinem Beitrag zur *Zeit-Kontroverse* anlässlich des Erscheinens der Edition empörte sich Hamm gegen das Unfertige und Zerrissene der Texte wie gegen die Editoren, die mit der Publikation Bachmanns Idee des geglückten Gedichts verraten hätten. In „diesem Band findet sich kein einziges abgeschlossenes Gedicht und schon gar nicht eines, das Ingeborg Bachmann je zur Publikation freigegeben hat“, so der Rezensent, der sich mit der Autorin einig zu wissen glaubt in der eigenen Idee von einem richtigen Gedicht, das „mehr und mehr vom auslösenden Affekt gereinigt“ und „zum objektiv gültigen Kunstwerk geläutert“ wird. Das klingt zwar überzeugend, aber mit Bachmanns Werk hat es wenig zu tun, vielmehr löscht Hamm hier auch das Skandalöse in Bachmanns früheren Gedicht-Editionen seit *Die gestundete Zeit*, das der große zeitgenössische Komponist und Freund Ingeborg Bachmanns schon 1954 aus ihren neuen Gedichten heraushörte: „You have in these new poems something alarming, scandalous, bewildering, startling. If you go on this way you'll have the most beautiful scandals too, if you like it or not.“⁴ Dass dieser Skandal in der Bachmann-Rezeption der fünfziger Jahre mit dem Gerede vom schönen Gedicht verdrängt wurde, brachte die Autorin dazu, sich der kulinarischen Ästhetik immer radikaler zu verweigern und die „Todesart“ jenes Prinzips von Autorschaft, von dem Hamm noch fast fünfzig Jahre später nicht abzubringen ist, in den Blick zu rücken. Ihre Lyrik war von Beginn an die Infragestellung jenes Typus von Autorschaft, jenes ‚Malina-Prinzips‘ einer Kunst, die nicht ohne Auslöschung und Vernichtung von affektiven Ich-Anteilen zu bewerkstelligen ist. Das Unglück, dass sie mit diesem Typus eines auf Sublimierung beruhenden Kunstwerks verbindet, hatte sie bereits in den frühen *Briefen an Felician* (1945/46) dargestellt, und es ist kein Zufall, dass Hamm gerade auch dieses Buch nicht verstehen kann, es als Sakrileg ansieht und nichts als Diffamierung für die Publikation übrig hat, weil ihm die „Briefe“ als „unsäglich pubertä[r]“ vorkommen und er auch in diesem Fall der Schwester der Dichterin vorwirft, „ebenjenen Voyeurismus“ zu bedienen, den er bei der Edition von *Ich weiß keine bessere Welt* am Werke sieht. Damit Hamm seinen Begriff von Kunst und Autorschaft aufrecht erhalten kann, müsste er freilich den größten Teil von Bachmanns Werk unter Verschluss halten und die Stellen aus ihrem publizierten Werk wegsperren, wo er seinen eigenen Kunstbegriff in ein Zwielficht

⁴ Hans Werner Henze, Brief an Ingeborg Bachmann, Ischia, 15 maggio [1954], in: Ingeborg Bachmann/Hans Werner Henze, Briefe einer Freundschaft, hrsg. v. Hans Höller. Mit einem Vorwort von Hans Werner Henze, München–Zürich 2004, 296.

gerückt finden würde. Als „hätte er mich ausgeschieden, einen Abfall, eine überflüssige Menschwerdung“, sagt das weibliche Ich über seinen prekären Platz neben Malina, der Titelfigur, „eine unvermeidliche dunkle Geschichte“, die er „von seiner klaren Geschichte absondert und abgrenzt.“ (III, 22 f.) Am Ende des Romans wird diese Ausgrenzung als „Mord“ bezeichnet.

Mit *Malina* wollte Bachmann die Todesart der Autorschaft als Overture an den Beginn der Reihe der geplanten *Todesarten*-Romane stellen. Ein Aspekt dieser „Todesart“ des Ich im Werk ist jene Reinigung und Läuterung vom „Lebensschlamm“, die Hamm dem schönen Gedicht abverlangt: „Da den im Zustand des totalen Außersichseins herausgeschleuderten Worten und Sätzen der poetische Mehrwert versagt bleibt, werden wir Leser zwangsläufig in die erbärmliche Rolle von Voyeuren des Unglücks dieser Frau gedrängt.“ (Peter Hamm)

Mit seiner Berufung auf den „poetischen Mehrwert“ besteht der Kritiker auf dem kapitalistischen Wertgesetz in der Literatur, so entschieden sich auch gerade die Gedichte von *Ich weiß keine bessere Welt* diesem Prinzip verweigern. Ob nicht auch ein Denken erbärmlich ist, das aus der Versagung des „poetischen Mehrwerts“ ableitet, dass der Leser dadurch „zwangsläufig“ in die Rolle eines Voyeurs versetzt wird? Ob Literaturkritik nicht wenigstens den Versuch der Autorin reflektieren müsste, sich dem alles beherrschenden Wertgesetz in der Literatur zu verweigern? Dazu wäre freilich ein anderer Typus von Kritik notwendig, ein anderes Wissen vom Kunstwerk und von der Gesellschaft, und es wäre dazu auch notwendig, sich nicht gegen Bachmanns eigene theoretische Überlegungen zu verschließen, sondern ihre Werke im Zusammenhang zu sehen, sie aneinander angrenzen zu lassen, auch an die Werke anderer Autoren und anderer Theorien der Literatur.

Mit dieser Forderung an die Literaturkritik ist nichts Unmögliches gemeint, keine erst zu erfindende neue Theorie der Literatur, sondern die Erweiterung des Blicks für das Werk Bachmanns. Nicht wenige Rezensenten widersprechen ja indirekt dem voyeuristisch fixierten Blick von Peter Hamm, der „hier also nur ein enormes Elends- und Erregungspotential als *Material für Gedichte*“ zu „besichtigen“ meint, wenn sie in den Texten von *Ich weiß keine bessere Welt* dichterische Strukturierungsverfahren erkennen, Beziehungen zu anderen literarischen Werken und anderen künstlerischen Genres entdecken und das Grundmotiv der Liebesklage, wie rudimentär, zerbrochen oder verzweifelt auch immer, als eines der Textzentren ausfindig machen. Ernst Osterkamp hat in seiner Rezension mit dem Titel *Wer ein Messer im Rücken hat, dem fällt keine*