



^b
**UNIVERSITÄT
BERN**



**UNIVERSITEIT
GENT**

Glückliche Augen?

Visualität in Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Band

Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der
philosophisch-historischen Fakultät der Universität
Proefschrift voorgelegd tot het behalen van
de graad van Doctor in de Letterkunde

vorgelegt von

Fiona Gunst
8002 Zürich
fiona.gunst@students.unibe.ch

bei

Prof. Dr. Yahya Elzaghe

Prof. Dr. Christine Kanz

Januar 2017

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	4
1.1 <i>Visual Culture</i> , Visualität und Literatur – Theoretische Grundlagen	10
1.2 Visualität im Werk von Ingeborg Bachmann – Forschungsstand	12
1.3 Glücklichen Augen? – Visualität im <i>Simultan</i> -Band.....	17
1.3.1 <i>Der Paratext von Ihr glücklichen Augen als Spur ins 19. Jahrhundert</i>	17
1.3.2 »Sehen von innen nach außen« – <i>Physiologische Optik</i>	20
1.3.3 »Miranda fotografiert Menschen nicht« – <i>Malerei und Fotografie</i>	22
2. »Da Miranda die Wirklichkeit nicht toleriert« – Konfliktreiche Kurzsichtigkeit: <i>Ihr glücklichen Augen</i>.....	26
2.1 »Glastüren sind feindlicher als Menschen«:Magische Weltsicht und widerständige Außenwelt	30
2.2 »Ich sehe doch anständig«:Sittlichkeitsgefühl und zudringliche Außenwelt	35
2.3 »Da Miranda weiß«:Erkennendes Sehen mit Stendhals <i>De l'Amour</i>	41
Exkurs: Groddeck's <i>Faust</i> -Lektüre.....	46
3. »Das also bin ich« – Der Körper im Spiegel: <i>Probleme Probleme</i>	50
3.1 »[E]in einsames unverstandenes Kunstwerk«:Der verborgene Dürer	53
3.1.1 <i>Das »fotografische« Sehen der Renaissance</i>	53
3.1.2 <i>Dürer: »Dandy«, »Hippie«, Nachschöpfer Gottes</i>	59
3.1.3 <i>Jean Amérys Leben ohne Dürer: Kritik an der Renaissancemalerei</i>	65
3.2 »[I]ch bin ja richtiggehend verliebt in mich [...]!«	69
Der Mythos von Narziss und Echo	69
3.3 »[D]as sah ja hurenhaft aus!«	76
Beatrix' Narzissmus und das Auseinandertreten von Körper und Bild	76
3.3.1 <i>Bildhaftes Frausein – leibliches Frausein: Beatrix, die »Mädchenfrau«</i>	76
3.3.2 <i>Narzissmus und sexueller Missbrauch</i>	80
3.4 »[W]ie in den Filmen, so romanhaft«:.....	86
Realitätsverlust und Emotionen.....	86
4. »[E]s ist natürlich anders in der Wirklichkeit« – Zwischen Sehen und Fühlen: <i>Drei Wege zum See</i>	91
4.1 »[A]ber die Fotos waren doch kein Indiz«: Fotografie, Karte und das Problem der Objektivität.....	95

4.2	Unter der »Oberfläche entsetzlicher Fakten«: »Erfahrungsentzug« als Auseinandertreten von Körper und Bild.....	100
4.2.1	<i>Wer schießt, auf den wird geschossen: Die Fotografin und ihr Apparat</i>	100
4.2.2	<i>»[Z]eigen, wie andere leiden«: Von der Leiderfahrung berichten</i>	102
4.2.3	<i>Nachfühlen: Die Kriegsfotografie in den Augen ihrer Betrachter</i>	108
4.3	»[J]emand, der stark war und ihr das Mysterium brachte«: Elisabeths Liebeskonzept zwischen Ekstase und Körperverneinung	110
4.3.1	<i>Bruder, Liebhaber, Sohn: Robert</i>	110
4.3.2	<i>Ekstase mit Manes, Enthaltbarkeit mit Hugh: Welche Liebe?</i>	113
4.4	»Am meisten interessierten sie noch die Wegmöglichkeiten«: Kartographie versus Topo-Graphie.....	119
4.5	»[I]n dieser Hochspannung, in dieser Hingabe«: Die Begegnung mit Branco als Wendepunkt.....	127
4.6	»[W]oher das viele Blut«: Visionäre Erkenntnis im Halbschlaf	134
5.	»[E]in Schock, but who cares« – Leiderfahrungen im Fernsehzeitalter: <i>Simultan</i>	137
5.1	»[M]it einem unartikulierten Schrei durch das Zielband«: Zwei ›Dolmetscher‹ und ihre Sprache	141
5.2	»[W]eltlos, [...] beziehungslos und zerstreut«: Ich und Welt bei Anders und in <i>Simultan</i>	146
5.3	»Es ist mir damals sehr schlecht gegangen.«: Nadjas Leiderfahrung	151
5.4	»A-dor-ni«: Profanes Leiden und ›reine‹ Poesie	156
5.4.1	<i>Die neuen Erlöser: Sportereignis, Fernsehereignis und die Christuspose</i>	156
5.4.2	<i>Die Sprache der ›reinen‹ Erfahrung: »Sprachrausch« statt Erkenntnis</i>	157
5.5	Diese »riesenhafte[] Figur aus Stein«: Perspektiven auf den Erlöser.....	160
5.5.1	<i>Sprachlosigkeit und Todesangst</i>	160
5.5.2	<i>Autogenes Training und Glücksgefühle</i>	163
5.6	»Das Wunder ist wie immer« die Sprache: Das ›Bibelwort‹	166
5.6.1	<i>Selbstfindung: Das »Orakel« und seine Bedeutung</i>	166
5.6.2	<i>Die religiöse Sprachverwendung und das literatursprachliche Ideal</i>	170
6.	Anstelle eines Resümees: <i>Das Gebell</i>	175
7.	Anhang	188
7.1	Transkription einer Szene aus dem Film <i>Tender is the Night</i>	188
7.2	Abbildungsverzeichnis.....	189

8. Bibliographie.....	190
8.1 Bachmann-Ausgaben.....	190
8.2 Quellenliteratur	190
8.3 Forschungsliteratur zu Ingeborg Bachmann.....	193
8.4 Weitere Forschungsliteratur	198
8.5 Lexikon	202
8.6 Film.....	202

1. Einleitung

Wortwörtlich im Zentrum von Ingeborg Bachmanns letzter Publikation, dem 1972 erschienen Erzählband *Simultan*, steht das Thema, dem sich diese Arbeit annimmt: visuelle Wahrnehmung und ihr Verhältnis zur Literatur. Die mittlere Erzählung macht bereits mit ihrem Titel – einem Goethezitat¹ – deutlich, dass in ihr der Sehsinn, seine Funktionsweise und seine Möglichkeiten verhandelt werden und dass diese Thematik in Zusammenhang mit der Literatur steht. *Ihr glücklichen Augen* erzählt von der stark kurzsichtigen und unter Astigmatismus, wenn auch nicht leidenden, so doch davon betroffenen Miranda.² Diese, so heißt es in der Erzählung, »fotografiert Menschen nicht mit einem Brillenblick, sondern malt sie in ihrer eignen, von andren Eindrücken bestimmten Manier«.³ Visuelle Wahrnehmung wird hier kurzgeschlossen mit Techniken der visuellen Darstellung. Diese Verknüpfung gehört zum Grundbestand sowohl von Konzeptionen visueller Wahrnehmung als auch von Debatten zur angemessenen visuellen Darstellung von ›Welt‹.⁴ Wissenschaftliche Forschung und ästhetische Diskussion begegnen sich in ihren Reflexionen über das Sehen beziehungsweise das Zu-Sehen-Geben, weil Modelle visueller Darstellung und solche visueller Wahrnehmung jeweils auf ein komplexes Zusammenspiel zwischen Subjekt und Welt rekurren, in dem die Welt vom Subjekt gleichzeitig rezipiert und konstruiert wird. In den wissenschaftlichen Überlegungen zum Sehen und den ästhetischen zum Zu-Sehen-Geben wird also stets auch das Verhältnis zwischen Ich und Welt mitverhandelt. In Wahrnehmungsmodellen und Darstellungsidealen sind Vorstellungen zum Subjekt, zur Welt und zum Verhältnis zwischen Subjekt und Welt stets impliziert.

Dass es in der Literatur darum gehen muss, der Leserschaft etwas über dieses Verhältnis mitzuteilen, formuliert Bachmann mehrfach in ihren poetologischen

¹ Es handelt sich um den Vers 11300 aus dem sogenannten »Türmerlied« (V. 11288–11303). Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie zweiter Teil*, in: ders., *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. v. Friedmar Apel et al., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–1999, Abt. I, Bd. 7.1, S. 201–464, hier S. 436.

² Miranda selbst bezeichnet »ihre kranken optischen Systeme als ein ›Geschenk des Himmels‹«. Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe*, hg. v. Robert Pichl, Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München, Zürich: Piper, 1995, Bd. 4, S. 244. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe mit dem Kürzel TKA, der Band- und Seitenangabe zitiert.

³ TKA4, 245.

⁴ Vgl. dazu Franziska Kümmerling, *Bildmetaphern des Sehens*, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hgg.), *Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2014, S. 32–39; dies., *Psychologie: Wahrnehmung von Bildern*, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 61–68; Sabine Wirth, *Medientheorie: Bilder als Techniken*, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 118–125, hier S. 121 f. Der hier zugrunde gelegte ›Welt‹-Begriff soll später erläutert werden.

Schriften, und zwar immer dann, wenn sie auf den Begriff der ›Erfahrung‹ zu sprechen kommt. In ihrer hinsichtlich des Sehens und Zu-Sehen-Gebens einschlägigen Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*, gehalten zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden am 17. März 1959, meint Bachmann etwa, »[d]er Schriftsteller«⁵ wolle seiner Leserschaft »seine Erfahrung vom Menschen zukommen lassen [...] (oder seine Erfahrung der Dinge, der Welt und seiner Zeit, ja von all dem auch!)«.⁶ In den *Frankfurter Vorlesungen*,⁷ die sie im Winter 1959/60 hält, besteht Bachmann dann auf der Wichtigkeit einer je eigenen »Erfahrung« des Schriftstellers,⁸ einer »Leiderfahrung«,⁹ die jedem ›wahrhaftigen‹ Schreiben vorauszugehen habe. Den schmerzhaften Zusammenstoß zwischen Subjekt und Welt beschreibt sie, wiederum in der Kriegsblinden-Rede und ganz in der philosophiegeschichtlichen Tradition der sprachlichen Gleichsetzung und erkenntnistheoretischen Differenzierung von Erkennen und Sehen, als ein Sehendwerden des Schriftstellers, der dann seine Leserschaft »sehend« zu machen habe:

[Es kann] nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muß ihn, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir ihn sehen, wahrmachen. Denn wir alle wollen sehend werden. [...] 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.¹⁰

Lesen ist also Sehen, insofern es Erkenntnis stiftet. Lesen ist aber auch Sehen, insofern Texte vor allem visuell rezipiert werden.¹¹ Literatur ist ein visuelles Medium

⁵ Bachmanns eigenem Sprachgebrauch in den *Kritischen Schriften* folgend wird im Weiteren bei der Rekapitulation poetologischer Standpunkte der Schriftstellerin die männliche Form »der Schriftsteller« ohne Anführungszeichen verwendet.

⁶ Ingeborg Bachmann, *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*. [Rede zur Verleihung des Hörspielpreises der Kriegsblinden], in: dies., *Kritische Schriften*, hg. v. Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München und Zürich: Piper, 2005, S. 246–248, hier S. 247. Untertitel ergänzt durch die Herausgeber. Im Folgenden wird aus dieser Ausgabe mit dem Kürzel KS zitiert.

⁷ Vgl. KS, 251–349.

⁸ KS, 255; vgl. auch KS, 261.

⁹ KS, 279.

¹⁰ KS, 246. Zur Kriegsblinden-Rede und ihren Bezügen zu Arthur Rimbauds »Seher-Briefen« (1871) vgl. Hans Höller, Ingeborg Bachmann. *Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum Todesarten-Zyklus*, Frankfurt a. M.: Hain, 1993, S. 147–154.

¹¹ Zu ›Lesen als Sehen‹ und ›Lesen als Erkennen‹ vgl. Stephan Kammer, *Visualität und Materialität der Literatur*, in: Claudia Benthien und Brigitte Weingart (Hgg.), *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, Berlin und Boston: De Gruyter, 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 1), S. 31–47, bes. S. 31–34. Vgl. auch Volker Mergenthaler, *Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel*, Tübingen: Niemeyer, 2002 (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge, Bd. 96), S. 382 f.

oder, wie ich der Unschärfe des Medienbegriffs wegen¹² die untersuchten ›Medien‹ im Folgenden nennen möchte, eine visuelle Repräsentationsform, wenn auch eine, die das in ihr Dargestellte gerade nicht, wie etwa das Gemälde oder die Grafik, auf einen Blick – simultan – darbieten kann.

Im *Simultan*-Band wird die Tatsache, dass Literatur eine visuelle Repräsentationsform ist, nun gerade so reflektiert, wie Literatur in Abgrenzung zu anderen visuellen Repräsentationsformen wie Karte, Fotografie, Renaissancemalerei oder Fernsehen auf ihre Möglichkeiten hin befragt wird, »Erfahrung[en]« zu vermitteln und Erkenntnis zu stiften. Darauf, dass Literatur eine visuelle Repräsentationsform ist, machen gleich die ersten Worte des Erzählbandes aufmerksam: Sie lauten »Bože moj!«¹³ und hätten noch kurz vor der Drucklegung in kyrillischer Schrift gedruckt werden sollen.¹⁴ Damit wäre der Materialcharakter der Schrift, ihre visuelle Qualität mithin, noch stärker hervorgetreten, als das in der Endfassung der Fall ist. Aber auch der in lateinischer Schrift festgehaltene, die Erzählung eröffnende russische Ausruf – er bedeutet ›Mein Gott!‹ – dürfte nur einem kleinen Teil von Bachmanns Leserschaft unmittelbar verständlich sein. Auch im weiteren Verlauf der Titelerzählung, die von einem Kurztrip einer Simultandolmetscherin und ihrer Zufallsbekanntschaft handelt, wird die Materialität von Schrift immer wieder augenfällig: Fremdsprachige Einsprengsel, durch Kapitälchen beziehungsweise Großschreibung vom sonstigen Text abgehobene Abkürzungen, Songtitel, Marken-, Hotel- und Zeitschriftennamen durchsetzen die Erzählung; der Versuch der Protagonistin, einen Bibelsatz zu übersetzen, und die Anfeuerungsrufe der Zuschauer eines Radrennens an dessen Sieger werden so umgebrochen, dass sie sich klar vom Erzählgeschehen abheben.

¹² Vgl. dazu die Vielzahl der Antworten auf die titelgebende Frage in Stefan Münker und Alexander Roesler (Hgg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2008 (stw, Bd. 1887) sowie für die Bachmann-Forschung den Sammelband *Bachmanns Medien*, in den eine Untersuchung zu Bachmanns Schreibmaschinen (S. 28–45) ebenso Eingang gefunden hat, wie sich darin mehrere Beiträge zu ihren Hörspielen (S. 148–161; S. 176–187; S. 204–216), aber auch eine Analyse zur Bedeutung und den medialen Bedingungen des Liebesbriefs in ihrem Werk finden (S. 46–60). Oliver Simons und Elisabeth Wagner (Hgg.), *Bachmanns Medien*, Berlin: Vorwerk 8, 2008.

¹³ TKA4, 100.

¹⁴ Vgl. den Apparat TKA4, 100 und die in kyrillischer Schrift notierten, in der Druckfassung von *Simultan* dann in lateinischer Umschrift wiedergegebenen russischen Ausdrücke in der Sektion »Paralipomena zum *Simultan*-Band«, TKA4, 512. Vgl. zur Verwendung der kyrillischen Schrift Erika Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 176–195, hier S. 192.

Dass in den beiden zuletzt erwähnten Szenen das Fernsehen gegen die Literatur ausgespielt wird, wird zu zeigen sein. Besonders eindeutig erfolgt die Gegenüberstellung von Literatur und anderen visuellen Repräsentationsform aber in der letzten Erzählung des Bandes, *Drei Wege zum See*. Mit der in einer Vorbemerkung zuerst erwähnten Karte und der Fotografie – die Protagonistin ist Kriegsphotografin – werden gleich zwei visuelle Repräsentationsformen mit der Literatur konfrontiert, auf ihre Möglichkeiten hin befragt und in ihren Unzulänglichkeiten ausgestellt. Verhandelt wird unter anderem, vor welchen Aspekten von ›Wirklichkeit‹ diese Darstellungen, die den Sehsinn mit wesentlich mehr Information versorgen und ihn stärker affizieren als die Literatur, versagen und inwiefern Literatur ihnen also überlegen sei.

Während die Rahmenerzählungen des *Simultan*-Bandes damit *prima facie* vor allem mit visuellen Repräsentationsformen befasst sind – auf die bereits erwähnten Verklammerungen von Modellen der Wahrnehmung mit solchen der Darstellung wird später genauer einzugehen sein –, handeln mindestens zwei der Binnerzählungen von der Entstehung visueller Wahrnehmungen und von den Möglichkeiten und Grenzen verschiedener ›Sichtweisen‹. *Ihr glücklichen Augen* ist dabei explizit einem bestimmten Konzept von Wahrnehmung verpflichtet, das vermutlich für den gesamten Erzählband fruchtbar gemacht werden kann und deswegen am Ende dieser Einleitung ausführlich erläutert werden soll. Es handelt sich dabei um eine Wahrnehmungskonzeption, die unter anderem von Georg Groddeck vertreten wird, dessen Andenken *Ihr glücklichen Augen* gewidmet ist. Neben der mittleren kann auch die zweite Erzählung des Bandes umstandslos als eine Erzählung über das Sehen gelesen werden: Die Protagonistin von *Probleme Probleme*, deren Titel das dem Phänomen der Spiegelung inhärente Phänomen der Verdopplung in Schrift übersetzt, beschaut sich obsessiv im Spiegel. Nur die vorletzte Erzählung, *Das Gebell*, hat scheinbar nichts mit der hier ausgemachten, übergreifenden Thematik des Bandes zu tun. Wie sie doch in diese einzulesen ist, soll am Schluss dieser Untersuchung herausgearbeitet werden.

Zunächst kann nun der Gegenstand der vorliegenden Arbeit noch etwas genauer beziehungsweise weiter gefasst werden. Weil Sehen und Zu-Sehen-Geben einander bedingen, soll es im Folgenden nämlich nicht nur um das Sehen, sondern eben auch um visuelle Repräsentationsformen und optische Phänomene gehen. Um das Verhältnis zwischen Literatur und visueller Wahrnehmung eingehend analysieren

zu können, müssen Momente des Sehens und Sehend-Werdens ebenso diskutiert werden wie solche des Zu-Sehen-Gebens und Sehend-Machens. Die Thematik, der sich diese Studie widmet, ist mit dem übergreifenden Begriff der Visualität zu fassen. Dieser umschließt die in den verschiedenen Wahrnehmungsmodellen und Darstellungsidealen aufgehobenen Konzeptionen eines wahrnehmenden Subjekts, einer wahrgenommenen, im Wahrnehmungsvorgang entstehenden Welt, der Beziehung zwischen Subjekt und Welt sowie allenfalls das Verhältnis all dieser Aspekte zu ihrer Darstellung in der jeweiligen visuellen Repräsentationsform.¹⁵ Jedes Visualitätskonzept ist dabei auf einem Kontinuum anzusiedeln, an dessen einem Pol Vorstellungen einer unabhängig vom Subjekt existierenden, objektiv gegebenen, verlustlos wahrnehmbaren und vollständig darstellbaren Welt dominieren. Am anderen Ende des Spektrums herrscht die Auffassung vor, dass Welt nur im wahrnehmenden Subjekt je entsteht und daher mit diesem identisch ist. Jedes Wahrnehmungs- und jedes Darstellungsmodell konfiguriert das Verhältnis zwischen der Rezeption und der Produktion von Welt individuell.

Zur Untersuchungen dieser Konzeptionen wird in der vorliegenden Arbeit ein ›Welt‹-Begriff angelegt, der demjenigen der ›neueren‹ Wahrnehmungsmodelle seit dem 19. Jahrhundert entspricht und zu dem die Kulturwissenschaft jüngst wieder zurückzukehren scheint. Groddeck fasst ihn in seinem für *Ihr glücklichen Augen* einschlägigen Aufsatz, einem 1934 gehaltenen Vortrag mit dem *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen*,¹⁶ folgendermaßen zusammen:

Von der Realität, dem Objekt werden wir niemals etwas erfahren. Die Welt des Menschen ist nicht objektiv, wir wissen nichts darüber, ob Realitäten existieren. [...] Niemals können wir feststellen, was real ist und was durch das Wahrnehmungsmedium Mensch eingefügt, weggenommen oder verändert wird.

¹⁵ Isabel Capeloa Gil gibt im *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur* folgende, etwas ausführlichere Definition von Visualität: »Als kulturelle Praxis, die die Struktur des Sehens organisiert, umfasst Visualität jegliche Form von Bildproduktion (materiell, psychisch, virtuell) sowie die Beziehungen, die diese Bilder, ihre Produzentinnen und Produzenten und die Technologien, mit denen sie mediatisiert werden, mit dem sie umgebenden kulturellen System eingehen. Visualität ist multisensorial, indem sie die Techniken des Sehens tangiert, aber auch die physiologischen Grenzen des Sehens und des Gesehenen überschreitet, weil sie eng mit anderen Sinneswahrnehmungen, wie dem Tastsinn oder dem Gehör, verbunden ist. Visualität ist überdies eine Praxis, welche die visuelle Konstruktion des Sozialen sichtbar macht und folglich eine potentiell kritische Funktion einnimmt.« Gil verweist hier auf Jonathan Crarys *Aufmerksamkeit* (2002 [1999]) und W. J. T. Mitchells *What Do Pictures Want?* (2005). Isabel Capeloa Gil, Von der Semiologie zur ›visuellen Literalität?, in: Benthien/Weingart, *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, S. 193–211, hier S. 204.

¹⁶ Georg Groddeck, *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen*, in: ders., *Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik*, hg. v. Günter Clauser, Wiesbaden: Limes, 1966, S. 263–331.

Für den Menschen ist das Menschliche nicht ein Medium, sondern ein untrennbarer Teil des Objekts, des Realen.¹⁷

Ausgehend also von einer stets unzugänglich bleibenden, aber doch realen Außenwelt entsteht die je subjektiv wahrgenommene, im rezeptiv-produktiven Wahrnehmungsvorgang konstruierte Welt.

Gut achtzig Jahre später sucht Albrecht Koschorke einen Ausweg aus dem »Dilemma des Konstruktivismus«¹⁸ und formuliert eine Vorstellung von Welt, in der das Reale undramatisch als »Alltag, Lebenswelt, Faktizität«¹⁹ beziehungsweise dramatisch als »Chiffre einer massiven Präsenz«²⁰ wieder einen Platz hat. Kulturen und Gesellschaften verhandelten – unter anderem eben in Visualitätskonzepten – das Reale beständig und würden »den jeweiligen diskursiven und historischen Umständen entsprechend« je neue Umgewichtungen vornehmen: »von Realitätsbindung auf Realitätsentlastung, von Öffnung auf Schließung gegenüber der Welt außerhalb der kulturellen Zeichensphäre, von Determination auf Autonomie [...] und umgekehrt.«²¹

Dass derartige und andere gesellschaftliche Aushandlungen sich oft auf dem Feld der Visualität zutragen und dass sich in Visualitätskonzepten, Sehregimen und visuellen Repräsentationen kulturelle und historische Überzeugungen widerspiegeln und brechen, ist die erste Prämisse der *Visual Culture Studies*. Auf deren von Marius Rimmele und Bernd Stiegler auf den deutschsprachigen Raum angepassten,²² von Gustav Frank und Monika Schmitz-Emans für die Literaturwissenschaft modifizierten²³ Grundannahmen fußt diese Arbeit.

¹⁷ Groddeck, Vom Sehen, 285 f.

¹⁸ Albrecht Koschorke, Das Mysterium des Realen in der Moderne, in: ders., Helmut Lethen und Ludwig Jäger (Hgg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a. M. und New York: Campus, 2015 (Schauplätze der Evidenz. Schriftenreihe des IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, Bd. 2), S. 13–38, hier S. 16.

¹⁹ Ebd., S. 32.

²⁰ Ebd., S. 27.

²¹ Ebd., S. 24.

²² Vgl. Marius Rimmele und Bernd Stiegler, Einleitung: Visuelle Kulturen – Kulturalität des Auges, in: dies., Visuelle Kulturen / Visual Culture zur Einführung, Hamburg: Junius, 2012, S. 9–26, bes. S. 21–24.

²³ Vgl. Gustav Frank, Textparadigma kontra visueller Imperativ: 20 Jahre Visual Culture Studies als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 31.2 (2007), S. 26–89; ders., Literaturtheorie und Visuelle Kultur, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildtheorie. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2009 (stw, Bd. 1888), S. 354–392; Monika Schmitz-Emans, Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort »Visual Culture«, in: dies. und Gertrud Lehnert (Hgg.), Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Potsdam, 18.–21. Mai 2005, Heidelberg: Synchron, 2008 (Hermeia. Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 10), S. 9–27.

1.1 *Visual Culture*, Visualität und Literatur – Theoretische Grundlagen

Vor dem Hintergrund einer im deutschsprachigen wie im angloamerikanischen Raum diagnostizierten Bildvergessenheit der Kulturwissenschaften in der Nachfolge des *linguistic turn* propagieren Anfang der 1990er Jahre unabhängig voneinander der Medienwissenschaftler W. J. T. Mitchell und der Kunsthistoriker Gottfried Boehm etwas, das Schmitz-Emans unter dem Terminus *visual turn* zusammenfasst:²⁴ eine Hinwendung zum Visuellen und zur Visualität beziehungsweise zur »Logik der Bilder«, wie es der Untertitel eines programmatischen Aufsatzes von Boehm besagt.²⁵ Während Mitchell von der Notwendigkeit eines *pictorial turn* spricht, nennt Boehm es *iconic turn*.²⁶ Boehm situiert seinen bildwissenschaftlichen Ansatz dabei explizit »Jenseits der Sprache« – so der Titel des schon erwähnten Aufsatzes – und schreibt vehement gegen die Möglichkeit an, dass ein Bild sprachförmig, sprachlich erfass- und diskutierbar sein könnte.²⁷ Damit verstellt er der Literaturwissenschaft jeden Weg in die Bildwissenschaft.²⁸ Aus dem Blick gerät dabei, wie Schmitz-Emans herausgearbeitet hat, dass sich die Interessen von Literatur- und Bildwissenschaft bisweilen überschneiden. Beiden geht es letztlich um »Fragen der Modellierung von Wissen und damit von gewußter Welt durch Prozesse der Darstellung und [um] Fragen der Kommunikation und Konstitution von ›Bedeutung‹«. ²⁹

²⁴ Schmitz-Emans, *Im Reich der Königin Loana*, S. 11.

²⁵ Gottfried Boehm, *Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder*, in: Hubert Burda und Christa Maar (Hgg.), *Iconic turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, 2004, S. 28–43, hier S. 28.

²⁶ Vgl. Gottfried Boehm, *Die Wiederkehr der Bilder*, in: ders. (Hg.), *Was ist ein Bild?* München: Fink, 1994, S. 11–38, hier S. 13; William J. T. Mitchell, *The Pictorial Turn*, in: *Artforum* (März 1992), S. 89–94 (dt: *Der Pictorial Turn*, in: Christian Kravagna (Hgg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID-Archiv, 1997, S. 15–40). Frank hat die Geschichte des *iconic* beziehungsweise *pictorial turn* verschiedentlich ausführlich rekapituliert, einer kritischen Würdigung unterzogen und die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von *Visual Culture Studies* und Bildwissenschaft eingehend dargelegt: vgl. Frank, *Textparadigma kontra visueller Imperativ*: ders., *Literaturtheorie und Visuelle Kultur. Für die Unterschiede zwischen *iconic* und *pictorial turn** vgl. auch Thomas Hensel, *Kunstgeschichte*, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 403–407, bes. S. 404 f., Marius Rimmel und Bernd Stiegler, *Das mediale Auge – Medientheorien der Visualität*, in: dies., *Visuelle Kulturen/Visual Culture*, S. 62–79, hier S. 69–74; Schmitz-Emans, *Im Reich der Königin Loana*, S. 13–19.

²⁷ Boehm, *Jenseits der Sprache?*, S. 28.

²⁸ Symptomatisch für den Ausschluss der Literaturwissenschaft aus den Bildwissenschaften im deutschsprachigen Raum ist das Fehlen eines entsprechenden Kapitels im *Bild-Handbuch* von Günzel und Mersch. Vgl. den entsprechenden Teil des Bandes, *V. Bildwissenschaften*, S. 373–471. Selbst im Kapitel »Studien zur Visuellen Kultur« wird die Literaturwissenschaft nicht erwähnt. Vgl. Sigrid Adorf und Kerstin Brandes, *Studien zur Visuellen Kultur*, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 446–452.

²⁹ Schmitz-Emans, *Im Reich der Königin Loana*, S. 8.

Weil die Bildwissenschaft sich aber explizit gegen die Literaturwissenschaft abgrenzt, haben sich die *Visual Culture Studies* in der Nachfolge Mitchells für die Literaturwissenschaft als wesentlich anschlussfähiger erwiesen. Sie interessieren sich, wie Rimmele und Stiegler in der Einleitung zu ihrer Einführung *Visuelle Kulturen / Visual Culture* festhalten, für »die visuelle Verfasstheit von Kulturellem, aber auch die [...] kulturelle Verfasstheit von Sehvorgängen«, das heißt die »prinzipielle[n] Verflechtungs- und Bedingungsverhältnisse von Kultur und Visualität.«³⁰ Dabei werden die »symbolischen Besetzungen des Sehens«,³¹ die Konzeption des Sehvorganges, die Verarbeitung und Bewertung von Gesehenem oder die Herstellung von Sichtbarem und von Sichtbarkeit als kulturell und historisch wandelbare Gegenstände gesellschaftlicher Aushandlung begriffen. Als Aspekte einer bestimmten visuellen Kultur können sämtliche dieser Gegenstände untersucht werden, wobei Erzeugnisse der bildenden Künste, Fotografien, Werbeplakate, Filme, aber eben auch Textzeugnisse – von Reiseberichten über wissenschaftliche Abhandlungen bis hin zu philosophischen Traktaten – die Forschung gleichermaßen informieren. Im Unterschied zu den *Visual Culture Studies* anglo-amerikanischer Prägung blicken Rimmele und Stiegler in ihrem Band auch auf vergangene visuelle Kulturen zurück – die *Visual Culture Studies* zeichnen sich durch radikalen Gegenwartsbezug aus – und geht es ihnen vor allem um kritische Analyse, nicht um Intervention – die *Visual Culture Studies* haben die »Veränderung gesellschaftlicher Missstände« zum Ziel.³²

Gerade weil die Literaturwissenschaft es immer auch mit vergangenen visuellen Kulturen zu tun hat – in älteren Werken, aber auch im *Simultan*-Band, in dem etwa ein Gemälde und das Visualitätskonzept der Renaissance eine wichtige Rolle spielen –, sind diese Modifikationen entscheidend. Damit wäre auch beinahe schon die Position der Literaturwissenschaft innerhalb der *Visual Culture Studies* bestimmt. Sie hat, so Frank, die »Literatur nicht als von der visuellen Kultur determinierte Größe außerhalb, sondern als Einflußgröße innerhalb der visuellen Kultur« und als Echoraum für Aushandlungen im Bereich der visuellen Kultur zu konzipieren: »So gehören literarische Texte [...] zu denjenigen Alltagspraktiken, die sich dem Aushandeln, Austarieren, Anwenden, der Entdifferenzierung sowie der Rekombination und lebensweltlichen Folgenabschätzung der Modelle von Wahrnehmung

³⁰ Rimmele/Stiegler, Einleitung, S. 10.

³¹ Ebd., S. 11.

³² Vgl. ebd., S. 21–24; Zitat S. 24.

und Darstellung widmen.«³³ Dabei kann es in der Literatur, im Falle des schon erwähnten Renaissancegemäldes im *Simultan*-Band beispielsweise, zu einer Aushandlung – wenn man so will – zweiter Ordnung kommen: Jedes im literarischen Text besprochene Bild, jede optische Technik ist Zeugnis einer bestimmten visuellen Kultur. Die im jeweiligen Bild oder der erwähnten Technik aufgehobene Konzeption von Visualität gilt es ebenso zu analysieren wie alles, was dem literarischen Text zum Thema Visualität direkt zu entnehmen ist. Die in Bild oder Technik ausgedrückten Vorstellungen wirken nämlich zurück auf und in den Text. Ob es sich bei diesen Vorstellungen schließlich um Modelle der Darstellung oder solche der Wahrnehmung handelt, ist oft nicht eindeutig festzustellen, schließen doch erstere stets letztere in sich ein und sind Konzeptionen von Wahrnehmung oft an solchen der Darstellung orientiert. Eine »grundlegende, binäre und stabile Unterscheidung,« so Frank, »wie sie ›innere‹ und ›äußere‹, ›reale‹ und ›imaginäre‹ oder ›materielle‹ und ›immaterielle‹ Bilder, Gegenstand und Wahrnehmung, Vorstellung und Darstellung, *picture* und *image* oder auch *tableau* und *image* zu liefern scheinen«,³⁴ lässt sich bei einem Denken von der visuellen Kultur her nicht aufrecht erhalten. Wo im Folgenden ihrer Anschaulichkeit wegen dennoch solche Begriffe verwendet werden, gilt stets dieser Vorbehalt.

1.2 Visualität im Werk von Ingeborg Bachmann – Forschungsstand

Darin, dass die vorliegende Studie Visualität im Werk Ingeborg Bachmanns auf der theoretischen Grundlage der *Visual Culture Studies* untersucht, unterscheidet sie sich am eindeutigsten von der Arbeit, die ihrem Forschungsinteresse bisher am nächsten kam: Alice Hattenvilles noch unpublizierte, an der Universität Wien einsehbare Dissertation mit dem Titel *Images et voir dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann*.³⁵ Ein Blick in deren Inhaltsverzeichnis macht deutlich, dass die hier für *Simultan* zu untersuchende Thematik möglicherweise im Gesamtwerk von Bachmann eine bisher weitgehend übersehene Rolle spielt. Hattenville analysiert stichprobenartig von den frühesten Gedichten und Prosatexten bis hin zu *Drei Wege zum See* Arbeiten aus allen Schaffensphasen Bachmanns, bleibt aber aufgrund der Breite

³³ Frank, *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*, S. 384. So auch und mit konkreten Beispielen Schmitz-Emans, *Im Reich der Königin Loana*, S. 20–24.

³⁴ Frank, *Literaturtheorie und Visuelle Kultur*, S. 364, Hervorhebung im Original.

³⁵ Alice Hattenville, *Images et voir dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann*, Diss. Rouen und Wien, 2012.

ihres Vorhabens oft an der Oberfläche der interpretierten Texte und bearbeitet die Thematik vornehmlich unter einem intermedialen Fokus. Zwar sollen im Folgenden die verschiedenen visuellen Repräsentationsformen auch miteinander verglichen werden; andere Momente, in denen Visualität thematisch wird, sind aber genauso zu untersuchen. Weil dadurch eine größere Anzahl von Szenen aus dem *Simultan*-Band zum Gegenstand des Untersuchungsinteresses wird, beschränkt sich die vorliegende Studie auf diesen. Darüber hinaus ist der Erzählband für den thematischen Komplex aber auch exemplarisch, weil sämtliche der in ihm versammelten Erzählungen, wie Robert Pichl bereits früh feststellte, um das »übergeordnete[] Zentralmotiv [...] *Sehen*« kreisen, »das in der ganzen Bedeutungsbreite des Wortes, vom optischen Wahrnehmen bis zum zeichenhaften Erkennen existenzieller Zusammenhänge, den Geschehensverlauf bestimmt.«³⁶ Um der »Bedeutungsbreite« nicht nur des Wortes ›Sehen‹, sondern des umfassenderen Begriffs ›Visualität‹ im Erzählband gerecht zu werden, soll der Rest von Bachmanns Werk wenn auch nicht ausgeblendet, so doch nicht auf die zu untersuchende Thematik hin beigezogen werden.

Dass etwa auch Bachmanns erster Erzählband *Das dreißigste Jahr*, in dem immer wieder von ›Bildern‹ die Rede ist,³⁷ unter Zuhilfenahme des Instrumentariums der *Visual Culture Studies* genauer befragt werden könnte, deutet Rita Svanderliks früher Aufsatz zum *Umgang mit Bildern* in Bachmanns Werk an.³⁸ Sie versteht unter

³⁶ Robert Pichl, Ingeborg Bachmanns »Offene Kunstwerke«. Überlegungen zu ihrer poetischen Verfahrensweise, in: ders. und Alexander Stillmark (Hgg), *Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973)*, Wien: Hora, 1994 (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 2), S. 97–111, hier S. 104, Hervorhebung durch Sperrdruck im Original.

³⁷ Vgl. Ingeborg Bachmann, *Werke*, hg. v. Christine Kosche, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München und Zürich: Piper, 1978, Bd. 2: *Erzählungen*, S. 86, 97, 103, 111, 242. Besonders einschlägig ist eine Szene in der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha*, in der sich die Protagonistin Charlotte Gedanken über die Gesellschaft, in der sie lebt, über ihre Zeit und Situation macht: »Es war Schichtwechsel, und jetzt konnte sie die Welt übernehmen, ihren Gefährten benennen, die Rechte und Pflichten festsetzen, die alten *Bilder* ungültig machen und das erste neue entwerfen. Denn es war ja die Welt der *Bilder*, die, wenn alles weggefegt war, was von den Geschlechtern abgesprochen worden war und über sie gesprochen worden war, noch blieb. Die *Bilder* blieben, wenn Gleichheit und Ungleichheit und alle Versuche einer Bestimmung ihrer Natur und ihres Rechtsverhältnisses längst leere Worte geworden waren und von neuen leeren Worten abgelöst würden. Jene *Bilder*, die, auch wenn die Farben schwanden und Stockflecken sich eintrugen, sich länger hielten und neue *Bilder* zeugten. Das *Bild* der Jägerin, der großen Mutter und der großen Hure, der Samariterin, des Lockvogels aus der Tiefe und der unter die Sterne Versetzten.../ Ich bin in kein *Bild* hineingeboren, dachte Charlotte. Darum ist mir nach Abbruch zumute. Darum wünsche ich ein *Gegenbild* und ich wünsche, es selbst zu errichten.« Bachmann, *Werke*, Bd. 2, S. 211 f., keine Hervorhebung im Original.

³⁸ Svanderlik erwähnt darin auch das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, das Fragment gebliebene *Buch Franza* und den *Malina*-Roman; den *Simultan*-Band hingegen nicht. Vgl. Rita Svanderlik, *Der Umgang mit Bildern*, in: Pichl/Stillmark, *Kritische Wege der Landnahme*, S. 81–96.

dem Begriff des ›Bildes‹ nicht Gemälde, wie sie in Hattenvilles Studie im Zentrum stehen, sondern kulturell verfestigte Vorstellungen, mentale Bilder. Im Rahmen einer Untersuchung, die nach dem Wiederhall sucht, den eine bestimmte visuelle Kultur in der Literatur findet, könnte beispielsweise danach gefragt werden, warum derartigen Vorstellungen grundsätzlich eine bildhafte, visuelle Qualität zugeschrieben wird, warum die Erzählinstanz sich für diesen Begriff entscheidet und wie er zu weiteren Reflexionen über Visualität in den Erzählungen in Verbindung zu bringen ist. Neben diesen ›Bildern‹ im übertragenen Sinn³⁹ findet sich in der Titelerzählung des *Dreißigsten Jahrs* nämlich auch die einzige etwas ausführlichere explizite Auseinandersetzung mit einem Werk der bildenden Kunst in Bachmanns Erzählwerk. Es handelt sich dabei um eine Beschreibung von Puvis de Chavannes' *L'espérance*.⁴⁰ Sigrid Weigel analysiert die entsprechende Szene eingehend⁴¹ und kommt zum Schluss, dass »sich die Bildszene mit der *Espérance* im literarischen Œuvre Bachmanns« als »ein einsamer Torso« darstellt, »der leider keinen Nachfolger gefunden hat.«⁴² Damit hat Weigel nur zum Teil recht: Zwar findet sich im *Simultan*-Band keine explizite Nennung eines Gemäldes; beschrieben wird aber eben sehr wohl eines, wenn die zahlreichen Anspielungen darauf auch sorgfältig zusammengetragen werden müssen.⁴³

Die vorliegende Arbeit kann also nur bedingt auf Vorarbeiten zurückgreifen, wenn es sich bei der zu untersuchenden visuellen Repräsentationsform im *Simultan*-Band um ein Kunstwerk im engeren Sinn handelt. Anknüpfen kann sie indessen verschiedentlich an Studien, die sich explizit oder implizit mit dem Verhältnis zwischen der Literatur und anderen visuellen Repräsentationsformen wie der Fotografie oder der Karte beschäftigten. Obwohl sich die Forschung bisher nicht für die

³⁹ In einem anderen übertragenen Sinn spricht Scherpe von *Bachmanns Bilder[n]*: Er versteht darunter vor allem Sprachbilder. Vgl. Klaus R. Scherpe, »Darstellung verlangt Radikalisierung« – Bachmanns Bilder, in: Simons/Wagner, *Bachmanns Medien*, S. 78–89.

⁴⁰ Vgl. Bachmann, *Werke*, Bd. 2, S. 97. Das Ich in *Malina* erwähnt dann noch *El perro semihundido* sowie implizit die weiteren *Pinturas Negras* (1819–1823) von Francisco de Goya: »Ich brauche weiße Wände, schadlose Wände, ich sehe mich sonst gleich wohnen in Goyas letztem Raum. Denk an den Hundekopf aus der Tiefe, all die finsternen Umtriebe auf der Wand, aus seiner letzten Zeit. Nie hättest du mir in Madrid diesen Raum zeigen dürfen.« (TKA3.1, 686) Zu den Referenzen auf Goyas *Pinturas Negras* insbesondere in *Malina*, aber auch im *Buch Franza* und in Bachmanns Dissertation vgl. Verena Timmerer-Maier, *Wohnen »in Goyas letztem Raum«*. Eine intermediale Poetik des Entsetzens. Die Zitierung von Goyas *Pinturas Negras* in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, Diss. Exeter, 2012. (Download der Dissertation möglich auf dieser Seite: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4117>. Letzter Zugriff: 14.10.16)

⁴¹ Vgl. Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien: Zsolany, 1999, S. 29–46.

⁴² Ebd., S. 46.

⁴³ Vgl. dazu Kapitel 3.1 dieser Arbeit.

Karte als visuelle Repräsentationsform interessiert hat, hat sie doch wiederholt herausgearbeitet, wie die kartographisch nicht erfassbaren, ›topo-graphischen‹⁴⁴ Besonderheiten des Handlungsorts von *Drei Wege zum See* die Handlung beeinflussen.⁴⁵ Außerdem hat sie in Vergleichen von Elisabeth Matreis Kriegs fotografie mit Jean Amérys essayistischer Bewältigung eigener Kriegserfahrungen die Fotografie auch schon in Zusammenhang mit poetologischen Fragestellungen gebracht.⁴⁶ Was Karte und Fotografie miteinander und mit dem erwähnten Renaissancegemälde verbindet und wie sie für ein übergeordnetes Konzept von Visualität zu stehen kommen, wird diese Arbeit – unter anderem – aufzeigen. Darüber hinaus gilt es auch, die TV-Liveübertragung am Ende der Titelerzählung erstmals eingehend auf ihre poetologischen Implikationen hin zu analysieren.⁴⁷

Der Untersuchung visueller Repräsentationsformen als ›aktiver‹ Auseinandersetzung mit dem Sehen und dem Sichtbaren sowie ihrem Vergleich mit der Literatur ist die Frage nach den Bedingungen, der Beschaffenheit und den Möglichkeiten (›passiver‹) visueller Wahrnehmung quasi vorgelagert; jedenfalls soll sie im Folgenden vorgängig diskutiert werden. Wo sich ihr die Bachmann-Forschung in Bezug auf den *Simultan*-Band bisher bereits angenommen hat,⁴⁸ tat sie das mit ei-

⁴⁴ Zu dieser und vergleichbaren Schreibweisen, die auf die wörtliche Bedeutung von Topographie – ›Ortsschreibung‹ – anspielen, vgl. Robert Stockhammer, Hier. Einleitung, in: ders. (Hg.), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München: Fink, 2006 (Trajekte), S. 7–21, hier bes. S. 15 f. und Kapitel 4.4 dieser Arbeit.

⁴⁵ Vgl. unter anderen Almut Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«. Zur Fortschreibung der »Trotta«-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns *Simultan*, St. Ingbert: Röhring, 1995 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 5); Leo A. Lensing, Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta: Topography, Autobiography, and Literary History in *Drei Wege zum See*, in: *Modern Austrian Literature* 18.3/4 (1985), S. 53–76; Peter West Nutting, »Ein Stück wenig realisiertes Österreich«. The Narrative Topography of Ingeborg Bachmann's *Drei Wege zum See*, in: *MAL* 18.3/4, S. 77–90. Zuletzt: Katya Krylova, *Walking through History. Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard*, Oxford u.a.: Peter Lang, 2013.

⁴⁶ Vgl. dazu bes. die Arbeiten von Heidelberger-Leonard: Irene Heidelberger-Leonard, Ingeborg Bachmann und Jean Améry. Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung, in: Dirk Göttliche und Hubert Ohl (Hgg.), *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993, S. 187–196 [zuerst in: Andrea Stoll (Hg.), *Ingeborg Bachmanns Malina*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1992 (stm, Bd. 2115), S. 282–294]; dies., *Versuchte Nähe. Ingeborg Bachmann und Jean Améry*, in: dies., *Jean Améry im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur. Essays*, hg. v. Hans Höller, Stuttgart: Heinz, 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 402. Unterreihe Salzburger Beiträge, Bd. 42), S. 117–128 [zuerst in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Ingeborg Bachmann*, München: Text + Kritik, 1995, S. 154–162].

⁴⁷ Einen Anknüpfungspunkt hierfür bildet die Interpretation der Erzählung von Greber, Fremdkörper Fremdsprache, hier S. 188 f.

⁴⁸ Darüber hinaus haben sich einzelne Arbeiten mit der »hervorragenden Bedeutung des Sehens, des Blicks, der Wahrnehmung« (Höller, S. 66) in Bachmanns Gedichten beschäftigt. Vgl. Peter Beicken, *Schau-Platz Gedicht: Poetische Inszenierung und visuelle Interaktion in Ingeborg Bachmanns Lyrik*, in: Barbara Agnese und Robert Pichl (Hgg.), *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue*

nem exklusiven Fokus auf *Ihr glücklichen Augen*. Auf die Darstellung der ›Feinmechanik‹ visueller Wahrnehmung wurde dabei aber größtenteils zugunsten einer Lesart verzichtet, für die exemplarisch die umfangreichste Studie zu *Ihr glücklichen Augen*, Ingeborg Dusars *Choreographien der Differenz*, zu stehen kommt: Statt mit dem Sehen an sich beschäftigt Dusar sich »[m]it der zentralen *Metapher* des Sehens«, die sie mit dem »Problem des Schreibens [...] und d[em] der weiblichen Liebe« verknüpft sieht.⁴⁹ Letztlich ging es der Forschung – von einer Ausnahme abgesehen⁵⁰ – bisher also nicht oder nur bedingt um den Wahrnehmungsvorgang, sondern vor allem um dessen metaphorischen Potentiale, seine poetologische, erkenntnis-, medien- und/oder gendertheoretische Auswertung im Rahmen der jeweiligen Interpretation.⁵¹

Tatsächlich werden in den *Simultan*-Erzählungen im Rahmen der Visualitätsthematik sprachphilosophische, literaturtheoretische und poetologische Fragen ebenso verhandelt wie erkenntnis-, gender- und medientheoretische – Visualität erscheint damit nachgerade als der Komplex, in dem sich sämtliche anderen Themen des Bandes gebündelt finden. Eine Analyse der Erzählungen kann deswegen nicht bei der Beschreibung der Wahrnehmungen der Figuren, der visuellen Repräsentationsformen und der unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Darstellungsmodelle stehen bleiben. Dennoch muss für die hier angestrebte Analyse, die sich für die Bedeutung von Visualität in sämtlichen *Simultan*-Erzählungen interessiert, zunächst Grundsätzliches dazu herausgearbeitet werden, welche Vorstellungen über das Sehen den Erzählband prägen.

Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 87–111; Höller, *Das Werk*, S. 64–66.

⁴⁹ Ingeborg Dusar, *Choreographien der Differenz*. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 1994 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 4), S. 18, keine Hervorhebung im Original.

⁵⁰ Es handelt sich dabei um die von Georg Groddeck ausgehende Lektüre der Erzählung durch Wolfgang Martynkewicz, »Zersichtigkeit«. Ingeborg Bachmanns Blick auf Georg Groddeck, in: Magdalena Tzaneva (Hg.), *Hände voll Lilien*. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann, 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom, Berlin: LiDi, 2006, S. 47–54.

⁵¹ Vgl. dazu exemplarisch das Kapitel I.3, »To see or not to see: That's the question«, in Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 92–117. Dusar deutet Mirandas Wahrnehmung zunächst literatur-, dann erkenntnistheoretisch und sprachphilosophisch, sodann gendertheoretisch und zuletzt poetologisch. Für eine literatur- und erkenntnistheoretische Fruchtbarmachung der »Sehmetapher« vgl. auch Christa Bürger, *Ich und wir*. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Ingeborg Bachmann*, München: Text + Kritik, 1984 (Sonderband), S. 7–27, hier S. 13 f.; für eine medientheoretische Lektüre Elisabeth Wagner, *Bachmanns »optische Systeme«*, in: dies./Simons, *Bachmanns Medien*, S. 106–121, hier bes. S. 111–117.

1.3 Glücklichen Augen? – Visualität im *Simultan*-Band

1.3.1 Der Paratext von *Ihr glücklichen Augen* als Spur ins 19. Jahrhundert

Das Wahrnehmungsmodell, das im Folgenden für den gesamten Erzählband fruchtbar gemacht werden soll, dürfte Bachmann vor allem aus Groddecks Aufsatz zum Sehen bekannt gewesen sein. Mit dem Arzt und Schriftsteller, den Bachmann als den »bedeutendsten Vorläufer der Psychosomatik« bezeichnet,⁵² hat sie sich schon vor ihrer Arbeit an *Ihr glücklichen Augen* auseinandergesetzt: Zur Neuausgabe von Groddecks Schriften verfasste sie 1966 eine letztlich unvollständig und unveröffentlicht gebliebene Rezension für das Magazin *Der Spiegel*.⁵³ Darin registriert sie unter anderem, dass Groddeck »Goethe vor allem als Naturforscher« rezipiert hat.⁵⁴ Johann Wolfgang von Goethe, aus dessen *Faust II* der Titel von *Ihr glücklichen Augen* stammt, ist tatsächlich derjenige, der die Entwicklung jenes Wahrnehmungsmodells anstieß, das dann unter anderem von Groddeck vertreten wird. Es ist zwar nicht anzunehmen, dass Bachmann darum wusste, dass Goethe den Erkenntnisfortschritt auf dem Gebiet des Sehens im 19. Jahrhundert inspirierte;⁵⁵ indirekt kann sie aber mindestens teilweise von Goethes Verdiensten um die Neuausrichtung der Optik erfahren haben, eben weil Groddeck auf der Grundlagen des damaligen Wissensstandes seine Gedanken zum Wahrnehmungsvorgang ausfaltet. In seinem Vortrag zitiert Groddeck Goethe sogar direkt, und zwar zitiert er aus jenem »Türmerlied«, in dem sich auch der Vers zu findet, den Bachmann zum Titel ihrer Erzählung erhob. Es könnte also durchaus sein, dass Bachmann sich bei der Titelwahl von Groddeck anregen ließ und über ihn zu jenem Vers aus dem *Faust II* gelangte.

⁵² KS, 431.

⁵³ Vgl. KS, 430–438 sowie den textkritischen Kommentar zum Essay, KS, 614–616.

⁵⁴ KS, 432.

⁵⁵ Zu Goethes Bedeutung für die Entwicklung der physiologischen Optik vgl. grundlegend und zuerst Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden und Basel: Verlag der Kunst, 1996, S. 75–108, bes. 75–79, 103 f., 107 f.; vgl. auch Ralph Köhnen, *Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens*, München: Fink, 2009, S. 334–356; Jutta Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg i. Br.: Rombach, 2005 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 124), S. 29–52, 77 f.; Sabine Schneider, *Sehen in subjektiver Hinsicht? Goethes aporetisches Projekt einer »Kritik der Sinne« und seine Interferenzen zur Romantik*, in: dies. und Helmut Pfotenhauer, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 37–52.

Groddeck nun⁵⁶ baut seine Überlegungen auf den ersten Zeilen des Lieds auf, das vom – im medientheoretischen Diskurs der späten 1950er, frühen 1960er Jahre übrigens notorischen⁵⁷ – Lynceus gesungen wird. Die Verse »Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt«⁵⁸ besagen, so Groddeck, dass das Sehen als »passive Affektion des Sinns« stets ergänzt werde um ein das Sichtbare veränderndes, subjektives »Sehen von innen nach außen«, das Schauen: »[M]an schaut entweder etwas, was außen gar nicht vorhanden ist, oder man verändert dabei das Vorhandene durch dichtendes Schauen«.⁵⁹ Die Passage und Groddecks Vortrag insgesamt zeugen nicht nur von der im 19. Jahrhundert entwickelten Konzeption des Wahrnehmungsvorganges, sondern sie sagen auch einiges darüber aus, welche traditionellen Vorstellungen über das Sehen den Diskurs weiterhin bestimmen und sich über die Jahrhundertgrenze hinweg, größtenteils sogar bis heute halten.

Mindestens eine solche Vorstellung bestimmt auch die Rede der Erzählinstanz von *Ihr glücklichen Augen*, wenn sie mit ihrer Protagonistin deren Sehen als ›malendes‹ Sehen bezeichnet, das scharfe Sehen der »andren« dagegen mit dem Fotografieren identifiziert.⁶⁰ Die Gleichsetzung von scharfem Sehen und Fotografie gehört zum

⁵⁶ Im Folgenden wird einzig auf Groddecks Wahrnehmungstheorie eingegangen, wie er sie in dem für *Ihr glücklichen Augen* einschlägigen Aufsatz *Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen* darlegt. Etwas ausführlicher, wenn auch nicht ganz sorgfältig, werden Groddecks Überlegungen zu Krankheit und Psyche dargelegt bei Bettina Bannasch, *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach Malina: Ingeborg Bachmanns Simultan-Erzählungen*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaften Bd. 216), S. 76–80, 82–87 und Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 78–91, 101–105. Bannasch geht auch auf problematische Aspekte in Groddecks Denken ein (S. 76). Vgl. dazu auch Jost Schneider, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in Das dreißigste Jahr, Malina und Simultan*, Bielefeld: Aisthesis, 1999, S. 329. Vgl. außerdem zu Groddeck allgemein Christine Kanz, *Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk*, in: Monika Albrecht und Dirk Göttliche (Hgg.), *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, München: Metzler, 2002, S. 223–236, hier S. 231–233.

⁵⁷ So bezieht sich Günther Anders in seinem fernsehkritischen Essay *Die Welt als Phantom und Matrize* auf Lynceus, und auch im Vorwort zur deutschen Ausgabe von Marshall McLuhans epochemachendem *Understanding Media* wird der Türmer zitiert. Vgl. Günther Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen zu Rundfunk und Fernsehen*, in: ders., *Die Antiquiertheit des Menschen*, Bd. 1: *Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, München: Beck, 1956, S. 97–211, 334–344, hier S. 110, 334 f., 192 f.; Peter F. Drucker, *Vorwort zur deutschen Übersetzung*, in: Marshall McLuhan, *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*, Düsseldorf und Wien: Econ, 1968, S. 5–8, hier S. 8. Keines der beiden Bücher ist in Ingeborg Bachmanns Bibliothek nachgewiesen. Für alle Auskünfte zu Bachmanns Bibliothek danke ich Robert Pichl.

⁵⁸ Groddeck, *Vom Sehen*, S. 288, vgl. Goethe, *Faust II*, V. 11288 f. (Werke, Abt. I, Bd. 7.1, S. 436).

⁵⁹ Groddeck, *Vom Sehen*, S. 289. Das »Schauen« bezeichnet damit in Groddecks Verständnis eindeutig den visionären Anteil am Sehvorgang, vgl. auch S. 275: »Das von innen nach außen gehende [Sehen] ist das [Sehen] des Träumers, des Visionärs.« Vgl. dagegen Bannasch, die behauptet, Groddeck unterscheide im Rückgriff auf »Goethes *Faust* zwischen ›Sehen‹, dem visionären Sehen, und ›Schauen‹, dem ›objektiven‹ Sehen.« Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 79, vgl. auch S. 37.

⁶⁰ Vgl. TKA4, 244: »So scharf abgebildet wie andre braucht sie ihn [scil. Miranda ihren Partner Josef] nicht vor sich zu haben«.

Kernbestand des älteren Wahrnehmungsmodell, das durch die neuen Erkenntnisse, die die Optik im 19. Jahrhundert über den Wahrnehmungsvorgang gewinnt, eben noch lange nicht erledigt ist. Neben der Frage um die Entstehung visueller Wahrnehmungen wird in *Ihr glücklichen Augen* aber dadurch, dass Miranda die Unterscheidung zwischen sich und denjenigen »mit einem Brillenblick« gerade entlang zweier visueller Repräsentationsformen trifft, auch die ästhetische Debatte um die angemessene Wiedergabe von Welt aufgerufen. Im Zuge der Popularisierung der Fotografie und im Rahmen der Erneuerungsbewegung, die die Malerei im 19. Jahrhundert erfasste, wird dieselbe Gleichsetzung mobilisiert wie im Wahrnehmungsdiskurs. Je nach Lager werden das scharfe Sehen und die unerbittliche Genauigkeit der Fotografie dann positiv oder aber negativ gewertet. Gleichzeitig wird den Impressionisten, auf deren Malkunst in *Ihr glücklichen Augen* möglicherweise auch angespielt wird, am Gipfel der Entwicklungen in der Malerei⁶¹ unterstellt, an einer Sehstörung zu leiden.⁶² Weil sie die Welt nicht mehr fotografisch genau, sondern als subjektiv wahrgenommene, gemäß ihren je individuellen *impressions* – »Eindrücken« wiederzugeben versuchen (nach denen eben auch Miranda sich ihre Welt »malt«⁶³), erscheinen sie manchen Kritikern als fehlsichtig.

⁶¹ Womit nicht gesagt sein soll, dass der Impressionismus voraussetzungslos entstanden sei; er gilt aber nach wie vor als die Stilrichtung, die den bereits früher sich abzeichnenden Bruch mit den seit der Renaissance gültigen Regeln der Darstellung endgültig vollzieht. Vgl. zu William Turner als Vorläufer der Impressionisten Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 142–147. Eine frühe und genaue Darstellung der Entwicklung, die im Impressionismus gipfelt, gibt Egon Friedell, dessen *Kulturgeschichte Ägyptens und des Alten Orients* Bachmann sehr gut gekannt haben muss, wie später zu zeigen sein wird. Das hier interessierende Werk stand indes nicht in Bachmanns Bibliothek. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg*, München: Beck, ^{28–32}1954 [1927–1931], Bd. 3: Romantik und Liberalismus / Imperialismus und Impressionismus, S. 395–403.

⁶² So schrieb etwa der Kunstkritiker d’Olby über den Salon von 1876, es handle sich beim Impressionismus um eine »école de l’Œil crevé appliquée à la peinture«. Im deutschen Sprachraum war es Max Nordau, der ein vernichtendes Urteil über den Impressionismus fällte: »Die merkwürdige Vortragsweise gewisser neuerer Maler, der Impressionisten, der Punktierer oder Mosaisten, der Zitterer oder Flimmerer, der brüllenden Koloristen, der Grau- und Fahlfärber, wird uns sofort verständlich, wenn wir uns die Untersuchungen der Charcot’schen Schule über die Sehstörungen der Entarteten und Hysteriker gegenwärtig halten. Die Maler, welche versichern, daß sie aufrichtig sind und die Natur so wiedergeben, wie sie sie sehen, sagen die Wahrheit. Der Degenerierte, der an Nystagmus oder Zittern des Augapfels leidet, wird in der That die Welterscheinung bebend, ruhelos, ohne feste Umrisse wahrnehmen«. G. d’Olby, *Salon de 1876: Avant l’ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue le Peletier, 11*, in: *Le pays*, 10. April 1876, S. 3; zitiert in Carla Cugini, »Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck.« *Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik*, Basel: Schwabe, 2006, S. 187, Hervorhebung im Original. Max Nordau, *Entartung*, Berlin: Duncker, 1892 f., Bd. 1, S. 44 f. Vgl. Max Nordau, *Entartung*, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben, Berlin und Boston: De Gruyter, 2013 (*Europäisch-jüdische Studien. Editionen*, Bd. 1), S. 38.

⁶³ Darüber hinaus wird einer der Auftritte von Mirandas Partner Josef als »Sonnenaufgang« in Mirandas »nebelhafter Welt« beschrieben (TKA4, 249); das Bild *Impression – Soleil levant* (1872) von Claude Monet, das dem Impressionismus seinen Namen geben sollte, zeigt den titelgebenden Sonnenaufgang über einem nebelverhangenen Hafen.

Inwiefern Entwicklungen im Bereich der Wahrnehmungskonzeption und solche auf dem Gebiet der visuellen Repräsentationsformen miteinander verklammert sind und sich wechselseitig beeinflusst, mitunter wohl sogar bedingt haben, hat die Forschung in der Vergangenheit insbesondere für das 19. Jahrhundert ausführlich herausgearbeitet.⁶⁴ Im Folgenden sollen die an Groddecks Quellentext und Bachmanns Erzählung ablesbaren Aspekte dieser Verstrickungen herausgegriffen und die Erkenntnisse der ausführlicheren Studien dazu jeweils knapp zusammengefasst werden. Ziel wird es sein, aufzuzeigen, welche Vorstellungen zum älteren kulturellen ›Wissen‹ über das Sehen gehören, welche den um 1930 noch immer relativ neuen Konzepten entsprechen und wie sich die Positionen in der ästhetischen Diskussion um die adäquate Repräsentation von Welt mit dem wissenschaftlichen Diskurs überschneiden. Die so gewonnenen, grundlegenden Erkenntnisse und Unterscheidungen werden für die Analyse sämtlicher *Simultan*-Erzählungen von Bedeutung sein.

1.3.2 »Sehen von innen nach außen« – Physiologische Optik

Wenn Miranda und die Erzählinstanz von *Ihr glücklichen Augen* physiologisches Sehen, sofern es denn scharfes Sehen ist, mit dem Prozess vergleichen, der in einer Fotokamera abläuft, dann rekurrieren sie auf die überkommene Vorstellung, dass das Auge analog einer *Camera obscura* funktioniere.⁶⁵ In dieser Vorstellung bildet

⁶⁴ Vgl. dazu exemplarisch und zuerst Crary, *Techniken des Betrachters*. Vgl. auch ders., *Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002; Cugini, »Er sieht einen Fleck, [...]«; Köhnen, *Das optische Wissen*, S. 334–450; Kümmerling, *Psychologie: Wahrnehmung von Bildern*; Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung*; Marius Rimmele und Bernd Stiegler, *Das doppelte Auge – vom monokularen zum physiologischen Sehen*, in: dies., *Visuelle Kulturen/Visual Culture*, S. 80–95; Bernd Stiegler, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München: Fink, 2001.

⁶⁵ Vgl. zum Folgenden Peter Bexte, *Optische Apparate und Repräsentation*, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 175–181; Crary, *Techniken des Betrachters*, bes. S. 37–102; Kümmerling, *Bildmetaphern des Sehens*; Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung*, bes. S. 71–98; Rimmele/Stiegler, *Das doppelte Auge*; Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 56–96.

Es soll nicht unterschlagen werden, dass Crary in seiner Einleitung die *Camera obscura* klar von der Fotokamera unterschieden haben will. Wenn er dann aber tatsächlich auf die Unterschiede zu sprechen kommt, dann scheint es sich dabei um eine Spitzfindigkeit zugunsten seiner Argumentation zu handeln, alle Entwicklungen des 19. Jahrhunderts seien Teil der Erfindung eines neuen Betrachters. Vgl. Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 24: »Fotos mögen zwar ganz offensichtliche Ähnlichkeiten mit älteren Bildformen haben, wie etwa mit perspektivischen Zeichnungen oder Gemälden, die mit Hilfe der *Camera obscura* angefertigt wurden; aber der umfassende systematische Bruch, zu dem unter anderem die Fotografie zählt, läßt solche Ähnlichkeiten zur Bedeutungslosigkeit verkümmern«; und S. 139 f.: Die Fotografie habe »mehr als alles Vorhergegangene die ›referentielle Illusion‹ aufrechterh[a]lt[en]. Die Fotografie besiegte das Stereoskop als Mittel des visuellen Konsums aber auch deshalb, weil sie die Fiktion, das ›freie‹ Subjekt der *Camera obscura* sei noch immer möglich, wiederbelebte und fortsetzte. [...] Aber die Fotografie hatte bereits die durch einen einzigen Blickwinkel bedingte Untrennbarkeit von Betrachter und *Camera obscura* überwunden, so daß die neue Kamera zwar ein vom Betrachter fundamental unabhängiger Apparat war, aber dennoch als

sich die Außenwelt vollständig und verlustlos als Bildchen auf der Netzhaut ab und entsteht nicht erst nach einer komplizierten Folge von physiologischen Vorgängen im Gehirn des wahrnehmenden Subjekts. Wird der Wahrnehmungsvorgang so konzipiert, dann ist das Subjekt darin ein präzise arbeitender Apparat, der von der Außenwelt klar getrennt ist, während diese sich wiederum im Innern des Subjekts vollkommen objektiv abbildet. Das Auge kann in diesem Wahrnehmungsmodell für das Wahrnehmungssubjekt eintreten; anhand der Gestalt des Glaskörpers kann der gesamte Wahrnehmungsvorgang erklärt werden. Das Subjekt ist damit im Sehen reines Auge und also körperlos. An die Unkörperlichkeit des Sehens in dieser Konzeption knüpft sich die Rede vom Sehsinn als dem »edelste[n]«,⁶⁶ ja »alleredelste[n] Sinn der Menschen«.⁶⁷ Das *Camera obscura*-Modell findet indes nicht nur Anwendung bei der Beschreibung des Wahrnehmungsvorganges, sondern es werden auch Parallelen zwischen dem Apparat und dem menschlichen Bewusstsein gezogen: Im dunklen Innenraum erst, ohne Kontakt zur Außenwelt ergibt sich Erkenntnis, weil nur hier der Verstand ohne Störung arbeiten kann. Der Vernunft entspricht der durch die kleine Öffnung in der *Camera obscura* einfallende Lichtstrahl; die gegen die Sinne, die Außenseite der *Camera obscura*, andringenden Eindrücke sind in ihrer Vielzahl dagegen verwirrt und erlauben keine Einsichten.⁶⁸

Vom *Camera obscura*-Modell der Wahrnehmung, das es möglich machte, die Optik als eine Wissenschaft der Projektionsgesetze zu betreiben, nimmt die physiologische Optik in der Nachfolge von Goethe und anschließend an die Philosophie Immanuel Kants Abstand. Statt das Sehen einzig als »passive Affek-

durchsichtiger und unkörperlicher Vermittler zwischen Betrachter und Welt auftrat. [...] [Die Fotografie, F.G.] befindet[t] sich auf dem neu entdeckten Territorium eines vollständig verkörperten Betrachters, aber ihr Triumph beruht letztlich auf der Verleugnung des Körpers«. Behaupten kann Crary die »Untrennbarkeit von Betrachter und *Camera obscura*«, weil er stets von einer raumförmigen *Camera obscura* ausgeht, nicht von einer kastenförmigen, die durchaus als Vorläufer der Fotokamera, wie sie bei ihm konzipiert ist, infrage käme.

Dass man der Objektivität des fotografischen Bildes und des *Camera obscura*-Modells der Wahrnehmung trotz der gegenläufigen Erkenntnisse der physiologischen Optik weiter Glauben schenken will, weil sich daran eine Sehnsucht nach verbindlichem Wissen über die Außenwelt und nach einem wieder autonomen Subjekt heftet, zeigt Stiegler in seinen Beiträgen zum Thema auf, besonders drastisch in *Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011.

⁶⁶ Immanuel Kant, *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, hg. v. Reinhard Brandt, Hamburg: Meiner, 2000 (Philosophische Bibliothek, Bd. 490), S. 46 (§19).

⁶⁷ So Albrecht Dürer in den Entwürfen zu einer Einleitung seines *Lehrbuchs der Malerei*, das er nicht fertigstellen konnte, weil er vorher verstarb. Vgl. [Albrecht] Dürer, *Schriftlicher Nachlass*, hg. v. Hans Rupprich, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956–1969, Bd. 2, S. 109, 111: »[D]er aller edelst sin der menschen ist sehen.« bzw. S. 112, 132: »[D]er aller edelst sin der menschen ist daz gesicht.«

⁶⁸ Vgl. hierzu bes. Crary, *Techniken des Betrachters*, S. 51–58.

tion des Sinns« zu begreifen, beschäftigt man sich nun mit der Eigentätigkeit des Auges, dem »Sehen von innen nach außen«. Gegenstand der Untersuchungen sind nun Halbschlaf- und Nachbilder,⁶⁹ die in der geometrischen Optik noch schlicht ignoriert worden waren. Das wahrnehmende Subjekt hat nun eindeutig einen Körper, in dem der Wahrnehmungsvorgang abläuft und der die Entstehung visueller Wahrnehmungen beeinflusst. Im Unterschied zum vereinzelt Auge arbeitet der Körper mit seinen komplexen Funktionen nicht präzise und produziert die Psyche Wahrnehmungen ohne äußeren Anlass. Die Grenze zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommener Außenwelt ist in diesem Modell nie klar feststellbar; jede visuelle Wahrnehmung ist eine je individuelle, subjektive Aneignung von Welt. Statt von einer klaren Trennung, wie sie das *Camera obscura*-Modell impliziert, geht die physiologische Optik und mit ihr Groddeck von einer Austauschbeziehung zwischen Mensch und Welt aus. Statt anzunehmen, dass es ein von einem Außen eindeutig geschiedenes Innen des Subjekts gäbe, ist man nun der Auffassung, dass sich die beiden Sphären wechselseitig beeinflussen. Die Zugehörigkeiten von Wahrnehmungsgegenständen sind deswegen nur schwer oder gar nicht entscheidbar. Jeder Mensch ›malt‹ sich damit letztlich zu gewissen Teilen die Welt; nicht nur Miranda, die das exklusiv für sich in Anspruch nehmen will.⁷⁰

1.3.3 »Miranda fotografiert Menschen nicht« – Malerei und Fotografie

Wenn der Wahrnehmungsvorgang nicht rein rezeptiver Natur ist, dann ist jedes Sehen zugleich ein Entwerfen von Bildern. Sowohl der ›rezeptionsseitige‹, ›passive‹ Aspekt von Wahrnehmung, die Vorgänge im Subjekt also, als auch der ›produktionsseitige‹, ›aktive‹ Anteil, die Konstruktion von Welt, werden in *Ihr glücklichen Augen* damit je mit Fotografie beziehungsweise Malerei verknüpft. In ihren ›passiven‹ Aspekten gleicht visuelle Wahrnehmung der entsprechenden Technik – dem Fotografieren, dem Malen –, in ihren ›aktiven‹ dem entsprechenden Ergebnis – dem Foto, dem Gemälde. Technik und Ergebnis, Rezeption und Produktion sind im Wahrnehmungsvorgang aber derart miteinander verstrickt, dass solche

⁶⁹ Zu den kulturellen Energien, die die Beschäftigung mit Halbschlafbildern freisetzen, vgl. Roger Paulin und Helmut Pfotenhauer (Hgg), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011; Pfotenhauer/Schneider, *Nicht völlig Wachen*.

⁷⁰ Vgl. so ähnlich auch Dusa, *Choreographien der Differenz*, S. 104: »Vorausgesetzt, daß das Sehen immer doppelt ist und ständig in zwei entgegengesetzte Richtungen verläuft (von innen nach außen bzw. von außen nach innen), so kann es auch kein einheitliches, souverän wahrnehmendes Subjekt mehr geben. Daraus folgt, daß weder der repräsentierende Stasi-Blick noch die subjektiv-romantisch-utopische Perspektive verabsolutiert werden können. Vielmehr ist Wahrnehmung in einer nicht aufzuhaltenden Pendelbewegung eingefangen. [sic]«

Unterscheidungen stets künstlich sind und zu paradox anmutenden Formulierungen führen (wenn hier etwa von der ›Rezeptionsseitigkeit‹ des nicht rein rezeptiven Wahrnehmungsvorgangs die Rede ist). Dennoch soll für einen Moment allein von der (re-)produzierten Welt die Rede sein, wie sie auf Fotos wiedergegeben ist oder auf einem Gemälde erscheint.⁷¹

In der Diskussion darum, welche visuelle Repräsentationsform die Welt adäquater erfasse, argumentierten und argumentieren die Befürworter der Fotografie mit der Präzision des Lichtbildes, ihrer vermeintlich durch die Technik garantierten Objektivität, ihrer an Detailliertheit und ›Wirklichkeitstreue‹ noch den versiertesten Maler überbietenden Genauigkeit. Emotions- und vorgeblich interesselos biete die Fotografie dem Betrachter oder der Betrachterin einen Ausschnitt von Welt dar, der in einem ursächlichen Verhältnis zur Fotografie steht – gäbe es den Ausschnitt nicht, gäbe es die Fotografie nicht (womit aber noch nicht gesagt ist, was die Fotografie denn genau erfasst und zeigt). Das Besondere an der Fotografie ist, dass sie zu einem gewissen Grad Tatsächlichkeit beanspruchen darf; Fotografien dokumentieren, so Roland Barthes, ein »›Es-ist-so-gewesen‹«. ⁷² Gerade die scheinbare ›Wirklichkeitstreue‹ und Interesselosigkeit wurde der Fotografie im ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts jedoch auch negativ ausgelegt, wenn sie auch nicht in Zweifel gezogen wurden. Diejenigen, die die Malerei für den angemesseneren Zugang zur Welt hielten, begründeten ihre Haltung dabei ganz ähnlich wie Miranda in *Ihr glücklichen Augen*. Diese will ihre Brille deswegen nicht aufsetzen, weil sie dann die Welt in deren ganzer Hässlichkeit sehen müsste:

Mit Hilfe einer winzigen Korrektur – der durch die Zerstreungslinsen – mit einem auf die Nase gestülpten goldenen Brillengestell, kann Miranda in die Hölle sehen. Dieses Inferno hat nie aufgehört, für sie an Schrecken zu verlieren. Darum sieht sie sich, immer auf der Hut, vorsichtig um [...], eh sie die Brille aufsetzt [...], denn wenn sie nicht achtgibt, kommt in ihr Blickfeld etwas, was sie nie mehr vergessen kann: Sie sieht ein verkrüppeltes Kind oder einen Zwerg oder eine Frau mit einem amputierten Arm, doch solche Figuren sind wirklich nur die grellsten, auffallendsten inmitten einer Anhäufung von unglücklichen, verdammten, von Demütigungen oder Verbrechen beschriebenen Gesichter, unträumbaren Visagen.

⁷¹ Vgl. zum Folgenden Friedrich Kittler, *Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999*, Berlin: Merve, 2002, S. 182–195; Köhnen, *Das optische Wissen*, S. 374–450; Silke Müller, *Fotografie und Abdruck*, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 201–208; Gerhard Plumpe, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Fink, 1990, S. 15–52; Stiegler, *Philologie des Auges*, S. 17–55, 145–171.

⁷² Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [franz. 1980], Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1989 (st, Bd. 1642), S. 87, Hervorhebung im Original.

Und deren Ausdünstung, diese globale Emanation von Häßlichkeit, treibt ihr die Tränen in die Augen, läßt sie den Boden unter den Füßen verlieren [...].⁷³

Miranda »zieht Schönheit jeder anderen Qualität vor«⁷⁴ und ist froh, dass sie ihren Partner Josef nur selten scharf sehen muss, nämlich einzig dann, wenn er in ihrer allernächsten Nähe ist: »Bestimmt würde Miranda Josef nicht weniger lieben, wenn sie seine gelblich verfärbten Zähne jedesmal bei einem Lachen sehen müßte. Sie weiß aus der Nähe, wie diese Zähne sind, aber sie denkt unbehaglich an eine Möglichkeit von ›immerzu sehen‹.«⁷⁵

Gegen die Fotografie wird im 19. Jahrhundert nun insbesondere von Schriftstellern das Argument ins Feld geführt, dass sie jedes noch so hässliche Detail eines Menschen wiedergebe und deswegen abzulehnen sei.⁷⁶ Sie verfehle damit nämlich das Wesentliche, das einzig Literatur und Malerei wiederzugeben verstünden. Diese Repräsentationen von Welt könnten statt eines herausgegriffenen Augenblicks die Ganzheit des Darzustellenden erfassen und neben dessen Oberfläche auch Tiefenstrukturen adäquat veranschaulichen. Aus diesem ganzheitlichen Ansatz sowie der aktiven und individuellen Aus- und Umgestaltung von Welt in den Künsten (zu denen die Fotografie damals explizit nicht zählte) resultiere eine größere Lebendigkeit der Darstellung. Zugespitzt auf Oppositionspaare lesen sich die Zuschreibungen zu Malerei beziehungsweise Literatur einerseits und Fotografie andererseits, wie Gerhard Plumpe herausgearbeitet hat, so: Mensch – Maschine, Schöpfung – Kopie, Leben – Tod, Aktivität – Passivität, Wesen – Erscheinung, Tiefe – Oberfläche, Ganzheit – Detail/Fragment, Idealität – Materialität.⁷⁷

Dass anti-fotografische Reflexe den ästhetischen Diskurs auch in den 1960er und 1970er Jahren noch stark bestimmen und Bachmann ihnen verhaftet oder verpflichtet ist, zeigt vor allem die letzte Erzählung im *Simultan*-Band, *Drei Wege zum See*. Darauf wird also zurückzukommen sein. Für *Ihr glücklichen Augen* gilt zunächst festzuhalten, dass die Bestimmung von Mirandas Sehen als ›malendem‹ Sehen dieses doppelt an Diskurse innerhalb der visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts anbin-

⁷³ TKA4, 246. Der Satz: »Dieses Inferno hat nie aufgehört, für sie an Schrecken zu verlieren.« müsste korrekterweise etwa so lauten: »Dieses Inferno hat nie aufgehört, ihr Schrecken zu bereiten.«

⁷⁴ TKA4, 267.

⁷⁵ TKA4, 244.

⁷⁶ So schreibt etwa Charles Baudelaire am 23. Dezember 1865 in einem Brief an seine Mutter: »[A]lle Photographen, auch die vorzüglichen, haben lächerliche Manien; ein gutes Bild ist in ihren Augen ein Bild, auf dem alle Warzen, alle Runzeln, alle Mängel, alle Trivialitäten sehr sichtbar, sehr übertrieben wiedergegeben sind; je härter das Bild, desto zufriedener sind sie.« Charles Baudelaire, *Sämtliche Werke*, hg. v. Friedhelm Kemp, Claude Pichois und Wolfgang Drost, Bd. 8: *Le Spleen de Paris*. Gedichte in Paris, München und Wien: Hanser, 1985, S. 92–94, hier S. 93, Hervorhebung durch Kapitälchen im Original.

⁷⁷ Plumpe, *Der tote Blick*, S. 48.

det und diese Diskussionen offenbar über die Jahrhundertgrenze hinaus bedeutsam geblieben sind. Auf die Debatte, ob die Malerei oder die Fotografie die ›Wirklichkeit‹ angemessener zu erfassen vermöchte, ist die Bachmann-Forschung bei ihren Analysen von *Ihr glücklichen Augen* bereits vereinzelt eingegangen.⁷⁸ Zumeist hat sie die Diskussion jedoch direkt umgelegt auf die poetologische Frage nach den Möglichkeiten von Literatur zwischen den Polen eines die Welt ignorierenden *l'art pour l'art* beziehungsweise eines sie verklärenden Romantizismus einerseits und der engagierten Literatur andererseits.⁷⁹ Im Wissen darum, dass Bachmann sowohl die *littérature engagée* als auch die *littérature pure* in ihrer ersten *Frankfurter Vorlesung* ablehnt,⁸⁰ ergibt eine solche Auswertung der Gegenüberstellung auch durchaus Sinn; das interpretative Potential, das der Diskussion um die Möglichkeiten verschiedener visueller Repräsentationsformen bei der Wiedergabe von Erfahrungen mit der Welt sowie, und damit einhergehend, der Konkurrenzsituation zwischen zwei Wahrnehmungsmodellen innewohnt, wird damit aber nicht ausgeschöpft. Es besteht vorab darin, dass es eine genaue Charakterisierung der Figuren, ihres Verhältnisses zur Welt und zu sich selbst erlaubt, wodurch deren Handlungen, Verhaltensweisen und Stimmungen besser erklärbar und Erkenntnisgewinne der Figuren identifizierbar werden. Erst in zweiter Hinsicht interessieren die poetologischen, medien- und literaturtheoretischen Implikationen, die sich aus der Figurenzeichnung entlang eines bestimmten Konzepts von Visualität ergeben.

⁷⁸ Vgl. dazu Bürger, *Ich und wir*, S. 13 f.; Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 112; Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 92–97.

⁷⁹ Mit dem romantischen Künstler gleichgesetzt wird Miranda von Bürger; als Verkörperung des *l'art pour l'art* erscheint sie in der Lesart von Dippel. Diese vergleicht zudem die ›malende‹ Miranda explizit mit der Fotografin Elisabeth aus *Drei Wege zum See*, die für die »sich auf das Abbilden beschränkende, engagierte Kunst« zu stehen komme. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 112.

⁸⁰ Vgl. KS, 253–270, hier 257.

2. »Da Miranda die Wirklichkeit nicht toleriert« Konfliktreiche Kurzsichtigkeit: *Ihr glücklichen Augen*

Über den Abgleich mit Groddecks Ausführungen und mit den historischen Debatten wird Mirandas visuelle Wahrnehmung zunächst ganz allgemein lesbar als spezifisch körperliches und schöpferisches Sehen, bei dem die Grenze zwischen Ich und Außenwelt verschwimmt. Die Welt, die Miranda sich schafft, ist frei von der alltäglichen Hässlichkeit; sie ist harmonisch geordnet, wird von ihr ganzheitlich erfasst – Miranda sieht beispielsweise »nicht die Bäume, aber den Wald«¹ – und verklärt. In Groddecks Aufsatz zum Sehen finden sich nun aber für *Ihr glücklichen Augen* insbesondere dort noch sehr viel weitergehende Deutungsangebote, wo er über die Rekapitulation des neuen Wahrnehmungsmodells hinausgeht. Dass die Forschung diese bisher größtenteils ignoriert hat,² mag auch daran liegen, dass Groddecks sexualsymbolische Ausdeutung des Wahrnehmungsvorgangs bisweilen reichlich absurd anmutet. Sie sei unter diesem Vorbehalt hier dennoch kurz zusammengefasst, weil sich Groddecks Erklärung zur Entstehung von Kurzsichtigkeit darauf bezieht und diese Erklärung sich wiederum für *Ihr glücklichen Augen* fruchtbar machen lässt.

Groddecks eigene Überlegungen zum Wahrnehmungsvorgang fußen zunächst auf der Annahme, dass dem Menschen die Welt in der Kindheit als Symbolwelt gegeben sei, wobei geschlechtsspezifische Symbolisierungen besonders häufig zu sein scheinen, jedenfalls, wenn man die von Groddeck aufgeführten Beispiele als Richtmaß nehmen will.³ Das Auge ist in Groddecks Deutung sowohl ein Symbol des Männlichen als auch des Weiblichen: Weil sich in einem betrachteten Auge der

¹ TKA4, 252.

² So geht etwa Duser zwar auf Mirandas Kurzsichtigkeit ein, allerdings nicht im Zusammenhang mit Groddeck (vgl. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 106–109), aus dessen Theorie sie wiederum nur die doppelte Struktur des Sehvorgangs herausgreift und erläutert, aber nicht erwähnt, wie Groddeck sich die Entwicklung der menschlichen Weltwahrnehmung denkt (vgl. ebd., S. 101–105). Martynkewicz orientiert sich in seiner Lektüre von *Ihr glücklichen Augen* zwar ausnehmend stark an Groddeck, verbleibt aber an der Oberfläche von Bachmanns Text. Sein Verdienst besteht darin, mit Groddeck die sexualsymbolische Bedeutung von Mirandas Kurzsichtigkeit herausgearbeitet zu haben (Duser verwendet dazu Freud, vgl. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 106 f.). Seine Schlussfolgerung ist dann aber denkbar einfach: Miranda »gerät in einen Konflikt zwischen dem inneren Sehen und den Ereignissen der äußeren Welt. [...] Die Selbstschädigung, die zunächst dem Selbsterhalt diene, mündet zuletzt in Selbstdestruktion.« Martynkewicz, »Zersichtigkeit«, S. 53. Vgl. dazu, wie sich Groddeck zufolge die menschliche Weltwahrnehmung entwickelt und wie die Kurzsichtigkeit entsteht, weiter unten.

³ Vgl. insbesondere Groddeck, *Vom Sehen*, S. 270–274.

Betrachter als kleines Kind sehe, gehe dieser von einer »Schwangerschaft des Auges« aus und sei das Auge also ein »Muttersymbol«; Wendungen wie »jemanden mit dem Blick durchbohren« wiesen dagegen darauf hin, dass »das Auge männlichen Geschlechts« sei.⁴ Das Auge sei damit »zweigeschlechtlich, ja sogar zwiegeschlechtig«, habe also nicht nur »die Fähigkeit zu beiden Geschlechtern«, sondern verkörpere die »Vereinigung beider Geschlechter«.⁵ Das Sehen sei sowohl ein Akt der Zeugung wie einer der Empfängnis:

Betrachtet man die Funktion des Auges, das Sehen mit dem Auge, so ergibt sich folgendes: das Objekt, das gesehen wird, sendet seine Strahlen in das Auge hinein oder die Netzhaut wird befruchtet, [das Auge, F. G.] erfüllt also die Anforderungen des Muttersymbols. Gleichzeitig verwandelt sich dieses Muttersymbol in das Symbol des zeugenden Vaters, das auf dem Weg der Sehnerven das Gehirn befruchtet und so geht es fort, das schwangere Gehirn wechselt in ein Tätigkeit erzeugendes Vatersymbol. Beachtenswert ist dabei die zweite Tätigkeit des Sehens [das »Sehen von innen nach außen«, F.G.], die denselben Wechsel in umgekehrter Richtung zeigt. Damit überhaupt mit dem Auge gesehen wird, muß das schwangere Gehirn wiederum als Vater das Auge befruchten, das Auge sendet nun seine Strahlen als Vatersymbol in die Außenwelt und in der Außenwelt entsteht das Kind.⁶

Die ›passiven‹, rezeptiven Aspekte des Sehens, die Vorgänge im Subjekt, sind also tendenziell weiblich konnotiert, die Konstruktion der Außenwelt, die ›aktiven‹, produktiven Anteile, tendenziell männlich.

Man kann es sich bei Miranda nun, wie Martynkewicz, sehr einfach machen und ihr Sehen ohne Umschweife als weibliches Sehen interpretieren;⁷ schließlich bleibt die Welt, wenn Miranda sie wahrnimmt, gewissermaßen in ihrem Auge stecken. Dieses wechselt damit nie in die ›männliche‹ Rolle, um die empfangenen Eindrücke an das Gehirn weiterzuleiten. »Es tut ihr einfach in den Augen weh«, heißt es einmal, »ihre Augen müssen den ganzen Schmerz aushalten«.⁸ Mirandas ›Malen‹, ihre aktive, wenn auch verklärende Umgestaltung von Welt könnte aber durchaus gegenüber der ›fotografischen‹ Wiedergabe von Welt als ›männlichere‹ Variante jenes »Sehen[s] von innen nach außen« gelesen werden. Dass Martynkewicz' Verständnis im Folgenden trotzdem gefolgt werden soll, liegt unter anderem darin begründet, dass Mirandas Gegenspielerin um die Gunst ihres Partners Josef, Anastasia, explizit mit einem durchdringenden Blick sowie mit der stereotyp männlichen

⁴ Groddeck, Vom Sehen, S. 280 f.

⁵ Ebd., S. 282.

⁶ Ebd.

⁷ Vgl. Martynkewicz, »Zersichtigkeit«, S. 52.

⁸ TKA4, 266.

Eigenschaft der Intelligenz assoziiert wird: »Anastasia ist eben doch sehr klug und hat viel Scharfblick.«⁹

Vor allem aber erscheint Mirandas ›malendes‹ Sehen eben deswegen als ›weibliches‹ Sehen, weil ihre *Kurzsichtigkeit* verhindert, dass die männlich konnotierte Außenwelt weiter als bis zu ihrem Auge in sie ›eindringt‹. Die Entstehung der Kurzsichtigkeit begründet Groddeck nun als eine Konsequenz der Tabuisierung von Sexualität. Wie bereits erwähnt, ist Groddeck der Überzeugung, dass dem Menschen die Welt im Kindesalter als Symbolwelt gegeben sei. Im Zuge der menschlichen Sozialisierung, während der Pubertät, müsse die Welt »des Europäers«¹⁰ dann von den sexuellen Konnotationen befreit werden, mit denen sie für ihn in der Kindheit belegt ist. Unter dem Einfluss der Gesellschaft wandle sich das Sehen dahingehend, dass man die Außenwelt nicht mehr symbolisch wahrnehme, sondern das Gesehene in eine vorgegebene Begrifflichkeit einordne. Das aber gelinge dem Kurzsichtigen nicht, »weil seine Verdrängungskräfte gegenüber den symbolischen Kräften zu schwach sind«; er schädige deswegen »das Organ des Sehens«, schlage sich also selbst mit Kurzsichtigkeit.¹¹ Die Notwendigkeit, sich gegenüber der andringenden Außenwelt schützen zu müssen, ist dabei doppelt motiviert: Zum einen nehme der Kurzsichtige, so Groddeck, die Welt noch immer wie ein Kind wahr, zum anderen empfinde er den gesellschaftlichen Druck, sie nicht mehr so wahrnehmen zu dürfen, stärker als andere:

Wir glauben, daß die Kurzsichtigkeit ein Beweis ist für langwierige und schwere innere Konflikte zwischen der persönlichen Anschauung des Kurzsichtigen und der konventionellen Tagesanschauung. Wir glauben, daß der Kurzsichtige die Konventionen seiner Umgebung und Zeit, die Mode der Sittlichkeit, zu ernst nimmt, daß er ihr sein natürliches symbolisches Empfinden und Denken aufopfern möchte und daß er zu diesem Zwecke, weil seine Verdrängungskräfte gegenüber den symbolischen Kräften zu schwach sind, das Organ des Sehens schädigt.¹²

Der Kurzsichtige hat unter dem Einfluss der gesellschaftlichen Normen also ein im Vergleich mit seinen Mitmenschen erhöhtes Sittlichkeitsgefühl entwickelt, das es ihm verunmöglicht, mit der Welt (die für ihn seines symbolischen Weltverständnis-

⁹ TKA4, 264.

¹⁰ Ebd., S. 323.

¹¹ Ebd., S. 308. Damit hat Schneider zwar recht, wenn er behauptet, dass Mirandas Krankheit »gesellschaftliche[r] Natur« sei; er verkennt aber die komplexen, über Groddeck vermittelten Zusammenhänge, die offenbar zu Mirandas Augenleiden geführt haben. Die sehr allgemeine Diagnose eines »Leidens an der Gesellschaft« wird dem nicht gerecht. Schneider, Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns, S. 336.

¹² Groddeck, Vom Sehen, S. 307 f.

ses wegen noch immer sexuell aufgeladen erscheint) umzugehen wie der Durchschnittserwachsene.

Dass Sexualität im Leben des Kurzsichtigen damit einerseits präsenter, andererseits stärker negativ belegt ist als im Leben eines Normalsichtigen, lässt das im Sehvorgang aufgehobene Verhältnis zur Welt doppelt problematisch werden, ist doch das Sehen in Groddecks Verständnis eine quasi-sexuelle Austauschbeziehung zwischen Ich und Welt.¹³ Der Kurzsichtige erlebt zum einen intensiver, dass die Welt im Sehen in ihn eindringt, zum anderen ist ihm diese Zudringlichkeit der Welt auch wesentlich unangenehmer, weswegen er sich mit Kurzsichtigkeit gegen das Sichtbare schützt. Aber auch, dass der subjektive, ›aktive‹ Aspekt des Sehens, das »Sehen von innen nach außen«, eine sexuelle Handlung ist, in der der Sehende den ›männlichen‹ Part übernimmt, versucht die Kurzsichtige in Bachmanns Erzählung, auszublenden oder abzuwehren. Mirandas Sehen impliziert damit ein hochproblematisches Verhältnis zur Sexualität, obwohl oder gerade weil es ein körperliches Sehen ist.

Groddeck erklärt in seinem Aufsatz also nicht nur, wie die Kurzsichtigkeit entsteht, sondern er bestimmt darin indirekt auch, in welchem Verhältnis der Kurzsichtige zur Welt steht. Mirandas Kurzsichtigkeit nun geht einher mit einem ausgeprägten Bedürfnis sowohl nach Nähe als auch nach Distanz zur Welt. Das zeigt sich vor allem daran, wie sie ihre Beziehung zur Welt bestimmt: »[Z]ärtlich ist alles an Miranda, von ihrer Stimme bis zu ihren tastenden Füßen, einschließlich ihrer gesamten Funktion in der Welt, die einfach Zärtlichkeit sein dürfte.«¹⁴ Berührungen sind in dieser Beziehung vorgesehen; Penetration hingegen nicht. Im Folgenden soll Mirandas Weltverhältnis ausgehend von Groddecks Ausführungen noch etwas genauer bestimmt und ihr Verhalten in der Beziehung zu Josef und Anastasia verständlicher gemacht werden. Im Rahmen dieser Erläuterungen werden auch die Unzulänglichkeiten von Mirandas ›malendem‹ Sehen aufzuzeigen sein. Eine Möglichkeiten, die Grenzen ihres Sehens zu überschreiten und trotz ihrer beschränkten Sicht zu Erkenntnissen zu gelangen, »sehend« zu werden, ergibt sich für Miranda, wenn sie auf Stendhals *De l'Amour* stößt. Diesem intertextuellen Verweis soll am Ende des Kapitels nachgegangen werden.

Weil in Mirandas Sehen die Grenze zwischen Ich und Außenwelt durchlässig ist – so viel sei vorweggenommen –, sind die Versuche der Kurzsichtigen, das leibliche,

¹³ Groddeck, Vom Sehen, S. 280–282.

¹⁴ TKA4, 252.

aber gänzlich unerotische Verhältnis zur Welt aufrechtzuerhalten, immer schon vergebens: Weder ist ihre produktive Aneignung von Welt frei von ›männlicher‹ Aggressivität, noch kann Miranda sich der Welt dauerhaft verbunden fühlen und sie sich dennoch auf Distanz halten. Solange Miranda das indes gelingt, korrespondiert ihr ›malendes‹ Sehen sowohl mit der Art und Weise, wie sie die Beziehung zu Josef gestaltet, als auch mit einer magischen Weltsicht. Beides ist in Groddecks Herleitung der Kurzsichtigkeit bereits angelegt: Während die Liebesbeziehung wesentlich von Mirandas erhöhtem Sittlichkeitsgefühl bestimmt wird, apostrophiert Groddeck das ursprüngliche, symbolische Weltverständnis explizit als »primitives Denken«¹⁵ und Sehen. Das nun rückt Miranda in die Nähe einer anderen Figur in Bachmanns Werk: die der Franziska, »Franza«, Jordan im *Buch Franza*. Deren magische Weltsicht ist im Unterschied zu derjenigen von Miranda schon identifiziert und eingehend untersucht worden, sagt ihr Bruder Martin doch über sie, Franza »lebe[] in der Magie und in Bedeutungen«.¹⁶

2.1 »Glastüren sind feindlicher als Menschen«: Magische Weltsicht und widerständige Außenwelt

Wenn Miranda auch nicht gerade »in Bedeutungen« *lebt*, so sähe sie die Welt doch, trüge sie eine Brille, weiterhin symbolisch, würde also statt Gegenstände wahrzunehmen noch »in Bedeutungen« *sehen*. Im Unterschied zu ihren Mitmenschen hat sie die Umwertung der Symbolwelt in eine rationalistische Objektwelt nie vollzogen. Dass die Gesellschaft diese Umwertung fordert, wertet Groddeck durchaus nicht positiv; er spricht vom »Vernichtungswillen [...], mit dem wir das Meinen durch das Denken ersetzen, um so in einer Welt der erdachten Realität statt in der des Symbols zu leben.«¹⁷ Mit dieser positiven Bewertung der kindlichen, ›primitiven‹ Weltsicht fügt sich Groddeck ausgezeichnet in die Aufwertung der ›magischen‹ Denkweise sogenannt primitiver Völker in der ethnologischen Forschung der 1960er Jahre, die Bachmann möglicherweise rezipiert hat.¹⁸

¹⁵ Groddeck, *Vom Sehen*, S. 307.

¹⁶ TKA2, 190.

¹⁷ Ebd., S. 287.

¹⁸ Vgl. Monika Albrecht, »Es muß erst geschrieben werden«. Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*, in: dies. und Dirk Göttliche (Hgg.), »Über die Zeit schreiben«. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 59–91, hier S. 77 f. und Melanie Rohner, *Farbbekennnisse. Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs Stiller und Homo Faber*, Bielefeld: Aisthesis, 2015 (Postkoloniale Studien in der Germanistik, Bd. 8), zum *Buch Franza* S. 202–222, hier S. 209 f.

Der bei Groddeck hergestellte Zusammenhang zwischen kindlichem, ›primitivem‹ Denken und symbolischer Weltanschauung wird allerdings auch in der vermutlich wichtigsten Quelle für die Gestaltung von Franzas magischem Denken im *Buch Franza* geknüpft: in Egon Friedells *Kulturgeschichte Ägyptens und des Alten Orients* von 1936.¹⁹ Friedell vergleicht darin die ›primitiven‹ Ägypter sowohl mit Kindern als auch mit Künstlern:

Wie alle Kinder waren die Ägypter [...] natürliche Symbolisten. Mit gutem Grund hat man zu allen Zeiten gefunden, jeder Künstler habe etwas vom Kinde; und umgekehrt läßt sich behaupten: im Kindesalter ist jeder Mensch ein Künstler. Das beiden Gemeinsame ist die symbolische Auffassung alles Daseins. [...] [D]ie symbolisierende Kraft ist so stark, daß sie die Realität überdeckt. Einen letzten Abglanz davon besitzt der Erwachsene in der Kunst. Aber in der Kindheit ist die ganze Welt ein Theater, jedes Bild die Sache selbst und die Märchenkausalität so reell wie die physikalische. Und vielleicht haben die Ägypter ähnlich empfunden.²⁰

Neben der »symbolische[n] Auffassung alles Daseins« wird von Friedell also insbesondere der Glaube an die »Märchenkausalität« als Charakteristik des ›primitiven‹ Denkens herausgestrichen. Dieser Glaube kann genauer gefasst werden als Denken in intentionalen statt kausallogischen Erklärungsmustern. Im *Buch Franza* lässt sich das ablesen an Franzas magischem Denken, einem Denken also, bei dem der Mensch auf seine Außenwelt einwirken, sie manipulieren kann, ohne physisch mit ihr in Kontakt treten zu müssen. So glaubt Franza etwa als Jugendliche, während der Bombardements im Krieg, »daß sie, wenn [sie] es fest wünschte, unverwundbar sei«,²¹ und stellt sich als Erwachsene auf der Überfahrt nach Ägypten vor, dass ihr Ehemann und Peiniger Leo Jordan kein Brot aus dem Brotkorb nehmen könne, seine Hand werde »eher aussätzig, eher wird das Brot darin [scil. im Brotkorb] schimmelig, weil ich doch dauernd daran denke«.²²

Miranda nun bedient sich neben magischen auch animistischen Erklärungen.²³ Im Unterschied zum magischen Denken liegt im animistischen Denken die Intention

¹⁹ Egon Friedell, *Kulturgeschichte Ägyptens und des Alten Orients. Leben und Legende der vorchristlichen Seele*, München: Beck, 1963. Diese Ausgabe steht in Bachmanns Bibliothek. Zur Bedeutung von Friedells *Kulturgeschichte Ägyptens* für *Das Buch Franza* vgl. Rohner, *Farbbekenntnisse*, S. 210–215; Herbert Uerlings, »Ich bin von niedriger Rasse«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2006, zum *Buch Franza* S. 116–172, hier S. 129–133, 153–156, 169 f.; Hermann Weber, »Zerbrochene Gottesvorstellungen«: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*, in: Göttsche/Ohl, *Neue Beiträge*, S. 105–127, hier S. 114.

²⁰ Friedell, *Kulturgeschichte Ägyptens*, S. 186.

²¹ TKA2, 176; Ergänzung der Herausgeber.

²² TKA2, 232.

²³ Zur Verwandtschaft zwischen animistischem und magischem Denken vgl. etwa Jean Piaget, der das magisch-animistische Denken als eine der kindlichen Entwicklungsphasen definierte und meint, dass Magie und Animismus »komplementär [...], miteinander verwandt und zueinander reziprok« seien. Jean Piaget, *Das Weltbild des Kindes* [franz. 1967], Stuttgart: Klett-Cotta, 1978, S. 204.

nicht bei einem Menschen, sondern den Dingen werden Absichten und damit Handlungsmacht unterstellt. Im animistischen Denken sind die Dinge anthropomorph und beseelt. In einer Kombination von magischem und animistischem Denken versucht Miranda etwa, mit den Gegenständen zu kommunizieren, um deren Sympathien zu gewinnen und sie davon abzuhalten, sich gegen sie zu wenden: »Da Miranda die Wirklichkeit nicht toleriert, [...] unternimmt die Wirklichkeit von Zeit zu Zeit kleine Rachezüge gegen sie. Miranda begreift das, sie nickt den Objekten, der sie umgebenden Kulisse, komplizenhaft zu.«²⁴ Anthropomorph und beseelt erscheinen die Dinge auch andernorts in der Erzählung. »Ein Stuhlbein hat sich in Miranda verliebt«, vermeldet die Erzählinstanz etwa aus der Perspektive der Protagonistin, während diese einem Konzert lauscht;²⁵ »[i]hre Handschuhe machen sich leise davon«;²⁶ »Glastüren sind feindlicher als Menschen«.²⁷

Sowohl das magische als auch das animistische Denken sind Ausdruck der magischen Weltsicht und zeugen damit von einem Partizipationsdenken, demzufolge alle Dinge und Menschen untereinander und miteinander verbunden seien, selbst wenn sie räumlich voneinander getrennt sind oder unterschiedlichen Sphären (dem Denken beziehungsweise der Gegenstandswelt) angehören. Manifest wird die magische Weltsicht im *Buch Franza* denn nicht nur in Franzas Glauben an die »Märchenkausalität«, sondern auch in diversen Momenten der Identifikation,²⁸ die in Franzas vielzitiertem Ausspruch gipfeln: »[I]ch bin eine Papua. Man kann nur die bestehlen, die magisch leben, und für mich hat alles Bedeutung.«²⁹ In *Ihr glücklichen Augen* wiederum zeigt sich Mirandas Überzeugung, sie stünde in einer geheimen, besonders engen Beziehung zur Welt, darin, dass sie glaubt, der »Leopoldsberg« könnte »ihr eines Tages den Gefallen [...] tun« und ein anderer Berg, »der richtige Berg«, sein, wenn sie ihn nur genug anflehte.³⁰

Mirandas Partizipations- und Intentionalitätsdenken entspricht genau ihrem Sehen: Weil die Grenze zwischen Subjekt und Welt im ›malenden‹ Sehen durchlässig ist, kann sich Miranda mit ihrer Außenwelt verbunden wähnen und das, was außer ihr stattfindet, als stets auf sie bezogen oder von ihr ausgehend interpretieren; weil ihr

²⁴ TKA4, 258.

²⁵ TKA4, 256.

²⁶ TKA4, 255.

²⁷ TKA4, 249.

²⁸ Vgl. dazu bes. Uerlings, »Ich bin von niedriger Rasse«, S. 117–123, 128–133, 143–145, 153–157, 169 f., 175–177.

²⁹ TKA2, 232.

³⁰ TKA4, 252.

Sehen die produktive Umgestaltung von Welt ist, kann sie glauben, dass statt eines physischen Kontakts einzig die feste Absicht nötig ist, damit ein Mensch oder ein Ding auf einen (anderen) Menschen oder ein Ding einwirken kann. Ihr Sehen wird denn auch früh als gewissermaßen ›magisches Sehen‹ vorgestellt: »Da Miranda unkorrigierbar ist«, behauptet die Erzählinstanz in Komplizenschaft mit ihrer Protagonistin, »muß die Wirklichkeit sich vorübergehend Veränderungen von ihr gefallen lassen. Sie vergrößert, verkleinert, dirigiert Baumschatten, Wolken«.³¹ Dass Miranda die »Wirklichkeit« allerdings nur »vorübergehend« verändern kann, deutet bereits auf die Problematik hin, die sich aus ihrer Strategie ergibt, sich die Welt schöpferisch anzueignen und sie nach ihren Vorstellungen umzugestalten: Dauerhaft lässt sich diese Wirklichkeit nicht schöner ›malen‹.

Dass es Miranda unmöglich ist, die eigene Weltsicht auf Dauer zu stellen, liegt hauptsächlich daran, dass die Außenwelt wesentlich widerständiger, als Miranda das vermutet. Dabei ergibt sich dieser Widerstand nicht zuletzt daraus, dass Mirandas produktive Aneignung der Welt durchaus nicht einer ›zärtlichen‹ Umgestaltung gleichkommt, sondern sie der Welt ihre eigene Sichtweise aufzuzwingen versucht.³² Die konventionelle, kartographisch vermerkte Benennung eines Berges beispielsweise hat keine Verbindlichkeit für Miranda; ihre subjektive Wahrnehmung steht für sie über allem anderen, und dieser Wahrnehmung gemäß hat sich die Welt zu verändern. Josef liebt sie nicht um seiner Selbst willen, sondern sie liebt vor allem das Bild, das sie sich von ihm gemacht hat³³ und erst sehr viel später revidieren müssen wird: »[V]on allen Männern ist Josef derjenige, mit dessen frühen Skizzen und späteren, erweiterten Entwürfen, im Hellen, im Dunkeln und in allen erdenklichen Situationen Miranda ganz zufrieden ist.«³⁴ Reziprok dazu, dass Miranda »die Wirklichkeit nicht toleriert«, stehen die Verletzungen, die sie sich an dieser »Wirklichkeit« wiederholt zuzieht. Die »Wirklichkeit«, so könnte man in Einklang mit Mirandas Weltsicht sagen, revanchiert sich für die als »Zärtlichkeit« maskierte Aggressivität, die Miranda ihr gegenüber in ihrem unbedingten Bestre-

³¹ TKA4, 251 f.

³² Das gilt auch für Mirandas »Geschichte für alle« (TKA4, 262), im Rahmen derer Miranda, wie Bannasch vermerkt, »die Grenze zwischen Arglosigkeit und taktischer Funktionalisierung« überschreitet, wenn sie Ernst als ihren neuen Liebhaber vorstellt und also instrumentalisiert. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 38.

³³ Vgl. Veronica O'Regan, »Dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen«. Growth and Decay in Ingeborg Bachmann's *Simultan*, New York et. al.: Lang, 2000 (Austrian Culture, Bd. 32), S. 51, 53.

³⁴ TKA4, 245.

ben, sie umzugestalten, an den Tag legt.³⁵ Insbesondere die »feindliche[n]« Glas-türen kommen in der Erzählung für den Widerstand zu stehen, den die Welt Miranda leistet: So stößt sie sich einmal an der »Glastür« eines Cafés und holt sich dabei »wieder eine Beule [...], wo die alte kaum vergangen ist«.³⁶

Die Glastür stellt sinnfällig vor Augen, dass die absolute Zugänglichkeit der Welt eine Illusion ist: Weil man durch die Glastür hindurchsehen kann, weil sie, wie Duser schreibt, »über ihre Trennungsfunktion hinwegtäuscht, könnte man wie Miranda meinen, einfach durch sie hindurchgehen zu können«; die Außenwelt *scheint* durch die Glastür unmittelbar zugänglich und willkürlich veränderbar, sie ist es aber nicht. Der Zusammenstoß mit der Glastür könnte Miranda nun lehren, dass es einen Unterschied zwischen ›zärtlicher‹ Berührung und ›malendem‹ Sehen gibt, den sie im Rahmen ihrer magischen Weltsicht leugnen konnte: Indem die »Wirklichkeit« in Gestalt der Glastür Widerstand leistet, und zwar körperlich, macht sie darauf aufmerksam, dass sich nicht alles ohne physische Einwirkung verändern lässt; indem die »Wirklichkeit« hinter der Glastür außer Reichweite bleibt, wird deutlich, dass es im Sehen wegen seiner ›unkörperlichen‹ Anteile – weil etwas die Seheindrücke verursacht –, auch Dinge gibt, auf die das Subjekt keinen Einfluss nehmen kann. Sehen ist ein Zusammenspiel aktiver und passiver Vorgänge, wobei Miranda glaubt, die Eindrücke, die sie passiv empfängt, nicht ernstnehmen zu müssen und die Welt beliebig verändern zu können.

Ganz besonders schmerzhaft ist die Erfahrung der Unveränderbarkeit der Welt, wenn es um die Trennung von Miranda und Josef geht. Miranda ist überzeugt davon, die Geschichte dieser Trennung ›umdichten‹ zu können und sich so dem passiven Erleiden des Beziehungsendes entziehen zu können. Statt zuzusehen, wie Josef sie für Anastasia verlässt, will sie die beiden »aufeinander zutreiben« lassen und erfindet zu diesem Zweck eine »Geschichte für alle [...], die erträglich und schöner ist als die wirkliche: Ihr wird also nie etwas an Josef gelegen gewesen sein, das vor allem, [...] Josef ist ein lieber guter alter Freund, nichts weiter«.³⁷ Die Umdeutung der Liebesbeziehung in eine Freundschaft kostet Miranda deshalb keine besondere Überzeugungskraft, weil die Beziehung zu Josef, so legt es wenigstens der Text nahe, immer schon eine ganz und gar unerotische war: Wäh-

³⁵ Mauch spricht gar davon, dass die »Wirklichkeit« von Miranda »ständig vergewaltigt[]« werde. Gudrun B. Mauch, Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, in: *Modern Austrian Literature* 12.3/4 (1979), S. 273–304, hier S. 281.

³⁶ TKA4, 249.

³⁷ TKA4, 262.

rend der gesamten erzählten Zeit werden zwischen den beiden nicht ein einziges Mal Küsse ausgetauscht; Josef küsst Miranda zwar einmal aufs Haar – bezeichnenderweise im Moment der Trennung–,³⁸ diese aber küsst nur den »unschlüssigen verlegenen Ernst«.³⁹ Josef nennt Miranda überdies seinen »arglose[n] Engel«,⁴⁰ sieht in ihr also ein geschlechtsloses, der Welt entrücktes Wesen, und sie begnügt sich damit, ihn zu betrachten: Kurz vor der Trennung ist »die größte Versuchung für sie [scil. Miranda] [...] immer noch die, Josef hingerissen anzuschauen.«⁴¹ Von Körperlichkeit wird mit Ausnahme von Mirandas »Zärtlichkeit[en]« in dieser Beziehung also abgesehen; von sexueller Anziehung oder gar Verlangen kann zwischen Miranda und Josef nicht die Rede sein. Zurückzuführen ist Mirandas Zurückhaltung im sexuellen Bereich auf ihr erhöhtes Sittlichkeitsgefühl, die zweite Ursache für ihre Kurzsichtigkeit.

2.2 »Ich sehe doch anständig«: Sittlichkeitsgefühl und zudringliche Außenwelt

Obwohl Miranda den visuellen Eindrücken, die sie empfängt, wenig Verbindlichkeit zumisst, ist es ihr nicht möglich, sich ihnen gegenüber ganz blind zu geben. Gegen die allerschlimmsten Zumutungen schützt sie sich aber durch ihre Kurzsichtigkeit, die es ihr etwa auch erlaubt, die äußeren Makel ihrer Mitmenschen wortwörtlich zu übersehen: »Für Miranda haben andere Frauen keine Defekte, es sind Wesen, die weder Haare auf der Oberlippe noch auf den Beinen haben, die immer frisiert sind, ohne Poren und Unebenheiten, ohne Pickel und nikotinfarbene Finger«.⁴² Weil sie den Menschen nicht durch zu genaues Sehen ihr Würde nimmt, versteht Miranda ihr Sehen als »anständig[es]« Sehen, als Sehen, das den Anstand wahrt, und reagiert deshalb irritiert, wenn Anastasia in einem Streitgespräch mit Miranda ihres, Anastasias Sehen, als »anständig« bezeichnet:

Stasi sagt beinahe gehässig:

Dann setz doch eine Brille auf!

Nein, nie, niemals, erwidert Miranda, das bringe ich nicht über mich. Würdest du denn eine tragen?

Stasi kontert:

Ich? Wieso denn ich? Ich sehe doch anständig.

³⁸ Vgl. TKA4, 270: »er berührt mit seinem Mund ihr Haar« und »er möchte ja Miranda küssen, aber er kann nicht«.

³⁹ TKA4, 263.

⁴⁰ TKA4, 256, 270.

⁴¹ TKA4, 266.

⁴² TKA4, 256 f.

Anständig, denkt Miranda, wieso anständig?⁴³

Während Anastasia das Wort ›anständig‹ in seiner umgangssprachlichen Bedeutung von ›zufriedenstellend‹ verwendet und damit die scheinbare Unfehlbarkeit ihres scharfen Sehens hervorstreicht, erscheint Miranda gerade dieses genaue Sehen als unanständig, weil sich ihr im scharfen Sehen die Welt in all ihrer Hässlichkeit, all ihrer Sittenlosigkeit zeigt. Wenn Miranda die Brille aufsetzt, erscheint ihr die Welt indes nicht, wie Groddeck das postulierte, sexualisiert, sondern schlicht gewalttätig und in diesem Sinne ›unkeusch‹. Dass dadurch Groddecks Herleitung der Kurzsichtigkeit nur bedingt entkräftet wird, zeigt sich spätestens dann, wenn Miranda sich von Anastasias Blicken und Worten durchbohrt fühlt: Wenn sich Gewalt in der Form einer Penetration äußert (Miranda fühlt sich von Stasi »aufgespießt«), dann fallen Gewalt und Sexualität in eins.⁴⁴

Stasi seziert Mirandas Charakter und behauptet vor allem, sie habe keinen, sie ändere sich doch andauernd. Einmal sieht man sie elegant im Theater, dann ist sie wieder verwahrlost, ein Rock zipft,⁴⁵ oder sie hat wieder wochenlang keinen Friseur gesehen. [...] Miranda, die Fürsprecherin aller Grenzgänger, wird von Stasi geröstet, zerteilt, aufgespießt und verbrannt, und Miranda fühlt es körperlich, wenn sie darüber auch nie ein Wort erfahren wird.⁴⁶

Dass Miranda auch über eine weite Entfernung hinweg ein so gänzlich unkörperliches Ereignis wie Stasis abfällige Äußerungen körperlich empfinden zu vermögen glaubt, ist wiederum bezeichnend für ihr magisches Weltverhältnis. Die damit verknüpfte Hoffnung, dass die Welt mit ihr im Bund stehe und ihr dieselbe »Zärtlichkeit« zuteil werden lasse, die Miranda der Welt gegenüber an den Tag zu legen meint, wird aber von Anastasia enttäuscht. Vom Moment an, in dem Miranda bewusst ist, dass sich Josef von ihr trennen wird, kann sie die Welt nicht länger davon abhalten, zu ihr vor-, ja in sie einzudringen und sie auf diese Weise zu verletzen.

Gleichzeitig zeigt die obige Szene auch auf, dass Anastasias ›fotografischer‹ »Scharfblick« in seiner vorgeblichen Distanziertheit und Emotionslosigkeit durchaus nicht einer objektiven Aufnahme der ›Wirklichkeit‹ gleichkommt; vielmehr zielt Anastasia mit ihrem mitleidlosen Blick auf die Oberfläche, auf das Äußere ihrer Konkurrentin an deren Charakter gerade vorbei. Wenn sie glaubt, von Miran-

⁴³ TKA4, 247.

⁴⁴ Zu Anastasias sexuell markiertem Blick passt auch, dass sie als ›Hure‹ und Eva-Figur erscheint, wenn sie mit Josef in die »Eden-Bar« geht (TKA4, 259). Miranda dagegen figuriert als die in ihrem Namen anagrammatisch enthaltene Maria, wenn sie auch »Josefs *heilige* Miranda« genannt wird (TKA4, 266, keine Hervorhebung im Original) und mit ihm am liebsten das Restaurant »Römischer Kaiser« besucht (TKA4, 259). Vgl. dazu Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 59.

⁴⁵ ›Zipfen‹ hat hier die Bedeutung ›einen Zipfel bilden‹. Vgl. dazu Jacob Grimm und Wilhelm Grimm et al., *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Hirzel, 1854–1961, Bd. 31, Sp. 1560, s. v. ›zipfen‹.

⁴⁶ TKA4, 265 f.

das Aussehen auf deren Wesen, vom Sichtbaren auf die Essenz schließen zu können, dann irrt sie: Miranda ist nicht charakterlos, wie Anastasia meint, sondern zeigt sich einzig aufgrund ihrer Kurzsichtigkeit bisweilen ungepflegt und dann wieder elegant. Davon ist man als Leserin überzeugt, und damit argumentiert auch Josef, wenn er Miranda nach diesen Auslassungen wenigstens schwach verteidigt: »Es hängt doch davon ab, ob sie ihre Brille gefunden hat oder nicht, und dann hängt es noch davon ab, ob sie sie auch aufsetzt.«⁴⁷

Der Unterschied, den die Erzählung zwischen einer ›malenden‹ Sehweise, einem magischen Weltverhältnis und einem ›fotografischen‹ Blick, einem sezierenden Umgang mit der ›Wirklichkeit‹ macht, hat eine prominente Entsprechung in einem Text, den Bachmann nachweislich gekannt hat:⁴⁸ Walter Benjamins *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*.⁴⁹ Benjamin unterscheidet darin zwischen dem Maler und dem Kameramann und vergleicht ersteren mit einem Magier, letzteren mit einem Chirurgen. Ich zitiere aus der zweibändigen Ausgabe von Benjamins *Schriften* aus dem Jahr 1955, die in Bachmanns Bibliothek stand,⁵⁰ und zwar in den sogenannten »Umbrischen Kästen«, die »Bachmanns ›poetische[n] Handapparat‹ häufig gebrauchter Bücher« enthielten.⁵¹

Die Haltung des Magiers, der einen Kranken durch Auflegen der Hand heilt, ist verschieden von der des Chirurgen, der einen Eingriff in den Kranken vornimmt. Der Magier erhält die natürliche Distanz zwischen sich und dem Behandelten aufrecht; genauer gesagt: er vermindert sie – kraft seiner Autorität – sehr. Der Chirurg verfährt umgekehrt: er vermindert die Distanz zu dem Behandelten sehr – indem er in dessen Inneres dringt – und er vermehrt sie nur wenig – durch die Behutsamkeit, mit der seine Hand sich unter den Organen bewegt. Mit einem Wort: zum [sic] Unterschied vom Magier (der auch noch im praktischen Arzt steckt) verzichtet der Chirurg im entscheidenden Augenblick darauf, seinem Kranken von Mensch zu Mensch sich gegenüberzustellen; er dringt vielmehr operativ in ihn ein.⁵²

Das Paradox von Nähe und Distanz, dass sich in den Beschreibungen der beiden einander scheinbar diametral entgegengesetzten Wahrnehmungsweisen von Miranda und Anastasia bereits angedeutet hat, findet sich hier ausformuliert, ja für

⁴⁷ TKA4, 265

⁴⁸ Bachmann zitiert in den *Frankfurter Vorlesung* das »Futurismusmanifest« (KS, 276) aus dem Nachwort zum *Kunstwerk*-Essay, was sich an den Auslassungen ablesen lässt, die genau übereinstimmen. Vgl. Joachim Eberhardt, »Es gibt für mich keine Zitate«. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, Tübingen: Niemeyer, 2002 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 165), S. 60; KS, 718.

⁴⁹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., *Schriften*, hg. v. Theodor W. Adorno, Gretel Adorno und Friedrich Podszus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955, Bd. 1, S. 366–406.

⁵⁰ Vgl. Eberhardt, »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 79.

⁵¹ Eberhardt, »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 75.

⁵² Benjamin, *Das Kunstwerk*, S. 386.

die Position Mirandas gegenüber Benjamins Originaltext sogar zugespitzt. In der Benjamin-Ausgabe von 1955 hat sich nämlich in den *Kunstwerk*-Aufsatz ein relativ gravierender Fehler eingeschlichen: Der Magier, so lautet der Originaltext, »vermindert sie [scil. die Distanz zum Behandelten] – *kraft seiner aufgelegten Hand* – *nur wenig und steigert sie* – kraft seiner Autorität – sehr.«⁵³ Die durch Kursivierung hervorgehobene Passage ist in den *Schriften* von 1955 entfallen, wodurch sich die Paradoxie von Nähe und Distanz verschärft.

In Benjamins Originaltext wäre Mirandas Ideal der Berührung mit der Welt bei gleichzeitiger Distanz realisiert. In der Version, die Bachmann kannte, ist die räumliche Distanz zwischen den Dingen dagegen gerade wie im magischen Denken irrelevant. Weil der Magier über Autorität verfügt, kann er sich dem Behandelten selbst dann annehmen, wenn er die »natürliche Distanz« wahrt. Miranda, die in einem frühen Entwurf zu *Ihr glücklichen Augen* explizit als »Magierin« bezeichnet wird, die »die Menschen zusammen[flickt]«,⁵⁴ kann dann in der Endfassung aber nur so lange autoritär über die Beschaffenheit ihrer Wirklichkeit bestimmen, bis sie in Konkurrenz zu der »Chirurg[in]« Anastasia tritt. Damit reflektiert die Erzählung die Ablösung des Magiers durch den praktizierenden Arzt, der keine Wunder mehr tut und dem der Chirurg letztlich überlegen ist. Dieser und seine Entsprechung Anastasia wahren nur insofern Distanz zur Welt, als sie ihr nicht emotional, nicht menschlich nahekommen. Sobald Stasi mit ihrem Blick, der Chirurg mit seinem Messer aber in ihre Mitmenschen eindringen, wird aus dieser Distanz eine gewalttätige Nähe. Anastasias Weltverhältnis ist »unmenschlich«, weil sie ihre Mitmenschen mit jenen »kalten« und mitleidlosen Augen⁵⁵ mustert, derer sich auch der operierende Chirurg und der Kameramann bedienen, die darüber hinaus »bewaffnet« sind.

Wenn Anastasia nun Mirandas Platz in Josefs Leben einzunehmen beginnt, versucht Miranda, wie bereits erwähnt, ein letztes Mal, die »Wirklichkeit« zu »übermalen« und »umzudichten«.⁵⁶ Mit ihrer »Geschichte für alle« will Miranda Josef und

⁵³ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [Zweite Fassung], in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972–1991, Bd. I.2, S. 471–508, hier S. 495 f.

⁵⁴ TKA4, 213.

⁵⁵ Zum Begriff des »kalten Auges« vgl. Gert Mattenklott, *Kalte Augen*, in: ders., *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1982, S. 47–77.

⁵⁶ Dass es sich bei der »Geschichte für alle« um keinen echten eigenen Entwurf handelt, betont auch Duser, wenn sie festhält, dass Mirandas bloß noch ihre »Unterschrift unter d[ie] von Josef soufflierte[] Umschrift ihrer Geschichte« setzt. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 38.

Anastasia die Schuldgefühle nehmen, die die beiden wegen ihres Verrats an der ehemaligen Partnerin beziehungsweise Freundin empfinden könnten. Gleichzeitig glaubt sie aber eben offenbar auch, dass sie selbst sich die schlimmsten Verletzungen ersparen könnte, wenn sie sich schon vor dem eigentlichen Ende aus der Beziehung zurückzöge. Dass sie dem Trennungsschmerz allerdings nicht entgehen kann, zeigt sich spätestens dann, wenn Miranda nach einem letzten Wiedersehen mit Josef und Anastasia – die beiden sind inzwischen ein Paar – mit voller Wucht erneut in eine Glastür prallt, sich diesmal aber nicht bloß eine Beule, sondern Schnitte holt: »[U]nter einem Hagel von Glasscherben« geht Miranda nach dem Zusammenstoß zu Boden, »aus dem Mund und aus der Nase« blutend.⁵⁷ Danach fällt der doppeldeutige Schlusssatz der Erzählung, der noch einmal auf den Unterschied zwischen scharfem und »anständig[em]« Sehen anspielt.

Es handelt sich dabei um den Werbeslogan, mit dem die Kontaktlinsen – »Haftschalen«, wie sie im Text heißen – beworben werden, die Miranda sich einmal für eine besondere Gelegenheit einzusetzen versucht: »Immer das Gute im Auge behalten.«⁵⁸ Dieser Satz ist Mirandas letzter Gedanke und er könnte, wie bereits Duser festgehalten hat, sowohl meinen, dass Miranda nun Kontaktlinsen trägt, als auch, dass sie weiter ihrem subjektiven und durch ihre Kurzsichtigkeit garantierten Bild einer schönen und guten Welt verpflichtet ist. Die beiden Bedeutungen des Akkusativobjekts – das Gute »als ethische[r] Wert« beziehungsweise »das Gute« gleich »die Kontaktlinsen« – schließen sich dabei gegenseitig aus: Wenn Miranda die Kontaktlinsen trägt, kann sie sich ihre Welt nicht mehr schöner und friedlicher »malen«, als sie »eigentlich« ist; wenn sie sich weiterhin schön »malen« kann, trägt sie die Linsen nicht.⁵⁹ Sie muss sich also zwischen dem einen und dem anderen »guten« Sehen entschieden haben. Für beide Möglichkeiten gibt es nun Hinweise im Text.

Dafür, dass Miranda Linsen trägt, spricht etwa die Tatsache, dass Miranda Anastasia schon von weitem erkennt, als diese mit Josef das Café betritt, und sogar Stasis Gesichtsausdruck ausmachen kann.⁶⁰ Vor allem aber wird Miranda nach der Begegnung mit den beiden ein Gefühl nicht los, das sich nur einstellen dürfte, wenn

⁵⁷ TKA4, 274. Im Einklang mit dem Gros der Forschung gehe ich nicht davon aus, dass Mirandas Zusammenstoß mit der Glastür tödlich endet. Vgl. dagegen Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 38 f., 86, 95, 98, 181, 183.

⁵⁸ TKA4, 250; vgl. TKA4, 274.

⁵⁹ Vgl. Duser, Choreographien der Differenz, S. 58.

⁶⁰ Vgl. TKA4, 272.

sie scharf sieht. Es zeugt vom verletzten Sittlichkeitsgefühl der Kurzsichtigen, dass »ihr Gefühl von einer befleckten Welt überhandnimmt« und sie eine »heiße[] Schande im ganzen Gesicht und auf dem Leib« empfindet.⁶¹ Entweder also haben Mirandas Schutzmechanismen gegenüber der Situation im Café versagt, oder aber sie hat sich bewusst für ein Leben mit »Scharfblick« entschieden und trägt nun die Konsequenzen. »Immer das Gute im Auge behalten« wäre dann eine Absichtserklärung für die Zukunft: eine Weigerung, die Kontaktlinsen wieder wegzulegen und zur verschwommenen Sicht zurückzukehren.

Gegen diese Deutung spricht die Tatsache, dass Miranda selbst im Café noch versucht, Anastasia (und wohl auch sich selbst) von ihrer »Geschichte für alle« zu überzeugen und über ihren Trennungsschmerz hinwegzutäuschen. Außerdem läuft sie, wie erwähnt, gegen die Glastür des Cafés, eine »Flügeltür«, um genau zu sein, die sie eigentlich, trüge sie Linsen, sehen müsste. Dabei erscheint sie ein letztes Mal als Engel,⁶² als einer allerdings, der die Kontrolle über seine Flügel verloren hat: Miranda »sieht nur nicht, daß die Flügel [der Türe, F. G.] nicht mit ihr herumwollen«. ⁶³ Damit kommen in dieser letzten Szene die Problematik einer magischen Weltsicht, die in der Glastür auf den Widerstand der Außenwelt stößt, und die Problematik eines erhöhten Sittlichkeitsgefühl, dessentwegen Miranda mit Josef eine asexuelle Beziehung führte und von ihm zum Engel stilisiert wurde, zusammen: Die Außenwelt dringt tatsächlich, nicht nur imaginär wie Anastasias Blicke, in Miranda ein. Dadurch, dass sie sich hier zum ersten und einzigen Mal in der Erzählung Schnitte holt, also tatsächlich körperlich verletzt wird, steht dieser letzte Zusammenprall unter anderen Vorzeichen als die früheren: Hier wird die Grenze durchbrochen, die Miranda im verklärenden Sehen stets aufrecht zu erhalten wusste, die Grenze zwischen Mirandas Körper und dem, was um sie herum ist. Die blutende Miranda ist leiblich konfrontiert mit der hässlichen, gewalttätigen Welt und kann sich nicht darauf zurückziehen, mit dieser weiter nur in »zärtlichem Austausch stehen zu wollen. Bevor hier, am Ende der Erzählung, Mirandas Sehweise, ihr Weltverhältnis, enttäuscht wird, ist ihr bereits ihre Liebeshoffnung genommen worden, und zwar nicht erst dadurch, dass Josef sie für Anastasia verlassen hat. Schon im Ablösungsprozess gerät Miranda an ein Buch, das ihr

⁶¹ TKA4, 273.

⁶² Deswegen und wegen der rückwärtsgerichteten Umschrift ihrer Trennungsgeschichte vergleicht Bannasch, wenig überzeugend, Miranda mit Klees *Angelus Novus* (1920) in Walter Benjamins Interpretation. Vgl. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 190 f.

⁶³ TKA4, 273.

Erkenntnisse über die Liebe präsentiert, die sie schockieren müssen: Stendhals *De l'Amour*.⁶⁴

2.3 »Da Miranda weiß«: Erkennendes Sehen mit Stendhals *De l'Amour*

Obwohl Miranda schon vor ihrer Stendhal-Lektüre dunkel ahnt, dass Josef und Anastasia sich nicht nur deswegen neuerdings öfter treffen, weil er sie »wegen der Scheidung [...] beraten« will,⁶⁵ erkennt sie erst durch das Traktat, dass »sie Josef verlieren muß«. ⁶⁶ Der Lektüre geht eine reichlich absurde Folge von Ereignissen voran: Miranda hat Josef die ganze Woche über nicht gesehen, als er ihr an deren Ende eine neue Brille vorbeibringt. Statt bei ihr zu bleiben und mit ihr den Abend zu verbringen, geht Josef aber nachhause. Miranda ruft ihn wenig später an, um »ihm zu sagen, daß die neue Brille ins Waschbecken gefallen ist.«⁶⁷ Josef reagiert verärgert und beendet das Telefonat. Alleine in ihrer Wohnung, die ihr als »finstere[] Höhle« erscheint, denkt Miranda einigermaßen zusammenhangslos an verschiedenen Fragen herum: »Warum fällt mir die Brille ins Waschbecken, warum ist Josef und warum ist die Welt, o Gott, das ist doch nicht möglich.«⁶⁸ Nun stößt sie, fast zufällig, auf »ein Buch«, »»De l'Amour««, liest »mühsam die ersten zwanzig Seiten«, wird dann aber ohnmächtig.⁶⁹ Als sie wieder aufwacht, »weiß [Miranda], daß ihr die Brille nicht zufällig ins Waschbecken gefallen ist«, und sie weiß eben auch, dass dieser Vorfall damit zusammenhängt, dass »sie Josef verlieren muß«. ⁷⁰ Was also erfährt Miranda aus Stendhals Traktat, das ihr zunächst den Boden unter den Füßen wegzieht und sie dann zu solchen Einsichten kommen lässt?

Stendhals Abhandlung ist das Ergebnis seines Versuchs, mit den Enttäuschungen umzugehen, die er selbst in Liebesdingen erlebt hatte: Nachdem er 1818 Matilde Viscontini Dembowski kennengelernt und sich in sie verliebt, diese ihn aber

⁶⁴ Stendhal, *De l'Amour*, in: ders., *Oeuvres complètes*, hg. v. Victor Del Litto und Ernest Abravanel, Genf: Editio-Service, 1967–1974, Bd. 2. Wo Stendhal im Folgenden auf deutsch zitiert wird, wird der Übersetzung von Arthur Schurig gefolgt: Stendhal = Henry Beyle, *Ausgewählte Werke*, hg. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Bd. 3: *Über die Liebe*, Leipzig: Diederichs, 1903. Auf Stendhals *De l'Amour* als Intertext für *Ihr glücklichen Augen* gehen auch ein Barbara Agnese, *Der Engel der Literatur*. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns, Wien: Passagen, 1996, S. 172 f.; Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 38–44.

⁶⁵ TKA4, 259.

⁶⁶ TKA4, 262.

⁶⁷ TKA4, 260.

⁶⁸ TKA4, 261.

⁶⁹ TKA4, 261 f.

⁷⁰ TKA4, 262.

wiederholt zurückgewiesen hatte, setzte er sich literarisch mit der unmöglichen Liebesbeziehung auseinander.⁷¹ 1822 erschien *De l'Amour*: kein flammendes Liebesbekenntnis, sondern eine kühle »*Physiologie de l'Amour*«,⁷² eine Beschreibung davon, wie Liebe entsteht und vergeht. Miranda kann daraus entnehmen, dass auf eine erste Phase der Verliebtheit eine Phase des Zweifels folgt, in der der Liebende (Stendhal schreibt aus der Perspektive des liebenden Mannes) hoffen muss, dass ihm seine Geliebte Beweise ihrer Liebe erbringen möge. Diese Phase der »zweiten Kristallbildung«,⁷³ in der der Liebende das Bild der Geliebten entweder perfektionieren kann oder es aber von ihr durch Zurückweisung zerstört sieht, ist eine höchst dramatische Zeit: »[C]'est la seconde cristallisation, pendant laquelle on voit à chaque instant qu'il s'agit d'être aimé ou de mourir.«⁷⁴ Dass Liebe bei Stendhal stets bloß als – wie wohl positiv bewertete – Illusion erscheint, verhindert also nicht, dass der Liebende, wenn seine Liebe unerfüllt bleibt, tragischste Konsequenzen zu befürchten hat.

Miranda liest *De l'Amour* nun in dem Zeitraum, in dem die zweite Kristallbildung in ihrer Beziehung im Gange ist.⁷⁵ Sie ist dabei, das Bild zu revidieren, das sie sich in der Phase der ersten Kristallbildung von Josef »gemalt« hat und das ihr damals vollkommen schien: »[V]on allen Männern«, heißt es bekanntlich am Anfang der Erzählung, »ist Josef derjenige, mit dessen frühen Skizzen und späteren, erweiterten Entwürfen, im Hellen, im Dunkeln und in allen erdenklichen Situationen Miranda ganz zufrieden ist.« Da Josef sich nicht als der herausstellt, als den Miranda ihn sich vorstellte, muss sie, um mit Stendhal zu sprechen, die Kristalle dieser ersten Kristallbildung von ihrem Geliebten wegschlagen. Die *cristallisation*, dieser Prozess, der Stendhal Bild für die Liebe als Illusion ist, beschreibt der Schriftsteller im Rückgriff auf seinen Besuch der Salzminen von Hallein, in der Nähe von Salzburg.⁷⁶ Die Geliebte ist in dieser Analogie ein abgestorbener, schwarzer Zweig, der in die Salzminen – die Vorstellungskraft des Liebenden – geworfen wird, und hier mit Kristallen – positiven Eigenschaften, Schönheit und dergleichen – überzogen wird, so dass darunter der Zweig – die reale Person und

⁷¹ Vgl. Étienne Rey, Préface, in: Stendhal, *De l'Amour*, Bd. 2.1, S. I–C.

⁷² Stendhal, Préface, in: ders., *De l'Amour*, Bd. 2.1, S. 3–10, hier S. 3, Hervorhebung im Original

⁷³ Stendhal, Über die Liebe, S. 9.

⁷⁴ Stendhal, *De l'Amour*, Bd. 2.1, S. 26.

⁷⁵ So auch Agnese, *Der Engel der Literatur*, S. 172.

⁷⁶ Vgl. Stendhal, *Le rameau de Salzbourg*, in: ders., *De l'Amour*, Bd. 2.2, S. 287–302.

Persönlichkeit der Geliebten – nicht mehr zu erkennen ist.⁷⁷ In der Phase der zweiten Kristallisation werden die Kristalle aus der ersten Phase nun um neue ergänzt oder aber sie müssen weggeschlagen werden, weil sich ihr illusionärer Charakter offenbart.⁷⁸ Letzteres geschieht in *Ihr glücklichen Augen*.

Miranda sieht nach der Lektüre von *De l'Amour* ein, dass sie mit ihrem ›Brillen-Unglück‹ einen Liebesbeweis provozieren wollte, den Josef nicht erbracht hat, nämlich, dass dieser ihr seine Hilfe angeboten hätte und noch einmal in der Blutgasse vorbeigekommen wäre. Weil er ihre Zweifel an seiner Liebe nicht entkräftet hat, zerschlägt sich das Bild, das Miranda von ihm hatte, und gibt die Sicht frei auf das, was darunterliegt, den abgestorbenen Zweig: »Die Welt ist schwarz geworden.«⁷⁹ Miranda erkennt in diesem Moment auch, dass sie nicht geliebt wird, sondern ›sterben‹ muss – »il s'agit d'être aimé ou de mourir.« In diesem Zusammenhang ist die Stelle aus einer früheren Fassung von *Ihr glücklichen Augen* zu verstehen, die besagt, dass Miranda »die Selbstmörderin par excellence« sei.⁸⁰ Statt abzuwarten, bis Josef die absehbare und unabwendbare Trennung vollziehen wird, statt über der aufscheinenden Zukunft den erwartbaren Liebes- und Trennungsschmerz zu empfinden, »gerät Miranda in Bewegung« und erfindet ihre »Geschichte für alle«.⁸¹ Sie behält damit zwar einerseits die Bestimmung über das Ende ihrer Liebesbeziehung, unternimmt andererseits aber auch nichts, um dieses abzuwenden. Sie geht ihrem ›Tod‹ freiwillig entgegen, befördert ihn sogar.⁸²

Wie Stendhal, so hält Dusar fest, versucht sich Miranda daran, »die Vor-Schrift ihres Geliebten« – dass Josef sich neu verliebt hat und sie verlassen wird – »durch die eigenständige Konstruktion einer Art Nach-Schrift« – der »Geschichte für alle«

⁷⁷ Vgl. ebd., S. 291–293.

⁷⁸ Vgl. Stendhal, *De l'Amour*, Bd. 2.1, S. 23 f.

⁷⁹ TKA4, 262.

⁸⁰ TKA4, 224.

⁸¹ Die »Geschichte für alle« ist damit durchaus nicht, wie Pichl meint, eine »unlogische Vorentscheidung in der nach der inneren Logik der Geschichte noch gar nicht ausgebrochenen Beziehungskrise«, sondern die logische Konsequenz aus den Einsichten, die Miranda durch ihre Stendhal-Lektüre gewinnt. Robert Pichl, Ingeborg Bachmanns *Ihr glücklichen Augen*. Eine Fallstudie zum Interpretationsverfahren, in: Pierre Béhar (Hg.), *Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann*. Internationales Symposium Universität des Saarlandes, 7. und 8. November 1996, St. Ingbert: Röhrig, 2000 (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur, Bd. 11), S. 147–160, hier S. 153.

⁸² Dusar vergleicht darüber hinaus in diesem Zusammenhang Miranda mit einem Schriftsteller, der wie der »Selbstmörder« die Ambition hat, »das Ende [...] bewusst zu gestalten [...]. So gesehen erscheint der Selbstmord nicht als eine pathologische, sondern als eine ästhetische Tat, eine künstlerische Leistung, die dem Bestreben des Autors, sein Kunstwerk zu vollenden, verwandt ist.« Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 43, Hervorhebung im Original.

– zu entkräften.⁸³ Im Unterschied zu Stendhal aber, der einen distanzierten, analytischen, beinahe wissenschaftlichen Zugang zum Phänomen Liebe findet, und einen Text verfasst, für dessen Inhalt er Allgemeingültigkeit beansprucht, handelt Mirandas »Geschichte« zum einen weiterhin von ihr und Josef. Zum anderen zeugt die »Geschichte für alle« davon, dass Miranda immer noch ein starkes Bedürfnis hat, sich die Welt schön und friedlich zu erhalten, den Schmerz zu leugnen.

Dass Schmerz indes nicht erst als Trennungsschmerz ein Bestandteil der ›wahren‹ Liebe ist und Liebe also mitnichten eine stets angenehme und harmonische Angelegenheit ist, auch das beschreibt Stendhal auf den ersten Seiten seines Traktats. Seine Klassifizierung der Liebe muss Miranda dabei genauso zu denken geben wie die Tatsache, dass die Phase der zweiten Kristallbildung in ihrer Beziehung zu keinem guten Ende kommen wird. Von den »quatre amours différents«, den vier Arten der Liebe, die Stendhal gleich zu Beginn seiner Abhandlung voneinander unterscheidet, scheint nämlich die »amour-goût«, die Liebe aus Galanterie, Mirandas Vorstellung einer idealen Liebesbeziehung am nächsten zu kommen.⁸⁴ Es ist dies eine Liebe wie »un tableau où, jusqu’aux ombres, tout doit être couleur de rose, où il ne doit entrer rien de désagréable sous aucun prétexte et sous peine de manquer d’usage, de bon ton, de délicatesse, etc.«⁸⁵ Diese Liebe verstößt unter keinen Umständen gegen die Sittlichkeit oder den Anstand, ist aber auch völlig frei von Leidenschaft, »une froide et jolie miniature« verglichen mit der »amour-passion«, der ›wahren‹, interesselosen, aber bisweilen eben auch schmerzhaften Liebe aus Leidenschaft, um die es Stendhal zu tun ist.⁸⁶ Selbst wenn man mit Duser einig gehen und die Liebe, die Miranda für Josef empfindet, im Sinne der Protagonistin für eine »amour-passion« halten will:⁸⁷ gelebt wird sie als »amour-goût«. Miranda könnte aufgrund ihrer Lektüre damit zu der Einsicht kommen, dass ihre Art, eine

⁸³ Ebd., S. 42.

⁸⁴ Stendhal, *De l’Amour*, Bd. 2.1, S. 13.

⁸⁵ Ebd., S. 13 f.

⁸⁶ Ebd., S. 14.

⁸⁷ Vgl. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 40. Agnese hält Mirandas Liebe für Josef für eine »amour de vanité«, eine Liebe aus Eitelkeit. Sie argumentiert dabei mit Mirandas Name, der ›die Bewundernswerte‹ bedeute und also besage, dass Miranda bewundert sein wolle. Vgl. Agnese, *Der Engel der Literatur*, S. 172. Tatsächlich bewundert wird in der Erzählung allerdings einzig Josef, was diesen zu einem Liebenden aus Eitelkeit machen könnte. Für diese Interpretation spricht auch die Bereitschaft Josefs, Mirandas Lüge zu glauben, dass zwischen ihnen nie mehr gewesen sei als eine Freundschaft (vgl. TKA4, 262), meint doch Stendhal, *De l’Amour*, Bd. 2.1, S. 15: »Quelquefois, dans l’amour de vanité, l’habitude ou le désespoir de trouver mieux produit un espèce d’amitié, la moins aimable de toutes les espèces; elle se vante de sa sûreté, etc.« (Vgl. Stendhal, *Über die Liebe*, S. 4: »In der Liebe aus Eitelkeit erzeugt mitunter der längere Umgang oder die Hoffnungslosigkeit, die ideale Liebe zu finden, eine gewisse, in ihrer Art freilich verächtliche Freundschaft.«)

Liebesbeziehung zu führen, wenn sie denn nicht überhaupt an der ›wahren‹ Liebe vorbeizieht, mindestens überholt ist: Statt das statische, friedliche und keusche Zusammensein in höchstem Ansehen zu halten, das Josef und Miranda leben, präsentiert Stendhal die Vorstellung einer sich ständig entwickelnden, leidenschaftlichen Liebe.

Selbst wenn Miranda durch ihre Lektüre »sehend« geworden sein sollte, gelingt es ihr nicht, den Schmerz »wahr[zuh]aben und« für Anastasia und Josef »wahr[zuh]machen«. Stattdessen verleugnet sie ihn zunächst weiterhin, obwohl sie der ›Wirklichkeit‹ durch die Beschäftigung mit Stendhal näher gekommen sein dürfte.⁸⁸ Heraustreten könnte sie aus ihrer »finsternen Höhle« aber allenfalls jenseits der Textgrenze, nachdem ihr ›zärtliches‹ Weltverhältnis durch die Schnitte an den Scherben der Glastür nachhaltig zerstört worden ist.

⁸⁸ Zur Diskussion, ob die kurzsichtige Miranda oder der »anständig« sehende Josef und Anastasia mit ihrem ›fotografischen‹ »Scharfblick« der Welt, ›wie sie wirklich ist‹, näher sind, vgl. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 86, 98; Bürger, Ich und wir, S. 114; Dusat, Choreographien der Differenz, S. 93. Bürger spricht Miranda jeden Zugang zur ›Wirklichkeit‹ ab, wenn sie ihr eine »Unfähigkeit« unterstellt, »die Realität, *wie sie ist*, unbearbeitet, wahrzunehmen.« Bannasch dagegen meint, dass Miranda »das Eigentliche erkennt« und »Josefs und Anstasias Verhältnis zur Wirklichkeit sich nicht wesentlich von dem Nicht-Immerzu-Sehen-Müssen Mirandas unterscheidet«, womit sie allerdings nicht sagen will, dass diese beiden das Eigentliche auch erkennen könnten, sondern dass sich alle drei bisweilen weigern, »sich der Wirklichkeit zu stellen«. Dusat fragt, gegen Bürger gewandt (und setzt dabei wie so oft in ihrer Studie Sehen und Schreiben ineins): »[I]st ein Text überhaupt imstande, die außersprachliche Wirklichkeit entweder ungebrochen, ›wie sie ist‹, zu repräsentieren oder ganz zu verleugnen? Sind es nicht gerade diese unbefragten Prämissen, die in *Ihr glücklichen Augen* in Frage gestellt werden?«

Exkurs: Groddecks *Faust*-Lektüre

Mirandas Weltverhältnis, das ihr ihre kurzsichtigen und deswegen »glücklichen Augen« gewährten, wurde indes bereits im *Faust II* einmal zerstört.¹ Dort gehörten die »glücklichen Augen« zwar einem, der schon dem Namen nach ganz anders sieht als Miranda, nämlich besonders scharf und weit;² aber auch Lynceus, der Luchsäugige, wiegt sich bis zum »Türmerlied« noch in der Vorstellung, in einer schönen und guten Welt aufgehoben und eingebunden zu sein.³ Allerdings muss auch er dafür Dinge ausblenden, die er eigentlich wahrnehmen müsste. So übersieht er etwa im fünften Akt geflissentlich die Veränderungen, die Faust an der Natur in der Umgebung des Palastes vorgenommen hat, in dem Lynceus als Wächter dient.⁴ Faust, dem der Kaiser ein Stück Strand geschenkt hat, hat dem Meer über die Zeit weiteres Land abgetrotzt und, wie die Szenerie der entscheidenden Szene beschrieben wird, einen »weite[n] Ziergarten« sowie einen »große[n] gradgeführte[n] Kanal«⁵ angelegt. Obwohl die Domestikation der Natur durch Faust also offensichtlich ist, erscheint die Welt in Lynceus' Gesang noch immer unberührt und in harmonischer Ordnung. Der Türmer rühmt in seinem Lied sowohl die Schönheit und Friedlichkeit der Welt, die ihn umgibt, als auch seine Augen, die es ihm erlauben, diese Welt zu sehen: »Ihr glücklichen Augen, / Was je ihr gesehn, / Es sei wie es wolle, / Es war doch so schön.«⁶

Gerade wie Miranda kann Lynceus jedoch die Welt, in der er sich tatsächlich befindet, nicht lange ausblenden: Direkt nach seinem Lied muss er mitansehen, wohin Fausts ungestillter Expansionsdrang in letzter Konsequenz führt. Weil sich Philemon und Baucis, die in der Nähe von Fausts Palast auf einem Hügel ihren Lebens-

¹ So auch Mayer, der festhält, dass der titelgebende Vers von Bachmanns Erzählung »schon bei Goethe in einem ambivalenten Kontext [steht], der bis hin zur Blendung Fausts reicht.« Mathias Mayer, *Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis*, Freiburg i. Br.: Rombach, 1997 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 43), zu *Ihr glücklichen Augen* S. 134–141, hier S. 140.

² Vgl. Pichl, *Eine Fallstudie zum Interpretationsverfahren*, S. 156. Pichl meint aber, Lynceus, der »im weitschweifenden Blick von der Turmzinne aus die Welt begeistert in sich aufn[i]m[mt]«, sei nur der Gegenentwurf zu Miranda. Das wird im Folgenden bestritten.

³ Für eine andere Lesart der Lynceus-Figur in Zusammenhang mit *Ihr glücklichen Augen*, die allerdings auch Parallelen zwischen Lynceus und Miranda zieht, vgl. Duser, *Chorographien der Differenz*, S. 106–109.

⁴ Vgl. dazu ausführlich Ulrich Kittstein, *Gottgleiche Allmacht und ewige Dauer? Zur Haltung Fausts im Schlußakt von Goethes Faust II*, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 50 (2006), S. 80–106, hier S. 97.

⁵ Goethe, *Faust II*, Szene »Palast« (vor V. 11143) (Werke, Abt. I, Bd. 7.1, S. 431).

⁶ Ebd., V. 11300–11304 (S. 436).

abend zubringen, geweigert hatten, ihre Wohnstatt zu verlassen, als Faust ihnen »[s]chönes Gut im neuen Land«⁷ angeboten hatte, heißt Faust Mephisto nun, vor Beginn des »Türmerlieds«, ihm die Alten »zur Seite« zu schaffen.⁸ Faust will auf dem Hügel der beiden einen »Luginsland« errichten, »um ins Unendliche zu schau«.⁹ Da sich Philemon und Baucis aber auch von Mephisto nicht zur Umsiedelung überreden lassen wollen, brennt dieser deren Hütte nieder und lässt die Alten darin sterben. Der Zuschauer oder Leser erfährt von diesem Brand durch Lynceus, der im Anschluss an sein Lied berichtet, wie er ihn aus der Ferne mitansehen muss. Seine Augen kann er nun nicht mehr loben; vielmehr bedauert er es jetzt, »so weitsichtig«¹⁰ (»weitsichtig« in der Bedeutung von »weit sehend«¹¹) zu sein.

Lynceus erscheint damit als letzter normalsichtiger Vertreter eines Weltbilds, das auf der Vorstellung einer harmonisch geordneten und gefügten, einer schönen Welt basiert, in die das Subjekt sich eingebunden und in der es sich aufgehoben fühlen kann. Der Türmer kommt damit gradeso wie Philemon und Baucis für eine vergangene Zeit zu stehen, die mit dem Auftritt des faustischen Menschen zu Ende geht.¹² Miranda hingegen ist ein Kind der im *Faust II* anbrechenden Zeit und kann sich nur durch einen Rückzug in die Kurzsichtigkeit vor deren Auswirkungen schützen, was ihr zunächst auch erfolgreich gelingt: Die Illusion einer vor-faustischen Weltordnung, wie sie außerhalb ihrer selbst nicht mehr besteht, kann sie bemerkenswert lange aufrechterhalten.¹³

Dass es Faust ist, der mit seinem Fortschrittsstreben die Welt zerstört, in der Lynceus sich noch wähnt, und die Welt schafft, vor der Miranda in die Kurzsichtigkeit flüchtet, das vermerkte bereits Groddeck in einem Aufsatz zu Goethes Werk.¹⁴ Der Arzt und Schriftsteller registrierte früh, dass dem faustischen Handeln eine

⁷ Ebd., V. 11136 (S. 430).

⁸ Ebd., V. 11275 (S. 435).

⁹ Ebd., V. 11344 f. (S. 438).

¹⁰ Ebd., V. 11329 (S. 437).

¹¹ Vgl. Grimm/Grimm et al., Deutsches Wörterbuch, Bd. 28, Sp. 1314, s. v. »weitsichtig«.

¹² Vgl. Kittstein, Gottgleiche Allmacht, S. 90, FN 18 sowie Alexander Nebrig, Der verborgene Goethe. Zur Glückspoetik in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 331–354, hier S. 353.

¹³ Bannasch ist damit nur bedingt zuzustimmen, wenn sie mit Blick auf Lynceus behauptet: »Anders als der Türmer weiß Miranda schon immer um die Häßlichkeit der Welt [...]. Sie ist nicht unfähig zu intellektueller Erkenntnis, sondern verweigert aus intellektueller Erkenntnis die sinnliche Erfahrung des Unglücks, die den Türmer aus seiner Idylle erst aufstört.« (Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 38) Miranda verfügt, so meine ich, zu Beginn der Erzählung nicht über ein intellektuelles Wissen, das es ihr erlaubte, sich zur Häßlichkeit der Welt zu verhalten; dieses erlangt sie erst im Lesen. Sie lebt aber definitiv in der nach-idyllischen Zeit, aus der der Türmer gerissen wird.

¹⁴ Vgl. Georg Groddeck, Faust, in: ders., Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst, hg. v. Egenolf Roeder von Diersburg, Wiesbaden: Limes, 1964, S. 165–195.

Unmenschlichkeit und Gewalttätigkeit innewohnt, die es der Leserschaft schwer macht, zu verstehen, warum dieser Mensch erlöst werden sollte.¹⁵ Das »Faustische Streben«, so Groddeck, »hat nichts mit dem Gutsein zu tun, Faust hat nicht das mindeste Verlangen, ›edel hilfreich und gut‹ zu sein«;¹⁶ sein Streben werde vielmehr von Goethe selbst dem Bösen zugeordnet.¹⁷ Faust »kennt nur sich, liebt nur sein eignes Selbst. Die Sorge und das Sorgen sind ihm fremd.«¹⁸ Dabei verweist Groddeck explizit auf den Brand der Hütte von Philemon und Baucis, die den Untergang der vor-faustischen Weltordnung besiegelt.

Groddeck schreibt über Fausts Rolle in den Geschehnissen im Umfeld des »Türmerlieds«, dass es eine Tatsache sei,

daß Faust in jedem Sinne menschlicher Gerechtigkeit ein schlechter Mensch ist – so schlecht, daß er ein altes freundlich gütiges Ehepaar von Haus und Hof jagt und den Mord der beiden, der seine Schuld ist, mit den Worten von sich abschüttelt: ›Geboten schnell, zu schnell getan[.]¹⁹

Ganz ähnlich wie hier Faust die Schuld am Tod der Alten von sich weist, mag auch Mirandas Partner Josef keine Verantwortung für die Trennung der beiden übernehmen. Am Ende eines letzten gemeinsamen Abends zieht Josef sich an,

schenkt sich einen Sliwowitz ein, steht am Fenster und sieht hinunter auf das Straßenschild: I. Blutgasse. Mein argloser Engel. Einen Augenblick lang nimmt er Miranda in die Arme, er berührt mit seinem Mund ihr Haar und ist unfähig, etwas andres zu sehen und zu fühlen außer dem Wort »Blutgasse«. Wer tut uns das alles an? Was tun wir einander an? Warum muß ich das tun? und er möchte ja Miranda küssen, aber er kann nicht, und so denkt er nur, es wird noch immer hingerichtet, es ist eine Hinrichtung, weil alles, was ich tu, eine Untat ist, die Taten sind eben die Untaten.²⁰

Josefs Gedanken lassen die Trennung als ein Geschehen erscheinen, an dem er unbeteiligt ist oder das wenigstens einer Logik innerer Notwendigkeit folgt. Ob sich Bachmann in der Gestaltung der Josef-Figur, dieses »*alltägliche[n] Mensch[en]*«,²¹ als der bei Groddeck eben auch Faust erscheint, tatsächlich von Groddecks Lesart des *Faust* hat leiten lassen, sei dahingestellt. Gekannt haben könnte sie Groddecks Vortrag jedenfalls, stand der Band, in dem der Aufsatz zu

¹⁵ Vgl. ebd., S. 166.

¹⁶ Ebd.

¹⁷ Vgl. ebd. S. 168 f. Groddeck war übrigens derart von seiner Lesart überzeugt, dass er sich mit ihr an die Editoren und Herausgeber der Goethe-Ausgabe sowie an den damaligen Vize-Präsidenten der Goethe-Gesellschaft, Anton Kippenberg, wandte. Vgl. Wolfgang Martynkewicz, Georg Groddeck. Eine Biographie, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1997, S. 324 f.

¹⁸ Groddeck, Faust, S. 167.

¹⁹ Ebd., S.166. Vgl. Goethe, Faust II, V. 11382 (Werke, Abt. I, Bd. 7.1, S. 439).

²⁰ TKA4, 270 f.

²¹ Groddeck, Faust, S. 165, Hervorhebung im Original.

finden ist, *Psychoanalytischen Schriften zur Literatur und Kunst*, doch in ihrer Bibliothek.

Nimmt man Josefs fehlendes Schuldbewusstsein zum Anlass, Parallelen zwischen ihm und Faust zu ziehen, dann erscheint die Trennung desto dramatischer, wähnte sich Miranda doch mit Josef in einer Beziehung, die derjenigen von Philemon und Baucis nahekommt: Das kinderlose, alte Paar findet sein Glück im gleichförmigen Zubringen seiner Tage und führt also wie Miranda und Josef eine statische Beziehung in sexueller Abstinenz. Josef entpuppt sich nun aber als derjenige, der die Beziehung zerstört, der, wie Faust, eine »Hinrichtung«, einen »Mord« mindestens anstiftet, statt nach langjähriger Beziehung gemeinsam mit Miranda zu sterben. Dass Josef beim Abschied von Miranda die Blutgasse in den Blick bekommt, diese »finster[e] [...] Gasse«, »eine[] Hinrichtungsstätte aus der guten alten Zeit«, ²² ist bezeichnend, verweist ihr Name ²³ doch auf das einzige, was sich von der »guten alten Zeit« des *Faust* bis zu derjenigen der Erzählung gleich bleibt: die Gewalttätigkeit, mit der die Menschen einander die Welt zu der »Hölle« machen, als die Miranda sie wahrnimmt, sobald sie ihre Brille aufsetzt. Während damit tatsächlich »noch immer« – wie schon im *Faust II* – »hingerichtet« wird, können das Weltbild des Lynceus und auch das Liebesideal, das Philemon und Baucis verkörpern, nicht in die Erzählzeit von *Ihr glücklichen Augen* gerettet werden, so sehr Miranda das auch versucht.

²² TKA4, 248.

²³ Der Legende nach wurde in der Blutgasse im Jahr 1312 eine Gruppe Tempelritter niedergemetzelt, worauf die Straße voller Blut gewesen sei; daher, so der Volksglaube, habe sie ihren Namen. Vgl. Barbara Agnese, Wien als »lieu de mémoire« in Ingeborg Bachmanns *Malina*, in: dies./Pichl, Topographien einer Künstlerpersönlichkeit, S. 47–68, hier S. 58.

3. »Das also bin ich«

Der Körper im Spiegel: *Probleme Probleme*

Bevor in *Ihr glücklichen Augen* das ›malende‹ Sehen und seine Problematiken ausgestellt werden, zeigt die zweite Erzählung des *Simultan*-Bandes auf, in welche Aporien die ältere Wahrnehmungskonzeption führt. Beatrix erscheint nämlich in mehrfacher Hinsicht als Vertreterin eines ›fotografischen‹ Sehens. *Probleme Probleme* ist damit vordergründig doppelt mit einer rezeptiven Visualitätskonzeption beschäftigt: Zum einen wird innerhalb des älteren Wahrnehmungsmodells einzig von einer »passiven Affektion des Sinns« ausgegangen und keine Beteiligung der Psyche beim Zustandekommen visueller Wahrnehmungen angenommen. Zum anderen handelt *Probleme Probleme* wie schon *Ihr glücklichen Augen* scheinbar nur vom Sehen, von der ›passiven‹ Aufnahme von Sichtbarem, und nicht von irgendeiner Form visueller Darstellung, ›aktivem‹ Zu-Sehen-Geben. Allerdings unterläuft schon die grundsätzliche Anlage der Erzählung diese Annahmen: Beatrix ist nämlich, wie Imke Meyer ausführlich dargelegt hat, vor allem damit beschäftigt, »ein möglichst statisches, d.h., [sic] ›geschichtsfreies‹ Bild von sich zu entwerfen, um sich der Prozeßhaftigkeit und Dynamik ihres Lebens entziehen zu können.«¹

In ihrer Analyse geht Meyer nur am Rande oder implizit auf die Tatsache ein, dass Beatrix über ihrem Leben als ›Bild‹, über ihrer ›bildhaften‹ Existenzweise vergisst, verleugnet oder verdrängt, dass sie einen Körper hat. Gerade in Zusammenhang mit Beatrix' ›fotografischem‹, also vermeintlich körperlosem Sehen ist das aber von einiger Wichtigkeit. Die Problematik von Beatrix' Körpervergessenheit wird denn auch spätestens dann deutlich, wenn Beatrix im Verlauf der Erzählung den Schönheitssalon RENÉ betritt und, kaum eingetreten, sich bereits in den Spiegeln dort betrachten muss:

Noch ehe sie sich bei Frau Yvonne anmeldete, blickte sie schon um sich, in alle Spiegel, sie fand sich wieder und fand ihr wirkliches Zuhause. Noch ehe sie sich kritisch vor einen Spiegel stellte, war sie froh, sich selber in den Spiegeln kommen zu sehen [...]. Das also bin ich, sagte die eine Beatrix zu der anderen im Spiegel und starrte sich ergriffen an [...].²

¹ Imke Meyer, *Jenseits der Spiegel kein Land. Ich-Fiktionen in Texten von Franz Kafka und Ingeborg Bachmann*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 343), zu *Probleme Probleme* S. 87–147, hier S. 88.

² TKA4, 178.

In einer symptomatischen Verwechslung von körperlichem Ich und Spiegelbild bezeichnet Beatrix ihr Abbild im Spiegel als ihr eigentliches und ›wahres‹ Ich und hat scheinbar kein Bewusstsein eines Selbst, wenn sie sich nicht im Spiegel sieht. Vor den Spiegeln im Schönheitssalon ist sie nicht die souveräne Dame aus der besseren Wiener Gesellschaft, die sie dem Personal gegenüber zu sein vorgibt, sondern sie verhält sich, wie auch Duser schon festgestellt hat,³ wie ein Kind im Spiegelstadium.⁴ Auf das zentrale »Drama« des Spiegelstadiums,⁵ das Auseinandertreten von Körper und Bild, gehen allerdings weder Duser noch Meyer⁶ ein. Folgt man Meyers vielversprechendem Interpretationsansatz unter dem Fokus dieses entwicklungspsychologischen »Drama[s]«, dann lässt sich Bachmanns Erzählung aber noch einiges mehr abgewinnen als das von Meyer schon registrierte.

Es ist freilich unklar, ob Bachmann Jacques Lacans Text oder wenigstens das Konzept des Spiegelstadiums gekannt hat. Ihre Beziehung zu Paul Celan, der in Paris lebte, wo Lacan seine Seminare hielt, und die Tatsache, dass der Aufsatz zum Spiegelstadium mindestens auf Französisch während der Entstehung von *Probleme Probleme* sehr leicht greifbar war – Lacans *Écrits* erschienen erstmals 1966⁷ –, sprechen aber eher dafür.⁸ Im Rahmen der Visualitätsthematik und der sich konkurrierenden Wahrnehmungsmodelle eines ›malenden‹ beziehungsweise ›fotografischen‹ Sehens ist Lacans Konzept deswegen relevant, weil die Annahmen, die der Mensch im frühesten Kindesalter vor dem Spiegel über sein Verhältnis zur

³ Vgl. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 282.

⁴ Vgl. Jacques Lacan, *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion* [franz. 1949], in: ders., *Schriften I*, hg. v. Norbert Haas, Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1973, S. 61–70.

⁵ Lacan, *Das Spiegelstadium*, S. 67.

⁶ Meyer analysiert die Stelle in *Jenseits der Spiegel*, S. 114.

⁷ Lacan, Jacques, *Écrits*, Paris: Editions du Seuil, 1966 (Le champ freudien).

⁸ Auch Weigel und Kanz argumentieren, dass Bachmann Lacan gekannt hat. Sie stützen sich dabei auf übereinstimmende Vorstellungen von der Verknüpfung von Sprache und Psyche bei Bachmann und Lacan. Auf *Probleme Probleme* gehen sie indes nicht ein. Vgl. Kanz, *Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk*, S. 229–231; Sigrid Weigel, »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.« Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise, in: *Text + Kritik*, 1984, S. 58–92, hier S. 73. Schmid-Bortenschlager weist keine Rezeptionslinie nach, behauptet aber rundweg, Bachmann beziehe sich in *Probleme Probleme* »direkt auf psychoanalytische Vorstellungen über die Bedeutung des Narzissmus' und des Spiegelstadiums für die Entwicklung der Individualität.« Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation*, in: *MAL* 18.3/4, S. 39–52, hier S. 41. Meyer erwähnt Lacans Schrift zum Spiegelstadium zwar im theoretischen Teil ihrer Arbeit, greift dann im Zusammenhang mit *Probleme Probleme* aber nicht darauf zurück. Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 10–13 (zu Lacan) und S. 87–147 (zu *Probleme Probleme*). Hajnalka Nagy zieht es in Betracht, die Spiegelszene am Höhepunkt der Erzählung mit Lacan zu lesen, verwirft diese Möglichkeit aber mit der Begründung, Beatrix kehre hier »keineswegs ins Reich des Imaginären zurück[]«. Hajnalka Nagy, *Ein anderes Wort und ein anderes Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 694), S. 134.

Außenwelt gewinnt, die Grundbausteine des ›fotografischen‹ Sehens bilden. Im Spiegelstadium nimmt sich das Kind als klar gegen die Außenwelt abgegrenzte Einheit wahr, über die es scheinbar die Kontrolle hat,⁹ in der weiterhin vorherrschenden wie wohl überkommenen Vorstellung vom Funktionieren visueller Wahrnehmung erscheinen Welt und Ich ebenfalls klar getrennt. Die Illusion, von der Welt getrennt zu sein und das Verhältnis zu ihr sowie das Selbst kontrollieren zu können, knüpft sich implizit an die Überzeugung, dass der Körper das Sehen nicht beeinflusse, dass das Subjekt im Sehen also körperlos sei, gerade wie das Ich im Spiegel kein körperliches ist.

Das Verhältnis von ›fotografischer‹ oder spiegelbildlicher Bildhaftigkeit und verleugneter, fehlender oder ignoriertes Körperlichkeit wird auch im überhaupt berühmtesten Mythos zur Visualität verhandelt: demjenigen von Narziss. Auf Ovids Fassung des Mythos, in der die Geschichte von Narziss mit derjenigen von Echo verknüpft wird, spielt Bachmanns Erzählung wiederholt an. Sie thematisiert damit nicht nur das ›fotografische‹ Sehen und die mit ihm assoziierten visuellen Repräsentationsformen, sondern sie reflektiert auch, wie sich dieses Sehen und Darstellen zur Sprache und ihrer Verwendung verhält. Die Verweise auf den Mythos von Narziss und Echo in *Probleme Probleme*, die die Forschung erst ansatzweise schon vermerkt hat,¹⁰ erhalten dadurch eine Tragweite, die über das immer wieder konstatierte Faktum hinausgeht, dass Beatrix, wäre sie eine reale Person, eine »narzißtische Persönlichkeitsstruktur«¹¹ attestiert werden müsste. Dass

⁹ Vgl. Lacan, Das Spiegelstadium, S. 64 f.

¹⁰ Wobei die Sekundärliteratur Beatrix jeweils nur entweder als Narziss oder aber als Echo liest; hier soll später hingegen gezeigt werden, dass Beatrix Eigenschaften beider Figuren auf sich vereint. Als Echo erscheint Beatrix bei Susanne Böhmisch, Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann, in: Bernard Banoun, Lydia Andra Hartl und Yasmin Hoffmann (Hgg.), Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Berlin: Schmidt, 2002 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 171), S. 215–230, hier S. 217–219. Böhmischs Interpretation fällt allerdings weder besonders detailliert aus, noch ist sie analytisch präzise. Ebenfalls bloß oberflächlich erwähnt wird die Anspielung »auf den Narziß-Mythos« und also Beatrix' Ähnlichkeit mit der Narziss-Figur bei Ingeborg Duser, »Eine Frau, die schreibt, nennt man ungerecht«. Ingeborg Bachmanns fortgesetzte Heidegger-Lektüre in *Simultan*, in: Caitriona Leahy und Bernadette Cronin (Hgg.), Re-Acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances (with CD and DVD), Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 79–88, hier S. 83; vgl. auch dies., Choreographien der Differenz, S. 293; sowie Schmid-Bortenschlager, Spiegelszenen bei Bachmann, S. 47. Von Jagow verweist in ihrer, wie der Titel vermuten lässt, einschlägigen Monographie nicht auf *Probleme Probleme*. Vgl. Bettina von Jagow, Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2003 (Literatur – Kultur – Gesellschaft. Große Reihe, Bd. 25).

¹¹ Kurt Bartsch, Ingeborg Bachmann, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002 (Sammlung Metzler, Bd. 242), S. 158. Vgl. auch Duser, Choreographien der Differenz, S. 257, 284, 293; Andreas Hapkemeyer, Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Todesarten und Sprachformen, Frankfurt a. M. und Bern: Lang, 1982 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 496), S. 90; Mauch, Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, S. 279; Meyer,

Beatrix' Narzissmus und ihr Wunsch, ›bildhaft‹ zu leben, auf eine gemeinsame Ursache zurückzuführen sind, wird am Ende des Kapitels zu zeigen sein. Zunächst gilt es, herauszuarbeiten, inwiefern Beatrix' Sehen über ihre Fixierung auf Spiegel und die bei der Selbstbetrachtung darin spielenden Verkennungsmechanismen hinaus als ›fotografisches‹ verstanden werden kann.

Dafür ist eine Selbstbezeichnung zentral, die die Forschung bisher stets metaphorisch und nie wörtlich gelesen hat: Nachdem sich Beatrix am Höhepunkt der Erzählung in ihr Spiegelbild verliebt hat, bezeichnet sie sich – beziehungsweise das, was sie im Spiegel sieht – als »einsames unverstandenes Kunstwerk«.¹² Damit ist nun eben nicht nur gemeint, dass Beatrix in diesem Moment ihr Ziel erreicht hat und ein »zeitloses ›Kunstwerk‹«¹³ »im geschichtsfreien Vakuum«¹⁴ geworden ist, das für eine »kurze Zeit der Perfektion«¹⁵ von ihren »Belastungen«¹⁶ befreit ist. Beatrix sieht hier auch tatsächlich ein Kunstwerk, und zwar Albrecht Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* aus dem Jahr 1500,¹⁷ eines der berühmtesten Bilder der deutschen Renaissance und ein Meilenstein in der Geschichte der Porträtkunst. Es lässt sich in mehrfacher Hinsicht als früher Ausdruck desjenigen Wahrnehmungsmodells lesen, das in der Vorstellung eines ›fotografischen‹ Sehens noch heute Bestand hat.

3.1 »[E]in einsames unverstandenes Kunstwerk«: Der verborgene Dürer

3.1.1 Das ›fotografische‹ Sehen der Renaissance

Bevor Beatrix ihr Spiegelbild als »einsames unverstandenes Kunstwerk« bezeichnet, wird das Zustandekommen dieses Bildes ausführlich beschrieben. Beatrix befindet sich, die Lockenwickler noch im Haar, in einer Schminkekabine des Schönheitssalons, wo sich eine neue Angestellte ihrem Gesicht widmen will. Weil sich die von Beatrix despektierlich so genannte »Vertretung« beim Zupfen der Augenbrauen aber so ungeschickt anstellt, dass Beatrix das Prozedere als »Tortur«

Jenseits der Spiegel, S. 92, 119; O'Regan, »Dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen«, S. 47; Schneider, Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns, S. 316; Bärbel Thau, Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten*-Zyklus und zu *Simultan*, Frankfurt a. M., Bern und New York: Lang, 1986 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 893) S. 112–114.

¹² TKA4, 202.

¹³ Meyer, Jenseits der Spiegel, S. 101.

¹⁴ Ebd., S. 104.

¹⁵ TKA4, 201.

¹⁶ TKA4, 178.

¹⁷ Für diesen Hinweis danke in Milena Todič.

empfindet und sich in einer »Folterkammer« wähnt,¹⁸ schickt sie die Kosmetikerin weg. Alleine gelassen, beginnt Beatrix, sich an ihren Haaren zu schaffen zu machen:

Sie löste sich, immerzu in den Spiegel sehend, zuerst ein paar Wickler am Hinterkopf, dann noch zwei vorne an den Schläfen und war überrascht, als die steifen Locken ihr jetzt auf die Wangen herabhingen und ihr ein anderes Gesicht gaben, als mit dem ausgekämmten Haar. So sollte sie aussehen! Das war es! Schmal, puppenhaft, mit diesen zwei Locken vorne, die künstlich aussahen, vielleicht lauter solche Korkenzieherlocken, ein ganz ausdrucksloses Gesicht einrahmend, wie jetzt.

Die Parallelen zu Dürers *Selbstbildnis* sind frappant (vgl. Abb. 1), hat Beatrix doch, gerade wie Dürer auf dem Gemälde, »lange[], braune[] Haare«.¹⁹



Abb. 1: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500)
München, Alte Pinakothek

¹⁸ TKA4, 197 f.

¹⁹ TKA4, 179.

Wirklich plausibel wird die Vermutung, dass Beatrix in dieser Szene dem Dürer auf dem *Selbstbildnis im Pelzrock* nachgebildet ist, aber erst, wenn man bedenkt, wann Bachmanns Erzählung zur Hauptsache entstanden ist: »Die Reinschriften von *Probleme Probleme* dürften«, so die Herausgeber der kritischen Ausgabe des *Todesarten*-Projekts, »angesichts der Konzentration auf die Drucklegung des *Malina*-Romans im Herbst 1970 deutlich später entstanden sein«²⁰ als die ersten vorhandenen Entwürfe, die von vor 1969 datieren.²¹ Es liegt nahe, dass Bachmann insbesondere im Frühjahr 1971 intensiv an der Erzählung gearbeitet hat, als auch der endgültige Titel erstmals in den Verlagsnotizen auftaucht.²² Zu dieser Zeit, kurz vor Dürers 500. Geburtstag am 21. Mai, dürfte es kaum möglich gewesen sein, dem *Selbstbildnis im Pelzrock* nicht irgendwo zu begegnen. Schließlich wurde das Jubiläumsjahr in ganz Deutschland ausgiebig begangen, wie der *Spiegel* in seiner Ausgabe vom 8. März 1971 nicht ohne Spott vermerkt:

Was da anliegt, bewegt Dürers Landsleute zu mancherlei Huldigungen – zu Dürer-Briefmarken und Dürer-Jubiläums-Lebkuchendosen, zu vielen Dürer-Büchern und Dürer-Kalendern, zu Dürer-Ausstellungen landauf, landab, zu Dürer-Fernsendungen und Dürer-Faschingsorden.²³

Darüber hinaus wird Dürer in der Erzählung explizit erwähnt, und zwar im Zusammenhang mit Beatrix' Cousine Elisabeth Mihailovics, bei der und deren Mutter Beatrix wohnt. Nicht von ungefähr teilt *diese* Elisabeth mit der Protagonistin von *Drei Wege zum See*, der *Kriegsfotografin* Elisabeth Matri den Vornamen sowie den Anfangsbuchstaben des Nachnamens. Elisabeth Mihailovics nämlich ist Kunsthistorikerin und hat sich auf die Renaissance im Allgemeinen und Dürer im Besonderen spezialisiert. Sie hat sich – in Beatrix' Worten – »auf so etwas Überspanntes wie Kunstgeschichte eingelassen«, weiß »alles von diesem Dürer und diesen ganzen Malern« und kennt »in Florenz«, dem Ort, an dem das Signum der Renaissancemalerei, die Zentralperspektive, »erfunden« oder »entdeckt« wurde,²⁴ »das ganze Zeug in- und auswendig«.²⁵ Aber auch Beatrix selber wird mit der

²⁰ TKA4, 580

²¹ Vgl. TKA4, 577.

²² Vgl. TKA4, 577.

²³ Anonymus, Anliegen der Nation, in: Der Spiegel 11/1971 (8. März 1971), S. 153–165, hier S. 153.

²⁴ Je nach dem, ob man die Zentralperspektive als Konvention einer bestimmten kulturhistorischen Epoche oder als allgemeingültiges Gesetz visueller Wahrnehmung begreift, wird sie erfunden oder eben entdeckt. Für erstere Position stehen etwa der bis heute einflussreichste Perspektiventheoretiker Erwin Panofsky oder Nelson Goodman, für letztere unter anderen Ernst H. Gombrich und Samuel Y. Edgerton. Vgl. dazu Michael Sukale, Zentralperspektive und Fensterparadigma, in: Günzel/Mersch, Bild, S. 164–174, hier bes. S. 173 f.

²⁵ TKA4, 177

Renaissance assoziiert, und zwar sowohl über ihren eigenen Namen als auch über denjenigen des Schönheitssalons. Ihr Name verweist auf das Werk Dante Alighieris, der als einer der wichtigsten Vordenker der Renaissance gilt.²⁶ Beatrice ist die in der *Vita Nuova* (1293) verehrte Frau und eine von Dantes Führern in der *Divina Commedia* (1307–1320). Der Name des Schönheitssalons weist dieselbe Etymologie auf wie die Epoche: René und Renaissance leiten sich gleichermaßen vom lateinischen ›renatus‹ – ›wiedergeboren‹ her. Außerdem deutet der Name des Salons auch auf René Descartes hin, der ebenso für das Ende der Epoche steht, wie er deren Konzeptionen des Sehens und, damit verknüpft, des Subjekts und der Welt radikalisiert fortschreibt. Jutta Müller-Tamm fasst den durch Descartes markierten Übergang so zusammen:

Die Cartesianische Wahrnehmungslehre läßt sich mit Foucault begreifen als Ersetzung eines Abbild-Modells der Wahrnehmung, das in der epistemologischen Ordnung der Ähnlichkeiten den sichtbaren Gegenstand und die dazugehörige Vorstellung in einer bruchlosen Folge von Analogien verbunden sein läßt, durch das der Repräsentation, in dem Bild und Realität von vornherein voneinander getrennt sind, das Verhältnis beider aber zugleich als reine und unvermittelte Vergegenwärtigung gedacht wird.²⁷

Müsste man für das Wahrnehmungsmodell *vor* Descartes eine Metapher finden, wie sie die *Camera obscura* für das Cartesianische Modell ist, dann würde sich der Spiegel anbieten. Dieser unterscheidet sich Umberto Eco zufolge von der Fotokamera, der Weiterentwicklung der *Camera obscura*, insofern, als zur Entstehung einer Fotografie »die Lichtstrahlen in ein anderes Material übersetzt« werden müssen.²⁸ Der Spiegel dagegen »übersetzt« nicht. Er registriert, was auf ihn trifft, so, wie es auf ihn trifft. Er sagt die Wahrheit auf unmenschliche Weise [...]. Das Gehirn interpretiert die Daten auf der Netzhaut, der Spiegel interpretiert die Objekte nicht.«²⁹ Gleichwohl sind sich Spiegel und Fotografie ähnlich, und zwar aufgrund einer

pragmatische[n] Annahme, nach welcher die Camera obscura ebenso wie der Spiegel die Wahrheit sagen und jedenfalls die Existenz eines Abdrücke hinterlassenden Objekts bezeugen müßte (das im Falle des Spiegels anwesend, im Falle der Fotografie aber vergangen wäre).³⁰

²⁶ Vgl. dazu etwa M. L. McLaughlin, Humanism and Italian Literature, in: Jill Kraye (Hg.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge: University Press, 2004, S. 224–245, hier bes. S. 224–229.

²⁷ Müller-Tamm, *Abstraktion als Einfühlung*, S. 102.

²⁸ Umberto Eco, *Über Spiegel*, in: ders., *Über Spiegel und andere Phänomene*, hg. v. Burkhard Kroeber, München und Wien: Hanser, 1988, S. 26–61, hier S. 56, im Original hervorgehoben.

²⁹ Ebd., S. 34.

³⁰ Ebd., S. 56, keine Hervorhebung im Original.

Nicht von ungefähr – wenn man die Ähnlichkeiten von *Camera obscura* und Spiegel, von Fotografie und Spiegelbild bedenkt – erzählt man sich unter Kunsthistorikerinnen und Medienwissenschaftlern aber immer wieder eine Anekdote, in der *Camera obscura*, Spiegel und das Signum der Renaissance, die Zentralperspektive, zusammengekommen sein sollen: Es handelt sich dabei um ein Experiment, das der Maler, Bildhauer und Architekt Filippo Brunelleschi im ersten Viertel des 15. Jahrhunderts in Florenz durchgeführt haben soll.³¹ Die genaue Anlage dieses Experiments interessiert hier nicht, wohl aber, was für ein Subjektbegriff sich in diesem Experiment manifestiert und wie das Verhältnis dieses Subjekts zur wahrgenommenen und dargestellten Welt ist. Obwohl das Subjekt selbst schon bald – in der Wissenschaft und Philosophie eben durch Descartes und in der Kunst, wie Michel Foucault gezeigt hat, durch Diego Velázquez' *Meninas* (1656)³² – verunsichert worden ist, blieb sein Verhältnis zur Welt bis ins 19. Jahrhundert ja mehr oder minder stabil.

Das Subjekt der Zentralperspektive³³ ist ein geschlossenes, von der Welt getrenntes, das diese aus der Distanz objektiv erfassen und sie kraft seines Verstandes kontrollieren kann. Die Malkunst orientiert sich am Ideal des Spiegels; die Welt soll in mimetischer Perfektion auf die Leinwand kopiert werden. Detailliert hält der Mensch die Welt fest und konstruiert den Raum nach mathematischen Grundsätzen. Die vermeintliche Trennung des Subjekts von und seine scheinbare Distanz zur Welt, die im Wahrnehmungsmodell und im Darstellungsideal gleichermaßen zum Ausdruck kommen, werden teilweise bereits von der dem Subjekt dadurch zugeschriebenen Machtfülle unterminiert: Der Maler der spiegelbildgleichen Gemälde meint, die Welt zu kontrollieren, weil er sie verdoppeln kann; das Subjekt der Zentralperspektive sieht den Raum auf sich hin angeordnet, kann sich deswegen

³¹ Vgl. besonders ausführlich Hubert Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, Zürich: Diaphanes, 2010 (Daidalia. Studien und Materialien zur Geschichte und Theorie der Kulturtechniken), S. 75–176. Vgl. außerdem z. B. Ulrike Haß, *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenreform*, München: Fink, 2005, S. 81–108; Kittler, *Optische Medien*, S. 59–68; Köhnen, *Das optische Wissen*, S. 91–103; Sukale, *Zentralperspektive und Fensterparadigma*, S. 166 f.

³² Vgl. Michel Foucault, *Die Hoffräulein* [franz. 1966/dt. 1971], in: ders., *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits*, hg. v. Daniel Defert, François Ewald und Jacques Lagrange, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001–2005, Bd. 1, S. 603–621. Vgl. auch die Relektüre von Foucaults Interpretation bei Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, S. 420–439.

³³ Vgl. zum Subjekt der Zentralperspektive zuerst Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form* [1927], in: ders., *Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft*, hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Spiess, 1980, S. 99–167, bes. S. 123–126. Außerdem Damisch, *Der Ursprung der Perspektive*, S. 52–56, 62–73, 133–145, 150–153, 162 f., 373–442; Köhnen, *Das optische Wissen*, S. 94; Marius Rimmel und Bernd Stiegler, *Das historische Auge – Visualitäten als Epochensignatur?*, in: dies., *Visuelle Kulturen/Visual Culture*, S. 27–45, bes. S. 41–44.

privilegiert und mächtig fühlen. Diese vermeintliche Kontrolle über die Welt lässt die scheinbar feste Grenze zwischen ihr und dem Subjekt bereits durchlässig werden. Erwin Panofsky, der bis heute einflussreichste Perspektiventheoretiker, beschreibt die paradoxe Struktur des in der Perspektive aufgehobenen Verhältnisses zwischen Ich und Welt so:

So läßt sich die Geschichte der Perspektive mit gleichem Recht als ein Triumph des distanzierenden [sic] und objektivierenden Wirklichkeitssinns, und als ein Triumph des distanzverneinenden menschlichen Machstrebens, ebensowohl als Befestigung und Systematisierung der Außenwelt, wie als Erweiterung der Ichsphäre begreifen[.]³⁴

In ihrer starken Subjektzentriertheit verneinen die Anhänger von Wahrnehmungsmodell und Darstellungsideal aber stets, dass die Welt einen Einfluss auf Wahrnehmung beziehungsweise Darstellung haben könnte. Das Subjekt steht der Außenwelt gegenüber, kann sie kontrollieren oder in allen Details aufnehmen. Das Verhältnis zur Welt ist keine Austauschbeziehung; das Subjekt befindet sich nicht *in* der Welt, sondern in der Position des außerhalb stehenden Beobachters. Diese Konzeption der Subjektposition geht mit jener Körpervergessenheit einher, die sich das 19. Jahrhundert dann anschickt, rückgängig zu machen. Einen frühen Entwurf, ja ein Bild von der Entdeckung dieses Subjekts, das sich in seiner Selbstbezüglichkeit gegenüber der Außenwelt spätestens in Descartes' »*cogito, ergo sum*« vollkommen abgeschlossen hat, stellt nun eben Dürers *Selbstbildnis im Pelzrock* dar.³⁵

Berühmtheit erlangte das Gemälde, weil es wie kein zweites vom Sendungs- und Selbstbewusstsein des Künstlers Dürer zeugt. Als »Schlüsselwerk« im Prozess der Entdeckung des Individuums, wie sie sich an Porträts und Selbstbildnissen vom Mittelalter bis zur Renaissance ablesen lässt, steht das *Selbstbildnis* für die Vorstellung des Menschen als »schöpferische[m] Bildhauer seiner selbst«.³⁶ Dürer bedient sich unübersehbar bei der christlichen Ikonographie und präsentiert sich als Patrizier und »Dandy«, wie der Titel eines Artikels besagt, der sich mit Dürers Erscheinungsbild beschäftigt.³⁷ Dass Dürer sich im *Selbstbildnis* standesmäßig

³⁴ Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, S. 123.

³⁵ Zum *Selbstbildnis im Pelzrock* insgesamt vgl. Gisela Goldberg, Bruno Heimberg und Martin Schawe, *Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek*, hg. v. Bayerische Staatsgemaldesammlungen München, Heidelberg: Edition Braus, 1998, S. 314–353.

³⁶ Vgl. Christoph Wagner, *Porträt und Selbstbildnis*, in: Richard van Dülmen (Hg.), *Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2001, S. 79–106, hier S. 98. Der Ausdruck »schöpferischer Bildhauer seiner selbst« stammt aus der Übersetzung von Pico della Mirandas Rede *Über die Würde des Menschen* (1486).

³⁷ Volker Manuth, *Dürer, ein Dandy? Beobachtungen zum Kostüm des Künstlers*, in: Bodo Brinkmann, Hartmut Krohm und Michael Roth (Hgg.), *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky*, Turnhout: Brepols, 2001, S. 165–171.

überhöht und seine Haar- und Barttracht auf ein extravagantes Wesen hindeuten, wurde erst vor kurzem von der Kunstgeschichtsschreibung festgestellt;³⁸ es ist daher praktisch auszuschließen, dass Bachmann darum wusste, dass Dürer auch durch Kleidung und Frisur seine Ausnahmestellung zu betonen versucht und sich damit über seinen Stand und sein Umfeld erhoben hatte. Bemerkenswerterweise koinziiert aber Beatrix' Verhalten im Schönheitssalon damit, glaubt die Schlagsüchtige doch, dem Personal gekonnt die wohlhabende und dem Müßiggang frönende Wienerin, die »Dame von Welt«,³⁹ vorzuspielen. Es sollen hier deswegen auch die modischen Besonderheiten in Dürers Erscheinungsbild besprochen und zu der Erzählung in Beziehung gesetzt werden, bevor auf die unverkennbare und für *Probleme Probleme* bedeutsamere Ähnlichkeit des Porträts mit dem tradierten Bild von Jesus Christus eingegangen wird.

3.1.2 Dürer: »Dandy«, »Hippie«, Nachschöpfer Gottes

Als Künstler gehörte Dürer eigentlich den Handwerkern an, also dem gewöhnlichen Bürgertum.⁴⁰ Bereits in seinem Madrider Selbstbildnis von 1498, dem *Selbstbildnis mit Landschaft*, bildete sich Dürer aber in der Kleidung eines Patriziers ab.⁴¹ Auch ein Mantel mit einem Kragen aus dem Rückenfell eines Marders, wie Dürer ihn auf dem *Selbstbildnis im Pelzrock* trägt, wäre seinem Stand um 1500 nicht gemäß gewesen, war das Tragen von »Rückenmarder« doch vermutlich auch in Nürnberg Adelligen, Patriziern und Ratspersonen vorbehalten.⁴² Dürers »optische[] Annäherung an den Adels- bzw. Patrizierstand«⁴³ über die Kleidung, die er in seinen Selbstdarstellungen trägt, sind Zeichen für ein gesteigertes Selbstbewusstsein, für ein Selbstverständnis, als Künstler zum Adel zu gehören. Auch Beatrix meint, sich der Wiener Oberschicht über ihre Kleidung annähern zu können: Weil sie es fertig bringt, ein »paar Stück Wäsche tadellos zu halten«, ist sie überzeugt, dass sie bei

³⁸ Zu Dürers Haar- und Barttracht vgl. Anja Grebe, Der Künstler als Komiker. Albrecht Dürers Selbstbildnisse und die Lachkultur des Humanismus, in: Stefan Biessenecker und Christian Kuhn (Hgg.), Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750), Bamberg: University of Bamberg Press, 2012 (Bamberger historische Studien, Bd. 8), S. 187–210, hier S. 190, 194, 196–198, 203 sowie Manuth, Dürer, ein Dandy?, S. 165 f.; zum »Rückenmarder«, der eigentlich Patriziern vorbehalten war, vgl. Philipp Zitzlsperger, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin: Akademie, 2008, bes. S. 26–62; ders., Dürers Garderobe. Neue Thesen zur Datierung und Deutung von Dürers Münchner Selbstporträt, in: André Holenstein et al. (Hgg.), Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung, Bern: Haupt, 2010 (Berner Universitätsschriften, Bd. 54), S. 169–208, bes. S. 173–179.

³⁹ Schmid-Bortenschlager, Spiegelszenen bei Bachmann, S. 46.

⁴⁰ Vgl. Grebe, Der Künstler als Komiker, S. 192.

⁴¹ Vgl. ebd., S. 192 f.

⁴² Vgl. Zitzlsperger, Dürers Pelz, S. 26–62; ders., Dürers Garderobe, S. 173–179.

⁴³ Grebe, Der Künstler als Komiker, S. 196.

ihren Besuchen jeweils aussehe, »als käme sie aus einer dieser herrschaftlichen, gelüfteten, von alten legendären Hausmädchen besorgten Wohnungen, aus denen die anderen Frauen hier wahrscheinlich kamen«. ⁴⁴

Dürer stilisiert sich indes nicht nur in seinen Bildnissen zu einem Angehörigen der Oberschicht, sondern er hob sich durch seine Haar- und Barttracht auch im Alltag vom Durchschnittsbürger ab: Weder sein offen getragenes, langes Lockenhaar noch sein Bart (und ganz besonders nicht die Kombination von langem Haar und Bart) entsprachen der Mode der Zeit. ⁴⁵ Mit seinem extravaganten Aussehen machte Dürer sich in den Augen seiner Zeitgenossen vermutlich lächerlich, provozierte jedenfalls einigen Spott. ⁴⁶ Er ließ sich dadurch aber offenbar nicht beirren, sondern lebte die sich gerade erst entfaltende Vorstellung der Individualität in seinem Erscheinungsbild mit Überzeugung aus. Dürers außergewöhnlicher Alltags-→Look← ließe sich aber auch anders erklären: als äußerliche *imitatio Christi*, die dann im *Selbstbildnis im Pelzrock* ihren Höhepunkt findet. ⁴⁷ Dürer, der dem ikonographischen Jesus Christus ohnehin schon glich, versucht sich ihm im *Selbstbildnis* noch stärker anzunähern, indem er seine Haarfarbe ändert.

Der Maler hatte nämlich eigentlich, wie sich beispielsweise aus dem *Selbstbildnis mit Eryngium* (1493) ersehen lässt (vgl. Abb. 2), blondes Haar – »[a]schblond[es]«, um genau zu sein und einen weiteren Hinweis auf Dürer aus *Probleme Probleme* aufzunehmen, »mit einem rötlichen Schimmer«. ⁴⁸ Dürers natürliche Haarfarbe wird in Bachmanns Erzählung dann erwähnt, wenn Beatrix darüber nachdenkt, welche Haarfarbe sie gerne hätte. Sie kommt zum Schluss, dass »ein Florentinerblond mit rötlichem Schimmer« sie »vielleicht zu alt« machte, »aber so ein Aschblond, unscheinbar auf den ersten Blick...« ⁴⁹ Für die Farbe »Florentinerblond« ist Bachmanns Erzählung die einzige Belegstelle, so dass diese Blond-Variation als ein

⁴⁴ TKA4, 182.

⁴⁵ Vgl. Grebe, *Der Künstler als Komiker*, S. 190, 194, 196–198, 203; Manuth, *Dürer, ein Dandy?*, S. 165 f.

⁴⁶ Vgl. Grebe, *Der Künstler als Komiker* 187 f., 198–200, 203–206; Manuth, *Dürer, ein Dandy?*, S. 166.

⁴⁷ Zur Christusähnlichkeit von Dürer auf diesem Gemälde vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe, *Die Gemälde der Alten Pinakothek*, S. 324–330; Grebe, *Der Künstler als Komiker*, S. 200–203; Dieter Wuttke, *Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus*, in: Lewis W. Spitz, Otto Büsch und Bodo Rollka (Hgg.), *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht*, Berli und New York: De Gruyter, 1981 (Veröffentlichungen der historischen Kommission zu Berlin, Bd. 51), S. 121–150 [zuerst in: *Journal of Medieval and Renaissance Studies* 10.1 (1980), S. 73–129], hier S. 130–139. Als »Metakommentar des Sehens« (S. 115) versteht Köhnen das *Selbstbildnis im Pelzrock* und liest auch die Anleihen an die Christus-Ikonographie in diese Deutung ein. Köhnen, *Das optische Wissen*, S. 115–117.

⁴⁸ TKA4, 188.

⁴⁹ TKA4, 188.

Verweis auf die Renaissance und deren Zentrum und Ausgangspunkt Florenz gelesen werden muss. Darüber hinaus wurde das *Selbstbildnis mit Eryngium* (auf dem Dürer aus heutiger Sicht tatsächlich wesentlich älter aussieht, als er mit seinen zweiundzwanzig Jahren aussehen sollte) in der Kampagne verwendet, die zu seinem 500. Geburtstag veranstaltet wurde. Über den Slogan, den die Werber darüber setzten – »Deutschlands erster Hippie – ein Nürnberger?«⁵⁰ –, ließe sich Beatrix allenfalls via Dürer an die Pariserin Jeanne zurückbinden, »ein Hippie«, anstrengend in ihrer »Kindischkeit«, mit der Beatrix in einer »kurzen heftigen Freundschaft« verbunden war.⁵¹



Abb. 2: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis mit Eryngium* (1493)
Paris, Louvre

Dass eine Umdeutung von Dürer zum Hippie dem Künstler nicht gerecht wird und insbesondere an dessen Selbstverständnis als Adeligem vorbeizieht, sollte kaum der Erläuterung bedürfen; mit der Titulierung, so hält es ein *Spiegel*-Journalist in einem

⁵⁰ Vgl. das Inserat im Artikel Anonymus, Ganz schön sexy, in: Der Spiegel 13/1970 (23. März 1970), S. 111 f., hier S. 112.

⁵¹ TKA4, 165 f.

Artikel vom 23. März 1970 fest, biederten sich die Werber bloß bei der »Hippie-Mentalität junger Deutscher« an.⁵² Dass indessen auch Beatrix erkennt, wenn die Bezeichnung »Hippie« nicht zu dem oder der Bezeichneten passt, ist dagegen erstaunlich. Mit einiger Verstandesschärfe stellt sie in Bezug auf die aus besserem Hause stammende Jeanne fest: »[M]an konnte doch nicht ein Hippie sein und auch noch in die Oper wollen, Riesenrad fahren und die Welt umstürzen, jedenfalls nicht in Wien, und obendrein noch arrogant im Café Sacher sitzen«.⁵³

Obwohl Dürer aus heutiger Perspektive auch als ›Dandy‹ oder Hippie *avant la lettre* erscheinen kann, bleibt die Stilisierung des Malers zu einer Christusfigur vor allem im *Selbstbildnis im Pelzrock* doch die auffälligste Besonderheit seiner Selbstdarstellung. Auf dem *Selbstbildnis* von 1500 sieht Dürer denn auch nicht nur aus wie Jesus Christus, sondern die gesamte Bildkomposition erinnert an die einer Christusikone. In der Frontalität der Selbstdarstellung – eine Seltenheit in der damaligen Porträtmalerei –, im Bildaufbau, der dem traditionellen Proportionschema von Christusdarstellungen folgt, und in der strengen Symmetrie des Bildes entspricht das *Selbstbildnis im Pelzrock* dem ikonographischen Schema exakt.⁵⁴ Neben dem Mantel mit Pelzkragen weicht Dürer einzig in der Haltung der Hand von der ikonischen Tradition ab: Er hat die rechte Hand zwar wie Jesus die Segenshand senkrecht vor der Brust aufgerichtet; sie zeigt allerdings statt auf den Betrachter auf den Dargestellten. In einer Bewegung der kommunikativen Abschließung gegenüber der Außenwelt verweist Dürer mit seiner Malhand nicht mehr auf ein

⁵² Ebd.

⁵³ TKA4, 166. Vgl. zu dieser Szene auch Bannasch, die Beatrix in ihrer Verurteilung von Jeanne's Verhalten eine »Einsicht in soziale und politische Zusammenhänge« attestiert, sowie Hapkemeyer, der Beatrix als den »echte[n] ›drop-out‹ [TKA4, 166]« bezeichnet, da Jeanne, »die zwischen revolutionärem und snobistischem Gebaren schwankt, [...] die Werte nur z.T. um[kehrt]«. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 31; Hapkemeyer, Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S. 90. Vgl. dagegen Lennox, die das »politische[] Engagement von Jeanne« gegenüber Beatrix' Urteil verteidigen zu wollen scheint, wenn sie schreibt, dass »das Erzählverfahren im *Simultan*-Band auf die Vorführung der Lücken, Widersprüche, Brüche und Verwirrungen in der herrschenden Ideologie [zielt], deren sich die Figuren als Produkte dieser Ideologie nicht bewußt sind.« Beatrix wäre dieser Lesart zufolge ein Produkt der herrschenden Ideologie, Jeanne dagegen führte eine Lücke vor. Sara Lennox, Gender, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann, in: Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hgg.), »Über die Zeit schreiben« 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 15–54, hier S. 53.

⁵⁴ Vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe, Die Gemälde der Alten Pinakothek, S. 324 f.; Axel Müller, Wie Bilder Sinn erzeugen. Plädoyer für eine andere Bildgeschichte, in: Stefan Majetschak (Hg.), Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild, S. 77–96, hier S. 89–92; Wuttke, Dürer und Celtis, S. 138 f.; Zitzlsperger, Dürers Pelz, S. 100–117; ders., Dürers Garderobe, 185 f.

Publikum, dem er zugewandt wäre, sondern nur mehr auf sich selbst und seine darstellerischen Fähigkeiten.⁵⁵

In einem Regress, der von Dürer zum Bild Jesus Christus' und von diesem, da er nach dem Bild Gottes geschaffen ist, zu Gott selbst zurückführt, präsentiert sich Dürer hier in direkter Herleitung als ein Abbild des göttlichen Urbildes.⁵⁶ Die Linie, die von Gott zu Dürer führt, adelt diesen zu einem Schöpfer in der Nachfolge Gottes.⁵⁷ Obwohl es in der kunsthistorischen Forschung inzwischen Konsens ist, dass diese Selbstdarstellung nicht von Überheblichkeit zeuge und das *Selbstbildnis* also »nicht als blasphemisches Dokument einer hybriden Anmaßung eines Künstlers«⁵⁸ zu deuten sei,⁵⁹ verstehen Laien das Gemälde noch heute so. In jedem Fall misst Dürer sich selbst als Künstler eine Bedeutung zu, die weit über die des Handwerkers und Kopisten der sichtbaren Welt hinausgeht, die ihm von seiner Zeit zugedacht gewesen wäre.⁶⁰ Davon zeugt nicht zuletzt auch die Inschrift rechts der Augen, die zusammen mit dem Monogramm links der Augen und der Mittelachse des Bildes ein Kreuz bildet, und wie folgt lautet: »*Albertus Durerus Noricus / ipsum me propriis sic effin= / gebam coloribus aetatis / anno XXVIII*«. In »unvergänglichen Farben« also malte sich Albrecht Dürer hier, um selbst unvergänglich zu werden, um als bildhafte Existenz sich selbst, sein leibliches Ich zu überdauern.

Darin gleicht Beatrix Dürer nun ganz genau und wählt deswegen aus all den möglichen Bezeichnungen, die ihr das *Selbstbildnis im Pelzrock* anböte, diejenige des »Kunstwerk[s]«. Dabei ließe das »paradoxe Vexierspiel«, das das *Selbstbildnis im Pelzrock* mit dem Betrachter treibt, durchaus auch andere Deutungen zu. Die »denkwürdige Interferenz und oszillierende Dopplung«⁶¹ von Künstler *und* Heilsbringer, die das *Selbstbildnis* und dessen Wahrnehmung, wie Axel Müller in seiner Analyse festhält, wesentlich bestimmt, wird von Beatrix zugunsten eines einzigen Terminus aufgelöst. Wie bereits erwähnt und von der Forschung schon registriert, spricht der Begriff »Kunstwerk« zunächst von Beatrix' Sehnsucht nach einer »bildhaften«, und das heißt: statischen, dauerhaften und unkörperlichen Existenz-

⁵⁵ Vgl. Grebe, *Der Künstler als Komiker*, S. 200; Wuttke, *Dürer und Celtis*, S. 139.

⁵⁶ Vgl. Müller, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 92, 95.

⁵⁷ Vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe, *Die Gemälde der Alten Pinakothek*, 328–330; Wuttke, *Dürer und Celtis*, S. 134.

⁵⁸ Wagner, *Porträt und Selbstbildnis*, S. 98.

⁵⁹ Vgl. zur Diskussion dieser Frage Goldberg/Heimberg/Schawe, *Die Gemälde der Alten Pinakothek*, 326–330.

⁶⁰ Vgl. Goldberg/Heimberg/Schawe, *Die Gemälde der Alten Pinakothek*, S. 334 f.

⁶¹ Müller, *Wie Bilder Sinn erzeugen*, S. 87.

weise.⁶² Daneben zeigt *dieses* Kunstwerk aber sowohl einen selbstbewussten, sich selbst schaffenden und setzenden Künstler, als auch, mit Jesus Christus, den Inbegriff des Opfers in der abendländischen Kultur – und damit zwei Figurationen, die Beatrix für sich beansprucht: Als Künstlerin begreift sie sich indirekt, wenn sie davon überzeugt ist, mit ihren fiktiven, ›bildhaften‹ Identitäten ihr Umfeld zu täuschen,⁶³ als Opfer gar direkt, wenn sie die Schminkprozedur bei der »Vertretung« als »Tortur« erlebt, die Kabine, in der sie geschminkt wird, als »Folterkammer« bezeichnet und meint, sie käme »schließlich nicht zu RENÉ, um sich zu opfern«.⁶⁴

Sogar die Selbstbezogenheit, die sich in Dürers Handhaltung manifestiert, nimmt Beatrix auf, indem sie sich als »*einsames unverstandenes Kunstwerk*« definiert. Auf Kommunikation und Beziehungen kann sie verzichten; wie der Renaissancemaler kapselt sie sich von der Außenwelt ab. Dass diese indes in zweierlei Hinsicht auf sie als *Kunstwerk* Einfluss nimmt, geht Beatrix nicht auf. Zum einen verweist der Begriff darauf, dass die Bilder, die Beatrix ihrem Umfeld von sich zuspielet, keine eigenständigen Entwürfe sind. Wäre das der Fall, würde sie im Spiegel die Künstlerin und nicht das fertige Werk sehen. Statt sich selbst zu schöpfen, wie Dürer das tut, reproduziert sie stets bloß gesellschaftliche Erwartungen und kollektive Frauenbilder.⁶⁵ Zum anderen ist Beatrix als Kunstwerk der Außenwelt zur Betrachtung und Interpretation anheim gegeben, hat also auch keine Kontrolle darüber, was ihre Mitmenschen in ihr sehen.⁶⁶ Wie Dürer in seinem *Selbstbildnis* changiert Beatrix unter den Augen des Betrachters: Mal erscheint sie als gewöhnliche Zwanzigjährige, mal als antriebslose Schlagsüchtige, mal als Dame aus der besseren Wiener Gesellschaft, mal als erotisch anziehende Frau und wieder ein anderes Mal als Mädchen und Kind, das aus dem Spiegelstadium noch nicht vollständig ausgetreten ist. Alle Rollen, so scheint es, könnte das maskenhafte, ausdruckslose Gesicht im Spiegel annehmen.⁶⁷ Tatsächlich aber stellt auch es nur ei-

⁶² Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 101–104. Bannasch deutet den Begriff recht eigenwillig entlang von Benjamins *Kunstwerk*-Aufsatz. Sie überträgt dabei den Begriff der Aura, die Benjamin zufolge Kunstwerken vor der Möglichkeiten ihrer technischen Reproduzierbarkeit zukam, auf das Spiegelbild, auf Beatrix und zuletzt auf Menschen insgesamt. Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 193–195.

⁶³ Vgl. dazu Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 86–91, wobei Meyer auch darauf aufmerksam macht, dass Beatrix bisweilen die Hilfe »professionelle[r] Haar- und ›Masken‹-Bildner[]« in Anspruch nehmen muss (S. 90), um das gewünschte Bild ihrer Selbst zu kreieren.

⁶⁴ TKA4, 197 f.

⁶⁵ Das ist auch die Schlussfolgerung von Meyer, die jedoch in ihrer Argumentationsführung nicht auf Dürer verweist. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 88, 99, 120–122.

⁶⁶ Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 90, 96 f., 113, 118 f., 138.

⁶⁷ So auch Schmid-Bortenschlager, *Spiegelszenen bei Bachmann*, S. 47.

nen Zwischenschritt dar im Prozess von Beatrix' Zurichtung auf ein Bild der Frau, an dessen Gestaltung sie nur bedingt mitwirkt.⁶⁸ Die Verantwortung für die Gestaltung ihres Selbst will Beatrix offensichtlich nicht übernehmen: Statt sich als Künstlerin zu bezeichnen, will sie ein Kunstwerk sein und bleiben. Als Kunstwerk, als bildhafte Existenz entgeht sie nämlich, wie später ausführlich zu zeigen sein wird, ihrem körperlichen Frausein.

Beatrix und jenen Dürer *im Pelzrock* verbindet also der Glaube an die Möglichkeit einer bildhaften Existenz und die Selbstüberhöhung, insbesondere im Vergleich mit Jesus Christus. Wo Dürer auf Christus als Abbild Gottes zurückgreift und sich dementsprechend als in seinem Schöpfertum gottgleichen Menschen inszeniert, zieht Beatrix aber eine Analogie zwischen sich und Jesus als Opfer: Sie setzt die Zumutungen bei der Schönheitspflege mit den Schmerzen eines Gefolterten gleich. Das kommt einer Relativierung von menschlichem Leid gleich, die ihre Entsprechung in einem Verständnis von Dürers Malkunst findet, das Bachmann durchaus bekannt gewesen sein könnte. Formuliert hat es Jean Améry in einer Rede, die er im Rahmen der Festivitäten zu Dürers 500. Geburtstag hielt und in der er den Maler der Unmenschlichkeit und der moralischen Indifferenz bezichtigt.

3.1.3 Jean Amérys *Leben ohne Dürer*: Kritik an der Renaissancemalerei

Die Rede mit dem Titel *Leben ohne Dürer*⁶⁹ wurde zusätzlich zu ihrem Vortrag im Rahmen der Jubiläumsfeierlichkeiten in der *Frankfurter Rundschau* vom 3. Juli 1971 abgedruckt⁷⁰ und am 10. Juli im Bayrischen Rundfunk gesendet.⁷¹ Dass Bachmann den Vortrag gehört oder gelesen hat, ist zwar nicht belegbar, liegt aber vor dem Hintergrund ihres Interesses für das kulturelle Geschehen nahe. Hätte sie von Amérys Meinung zu Dürer allerdings Kenntnis gehabt, ist davon auszugehen, dass sie sie geteilt hätte: Améry gilt ihr wie kaum ein anderer Schriftsteller als moralische Instanz. Die Verehrung, die Bachmann Améry entgegenbringt, drückt sich im

⁶⁸ Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 128–132.

⁶⁹ Jean Améry, *Leben ohne Dürer*, in: Hermann Glaser (Hg.), *Am Beispiel Dürers. Reden von Jean Améry, Richard Friedenthal, Wilhelm Fucks, Arnold Gehlen, Günter Grass, Hartmut von Hentig, Adolf Portmann, Carlo Schmid*, München: Bruckmann, 1972, S. 69–81. Im Folgenden wird aus dieser Fassung zitiert, von der die Version in der *Frankfurter Rundschau* jedoch nur in Details und nicht in den Zitaten abweicht.

⁷⁰ Jean Améry, *Absolut teuflisch ist ein gediegener Naturalismus. Leben ohne Dürer: Skeptische Gedanken zur Geschichte im 500. Geburtsjahr des Meisters einer deutschen Form der Gleichgültigkeit*, in: *Frankfurter Rundschau* 150 (3. Juli 1971), S. IV f.

⁷¹ Und zwar in der ersten Ausgabe der Reihe »X-mal Dürer« im Nachtstudio. Vgl. Jean Améry, *Materialien*, in: ders., *Werke*, hg. v. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart: Klett-Cotta, 2002–2008, Bd. 9, hier S. 818.

Simultan-Band in den Referenzen auf dessen Essay *Die Tortur*⁷² aus. Relativ unver-schlüsselt wird in *Drei Wege zum See* darauf angespielt: Elisabeth Matrei soll einen Text gelesen haben, »Über die Tortur«, von einem Mann mit einem französischen Namen, der aber ein Österreicher war und in Belgien lebte.«⁷³ Das Vokabular aus *Die Tortur* findet sich aber auch in *Probleme Probleme*, wenn Beatrix die Schmink-prozedur bei RENÉ als »Tortur« und die Schminkkabine als »Folterkammer« bezeichnet.⁷⁴

Im ›Dürer-Jahr‹ legt Améry in seiner Rede dar, »Warum mir Dürer nichts sagt« – unter diesem Titel wurde der Vortrag zunächst angekündigt⁷⁵ – und stellt dabei insbesondere auf die Sachlichkeit von Dürers Gemälden ab. Diese zeugten von »eine[r] Kenntnis des menschlichen Jammers, der ohne Vermittlung der Reflexion oder gar des Mitleids sachlich erlebt ward. [...] Pathos, im Sinne von Leiden und gleichzeitiger Empörung gegen dieses Leiden suche ich vergebens.«⁷⁶ Er attestiert ihm »biedere Handwerkstreue gekoppelt mit einer indifferenten Darstellung des Bösen, Brutalen, des recht eigentlich Unmenschlichen.«⁷⁷ Für Améry, der im Krieg in mehreren Konzentrationslagern inhaftiert gewesen und gefoltert worden war, ist ein solch mitleidloser, handwerklicher Umgang mit Leid unentschuldigbar. Dürers künstlerische Genauigkeit erscheint ihm als »vernichtende moralische Teilnahmslosigkeit«,⁷⁸ als »Indifferenz vor dem Wirklichen«,⁷⁹ der jedes Engagement für den Menschen oder gegen ›das Böse‹ abgeht. Indem Dürer das, was er sieht, exakt ab-malt, sich jederzeit und vorbehaltlos am Prinzip der distanzierten, emotionslosen Wiedergabe von Welt orientiert, erscheint diese auf seinen Bildern so, als ob Dürer als Maler und Mensch in keinerlei Beziehung zu dem von ihm Gemalten stünde und jedenfalls mit den Leidenden nicht mitfühlte.

Eine solche Gleichgültigkeit gegenüber dem Leid ihrer Mitmenschen legt auch Beatrix an den Tag, wenn sie meint, dass sie Erichs Ehefrau »Guggi«, »dieser haltlosen Person[,] längst eigenhändig die Tabletten und Rasierklingen hingelegt« hätte⁸⁰ und hofft, dass Erich »endlich einmal zu spät nachhause käme, wenn Guggi

⁷² Vgl. Jean Améry, *Die Tortur* [1966], in: ders., *Werke*, Bd. 2, S. 55–85.

⁷³ TKA4, 389.

⁷⁴ Vgl. so schon Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 73 f.

⁷⁵ Vgl. die beiden *Spiegel*-Artikel, *Ganz schön sexy*, S. 112; *Anliegen der Nation*, S. 156.

⁷⁶ Améry, *Leben ohne Dürer*, S. 76.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd., S. 78.

⁷⁹ Ebd., S. 76.

⁸⁰ TKA4, 195.

sich wieder einmal umzubringen geruhte.«⁸¹ Die Gründe für Guggis Suizidversuche sind Beatrix dabei völlig egal; sie findet es bloß »für Minuten oder Stunden komisch, ein Statist zu sein in einem Drama,«⁸² das sie nur am Rande betrifft. Ihr fehlendes Mitleid maskiert Beatrix dabei mit einem Sprechen, das ganz wie die Renaissancemalerei auf Nachahmung beruht. Ihr Werkzeug zur Herstellung eines Außenweltbezugs – die Sprache – setzt Beatrix gerade so wie Dürer in Amérys Lesart sein Instrument – die Malkunst – handwerklich und emotionslos ein. Sie imitiert Mitgefühl, indem sie Worte verwendet, die ein moralisches Gewicht haben und Sorge um den Mitmenschen anzeigen.

Beatrix mochte besonders gern Worte wie Gewissen, Schuld, Verantwortung und Rücksicht, weil sie ihr gut klangen und nichts sagten. Man sollte überhaupt nur Worte mit anderen verwenden, die einem gar nichts sagten, weil man sonst unmöglich zurechtkam mit den anderen, und »Gewissen« würde eine Glaubwürdigkeit für Erich haben, der ja ein exemplarisches Beispiel dafür war, wie das funktionierte, wenn man einem Mann die unsinnigsten Worte servierte, denn er konnte nur mit denen etwas anfangen.⁸³

Beatrix verwendet diese Worte also nicht ihres semantischen Gehalts, ihres Inhalts wegen, sondern bloß ihrer Form halber, »weil sie ihr gut kl[i]ngen.«⁸⁴ Es ist ihr dabei durchaus bewusst, dass die von ihr als »unsinnig[]« qualifizierten Worte für ihr Umfeld bedeutungstragend sind; Beatrix aber setzt sie rein funktional, zur Manipulation ihrer Mitmenschen ein.⁸⁵ Die ihrer Bedeutung beraubten, emotionslos eingespielten und damit doppelt leeren Worte entsprechen strukturell der formalisierten Bildsprache der Renaissancemalerei, wie sie Améry kritisiert.

Beatrix lädt aber manche Worte auch mit neuer Bedeutung auf, wodurch ihre »Indifferenz vor dem Wirklichen« noch deutlicher wird. Wenn sie Begriffe des Leidens (»Tortur«, »Folterkammer«, »sich [...] opfern«) im Zusammenhang mit der Behandlung im Schönheitssalon verwendet und so ihres Gehalts beraubt, steht ihr Sprachgebrauch, wie bereits Veronica O'Regan festgestellt hat, Bachmanns

⁸¹ TKA4, 170.

⁸² TKA4, 169. Dass die Kontrolle, die Beatrix über ihr Leben zu haben meint, auch dadurch als Illusion entlarvt wird, dass die Schlafsuchtige hier als »Statist« bezeichnet wird, hält Meyer fest. Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 90.

⁸³ TKA4, 199

⁸⁴ Vormbaum bringt diese Art der Sprachverwendung sehr richtig mit der Spiegelung in Verbindung und setzt die Form, das Wort als Folge von Buchstaben, mit der »reprojizierbaren Oberfläche« der Gegenstände vor dem Spiegel gleich. Ulrich Vormbaum, *Spiegelwelten. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Probleme Probleme* im Spiegel ihres Erzählbandes *Das dreißigste Jahr**, in: *Literatur für Leser* 12.3/4 (1989), S. 203–212, hier S. 205.

⁸⁵ Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 105–107.

Vorstellungen von einem angemessenem Sprechen diametral entgegen.⁸⁶ Wenn später auch gezeigt werden soll, dass es mit Beatrix' Leiden doch etwas mehr auf sich hat, als es eine oberflächliche Lektüre vermuten lassen würde, dann muss trotzdem in aller Deutlichkeit festgehalten werden, dass Beatrix' Sprachgebrauch sie, insbesondere im Rahmen von Amérys Dürer-Kritik, als unmenschlich disqualifiziert.

Die massive Ablehnung, die Améry dem Maler Dürer entgegenbringt, liegt wohl nicht zuletzt darin begründet, dass dieser und dessen Werk wie das keines anderen bildenden Künstlers von den Nationalsozialisten ideologisch vereinnahmt worden war. Der früher schon erwähnte Artikel im *Spiegel* vom 3. März 1971 fasst die Auswüchse der nationalsozialistischen Inanspruchnahme folgendermaßen zusammen:

So konnte 1933 der Reichsparteitag-Stadt Nürnberg ein Exemplar *Ritter, Tod und Teufel* als passendes Präsent für Adolf Hitler erscheinen, dessen Berufsbezeichnung durch einen naheliegenden Reim wie von selbst mit Dürer verknüpft war:

*Den deutschen Malern geht als Führer
voran der tüchtige Albrecht Dürer.*

Das war bereits im 19. Jahrhundert gedichtet worden, und jüngere Autoren nahmen den Refrain gern auf. Wohin das Vorbild führen sollte, das machte 1904 Langbehn und sein »Gehilfe« Nissen in einem Aufsatz mit dem Titel »Dürer als Führer« klar, der auch den Absichten eines kurz zuvor gegründeten »Dürerbundes« entsprach: Dürer wurde als Lotse »von dekadentem Feminismus zu gesunder Männlichkeit der Kunst« in Anspruch genommen. Statt des »französierenden« Impressionismus war eine altdeutsche, Dürer zugeschriebene »universale« Heimatkunst erwünscht. Ein Führer nach rückwärts – so war allerdings die Eigenart des in seiner Zeit exemplarisch fortschrittlichen Künstlers gründlich verkannt.⁸⁷

Trotz dieser Verbindung zwischen Künstler und nationalsozialistischem Gedanken- gut war das »Dürer-Jahr« der Stadt Nürnberg willkommener Anlass, ihr finstere Image aufzuhellen – die *ZEIT* titelte am 26. Juni 1970 in ihrer Vorschau auf das

⁸⁶ Vgl. O'Regan, »Dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen«, S. 45 f. Vgl. dagegen Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 74: Beatrix' Gleichsetzung der Schminkprozedur mit der Tortur sei zu lesen »nicht als Ausdruck einer Mißachtung der Folteropfer des Nationalsozialismus, sondern als Ausdruck des Respekts vor der subjektiven Empfindung, der sich das Leben als Tortur darstellt.« Das ist meines Erachtens zynisch. Eine Tortur im Sinne Amérys, eine körperliche Grenzverletzung, hat Beatrix indessen, wie später zu zeigen sein wird, vermutlich in ihrer Jugend erlebt. Nur dieser Vorfall, ein sexueller Missbrauch an Beatrix, rechtfertigt den Gebrauch von Amérys Vokabular einigermäßen, setzt Améry doch im *Tortur*-Essay eine Vergewaltigung explizit der Folter gleich. Vgl. Améry, Die Tortur, S. 65. Der Zusammenhang aber, in dem Beatrix die entsprechenden Worte verwendet, ist zu weit von ihrer eigenen Gewalterfahrung entfernt, als das sich die Unangemessenheit ihrer Verwendung hier vollständig wegdiskutieren ließe.

⁸⁷ Anliegen der Nation, S. 166. Hervorhebung des Reims im Original durch serifenlose Schrift. Der angesprochene Aufsatz erschien erstmals 1904 in der Zeitschrift *Der Kunstwart* und wurde 1928 als eigenständige Publikation herausgegeben. Vgl. Anja Grebe, Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt: WBG, 2006, S. 179.

Jubiläumsjahr prägnant: »Dürer statt Führer«.⁸⁸ Nürnberg sollte statt mit den hier erlassenen Gesetzen, den Reichsparteitagen und Kriegsverbrecherprozessen fortan mit ihrem ›berühmtesten Sohn‹ assoziiert werden; ein Versuch der Tilgung nationalsozialistischer Vergangenheit, wie die Presse durchgehend vermerkte, der Jean Améry und Ingeborg Bachmann gleichermaßen bestürzt haben muss. Die von Améry angesprochene Grausamkeit der peinlich genauen, sachlichen Wiedergabe von Welt hat in ihrer Instrumentalisierung für das Vorhaben, Geschichte vergessen zu machen, ihren Kulminationspunkt erreicht. Die Auslöschung der Vergangenheit, die die Festivitäten zu Dürers 500. Geburtstag unternehmen, ist eine erneute Negation menschlichen Leids.

Der Name Dürer steht also nicht nur für die Renaissance und ihre Vorstellung eines selbstbewussten, sich selbst schaffenden und setzenden Subjekts, sondern er verweist auch auf die jüngste Vergangenheit, über die sich die *Simultan*-Erzählungen, mit Ausnahme von *Drei Wege zum See*, vordergründig geradezu ostentativ ausschweigen, wie Almut Dippel ausführlich dargelegt hat.⁸⁹ Die Aporien, in die das in Renaissancegemälden greifbare, stark subjektzentrierte Wahrnehmungs- und Darstellungsmodell eben dieses Subjekt letztlich führen, sollen nun in einem zweiten Durchgang durch die entscheidende Spiegelszene in *Probleme Probleme* noch von einer anderen Seite beleuchtet werden.

3.2 »[I]ch bin ja richtiggehend verliebt in mich [...]!« Der Mythos von Narziss und Echo

Bevor Beatrix nämlich das Selbstverständnis artikuliert, ein Kunstwerk zu sein, lässt sie sich beim Anblick ihres Spiegelbild zu einem Ausruf hinreißen, der unzweideutig Bezug nimmt auf den Mythos von Narziss:⁹⁰ »Ich bin verliebt, ich bin ja richtiggehend verliebt in mich, ich bin zum Verlieben!«⁹¹ Auch auf der Folie des Narziss-Mythos' werden die Problematiken des ›fotografischen‹ Sehens und Darstellens verhandelt; allerdings stehen hier statt der Konsequenzen, die dieses Sehen und Darstellen für das Verhältnis des Subjekts zur Welt haben, diejenigen im Vordergrund, die das Subjekt selbst betreffen. Die Referenzen auf Dürer können

⁸⁸ Werner Hildebrand, Dürer statt Führer. Reiseverbot für die Vier Apostel, in: Die Zeit 26/1970 (26. Juni 1970), [o.S.].

⁸⁹ Vgl. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 19–23, 29–32, 122.

⁹⁰ Vgl. dagegen Nagy, die, ohne das nachvollziehbar zu begründen, behauptet: »Es wäre verfehlt, das Verhalten von Beatrix mit jenem von Narziss in Verbindung zu bringen«. Nagy, Ein anderes Wort und ein anderes Land, S. 134.

⁹¹ TKA4, 200.

unter Hinzuziehung von Améry's Kritik an dessen Malkunst lesbar gemacht werden als Verweis auf die Ignoranz des ›fotografisch‹ sehenden Subjekts gegenüber der Außenwelt; der Narziss-Mythos nun legt dar, dass die Abschließung des Subjekts gegenüber der Welt, seine Kommunikationsverweigerung letztlich in den Tod führen.

Positiver gelesen hat die Geschichte von Narziss Leon Battista Alberti, einer der wichtigsten Kunsttheoretiker der Renaissance. In seiner Schrift *De Pictura* (1439–1441) versteht er Narziss als den »Erfinder der Malerei«: Die Verführung der »illusionsgenau gespiegelten Welt« und die Möglichkeit, im Bild überleben, die Flüchtigkeit des Spiegelbildes überwinden zu können, so stellte sich das Alberti vor, hätten Narziss »die Malerei als Möglichkeit des bildhaften Fortlebens« erfinden lassen.⁹² Dass die perfekte Kopie der Welt, die der Spiegel liefert, in der Renaissancemalerei als höchstes darstellerisches Ideal galt, geht wunderbar mit der Vorstellung zusammen, Narziss an der Quelle bilde die Urszene der Malerei. Der Narziss-Mythos und die Renaissancemalerei sind damit nicht zufällig beides Kontexte, auf die *Probleme Probleme* referiert, sondern sie sind intrinsisch miteinander verwandt.

Für sich genommen erzählt der Narziss-Mythos zunächst von der Problematik eines einzig auf sich selbst zurückverwiesenen und nur sich selbst liebenden Subjekts. Dass Ovid nun diesen Mythos mit demjenigen der Nymphe Echo verknüpft,⁹³ liegt nicht zuletzt darin begründet, dass Elemente der Narziss-Geschichte durch die Einfügung der Echo-Episode potenziert werden.⁹⁴ Insbesondere die »Grundkonstellation der Verdopplung, die auf ein Vexierspiel von Identität und Differenz hin ausgespielt wird«,⁹⁵ wird durch die Hinzunahme der Echo-Figur, deren Schicksal ja auch das der Doppelung, allerdings nicht der optischen, sondern der akustischen ist, gewissermaßen erneut gedoppelt: Weil Doppelung und Spiegelung den Kern der

⁹² Christiane Kruse, Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen, in: Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl (Hgg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen: Wallstein, 2006, S. 15–42, hier S. 33 f.

⁹³ Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, III, 339–510. Vgl. Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, in: deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, hg. v. Niklas Holzberg, Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler, ¹⁴1996 (Sammlung Tusculum), S. 104–113.

⁹⁴ Vgl. zu den Gründen, warum die Zusammenführung der beiden Mythen bei Ovid so glatt gelingt, welche Ähnlichkeiten also diese Engführung begünstigen die Artikel von Christian Kiening, *Narcissus und Echo. Medialität von Liebe und Tod*, in: *Antike und Abendland* 55 (2009), S. 80–98 und Gregor Vogt-Spira, *Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie*, in: Almut-Barbara Renger (Hg.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002, S. 27–40.

⁹⁵ Vogt-Spira, *Der Blick und die Stimme*, S. 28.

beiden Geschichten bilden, bietet es sich an, sie ebenfalls, durch die Beigabe eben der je anderen Geschichte, zu doppeln. In *Probleme Probleme* gerät die Engführung der beiden Mythen nun zu einer Verschmelzung von Narziss und Echo in der Protagonistin. Beatrix ist nicht nur fasziniert von ihrem eigenen Spiegelbild, sondern sie verwendet Worte auch ganz ähnlich wie Echo, wenn sie sie funktional in Unterhaltungen einspielt und also bloß repetiert. Erhärten lässt sich eine Lesart, nach der Beatrix eine Echo-Figur sein soll, wenn man sich dem Anfang und dem Ende der Erzählung zuwendet.

Eingeführt wird die Schlagsüchtige nämlich als körperlose Stimme, der die Leserschaft während der ersten Zeilen der Erzählung quasi lauscht, ohne zu wissen, wer da spricht. *Probleme Probleme* setzt mit einem Telefongespräch ein, das Beatrix mit Erich führt, wobei nur ihre Worte wiedergegeben werden und seine Entgegnungen sowie der Kontext verschwiegen werden, also dass es Beatrix ist, die spricht, dass es sich hierbei um ein Telefongespräch handelt und in welchem Rahmen dieses stattfindet.⁹⁶ Am Ende der Erzählung dann, nachdem Beatrix den Schönheitssalon fluchtartig und unter Tränen verlassen hat, trifft sie auf der Toilette eines nahegelegenen Restaurants auf eine »alte[] Toilettenfrau«, die die Weinende mit den Worten »Ja, die Männer« zu beruhigen versucht.⁹⁷ Beatrix enthält sich einer Entgegnung und wiederholt stattdessen echogleich: »Ja, die Männer!«⁹⁸ Neben diesen sprachlichen Auffälligkeiten rückt auch die Tatsache, dass Beatrix, wenn sie sich einen Namen aussuchen dürfte, Elfe heißen wollen würde, sie in die Nähe der Nymphe Echo.⁹⁹ Nymphen und Elfen beziehungsweise Elben sind dem Grimmschen Wörterbuch zufolge beides weibliche Geister, wobei die Nymphen durch ihre Verbindung zur Natur und die Nebenbedeutungen ›buhldirne‹ und ›die inneren schamlippen der weiblichen geschlechtstheile‹ sowie die Ableitung ›Nymphomanie‹ stärker sexuell konnotiert erscheinen. Als lateinisches Äquivalent geben die Gebrüder Grimm aber beiderorts das Wort ›nympha‹ an.¹⁰⁰

⁹⁶ Vgl. TKA4, 160.

⁹⁷ TKA4, 207.

⁹⁸ TKA4, 208. Vgl. leicht anders Bannasch, die Beatrix' »Rückfall in alte Gesprächsmuster«, in ein echohaftes Sprechen, so deutet, dass die Schlagsüchtige hier »ihre alte Rolle als Spiegelmedium wiederaufnimmt«. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 185. Echohaft erscheint, wie angedeutet, auch Beatrix' Verwendung von »Worten wie Gewissen, Schuld, Verantwortung und Rücksicht«, wie bereits Dusar festgehalten hat (»Mit ihrem geistlosen Echo der männlichen ›Einbildungen‹, [sic] inszeniert sie [scil. Beatrix] die Geschlechterbeziehung als Farce.«), allerdings ohne auf den Mythos Bezug zu nehmen. Vgl. Dusar, Choreographien der Differenz, S. 277.

⁹⁹ Vgl. TKA4, 187.

¹⁰⁰ Vgl. Grimm/Grimm et al., Deutsches Wörterbuch, Bd. 3, Sp. 401, s. v. ›Elbe‹; Bd. 13, Sp. 1037 f., s. v. ›Nymphe‹.

Echos Geschichte nun gerät in den *Metamorphosen* schneller an ihr Ende als diejenige von Narziss.¹⁰¹ Ihr Schicksal, nicht als Erste sprechen und dann nur wiederholen zu können, was das Gegenüber gesagt hat,¹⁰² führt dazu, dass sie Narziss, in den sie sich wie so viele andere verliebt hat, ihre Liebe nicht gestehen kann.¹⁰³ Erst nachdem er gesprochen hat, entspinnt sich zwischen den beiden ein Wortwechsel, an dessen Ende Narziss Echo aber wie alle Verehrer und Verehrerinnen vor ihr zurückweist.¹⁰⁴ Gedemütigt zieht sie sich in eine Höhle zurück und verhungert hier kläglich, bis nur noch ihre Stimme bleibt,¹⁰⁵ die Narziss kurz vor seinem Tod noch einmal vernehmen soll, wenn sie seine letzten Worte wiedergibt.¹⁰⁶ Die Unmöglichkeit, mit dem geliebten Gegenüber zu kommunizieren, markiert indes nicht nur den Anfang von Echos Untergang, sondern auch den Moment der Selbsterkenntnis von Narziss über der Quelle: Weil das Spiegelbild nicht spricht beziehungsweise Narziss nur die Bewegungen des Mundes sieht, nicht aber den Klang einer Stimme vernimmt, erkennt er, dass der da im Wasser er selbst sein muss.¹⁰⁷ Eine der Problematiken von Echo und Spiegelung liegt damit, wie Christian Kiening festhält, im Aussetzen von Kommunikation: »Echo und Spiegelung [...] vervielfältigen, ohne tatsächlich ein Anderes hervorzubringen. Sie bewahren mimetisch Information, verhindern aber, indem sie diese auf das Selbst zurückwerfen, Kommunikation.«¹⁰⁸ Dass Narziss und Echo mit ihrem Gegenüber nicht sprechen können, ist Teil ihres Dramas. Umgekehrt gilt für Beatrix, die glaubt, auf Kommunikation verzichten zu können und »echte« Gespräche bewusst vermeidet, dass sie die Gefahr übersieht, die in dieser Haltung liegt. Außerdem macht sie sich, wie Amérys Kritik an Dürers Malkunst zeigt, mit dieser Kommunikationsverweigerung schuldig: Menschlichem Leid gegenüber darf man nicht gleichgültig sein. Weil Dürer das Ideal der mimetischen Perfektion realisiert, über menschliches Leid bloß informiert, aber keine Position zum Gesehenen bezieht, versäumt er es, dem Betrachter etwas über das Dargestellte zu kommunizieren und diesen zur Reflexion

¹⁰¹ Und zwar vorläufig mit Ovid, *Metamorphosen* III, 401 (vgl. S. 108 f.). Ein letztes Mal wird sie ganz am Ende der Episode erwähnt, als sie in die Klagen um den Tod des Narziss mit einstimmt (III, 507; vgl. S. 112 f.).

¹⁰² Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, III, 356–369 (vgl. S. 104–107).

¹⁰³ Vgl. ebd., III, 370–379 (vgl. S. 106 f.).

¹⁰⁴ Vgl. ebd., III, 380–392 (vgl. ebd.).

¹⁰⁵ Vgl. ebd., III, 393–402 (vgl. 106–109).

¹⁰⁶ Vgl. ebd., III, 494–501 (vgl. S. 112 f.).

¹⁰⁷ Vgl. ebd., III, 461–466 (vgl. S. 110 f.). Vgl. dazu, wie entscheidend die Sprache für den Moment der Selbsterkenntnis in Ovids Version des Narziss-Mythos ist, Kiening, *Narcissus und Echo*, S. 89; Vogt-Spira, *Der Blick und die Stimme*, S. 36.

¹⁰⁸ Kiening, *Narcissus und Echo*, S. 89.

anzuregen. Spiegel, Echo und Renaissancemalerei *reflektieren* die Welt nur im physikalischen Sinn; es fehlt ihnen an gedanklicher Auseinandersetzung mit dem Gegenstand, an tieferer Durchdringung, an *Reflexion* im übertragenen Sinn. Mit dieser doppelten Bedeutung von ›Reflexion‹ wird auch in Bachmanns Erzählung gespielt, wenn Beatrix etwa beim Antreten in den Schönheitssalon ihr Spiegelbild »ergriffen an[starrt]« und sich dann gerade nicht »kritisch« mit sich selbst auseinandersetzt.¹⁰⁹ Sowohl die Polysemie von ›Reflexion‹ als auch der Titel von Bachmanns Erzählung weisen indes darauf hin, dass es zwischen sprachlicher und optischer Wiederholung bei aller Ähnlichkeit doch mindestens einen entscheidenden Unterschied gibt: Die Repetition von Worten hat gegenüber der Verdoppelung im Spiegel das Potential semantischer Anreicherungen und Abweichungen.¹¹⁰ Dass die Ausschöpfung dieses Potentials nicht immer zu wünschenswerten Ergebnissen führt, zeigt sich nicht zuletzt an Beatrix' Verwendung von Amérys Vokabular.

Die Abschließung gegenüber der Außenwelt, die Dürer Améry zufolge in seinen Gemälden und die Beatrix in ihrem gesamten Verhalten, vor allem aber in ihrer Sprache realisiert, bestimmt auch den Mythos von Narziss und Echo. Ausgestaltet wird hier, welche Gefahr darin liegt, »im Selbstbezug zu verharren und den Weltbezug zu verlieren«.¹¹¹ Für Narziss und Echo endet die Geschichte mit dem Tod. Echo zieht sich in die Höhle zurück, Narziss verharrt über der Quelle; er kann sich auch dann nicht von seinem Bild lösen, als er weiß, dass es sich dabei um ihn selbst handelt.¹¹² Beide, Narziss und Echo, sind am Ende ihrer Geschichten mit sich alleine und vergehen langsam und kläglich an ihrem Liebesschmerz. Am Schluss sind beide körperlos: Echo bleibt als körperlose Stimme in der Welt, Narziss starrt noch als körperloser Toter ins Wasser, jetzt aber in das der Styx.¹¹³

Dabei entwickelt sich Narziss' Schicksal stärker als das der Echo entlang der Problematik des Auseinandertretens von Körper und Bild. Solange Narziss lebt und in die Quelle starrt, ist die Beziehung zu diesem Körper der Kern seines Dramas. Der Körper als »zentrale[r] Grenzbegriff gegenüber der Beschränkung auf die rein

¹⁰⁹ Vgl. Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 259; Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 114, 136; Vormbaum, *Spiegelwelten*, S. 205.

¹¹⁰ Vgl. zu den Möglichkeiten semantischer Anreicherung, allerdings ohne Verweis auf den Unterschied zwischen Sprache und Spiegelbild, Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 139.

¹¹¹ Kiening, *Narcissus und Echo*, S. 95.

¹¹² Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, III, 475–503 (vgl. S. 110–113).

¹¹³ Vgl. ebd., III, 504 f. (vgl. S. 112 f.). Vgl. zur Körperlosigkeit von Narziss und Echo Vogt-Spira, *Der Blick und die Stimme*, S. 38.

visuelle Sphäre«, ¹¹⁴ wie es Gregor Vogt-Spira formuliert, bleibt Narziss zunächst unerreichbar und wird dann von ihm als verzichtbar erachtet: Narziss' Wunsch, den Körper seines Geliebten berühren zu können, kann das körperlose Spiegelbild nicht erfüllen; ¹¹⁵ nachdem Narziss sich dann aber selbst erkannt hat, wünscht er sich, keinen Körper zu haben, um so gleichzeitig Ich und Spiegelbild sein zu können beziehungsweise dem Spiegelbild seine Existenzgrundlage zu entziehen. ¹¹⁶ Narziss wünscht sich also den Tod, weil nur im Tod die Körperlosigkeit erreicht wäre; solange er indessen lebt, ist das körperlose Ich eine Unmöglichkeit, weil es den Körper, der es denkt und im Spiegel erst schafft, immer schon voraussetzt. ¹¹⁷ Der Weltbezug kann nur mit und von einem Körper hergestellt werden; radikaler Selbstbezug und, im Falle von Narziss damit einhergehend, Körperverneinung führen letztlich in den Tod.

Wenn Beatrix wie Narziss ein körperloses Dasein anstrebt und sich an einer bildhaften Existenzweise versucht, dann nähert sie sich damit bedenklich dem Tod, dem einzigen Zustand, in dem ihr Wunsch nach Stillstand erfüllt wäre. ¹¹⁸ Nimmt man Beatrix' körperliche Merkmale zum Gradmesser, dann ist sie dem Tod denn auch schon so nahe wie Narziss und Echo während deren jeweiligem Sterben: Wenn sie sich morgens im Spiegel betrachtet, dann erscheint sie »[f]ast durchsichtig [...] und wächsern im Gesicht«, ¹¹⁹ gerade wie Narziss, der am Rand der Quelle »[w]ie das gelbliche Wachs an gelindem Feuer zerschmilzt«. ¹²⁰ Und weil Beatrix sich die Besuche im Schönheitssalon wortwörtlich vom Mund absparen muss und also wie Echo hungert, ist sie »zart [...], zum Umblasen« und wiegt »kaum 46 Kilo«. ¹²¹ Mehrfach wird sie in der Erzählung sodann mit dem Tod konfrontiert, und zwar nicht nur in der Gestalt der suizidalen Guggi. Als sie sich bei RENÉ nach dem Waschen der Haare im Spiegel betrachtet, sieht ihr daraus ein »fremde[r], entstellte[r], wildfremde[r] Schädel« entgegen; »wie grauenvoll mußte erst ein nackter Schädel sein«. ¹²² Später denkt sie in einem Wortwechsel mit Herrn Karl über die »Königin von England« nach, und darüber, »wieviel hübscher und jünger sie doch

¹¹⁴ Vogt-Spira, *Der Blick und die Stimme*, S. 34.

¹¹⁵ Vgl. Ovid, *Metamorphosen*, III, 427–430, 450–453 (vgl. S. 108 f., 110 f.).

¹¹⁶ Vgl. ebd., III, 467–473 (vgl. S. 110 f.).

¹¹⁷ Vgl. Almut-Barbara Renger, Vorwort: *Narcissus – »Selbsterkenntnis« und »Liebe als Passion«*. *Gedankengänge zu einem Mythos*, in: dies., *Narcissus*, S. 1–11, hier S. 10.

¹¹⁸ Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 136.

¹¹⁹ TKA4, 163.

¹²⁰ Ovid, *Metamorphosen*, III, 487 f.: »ut intabescere flavae/ igne levi cerae« (vgl. S. 112 f.).

¹²¹ TKA4, 175.

¹²² TKA4, 183.

war als diese Person, die auch noch Todesurteile unterzeichnen hatte müssen, [...] aber besonders an Todesurteile wollte Beatrix in diesen Stunden gar nicht denken«. ¹²³

Dass Beatrix Gedanken an den Tod insbesondere im Schönheitssalon überkommen und dass sie sie hier desto heftiger verdrängen muss, liegt darin begründet, dass ihr die Tatsache, einen vergänglichen Körper zu haben, hier ständig vor Augen geführt wird. Das Angebot bei RENÉ konzentriert sich auf diesen Körper, nur um gegen dessen Körperlichkeit anzugehen, die sich unter anderem im Alterungsprozess manifestiert. ¹²⁴ Beatrix wehrt hier allerdings nicht nur Gedanken an den Tod ab, sondern auch solche an eine andere Form von Körperlichkeit: an Sexualität. Um den »Schädel«, als der ihr ihr Kopf mit den nassen Haaren erscheint, nicht länger ansehen zu müssen, blättert Beatrix in einer Zeitschrift und hält beim Überfliegen der Überschriften erst inne, als der angekündigte Inhalt sie nicht mehr beunruhigt:

Doppelmord bei Stuttgart. Sicher eine gräßliche Gegend, es klang ja auch nach Doppelmord. Sex in Deutschland. Das war sicher noch ärger. Jacqueline Kennedy, jetzt Onassis, hatte mehrere Dutzend Perücken, für jede Gelegenheit. Das war immerhin schon interessanter, diskutabler[.] ¹²⁵

Bezeichnenderweise findet Beatrix Sex sogar »ärger« als Mord, und tatsächlich scheint ein sexuelles Erlebnis in Beatrix' Kindheit oder Jugend Auslöser und Grund für das gestörte Verhältnis zu sein, das Beatrix zu ihrem Körper hat. Damit artikuliert sich nicht nur in der Selbstbezeichnung als Kunstwerk ein unbewusstes Wissen – dort um die Fremdbestimmtheit von Beatrix' Selbstbild –, sondern auch in jenem Ausspruch, den Beatrix am Ende von *Probleme Probleme* echogleich wiederholt: »Ja, die Männer!« ¹²⁶ Obwohl Beatrix selbst davon überzeugt ist, dass sie den Satz nur »der alten Frau wegen, die noch an Märchen glaubt[.]«, ¹²⁷ wiederholt, liegt darin die Erklärung für Beatrix' Narzissmus und sogar für ihre Reaktion auf das

¹²³ TKA4, 185 f. Meyer sieht Beatrix darüber hinaus am Höhepunkt der Erzählung in der »Rolle einer Toten«. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 136.

¹²⁴ Vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 102–104, 127. In dieselbe Richtung zielt Vormbaum, wenn er den Gang zu RENÉ so liest, dass hier die (imaginäre) Grenze zwischen Ich und Welt gepflegt werde und also, so würde ich es wenden, die Körperlichkeit des Subjekts und die Untrennbarkeit von Ich und Welt in der Arbeit an der Oberfläche des Körpers gerade verleugnet werden. Vgl. Vormbaum, *Spiegelwelten*, S. 207.

¹²⁵ TKA4, 183.

¹²⁶ Dass Beatrix »öfter unbewußt ›Wahrheit‹ spricht«, hält auch Duser fest, zeigt es allerdings an anderen Beispielen. Vgl. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 265–269, Zitat S. 268. Was die hier diskutierte Szene betrifft, meint sie indes, die Toilettenfrau liege mit ihrer Diagnose falsch. Ebd., S. 295. Vgl. so auch Vormbaum, *Spiegelwelten*, S. 209. Vgl. dagegen Mauch, Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, S. 280: »Dieses ›Ja, die Männer‹ ist der Schritt von dem gedankenlosen zum bewußten ›Grenzübertritt in die Lüge‹ [TKA4, 389]«.

¹²⁷ TKA4, 207.

Make-Up, das ihr die »Vertretung« bei RENÉ verpasst. Es markiert sie als Frau, und zwar als sexuell aktive – Beatrix ist überzeugt, dass sie damit »hurenhaft« aussehe¹²⁸ –, und läuft damit Beatrix' Bestrebungen zuwider, sich dem leiblichen Frausein zu entziehen. Diese Bemühungen und die Ambivalenzen, die sich für Beatrix aus ihrem biologischen Geschlecht ergeben, sind im Folgenden zuerst darzulegen, bevor dann genauer auf die Ursachen für das problematische Verhältnis der Schlaf-süchtigen zu ihrem Körper eingegangen werden soll.

3.3 »[D]as sah ja hurenhaft aus!«

Beatrix' Narzissmus und das Auseinandertreten von Körper und Bild

3.3.1 Bildhaftes Frausein – leibliches Frausein: Beatrix, die »Mädchenfrau«

Bis hierhin hat Beatrix' Geschlecht in dieser Untersuchung nicht nur keine Rolle gespielt; es dürfte sogar der Eindruck entstanden sein, als sollte ihre Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht durch die von der Erzählung aufgerufenen Kontexte eigens verwischt werden: Der langhaarige Dürer ist eine androgyne Figur, das entwicklungspsychologische »Drama« des Spiegelstadiums findet für Mädchen wie Knaben gleichermaßen statt und dass Narziss und Echo in Beatrix zu einer Figur verschmelzen, lässt sie geschlechtlich mindestens unterbestimmt erscheinen. Das Auseinandertreten von Körper und Bild, das in sämtlichen dieser Kontexte von zentraler Bedeutung ist, ist aber in Beatrix' Fall ein spezifisch geschlechtliches: Beatrix will einerseits, im Schönheitssalon, sehr wohl als erwachsene Frau wahrgenommen werden, betont aber andererseits in der Beziehung mit Erich wiederholt, dass sie doch eigentlich noch ein Kind und also keine Frau sei.¹²⁹ So erinnert sie ihn etwa an ihren Geburtstag, um ihn von ihrer geschlechtlichen Unreife zu überzeugen: »Du vergißt aber, mein Lieber, daß ich an einem 29. Feber geboren bin! Bitte rechne doch einmal nach, ich bin doch noch ein Kind und ich werde nie erwachsen werden!«¹³⁰ Aber obwohl Erich Beatrix bisweilen selbst für »sein kleines Mädchen«¹³¹ oder ein »geduldige[s] anspruchslose[s] Kind«¹³² hält, ist sie in seinen Augen durchaus auch eine erotisch anziehende junge Frau. Das

¹²⁸ TKA4, 205.

¹²⁹ Vgl. dazu Dusar, die zwar erkennt, dass Beatrix in der Beziehung zu Erich keine Frau sein möchte, weil sie sich »vor einer sexuellen Beziehung und deren ganzen Komplikationen schützen« will, aber nicht festhält, dass Beatrix im Schönheitssalon sehr wohl als eine Frau behandelt werden möchte. Dusar, Choerographien der Differenz, S. 283.

¹³⁰ TKA4, 170.

¹³¹ TKA4, 168.

¹³² TKA4, 169; vgl. auch TKA4, 170: »dieses Kind«.

zeigen seine unbeholfenen Versuche körperlicher Annäherung, die Beatrix bloß »peinlich« findet,¹³³ und die Bezeichnung »demi-vierge«,¹³⁴ die er für sie wählt. Beatrix mag diesen Begriff erstaunlicherweise trotz seiner sexuellen Denotation, weil er »etwas Halbes« bezeichnet: »etwas Ganzes hätte sie einfach nicht sein mögen.«¹³⁵

Als »etwas Halbes« ist es Beatrix möglich, je nach Situation in die Rolle des Kindes oder in die der erwachsenen Frau zu schlüpfen, ohne sich endgültig festlegen zu müssen. Im Schönheitssalon verhält sie sich denn auch ganz und gar nicht so, wie man das von einem »kleine[n] Mädchen« oder einem »anspruchlosen Kind« zu erwarten hätte.¹³⁶ Sie fordert, dass sich das Personal mit ihr zum wiederholten Male über kostspielige Behandlungen unterhält, obwohl sie sich diese offensichtlich nicht leisten kann, und dass man ihr jederzeit sofort zu Diensten ist, wenn sie danach verlangt.¹³⁷ Zurichten lässt sie sich dann auf ein Bild der Frau, wie sie es aus den Illustrierten kennt, in denen sie während ihres Besuchs blättert.¹³⁸ Der Unterschied zwischen der Frau, die sie bei RENÉ sein will, und der, als die sie von Erich nicht wahrgenommen werden will, ist damit derjenige zwischen Bild und Körper: Im Schönheitssalon gibt Beatrix das Bild einer Dame ab und will äußerlich dementsprechend hergerichtet werden; Erich aber könnte in ihr die körperliche, leibhaftige Frau sehen, wodurch sie sich den sexuellen Aktivitäten, auf die Erich drängt und denen Beatrix sich zu entziehen versucht, nicht mehr einfach mit einem Rückzug auf die Position des Kindes und Mädchens verweigern könnte.

Auch als Beatrix einmal die Möglichkeit durchspielt, Erich mit ihrem körperlichen Frausein zu konfrontieren, für ihn aus der Geschlechtslosigkeit (»Kind«) oder der geschlechtlichen Unreife (»Mädchen«) auszutreten, geschieht das in Kontrast zum bildhaften Frausein. Ihre Überlegungen stellt Beatrix nämlich während des Prozesses zur Angleichung an eben dieses bildhafte Frausein an. Dabei projiziert sie

¹³³ TKA4, 171.

¹³⁴ TKA4, 173.

¹³⁵ TKA4, 173.

¹³⁶ Vgl. dazu leicht anders Schmid-Bortenschlager, die Beatrix zwar auch nicht als »anspruchlose[s] Kind« wahrnimmt, sie aber deswegen gerade mit einem Kleinkind vergleicht: »Macht und Machtlosigkeit überlagern sich hier [scil. im Schönheitssalon] auf eine Weise, die für Beatrix offensichtlich einen Teil des Genusses ausmacht. Ihr wird hier – wie dem Baby – das Recht zugestanden, ohne Rücksicht alle Aufmerksamkeit zu beanspruchen – solange sie bezahlen kann.« Schmid-Bortenschlager, Spiegelszenen bei Bachmann, S. 46.

¹³⁷ So unterhält sie sich mit Herrn Karl über teure Haarbehandlungen und Perücken (vgl. TKA4, 179, 183–185) und ruft später mehrmals nach einer Hilfskraft und fordert, dass sie die Temperatur der Trockenhaube zurückstellen solle (vgl. TKA4, 187, 191 f., 194).

¹³⁸ Vgl. TKA4, 183. Dass Beatrix damit ihren Versuch, sich den gesellschaftlichen Anforderungen und Frauenbildern zu entziehen, selbst unterläuft, betont Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 120 f.

sämtliche Probleme, die sie mit ihrem Geschlecht hat, auf den »Spiegel« Erich,¹³⁹ mit dem sie hier in Gedanken ein Gespräch führt:

Das mußte einfach einmal gesagt werden. Weißt du, ich bin eine Frau, würde sie sagen, denn das war eben der Punkt, auf den es ankam, und den er nicht verstand: daß sie, trotz allem, eine Frau war. Demi-vierge war ganz schön, aber immer konnte sie ihm dieses Vergnügen nicht machen, sie so problemlos zu sehen. Ich bin eine Frau – das mußte ein Problem werden für ihn, einen ganz kleinen Stachel würde es in ihm zumindest hinterlassen, aber da es ihr zu kompliziert war, selber darüber weiterzudenken, versank sie fast bewußtlos unter dem Tosen der Trockenhaube.¹⁴⁰

Was es denn hieße, für Erich (und damit nicht nur bildhaft, sondern auch körperlich) eine Frau zu sein, darüber ist sich Beatrix offenbar selbst nicht ganz im Klaren. Die Aussagen, die sie über Erich trifft, gelten jedenfalls mindestens ebenso sehr für sie selbst: *Sie* versteht nicht, dass es ihr trotz aller Versuche, in der Beziehung mit ihm geschlechtlich undefiniert zu bleiben, nicht gelingen kann, ihr Geschlecht hinter sich zu lassen. *Sie* ist es, die den Begriff »demi-vierge« für unproblematisch hält, weil er anzeigt, dass die Beziehung zu Erich unkörperlich bleibt (»vierge«); er hingegen streicht damit ihre Qualitäten als Verführerin hervor, ihre erotische Anziehungskraft. Nicht für ihn, sondern für *sie* würde es zum Problem, wenn sie sich in der Beziehung als Frau setzte.¹⁴¹ Gleichzeitig unterwirft sich Beatrix aber »bewußtlos« dem imaginären Konstrukt von Weiblichkeit, das sich unter anderem in dem von illustrierten Frauenzeitschriften vermittelten Bild der Frau konkretisiert findet; eine Reflexion über die Unterschiede zwischen dem Frausein unter der tosenden Trockenhaube und dem Frausein in der Beziehung mit Erich erscheint ihr »zu kompliziert«.

Lieber, als sich voll und ganz als Frau zu sehen, definiert Beatrix sich als Zwischenwesen: »Ich bin eine Mädchenfrau. Oder bin ich eher ein Frau-Mädchen?«¹⁴² Beatrix' Unsicherheit darüber, »ob da eine gefährliche Verschiedenheit bestehen könnte zwischen den beiden Ausdrücken,«¹⁴³ macht indes deutlich, dass ihre Position weder in der Beziehung mit Erich noch im Schönheitssalon gefestigt ist. Obwohl sie bei RENÉ wie die anderen Kundinnen mit jenem »allumfassenden

¹³⁹ Zu Erich als Spiegel vgl. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 97; Vormbaum, *Spiegelwelten*, S. 206. Vgl. dagegen Bannasch, die behauptet, Beatrix verzichte in ihrem Sozialverhalten auf die Funktionalisierung von Menschen. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 31 f.

¹⁴⁰ TKA4, 196

¹⁴¹ Vgl. dagegen Meyer, die davon ausgeht, dass Beatrix diese Überlegungen zum Frausein anstellt, weil sie den Begriff »Frau« für »leichter kontrollierbar[]« hält. Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 113

¹⁴² TKA4, 195.

¹⁴³ TKA4, 196.

liebenswürdigen ›Gnädige Frau‹¹⁴⁴ begrüßt wird, unterscheidet sie sich von diesen nicht zuletzt aufgrund ihres jugendlichen Alters, wie sie im Verlauf des erzählten Besuchs selbst feststellt: »Sonst war es Beatrix noch nie aufgefallen, daß alle Frauen hier mindestens Dreißig waren, der Durchschnitt um die Vierzig, [...] und jedenfalls war Beatrix hier weitaus die jüngste.«¹⁴⁵ Bis zu diesem Besuch gelingt es Beatrix allerdings ganz gut, das bildhafte Frausein mit dem körperlichen Kind-bleiben zu vereinbaren und je nach Lebensbereich die Rolle der Frau oder aber die des Mädchens einzunehmen. Der Umstand, der die Folge der Ereignisse einleitet, durch die das Auseinandertreten von Körper und Bild für Beatrix erstmals zu einem ernsthaften Problem wird, ist bezeichnenderweise die schwangerschaftsbedingte Abwesenheit einer Kosmetikerin. Ausgerechnet eine Konsequenz des leiblichen Frauseins verändert die Ordnung der »RENÉ-Welt«¹⁴⁶ so, dass Beatrix mit diesem und den Folgen ihres Versuchs, ihren Körper zu verleugnen, konfrontiert wird.

Zunächst muss Beatrix erfahren, dass ihr ›fotografisches‹ Sehen, obwohl es von ihrem Körper, ihrer Subjektivität vermeintlich unbeeinflusst bleibt, keine objektiven Eindrücke der Welt liefert. Wenn sie am Ende der Erzählung aus der Schminkkabine tritt und das Ergebnis für vollkommen misslungen hält – »eine Katastrophe, [...] eine regelrechte Katastrophe«¹⁴⁷ –, bemerkt »Herr Karl« zuerst gar nichts und versucht sie dann mit den Worten »ich finde dieses neue make-up gar nicht so schlecht« zu beruhigen.¹⁴⁸ Herrn Karls Reaktion zeigt, dass Beatrix nicht wirklich »hurenhaft« aussieht; vermutlich hat die »Vertretung« sie einfach etwas stärker geschminkt als sonst. Vom unbemalten, undefinierten und geheimnisvollen Gesicht am Höhepunkt der Erzählung ist sie aber ohnedies denkbar weit entfernt. Sie ist nicht mehr die zwischen den Geschlechtern nicht festgelegte Gestalt, die sie als Narziss- und Echo-Figur, als Dürer und Beatrix zu sein schien.¹⁴⁹ Vor allem aber

¹⁴⁴ TKA4, 180.

¹⁴⁵ TKA4, 181.

¹⁴⁶ TKA4, 181.

¹⁴⁷ TKA4, 205.

¹⁴⁸ TKA4, 204.

¹⁴⁹ So, als geschlechtlich nicht definierte oder vom männlichen Blick jedenfalls freie Figur, wurde Beatrix, wenn sie sich in ihr Spiegelbild verliebt, in der Vergangenheit immer wieder verstanden. Die Spiegelszene wird in diesen Lesarten als utopischer Moment »weiblicher ›jouissance jenseits des Phallus‹ [Irigaray, F.G.]« (Dusar) gedeutet, als Augenblick der »Befreiung von den symbolischen Bedeutungen« und der Annäherung an das »unerreichbare[] Reich des Realen« (Nagy), des Einsseins mit sich selber, der »Freiheit von vorgegebenen Bildern« (Schmid-Bortenschlager), als Szene, in der Beatrix »zu einer nicht fremdbestimmten Identität« findet (Thau), eine »bewegende Begegnung mit ihrem Innern« macht und einen »die Spiegelwelten verengter Wirklichkeitsbilder transzendierende[n] Blick auf die Bedingungen ihres Wesens« wirft (Vormbaum). Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 293; Nagy, *Ein anderes Wort und ein anderes Land*, S. 134; Schmid-

kann sie sich mit *dieser* Schminke nicht mehr auf die Position des Mädchens zurückziehen. Das neue Make-Up macht Beatrix gewissermaßen zur Frau, was sich daran zeigt, dass sie zunächst erleichtert darüber ist, dass Herr Karl sie mit den Worten »Aber gnädiges Fräulein« anspricht und sie also nicht als Frau bezeichnet – »er sagte gottlob nicht gnädige Frau zu ihr, denn sonst wären ihr jetzt die Nerven gerissen« –, und dann daran, dass Beatrix gleich nach dem Urteil über ihr Aussehen an Erich denken muss: »[D]as sah ja hurenhaft aus, und Erich würde denken, sie sei verrückt geworden«.¹⁵⁰ Wenn Erich in der geschminkten Beatrix auch die ›Hure‹ sähe, dann bedeutete das, dass sie ihm mit dem Make-Up ein Angebot machte, in ein sexuelles Verhältnis zu ihr zu treten. Dass die Beziehung zu ihm zu einem solchen würde, hat sie bisher zu verhindern vermocht, indem sie sich als geschlechtlich noch nicht gereiftes Mädchen definierte.¹⁵¹ Vor einem sexuellen Verhältnis graut es Beatrix nun deswegen, weil sie vermutlich, so legt es wenigstens der Text nahe, in ihrer Jugend sexuell missbraucht worden ist.¹⁵² Dieser Missbrauch erscheint dabei gleichzeitig als der Moment, seit dem Beatrix zu ihrem Körper ein dissoziatives Verhältnis hat, und als eine der beiden Ursachen für ihre narzisstische Persönlichkeitsstruktur.

3.3.2 Narzissmus und sexueller Missbrauch

Just in der Entstehungszeit von *Probleme Probleme* erhielt die Diskussion um das Krankheitsbild der narzisstischen Persönlichkeitsstörung wichtige neue Anstöße: Otto F. Kernberg und Heinz Kohut veröffentlichten um 1970 ihre ersten Beiträge zu dem Thema, das sie während des gesamten folgenden Jahrzehnts intensiv und kontrovers verhandeln sollten. Obwohl die beiden österreichischer Herkunft sind

Bortenschlager, Spiegelszenen bei Bachmann, S. 47; Thau, Gesellschaftsbild und Utopie, S. 112; Vormbaum, S. 208 f. Schmid-Bortenschlager macht aber gleich selbst darauf aufmerksam (S. 48), dass auch hier Klischees von Weiblichkeit spielen. Vgl. so auch Friederike Eigler, Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von *Simultan*, in: *Modern Austrian Literature* 24.3/4 (1991), S. 1–16, hier S. 8 f.; Meyer, *Jenseits der Spiegel*, S. 132–134, sowie Sabine Hotho-Jackson, Subversiveness in Ingeborg Bachmann's Later Prose, in: *New German Studies* 18.1/2 (1994), S. 55–71, hier S. 59.

¹⁵⁰ TKA4, 204 f.

¹⁵¹ Auch Dusar hält fest, dass Beatrix »das sexuelle Erwachen« »zu umgehen« versuche, allerdings nicht, weil sie keine sexuelle Beziehung zu Erich will, sondern weil die geschlechtliche Reifung »die Initiation in die symbolische Ordnung« bedeutete. Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 288.

¹⁵² Vgl. Schneider, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns*, S. 316; ders., *Simultan und Erzählfragmente aus dem Umfeld*, in: Albrecht/Göttsche, *Bachmann-Handbuch*, S. 159–171, hier S. 163. Auch Bannasch erkennt, dass es einen Bruch in Beatrix' Leben gibt. Die Ursache dieses Bruchs aber identifiziert sie nicht, er lasse sich jedenfalls nicht, wie im Falle von Nadja, »an einer vergangenen und anscheinend unerfreulich verlaufenen Liebesgeschichte festmachen.« Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 30 f.

beziehungsweise waren, ist es kaum anzunehmen, dass Bachmann vor oder bei der Niederschrift ihrer Erzählung von den Überlegungen der in die USA emigrierten Psychoanalytiker Kenntnis genommen hat. So erschienen Kernbergs erste Aufsätze zum pathologischen Narzissmus zwar bereits 1967 und 1970, allerdings einzig in einer amerikanischen Fachzeitschrift. Seine erste Monographie veröffentlichte er dann erst nach Bachmanns Tod, im Jahr 1975; 1978 erschien die deutsche Übersetzung. Kohuts Monographie, *The Analysis of the Self. A Systematic Approach to the Psychoanalytic Treatment of Narcissistic Personality Disorders*, war im Juni 1971 greifbar, die deutsche Übersetzung 1973. Bachmann müsste Kohuts Buch also frisch ab Presse und im Original gelesen haben, um mit seiner Theorie bekannt gewesen zu sein, was nicht sehr wahrscheinlich ist. Trotzdem soll auf die Beiträge von Kernberg und Kohut später eingegangen werden, da sie Auskunft über den Stand der Diskussion zum Narzissmus zu Beginn der 1970er-Jahre geben.

Wahrscheinlicher, als dass Bachmann mit der damals aktuellsten psychologischen Forschung vertraut war, ist, dass sie Theodor Adornos Gedanken zum Narzissmus kannte, die sich eher mit denjenigen Kernbergs überschneiden.¹⁵³ Außerdem stand bei der Gestaltung von Beatrix' narzisstischer Persönlichkeit vermutlich Sigmund Freud im Hintergrund, der in seinem einschlägigen Aufsatz *Zur Einführung des Narzißmus* den Schlaf als narzisstischen Zustand *par excellence* bezeichnet: »Ähnlich wie die Krankheit bedeutet auch der Schlafzustand ein narzißtisches Zurückziehen der Libidopositionen auf die eigene Person, des Genaueren, auf den einen Wunsch zu schlafen.«¹⁵⁴ Beatrix' »Traum«, »ihr Wunsch und ihr Ziel in ihrem Leben«, ist genau dies: »Nichts als schlafen!«¹⁵⁵

Probleme Probleme liest sich aber auch als kritischer Kommentar zu Freuds Aussagen. Freud führt den sekundären, pathologischen Narzissmus auf eine Störung in der Libidoentwicklung zurück, die dazu führt, dass statt eines fremden Liebesobjekts (»Anlehnungstypus« der Objektwahl) die eigene Person gewählt wird (»narzißtische[r] Typus«).¹⁵⁶ Während Männer, mit Ausnahme von »Homosexuellen und Perversen«, grundsätzlich dem »Anlehnungstypus« der Objektwahl zuneigen

¹⁵³ Zur Diskussion, inwiefern Kohut beziehungsweise Kernberg mit Vertretern der Frankfurter Schule übereinstimmen, vgl. Diana Diamond, Narzissmus als klinisches und gesellschaftliches Phänomen, in: Otto F. Kernberg und Hans-Peter Hartmann (Hgg.), *Narzissmus. Grundlagen – Störungsbilder – Therapie*, Stuttgart: Schattauer, 2006, S. 171–204, hier S. 188–196.

¹⁵⁴ Sigmund Freud, *Zur Einführung des Narzißmus* [1914], in: ders., *Gesammelte Werke*, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1999, Bd. X, S. 135–170, hier S. 149.

¹⁵⁵ TKA4, 161.

¹⁵⁶ Freud, *Zur Einführung des Narzißmus*, S. 154, mit Hervorhebung durch Sperrdruck im Original.

gen und eine »ordentliche[] [...] Objektliebe« entwickeln, ist der »häufigste[], wahrscheinlich reinste[] und echtste[] Typus des Weibes« der der narzisstischen Objektwahl.¹⁵⁷ Die unvollständige libidinöse Entwicklung findet für die Frau nur dann einen Abschluss, wenn sie sich entweder schon als Kind »männlich gefühlt« und »ein Stück weit männlich entwickelt« hat oder aber wenn sie Mutter wird.¹⁵⁸ Abgesehen von der weiblichen Disposition zum Narzissmus diskutiert Freud keine weiteren Gründe für die narzisstische Persönlichkeitsstörung bei der Frau (wobei Freud selbst den Narzissmus noch für ein bloßes Persönlichkeitsmerkmal hielt und nicht für eine psychische Störung). Für Beatrix' Verhalten indes lässt sich, wie erwähnt, sehr wohl eine Ursache ausmachen, und zwar eine ganz andere als die, die Freud anführt: Beatrix' körperliche Integrität scheint in der Vergangenheit schwer verletzt worden zu sein.¹⁵⁹

So wird Beatrix' »Verfallensein an den tiefen Schlaf«,¹⁶⁰ Ausdruck ihrer narzisstischen Störung, enggeführt mit ihrer Ablehnung gegenüber Erichs körperlichen Annäherungsversuchen und einem Ereignis in ihrer Jugend:

Manchmal, selten, genug, gingen sie [scil. Beatrix und Erich] auch ins Kino und hielten einander an der Hand. Beatrix lag überhaupt nichts daran, aber manchmal, wenn er aus dem Reden herausfand, [...] wurde er zärtlich, biß sie leicht ins Ohr, berührte ihre Brust oder die Knie, aber ihr waren die Gespräche lieber und die alarmierenden Nachrichten am Telefon. Beatrix fand diese Berührungen peinlich, sie war einfach zu alt dafür. In der letzten Zeit in der Schule und dann in einem Internat war doch reichlich mehr und genug passiert, aber seit sie erwachsen geworden war und sich heftig geweigert hatte, zu studieren oder in Ausbildung zu gehen, kam sie nie mehr auf die Idee, sich mit einem Mann einzulassen, und ihre Abneigung gegen diese grauenvolle Normalität, der sich alle unterwerfen, fiel zusammen mit der Entdeckung einer Perversion, ihres fetischistischen Schlafs.¹⁶¹

Beatrix will sich also nicht weiter ausbilden lassen, weil sich für sie mit den entsprechenden Institutionen vermutlich Erinnerungen an einen sexuellen Missbrauch verbinden; sie will für Erich Kind bleiben, weil ihre sexuellen Erfahrungen »grauenvoll[]« waren und gerade nichts mit der »Normalität« sexueller Beziehungen zu tun hatten. Wenn Erich dann einen »seiner zaghaften Versuche« unter-

¹⁵⁷ Ebd., S. 154 f.

¹⁵⁸ Ebd., S. 156.

¹⁵⁹ Auch Schneider geht davon aus, dass eine Missbrauchserfahrung die Ursache der narzisstischen Persönlichkeitsstruktur ist. Vgl. Schneider, Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns, S. 316. Vgl. dagegen Duser, die im Zusammenhang mit den »schlecht bewältigte[n] sexuelle[n] Eindrücke[n] und Erfahrungen aus der Pubertät« von einer »Kränkung« spricht. Duser, Choreographien der Differenz, S. 284. Dass Beatrix eine »zerstörte[] Frau« sei, hält auch Bartsch fest, ohne allerdings auf die Ursachen dieser Zerstörung zu sprechen zu kommen. Er folgert die Zerstörung aus der Spiegelszene, in der Beatrix ihren Schädel erblickt und sich als Tote wahrnimmt. Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 158.

¹⁶⁰ TKA4, 172.

¹⁶¹ TKA4, 171.

nimmt, sie zu küssen und zu berühren, empfindet Beatrix jeweils »eine unbezähmbare Lust zu aufreizenden Spielen [...] und eine noch wildere Abwehr«,¹⁶² schwankt »zwischen Triebverlangen und Triebhemmung«,¹⁶³ wobei die Abneigung gegen Erichs Berührungen stets obsiegt. Die seltenen Momente, in denen sie dem Verlangen nachgibt, Erich zu reizen, zielen einzig darauf ab, dass er ihr ein Kompliment zu ihren Füßen machte – ein allerdings vergebliches Bemühen: »[I]hre Füße fand sie hinreißend, [...] und Erich, auch in der Strozzigasse, wenn sie die Strümpfe auszog, um ihn zu reizen, schaute ihre Füße überhaupt nie an.« Beatrix versucht demnach, Erichs Aufmerksamkeit von ihren erogenen Körperteilen wegzulenken¹⁶⁴ und ihm bewundernde Bemerkungen zur Schönheit der von ihr als schön empfundenen Aspekte ihrer selbst zu entlocken. Sie will nicht angefasst, sondern höchstens angeschaut und mit Worten umschmeichelt werden.

Angefasst worden ist Beatrix jedoch vermutlich damals im Internat, und es gibt im Text ganz konkrete Hinweise auf das Aussehen des Täters. »Als sie Fünfzehn gewesen war«, heißt es, »hatte sich jemand in ihren Rollkragenpullover verliebt«, der aussah wie Aristoteles – »Ari« – Onassis, »nur jünger«. ¹⁶⁵ Die Vermutung, dass mit dieser seltsamen Formulierung auf den Täter und einen erfolgten sexuellen Missbrauch angespielt wird, erhärtet sich, wenn zwei Stellen hinzugezogen werden: zum einen die oben schon zitierte Szene, in der Beatrix in der Illustrierten blättert, zum anderen Beatrix' Überlegungen betreffend eines ›Outfits‹, das sie in Gedanken für Erich zusammenstellt. Dieses soll ihre Weiblichkeit gerade nicht betonen, wie das der Rollkragenpullover möglicherweise getan hat, sondern ihren Körper lose umspielen (»Herrenschnitt«) und sie »mädchenhaft« erscheinen lassen: »Ja, sie wollte einen schwarzen Pullover, *Herrenschnitt*, V-Ausschnitt, mit weißer Bluse darunter, es sah *mädchenhaft* aus, und Erich würde das sicher mögen, so demi-vierge.«¹⁶⁶ Indem sie die Kleidung anpasst, an der sich in Beatrix Wahrnehmung die Lust des »jemand« entzündete, meint sie, Erichs Avancen verhindern oder mindestens in die gewünschten Bahnen lenken, kontrollieren zu können. Heimgesucht wird sie aber weiterhin vom Bild des mutmaßlichen Täters, weswegen sie

¹⁶² TKA4, 172.

¹⁶³ Schneider, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns*, S. 314.

¹⁶⁴ Dass Beatrix' Partialismus, ihre »narzißtische Verfallenheit an den eigenen Körper, genauer: an bestimmte Körperteile wie Haare, Hände oder Füße« auch ihr selbst als Ablenkung vom »normalen Sexualziel« dienen, darauf macht Duser aufmerksam. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 284, FN 55.

¹⁶⁵ TKA4, 192.

¹⁶⁶ TKA4, 185, keine Hervorhebung im Original.

ihre Lektüre zu »Jacqueline Kennedy, jetzt Onassis,« und deren Perückenkollektion abrupt abbricht: »Das war immerhin schon interessanter, diskutabler, obwohl diese Kennedy –«. ¹⁶⁷ Mit den vorangehenden Schlagzeilen (»Doppelmord bei Stuttgart. [...] Sex in Deutschland.«) verbindet die vormalige First Lady scheinbar nichts, was Beatrix' Gedanken erklärte. Erst, wenn der neue Ehemann »diese[r] Kennedy« mit dem »jemand« aus Beatrix' Schulzeit in Verbindung gebracht wird, gewinnt die Stelle an Bedeutung. Jacky Kennedy hat sich mit einem Mann verheiratet, dem gegenüber Beatrix nur Abneigung empfinden kann.

Beatrix' Narzissmus, der sich bei ihr in seiner »pathologisch übersteigerten Ausformung zeigt [...] als Selbstverliebtheit, Selbstbezogenheit und Parasitentum«, ¹⁶⁸ wird also zunächst über einen sexuellen Missbrauch motiviert. Tatsächlich geht auch die neuere psychologische Forschung zum Krankheitsbild davon aus, dass ein solcher die Ausbildung einer narzisstischen Persönlichkeitsstörung wenigstens begünstigt, da »Traumatisierungen der Person den Aufbau des Selbstsystems und die narzisstische Regulation beeinträchtigen können«. ¹⁶⁹ Für diese Regulation, die das Kind zu einer realistischen Einschätzung seiner selbst und seiner Einflussmöglichkeiten gelangen lässt, wären zuerst sowohl in Kohuts wie in Kernbergs Theorie die Eltern verantwortlich. Von diesen hat Beatrix indessen vermutlich kaum Unterstützung erhalten: Die Mutter hat sich »nach Südamerika verheiratet« und kümmert sich um ihre Tochter nur insofern, als sie ihr »regelmäßig eine kleine Summe« zukommen lässt, von der Beatrix mehr schlecht als recht lebt, ¹⁷⁰ über den Vater erfährt man überhaupt nichts.

Beatrix' narzisstische Persönlichkeitsstruktur wird also doppelt und mindestens bezüglich der Funktion der Eltern in Übereinstimmung mit der damals brandaktuellen Forschung zum pathologischen Narzissmus motiviert. Ihr oft unangemessenes, forderndes Verhalten, ihre Überheblichkeit und ihre Selbstwahrnehmung als Opfer dürfen ihr in diesem Lichte nicht mehr ganz so negativ ausgelegt werden. Es sind Symptome einer psychischen Störung, deren Erscheinungsbild Diana Diamond im Standardwerk zum Thema und mit Blick auf Kernberg und Kohut so beschreibt:

Kohut und Kernberg stimmen darin überein, dass sich die narzisstische Persönlichkeit durch ein pathologisches Größen-Selbst auszeichnet – eine Selbstformation,

¹⁶⁷ TKA4, 183.

¹⁶⁸ Franz Resch und Eva Möhler, Entwicklungspsychologie des Narzissmus, in: Kernberg/Hartmann, Narzissmus, S. 37–70, hier S. 65.

¹⁶⁹ Resch/Möhler, Entwicklungspsychologie des Narzissmus, S. 66.

¹⁷⁰ TKA4, 174.

die den Anschein einer problemlosen und effektiven sozialen Anpassung haben kann, ohne manifeste Symptomatik, die jedoch im besten Fall ein schwaches Selbstgefühl und chronische Selbstwertschwankungen verbirgt, während es im schlimmsten Fall zu schweren Depersonalisations- und Derealisationen kommen kann. Narzisstische Persönlichkeiten lassen mit der Zeit eine gewisse Oberflächlichkeit in Arbeits- und Liebesbeziehungen erkennen. Es fehlt ihnen an gut integrierten und kohäsiven internalisierten Selbst- (und Objekt-)Imagines, die dem eigenen Erleben Tiefe und Kontinuität verleihen.¹⁷¹

Dass sich hinter Beatrix' Vorstellungen von Grandiosität und ihrer oberflächlichen Beziehung mit Erich auch Selbstwertprobleme verbergen, das deutet der Text nur hier und da an, etwa wenn Beatrix sich einmal für ein »Juwel« hält, dessen Wert Erich nicht erkennt,¹⁷² ein anderes mal aber meint, außer ihren schönen Haaren und Füßen sei »sonst [...] nicht viel los« mit ihr.¹⁷³ Ihre Störung erscheint desto schwerer, wenn man sich vor Augen hält, dass sie verschiedentlich Anzeichen von dem zeigt, was man bei einer realen Person als »Depersonalisations- und Derealisationen-zustände[]« werten müsste: Ihre fragmentierte Körperwahrnehmung, die Verwechslung von Spiegelbild und leiblichem Ich, die verschiedenen Momente, in denen sie ihr Spiegelbild als fremd empfindet (wenn dieses ihr als Totenschädel erscheint, aber auch, als sie sich in sich selbst verliebt), und nicht zuletzt die Tatsache, dass sie das neue Make-Up für vollkommen misslungen hält, kurz: sämtliche Momente, in denen in der Erzählung Bild und Körper, Wahrnehmung und ›Wirklichkeit‹ auseinandertreten, zeugen von einer geschädigten Psyche.

Der Versuch, ein statisches, unkörperliches, bildhaftes Dasein zu führen, ein Bild der Frau abzugeben, ohne leiblich eine Frau sein zu müssen, fußt also nicht oder wenigstens nicht nur auf einer Entscheidung, die Beatrix frei trifft, sondern er ist eine Konsequenz ihrer Biographie. Er scheitert indes für Beatrix, und sie erkennt diese Tatsache zum Schluss auch an. Im Gespräch mit der »Toilettenfrau« entgegnet sie auf deren Beruhigungsformel »Aber Kind, Kind!« mit Bestimmtheit: »Ich bin kein Kind.«¹⁷⁴ Sie tritt hier aus der geschlechtlichen Unreife oder Unbestimmt-

¹⁷¹ Diamond, Narzissmus als klinisches und gesellschaftliches Phänomen, S. 177. Diamond führt weiter aus (S. 181), dass der größte Unterschied zwischen Kernbergs und Kohuts Theorie darin besteht, dass Kernberg die narzisstische Persönlichkeitsstörung als »schwere Selbst- und Objektbeziehungspathologie« begreift, Kohut dagegen davon ausgeht, dass es sich dabei um einen Stillstand in einem prinzipiell wieder in Gang zu bringenden, normativen Entwicklungsprozess handelt. Kohut konstatiert an seinen Patienten dementsprechend eine typische Schüchternheit, während Kernberg zufolge die folgenden Merkmale für die Störung bezeichnend sind: »die ungezügelter Grandiosität dieser Patienten, die rücksichtslose Ausbeutung anderer Menschen, ihre emotionale Kälte und Oberflächlichkeit sowie ihre äußerst pathologischen und abgespaltenen Objektbeziehungen.«

¹⁷² TKA4, 202.

¹⁷³ TKA4, 194.

¹⁷⁴ TKA4, 207. Ich meine also, dass hier Beatrix' Übertritt in das körperliche Frausein erfolgt. Vgl. dagegen Duser, die zu dieser Szene, da es sich um den Vorraum einer Toilette handelt,

heit aus und anerkennt ihr auch körperliches Frausein.¹⁷⁵ Entsprechend tritt sie nun auch nur noch als Echo auf und bezeichnet in dieser Gestalt die ihr eigentlich unbewusste Ursache für ihre Verstörung: »Ja, die Männer!« Dass sie ansonsten nicht über ihre Verfassung sprechen kann, liegt daran, dass sie ihre kommunikativen Mittel stets willentlich beschränkt hat. Über Worte für ihre eigenen Emotionen und deren Ursachen verfügt Beatrix nicht.¹⁷⁶

So sind denn die beiden gleich noch im Detail zu analysierenden Momente, in denen die Leserschaft Beatrix emotional erlebt, besonders bezeichnend für das, was der Schlagsüchtigen – und eben auch der Renaissancemalerei, der echohaften Sprachverwendung und dem Spiegelbild – abgehen: dass ihnen für die Darstellung und Kommunikation von innerer Bewegung schlicht der Ausdruck fehlt. In ihrer mimetischen Perfektion, Unkörperlichkeit und Oberflächlichkeit, in ihrer Statik und emotionalen Gleichgültigkeit vermögen die mit Beatrix verknüpften Phänomene nicht zu übermitteln, was jenseits von reiner Information und äußerer Form liegt. Wenn Beatrix nun doch versucht, ihre Gefühle in Worte zu fassen, dann ist das Ergebnis im einen Fall bloß komisch. Im anderen aber öffnet sich *Probleme Probleme* auf andere Formen der Repräsentation hin und akzentuiert die Problematik, die die Erzählung im Zusammenhang mit dem Spiegelmotiv entfaltet, noch einmal neu: Beatrix ist mit ihrer Fixierung auf das Bild nicht nur ein Bewusstsein für ihren Körper abhanden gekommen, sondern es ging ihr offenbar auch die Welt überhaupt verloren.

3.4 »[W]ie in den Filmen, so romanhaft«: Realitätsverlust und Emotionen

Bei den beiden Szenen, in denen Beatrix ihre Emotionen zu kommunizieren versucht, handelt es sich um die Selbstbegegnung am Höhepunkt der Erzählung und um den Moment, als sie nach dem Schminken aus ihrer Kabine kommt und das Ergebnis sieht. Schockiert von der »Katastrophe« der Schminkprozedur, hat Beatrix

schreibt: »Die Sperre, die Beatrix zu überwinden hat, ist die der sexuellen Differenz.« Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 262.

¹⁷⁵ So ähnlich auch Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 197, die allerdings nie zwischen leiblichem und bildhaftem Frausein unterscheidet und als Ursache für Beatrix' Wandel das Spiegelerlebnis am Höhepunkt der Erzählung angibt: »[D]as Kind Beatrix beschließt, von nun an »eine Frau« [...] zu sein.«

¹⁷⁶ Vgl. dazu auch Hapkemeyer, der pauschal urteilt: Beatrix »kann sich nicht artikulieren. [...] Sprachlosigkeit bedeutet hier zunächst einmal die Unfähigkeit, über sich und seine Umgebung klar zu denken und das heißt auch klar zu sprechen.« Hapkemeyer, *Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns*, S. 86.

für den Anblick, den sie sich selber bietet, »keine Worte, und das sagt[] sie: Herr Karl, ich habe keine Worte.«¹⁷⁷ In einer paradoxen und darin komischen Bewegung setzt Beatrix' Sprache gleichzeitig aus – weil sie für ihr Erschrecken beziehungsweise dessen verdrängte Ursache tatsächlich keine Worte hat – und wird von ihr dann doch einigermaßen souverän verwendet. Dabei gelangt sie jedoch nicht über die Floskelhaftigkeit hinaus, die für ihren Sprachgebrauch charakteristisch ist. Auch die Emotion selbst hält Beatrix zuerst unter Kontrolle, nur um zugleich sprachlich den Kontrollverlust festzustellen: »Beatrix beherrschte sich und dachte, das geht leider über meine Beherrschung«.¹⁷⁸ Weil sie die Bestürzung, die sie ob dem eigenen Anblick ergreift, nicht in andere, eigene Worte fassen kann und der Zugang zur Ursache dieser Bestürzung verschüttet ist, bricht sie kurz darauf in jenes hemmungslose Weinen, jenes »unaufhaltbare[] Schluchzen« aus,¹⁷⁹ das der einzige emotionale Ausdruck bleibt, zu dem sie fähig ist: ein Ausdruck höchster Verzweiflung und Sprachlosigkeit.

Nach Weinen ist Beatrix zwar auch zumute, als früher in der Erzählung ihr Spiegelbild in ihr den ersten »Gefühlsaufruhr«¹⁸⁰ auslöst. Hier aber wäre Beatrix' Weinen Ausdruck eines ungekannten Hochgefühls. Die tiefe innere Bewegung wird bezeichnenderweise eingeleitet von einer körperlichen Reaktion, die für die ansonsten nahezu körperlos agierende Beatrix ganz untypisch ist:

[I]hr Herz fing an zu jagen, sie befeuchtete sich die Lippen und flüsterte sich etwas zu. [...] [S]ie war zum erstenmal verliebt, und das gab es also wirklich, ein so starkes Gefühl in einem Menschen, daß man vor Lachen und Weinen, zwischen Lachen und Weinen, keinen Ausdruck fand, aber das war ja etwas Unglaubliches, wie in den Filmen, so romanhaft, ein Erdbeben war in ihr, und weil sie auch nicht mehr Worte wußte als andre, war es sicher Verliebtheit.¹⁸¹

In frappantem Gegensatz dazu, dass Beatrix sich hier als »Kunstwerk« versteht, als bewegungsloses Bild, apostrophiert sie den von diesem Bild ausgelösten »Gefühlsaufruhr« als filmisch und literarisch. Sie markiert damit den Film und die Literatur als Formen der Repräsentation von Welt, die – im Unterschied zur Renaissancemalerei oder auch, wie im nächsten Kapitel zu zeigen sein wird, zur Fotografie – imstande sind, Erlebnisqualitäten, Gefühle zu vermitteln. Sie selbst findet einmal mehr »keinen Ausdruck« für das, was mit ihr geschieht, keine Worte für ihre Emotionen.

¹⁷⁷ TKA4, 204.

¹⁷⁸ TKA4, 204.

¹⁷⁹ TKA4, 205.

¹⁸⁰ TKA4, 201.

¹⁸¹ TKA4, 200 f.

Beatrix ist aber nicht nur unfähig, ihre eigenen Gefühle sprachlich zu fassen, sondern die Welt ist in ihren Augen offenbar zu einer unwirklicheren Version dessen geworden, was sie aus den Filmen kennt. Die Matrize von Beatrix' Welterfahrung, um mit Günther Anders zu sprechen, sind die phantomhaften Bilder, die das Kino und – bei Anders vor allem – das Fernsehen den Menschen liefern.¹⁸² In seiner gegenüber *Probleme Probleme* gut ein Jahrzehnt älteren Kulturdiagnose *Die Welt als Phantom und Matrize* hält Anders fest, dass Fernsehbilder vorgaukeln, die ›Wirklichkeit‹ zu sein, und dass sie dadurch gegenüber der Welt zu etwas Primärem werden.¹⁸³ Obwohl *Die Antiquiertheit des Menschen* in Bachmanns Bibliothek nicht nachgewiesen ist, scheint sie Anders' Pessimismus zu teilen, wonach die Fernsehbilder zu einer Formel geworden seien, die das Alltagserleben und die Erfahrungen des Publikums derart präge, dass zur Beschreibung von Erlebtem und Erfahrenem nur mehr auf sie zurückgegriffen werde.¹⁸⁴ In einem der letzten Interviews, die Bachmann gab, einem Gespräch mit Karol Sauerland im Mai 1973, stimmt sie Anders jedenfalls implizit zu, wenn sie einen »Erfahrungsschwund« konstatiert, der zustande komme »durch die Entwicklung der Massenmedien, durch das Leben aus zweiter Hand«.¹⁸⁵ Wenige Jahre nach dem Erscheinen des *Simultan*-Bandes greift Susan Sontag dann Anders' Gedanken auf und hält in ihrer 1978 erstmals auf Deutsch erschienenen Essaysammlung *Über Fotografie* fest, dass die Wendung, »alles sei ›wie im Film‹ gewesen«, die Beatrix hier sinngemäß verwendet, dann benutzt werde, wenn der Sprecher die besondere ›Echtheit‹ des Erlebnisses betonen wolle.¹⁸⁶ Sie ist damit ein Symptom der unwirklich gewordenen Realität.

Bereits früher in der Erzählung wird deutlich, dass Beatrix Kino und Realität nicht auseinanderhalten kann, beziehungsweise von den Ereignissen auf der Leinwand stärker berührt wird, als von dem, was in ihrem weiteren Umfeld geschieht. Sie entscheidet sich gegen einen Gang ins Kino nach dem Friseurbesuch,

denn im Kino gab es sicher wieder einen dieser anstrengenden Filme, mit Mord und Totschlag und manchmal sogar Krieg, und wenn auch alles gestellt und erfunden war, nahm es sie doch zu sehr mit, gerade weil es in der Wirklichkeit anders

¹⁸² Vgl. Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 188.

¹⁸³ Vgl. ebd., S. 163–170; 179–183; 188–196.

¹⁸⁴ Vgl. ebd., S. 169; 196–198.

¹⁸⁵ Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München, Zürich: Piper, 1983.

¹⁸⁶ Susan Sontag, *Die Bilderwelt*, in: dies., *Über Fotografie* [engl. 1977], hg. v. Mark W. Rien und Gertrud Baruch, München und Wien: Hanser, ³1989, S. 141–166, hier S. 148.

zugang. In ihrer Wirklichkeit gab es nur Guggi, die ein Problem war, aber auch das war nur leihweise ein Problem [...].¹⁸⁷

Wie gesehen hat Beatrix sehr wohl noch andere Probleme, und zwar nicht, wie sie selbst vielleicht sogar glauben würde, nur solche, die ihr Äußeres betreffen.¹⁸⁸ – Im Titel der Erzählung wird mit der Doppelung der »Probleme« jene Anreicherung mit Bedeutung damit gerade vorgenommen, von der im Zusammenhang mit dem Wort ›Reflexion‹ und der echohaften Sprachverwendung bereits die Rede war und die die sprachliche Repetition vom Spiegelbild unterscheidet: Das Wort ›Probleme‹ verweist sowohl auf das ›geliehene‹ Problem Guggi, als auch auf Beatrix' ›Probleme‹ mit ihrem Äußeren, als auch auf die Probleme, die sich aus der hier vermuteten Missbrauchserfahrung ergeben, kurz: es verweist auf sämtliche »Probleme‹ der Figur Beatrix (›Probleme‹, die ihrerseits auf mehr als nur einer Ebene angesiedelt sind).¹⁸⁹ Es können mit dem Wort aber auch, wie Meyer festhält, ›Probleme‹ »auf einer Meta-Ebene« gemeint sein, »Probleme«, die mit der Perzeption von Wirklichkeit und der Rezeption von sprachlichen wie visuellen Bildern« zu tun haben.¹⁹⁰ Die Wiederholung des Wortes zeigt dabei weniger an, dass sich jedem Glied des Titels genau ein Problem zuweisen lässt, als dass damit auf den semantischen Reichtum jedes Wortes aufmerksam gemacht wird. – Verantwortlich für Beatrix' Derealisationserfahrungen sind nun jene tieferliegenden, ihr unzugänglichen Probleme, die sich wohl aus der unbewältigte Missbrauchserfahrung ergeben haben, und nicht, oder mindestens nicht zuerst, die phantomhaften Bewegtbilder, wie Anders diagnostiziert. Die tendenzielle Ununterscheidbarkeit von Schein und Sein, von Original und Abbild, die in der Erzählung vor allem über das Spiegelmotiv thematisiert wird, wird hier aber anhand einer weiteren visuellen Repräsentationsform noch einmal verhandelt und problematisiert.

Die Bereitwilligkeit, mit der Beatrix dabei ihr Leben zum Film erklärt, und die Tatsache, dass sie nur von Filmen emotional bewegt wird, finden ihre Umkehrung in der Figur der Elisabeth Matrei in *Drei Wege zum See*. Obwohl Elisabeth dieselbe Erfahrung macht wie Beatrix, wertet sie diese ganz anders: Sie bedauert, dass ihr das eigene Leben über den für die Arbeit recherchierten Geschichten und ihren glamourösen Bekanntschaften »oft vergangen war wie einem Zuschauer, der Tag

¹⁸⁷ TKA4, 194 f.

¹⁸⁸ Vgl. dagegen Bannasch, die behauptet, Beatrix sei die einzige Figur des Bandes, die außer den an sie herangetragenen Ansprüchen ihrer Mitmenschen keine Probleme habe. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 63.

¹⁸⁹ Meyer, Jenseits der Spiegel, S. 95.

¹⁹⁰ Ebd.

für Tag ins Kino geht und sich narkotisieren läßt von einer Gegenwelt.«¹⁹¹ So sind denn auch die Umstände, unter denen Elisabeth ein entwirklichtes Leben führt, andere als in Beatrix' Fall, und Elisabeths Versuch, darüber zu reflektieren, bringt sie am Ende der Erzählung zu einer Erkenntnis, wie sie Beatrix verschlossen bleiben muss. Die Abbilder von Welt, denen Elisabeth vertraut, sind den Spiegelbildern und Renaissancegemälden, mit denen Beatrix assoziiert wird, aber durchaus vergleichbar.

¹⁹¹ TKA4, 420.

4. »[E]s ist natürlich anders in der Wirklichkeit« Zwischen Sehen und Fühlen: *Drei Wege zum See*

Den Fotografien, die Elisabeth schießt und betrachtet, und der Karte, der sie auf ihren Wanderungen vertraut, liegt zwar ein ähnliches Konzept von Visualität zugrunde wie den visuellen Repräsentationen, die in *Probleme Probleme* thematisiert werden; sie unterscheiden sich von diesen aber insofern, als sie scheinbar stärker mit der Welt als mit dem Ich befasst sind. In beiden Erzählungen werden Repräsentationen vorgestellt, die dem ›fotografisch‹ Sehenden dessen Konzept eines von der Welt getrennten, ihr souverän und kontrollierend gegenüberstehenden Subjekts und einer objektiv gegebenen und im Sehen verlustlos und vollständig wahrnehmbaren Welt bestätigen. Das Spiegelbild und Dürers *Selbstbildnis* zeigen dabei das geschlossene Subjekt, Karte und Fotografie dagegen die vermeintlich von keinem Subjekt beeinflusste Welt. Darin, dass *Drei Wege zum See* innerhalb des Verhältnisses zwischen Ich und Welt eher auf die Welt fokussiert, trifft sie sich wiederum mit *Ihr glücklichen Augen*. Von beiden bisher diskutierten Erzählungen ist die Anlage der letzten *Simultan*-Erzählung aber insofern verschieden, als ihre Protagonistin visuelle Repräsentationen nicht nur wahrnimmt, sondern selbst herstellt, also ›aktiv‹ mit Sichtbarem beschäftigt ist. Gleichzeitig sind aber auch hier wieder ›rezeptives‹ Sehen und ›produktives‹ Herstellen derart miteinander verknüpft, dass Elisabeths berufliche Tätigkeit ihre Wahrnehmung der Welt und ihr Verhältnis zu dieser entscheidend beeinflusst: Sie ist, wie Beatrix, eine Vertreterin des ›fotografischen‹ Sehens. Weil sie ihren Blick aber statt in einen Spiegel auf die ihr scheinbar unabhängig gegenüberstehende Welt richtet, akzentuiert sich die Problematik, dass Körper und Bild in diesem Visualitätskonzept auseinandertreten, leicht anders.

Zunächst dissoziiert Elisabeth sich in ihrer Funktion als Bilderzeugerin von ihrem Körper: Als Fotografin muss sie ihren Körper verleugnen. Als Privatperson versucht sie dagegen, den Bedürfnissen dieses Körpers zu folgen, zu ihm und allem, was mit ihm zusammenhängt, in Verbindung zu bleiben. Im Lauf der Erzählung beginnt Elisabeth dann die Kluft zu empfinden, die sich in ihrem Leben aufgetan hat zwischen Körper und Geist, Fühlen und Sehen, zwischen ihren ›weiblichen‹ Wünschen im Privaten und ihrer ›männlichen‹ Berufspersona, zwischen dem Einnehmen der Position »woman as man's object« und ihrem beruflichen Handeln

als »disembodied universal subject«, wie es Sara Lennox auf den Punkt bringt.¹ Diese Kluft kann sich aber erst schließen, nachdem eine der beiden Repräsentationsformen, denen Elisabeth vertraut hatte, sie im Stich gelassen hat: die Karte, auf der die titelgebenden drei Wege zum See verzeichnet sein sollen.

Diese Karte, auf die bereits im Paratext der Erzählung hingedeutet wird, weist von der Forschung bisher übersehene strukturelle Gemeinsamkeiten mit den Fotografien auf, die Elisabeth aus Kriegsgebieten und von der Trauung ihres Bruders mitbringt. Angesichts dieser Ähnlichkeiten lässt sich behaupten, dass Elisabeth erst während ihrer Wanderungen in der Zeit der Rahmenerzählung tatsächlich begreift, »was Trotta gemeint hatte«,² als er in der Zeit ihrer Beziehung Kritik an der Fotografie und Elisabeths naivem Glauben an die Beweiskraft und die Wirkungsmacht von Fotografien geübt hatte. Zwar kann Elisabeth schon früher viele Aspekte dieser Kritik intellektuell nachvollziehen; erst in der leibhaftig erlebten Divergenz zwischen kartographischer Repräsentation und real erwandeter Landschaft aber erfährt Elisabeth die volle Tragweite von Trottas Kritik.³

Was Trotta auf verschiedenen Ebenen anprangert, ist das Auseinandertreten von Körper und Bild beziehungsweise Bilderzeugung, mit dem Elisabeth in ihrem Leben insgesamt zu kämpfen hat. Dass das der Kern von Trottas Kritik ist, soll nach einem Abgleich von Karte und Fotografie hinsichtlich der in ihnen implizierten Visualitätskonzepte aufgezeigt werden. Hierbei kann auf die vielzähligen Arbeiten zurückgegriffen werden, die die Darstellung der Fotografie in *Drei Wege zum See* ins Zentrum ihrer Untersuchung gerückt haben. Inwiefern das berufsmäßige »fotografische« Sehen Elisabeths Privatleben geprägt hat und wie sodann die Wanderungen ihr Verständnis von Trottas Kritik schärfen, soll im Anschluss herausgearbeitet werden. Zuletzt muss die Schlusszene von *Drei Wege zum See* genau betrachtet werden, ereignet sich in ihr doch ein »Sehen von innen nach außen«, das im Unter-

¹ Sara Lennox, *The Woman Who Rode Away*. Ingeborg Bachmann and Postcoloniality, Gisela Brinker-Gabler und Markus Zisselsberger (Hgg.), »If We Had the Word«. Ingeborg Bachmann. Views and Reviews, Riverside: Ariadne, 2004 (Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought), S. 208–220, hier S. 216.

² TKA4, 389.

³ Man könnte mit Krylova auch dafür argumentieren, dass Elisabeth Trotta erst dann »wirklich« versteht, wenn sie am Ende der Erzählung dessen Vetter Branco wiederbegegnet. Krylova bezieht sich indes nicht auf Trottas Kritik an der Fotografie, deren Tragweite Elisabeth in der Begegnung mit Branco voll bewusst, das heißt auch emotional nachvollziehbar werde, sondern auf Vorstellungen Trottas zur österreichischen Nationalität und den Ausdruck »Fremde als Bestimmung« (TKA4, 384). Vgl. Krylova, *Walking Through History*, S. 55. Es wird im Folgenden zu zeigen sein, wie die Wanderungen und die Begegnung mit Branco zusammenspielen und Elisabeth zu einem Erkenntnisgewinn verhelfen.

schied zu Mirandas verklärender Umgestaltung von Welt diese Welt durchaus nicht verabschiedet, ihr vielmehr mit einem geschärften Bewusstsein begegnet, wie es weder Beatrix noch Miranda im Laufe ihrer jeweiligen Erzählungen entwickelt haben.

Wenn nun zunächst von den Ähnlichkeiten zwischen Karte und Fotografie die Rede sein wird, dann muss dazu angemerkt werden, dass sich die Bachmann-Forschung bisher überhaupt nicht für die Karte als visuelle Repräsentationsform interessiert hat.⁴ Sie ist bisher stets direkt und einzig auf den »topographischen Irrtum« eingegangen,⁵ dass die drei kartographisch verzeichneten Wege allesamt nicht mehr zum See führen. Dieser »Irrtum« wurde in verschiedenster Weise ausgedeutet: psychologisch (als »Kritik Bachmanns [...] an Freuds topographischem Modell des Gedächtnisses«⁶ oder aber als psychotopographisches Unterwegssein zum Ursprung der eigenen Identität, wobei mit dem Abbrechen der Wege die Hoffnung enttäuscht wird, diesen Ursprung zu finden⁷), literaturtheoretisch-poetologisch (das Abbrechen der Wege soll dann für einen falschen Umgang mit literarischen Topoi⁸ oder aber für das Scheitern dreier Autoren stehen, die »die Last der kollektiven und individuellen Geschichte nicht zu tragen vermocht« haben⁹), biographisch (dabei stehen die Wege wahlweise für drei Orte,¹⁰ drei Männer,¹¹ für eine Vielzahl von

⁴ Vgl. dazu auch Folkvord, die zu einem ähnlichen Schluss bezüglich der Behandlung von Elisabeths Wanderungen in der Forschung kommt: »[D]ie textliche Darstellung der Wanderung [wird] gleich als *etwas anderes als* Bewegung zu Fuß durch eine Landschaft verstanden.« Ingvild Folkvord, *Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa*, Hannover: Wehrhahn, 2003, S. 169.

⁵ Der Begriff stammt von Robert Pichl, *Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See* oder die Auflösung eines topographischen Irrtums, in: Eijirō Iwasaki (Hg.), *Begegnung mit dem »Fremden«*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990, München: Iudicium, Bd. 9, S. 447–454. Bannasch übernimmt den Terminus und verwendet ihn exzessiv. Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 45–48, 81, 85, 89, 92, 128, 141, 157–159.

⁶ Bannasch *Von vorletzten Dingen*, S. 46.

⁷ Krylova, *Walking Through History*, S. 37–41, 58 f.

⁸ Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 157–159. Elisabeth verliebe sich in die literarische Figur Manes (aus dem Werk Joseph Roths), dem der reale Manes (in *Drei Wege zum See*) dann nicht entspreche.

⁹ Joachim Hoell, *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Albtraum*. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard, Berlin: Van Bremen, 2000 (biblioteca aestetica. Schriften zur Kultur, Bd. 5), S. 183. Hoell meint die drei Autoren, die Bachmann zur Figurengestaltung des Trotta inspiriert haben: Joseph Roth, Jean Améry und Paul Celan.

¹⁰ Weigel nennt drei Städte, in denen Elisabeth im Laufe ihres Lebens gelebt, in denen sich ihre Karriere entfaltet und sie mit unterschiedlichen Männern Beziehungen geführt hat: Wien, Paris und New York. Weigel, *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, S. 399.

¹¹ Hoell ordnet die drei Wege den Männern Trotta, Manes und Hugh zu, Heidelberger-Leonard drei nicht näher definierten Liebesbeziehungen, Bartsch und Omelianuk jeweils den drei Männern, die ihren Namen und Herkunftsorten nach aus Joseph Roths Werk stammen. Dazu Omelianuk: »Each of the borrowed characters, Trotta, Manes and Branco, represents one existential possibility or, more correctly, consequence for 20th century Central European man whose political and spiritual roots

Dreierkonstellationen¹² oder die Tatsache, dass alle ›Lebenswege‹ von Elisabeth in die Irre geführt haben¹³), gendertheoretisch (die Wege werden explizit¹⁴ oder implizit mit den drei Elisabeths und deren jeweiligen Lebensentwürfen verknüpft¹⁵) und/oder politisch.¹⁶ Was die Karte indes leistet und wovor sie bei der Wiedergabe von Welt versagt, warum Elisabeth ihr derart vertraut und auf sie angewiesen ist und was die Nichtübereinstimmung von Karte und Realität konkret bedeutet – und nicht im übertragenen Sinne meint –, das blieb unterbeleuchtet. Die Wege stehen nicht nur symbolisch für verschieden Optionen, die alle nicht mehr gangbar sind, sondern sie machen konkret auf die Mängel der Karte aufmerksam und damit die Unzulänglichkeiten der Fotografie erfahrbar. Elisabeth muss für die Erfahrung des Kerns von Trottas Kritik aus der Position der Fotografin, in der sie Welt hauptsächlich (re-)produziert, in die stärker rezeptive Rolle der Wandererin und Kartenleserin rücken, in der sie Welt wahrnimmt.

have been severed with the discrediting of the traditional family model: suicide (the route chosen by Franz Joseph Eugen Trotta); capitulation to the liberal-capitalist values of the New World (the choice made by Manes); and integration with the larger social body of agrarian communalism in Eastern Europe (the path trodden by Branco).« Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 166; Hoell, *Mythenreiche Vorstellungswelt*, S. 182; Heidelberger-Leonard, *Versuchte Nähe*, S. 118; Irena Omelianuk, Ingeborg Bachmann's *Drei Wege zum See: A Legacy of Joseph Roth*, in: *Seminar* 19.1 (1983), S. 246–264, hier S. 257.

¹² Lensing hält fest, dass man versucht sei, die drei Männer aus Joseph Roths Werk den Wegen zuzuordnen, und fährt fort: »However, the apparent symmetry of the connection between the three Rothian names and the three paths proves deceptive. [...] [O]ther overlapping triads of names, places and characters call into question the ready equation between the three topographical possibilities and the trio borrowed from the *Kapuzinergruft*.« Lensing, *Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta*, S. 58.

¹³ Pichl weist darauf hin, dass Elisabeths Erinnerung zunächst in »ungeordneten Assoziationsgruppen« abläuft, »die an Örtlichkeiten (Wien, Paris, New York), Männerbeziehungen (mit Franz Josef [sic] Trotta, Manes, Hugh, Philippe,...) und Lebensformen (dem realen Verhaftetsein in der Karrierewelt bei gleichzeitig mentaler Teilhabe an der vergangenen Lebensordnung des ›Hauses Österreich‹) anknüpfen.« Eine zwingende Zuordnung einzelner Erinnerungen zu den drei Wegen ergebe sich daraus nicht; alle ›Lebenswege‹ aber erwiesen sich als Irrwege. Pichl, *Verfremdete Heimat*, S. 450.

¹⁴ Hoell, *Mythenreiche Vorstellungswelt*, S. 182.

¹⁵ Vgl. Christine Kanz, »Viel couragierter als unsere Herren« – Elisabeth Matrei in *Drei Wege zum See*, in: Mayer, *Interpretationen*, S. 196–219, hier S. 202. Kanz geht zwar nicht explizit auf die symbolische Bedeutung der drei Wanderwege ein, notiert zu den drei Elisabeths in der Erzählung aber, dass diese »unterschiedliche Lebenswege von Frauen präsentieren – Ehefrau und Mutter (Liz), verheiratete, ihren Beruf vermutlich nicht ausübende Intellektuelle mit Liebhaber (Mihailovics), alleinlebende Karrierefrau mit wechselnden, oberflächlichen Liebesbeziehungen (Matrei).« Die Lebens- mit den Wanderwegen zu assoziieren, läge nahe.

¹⁶ Dippel ordnet den drei Wegen drei politische Systeme zu: Kapitalismus, Sozialismus, Titoismus. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 59 f. Hoell liest die drei Wege als drei Möglichkeiten, mit der Geschichte umzugehen: »Der Vater lebt im habsburgischen Mythos, Trotta hält den Mythos von Österreich als Opfer des deutschen Faschismus aufrecht; beide schließen sich aus der Geschichte aus, der eine in der Vergangenheitsfixierung, der andere in der Negation. Die übrigen [scil. Menschen wie Hugh, Manes oder Liz] leben rastlos und unreflektiert in der Gegenwart.« Hoell, *Mythenreiche Vorstellungswelt*, S. 183.

4.1 »[A]ber die Fotos waren doch kein Indiz«: Fotografie, Karte und das Problem der Objektivität

Bevor Elisabeth im Wandern die Differenz zwischen der Erfahrung und den scheinbar objektiven Repräsentationen von Welt erlebt, geht sie ihr beim Betrachten der Hochzeitsfotos ihres Bruders bereits teilweise auf. Dabei verbindet die Art und Weise, mit der Elisabeth die Fotografien in den Blick nimmt, diese besonders eindeutig mit der Karte, von der der »Autor« in seiner Vorbemerkung zu der Erzählung spricht.¹⁷ Diese, eine »Wanderkarte für das Kreuzberggebiet, herausgegeben vom Fremdenverkehrsamt, in Zusammenarbeit mit dem Vermessungsamt der Landeshauptstadt Klagenfurt, Auflage 1968«, auf der »10 Wege eingetragen« sind, deren drei zum See führen, »der Höhenweg 1 und die Wege 7 und 8«,¹⁸ wird mit einem solchen Daten- und Faktenreichtum beschrieben, dass die Überprüfung der Angaben des »Autor[s]« keine Probleme bereiten dürfte. »[W]ie ein Detektiv« könnte man den »Indiz[ien]« nachgehen¹⁹ und würde die entsprechende Karte finden. Genau so, wie man die Karte aufspüren könnte, damit aber noch nichts über die Erzählung herausgefunden hätte – die Vorbemerkung ist diesbezüglich eine Finte²⁰ –, genau so betrachtet Elisabeth die Hochzeitsfotos, kommt dem Unbehagen, das sie dabei empfindet, aber nicht auf die Spur. Sie stellt beim Durchsehen der Hochzeitsbilder, »dilettantische Fotos in ihren Augen, den fachmännischen,«²¹ zunächst fest, dass man bei einer Fotografie, auf der sie und die Frischverheirateten abgebildet sind, »bei einer kleinen Umgruppierung, [...] eher Robert und sie für das Paar halten konnte« als diesen und seine Frau,²² und kommt schließlich zum Schluss, dass »ihr etwas entgangen sein [musste] in London«:

¹⁷ TKA4, 361.

¹⁸ Ebd.

¹⁹ TKA4, 366.

²⁰ Das erklärt auch, warum meines Erachtens bisher niemand schlüssig darlegen konnte, wie die Tatsache, dass »der Autor dieser Wanderkarte Glauben schenkte«, mit der Aussage zusammenhängt, dass der »Ursprung dieser Geschichte [...] im Topographischen« liege (TKA4, 361): Karte und Erzählung haben ebenso wenig miteinander zu tun wie die Landschaft, die Elisabeth erwandert, noch mit der beschriebenen Karte gemein hat.

Bedenkenswert erscheint mir ein etwas unbeholfen formulierter Gedanke von Folkvord zur Vorbemerkung. Die Zusammenstellung der Worte »Ursprung« und »Topographie«, so schreibt sie, funktioniere »als ein Oxymoron«: »[W]enn die schriftliche Beschreibung des Ortes den Ursprung der Geschichte ausmacht, impliziert dies die Vorstellung, daß etwas immer dem Anfang vorausgeht.« (S. 150) Die Nicht-Ursprünglichkeit jeder literarischen oder künstlerischen Äußerung und die Mittelbarkeit jeder Begegnung mit einer Landschaft, die das Wort »Topographie« impliziert, wie Folkvord weiter zeigt, würde damit Elisabeths später aufzuzeigende Sehnsucht nach Ursprünglichkeit und Unmittelbarkeit bereits vor dem Beginn der Erzählung in Frage stellen. Vgl. Folkvord, *Sich ein Haus schreiben*, S. 150–153.

²¹ TKA4, 364.

²² TKA4, 365.

[A]ber die Fotos waren doch kein Indiz, obwohl sie die Abzüge noch einmal genau betrachtete wie ein Detektiv, der diesem Etwas auf die Spur kommen wollte. Wo blieb diesmal ihre Witterung, ihre Fähigkeit, blitzschnell einer Sache auf den Grund zu kommen oder sich oder anderen, in einer Sache? Entweder hing es mit Robert und ihr zusammen oder mit Robert und Liz.²³

Auf die Ursache für Elisabeths seltsame Stimmung bei der Betrachtung der Hochzeitsfotos und die Beschaffenheit ihrer Gefühle gegenüber dem Bruder soll später genauer eingegangen werden; zunächst gilt es festzuhalten, dass Elisabeth zum einen das, was sie hier empfindet, nicht artikulieren kann, es zum anderen aber in der Fotografie auch nicht auffindbar ist. Dass Fotografien Gefühle nicht wiederzugeben vermögen, hat seine Entsprechung darin, dass ›fotografisch‹ Sehende keinen Zugang zu ihren Emotionen haben.

Wenn Fotografien und eben auch Karten Gefühlsintensitäten nicht einzufangen und keine Geschichten zu erzählen vermögen, dann liegt das daran, dass sie eine Welt präsentieren, wie sie Vertreter und Vertreterinnen einer ›fotografischen‹ Wahrnehmung imaginieren, und ein Subjekt implizieren, das mit dieser Welt in keinerlei emotionalem Austausch steht und sie niemals gemäß seinen Vorstellungen verändert. Dieses Subjekt ist demjenigen, das die Renaissance entwirft, äußerst ähnlich. Reflektiert wird das im *Simultan*-Band nicht zuletzt dadurch, dass Elisabeth Matrei mit jener anderen Elisabeth M. assoziiert wird, die sich auf Renaissancemalerei spezialisiert hat: Beatrix' Cousine Elisabeth Mihailovics. Diese ist der Kriegsfotografin nicht nur dem Namen nach verwandt, sondern sie hat in *Drei Wege zum See* auch einen später noch etwas genauer zu betrachtenden Auftritt, durch den sie der Protagonistin weiter angenähert wird.²⁴ Ihr sehr leibliches Ende – sie wird schließlich zum Mordopfer²⁵ –, steht dabei im Widerspruch zu den Vorstellungen von Ich und Welt, die in jenen bildnerischen Darstellungen aufgehoben sind, mit denen Elisabeth Mihailovics beruflich beschäftigt ist: Die Körpervergessenheit von Renaissancemalerei und Fotografie (auf die Karte wird zurückzukommen sein) findet in der Realität keine Bestätigung; gerade die ›fotografisch‹ sehenden Figuren werden von der Tatsache ihrer leiblichen Existenzweise eingeholt und erweisen sich als sterblich.

Sowohl die Renaissancemalerei als auch die Fotografie zeugen von einem Verständnis, demzufolge die Welt allein über die Augen erfahren werden kann und also für die Herstellung eines Bildes von und eines Verhältnisses zur Welt kein

²³ TKA4, 366.

²⁴ Vgl. TKA4, 392 f.

²⁵ Vgl. TKA4, 449–454.

Körper von Nöten ist. Dass die Darstellung durch irgendeine Form von Körperlichkeit beeinflusst werden könnte, würden Vertreter und Vertreterinnen eines ›fotografischen‹ Sehens für Fotografie und Renaissancemalerei in Abrede stellen, weil sie davon überzeugt sind, dass die Grenze zwischen Ich und Welt stabil und klar sei. Das Subjekt kann in dieser Konzeption nicht in die dargestellte Welt eingegriffen haben und die Darstellung müsste demnach von Emotionen und Privatinteressen völlig frei sein.

Elisabeth kann deswegen davon überzeugt sein, dass sie mit ihren Fotografien den Betrachtern derselben ein exaktes Abbild der Kriegssituation liefert: »[D]ie Leute mußten erfahren, *genau*, was dort vor sich ging«,²⁶ argumentiert sie für die Wichtigkeit ihrer Tätigkeit. An der Faktentreue ihrer Bilder beginnt Elisabeth aber im Verlauf der Erzählung ebenso zu zweifeln, wie sie infrage zu stellen beginnt, ob hinter ihren Aufnahmen nicht doch bestimmte Interessen stehen. Diese werden unter anderem in dem einer journalistischen Fotografie jeweils beigegeben Bildtext manifest, legt dieser doch dem Betrachter oder der Betrachterin der scheinbar objektiv und vollständig eingefangenen Welt eine Deutung des Sichtbaren nahe, die stets von politischen, moralisch-ethischen und gesellschaftlichen Überzeugungen gefärbt ist. Fotografien sind mitnichten selbsterklärend, und das liegt nicht zuletzt daran, dass sie eben keine Geschichte erzählen, sondern nur einen isolierten Ausschnitt präsentieren. Nachdem Elisabeth erkannt hat, dass auch sie ihre scheinbar interessellos gefertigten Bilder bisweilen unzulässig interpretiert, nachdem sie selbst den »Grenzübertritt in die erste Lüge, die ihr klar war«, vollzogen hat, beginnt sie, »ihre Bildtexte« wieder und wieder zu überlesen und zu redigieren, »stundenlang, ehe sie sie abholen« lässt.²⁷ Nicht erst die Deutung aber macht Fotografien problematisch, sondern auch ihre nur scheinbare Faktentreue:

[W]as unterschied so sehr die Fotos von Fensterstürzen, Zugunglücken, weinenden Müttern und grauvollen Slums von den Bildern, die von allen Kriegsschauplätzen geschickt wurden, und hätten nicht so viele Fotografen das wirklich fotografiert, dann hätte man diese Aufnahmen genau so geschickt herstellen können, wie ein geschickter Bilderfälscher ein Original eben fälschen kann[.]²⁸

Obwohl die Referentialität von Fotografien nirgends in Zweifel gezogen wird, werden die Möglichkeiten ihrer Manipulierbarkeit also verschiedentlich beleuchtet und

²⁶ TKA4, 385, keine Hervorhebung im Original.

²⁷ TKA4, 389.

²⁸ TKA4, 386 f.

der Konstruktionscharakter auch der dokumentarischen, ihrem Anspruch nach nur informierenden Fotografie ausgestellt.²⁹

Neben dem wie auch immer gearteten Abhängigkeitsverhältnis, das zwischen dem Objekt der Darstellung und der fotografischen Darstellung selbst besteht oder wenigstens in den frühen 1970er-Jahren, vor der Digitalisierung der Fotografie, noch bestanden hat, stellt *Drei Wege zum See* nur eine weitere vorgebliche Qualität von Fotografien nicht infrage: deren Emotionslosigkeit. Wie bereits gesehen, ist der Zugang zu den eigenen Gefühle das große Defizit, das Elisabeth in ihrer Beziehung zur Welt, in ihrer Weltwahrnehmung aufweist, und erscheinen Gefühle gleichzeitig nicht fotografisch darstellbar. Die Fotografie trifft sich darin wiederum mit der Renaissancemalerei, als deren wesentlichstes Versäumnis im Umgang mit »dem Wirklichen« Jean Améry ja die Emotionslosigkeit der Darstellung herausgearbeitet hat. Améry wird damit nicht von ungefähr zu einer wichtigen Stimme im Rahmen der breit angelegten Kritik, die in *Drei Wege zum See* an der Fotografie geübt wird.

Diese Kritik gilt, mindestens in Teilen, auch für die Karte. Referentialität, Faktentreue, Objektivität und Emotionslosigkeit der Darstellung jedenfalls sind Eigenschaften, die dieser visuellen Repräsentationsform gerade so zugeschrieben werden wie der Fotografie. Dass »der Autor« indes schon in der Vorbemerkung zu *Drei Wege zum See* festhält, er habe einer Karte »Glauben [ge]schenkt[]«,³⁰ verweist darauf, dass diese ein unsicheres, zumindest veränderbares Wissen präsentiert. Die Welt wird sich in der Erzählung denn auch als gegenüber der Karte bereits veränderte herausstellen; mit der Referentialität und Faktentreue *dieser* Wanderkarte ist es also nicht (mehr) besonders weit her. Nicht oder höchstens indirekt in-

²⁹ Vgl. zum Begriff der informativen oder dokumentarischen Fotografie etwa die Definition des Fotografiekritikers A. D. Coleman. Dieser hält fest, dass in der informativen Fotografie mehrere »Glaubensartikel« ein »quasi-religiöse[s] Verhältnis[] zwischen Urheber und Betrachter des Bildes« stifteten: »auf der einen Seite, daß der Urheber die Übertragung der Realität ins Bild nicht entscheidend beeinflusst hat, auf der anderen Seite, daß der Betrachter nicht die Identität des Urhebers, sondern nur die bildgewordene ursprüngliche Realität in Betracht zieht. Als persönliches, subjektives Moment ist einzig die Entscheidung des Fotografen zugelassen, welchen Teilen der Realität der sich zuwendet. Alle anderen Aspekte der Präsentation werden als neutral erachtet.« A. D. Coleman, *Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition* [engl. 1976], in: Wolfgang Kemp (Hg.), *Theorie der Fotografie III. 1945–1980*, München: Schirmer/Mosel, 1999, S. 239–243, hier S. 240 f. Dippel zeigt auf, inwiefern Überlegungen von Joseph Roth beeinflusst haben könnten, dass und wie in *Drei Wege zum See* die vermeintliche Faktentreue und Objektivität der Fotografie in Zweifel gezogen und die dokumentarische Berichterstattung kritisiert wird. Vgl. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 103–114.

³⁰ TKA4, 361.

frage gestellt werden dagegen die Emotionslosigkeit der kartographischen Darbietung von Welt und deren Unabhängigkeit von bestimmten Interessen.³¹

Beide Eigenschaften, die vorgebliche Interesse- und die Emotionslosigkeit der Darstellung, sind eine Konsequenz davon, dass der Urheber beziehungsweise das wahrnehmende, körperliche Subjekt aus der kartographischen Darstellung noch nachdrücklicher eliminiert werden als aus der Renaissancemalerei und der Fotografie.³² Während dort immer noch ein Subjekt oder mindestens ein Auge impliziert wird, das von einem Ort im Raum aus die Welt erfasst, kommt dem Blick auf die Karte einzig die absolute Position eines allwissenden Gottes gleich. Der gottähnliche Überblick geht einher mit der Vorstellung einer totalen Erfassbarkeit der Welt bei gleichzeitig vollständiger Körperlosigkeit des erfassenden Subjekts. Die Welt ist diesem Subjekt dargeboten, nicht mehr nur auf es hin orientiert. (Es erstaunt nicht, dass die Geschichte der neuzeitlichen Kartographie in der Renaissance beginnt, als, wie Moritz Reiffers es formuliert, »sich die Konzepte einer göttlichen und einer menschlichen Wissensform als nicht mehr unvermittelbar entgegengesetzt darstellten.«³³) Dass Elisabeth diesen absoluten Standpunkt zu Beginn ihrer Wanderungen im heimatlichen Wald aufgibt – »der ›Aussichtsturm‹ gefiel ihr nicht mehr«³⁴ –, ist die erste Voraussetzung dafür, dass sie sich endgültig von ihrem

³¹ Implizit wird die Neutralität der Karte möglicherweise dann infrage gestellt, wenn Elisabeth über das Habsburgerreich nachdenkt, dieses »sinnlose Riesenreich«, das es »nicht mehr g[i]b[t]« (TKA4, 417 f.), das jedenfalls auf Karten nicht mehr verzeichnet ist und »keine Pässe [mehr, F.G.] ausstellt[]« (TKA4, 367), aber dennoch für die wichtigsten Figuren der Erzählung weiterhin von großer emotionaler Bedeutung ist. Dass eine Funktion der Karte die ist, politische Interessen zu Fakten zu machen, kann insbesondere dann zu Bewusstsein kommen, wenn Grenzen neu gezogen werden. Karten sind, wie Weigel in ihrer frühen Bestandsaufnahme zur kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit ihnen festhält, machtvolle »symbolische[] Konstruktionen« (S. 153) und keineswegs »objektive«, interesselose Wiedergaben von Welt. Vgl. Sigrid Weigel, *Zum topographical turn. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften*, in: *KulturPoetik 2.2* (2002), S. 151–165. Vgl. zur »Karte als Machtmittel« (S. 385) auch Rolf F. Nohr, »Nun haben wir endlich in unserem Heim ein Fenster zur Welt«. Kartographien und Topographien des Fernsehens, in: *Stockhammer, TopoGraphien der Moderne*, S. 383–397, hier S. 383–389; zum *topographical turn*, im Zuge dessen die Herstellbarkeit, Herstellung und Konstruiertheit von Räumen insbesondere in der Kartographie in den Fokus kulturwissenschaftlicher Untersuchungen zum Raum rückte, auch Kirsten Wagner, *Topographical Turn*, in: *Stephan Günzel (Hg.), Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2010, S. 100–109.

Zur Problematik, dass der geschichtliche »Riß« (TKA4, 429) von 1914, der Anfang vom Ende der Donaumonarchie, in *Drei Wege zum See* sehr viel prominenter fungiert als die Zeit des Nationalsozialismus' und von mehreren Figuren die sogenannte »Opferthese« vertreten wird, vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 128–137; Hoell, *Mythenreiche Vorstellungswelt*, S. 174–179.

³² Zum Subjekt der Karte vgl. das Kapitel »Kartographische Repräsentation« in Rolf F. Nohr, *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung*, München: LIT, 2002 (Publizistik, Bd. 10), S. 182–204; Moritz Reiffers, *Das Ganze im Blick. Eine Kulturgeschichte des Überblicks vom Mittelalter bis zur Moderne*, Bielefeld: transcript, 2013, S. 25–29, 168 f., 176 f., 211–229, 264–294.

³³ Reiffers, *Das Ganze im Blick*, S. 26.

³⁴ TKA4, 376.

Glauben an die Angemessenheit der ›fotografischen‹ Repräsentationsformen zur Wiedergabe von Welt und Welterfahrung lösen kann. Den Samen für diese Wandlung hat ihr indes Jahrzehnte früher ihr damaliger Partner Franz Joseph Eugen Trotta eingepflanzt.

4.2 Unter der »Oberfläche entsetzlicher Fakten«: »Erfahrungsent eignung« als Auseinandertreten von Körper und Bild

4.2.1 Wer schießt, auf den wird geschossen: Die Fotografin und ihr Apparat

Trottas Kritik an der Fotografie zielt in verschiedener Hinsicht auf die jedem ›fotografischen‹ Sehen und Darstellen innewohnende Problematik der Körpervergessenheit. Zunächst – und auf diese Szene ist die Forschung bisher kaum eingegangen – weist Trotta Elisabeth darauf hin, dass sie und ihre Kollegen die *eigene* Körperlichkeit und Sterblichkeit negieren, wenn sie im Kriegsgebiet unterwegs sind.³⁵ Während Elisabeth jeweils fassungslos ist, wenn einer ihrer Kollegen im Feld stirbt, reagiert Trotta auf ihre Erschütterung denkbar kühl:

Als sie einmal hilflos weinend zu ihm kam, weil einer ihrer Freunde [...] in Budapest bei den Straßenkämpfen getötet wurde, während er fotografierte und mit seiner Kamera in der Hand verblutete, ließ Trotta sie weinen und schwieg hartnäckig. Später verloren sie und die Redaktion [...] vor allem drei Fotografen und einen Reporter in Algerien und zwei Journalisten in Suez, und damals sagte Trotta: Der Krieg, den ihr fotografiert für die anderen zum Frühstück, der verschont euch also auch nicht.³⁶

Verschont blieben Elisabeth und ihre Kollegen vom Krieg nur dann, wenn Fotografie tatsächlich, wie Elisabeth meint, unabhängig von einem Subjekt entstünde, wenn die Bilder vom Krieg das Ergebnis eines rein technischen, apparativen Vorgangs wären. Auch weil Elisabeth die Tatsache, dass hinter diesen Apparaten Menschen stehen, tendenziell auszublenden versteht, wenn sie selbst im Kriegsgebiet unterwegs ist, bestürzt sie die kurzzeitige Einsicht in die Todesnähe ihres Geschäfts derart.

Die Distanz zur Welt, die das ›fotografische‹ Sehen zu gewähren scheint, verhindert zum einen, dass Elisabeth sich in das Kriegsgeschehen eingebunden und gefährdet fühlen muss, und ermöglicht zum anderen, dass Elisabeth glauben kann,

³⁵ Elisabeths Körpervergessenheit sowie ihr problematisches Verhältnis zum weiblichen, insbesondere zum volleren, ›mütterlichen‹ Körper zeigt sich darüber hinaus auch in ihrem Essverhalten – Elisabeth ist stets dünn, »schmal« (TKA4, 365), ja »dürr« gewesen (TKA4, 445; vgl. auch TKA4, 438) – und darin, dass die »unförmig[en]« Körper gleichaltriger Frauen sie anekeln (TKA4, 372; vgl. auch TKA4, 438). Vgl. dazu Folkvord, *Sich ein Haus schreiben*, S. 194–206.

³⁶ TKA4, 385.

im Krieg eine neutrale Beobachterposition einzunehmen. Wenn sie hinter dem Fotoapparat verschwindet, der scheinbar den dokumentarischen Charakter ihrer Bilder garantiert, geht sie in diesem auf, wird sie gleichsam selbst zur Kamera. Diese Apparatur nun ist alles andere als unschuldig, wird doch mit ihr gerade wie mit dem Gewehr geschossen. Dass jede Fotografie das auf ihr Festgehaltene mortifiziert, weil sie es in Zeit und Raum festhält, es einfriert und stillstellt, ist ein Gemeinplatz der Fototheorie.³⁷ Sontag etwa bezeichnet das Ablichten eines Menschen als »sublimierte[n] Mord«³⁸ und hält fest, dass »[j]edem Zücken der Kamera [...] Aggressivität inne[wohnt].«³⁹ Denn: »Fotografieren heißt sich das fotografierte Objekt aneignen.«⁴⁰

Diese Problematiken spitzen sich in der Kriegsfotografie weiter zu: Hier wird der Tötungsakt nicht nur vorweggenommen, wie das beim Fotografieren normalerweise geschieht, sondern Elisabeth und ihre Kollegen töten, wenn sie »Leichen abfotografieren«,⁴¹ die Opfer real abgefeuerter Schüsse quasi noch einmal, machen sie ein weiteres Mal zu Opfern.⁴² Damit kommen Fotografen im Krieg auf der Täterseite zu stehen und sind nicht bloß unbeteiligte Beobachter. Wer schießt, auf den wird geschossen – so ließe sich Trotta zynisch auf den Punkt bringen –, und im Krieg kann, wer bewaffnet ist, nie nur ein unbeteiligter Zuschauer und erst recht kein unschuldiges Opfer sein. Ganz im Gegenteil: Elisabeth und ihre Kollegen enteignen, wie Trotta meint, die tatsächlichen Opfer dadurch, dass sie sich deren Leid aneignen. »[E]s ist eine Erniedrigung, eine Niedertracht, einem Menschen auch noch zu zeigen, wie *andere* leiden. Denn es ist natürlich anders in Wirklichkeit.«⁴³ Statthaft wäre die Berichterstattung einzig dann, wenn sie von denjenigen käme, die das Leid erfahren haben, die wissen, wie es »in Wirklichkeit« ist.

³⁷ Vgl. dazu die erhellende *tour d'horizon* zum Thema »Fotografie als Thanatographie«, die Glase-napp zur Vorbereitung auf seinen eigentlichen Untersuchungsgegenstand, Fotografie im Film, unter-nimmt: Jörn Glase-napp, Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film, in: Kay Kirchmann und Jens Ruchatz (Hgg.), Medienreflexion im Film. Ein Handbuch, Bielefeld: transcript, 2014, S. 135–152, hier S. 135–143.

³⁸ Susan Sontag, In Platos Höhle, in: dies., Über Fotografie, S. 9–28, hier S. 20.

³⁹ Ebd., S. 13.

⁴⁰ Ebd., S. 10.

⁴¹ TKA4, 385.

⁴² Vgl. dazu Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 115; Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 406.

⁴³ TKA4, 387, keine Hervorhebung im Original.

4.2.2 »[Z]eigen, wie andere leiden«: Von der Leiderfahrung berichten

Dieser bereits oft konstatierte Aspekt von Trottas Kritik⁴⁴ zielt darauf, dass Elisabeth zwar Bilder leidender Körper fertigt, selbst aber nicht leidet, und, wie Peter Wöhrle es auf den Punkt bringt, auf »die Differenz zwischen journalistisch-dokumentarischer Abbildpraxis und innerer Erfahrungswirklichkeit«.⁴⁵ »Vergessen« werden in dieser Darstellung der Körper und die Leiderfahrung der Kriegsoffer; das Bild tritt an die Stelle des einzig körperlich erfahrbaren und erfahrenen, oft unsichtbaren Leids. Weil Elisabeths Fotografien die Komplexität des Kriegs und das Leid seiner Opfer auf die sichtbare Oberfläche reduzieren und nicht wiederzugeben vermögen, was sich dahinter oder darunter abspielt, können sie körperlich erfahrenes Leid nur bedingt einfangen. Statt Erfahrungen und Gefühlen vermitteln Fotografien bloß Informationen;⁴⁶ statt den Schmerz erfahrbar zu machen, zeigen sie nur Wunden, Tränen oder Blut.

Als Gegenmodell zu diesem enteignenden Umgang mit Leid präsentiert *Drei Wege zum See*, wie die Forschung schon längst festgestellt hat,⁴⁷ Jean Améry's Essay *Die Tortur*, dessen Vokabular bereits in der Analyse von *Probleme Probleme* begegnet

⁴⁴ Vgl. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 107, 113; Heidelberger-Leonard, Versuchte Nähe, S. 119; Lensing, Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta, S. 68–70; Omelianuk, A Legacy of Joseph Roth, S. 258–260; Peter Wöhrle, Sprechen, Staunen, Schweigen. Ingeborg Bachmann und Max Frisch im Vergleich, Würzburg: Ergon, 2011 (Germanistische Literaturwissenschaft, Bd. 3), S. 82–85.

⁴⁵ Wöhrle, Sprechen, Staunen, Schweigen, S. 84.

⁴⁶ Vgl. dazu Omelianuk, A Legacy of Joseph Roth, S. 258 f.: Journalistische Fotografien »pluck[] the ›events‹ of the day from the stream of life and seek[] to give coherent reference to reality by them; a reality that has firstly been denuded of its emotive matrix out of which the events are born, and secondly been distorted to the ideological needs of the time. In other words, journalism serves to underpin the division between reality and truth while on the face of it providing a patchwork semblance of unity and sense.« Vgl. auch Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 106: »Die Information ist das sinnlose Gegenstück zur sinnvollen Erzählung, die aus dem Erkenntniszusammenhang des Erzählenden in den des Lesenden eingehen kann.«

⁴⁷ Vgl. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 102 f.; Kurt Bartsch, Grenzverletzungen des Ichs. Ingeborg Bachmanns späte Prosa und Jean Améry's »Bewältigungsversuche«, in: Literatur und Kritik 229/230 (1988), S. 404–414; Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 113; Heidelberger-Leonard, Ingeborg Bachmann und Jean Améry, S. 189–196; dies., Versuchte Nähe; Hoell, Mythenreiche Vorstellungswelt, S. 153–179, bes. 167–174; Lensing, Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta, S. 68–70; Malcolm Spencer, In the Shadow of the Empire. Austrian Experiences of Modernity in the Writings of Musil, Roth, and Bachmann, Rochester: Camden House, 2008 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), S. 211 f.; Omelianuk, A Legacy of Joseph Roth, S. 260 f.; Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 404 f.; Wöhrle, Sprechen, Staunen, Schweigen, S. 86–88.

Im Unterschied zu den erwähnten Arbeiten untersucht Krylova Améry's Bedeutung für *Drei Wege zum See* im Rahmen der Heimat-Thematik. Sie bezieht sich dabei vor allem auf den Essay *Wie viel Heimat braucht der Mensch?*, der in *Jenseits von Schuld und Sühne* neben *Die Tortur* und weiteren Aufsätzen erschien. Die Inspiration dazu könnte Spencer geliefert haben, der das Améry-Zitat zum Titel für sein Kapitel zu Bachmann erhoben hat: »How much home does a person need?«. Ingeborg Bachmann's *Drei Wege zum See*. Vgl. Krylova, Walking Through History, S. 52–54; Spencer, In the Shadow of the Empire, S. 193.

war. Wie genau, wie direkt und, wenn aus erster Hand, in welcher Fassung Bachmann *Die Tortur* rezipiert hat, ist nicht zu eruieren. (Der Essay wurde 1965 erstmals im *Merkur* abgedruckt und erschien, leicht überarbeitet, 1966 im Essayband *Jenseits von Schuld und Sühne*.⁴⁸) In Bachmanns Bibliothek ist zwar ein Widmungsexemplar von *Jenseits von Schuld und Sühne* nachgewiesen; dieses hat Améry ihr aber erst im September 1972 zugesandt, vermutlich unter dem Eindruck seiner Lektüre von Bachmanns Erzählband.⁴⁹

Erst als Elisabeth lange nach der Trennung Amérys Essay liest, beginnt sie zu begreifen, »was Trotta gemeint hatte«, als er von der Unzulässigkeit der fotografischen Abbildung von Leid gesprochen hatte,

denn darin [scil. in *Die Tortur*] war ausgedrückt, was sie und alle Journalisten nicht ausdrücken konnten, was auch die überlebenden Opfer, deren Aussagen man in rasch aufgezeichneten Dokumenten publizierte, nicht zu sagen vermochten. Sie wollte diesem Mann schreiben, aber sie wußte nicht, was sie ihm sagen sollte, warum sie ihm etwas sagen wollte, denn er hatte offenbar viele Jahre gebraucht, um durch die Oberfläche entsetzlicher Fakten zu dringen, und um diese Seiten zu verstehen, die wenige lesen würden, bedurfte es einer anderen Kapazität als der eines kleinen vorübergehenden Schreckens, weil dieser Mann versuchte, was mit ihm geschehen war, in der Zerstörung des Geistes aufzufinden und [sic] auf welche Weise sich wirklich ein Mensch verändert hatte und vernichtet weiterlebte.⁵⁰

Dass Elisabeth indes noch nicht vollständig verstanden hat, »was Trotta gemeint hatte«, zeigt sich daran, dass sie nicht erkennt, wie wichtig für Améry die Körperlichkeit der gemachten Leiderfahrung ist. Statt sich für die geschilderte Folterung zu interessieren, die Améry mit einer für die Leserschaft beinahe körperlich schmerzhaften Genauigkeit und Nachvollziehbarkeit beschreibt, bleibt der Essay Elisabeth einzig deswegen im Gedächtnis, weil darin die »Zerstörung des Geistes« reflektiert wird.⁵¹ Tatsächlich bilden die reflexive Aufarbeitung der Nachwir-

⁴⁸ Jean Améry, *Die Tortur*, in: *Merkur* 19.7 (1965), S. 623–638 (in der Werkausgabe Bd. 2, S. 599–622).

⁴⁹ Vgl. TKA4, 631 und Amérys Rezension des Erzählbandes: Trotta kehrt zurück. Über Ingeborg Bachmanns Novellenband *Simultan* [1972], in: ders., *Werke*, Bd. 5, S. 119–124.

Améry blieb Bachmann verbunden, obwohl sich die beiden nie kennenlernten. Vgl. seinen Nachruf auf die Autorin, *Am Grabe einer ungekannten Freundin. Zum Tode von Ingeborg Bachmann* [1973], in: ders., *Werke*, Bd. 5, S. 125–128 und wie er seinen Suizid nach der Figur Franz Joseph Eugen Trotta modelliert. Vgl. dazu Heidelberger-Leonard, *Ingeborg Bachmann und Jean Améry*, S. 190; dies., *Versuchte Nähe*, S. 122.

⁵⁰ TKA4, 389 f.

⁵¹ Vgl. dazu Heidelberger-Leonard, *Ingeborg Bachmann und Jean Améry*, S. 191 f.; dies., *Versuchte Nähe*, S. 122, 125 f. Heidelberger-Leonard rechnet diese in ihren Augen unzulässige Aufwertung der psychischen Folgen der Folter mit guten Gründen Bachmann selbst an. Obwohl es sehr wahrscheinlich ist, dass Bachmann Elisabeths besonderes Interesse für die »Zerstörung des Geistes« geteilt hat, passt die völlige Ausklammerung der leiblichen Erfahrung in diesem Resümee eben auch ausgezeichnet zur Protagonistin von *Drei Wege zum See* und könnte deswegen durchaus ihr allein anzulasten sein.

kungen der Folter,⁵² die intellektuelle Durchdringung des Schmerzes und die Analyse der Strukturen, in denen Folter stattfinden kann, einen wesentlichen Teil des Essays. Gleichwohl folgen sie der narrativen Beschreibung des Leids, die Elisabeths Fotografien allerdings genauso wenig leisten, erst nach. Das ignoriert die Fotografin in ihrer eigenen Körpervergessenheit.

Ganz ähnlich erkennt sie auch in einer weiteren Reflexion über die Darstellung und Darstellbarkeit von Leid nicht, wie eigenes Erleben, intellektuelle Aufarbeitung und sprachliche Darbietung voneinander abhängen. Bei der Arbeit an einer Reportage über Abtreibungen stellt Elisabeth zunächst fest, dass die besondere Qualität von Amérys Essay nicht in der eigenen Leiderfahrung liegt, sondern sich aus seinem individuellen reflexiven und sprachlichen Zugang zu dieser Erfahrung ergibt. Im Unterschied zu den Personen, die Elisabeth für ihren Artikel zu Abtreibungen interviewt, hat Améry dem Schmerz nicht nur Erkenntnisse abgerungen, sondern diese Erkenntnisse auch in eine Sprache gefasst, die sich nicht der hergebrachten Phrasen bedient.⁵³ Für seine Erfahrung und die daraus abgeleiteten Erkenntnisse findet der Schriftsteller eigene, unverbrauchte Worte. Im Rahmen ihrer Recherche sucht Elisabeth nun neben »viele[n] Frauen«, die ihre »empörenden Geschichten [...] bereitwillig und anklagend ausbreiteten«, »auch Ärzte und Juristen auf[], lauter Kapazitäten verschiedener Anschauungen, aber auch die schienen ihr nicht weniger ungenau etwas herzusagen als diese Frauen.«⁵⁴ Das Ergebnis, für das die Journalistin sogar eine Auszeichnung erhält, betrachtet sie mit ihren durch Trotts kritische Fragen und an Amérys Text geschulten, neuen Augen:

[Es] war eine fürchterliche Anhäufung von fertigen Sätzen, die sie sich auch am Schreibtisch hätte erfinden können, aber Elisabeth, die keinem mehr glaubte, mußte daraus einen Reportage mit furchterregenden Fotos und Texten machen, während sie merkte, daß das alles sie gar nichts anging, schon gar nicht diese Frauen und diese Ärzte, und es packte sie plötzlich eine sinnlose Wut, als sie sich mit einem eleganten, feinsinnigen Gynäkologen unterhielt, sie wollte plötzlich aufspringen und ihn anschreien, daß ihr sein ganzes Verständnis und seine vorsichtigen Formulierungen gestohlen bleiben konnten. Was gingen sie diese ganzen Frauen an mit ihren Schwierigkeiten und ihren Männern und ihrer Unfähigkeit, auch nur ein einziges wahres Wort über ihr Leben zu sagen, und sie wollte diesen Arzt plötzlich fragen: Wer fragt einmal mich, wer fragt einmal jemand, der selber denkt und zu leben wagt, und was habt ihr aus mir gemacht und aus so vielen ande-

⁵² Bartsch fasst sie treffend zusammen: »den Einsturz des Weltvertrauens, den Verlust des Gefühls heimatlicher Geborgenheit und sprachlicher Sicherheit und in der Folge eine nie mehr auslöschbare, auch durch psychotherapeutische Gespräche nicht aufhebbare Angst und die irreversible Zerstörung der Identität«. Bartsch, *Grenzverletzungen des Ichs*, S. 408.

⁵³ Vgl. zur poetologischen Bedeutung der Anspielung auf *Die Tortur* ausführlich Bartsch, *Grenzverletzungen des Ichs*, S. 404–407.

⁵⁴ TKA4, 420.

ren, mit diesem irrsinnigen Verständnis für jedes Problem, und ist es denn überhaupt noch nie jemand in den Sinn gekommen, daß man die Menschen umbringt, wenn man ihnen das Sprechen abnimmt und damit das Erleben und Denken.⁵⁵

Die Verachtung, die Elisabeth den von ihr befragten Ärzten und Frauen entgegenbringt, wurzelt in deren – nun sprachlich – unangemessenem Umgang mit Leidenerfahrungen. So enteignen nicht nur Elisabeth und ihre Kollegen die Betroffenen ihrer Erfahrungen, sondern auch die Ärzte, die sich berechtigt fühlen, über die Frauen und deren Erlebnisse zu sprechen. Insbesondere weil die Ärzte hier offenbar allesamt Männer sind, können sie über die äußerst körperliche und spezifisch weibliche Erfahrung einer Abtreibung nur oberflächliche Aussagen treffen. Die Erfahrung selbst muss ihnen notwendig fremd bleiben. Auch die Frauen aber flüchten sich in sprachliche Gemeinplätze und vermögen die »Oberfläche entsetzlicher Fakten« damit ebenso wenig zu durchdringen wie Elisabeths Fotografien. Weil die Sprache der Betroffenen von Floskeln dominiert wird – Floskeln, die zwar für subjektive Befindlichkeit geprägt wurden, aber das individuelle Erleben nicht zu fassen vermögen, geschweige denn erlauben, reflexiv auf eine allgemeine Erkenntnis auszugreifen –, bleiben die individuellen Erfahrungen der Frauen sprachlich uneinholbar. Die echohafte Wiederholung von Phrasen, wie sie ja auch Beatrix betreibt, ist das sprachliche Pendant zu Elisabeths fotografischer Wiedergabe von Welt. Weil damit sämtliche Interviewten auf der Oberfläche der gemachten Erfahrungen verharren, wäre es Elisabeth möglich, den Artikel auch zu erfinden oder, wie es in Bezug auf ihre Fotos hieß, zu fälschen.

In einem täuscht sich Elisabeth hier aber trotz all der Einsichten, die sie inzwischen gewonnen hat und artikulieren kann: Sie verwechselt – und das ist für ihre Berufspersona symptomatisch – Erleben und Sprache, wenn sie meint, »daß man die Menschen umbringt, wenn man ihnen das Sprechen abnimmt und damit das Erleben und Denken.« Das Erlebnis erscheint hier gegenüber der Sprache als etwas Sekundäres, während es bei Améry und auch in Bachmanns theoretischen Schriften dem Suchen nach einer angemessenen Sprache vorausgeht beziehungsweise voranzugehen hat. Wie Bartsch aufgezeigt hat, ist diese Übereinstimmung wohl einer der Hauptgründe dafür, dass Bachmann auf Améry verweist. Sie kann in Amérys Essay eine »Bestätigung sowohl ihres Literaturverständnisses als auch ihres poetischen Ausdruckswillens« sehen.⁵⁶ In *Die Tortur* findet sich realisiert, was Bachmann in ihrer

⁵⁵ TKA4, 420 f.

⁵⁶ Bartsch, *Grenzverletzungen*, S. 404. Vgl. ders., Ingeborg Bachmann, S. 162 f., sowie Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 113: »Amérys Artikel *Die Tortur*

Frankfurter Vorlesung formuliert: dass Literatur die Aufgabe hat, subjektive Erfahrungen zu vermitteln, ist doch »die Erfahrung die einzige Lehrmeisterin. Wie gering sie auch sein mag – vielleicht wird sie nicht schlechter beraten als ein Wissen, das durch so viele Hände geht, gebraucht und mißbraucht oft, das sich oft verbraucht und leer läuft, von keiner Erfahrung erfrischt.«⁵⁷ Die neue Erfahrung erfordert sodann eine »neue Sprache«,⁵⁸ weil vor ihr die Gebrauchssprache und das bisherige Denken so vollständig versagen, dass sie keinen Halt mehr bieten und auf sie nicht mehr zurückgegriffen werden kann. In seltenen Fällen – und darunter ist Améry zu verrechnen – finden die Betroffenen diese neue Sprache und können eine Erkenntnis formulieren; in allen anderen Fällen bleiben sie den Gemeinplätzen verhaftet, in denen auch jene sprechen, die sich zusätzlich der »Erfahrungsentzogenheit«⁵⁹ schuldig machen.

Es ist nun bezeichnend, dass Elisabeths abschließender ›Einsicht‹ bei ihrer Recherche zur Reportage, der Verwechslung von Erleben und Sprache, eine Täuschung vorangeht, die ihre eigene Person betrifft: Elisabeth erkennt nicht, dass auch sie selbst unfähig ist, »ein einziges wahres Wort über ihr Leben zu sagen«, dass sie also, wenn sie über die Frauen aus ihrer Reportage spricht, gleichzeitig über sich selber spricht.⁶⁰ Auffallend ist dabei, dass Elisabeth sich direkt vor der oben zitierten Stelle über ihre Selbstentfremdung Rechenschaft ablegt, diese dann aber nicht mit dem phrasenhaften Sprechen ihrer Interviewpartnerinnen in Zusammenhang bringen kann. Ihr Leben, so gesteht sie sich ein, war ihr »oft vergangen [...] wie einem Zuschauer, der Tag für Tag ins Kino geht und sich narkotisieren läßt von einer Gegenwelt. Von dem, was sie wirklich aufregte, erzählte sie nichts, weil es ungeeignet war für jedes Erzählen.«⁶¹ Statt die Unerzählbarkeit ihrer Erlebnisse sich selbst beziehungsweise dem Umstand zuzuschreiben, dass sie genauso wenig eine Sprache für ihre Erfahrungen finden kann wie die Frauen, die abgetrieben ha-

[...] stellt [...] einen Versuch dar, den von Bachmann und Roth angedeuteten dritten Weg der ›subjektiven Authentizität‹ zu gehen durch die Beschreibung der eigenen, subjektiven Leiderfahrung.«

⁵⁷ KS, 255.

⁵⁸ KS, 263.

⁵⁹ Den Begriff habe ich von Wöhrle, *Sprechen, Staunen, Schweigen*, S. 75–77, 81, 85.

⁶⁰ Vgl. Lennox, *Gender, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann*, S. 52. Vgl. dagegen Bannasch, die meint, dass Elisabeth hier erkenne, »daß die Unzugänglichkeit der eigenen, verschütteten Erfahrungen nicht ein individuelles Problem darstellt.« Zwar handelt es sich um ein Problem, das Elisabeth mit den interviewten Frauen teilt, und damit nicht um ein individuelles Problem; dass sie sich aber ihrer »eigenen, verschütteten Erfahrungen« bewusst ist, ist zu bezweifeln. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 105.

⁶¹ TKA4, 420.

ben, bezeichnet sie die Inhalte, das von ihr Erlebte als unerzählbar. Dabei liegt es weniger an Elisabeths Sprach- und Denkvermögen, dass sie nicht von dem berichten kann, »was sie wirklich aufregte«; vielmehr ist es das Erleben selbst, mit dem die Journalistin nicht umgehen kann, weil sie sich für die Ausübung ihres Berufs von ihrem Körper distanzieren muss. Weil Elisabeth, wie Peter West Nutting schreibt (ohne dann allerdings genauer auf diese Differenz einzugehen), die Welt sieht, aber nie wirklich erfährt,⁶² findet sie für ihr Erleben, ihre Emotionen auch keine Sprache.

Das zeigt sich besonders deutlich, als Elisabeth nach einer Trennung, der »nie eine Trübung vorausgegangen war«⁶³ (wobei man die Ausfälligkeiten ihres Partners, etwa, dass er »intelligente Frauen« wie Elisabeth »zum Erbrechen« finde,⁶⁴ sehr wohl als »Trübung[en]« verrechnen könnte), mit der »brutale[n] Verletzung«, die sie empfindet, nicht zurechtkommt. Sie entscheidet sich schließlich, einen Psychiater aufzusuchen, um das Geschehene mit ihm durchzuarbeiten, wobei der Versuch, den Schmerz zu rationalisieren, grandios scheitert:

[N]ach wenigen Tagen sagte er [scil. der Psychiater] ihr, er habe gottlob nie einen verständigeren Patienten gehabt, und ihre Probleme, sofern man sie als Probleme bezeichnen könne, seien eben ein integrierender Bestandteil ihrer Person. Er beglückwünschte sie zu ihrer Luzidität, und sie unterhielten sich dann nur noch über Dinge, die nichts mit ihr zu tun hatten [...]. Mit dem Zeugnis »Luzidität« reiste sie nach Paris zurück, voller Optimismus, denn es war wirklich weiter nichts passiert, als was jedem anderen auch unweigerlich passierte. Einen Tag danach brach sie plötzlich zusammen, geriet in ungekannte Angstzustände, weil ihre Klarsicht nichts ausrichten konnte gegen die Tatsache, daß ein Mensch, mit dem sie sich schon zusammengehörig gedacht hatte, sie weggeworfen hatte[.]⁶⁵

All ihre Luzidität und Klarsicht helfen Elisabeth also nichts gegen die plötzlich über sie hereinbrechenden Gefühle; ihre Rationalität bewahrt sie nicht vor den psychischen Folgen der Trennung. Der Schmerz manifestiert sich in körperlichen Reaktionen und sie findet für ihn genauso wenig eine Sprache wie die Frauen, die über die erfolgte Abtreibung mit ihr hätten sprechen sollen. Elisabeths Sprache ist keine »neue Sprache«, sondern die Fotografin liefert dem Psychiater, ganz im Einklang mit ihrer Berufsidentität, offenbar eine sachliche, abstrahierende und distanzierte Abhandlung und Analyse ihrer Beziehung.

⁶² Nutting, »Ein Stück wenig realisiertes Österreich«, S. 80: »It is as if she has been anaesthetized by this ›Gegenwelt‹ that she has seen but never really experienced.«

⁶³ TKA4, 408.

⁶⁴ TKA4, 411.

⁶⁵ TKA4, 410.

Obwohl auch Améry in seinem Essay zur Folter sachlich bleibt und den Schmerz akribisch beschreibt, ist seine Beschreibung alles andere als distanziert. Er führt seine Leserschaft vielmehr so nahe an seine Erfahrung heran, dass ihr die Foltererfahrung bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar, nachfühlbar wird. Weil er seine Erfahrung durch den Gebrauch einer »neue[n] Sprache« adäquat erfasst und vermittelt, ermöglicht er den Rezipienten eine Erfahrung aus zweiter Hand.⁶⁶ Das, so meint Trotta, vermöchten Kriegsphotografien nicht; dass sie das Leid für ihre Betrachter nicht nachfühlbar machten, ist Trottas dritter Kritikpunkt an der Fotografie.

4.2.3 Nachfühlen: Die Kriegsphotografie in den Augen ihrer Betrachter

Elisabeth ist davon überzeugt, dass ihre Bilder die Macht haben, die Menschen über die Kriegsgräuel nicht nur aufzuklären, sondern sie auch zu Einsichten zu bringen: »[D]ie Leute [...] mußten diese Bilder sehen, um ›wach gerüttelt‹ zu werden«,⁶⁷ behauptet sie in der Anfangszeit der Beziehung zu Trotta. Dieser widerspricht:

Wach sind doch nur diejenigen, die es sich ohne euch vorstellen können. Glaubst du, daß du mir die zerstörten Dörfer und Leichen abfotografieren mußt, damit ich mir den Krieg vorstelle, oder diese indischen Kinder, damit ich weiß, was Hunger ist? Was ist denn das für eine dumme Anmaßung. Und jemand, der es nicht weiß, der blättert in euren gelungenen Bilderfolgen herum, als Ästhet oder bloß angeekelt, aber das dürfte wohl von der Qualität der Aufnahmen abhängen, du sprichst doch so oft davon, wie wichtig die Qualität ist, wirst du denn nicht überall hingeschickt, weil deine Aufnahmen Qualität haben?⁶⁸

Das Wissen, von dem Trotta hier spricht und aus dem sich die Vorstellungskraft derer speist, die auch ohne Elisabeths Fotografien »wach« sind, ist ein Erfahrungswissen, über das Trotta selbst vermutlich aus erster Hand verfügt. Als »wirklich Exilierter und Verlorener«,⁶⁹ als Soldat der französischen Armee im Zweiten Weltkrieg und weil er als Dolmetscher dabei war, als die Kriegsverbrecher verhört wurden,⁷⁰ hat Trotta höchstwahrscheinlich vieles gesehen, erlebt und gehört, das ihm nun als Blaupause dient, wenn er sich mit anderen Kriegen und dem Leid anderer Menschen beschäftigt. Ob ein solches Wissen und, damit einhergehend, Empathie und Vorstellungskraft nur über eigene Leiderfahrungen erworben

⁶⁶ Und in letzter Konsequenz möglicherweise auch eine »Änderung der Herrschaftsstrukturen«. Dass Elisabeth nicht darauf ziele, identifiziert Eigler als Hauptkritikpunkt von Trotta: Ihm zufolge mache Elisabeth »sich zur Komplizin einer Gesellschaft, der es nicht um Änderung der Herrschaftsstrukturen, sondern lediglich um Abbildung der daraus entstehenden Gewalt geht«. Eigler, Bachmann und Bachtin, S. 5.

⁶⁷ TKA4, 385, keine Hervorhebung im Original.

⁶⁸ TKA4, 385.

⁶⁹ TKA4, 383.

⁷⁰ Vgl. TKA4, 396.

werden können, darüber schweigt Trotta sich aus – die Erzählung stellt sich, wie gesehen, auf den Standpunkt, dass durchaus auch Erfahrungen aus zweiter Hand das Potential haben, die Menschen zu ›wecken‹.

Entscheidender aber ist, dass Trotta die Überzeugung vertritt, dass sich niemand das nötige Erfahrungswissen nur durch die Betrachtung von Elisabeths Fotografien aneignen kann. Wer selbst keine Erfahrungen gemacht hat, der wird von den Kriegsfotografien höchstens ästhetisch, keinesfalls aber moralisch berührt. Weil Elisabeths Bilder einzig die »Oberfläche entsetzlicher Fakten« wiedergeben können, reicht es nicht, sich diese Fotografien nur anzusehen. Damit sie die Wirkung erzeugen, die Elisabeth ihnen zuschreibt, muss der Betrachter, Trotta zufolge, selbst gefühlt haben, was unter der fotografisch reproduzierbaren Oberfläche in einem Menschen vor sich gehen kann. Voraussetzung für die Nachvollziehbarkeit des Leidens ist damit nicht die Fotografie, sondern das individuelle Erfahrungswissen. Zwischen dem eigenen Körper und dem Körper auf dem Bild besteht entweder eine Beziehung des Nachfühlers – dann ist das Bild aber dafür nicht vonnöten – oder aber eine des reinen Sehens – dann ist die Wirkung des Bildes keine körperliche, dann wird der Betrachter davon nicht ›wachgerüttelt‹.

In ihrem Kern läuft Trotta's Kritik an der Fotografie darauf hinaus, dass die körperliche Erfahrung sich wesentlich und auf verschiedenen Ebenen des fotografischen Produktions- und Rezeptionsprozesses von der bildhaften Repräsentation unterscheidet. Mindestens hinsichtlich des Verhältnisses zwischen abgebildetem Körper und fotografierender Instanz scheint Elisabeth diese Kritik intellektuell nachvollzogen zu haben: Nach ihrer Améry-Lektüre ist ihr bewusst, dass eine Differenz zwischen dem Bericht von der *eigenen* Leiderfahrung und dem fotografischen Einfangen der Leiderfahrungen eines *anderen* besteht und dass letzteres ethisch mindestens bedenklich ist. Abgesehen davon ist Elisabeth aber mit der Fotografie derart verflochten, dass Trotta's Kritik auch sie als Person trifft, und zwar besonders offensichtlich dann, wenn sie die Fotografien von der Hochzeit ihres Bruders betrachtet. Die bildhafte Repräsentation der neuen Familienkonstellation ist der einzige Ort, an dem sie nach Hinweisen für das Unbehagen sucht, das die Bilder in ihr auslösen; den eigenen Erfahrungen und Emotionen scheint sie so entfremdet, dass sie ihr ebenso unzugänglich sind wie das Leid derjenigen, die sie fotografiert. Noch immer glaubt sie, dass Fotografien ein »Indiz« für Erfahrungen sein könnten, und kann selbst diese Bilder nicht anders als mit »fachmännischen«

Augen anschauen. Solange sie aber in ihrer ›männlichen‹ Berufsrolle bleibt, findet sie den Zugang zu der Erfahrung oder besser: den Erfahrungen nicht, auf die ihre seltsame Gestimmtheit zurückgeführt werden kann und die die Erfahrungen einer Frau sind. Gleichzeitig, und deswegen verdienen sie hier eine Diskussion, ist mindestens eine dieser Erfahrungen auch die Urszene oder der Ursprung von Elisabeths ›fotografischem‹ Sehen: der früheste Moment in ihrer Biographie, in dem sich ihre Körpervergessenheit manifestiert.

4.3 »[J]emand, der stark war und ihr das Mysterium brachte«: Elisabeths Liebeskonzept zwischen Ekstase und Körperverneinung

4.3.1 Bruder, Liebhaber, Sohn: Robert

Mit dem Bruder verbinden sich zwei Episoden, die Elisabeth im Laufe ihres Aufenthalts beim Vater erinnert und die beide erklären, warum seine Hochzeit in ihr gemischte Gefühle auslösen. So hegten die beiden füreinander offenbar nicht immer nur geschwisterliche Gefühle, sondern hätten einmal beinahe Inzest begangen: Als Robert im Teenageralter die schon erwachsene Elisabeth in Paris besuchte, fing er nachts, »etwas benebelt vom ersten Pernod seines Lebens, an[], ihre Haare und ihr Gesicht zu streicheln,« woraufhin ihn Elisabeth aus dem Bett warf, »denn das mußte nun endgültig aufhören, oder es durfte vielmehr gar nicht erst beginnen.«⁷¹ In der Gestaltung der inzestuös aufgeladenen Geschwisterbeziehung folgt Bachmann, wie schon im *Buch Franza*, dem Vorbild Robert Musils, was die Forschung denn auch längst vermerkt hat.⁷²

Ganz wie die Geschwisterpaare bei Musil scheint Elisabeth mit ihren Gefühlen für den Bruder eine später noch genauer zu bestimmende Liebeshoffnung zu verbinden, die in ekstatischer, mystischer Vereinigung münden soll. Diese zerschlägt sich nun mit Roberts Hochzeit derart, dass sie ihre aktuelle Beziehung nicht mehr weiterführen zu können glaubt. Sie zieht es in Erwägung, sich von ihrem Partner Philippe mit den Worten zu trennen: »Mein Bruder hat geheiratet, und zwischen uns ist es aus, ich hoffe, du verstehst.«⁷³ Philippe, der seines jugendlichen Alters wegen für Robert eintreten könnte, scheint in der Beziehung den Bruder symbo-

⁷¹ TKA4, 434.

⁷² Vgl. dazu ausführlich Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 162–169, sowie Lensing, *Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta*, S. 63 f.; Kanz, »Viel couragierter als unsere Herren«, S. 200. Zur Geschwisterliebe in Bachmanns Werk und in *Drei Wege zum See* grundsätzlich vgl. Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, S. 160 f.

⁷³ TKA4, 423.

lich vertreten zu haben. Nach der Hochzeit lässt sich die Illusion, eine Beziehung mit dem Bruder zu führen, nicht mehr aufrechterhalten; die Möglichkeit einer Vereinigung der Geschwister wird mit der Entscheidung des Bruders für die andere Elis/zabeth hinfällig.⁷⁴ Elisabeth selbst ist sich dabei nicht bewusst, dass sie sich mit der Hoffnung auf eine geschwisterliche Liebesbeziehung getragen hat; ihre Gefühle sind ihr unzugänglich. Bezeichnenderweise überkommt sie der entscheidende Gedanke in Bezug auf Roberts Hochzeit in einem Moment ›weiblicher‹ Irrationalität: »[V]öllig ohne Verstand« denkt sie, »sie habe jetzt Robert verloren«.⁷⁵

Dass Elisabeth in Philippe eigentlich Robert liebt, wäre auch mit dem zweiten Angebot vereinbar, das der Text für die Beschaffenheit von Elisabeths diffusen, nie artikulierten Gefühlen gegenüber ihrem Bruder macht. Statt als eine inzestuös aufgeladene Geschwisterbeziehung wird das Verhältnis zwischen den beiden nämlich einmal auch als Beziehung zwischen Mutter und Sohn apostrophiert,⁷⁶ und Elisabeth ist, wie sie selber feststellt, so viel älter als Philippe, dass sie »auch seine Mutter sein« könnte.⁷⁷ In einem Gespräch mit dem Vater offenbart Elisabeth diesem, dass sie sich nach Roberts Geburt mit ihrer Mutter gestritten habe, diese »an-

⁷⁴ Die Schreibweise »Elis/zabeth« soll keine Anspielung auf Barthes' *S/Z* sein, obwohl Bachmann das Erscheinen des französischen Originals (1970) durchaus hätte zur Kenntnis nehmen können, ist doch der Einfluss von Barthes' *Am Nullpunkt der Literatur* (dt. 1959) auf ihre *Frankfurter Vorlesungen* offensichtlich. Vgl. dazu Weigel, »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.« In Bachmanns Bibliothek steht *S/Z* allerdings nicht.

Dass Elisabeth »die Heirat ihres Bruders als Rollentausch wahrnimmt«, im Zuge dessen sie von der gleichnamigen Schwägerin aus der Position der möglichen Geliebten gedrängt wird, hält auch Kanz fest. Vgl. Kanz, »Viel couragierter als unsere Herren«, S. 200.

⁷⁵ TKA4, 373.

⁷⁶ Wie die beiden Angebote zusammengehen könnten, hat Bartsch herausgearbeitet: Elisabeth hat »bei ihrem wesentlich jüngeren Bruder die Mutter zu verdrängen versucht [...], um – jedenfalls in ihrer Phantasie – in dessen ödipaler Phase an deren Statt die Stellung der Geliebten einzunehmen«. Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 160 f.

⁷⁷ TKA4, 365; Elisabeth ist zweiundzwanzig Jahre älter als Philippe. Ihre Berechnungen stellt sie unter der Vorbemerkung an, »[s]ie rechnete heute aber genau« (TKA4, 365). Die Stelle ist damit ein weiterer intertextueller Bezug auf das Werk von Max Frisch, wie bereits Folkvord festgestellt hat. In Frischs *Homo Faber* rechnet der Vater, Walter Faber, der wie Elisabeth beinahe fünfzigjährig ist, gerade nicht genau und realisiert deswegen nicht, dass es sich bei der zwanzigjährigen (Eli-)Sabeth um seine Tochter handelt. Vgl. Max Frisch, *Homo Faber*. Ein Bericht [1957], in: ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, hg. v. Hans Mayer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, Bd. 4, S. 5–203, hier S. 83, 121; Folkvord, *Sich ein Haus schreiben*, S. 188 f. Zu den Bezügen zwischen Max Frisch und Ingeborg Bachmann vgl. v.a. Monika Albrecht, »Die andere Seite«. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 43); dies., *Mein Name sei Gantenbein – mein Name? Malina*. Zum intertextuellen Verfahren der ›imaginären Autobiographie‹ *Malina*, in: Stoll, Ingeborg Bachmanns *Malina*, S. 250–264; dies., »Bitte aber keine Geschichten«. Ingeborg Bachmann als Kritikerin Max Frischs in ihrem *Todesarten*-Projekt, in: *Text + Kritik*, 1995, S. 136–153; zuletzt Hanspeter Affolter, »Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren«. Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs *Montauk*, Diss. Bern, 2014; Rohner, *Farbbekennnisse*; Wöhrle, *Sprechen, Staunen, Schweigen*.

schrie und fragte, ob denn Robert überhaupt ihr Kind sei, er könne nämlich genau so gut ihres, Elisabeths Kind, sein.«⁷⁸ Tatsächlich ist der Altersunterschied zwischen den Geschwistern mit sechzehn Jahren so groß, dass Elisabeth schon selbst Mutter sein könnte. *Roberts* Mutter allerdings kann Elisabeth nicht sein, wie sie selbst weiß: Ihre Mutter hat sie bereits aufgeklärt, hat ihr »schon dreimal alles gesagt [...], was man Mädchen eben zu sagen hat.«⁷⁹ Elisabeth behauptet ihre Mutterschaft also, obwohl sie mindestens theoretisch über die weibliche Sexualität Bescheid weiß, Robert aber weder empfangen noch geboren hat und obwohl sie vermutlich überhaupt noch nie mit einem Mann geschlafen hat.⁸⁰ (Auf die Möglichkeit, dass der Vater Elisabeth sexuell missbraucht haben könnte und sie deswegen behauptet, *Roberts* Mutter zu sein, wird gleich zurückzukommen sein.)

Die Verkehrung von Mutterschaft und Sexualität kommt in mehrfacher Hinsicht einer Verneinung des eigenen weiblichen Körpers gleich. Zunächst entkoppelt Elisabeth hier die möglichen und nur am Körper der Frau erfahrbaren Konsequenzen gelebter Sexualität. Sie geht zu ihrem Körper und körperlichen Erfahrungen auf Distanz, indem sie eine theoretische Möglichkeit gegenüber den körperlichen Vorgängen, die einer Mutterschaft hätten vorangegangen sein müssen, höher wertet. Mit ihrer Behauptung nimmt Elisabeth erstmals die ›männliche‹ Position ein, die sie in ihrem Beruf dann weiter festigen wird: Umstritten kann biologische Elternschaft nur auf der Vaterseite sein (wenn man die heutigen reproduktionsmedizinischen Möglichkeiten einmal außer Acht lässt); die Mutter kann ihre Elternschaft nicht leugnen, weil sie sich an ihr in ihrer ganzen Leibhaftigkeit zeigt. Wenn Elisabeth also behauptet, *Roberts* Mutter zu sein, dann tut sie das in der Art, wie ein Mann behaupten könnte, der Vater eines Kindes zu sein. Die Betrachtung der Hochzeitsfotos führte Elisabeth damit zum Ursprungsmoment ihrer eigenen Körpervergessenheit.

Diese könnte allerdings auch die Konsequenz eines weitaus dramatischeren Ereignisses in Elisabeths Kindheit sein. Ihre Behauptung, *Roberts* Mutter zu sein, ließe sich auch dadurch erklären, dass Elisabeth von ihrem Vater vergewaltigt wurde. Diese Möglichkeit ist von der Forschung bisher aber kaum in Betracht gezo-

⁷⁸ TKA4, 415.

⁷⁹ TKA4, 415.

⁸⁰ Erst in Wien, »schon über dreiundzwanzig«, bereitet sie dem »peinlichen Zustand«, dass sie »von den Männern als ein Neutrum betrachtet« wird und »nicht einmal eine einzige Eifersucht bei den Frauen und Freundinnen dieser Männer hervorr[u]f[t],« ein Ende. Sie fasst »eine ruhige, kühle Entscheidung« und schläft mit Harry Goldmann. TKA4, 182.

gen worden,⁸¹ vermutlich, weil das ungetrübte Verhältnis, das Vater und Tochter zu unterhalten scheinen, relativ stark gegen eine solche Deutung spricht. Elisabeth könnte das Vorkommnis allerdings auch verdrängt oder positiv umgedeutet haben. Dass sie dem Vater beim gemeinsamen Schwimmen im See am Ende des Aufenthalts in Klagenfurt »Daddy, I love you« zuruft,⁸² lässt jedenfalls aufmerken, ist als stärkstes Argument für einen erfolgten sexuellen Missbrauch dann aber doch zu uneindeutig. Für die hier vorgeschlagene Argumentationslinie spielt es weiter keine Rolle, ob Elisabeth aufgrund einer Vergewaltigung oder nur eines Gedankenspiels zu ihrer Persönlichkeit kommt. Die Konsequenzen eines Missbrauchs wären, wie das Beispiel Beatrix zeigt, dieselben wie die des Gedankenspiels: Er zöge eine Dissoziierung vom eigenen Körper nach sich.

Diese Dissoziierung ist quasi die Voraussetzung dafür, dass Elisabeth ihren Hochrisikoberuf ausüben kann, ohne Angst zu empfinden. Weil sie die eigene Körperlichkeit und Sterblichkeit negiert, nimmt sie furchtlos – »viel couragierter als unsere Herren«, wie ihr Chef ihr attestiert,⁸³ – auch den gefährlichsten Auftrag noch an. Gleichzeitig trägt sie sich weiterhin mit jener Liebeshoffnung, die sie mit ihrem Bruder verbindet und die, wie zu zeigen sein wird, eine sehr körperliche Sehnsucht ist. Sie steht dem »fotografischen« Sehen diametral entgegen und ermöglicht Elisabeth zuletzt, dieses zu überwinden. Zunächst aber führt die Hoffnung auf ein ekstatisches Liebeserlebnis bei gleichzeitiger Körperverneinung im Beruf Elisabeth auf einige Irrwege, die zum Verständnis ihres Erkenntnisfortschritts am Ende der Erzählung nachgezeichnet werden müssen.

4.3.2 Ekstase mit Manes, Enthaltbarkeit mit Hugh: Welche Liebe?

Neben der Beziehung zu Trotta, die für Elisabeth »das Ende ihrer Mädchenzeit« markierte, ihrer »große[n] Liebe«,⁸⁴ erinnert sie auf ihren Wanderungen zwei weitere Beziehungen: diejenige zu Manes, die ihren Anfang in einer Liebesnacht voller

⁸¹ Folkvord hat bisher als einzige diesen Verdacht geäußert. Sie nimmt dabei eine Bemerkung von Hotho-Jackson wörtlich, die »Elisabeths Bewegung zum See« als eine »Metapher« liest für »eine regressive Sehnsucht nach der Rückkehr in den Mutterleib und nach deren paradoxem Gegenstück, der ans Inzestuöse grenzenden Vereinigung mit dem Vater«. Vgl. Folkvord, *Sich ein Haus schreiben*, S. 190 f.; Sabine Hotho-Jackson, »Überhaupt tendiert alles auf [sic] Fassen von Geschichte hin« – Varianten der Geschichtsaneignung bei Virginia Woolf und Ingeborg Bachmann, in: Rüdiger Ahrens und Fritz-Wilhelm Neumann (Hgg.), *Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur. Festschrift für Heinz-Joachim Müllenbrock zum 60. Geburtstag*, Heidelberg: Winter, 1998 (Anglistische Forschungen, Bd. 256), S. 395–414, hier S. 402.

⁸² TKA4, 445.

⁸³ TKA4, 390.

⁸⁴ TKA4, 383.

Ekstase nimmt, und ihre Ehe mit dem homosexuellen Hugh. Die beiden Beziehungen stehen sich also schon von der Anlage her als einander entgegengesetzte Optionen gegenüber und beide unterscheiden sich wiederum grundlegend von der ganzheitlichen Beziehung, die Elisabeth mit Trotta führte. Ob sie diese erste bedeutsame Beziehung in ihrem Leben, ihre »einzige und große Liebe«,⁸⁵ nach der ersten Nacht mit Manes allerdings überhaupt noch unter ihre Lieben rechnen soll, darüber ist sich Elisabeth im Unklaren. Die reine Körperlichkeit, in der die Begegnung mit Manes endet und die diese Beziehung auch in der Fortsetzung dominiert, lässt sie unsicher darüber werden, ob eine Beziehung, in der die intellektuelle Auseinandersetzung eine wichtigere Rolle spielt als Sexualität und Körperlichkeit, überhaupt als solche bezeichnet werden dürfe.

Dabei fällt sie Manes nur deswegen so rasch in die Arme, weil ihn seine Herkunft gleich doppelt mit Trotta verbindet: Manes stammt wie dieser literarisch aus Joseph Roths Werk – dazu später Genaueres – und geografisch aus dem Gebiet der ehemaligen Donaumonarchie. Die Verbindung mit Trotta, von dessen Freitod Elisabeth zudem just am Abend der Begegnung mit Manes erfahren hat, hat sie »zu ihm getrieben«.⁸⁶ Diese Tatsache aber verschweigt Elisabeth Manes während der gesamten zwei Jahre, in denen sie eine Beziehung führen: »[E]s blieb ihm verborgen, wie ihr Abschied von Trotta und ihre Auferstehung durch ihn [...] ineinandergegriffen hatten.«⁸⁷ Die genauen Mechanismen dieser Verknüpfung scheinen aber auch Elisabeth selbst nicht ganz klar zu sein, wie ihre Unsicherheiten diesbezüglich in der ersten Liebesnacht verraten:

[B]is zum Morgen, verzweifelt, in einer Ekstase, die sie nie gekannt hatte, erschöpft und nie erschöpft, klammerte sie sich an ihn und stieß ihn weg, um ihn wiederhaben zu können, sie wußte nicht, ob ihr die Tränen kamen, weil sie Trotta damit tötete oder wiedererweckte, ob sie nach Trotta rief oder schon nach diesem Mann, nicht, was dem Toten galt, was dem Lebenden galt, und sie schlief ein, an ein Ende gekommen und zugleich an einen Anfang, denn [...] es war der Anfang ihrer ganz großen Liebe, manchmal sagte sie, ihrer ersten wirklichen Liebe, manchmal ihrer zweiten großen Liebe, und da sie auch noch oft an Hugh dachte, ihrer dritten großen Liebe.⁸⁸

Wie die mit Manes erlebte Ekstase und die Erinnerung an Trotta sich bedingen, wie dessen Tod und ihre Sexualität zusammenhängen und ob sie in ihrer Ekstase eher dem Leben oder dem Tod zugewandt sei, kann Elisabeth nicht bestimmen. Dass

⁸⁵ TKA4, 405.

⁸⁶ TKA4, 408.

⁸⁷ TKA4, 412.

⁸⁸ TKA4, 408.

Elisabeth die Verflechtungen zwischen Sexualität und Tod nicht durchschaut, liegt darin begründet, dass deren verbindendes Element der Körper ist. Weil Elisabeth aber die Verbindung zwischen ihrem Körper und ihrem Kopf gekappt hat, ist ihr eine intellektuelle Annäherung an ihre Körperlichkeit unmöglich. In der Konfrontation mit Trotta's Tod ließe sich dabei auch die eigene Sterblichkeit erkennen, die Elisabeth im Beruf in ihrer Körpervergessenheit auszublenden versteht. Zu einer Reflexion über die eigene Körperlichkeit, wie Trotta sie ihr in der gemeinsamen Beziehung anbot, kann sie alleine nicht gelangen. Manes seinerseits interessiert Fragen zum Verhältnis zwischen Körper und Geist nicht; Elisabeth bezeichnet ihn als ihre »erste[] wirkliche[] Liebe«, weil die Beziehung zu ihm die erste ist, in der Sexualität der einzige Kitt ist, der sie zusammenhält. Möglicherweise, so scheint Elisabeth zu vermuten, ist eine Beziehung nur dann eine »wirkliche[] Liebe«, wenn sie im Kern eine körperliche ist.

Auf der anderen Seite des Spektrums ist die Beziehung zu Hugh zu verorten: Gemeinsam gelebte Sexualität, Körperlichkeit und Erotik gibt es in dieser Ehe nicht. Hugh und Elisabeth pflegen ein freundschaftliches Zusammenleben, wobei Elisabeth oft ordnend eingreifen und ihren Partner zur Vernunft rufen muss. Während Hugh das Geld mit beiden Händen ausgibt und sich in komplizierte außereheliche Liebschaften verstrickt, sorgt Elisabeth dafür, dass Telefonrechnungen bezahlt werden,⁸⁹ unterstützt ihn, wenn ihm »das Durcheinander seiner Gefühle und Versprechen über den Kopf« wächst,⁹⁰ und bleibt selbst sexuell abstinert.⁹¹ Das Arrangement funktioniert eine Weile ganz gut, bis ein eifersüchtiger Geliebter Hugh schließlich dazu bewegt, Elisabeth um die Scheidung zu bitten.⁹² Das, was Hugh und Elisabeth von Anfang an und ganz bewusst nicht miteinander zu erleben gedenken, bricht in der Person eines Gino schließlich doch in die Ehe ein und beendet die freundschaftliche Beziehung zwischen Elisabeth und »ihrer zweiten großen Liebe«. Auch wenn Elisabeth es nicht so empfunden hat (und offenbar auch in der Zeit der Rahmenerzählung noch immer nicht empfinden kann), fehlte der Ehe die Komponente der gemeinsam gelebten Körperlichkeit.⁹³ Statt das zu anerkennen, ist

⁸⁹ Vgl. TKA4, 440 f.

⁹⁰ TKA4, 402 f.

⁹¹ Vgl. TKA, 403: »[W]enn sie zu dritt waren, sehr oft zu dritt, aber nie zu viert, dann ging es auch gut, weil alle boys immer besonders nett zu ihr waren.«

⁹² Vgl. TKA4, 440.

⁹³ Positiv – als Möglichkeit eines Austritts aus den Geschlechterklischees – wertet diese Tatsache Kanz, »Viel couragierter als unsere Herren«, S. 208: Mit der Ehe schaffe Elisabeth »sich einen Schutzraum [...] vor den sexuellen Forderungen und Ansprüchen anderer Männer [...]. Ingeborg

Elisabeth weiterhin davon überzeugt, dass diese Beziehung nicht hätte scheitern müssen,⁹⁴ ja, sie hat sich die Essenz der Liebe zu Hugh inzwischen zum Credo gemacht und behauptet, »man [könne] nur freundlich sein und gut zueinander, eine Weile. Mehr war nicht daraus zu machen, und es sollten die Frauen und die Männer am besten Abstand halten, nichts zu tun haben miteinander«.⁹⁵

Während Elisabeth die Ehe mit Hugh quasi in ihrer ›männlichen‹ Berufspersona führte, ist Manes gerade dieser Teil seiner Partnerin zuwider. Ganz und gar nicht freundlich teilt er ihr mit, dass er »mit Frauen ihrer Art [...] nie etwas zu tun gehabt« habe, dass er es »zum Erbrechen« finde, wie andere Männer von »ihrer Intelligenz [schwärmt[en]«, »und intelligente Frauen seien für ihn keine Frauen«.⁹⁶ Elisabeth interessiert Manes also gerade nicht als ›Kopf‹, der sie in der Beziehung zu Hugh stets sein muss, sondern einzig als Körper. Manes ist mit Elisabeth aus Gründen zusammen, die überhaupt nicht zu ihrem Selbstverständnis zu passen scheinen, und doch zieht sie es in Betracht, dass diese Liebe »ihre[] ganz große[] Liebe« oder »ihre[] erste[] wirkliche[] Liebe« gewesen sein könnte. Neben das Credo, dass sie von keiner Beziehung je wieder mehr zu erwarten hätte als von derjenigen mit Hugh, stellt Elisabeth denn auch die Liebeshoffnung, die sich, etwas verklausulierter, schon mit der Geschwisterbeziehung verbindet: die Ekstase der ersten Nacht mit Manes, die es später »nie mehr wieder zwischen ihnen gab«,⁹⁷ dauerhaft mit einem Mann zu erleben.

Entgegen Elisabeths Behauptung, dass sie mit ihren beinahe fünfzig Jahren nicht mehr daran glaube, dass sich diese Sehnsucht noch erfülle, scheint der Wunsch, die Erfahrung mystischer Vereinigung und Auflösung zu machen, ihre beständige Hoffnung zu sein. Dass sie auf deren Erfüllung noch immer hofft, verrät das in die Zukunft weisende »solange« gegen Ende des Zitats:⁹⁸

Nur eine Hoffnung durfte und wollte sie sich nicht offen lassen, denn wenn sie in fast dreißig Jahren keinen Mann getroffen hatte, einfach keinen, der von einer ausschließlichen Bedeutung für sie war, der unausweichlich für sie geworden war, jemand, der stark war und ihr das Mysterium brachte, auf das sie gewartet hatte, kei-

Bachmann [...] verwirft an dieser Stelle die spätestens seit dem 18. Jahrhundert gültige Vorstellung, daß Ehe, Liebe und Sexualität zusammengehören, zugunsten des Konzepts einer idealen Partnerschaft zwischen Mann und Frau, getragen von gegenseitigem Respekt füreinander und ohne gegenseitige Forderungen und Ansprüche.«

⁹⁴ Vgl. TKA4, 439.

⁹⁵ TKA4, 424.

⁹⁶ TKA4, 411.

⁹⁷ TKA4, 408.

⁹⁸ Vgl. dagegen Spencer, der meint: »The failure of the relationship with Manes end the illusion of the ›grand amour‹«. Spencer, In the Shadow of the Empire, S. 218.

nen, der wirklich ein Mann war und nicht ein Sonderling, Verlorener, ein Schwächling oder einer dieser Hilfsbedürftigen, von denen die Welt voll war, dann gab es den Mann eben nicht, und *solange* es diesen Neuen Mann nicht gab, konnte man nur freundlich sein und gut zueinander, eine Weile. [...] Eines Tages konnte dann etwas anderes kommen, aber nur dann, und es würde stark und mysteriös sein und wirklich Größe haben, etwas, dem jeder sich wieder unterwerfen konnte.⁹⁹

Die Sehnsucht nach einem starken Mann und ekstatischer Liebeserfahrung, die hier explizit wird, verknüpft sich über den intertextuellen Verweis auf D.H. Lawrence mit einer weiteren Szene in der Erzählung: Während hier ein Absatz aus dem Roman *St. Mawr* [*Der Hengst St. Mawr*]¹⁰⁰ variiert wird,¹⁰¹ konzipiert sich Elisabeth andernorts als »die Frau, die davonritt«¹⁰² *The Woman Who Rode Away*.¹⁰³ Wenn sie diese Überlegung auch nicht im Kontext von Sexualität und Beziehungen anstellt, zeugt Elisabeths Selbstdeutung im Verbund mit den Gedanken zum »Neuen Mann« doch von einer problematischen Quelle ihres Liebesverständnisses:

Sowohl in *St. Mawr* als auch in *The Woman Who Rode Away* sind die Protagonistinnen unglücklich in ihren jeweiligen Ehen und brechen aus ihnen aus, indem sie sich in die Wildnis verabschieden. Die eine, Louise, »Lou«, Witt stellt dabei zunächst, fasziniert von der Wildheit des Hengstes St. Mawr, mit Bedauern fest: »[...] It's the animal in them [scil. den Männern] has gone perverse, or cringing, or humble, or domesticated, like dogs. I don't know one single man who is a proud living animal. [...]«¹⁰⁴ Sie verlässt daraufhin das ebenfalls »zahme« England, um sich in einer heruntergekommenen Farm in New Mexico ein neues Leben aufzubauen. Hier, in New Mexico, lebt auch die namenlose Protagonistin von *The Woman Who Rode Away*. Diese entschließt sich eines Tages, einfach davon zu reiten, und trifft in der Wildnis auf eine Gruppe Indianer. Statt, wie sie zuerst fürchtet, von ihnen vergewaltigt zu werden, geben die Indianer ihr zu essen und zu trinken; als Vorbereitung, wie sich später herausstellt, auf ihre Opferung. Unter dem Einfluss von Drogen willigt die blauäugige, blonde Frau nach längeren Diskussionen schließlich in ihren Tod ein und lässt sich vom ältesten der Indianer das Herz ausschneiden, während die anderen sie festhalten. Die antizipierte Vergewaltigung findet in der Tötung der Frau, mit dem Eindringen des Dolches in sie, also

⁹⁹ TKA4, 423 f., keine Hervorhebung im Original.

¹⁰⁰ D. H. Lawrence, *St. Mawr* [1925], in: ders., *St. Mawr and Other Stories*, hg. v. Brian Finney, Cambridge: University Press, 1983 (The Works of D. H. Lawrence), S. 19–155.

¹⁰¹ Vgl. TKA4, 633.

¹⁰² TKA4, 374.

¹⁰³ D. H. Lawrence, *The Woman Who Rode Away* [1928], ders., *The Woman Who Rode Away and Other Stories*, hg. v. Dieter Mehl und Christa Jansohn, Cambridge: University Press, 1995 (The Works of D. H. Lawrence), S. 39–76.

¹⁰⁴ Lawrence, *St. Mawr*, S. 61.

zumindest symbolisch und mit umso zerstörerischen Konsequenzen doch noch statt.

Beide Texte sind von demselben profaschistischen und misogynen Gedankengut durchdrungen, das Kate Millett bereits 1969, also kurz vor der Niederschrift von *Drei Wege zum See*, die aller Wahrscheinlichkeit nach »nicht vor dem Sommer 1971 entstanden« ist,¹⁰⁵ in Lawrences Gesamtwerk nachwies.¹⁰⁶ Ob Bachmann von *Sexual Politics* Kenntnis nahm oder ihr die von Millett aufgezeigten Tendenzen bei ihrer Lawrence-Lektüre selbst auffielen, lässt sich nicht feststellen – in ihrer Bibliothek jedenfalls steht Milletts Abhandlung nicht. So ist denn auch nicht definitiv zu klären, ob Bachmann die Anspielungen bewusst dazu eingesetzt hat, die Figur der Elisabeth Matrei weiter in ein schlechtes Licht zu rücken; dass das der Effekt ist, den die Verweise auf eine heutigen Leserin haben, zeigte bereits Lennox in ihrer Lektüre von *Drei Wege zum See* – der bisher einzigen, in der den Referenzen auf Lawrence konsequent nachgegangen wird.¹⁰⁷ Während Lennox hauptsächlich untersucht, welche Implikationen die Anspielungen auf diesen aus postkolonialer Sicht höchst problematischen Autor¹⁰⁸ für Elisabeths Berufspersona haben und wie sie deren berufliches Ethos unterminieren,¹⁰⁹ soll im Folgenden genauer beleuchtet werden, inwiefern sie zu einer Kritik von Elisabeths Liebeskonzept herangezogen werden können.¹¹⁰

Die Verbindung von sexueller Ekstase und der Rückkehr in einen vermeintlichen, vorzivilisatorischen Urzustand, wie sie Elisabeth bei Lawrence aufgefunden und sich als Vorstellung einer erfüllenden Liebesbeziehung zu eigen gemacht hat, ist nämlich aus verschiedenen Gründen höchst problematisch. Vor dem Hintergrund der Thematik der »Erfahrungsentziehung« ist Lawrence das einzige literarische Beispiel, dem man im Sinne von Trotts Kritik an der Fotografie eine unzulässige

¹⁰⁵ TKA4, 593.

¹⁰⁶ Kate Millett, *Sexual Politics* [1969], London: Hart-Davies, 1970 [dt: *Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft*, hg. v. Ernestine Schlant, München: Desch, 1971], zu D. H. Lawrence S. 237–293.

¹⁰⁷ Vgl. Lennox, *The Woman Who Rode Away*.

¹⁰⁸ Vgl. dazu Marianna Torgovnick, *Primitive Passions. Men, Women, and the Quest for Ecstasy*, Chicago: University Press, 1996, S. 49–52.

¹⁰⁹ Vgl. Lennox, *The Woman Who Rode Away* S. 208–215.

¹¹⁰ Lennox deutet diese Interpretationsrichtung in ihrem Aufsatz nur an: »One might then [nach einer Untersuchung, wie sie Lennox vornimmt, F. G.] inquire whether the quotation she [scil. Elisabeth] borrows from Lawrence to characterize gender relations and her hopes for their future rectification may be likewise intended to critique her standpoint as a *woman* as profoundly as the allusion to *The Woman Who Rode Away* indicts her as a neocolonialist.« Lennox, *The Woman Who Rode Away*, S. 216, Hervorhebung im Original.

Aneignung fremder Erfahrungen – hier der körperlichen Erfahrungen von Frauen¹¹¹ – anlasten könnte. Dass indessen Elisabeth sich mit diesen männlichen Imaginationen weiblicher Sexualität trotzdem identifizieren kann, spricht wiederum für ihre Körpervergessenheit: Sie phantasiert von derartigen körperlichen Erfahrungen, sehnt sich nach der Ekstase in der Unterwerfung, ja, lebt mit Manes sogar für eine Zeit eine auf Unterwerfung gründende Beziehung, weil sie keinen eigenen Zugang zu ihrem Körper findet. Zudem ist Elisabeths Orientierung an Lawrence deswegen problematisch, weil sie von ihm nicht nur den Wunsch nach Unterwerfung und Auflösung in der Sexualität übernimmt, sondern mit ihm auch die Tendenz zur Verklärung alles Ursprünglichen teilt.¹¹²

Besonders deutlich wird das auf ihren Wanderungen, wo Elisabeth nach einiger Zeit ihre ›fotografische‹ Weltsicht zugunsten dieses anderen, subjektiven, idyllisierenden Zugangs zu der sie umgebenden Landschaft aufzugeben scheint. Dass die Verklärung der Welt auch keinen Erkenntnisfortschritt verspricht, sollte bereits die in dieser Studie präsentierte Lektüre von *Ihr glücklichen Augen* deutlich gemacht haben. Wenn aber jemand wie Elisabeth Matrei sich an einem solchen Blick auf die Welt versucht, dann bereitet sie damit einer Wahrnehmung den Weg, die nicht mehr allein an Fakten und Sichtbarem orientiert ist, sondern der körperlichen und emotionalen Verbundenheit mit der umgebenden Welt Rechnung trägt. Dass die Fotografin zunächst und wie schon in ihrer einzigen rein körperlichen Liebesbeziehung das rechte Maß zwischen ihren ›männlichen‹ und ihren ›weiblichen‹ Persönlichkeitsanteilen nicht findet, darf vorab verraten werden; weil die Begegnung mit der Landschaft aber eine ganz eigene Erfahrung ist, eröffnet sie Möglichkeiten, wie sie Elisabeth zuvor verschlossen bleiben mussten.

4.4 »Am meisten interessierten sie noch die Wegmöglichkeiten«: Kartographie versus Topo-Graphie

Bevor Elisabeth auf ihren Wanderungen zur Landschaft in eine Beziehung tritt, eignet sie sich diese noch vollständig so an, wie das ihrem ›fotografischen‹ Sehen entspricht. Obwohl sie sich in der ›großen weiten Welt‹ problemlos zurechtfindet, kann sie sich in der Gegend, in der sie ihre Kindheit verbracht hat, nicht ohne das

¹¹¹ Vgl. zu der auffälligen Eigenheit von Lawrence, hauptsächlich den weiblichen Orgasmus zu beschreiben Torgovnick, *Primitive Passions*, S. 52–55.

¹¹² Vgl. dazu auch Lennox, die allerdings nicht auf die Wanderungen eingeht, sondern einzig auf die Nostalgie, die Vater und Tochter Matrei in Bezug auf das Habsburgerreich empfinden. Lennox, *The Woman Who Rode Away*, S. 211–215.

Hilfsmittel orientieren: »Daheim war sie nicht in diesem Wald, sie mußte immer wieder neu anfangen, die Wanderkarten zu lesen.«¹¹³ Statt sich auf die Umgebung einzulassen, in der sie unterwegs ist – »die Natur hatte sie schon früher gelangweilt« –, geht sie »lieber rasch und d[enkt] an alles Mögliche.«¹¹⁴ Nur wenn es sich um kartographisch Verzeichnetes (»Wegmöglichkeiten«) und Messbares (»Wegzeit«) handelt, nur wenn sie »das Gesetz des funktionsfreien Raums« bricht, wie Bettina Bannasch es formuliert, »und versucht, ihn mit Hilfe von Zeitmessung und Landkarte in den Griff zu bekommen«,¹¹⁵ kann Elisabeth ihren Wanderungen überhaupt etwas abgewinnen:

Am meisten interessierten sie noch die Wegmöglichkeiten, die Kreuzungen und die Abzweigungen und die Angabe der Stunden, etwa wie lange man von der Kreuzung 1–4 bis zur Zillhöhe brauchte, und da sie nie so lange brauchte wie die angegebene Wegzeit, beschäftigte sie sich nur mit den Zeiten und wie lange sie wirklich brauchte. Ohne Uhr wäre sie nie in den Wald gegangen, weil sie alle zehn Minuten auf die Uhr schauen mußte, um zu errechnen, wie lange sie unterwegs war, wie weit sie schon gekommen war und was sie sich noch vornehmen sollte.¹¹⁶

Das Messen von Zeit und die Konzentration auf die Verbindung zwischen zwei klar voneinander getrennten Punkten (»Kreuzung 1–4 bis zur Zillhöhe«) sind Ausdruck von Elisabeths Rationalisierungsbemühungen und Ordnungsbestrebungen. Nötig wird die Systematisierung und Stabilisierung des Raumes für Elisabeth, weil zum einen ihre Erinnerungen sie stets aus dem Hier und Jetzt, den Wäldern des Kreuzberggebiets im Sommer des Jahres 1970 oder 1971,¹¹⁷ wegtragen an Orte, in denen sie sich in der Vergangenheit aufgehalten hat. Zum anderen, und den interferierenden Erinnerungen vorgelagert, offenbart sich aber schon das Hier und Jetzt im Moment der Bewegung im Raum als ungeordneter und dynamischer als die kartographische Repräsentation. Die klare Trennung zwischen Subjekt und Welt, die die Karte impliziert und die Elisabeth mit ihren abstrakten Berechnungen aufrechtzuerhalten sucht, wird alleine durch das Wandern fragwürdig.

Das Wandern nämlich ist eine durch und durch körperliche Form der Raumeignung, bei der Immersion immer schon gegeben ist. Als Raumeignung im Modus

¹¹³ TKA4, 379.

¹¹⁴ TKA4, 378.

¹¹⁵ Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 92.

¹¹⁶ TKA4, 378.

¹¹⁷ Zu diesen beiden möglichen Datierungen vgl. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 114; Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 19; Dirk Göttliche, Ein »Bild der letzten zwanzig Jahre«. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, in: ders./Albrecht, »Über die Zeit schreiben«, S. 161–202, hier S. 198. Dippel geht davon aus, dass die Erzählung 1970 spielt; Bannasch und Göttliche nehmen an, dass sich die Rahmenhandlung 1971 zuträgt.

des Gehens und Fühlens steht die Wanderung der Raumaneynung anhand der Karte, im Modus des Sehens, nicht nur bezüglich körperlicher Beteiligung entgegen; Karte und Wanderung erscheinen vielmehr als die zwei wesentlichen und wesentlich voneinander unterschiedenen Formen der Raumaneynung und -repräsentation. Im Anschluss an Michel de Certeaus Schlüsseltext, das Kapitel »Praktiken im Raum« in seinem Werk *Kunst des Handelns*,¹¹⁸ nimmt Kirsten Wagner eine Aufstellung ihrer jeweiligen Eigenschaften vor:

Zu den Wahrnehmungs- und Erlebnisqualitäten, die die Wanderung näher bestimmen, gehören: multimodale Wahrnehmung, Feldperspektive, Eingebundensein in die Welt, beweglicher Standpunkt, Bewegung, Sequentialität. Die der Karte zugeordneten Eigenschaften umfassen: Gesichtssinn, Vogelperspektive, Distanz zur Welt, fixer Standpunkt, Stillstand, Simultaneität.¹¹⁹

Angesichts dieser Eigenschaften erstaunt es nicht, dass Elisabeth der Karte zunächst volles Vertrauen schenkt. Einmal führt das, in Kombination mit einem gedankenverlorenen, nicht auf die Umgebung konzentrierten Wandern, wie es für Elisabeth ebenfalls charakteristisch ist, dazu, dass sie beinahe abstürzt.¹²⁰ Der abstrahierende Umgang mit der Welt hätte für sie also um ein Haar dramatische körperliche Konsequenzen gehabt. Erst, als Elisabeth derart mit den Veränderungen konfrontiert wird, die sich gegenüber der von ihr verwendeten Wanderkarte in der Realität ergeben haben, beginnt sie, sich auf die Landschaft um sie her einzulassen. Ihre Gedanken greifen nun nicht mehr nur in die eigene Vergangenheit aus, sondern

¹¹⁸ Zitiert wird nach: Michel de Certeau, *Praktiken im Raum* [franz. 1980], in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hgg.), *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 343–353. Es handelt sich hierbei um eine gekürzte und durch die Herausgeber korrigierte Fassung des Kapitels aus der Übersetzung von Ronald Vouillé: Michel de Certeau, *Kunst des Handelns*, Berlin: Merve, 1988, S. 179–238, hier S. 186 f. und 217–226.

Im Unterschied zu Vouillé, der Certeaus *parcours* mit »Wegstrecke« übersetzt, wird hier mit Wagner dieser Modus der Raumaneynung und -repräsentation unter dem Begriff der Wanderung gefasst. Vgl. Kirsten Wagner, *Im Dickicht der Schritte. »Wanderung« und »Karte« als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen*, in: Hartmut Böhme (Hg.), *Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005, S. 177–206. Die Problematik des Begriffs »Wegstrecke« liegt darin, dass er, wie Dünne und Günzel festhalten, »eine Konnotation der Messbarkeit beinhaltet, die nach Certeau der »Karte« vorbehalten ist« (Certeau, *Praktiken im Raum*, S. 347, Anm. 5).

¹¹⁹ Wagner, *Im Dickicht der Schritte*, S. 199. Dabei betont Wagner – und schon bei Certeau kann man das nachlesen –, dass sich »Karte« und »Wanderung« als Modi der Raumaneynung und -repräsentation nicht ausschließen, sondern vielmehr gegenseitig bedingen und ergänzen. Certeau greift für seine Beweisführung auf die Geschichte der Kartographie zurück und zeigt auf, wie die frühesten Karten Raumbeschreibungen vom Typus »Wanderung« sind und erst nach und nach von dieser Form der Raumaneynung abstrahiert wird. Im Prozess von der narrativen Raumrepräsentation, die die frühen Karten auszeichnet, zur abstrakten, geometrischen Raumdarstellung auf den heutigen gewinnt das Sehen gegenüber dem Gehen an Bedeutung, wie wiederum Wagner festhält. Vgl. Certeau, *Praktiken im Raum*, S. 349–351; Wagner, *Im Dickicht der Schritte*, S. 199.

¹²⁰ Vgl. TKA4, 412.

sie erfährt gleichzeitig, wie diese Vergangenheit mit der Gegend verknüpft ist, in der sie unterwegs ist.

Die Absage an die Karte eröffnet die Möglichkeit, die Welt in ihrer ›Raumhaftigkeit‹ zu erfahren. Während die geometrische Ordnung, auf der die Karte basiert, nicht zulässt, »daß sich zwei Dinge an derselben Stelle befinden«, ist der von Certeau so genannte »Raum« das »Resultat von Aktivitäten, die ihm eine Richtung geben, ihn verzeitlichen und ihn dahin bringen, als eine mehrdeutige Einheit [...] zu funktionieren.«¹²¹ Raum entsteht, wenn Menschen sich in der Welt bewegen. Er ist die Summe all jener Ereignisse, Geschichten und Erfahrungen, die sich an einem bestimmten Ort auf der Karte real oder imaginär zugetragen haben oder zutragen; er ist die individuelle und/oder kollektive »Realisierung« eines Orts,¹²² der dadurch vieldeutig, mehrschichtig und dynamisch wird. Wo in der kartographischen Ordnung des Orts die Dinge voneinander geschieden sind, sind sie im Raum unweigerlich miteinander verflochten, überlagern sich und konfliktieren. Den Ort verbindet Certeau dabei explizit mit dem Tod, den Raum mit Handlung, Bewegung und Geschichte.¹²³ Die Wanderung – und genau das geschieht in *Drei Wege zum See* – konfrontiert den Gehenden immer mit der Geschichte, der eigenen wie der kollektiven;¹²⁴ die Karte dagegen stellt diese, wie die Fotografie, still. Sie erzählt nichts¹²⁵ und macht nichts erfahrbar. Das leistet indessen eine andere Form der Orts-Schreibung, der Topo-Graphie: die Literatur nämlich. Deren Bedeutung für Elisabeths Leben eröffnet sich dann, wenn sie sich ganz dem Modus der Wanderung hingibt.

Sobald sich Elisabeths Blick nicht mehr auf die Karte richtet, sondern in die Ferne schweift, erkennt sie statt der Wege die Gegend, durch die sie wandert und von der sie sich schon zu Beginn der Erzählung explizit herleitet und dem sie weiterhin verhaftet ist: »[I]hre Empfindlichkeit,« so hält Elisabeth kurz nach der Ankunft beim Vater fest, »ihr Geist, ihr Fühlen und Handeln« gehörten »hoffnungslos diesem Geisterreich von einer riesigen Ausdehnung«,¹²⁶ dem konkreten Territorium

¹²¹ Certeau, *Praktiken im Raum*, S. 345.

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., S. 346.

¹²⁴ Nicht allgemein für die Wanderung, aber für Elisabeths Wanderungen in *Drei Wege zum See* hält das auch Weigel fest. Weigel, *Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, S. 398 f.

¹²⁵ Vgl. dagegen Krylova, die mit Blick auf die »Wanderkarte für das Kreuzberggebiet« davon spricht, dass es sich hierbei um ein offizielles Narrativ des Vermessungsamtes handle. Schön ist ihre anschließende Beobachtung, dass das Vermessen eines Landes sprachlich stets Gefahr läuft, in Vermessenheit umzuschlagen. Krylova, *Walking Through History*, S. 40.

¹²⁶ TKA4, 367.

und dem kulturellen Erbe der Donaumonarchie. Diese emotionale Bindung an das auf Elisabeths Wanderkarte nicht mehr verzeichnete Gebiet scheint sich im Wandern wiederherzustellen. Seine Bedeutung für Elisabeths Liebesleben jedenfalls wird der Leserschaft schon bald bewusst und ist von der Forschung bereits gründlich aufgearbeitet worden: Drei Männer, die geografisch (vorgeblich) aus dem Gebiet des ehemaligen Habsburgerreichs und als literarische Figuren aus dem Werk des »Chronist[en] der untergegangenen k.u.k-Monarchie«¹²⁷ Joseph Roth stammen, gehören zu den bedeutendsten Liebesbegegnungen in Elisabeths Leben.¹²⁸ An Trotta und Manes erinnert sie sich auf ihren Wanderungen; am Ende der Erzählung begegnet sie auf der Ebene der Rahmenhandlung Trottas Vetter Branco.

Nur vorgeblich stammen diese Männer aus dem Gebiet der Donaumonarchie, weil die konkreten Orte, von denen sie herkommen sollen, nicht ›wirklich‹ existieren. Manes kommt aus »Zlotograd, Galizien,«¹²⁹ die Trotta stammen ursprünglich aus Sipolje; beides sind fiktive Orte, die sich nur in Roths und nun in Bachmanns Werk auf dem Territorium des Habsburgerreichs verzeichnet finden.¹³⁰ Das kulturelle Erbe der Donaumonarchie, zu dem unter anderem auch das literarische Vermächtnis eines Joseph Roth, die Figuren und Orte seiner Werke gehören, erweist sich damit als äußerst wirkungsmächtig. Die literarische Ortsschreibung¹³¹ erscheint für den Gang von Elisabeth Matreis Leben und den Verlauf der Erzählung jedenfalls ungleich bedeutsamer als die »Wanderkarte für das Kreuzberggebiet«.¹³²

¹²⁷ Roth, Werke, Bd. 1: Das Journalistische Werk, S. 1109

¹²⁸ Zur Bedeutung der »Trotta«-Romane für *Drei Wege zum See* vgl. ausführlich Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, sowie Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 139 f., 150–159; Hoell, Mythenreiche Vorstellungswelt, S. 83–151; Krylova, Walking Through History, S. 47–52; Lensing, Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta; Nutting, »Ein Stück wenig realisiertes Österreich«, S. 84 f.; Spencer, In the Shadow of the Empire, S. 207–228; Omelianuk, A Legacy of Joseph Roth; Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 400–405.

¹²⁹ TKA4, 407.

¹³⁰ Zu diesen beiden Orten und ihrer Bedeutung bei Roth beziehungsweise Bachmann vgl. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 37–47. Indem Bachmann Roths imaginäre Topographie fortschreibt, partizipiert auch ihre Erzählung an der literarischen Topographie. Vgl. dazu Nutting, »Ein Stück wenig realisiertes Österreich«, S. 83: »One may figuratively maintain that the text itself is a narrative topo-graph, a writing intimately connected to and descriptive of place«. Zur Orts-Schreibung in Bachmanns Gesamtwerk vgl. Agnese, Wien als »lieu de mémoire«, sowie das Kapitel »Topographische Poetologie« in Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 352–409.

¹³¹ Vgl. zur literarischen Ortsschreibung auch Bachmanns Ausführungen in der vierten *Frankfurter Vorlesung*, KS, 312–328, hier KS 313 f. Darin hält sie fest, dass im »Zauberatlas« der Literatur neben realweltlich existierenden Orten wie Wien (denen dann im Zuge ihrer Literarisierung, als »Räume« im Sinne Certeaus, weitere Bedeutungen mitgegeben werden), auch faktisch inexistente Orte wie eben Zlotograd, Sipolje oder »Orplid und Atlantis« eingetragen sind.

¹³² TKA4, 361.

Elisabeths Bindung an die Landschaft wird aber nicht allein über ihre Erinnerungen deutlich, sondern auch dann, wenn sie die Gegend um sie her betrachtet. Wann immer ein nun nicht mehr zu Österreich gehörender Teil des Habsburgerreichs in ihr Blickfeld gerät, werden ihre Gedanken zur Landschaft außerordentlich konkret und beinahe schwärmerisch:¹³³ Elisabeth idyllisiert das angrenzende Slowenien. Schon einmal hat eine romantisierende Vorstellung dieser Gegend beziehungsweise ihrer »nördliche[n] Schwester«,¹³⁴ wie Galizien im *Radetzkmarsch* genannt wird, in Elisabeths Leben gegriffen und sie zu einem für sie ganz untypischen, emotionalen und körperlichen Handeln verleitet: Die Eröffnung, er stamme aus »Zlotograd, Galizien,« war der Grund dafür, dass Elisabeth Manes sofort verfallen war. Als sie nun auf ihren Wanderungen das erste Mal hinüber nach Slowenien blickt, sinnt sie zuerst über Trottas Herkunft und Verwandtschaft, namentlich seinen Vetter Branco nach, den sie dann eben gegen Ende der Erzählung wiedertreffen soll:

Sie schaute auf den See, der diesig unten lag, und über die Karawanken hinüber, wo geradewegs in der Verlängerung einmal Sipolje gewesen sein mußte, woher diese Trottas kamen und wo es noch welche geben mußte, denn einmal war dieser hünenhafte fröhliche Slowene zu Trotta gekommen. Franz Joseph sagte ihr, das sei sein Vetter, dessen Vater beinahe noch ein Bauer gewesen war.¹³⁵

Elisabeth assoziiert hier Slowenien mit einer urtümlichen Ländlichkeit, seine Bevölkerung mit Frohmut und, wie die Fortsetzung zeigt, mit geistiger Einfachheit: Weil Trottas Vetter sie anstarrt, hält Elisabeth ihn für »etwas beschränkt«.¹³⁶ Als sie sich auf dem Flughafen in Wien wiederbegegnen, wiederholt sie gedanklich, dass er aus der »Wildnis« und von Leuten abstammt, die urtümliche Berufe ausüben: »[E]s mußte dieser Vetter von Trotta sein, dieser Branco, einer von denen, die in Jugoslawien geblieben waren, ein Sohn oder Enkel von Bauern oder Händlern, oder waren es Maronibrater gewesen? aus jenem Sipolje, das es nicht mehr gab.«¹³⁷ Dass Elisabeth die Gegend an oder jenseits der Grenze als ursprüngliches Gebiet verklärt,¹³⁸ bestätigt sich, wenn sie mit Blick auf das »Dreiländereck« meint: »[D]ort drüben hätte sie gerne gelebt, in einer Einöde an der Grenze, wo es noch

¹³³ Auch Krylova apostrophiert Elisabeths Blick auf das Gebiet des ehemaligen Habsburgerreiches als »rose-tinted view«. Krylova, *Walking Through History*, S. 43.

¹³⁴ Joseph Roth, *Radetzkmarsch* [1932], in: ders., *Werke*, hg. v. Fritz Hackert und Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989–1991, Bd. 5, S. 137–455, hier S. 256.

¹³⁵ TKA4, 391.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ TKA4, 457.

¹³⁸ Die Verklärung des Ländlichen sowie der Slawen ist schon bei Roth angelegt. Sie wird dort – ganz ähnlich wie in *Drei Wege zum See* – in unterschiedlichen Graden enttäuscht. Vgl. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 39, 73–75.

Bauern und Jäger gab«. ¹³⁹ Slowenien erscheint ihr als Raum, in dem die Entfremdung von der Welt, die sie sonst erlebt, aufgehoben wäre.

Neben der slowenischen ›Wildnis‹ kommt in *Drei Wege zum See* auch der See für diese Sehnsucht zu stehen, wie Lennox festhält: »[T]he lake [...] is a metonymic representation of the oceanic dissolution that Westerners hope the primitive will allow them to achieve.« ¹⁴⁰ Der Wunsch nach Auflösung, nach dem »ozeanischen Gefühl[]«, ¹⁴¹ das ja auch der Fluchtpunkt von Elisabeths Liebeshoffnung ist, verbindet sich in der westlichen Imagination also ganz grundsätzlich mit der Wildnis und den ›Wilden‹. Dass in *Drei Wege zum See* nun gerade auf Lawrence als Beispiel für diese Verbindung verwiesen wird, zeigt, wie wichtig die bei ihm zusätzlich auszumachende sexuelle Komponente für das Verständnis der Figur der Elisabeth Matrei ist. Der See, so meine ich, steht vor allem für die Hoffnung, in der Sexualität die Erfüllung zu finden, mit einem Mann dauerhafte Ekstase und mystische Verschmelzung zu erleben. Es sind nämlich genau die Wege, die früher noch zum See geführt hatten, ¹⁴² auf denen sich Elisabeth Gedanken zu den heterosexuellen Beziehungen in ihrem Leben macht. So geht Elisabeth auf dem Höhenweg 1, als sie sich an Manes erinnert, und früher schon hat sie sich hier Gedanken zu Trotta gemacht. ¹⁴³ Auf dem Weg 7 bekennt sie, dass sie seit ihrem 40. Geburtstag »immer gelangweilter« wurde und bei den Männern deswegen Erfolg hatte, weil sie ihnen mit »zunehmende[r] Gleichgültigkeit« begegnete. ¹⁴⁴ Sie denkt kurz an ihren aktuellen Partner Philippe und formuliert dann ihre Überlegungen zum »Neuen Mann«. ¹⁴⁵

¹³⁹ TKA4, 417.

¹⁴⁰ Lennox, *The Woman Who Rode Away*, S. 214. Lennox bezieht sich hier vor allem auf die Arbeiten von Torgovnick: Marianna Torgovnick, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University Press, 1991; dies., *Primitive Passions*.

Häufiger ist eine Deutung des Sees »als Symbol glücklicher Kindheitstage«, wie es Dippel formuliert. Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 59. Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen* S. 128; Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 163; Wenn die Kindheit als Zeitraum verstanden wird, in dem ein mystisches Erleben möglich ist, dann lässt sich diese Deutung in diejenigen von Lennox durchaus integrieren. Vgl. dazu das Kapitel 2.1 zum magischen Denken beziehungsweise Sehen in dieser Arbeit und zur Gleichsetzung von ›Primitiven‹ und Kindern bei Friedell und Grodeck. Eine solche Deutung der Kindheit nimmt aber keine der aufgeführten Arbeiten vor.

¹⁴¹ Vgl. zum »ozeanischen Gefühl[]« etwa auch das Kapitel »Eins zu sein mit allem«. Zur Literaturgeschichte des ozeanischen Gefühls« in Wolfgang Riedel, »Homo Natura«. *Literarische Anthropologie um 1900*, Berlin und New York: De Gruyter, 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 7 [= Bd. 241]), S. 85–150.

¹⁴² Für diesen Hinweis danke ich Lara Wälchli.

¹⁴³ Vgl. TKA4, 383, 399, 412.

¹⁴⁴ TKA4, 421 f.; die Erwähnung des Weges findet sich auf S. 417.

¹⁴⁵ Vgl. TKA4, 423 f.

Der Weg 8 schließlich wird dadurch, dass Elisabeth direkt vor seiner Erwähnung die Episode mit Robert in Paris erinnert, mit der inzestuös aufgeladenen Beziehung zum Bruder verbunden.¹⁴⁶ Und die einzige bedeutsame Beziehung zu einem Mann, an die sich Elisabeth erinnert, wenn sie *nicht* auf einem der kartographierten Wege zum See unterwegs ist, ist diejenige zu Hugh. An ihn erinnert sie sich ausgerechnet dann, wenn sie für einmal bewusst »nicht in Richtung See« geht, sondern den Weg »zum Schloß Falkenberg« nimmt, »der immer enger und dunkler« wird.¹⁴⁷ Die Ehe mit Hugh wird damit einerseits auch durch die topographischen Umstände, in denen sie erinnert wird, als radikal anderer Liebesentwurf apostrophiert, andererseits aber noch vor Beginn von Elisabeths konkreten Erinnerungen unter negative Vorzeichen gestellt: Gefühle der Ich-Entgrenzung und All-Einheit hätten aus der »Enge« dieser Beziehung heraus nie entstehen können.

Der derart symbolisch aufgeladene See spielt dann auch eine Rolle, als Elisabeth ihre letzte Liebeserfahrung macht und auf dem Rückweg von Klagenfurt nach Paris, am Flughafen in Wien, Trotta Vetter Branco trifft. Es handelt sich bei Branco indes nicht, wie in der Forschung bisher mehrfach behauptet oder wenigstens vermutet wurde, um den »Neuen Mann«.¹⁴⁸ In der Begegnung mit ihm kommt vielmehr ein Liebeskonzept zum Vorschein, das die Brücke schlägt zwischen dem leidenschaftslosen, realistischen und rationalen Arrangement, das Elisabeth mit Hugh unterhielt, und der Vorstellung des »Neuen Mann[s]«, die am ehesten in der leidenschaftlichen Beziehung mit Manes realisiert war, in der Elisabeth aber einen Gutteil ihrer Persönlichkeit verleugnen musste. Die Opposition zwischen Sehen und Fühlen, zwischen Kopf und Körper wird in dieser Begegnung aufgehoben. Das

¹⁴⁶ Vgl. TKA4, 434.

¹⁴⁷ TKA4, 438.

¹⁴⁸ Vgl. Bannasch, die unumwunden und mehrfach vom »Neue[n] Mann Branco« spricht. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 46, 126 f., 167, 191. Vgl. auch Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 134; Hoell, Mythenreiche Vorstellungswelt, S.184; Pichl, Verfremdete Heimat, S. 454. Vorsichtiger drückt sich Kanz aus: Branco stelle »möglicherweise die Verkörperung jenes »Neuen Mannes« dar[], den sich die Protagonistin wünscht.« Kanz, »Viel couragierter als unsere Herren«, S. 215. Vgl. ähnlich Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 166.

Kritisch äußert sich zu Elisabeths Vorstellung vom »Neuen Mann« Schmid-Bortenschlager, die diese Vorstellung zwar auch in Branco realisiert sieht, diesen aber als Verkörperung eines »reaktionären Idyll[s]« liest und also nicht idealisiert. Im Folgenden wird eine Lesart vorgeschlagen, die die Vorstellung vom »Neuen Mann« im Sinne Schmid-Bortenschlagers kritisch beleuchtet, Branco aber nicht als dessen Realisierung liest. Dadurch kann die Begegnung mit ihm als der utopische Moment gerettet werden, als der sie vermutlich und auch in Schmid-Bortenschlagers Verständnis intendiert war, ohne dass Bachmann eine Annäherung an das »reaktionäre Idyll« unterstellt werden muss. Schmid-Bortenschlager, Spiegelszenen bei Bachmann, S. 41. Für eine vergleichbar negative Deutung von Branco, allerdings im Konjunktiv, vgl. Spencer, In the Shadow of the Empire, S. 217: »[T]he Slovene Branco could be seen as a covertly fascist daydream, namely that of the urban Austrian woman for a simple and powerful peasant man.«

macht es Elisabeth zuletzt möglich, die leibhaftigen Aspekte von Trotts Kritik an der Fotografie nachzuvollziehen, sie körperlich zu erfahren und daraus Konsequenzen für ihre Arbeit zu ziehen. Diesen Erkenntnisprozess gilt es nun, nach seinem Einsetzen während den Wanderungen, nachzuzeichnen.

4.5 »[I]n dieser Hochspannung, in dieser Hingabe«: Die Begegnung mit Branco als Wendepunkt

An Branco erinnerte sich Elisabeth, wie gesehen, zuerst mit Blick über den See hinweg auf jene vermeintlich ›wilde‹ Gegend um das nicht mehr existierende Sipolje. Als sie ihm dann am Flughafen in Wien wieder begegnet, scheint es, als ob der Wörthersee, der der vielen Kalkpartikel in seinem Wasser wegen oft in intensivem Blau leuchtet, sich in den Augen der beiden festgesetzt hätte und sie nun miteinander verbände.¹⁴⁹ Das Blau ihrer beider Augen jedenfalls markiert den Anfang eines Moments völliger Übereinstimmung, den die beiden, einander schweigend gegenüberstehend und sich einzig an den Händen haltend, auf dem Flughafen miteinander teilen:

Sie sahen einander nur in die Augen, und in ihrer beider Augen schwamm ein ganz helles Blau, und wenn sie nicht mehr lächelten, wurde es dunkler. [...] Es lief nur die Zeit so rasch ab, rascher als je zuvor, und sie meinte plötzlich, ohnmächtig zu werden, und gleichzeitig fühlte sie, daß er, der soviel kräftiger war, blaß zu werden anfing und daß auch ihm schlecht wurde in dieser Hochspannung, in dieser Hingabe.¹⁵⁰

Im Unterschied zu Elisabeths an Lawrence geschulter Hoffnung davon, dass Ekstase nur in der Unterwerfung und in der Begegnung mit dem Anderen erlebt werden könne, treten sich hier zwei Menschen als Gleiche gegenüber, von gleicher Augenfarbe, gleich schwach, gleich bewegt vom Geschehen. Dazu passt auch, dass Elisabeths Vorstellung von Branco als einem Bauern aus der ursprünglichen Einöde jenseits der Grenze bereits vor diesem Moment der Selbst- und Weltvergessenheit enttäuscht wird: Er lebt inzwischen in Ljubljana, mithin in einer der größten Städte Jugoslawiens, und ist gerade geschäftlich nach Moskau unterwegs.¹⁵¹ Es begegnen

¹⁴⁹ Es stimmt damit nicht ganz, dass die »Erwartung, die Elisabeth mit dem See [...] verbindet«, die Hoffnung auf das »mystische Erlebnis«, sich als völlig falsch erweist, wie Bannasch schreibt. Zwar ereignet sich das mystische Erlebnis nicht am oder im konkreten See, sondern eben, und darin unerwartet, wie Bannasch erkennt, am »Nicht-Ort des Flughafens«; eine Rolle spielt der See hier aber dennoch. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 85.

¹⁵⁰ TKA4, 459 f.

¹⁵¹ Vgl. TKA4, 457 f. Kanz hält fest, dass Branco ein Mensch ist, der »mit keinem bestimmten Ort assoziiert« ist. Auffällig ist dabei, dass die Mehrzahl der Orte, zu denen er zugeordnet wird, Großstädte sind; Kanz führt Sipolje, Wien, Paris, Ljubljana und Moskau auf. Vgl. Kanz, »Viel couragier-

sich hier also nicht der ›Wilde‹ und die Kultivierte, sondern zwei Großstädter, Figuren einer globalisierten Welt.¹⁵²

Damit unterscheiden sie sich vermutlich auch von der anderen Elisabeth M., Elisabeth Mihailovics, und deren Liebhaber. Elisabeth Matrei trifft die beiden zusammen an, als sie Elisabeth Mihailovics zum ersten Mal begegnet. Der »Bursche[]«, den ihr Elisabeth Mihailovics nicht vorstellt, ist »[a]ngezogen wie ein Förster« und sieht »etwas primitiv aus[]«. ¹⁵³ Wenn Elisabeth später dem Vater von der Begegnung berichtet, nimmt sie denn auch explizit auf die sozialen Unterschiede zwischen dem »Burschen« und Elisabeth Mihailovics Bezug: »Elisabeth erzählte kurz, daß sie diese Wiener Nichte [scil. Elisabeth Mihailovics] getroffen habe, [...] und warum die hier mit einem Bauernburschen herumfuhr, sei ihr nicht klar, denn das Mädchen sei ihr ganz anders vorgekommen in Wien eher eine Intellektuelle«. ¹⁵⁴ Die Parallele zu ihrer eigenen Phantasie, der zufolge sie den »Neuen Mann« am ehesten in den ›wilden‹ Gegenden des ehemaligen Habsburgerreichs auffinden könnte und er dann ein »Bauernbursche[]« wie Elisabeth Mihailovics Liebhaber wäre, scheint Elisabeth Matrei nicht aufzugehen. So stellt sich denn die Begegnung mit Branco zunächst tatsächlich wie die Erfüllung ihrer Phantasie und die Wiederholung des Musters dar, nach dem eine Intellektuelle erst in dem Armen eines ›Primitiven‹ die Liebe erleben könnte.

Schon der weitere Verlauf von Elisabeth Mihailovics Beziehung hätte in Elisabeth Matrei aber Zweifel an dem Glücksversprechen wecken können, dass sie an eine solche Paarung heftete: Gemeinsam mit ihrem mutmaßlichen Liebhaber wird Elisabeth Mihailovics von ihrem Ehemann erschossen, einem Bertold Rapatz, der »eine Macht, das Geld schlechthin« sein soll¹⁵⁵ und sich nach der Tat selbst richtet. Als Elisabeth Matrei von dem Vorfall aus der Lokalpresse erfährt, genervt zunächst ob der »umständlichen Berichterstattung« und weil es ihr, die offenbar noch immer vor allem auf diese aus ist, schwer fällt, »aus dem Wust der Sätze *die Fakten*

ter als unsere Herren«, S. 215. Omelianuk meint, Brancos Reise nach ›Mütterchen Russland‹ stelle eine Absage an die Konzepte Patriarchat, Kapitalismus und Vaterland dar. Vgl. Omelianuk, *A Legacy of Joseph Roth*, S. 262.

¹⁵² Auch Dippel und Pichl heben hervor, dass Branco im Kern ein moderner Mensch ist, wenn er für Dippel »eine Synthese von Traditionsgebundenheit und Offenheit seiner Zeit gegenüber [...] verkörpert« beziehungsweise für Pichl »nicht wie Trotta *gegen* die Geschichte, nicht wie der Vater *außerhalb* der Geschichte, sondern [...] *in* der Geschichte« zu verorten ist. Dippel, »Österreich – das ist etwas das immer weitergeht für mich«, S. 71 f.; Pichl, *Verfremdete Heimat*, S. 454, Hervorhebung im Original.

¹⁵³ TKA4, 392.

¹⁵⁴ TKA4, 393.

¹⁵⁵ TKA4, 451.

herauszulesen«, ¹⁵⁶ ist sie überzeugt, dass sich die Geschichte nicht so zugetragen haben kann, wie die Provinzzeitungen es berichten:

Nein, das ist nicht möglich, und es muß doch wahr sein, die kleine, arme, schüchterne Mihailovics war die dritte Frau Rapatz geworden, und was bedeutet das nur alles? die war doch keine Frau, die auf einen reichen Mann aus war, und dieser junge Slowene, der ihr einfiel, mußte zwar der erwähnte »Forstangestellte« sein, aber zwischen diesen beiden war doch nichts, das hatte sie in einer Sekunde erraten, es mußte etwas ganz andres gewesen sein, was die Mihailovics so verlegen gemacht hatte. Sie sagte erstickt zu ihrem Vater: Es ist die Elisabeth Mihailovics, die er geheiratet hat, stell dir das vor, und unsere brave Gendarmerie wird nie herausfinden, was da wirklich los war, denn es stimmt alles nicht, was die sich in ihren beschränkten Hirnen zusammenreimen, da stimmt überhaupt nichts. ¹⁵⁷

Im Fragment zu der Erzählung *Gier*, die ursprünglich in den *Simultan*-Band Eingang hätte finden sollen, ließe sich nachlesen, dass es sich bei Elisabeth Mihailovics und dem »Bauernburschen« tatsächlich nicht um ein konventionelles Liebespaar handelte; Elisabeth Matrei hat hier also für einmal hinter die »Oberfläche entsetzlicher Fakten« gesehen, erspüren können, dass etwas nicht stimmte.

Gier erzählt, wie sich Elisabeth Mihailovics in den »Slowene[n]« oder Montenegriener Sascha, Förster auf dem Jagdgut ihres Mannes Bertold Rapatz, verliebt, dieser aber, »hoffnungslos dumm«, wie er ist, ihre Annäherungsversuche nicht zu lesen weiß. ¹⁵⁸ Als Rapatz, dieser »unersättliche[] Mann, der sie unersättlich machte«, dem Elisabeth Mihailovics also verfallen und hörig ist, sie auffordert, mit einem anderen Mann Sex zu haben, nennt sie Sascha als möglichen Kandidaten. ¹⁵⁹ Obwohl sie nicht mit Sascha schlafen möchte, gehorcht sie ihrem Mann, als er sie zum Forstgehilfen schickt: »Du gehst und am Abend will ich es wissen, und ganz genau und jedes Detail.« ¹⁶⁰ Elisabeth Mihailovics und Sascha erleben einen Moment der Übereinstimmung, der bis in den Wortlaut der Begegnung zwischen Branco und Elisabeth Matrei entspricht: »[S]ie sah, daß auch er diesen Blick hatte, der anzeigte, daß sich jemand schlecht fühlte, daß jemand zu heiß war, daß sie beide daran waren, ohnmächtig zu werden.« ¹⁶¹ Schließlich kommen sie sich auch körperlich nahe, ohne aber Sex zu haben. Genießen können sie die tiefen Gefühle füreinander indes nicht; vermutlich, weil sie Rapatz' Rache fürchten, die sie wenig später auch ereilt:

¹⁵⁶ TKA4, 449 f., keine Hervorhebung im Original.

¹⁵⁷ TKA4, 452.

¹⁵⁸ Vgl. TKA4, 493 f.

¹⁵⁹ TKA4, 499.

¹⁶⁰ TKA4, 500.

¹⁶¹ Ebd.

Er [scil. Sascha] hielt sie plötzlich fest und sanft zugleich, und sie spürten im Stehen ihre Körper endgültiger als in einer Vereinigung, und sie standen nur da, aneinandergedrückt wie [die] Verurteilten, die man nackt vor Jahrhunderten an einen Pfahl gebunden hatte, um sie zu verbrennen, und dieses Verbrennen war mehr als jedes andere Gefühl, das Elisabeth je gespürt hatte und es gab nichts darüber hinaus.¹⁶²

Damit stimmt nicht, dass zwischen Elisabeth Mihailovics und dem »Slowene[n]« »nichts war«, wie Elisabeth Matrei vermutet. Zwischen den beiden war sogar etwas, das dem Ausnahmezustand in der Liebe sehr nahe kam, den Elisabeth Matrei sich wünscht. Die Umstände, unter denen dieser Ausnahmezustand sich einstellte, entlarven aber mehrere der Vorstellungen, die Elisabeth Matrei durch ihre Lawrence-Lektüre gewonnen hatte, als Illusionen: Zum einen erfüllt sich Elisabeth Matreis Liebeshoffnung für Elisabeth Mihailovics gerade nicht in der Sexualität, sondern in der stummen Berührung. Gleichzeitig und zum anderen findet das ekstatische Treffen vor dem Hintergrund statt, dass ein gewalttätiger Dritter es gefordert hat und Elisabeth Mihailovics sich widerspruchslos fügte, sich unterwarf. Die Unterwerfung, von der Lawrence schwadroniert, führt dazu, dass Elisabeth ihre Empfindungen nicht genießen kann und der Ausnahmezustand in der Liebe nur ein Vorspiel zum Tod aller Beteiligten darstellt. Unterwerfung führt letztlich in den Untergang. Kennte Elisabeth Matrei die ganze *Gier*-Geschichte, müsste ihr deutlich werden, wie stark Lawrence die Unterwerfung der Frau idealisiert und so indirekt patriarchale Gewalt, wie sie Rapatz ausübt, legitimiert.

Wenn Elisabeth Matrei und Branco nun im Moment, in dem sie die Übereinstimmung erleben, als Gleiche etabliert werden, dann geschieht das auch vor dem Hintergrund der Lawrence-Reminiszenzen. Ein Hauptgrund dafür, dass »die Frau, die davonritt«, den Indianern bei Lawrence als ideales Opfer erscheint, sind ihre blauen Augen, durch die sie sich von ihnen unterscheidet. Als sie zur Vorbereitung auf die Opferung in blaue Kleider gehüllt wird und fragt, warum nur sie blau trage, antwortet man ihr:

»It is the colour of the wind. It is the colour of what goes away and is never coming back, but which is always here, waiting like death among us. It is the colour of the dead. And it is the colour that stands away off, looking at us from the distance. When we go near, it goes farther. It can't be near. We are all brown and yellow and black hair, and white teeth and red blood. We are the ones that are here. You with blue eyes, you are the messengers from the far-away, you cannot stay, and now it is time for you to go back.«¹⁶³

¹⁶² TKA4, 501.

¹⁶³ Lawrence, *The Woman Who Rode Away*, S. 64 f.

Die Symbolik von Blau als der Farbe einer präsentischen Absenz, einer ständigen, aber nur momenthaft realisierten Potenz, von gleichzeitiger Nähe und Ferne, könnte durchaus auch für die Liebesszene in *Drei Wege zum See* in Anschlag gebracht werden. Allerdings ist es hier nicht der Tod, sondern eben die Liebe, die mit diesem vertrackten Verhältnis assoziiert wird und die in dieser Intensität, wie Bachmann in ihrem Essay zum *Mann ohne Eigenschaften* schreibt,¹⁶⁴ »nur eine Stunde« »währen« kann.¹⁶⁵ Zum ersten und einzigen Mal seit der Beziehung mit Trotta erlebt Elisabeth einen Moment der Liebe, in dem sie dem Mann weder körperlich fern bleibt, noch mit ihm verschmilzt.¹⁶⁶ Der Kontakt zwischen ihr und Branco ist im Moment der Übereinstimmung in keiner Weise invasiv, wie das beim Sex der Fall wäre oder in Lawrences Menschenopfer-Szene oder wie dann auch die Begrüßung von Philippe beim Wiedersehen mit Elisabeth ausfällt: Dieser steckt ihr »seine Züge [...] so tief in ihre[n] Mund, daß sie ihn zurückst[össt], weil sie zu ersticken meint[.]«¹⁶⁷ Kurz darauf trennt er sich von Elisabeth.

Dass im Moment der mystische Übereinstimmung mit Branco, als sich Elisabeths Liebeshoffnung doch noch erfüllt, sich sämtliche ihrer früheren Vorstellungen davon als falsch erweisen,¹⁶⁸ geht einher mit einem Versagen der Kategorien und Wahrnehmungskanäle, anhand derer Elisabeth sich normalerweise in der Welt orientiert. So nimmt sie Blancos Blässe nicht mit den Augen wahr, sondern »fühlt[.]« explizit, dass er bleich wird. Auch findet die Szene, wie die Forschung schon mehrfach festgestellt hat, an einem Nicht-Ort statt,¹⁶⁹ einem »Zwischenort [...], wo Vereinigung und Trennung von vornherein zusammen zu denken sind«,¹⁷⁰ der, weil es Wien ist, aber auch ein Ort ist, an dem »Ost – Branco fliegt nach Mos-

¹⁶⁴ Vgl. KS, 101–122.

¹⁶⁵ KS, 122: »Liebe als Verneinung, als Ausnahmezustand, kann nicht dauern. Das Außersichsein, die Ekstase wahren – wie der Glaube – nur eine Stunde.«

¹⁶⁶ Vgl. dazu die Beschreibung der Szene durch Weigel, die auch auf die visuelle Qualität der Begegnung eingeht: »Hat die Begegnung einerseits etwas völlig Unkörperliches (wenn auch nicht Unerotisches), so äußert sich darin andererseits das größte Verlangen. Der Augenblick der Liebe ist hier tatsächlich als Augen-Blick inszeniert.« Es handelt sich hier aber um einen ganz anderen Blick als wenn Elisabeth durch ihre Kamera schaut; sehen ist hier, wie gleich zu zeigen sein wird, fühlen. Sigrid Weigel, *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*, Dülmen-Hiddingsel: tende, 1987, S. 229 f.

¹⁶⁷ TKA4, 461.

¹⁶⁸ Einzig in Bezug auf Branco, nicht aber auf die Liebeshoffnung formuliert Spencer, dass Elisabeths Vorstellungen hier enttäuscht würden. Das positive Potential dieser Enttäuschung sieht er indessen nicht. Vgl. Spencer, *In the Shadow of the Empire*, S. 217.

¹⁶⁹ Spencer setzt diesen Nicht-Ort mit dem inzwischen inexistenten Sipolje in Verbindung, von wo her Branco stammen soll und vermerkt einen »sharp contrast«, ohne das allerdings auszuführen. Spencer, *In the Shadow of the Empire*, S. 218.

¹⁷⁰ Kanz, »Viel couragierter als unsere Herren«, S. 215.

kau – und West – Elisabeth nach Paris« zusammenkommen können.¹⁷¹ Wie kaum ein anderer Raum bringt der Flughafen dadurch, dass er exterritoriales Gebiet ist und sich in ihm so viele Räume kreuzen, zum Bewusstsein, dass sich gewisse Aspekte des Raumes der kartographischen Festlegung immer entziehen. Darüber hinaus scheint auch die Zeit während der Begegnung mit Branco plötzlich anders zu verlaufen. Die abstrakte, gleichförmige Zeit, an der sich Elisabeth stets orientiert hat – sie muss auf ihren Wanderungen »alle zehn Minuten auf die Uhr schauen« –, ist mit einem Mal nicht mehr die einzige gültige Zeitvorstellung.¹⁷²

Die Verabschiedung der beiden findet dann an einer Glastür statt, wie sie schon in *Ihr glücklichen Augen* eine wichtige Rolle spielt. Im Unterschied zu Miranda, die die vereinigende Qualität von Glastüren überschätzt, weiß Elisabeth hier sehr genau, dass ihr Gang durch die Glastür sie und Branco für immer voneinander »trennen würde«.¹⁷³ Die Differenz zwischen »fotografischem« Sehen und Fühlen wird ihr nach der Begegnung mit Branco und an der Glastür, die ja auch Miranda auf die von der Außenwelt bestimmten Aspekte des Sehens aufmerksam macht, voll bewusst. Zuvor hatte sie einerseits, in Bezug auf die Wirkung ihrer Fotos, geglaubt, dass es diese Differenz nicht gäbe und das Leid der abgebildeten Menschen alleine im Sehen nachfühlbar wäre. Andererseits, in Bezug auf ihre Funktion als Bericht-erstatte-rin und solange sie nach Karte wanderte, hatte Elisabeth diese Differenz zwar radikal gelebt, sie war sich ihr aber nicht bewusst. Deswegen konnte sie derart schockiert auf die Berichte toter Kollegen reagieren und sich erst nach ihrem Bei-nahe-Absturz dem Modus der Wanderung hingeben. Während sie privat also fühlen sollte, aber oft nur gesehen hat, gibt sie in ihrem Beruf mit ihren Fotografien nur zu sehen, wo sie Gefühle zu erregen meint. Wenn sie Branco nun weiterhin sieht, aber nicht mehr berühren kann, dann wird der qualitative Unterschied der Wahrnehmungsmodi in seiner ganzen Konsequenz erfahrbar.

Erst aus der Erkenntnis dieses Unterschieds heraus könnte die Möglichkeit seiner Überschreitung angedacht werden. Visuelle Wahrnehmung ist von der Berührung, nur graduell unterschieden, insofern als Sehen wie Fühlen Austauschbeziehungen zwischen Subjekt und Welt etablieren und der Körper an diesem wie an jenem wesentlich mitbeteiligt ist. Im »fotografischen« Sehen und den ihm zuzuordnenden

¹⁷¹ Dippel, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«, S. 47.

¹⁷² Vgl. dazu Weigel, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, S. 408: »Die Zeitstruktur dieser Szene, ein Augenblick oder Nu, fällt mit dem Nirgendwo eines Transitortes zusammen.«

¹⁷³ TKA4, 460.

Repräsentationsformen wird diese gegenseitige Beeinflussung indes geleugnet. So kann denn Elisabeth aus dem Erfahrungswissen, dass (>fotografisches<) Sehen und Fühlen qualitativ verschieden sind, zunächst weiter nichts ableiten und bleibt den ihr bekannten Kategorien verhaftet.

Sie fürchtet, der Zettel, den Branco ihr vor der Glastür noch zusteckt, könnte ihr »seine Adresse in Ljubljana oder Moskau«¹⁷⁴ verraten, einen kartographisch fixierten Ort. Wenn sich die ekstatische Erfahrung derart in Elisabeths frühere Weltwahrnehmung eingliedern ließe, verlöre sie wohl ihre Bedeutung. Als Elisabeth dann aber in Paris Blancos Liebeserklärung liest – »Ich liebe Sie./ Ich habe Sie immer geliebt.«¹⁷⁵ –, verlängert diese Botschaft das mystische Erlebnis. Elisabeth nimmt Blancos Liebeserklärung auf, »ohne zu begreifen«,¹⁷⁶ weiß mit ihr nicht anzufangen, weil sich in Blancos Worten Sehen und Fühlen vereinigt finden. Wiederum, wie schon im Moment, in dem sich die beiden an den Händen halten, bleibt die Beziehung in Blancos Sätzen in der Schwebelage zwischen Nähe und Ferne, Körperlichkeit und Unkörperlichkeit, Emotion und Abstraktion: Branco verbindet sein tiefes Gefühl mit einer distanzschaffenden Anrede und wählt statt der direkten Liebesbezeugung oder dem Schweigen den mittleren Ausdruck der schriftlichen Mitteilung.¹⁷⁷ Diese hebt Elisabeths Weltwahrnehmung erneut aus: Zeit erscheint auch in Blancos Liebeserklärung nicht als etwas Messbares, anhand dessen man das Leben in Abschnitte einteilt, sondern in den Extremen der mythischen Zeit als Gegenwart (»Ich liebe Sie«) und Ewigkeit (»Ich habe Sie immer geliebt«), als ewige Gegenwart der Liebeserfahrung.¹⁷⁸ In Sprache gefasst, erreichen seine Gefühle Elisabeth zwar gefiltert, aber eben doch mit einer Wucht, wie sie sie lange nicht erlebt hat. Die schriftliche Mitteilung vermittelt Blancos Gefühle, indem sie sie zu sehen gibt, und berührt, obwohl sie nur eine visuell Darbietung ist. Die schweigende Begegnung und die Liebeserklärung bereiten Elisabeth auf ein Sehen vor, das gleichzeitig Fühlen ist, das nicht von außen kommt, sondern aus ihrem Innern.

¹⁷⁴ TKA4, 460.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ebd.

¹⁷⁷ Vgl. dazu Lensing, Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trotta, S. 62 f.

¹⁷⁸ Vgl. Kanz, »Viel couragierter als unsere Herren«, S. 215 f.

4.6 »[W]oher das viele Blut«: Visionäre Erkenntnis im Halbschlaf

Nachdem Elisabeth sich von Philippe getrennt und einen Auftrag in Saigon angenommen hat, also gewissermaßen auf dem Sprung in den Vietnamkrieg ist, suchen sie am Ende der Erzählung Träume heim, die sie ganz eindeutig vorzeitig ins Kriegsgebiet versetzen und stets an der Grenze zum Wachsein halten:

Sie trank noch ein Glas und warf sich auf das Bett. Sie mußte sofort eingeschlafen sein, als ein erster Traum sie aus dem Schlaf *sprengte*, und sie streckte die Hand nach dem Telefon aus, [...] aber sie hatte sofort wieder eingehängt und griff nun nach dem kleinen verknüllten Zettel, den sie unter ihr Kopfpolster schob, ehe sie einschlief, schon am Schlafrand *getroffen* von einem Traum, und sich an den Kopf griff und an ihr Herz, weil sie nicht wußte, woher das viele Blut kam.¹⁷⁹

Der Wechsel zwischen Wachzustand und Traum und das Hineinragen des Traumgeschehens ins Wachen zeugen davon, dass Elisabeth sich in einem Schwellenzustand befindet,¹⁸⁰ der in der Literatur schon lange eine herausragende Stelle besetzt, wenn wahrhaftige, aber nicht-rationale Einsichten gemacht werden: dem Halbschlaf.¹⁸¹ Da sich Elisabeths Sehen hier ereignet, ohne dass es dafür einen äußeren Anlass gäbe, sie das Gesehene aber durchaus als real erlebt, ja, die geträumte Erfahrung zu einer tatsächlichen, körperlichen wird, muss es sich bei ihrem Sehen um eine Halluzination oder aber – und das ist angesichts der Anlage der Erzählung wahrscheinlicher – um eine Vision handeln. Nachdem Elisabeth über mehrere Stationen hinweg die Unzulänglichkeit ihres Sehens, ihres Umgangs mit der Welt erkannt und erfahren hat, ist sie bereit für die Erfahrung dieses reinen »Sehen[s] von innen nach außen«. Ihre Sehnsucht nach mystischem Erleben wurde in der Form, in der sie es zu erreichen hoffte – in der gewalttätigen Körperlichkeit, der Unterwerfung in der Sexualität oder im Tod –, enttäuscht, in einer anderen Form – in der stummen Begegnung mit Branco – aber eingelöst, weswegen Elisabeth Momente mystischer Verbundenheit mit der Welt nun auch anderwärts erleben kann. Vor allem aber spricht die Zukunftsgerichtetheit von Elisabeths Träumen und der Zustand, in dem sie auftreten, für deren visionären Charakter.

»Halbschlafbilder«, wie visuelle Wahrnehmungen am »Schlafrand« genannt werden und sie Elisabeth hier vorschweben müssen, haben in der literarischen Tradition immer schon tiefere Wahrheiten zu vermitteln vermocht. Eine Konjunktur er-

¹⁷⁹ TKA4, 470 f. Keine Hervorhebung im Original.

¹⁸⁰ Vgl. so auch Krylova, *Walking Through History*, S. 56 f.

¹⁸¹ Vgl. dazu die beiden in der Einleitung bereits erwähnten Bände Pfothenhauer/Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum*; Paulin/Pfothenhauer, *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*.

lebte die Beschreibung von derart säkularisierten Visionen um 1900, in einer Zeit also, von der sich Bachmann herschreibt.¹⁸² Aus den literarischen und theoretischen Bearbeitung des Phänomens, etwa bei Hugo von Hofmannsthal, Thomas Mann oder Hermann Bahr, destilliert Pfothenhauer in seiner Überblicksdarstellung folgende Charakteristika:

Es ist ein Sehen, das keine äußeren Gegenstände fokussiert, unterscheidet und im Bewußtsein abbildet, sondern ein nicht-apperzeptives, *inneres* Sehen; und – wie es Visionen seit je eignet – ein *höheres* Sehen, eine gesteigerte Wahrnehmung, nur nun nicht mehr wie einst religiösen oder philosophischen Inhalts, sondern säkularisiert, ästhetisiert, subjektiviert. Es wird etwas gesehen, das nicht wirklich ist, aber nicht unwirklich-halluzinatorisch, bloß eingebildet, sondern gleichsam überwirklich, ins Licht des Geheimnisses, des Rätsels, wie es bei Thomas Mann heißt, der Verheißung und Offenbarung getaucht – darin klar und völlig einleuchtend, ja geradezu beängstigend eindringlich, gewissermaßen unwirklich wirklich. Gewißheit, Evidenz, so die Schauenden, nicht Erkenntnis sei der Effekt.¹⁸³

Es handelt sich hier also um eine von Elisabeths fotografischer Bestandsaufnahme ganz verschiedene Form visuell vermittelten Wissens über die Welt. Die sich plötzlich einstellende Gewissheit ist eine Wahrheit, die aus dem Subjekt selber kommt, und sie ist im Falle von Elisabeth eindeutig mit Brancos Liebeserklärung verknüpft. Was sie am Flughafen von Wien erlebt hat, kondensiert im Halbschlaf zu einer Einsicht, die allerdings, wie es für Visionen üblich ist, mindestens für die Protagonistin Rätselcharakter behält. In Anbetracht all dessen, was die bisherige Untersuchung von *Drei Wege zum See* über die Figur Elisabeth zutage gefördert, scheint es aber möglich, die Bedeutung ihres Halbschlafbildes zu entschlüsseln:

Dass Elisabeth, die sich in den Unterhaltungen mit Trotta noch unverletzlich glaubte, im Traum ihren eigenen Tod erlebt, ist, so meine ich, Ausdruck ihres Wissens darum, dass sie auch in ihrem Beruf eine körperliche Existenz ist. Bei aller Distanz, die sie darin zur Welt zu unterhalten meinte, kann sie sich doch nicht von ihrem Leib lösen und hat deswegen stets auch die Konsequenzen ihrer Leibhaftigkeit, mithin den Tod, zu gewärtigen. Dieser Tod, das ist die zweite Erkenntnis, trifft nicht die Fotografin Elisabeth oder die Liebende Elisabeth, sondern ihre ganze Persönlichkeit. Dass Elisabeth nicht ausmachen kann, ob sie am Kopf oder am Herzen blutet, ist Zeichen dafür, dass sie sich zum ersten Mal als ein Ganzes erlebt:

¹⁸² Vgl. dazu Dirk Göttsche, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987 (Hochschulschriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 84), S. 155–164, bes. S. 157; ders., *Klassische Moderne*, in: ders./Albrecht, *Bachmann-Handbuch*, S. 270–282.

¹⁸³ Helmut Pfothenhauer, *Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900*, in: ders./Schneider, *Nicht völlig Wachen*, S. 87–103, hier S. 87 [zuerst in: Helmut Pfothenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider, *Poetik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 1–18].

Sie besteht aus Kopf *und* Herz, ist rational *und* emotional. Wenn sie von etwas getroffen und verletzt wird, dann macht es keinen Unterschied, welchen Teil ihrer selbst es betrifft. Ob im privaten Bereich, für den der Zettel steht, oder im Beruf, dessentwegen nachts ihr Telefon klingelt: sie ist stets mit ihrer ganzen Person involviert. Elisabeth erkennt denn auch: »Es kann mir etwas geschehen« – auch wenn sie sich hinter ihrer Kamera verbirgt, ist sie verletzlich –, »aber es muß mir nichts geschehen«¹⁸⁴ – der Wunsch nach ekstatischer Liebeserfahrung muss sich durchaus nicht in der gewalttätigen Form erfüllen, wie Elisabeth sie bei Lawrence vorfand und für die es den »Neuen Mann« brauchte.¹⁸⁵

¹⁸⁴ TKA4, 471.

¹⁸⁵ In der Begegnung mit Branco scheint stattdessen Musils Modell der Geschwisterliebe zu spielen, worauf Bannasch verweist, wenn sie schreibt, Bachmann verteile »das Musilsche Modell der Geschwisterliebe [...] auf zwei verschiedene Figuren, auf den Bruder und auf den Neuen Mann Branco. Beide Verhältnisse sind erotisch aufgeladen, münden jedoch nicht in der Sexualität.« Und: »Mit ihm [scil. Branco], nicht mit dem Bruder, erlebt sie [scil. Elisabeth] den anderen Zustand der sprachlosen, kontemplativen Versenkung. Das Geschwisterverhältnis wird in *Drei Wege zum See* damit für Bruder und Schwester durch eine »eigentliche« Ergänzung [Branco für Elisabeth, Liz für Robert, F. G.] in der »höheren Notwendigkeit« der Liebesbegegnung mit einer und mit einem Anderen aufgelöst.« Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 167, 169.

5. »[E]in Schock, but who cares« Leiderfahrungen im Fernsehzeitalter: *Simultan*

Sämtliche bisher diskutierten Erzählungen fokussieren innerhalb des Verhältnisses zwischen Mensch und Welt entweder auf die Rezeption und Konstruktion von Welt oder aber auf die Wahrnehmung und Darstellung des Ich. Inwiefern die Sprache mit der jeweiligen ›Sehweise‹ einer Figur korrespondiert und das im Sehen sich einstellende Verhältnis zwischen Subjekt und Außenwelt modelliert, hat dabei nur am Rande eine Rolle gespielt. In *Simultan* nun steht die Sprachreflexion im Zentrum der Erzählung.¹ Diese ist dementsprechend direkt mit dem Verhältnis zwischen Ich und Welt befasst, der leiblichen »Erfahrung«, die der Mensch oder wenigstens der Schriftsteller Bachmann zufolge außer- oder vorsprachlich zu machen hat, bevor er den angemessenen Ausdruck für das Erlebte finden kann.² Verhandelt werden in *Simultan* denn auch die Möglichkeiten, eine Erfahrung sprachlich einzuholen und zu vermitteln, und zwar bezeichnenderweise vornehmlich in Szenen, in denen die Figuren oder die Leserschaft stark visuell affiziert werden. Eine herausragende Stellung kommt dabei der Schlusszene zu, in der sowohl die Figuren als auch die Leserschaft visuellen Ereignissen beiwohnen: Die Figuren sehen im Fernsehen, wie Vittorio Adorni bei der Straßen-Weltmeisterschaft der Radrennfahrer im italieni-

¹ Vgl. zur Sprachthematik in *Simultan* Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 23–29, 120 f., 130 f., 203–214; Gisela Brinker-Gabler, Living and Lost in Language, in: dies./Zisselsberger, »If We Had the Word«, S. 187–207; Ingeborg Dusar, Identität und Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*, in: Luc Lamberechts und Johan Nowé (Hgg.), Bild-Sprache. Texte zwischen Dichten und Denken. Festschrift für Prof. Dr. Ludo Verbeeck, Leuven: Universitaire Pers, 1990 (Symbolae. Series D Litteraria, Bd. 5), S. 67–79; dies., Choreographien der Differenz, S. 297–308; Siobhan S. Craig, The Collapse of Language and the Trace of History in Ingeborg Bachmann's *Simultan*, in: Women in German Yearbook 16 (2000), S. 39–60; Michael Eggers, *Simultan* übersetzen. Geschlechter-, Sprachdifferenzen und die Erzählstimme in Texten von Bachmann und Musil, in: Weimarer Beiträge 47.4 (2001), S. 576–593; Göttische, Die Produktivität der Sprachkrise, S. 209–213; Greber, Fremdkörper Fremdsprache; Hapkemeyer, Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S. 75–84; Eva Matt, Figuren der Übersetzung. Dolmetschen in Erzähltexten des späten 20. Jahrhunderts, Diss. München, 2013, S. 26–93 (Download der Dissertation möglich auf dieser Seite: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17215/1/Matt_Eva.pdf. Letzter Zugriff: 19.1.17); Giulia Radaelli, Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann, Berlin: Akademie, 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 3), S. 153–242.

² Vgl. zum Phänomen des »Erfahrungsschwundes« im Erzählband insgesamt bes. Tanja Schmidt, Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann, in: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 janvier 1986, Nantes, S. 226–259, hier S. 228. Vgl. auch Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 154; Veronica O'Regan, »Erfahrung nicht des Empirikers, sondern des Mystikers«. Re-Evaluation of Ingeborg Bachmann's Understanding of Wittgenstein and its Application in *Simultan*, in: Sprachkunst 27 (1996), S. 47–65.

schen Imola³ triumphiert; der Leserschaft präsentieren sich die Anfeuerungsrufe der Zuschauer in Imola formal eindeutig vom umgebenden Text abgehoben als stufenförmiger ›Absturz‹ des zerstückelten Namens über eine ganze Seite hinweg.⁴

Der Schlusszene ist deswegen besondere Bedeutung zuzumessen, weil hier der Literatur mit dem Fernsehen eine visuelle Repräsentationsform gegenübergestellt wird, deren Wirkung eben auch auf der Sprache beruht. Wie bereits in der Untersuchung von *Probleme Probleme* deutlich wurde, scheinen Film und Fernsehen der Literatur vordergründig mindestens darin ebenbürtig, dass sie Emotionen vermitteln können. Diese Funktion kommt ihnen aber nur zu, weil sie ihren eigentlichen Charakter, ihren ›fotografischen‹ Ursprung zu verdecken vermögen. Als radikalste Form ›fotografischer‹ Repräsentation gelingt es Film und Fernsehen, die Differenz zwischen erfahrener und vermittelter Welt so zu verwischen, dass ihre Bilder körperliche Reaktionen auslösen können. Weil dies Reaktionen beim Fernsehen, jedenfalls bei der Live-Übertragung eines Sportereignisses, sich gleichzeitig zum Ereignis ergeben, scheint das Fernsehen auch zeitlich unmittelbare Erfahrungen zu ermöglichen. Es kann deswegen, wie zu zeigen sein wird, als Metapher für das Verhältnis zwischen Mensch und Welt in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts zu stehen kommen, wie die *Camera obscura* dieses Verhältnis in der Zeit vor 1800 symbolisierte und der Spiegel es in der Renaissance darstellte.

Im Gegensatz zu *Camera obscura* und Spiegel findet das Fernsehen zwar keine Anwendung in Wahrnehmungsmodellen oder als Vorbild für ein bestimmtes Darstellungsideal; es impliziert aber dennoch relativ klar umreißbare Vorstellungen von Subjekt, Welt und deren Verhältnis zueinander. Ausformuliert finden sie sich in Günther Anders' bereits mehrfach erwähnter essayistischer Auseinandersetzung mit dem Fernsehen, *Die Welt als Phantom und Matrize*. Obwohl sich keine direkte Rezeptionslinie nachzeichnen lässt, liest sich *Simultan* nachgerade als literarisches Gegenstück zu Anders' Kulturdiagnose. Die Parallelen zwischen den beiden Texten

³ Für diese Situierung vgl. ausführlich Nebrig, der allerdings die Möglichkeit in Betracht zieht, das Adornis Sieg bei der Straßen-Weltmeisterschaft hier mit seinem Sieg beim Giro d'Italia 1965 überblendet wird, der am 6. Juni 1965, dem Pfingstsonntag, endete. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 346–348. Radaelli meint dagegen, die Erzählung müsse 1965 spielen, weil dann auch die Christusstatue in Maratea errichtet wurde. Craig nimmt ebenfalls an, dass es sich beim Rennen im Fernsehen um eine Etappe des Giro handelt. Vgl. Craig, *The Collapse of Language*, S. 56; Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 153; dies., »Wunder des Unglaubens«? Bibelzitat und Bibelübersetzung bei Ingeborg Bachmann, in: Andrea Polaschegg und Daniel Weiden (Hgg.), *Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur*, München: Fink, 2012 (Trajekte), S. 293–308, hier S. 295, FN 13. Die Handlung trägt sich allerdings im August zu. Vgl. TKA4, 132.

⁴ Vgl. TKA4, 144.

sind derart frappierend, dass sich eine Lektüre von *Simultan* auf der Folie von *Die Welt als Phantom und Matrize* geradezu aufdrängt. Liest man die Erzählung von ihrem Ende her und mit Anders, dann erscheinen Nadja und Frankel als typische Menschen des Fernsehzeitalters: »weltlos, [...] beziehungslos und zerstreut«.⁵

Weil das Fernsehen dem Menschen die Welt liefert, so Anders, weil sie vor ihm »aufgefahren« wird, gingen die Menschen »nicht auf Fahrt« und blieben also »unerfahren«: »Da wir es in einer Welt, die zu uns kommt, nicht nötig haben, eigens zu ihr hinzufahren, ist dasjenige, was wir bis gestern ›Erfahrung‹ genannt hatten, überflüssig geworden.«⁶ Wenn das Fernsehen nun als Metapher für das Verhältnis zwischen Ich und Welt im späten zwanzigsten Jahrhundert verstanden wird, spielt es dabei keine Rolle, ob die ›Unerfahrenheit‹, die Beziehungslosigkeit und Zerstretheit eines Menschen auf dessen tatsächlichen Fernsehkonsum zurückzuführen ist oder bloß als Symptom manifest wird, wie im Fall von Frankel und Nadja. Anders selbst geht von einer wechselseitigen Beeinflussung von gesellschaftlicher Grundsituation und massenmedialem Konsum aus: Die Fernsehzuschauer werden vom Fernsehen sowohl geprägt, als sie auch, weil die Massenmedien über die Zeit eine derartige Wirkung in der Gesellschaft entfalten konnten, immer schon als »Geprägte« erscheinen.⁷

Problematisch gestaltet sich die Situation in einer Zeit, in der grundsätzlich keine Erfahrungen mehr gemacht werden müssen, nicht zuletzt für jemanden, der trotzdem eine Erfahrung gemacht hat, insbesondere, wenn es sich dabei um eine Leiderfahrung handelt. Wenn tatsächliche, leibliche Erfahrungen ›eigentlich‹ nicht mehr statthaben, dann gibt es auch keine Gelegenheit, sich in den Umgang mit ihnen einzuüben. Wenn die Mitmenschen außerdem »weltlos, [...] beziehungslos und zerstreut« sind, dann darf derjenige, der Leid erfahren hat, auch nicht darauf hoffen, Hilfe im Umgang mit seiner Leiderfahrung zu erhalten. Davon erzählt *Simultan*.

Nadja nämlich ist nicht »unerfahren«. Sie hat eine Leiderfahrung gemacht, auf die sie immer wieder anspielt, zu der sie aber zum einen nicht vollständig Zugang zu haben scheint, zu deren Versprachlichung ihr zum anderen aber offensichtlich auch die Mittel nicht zur Verfügung stehen. Der eigenen Welt- und Beziehungslosigkeit ist sie sich dabei wohl halb und halb bewusst, jedenfalls knüpft sie an die Reise mit

⁵ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 134.

⁶ Ebd., S. 114.

⁷ Ebd., S. 196 f.

Frankel auch die Hoffnung, dass sich mit dessen Hilfe ein anderes Selbst- und Weltverhältnis wiedereinstellen möge. Als sie in Rom mit ihm ins Gespräch kommt, glaubt Nadja, Frankel »bringe ihr etwas zurück, einen vermißten Geschmack, einen fehlenden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war.«⁸ All diese Elemente haben eine körperliche oder emotionale Komponente: Als sogenannter Nahsinn erlaubt der Geschmacksinn Wahrnehmungen nur dann, wenn es zu einer Verschmelzung zwischen wahrnehmendem Subjekt und wahrgenommenem Objekt oder sich diese wenigstens in räumlicher Nähe zueinander befinden; der »Tonfall«, die österreichische Sprachmelodie, ist eine Qualität, die nur im Sprechen, der körperlichen Verwendung von Sprache zu vernehmen ist; das surreal anmutende Heimatgefühl entspringt der emotionalen Bindung an ein Stück Welt. Nadja hofft deswegen, dass sie unterwegs Zugang zu ihrem verkümmerten, unterdrückten oder überspielten Persönlichkeitsanteil, ihrer emotionalen, körperlichen, »weiblichen« Seite finden würde und sich ihre Distanz zur Welt aufheben ließe. Bedingung für die eigene Wiederherstellung ist dabei in Nadjas Verständnis die Herstellung einer Beziehung zu Frankel.

Nadjas Hoffnung auf Wiederherstellung wird zwar mehrfach enttäuscht, dennoch tritt Nadja in der Schlusszene als Ent-Prägte auf. Sie wird jedenfalls nicht Teil der Gemeinschaft vor dem Fernseher und lässt sich vom Geschehen auf dem Schirm nicht faszinieren. Stattdessen nimmt sie als Außenseiterin die gefährlichen Effekte wahr, die das Fernsehen zeitigt. Sie hat zu diesem Zeitpunkt einen Erkenntnisprozess durchlaufen, der sie zwar nicht, wie Elisabeth, zu einem neuen Weltverhältnis hat gelangen lassen, ihr aber zur Anerkennung ihrer Situation und damit, und hier ähnlich wie Elisabeth, zu einem neuen Selbstverhältnis verholfen hat. Nadjas Entwicklung wird später im Detail nachzuzeichnen sein; zunächst gilt es herauszuarbeiten, wie die Schlusszene mit der Protagonistin verstrebt ist, die Erfahrung dort mit Nadjas Erfahrung und die dort verwendete Sprache mit Nadjas Sprache in Beziehung steht. Dabei wird sich auch abzeichnen, worin der wesentliche Unterschied besteht zwischen den »klassischen« »fotografischen« Repräsentationsformen, die bisher untersucht worden sind, und dem Fernsehen als Repräsentationsform, die ihren »fotografischen« Charakter verleugnet.

Bezeichnend ist diesbezüglich die Sprachverwendung des Kommentators im Fernsehen. Sie weicht von Nadjas Sprachverwendung wesentlich ab, obwohl so-

⁸ TKA4, 101.

wohl die Protagonistin als auch der Kommentator als ›Dolmetscher‹ tätig sind.⁹ Während sie, eine in jeder Hinsicht typische Vertreterin eines ›fotografischen‹ Umgangs mit der Welt, in ihrem Beruf von einer Sprache in eine andere übersetzt, überträgt er das Geschehen, wie Erika Greber festhält, von einem »visuellen in einen verbalen Code«. ¹⁰ Die Dolmetscherin und der Kommentator vermitteln darüber hinaus je Unterschiedliches und müssen Sprache verschieden einsetzen, um ihre Aufgabe zu erfüllen. Trotzdem sind sich ihre Sprachverwendungsweisen in mindestens einer Hinsicht sehr ähnlich: Sie resultieren in einem leeren Sprechen. Um die unterschiedliche Geartetheit der Leere im Sprechen von Nadja und dem Kommentator aufzuzeigen, soll zuerst Nadjas ›fotografischer‹ Sprachgebrauch im Beruf charakterisiert werden.

5.1 »[M]it einem unartikulierten Schrei durch das Zielband«: Zwei ›Dolmetscher‹ und ihre Sprache

Als Simultandolmetscherin muss Nadja den Sätzen anderer »mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen«. ¹¹ Dabei scheint es ein Erfordernis ihres Berufs zu sein, dass sie sich über die Referenz eines Wortes jeweils keine Gedanken macht, sondern bloß dessen fixierte Bedeutung abruf:

[S]ie konnte aus »machen« to make, faire, fare, hacer und delat' machen, jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen, sie durfte nur nicht denken, daß machen wirklich machen, faire faire, fare fare, delat' delat' bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen, und sie mußte schon aufpassen, daß sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde. ¹²

Diese fast echohaften Sprachverwendung¹³ entspricht – gerade wie Beatrix' Gebrauch moralisch aufgeladener Worte – der formalisierten Bildsprache der

⁹ Vgl. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 306; Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 188; Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 348.

¹⁰ Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 188.

¹¹ TKA4, 115.

¹² Ebd. Auf die Bedeutsamkeit des Wortes, an dessen Beispiel hier die »berufliche Entfremdung von der Wirklichkeit« dargestellt wird, macht Nebrig aufmerksam. Es markiert nämlich zugleich, den Abstand dieser Sprachverwendung von der Poesie, insofern als sich ›Poesie‹ vom Altgriechischen »ποιέω« – »machen‹ herleitet. Vgl. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 339. Matt zeigt auf, in welcher unterschiedlichen Bedeutungen und Funktionen das deutsche Wort ›machen‹ in diesem Zitat auftaucht und wie dies Nadjas Vorstellung davon, wie Sprache funktioniert und Sprache und Welt zusammenhängen (dazu unten mehr), gerade unterminiert. Matts Schlussfolgerung: »Nicht einmal die einfache Wiederholung produziert Äquivalenzen, sondern eine Kette von Sinnverschiebungen.« (S. 48) Vgl. Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 46–48.

¹³ Als eine »language of echo« charakterisiert auch Craig Nadjas Sprache; die Formel verweist aber einzig auf das poststrukturalistische Sprachkonzept, das sie in *Simultan* am Werk sieht: »If every word that is spoken carries with it a trace—the echoes of all the words that are not spoken, but through differentiation from which the uttered word gains meaning—then every word that is not uttered is also ›present‹.« Craig, *The Collapse of Language*, S. 39 f. Im realen Arbeitsumfeld treten

Renaissancemalerei: Statt Position zum Gehörten zu beziehen, nimmt Nadja es bloß auf und gibt es übersetzt wieder.¹⁴ Als denkendes und fühlendes Subjekt darf sie in diesen Prozess ebenso wenig eingreifen, wie der Renaissancemaler durch seine Persönlichkeit die mimetische Perfektion seines Gemäldes gefährden soll. Dementsprechend behauptet Nadja von sich selber auch, in ihrem Beruf sei sie eine Maschine, ein »seltsamer Mechanismus«, und dass »ihre Schaltungen automatisch funktionierten«, wenn sie übersetzt.¹⁵ Nadja zeichnet also dieselbe Maschinen- oder Apparathaftigkeit aus, die auch für Elisabeths Berufspersönlichkeit charakteristisch ist und die mit der körperlichen und emotionalen Distanz zur Welt¹⁶ im ›fotografischen‹ Weltverhältnis einhergeht.

Vermittelt werden soll in Nadjas Übersetzungen – wie in allen bisher betrachteten ›fotografischen‹ Darstellungen – nichts anderes als Informationen.¹⁷ Auch im Simultandolmetschen knüpft sich der Glaube an die Unfehlbarkeit der Vermittlung dabei sowohl an die emotionale Teilnahmslosigkeit des Vermittlers, als auch an eine Abbildlogik, nach der Darstellung und Dargestelltes unstreitig miteinander verbunden sind: Jedem Wort, so das Credo der Dolmetscherin, entspricht genau ein Wort einer anderen Sprache. Diese reichlich naive Auffassung basiert nun wiederum, wie Eva Matt schreibt, »auf der Grundannahme eines Sinn garantierenden, stabilen Signifikats«,¹⁸ also auf der Vorstellung einer objektiv gegebenen, vom Subjekt unabhängigen und unveränderbaren Welt, auf die sprachlich verwiesen werden kann. Es handelt sich dabei um eine Vorstellung, wie sie in der ›fotografi-

Simultandolmetscherinnen tatsächlich nur wie Echo auf; sie sind für die Konferenzteilnehmer unsichtbar, bloß körperlose Stimmen, die das Gesagte in einer anderen Sprache wiederholen. Vgl. zur Unsichtbarkeit von Dolmetschern Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 45.

¹⁴ Vgl. Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 154; Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 245, 302; Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 44–46; Mauch, Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, S. 290.

¹⁵ TKA4, 115.

¹⁶ Vgl. dagegen Radaelli, die meint, dass »beim Übersetzen [...] nicht nur zwischen den Sprachen vermittelt« werde; »es findet auch eine Vermittlung zwischen Nadja und der Welt statt.« Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 207.

¹⁷ Vgl. dazu Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 44: »Beide [scil. Nadja und Elisabeth] verstehen sich als Übermittlerinnen von Informationen«. Dass durch beider Formen der Übermittlung – die Fotografie wie die Übersetzungstätigkeit – nichts Neues entsteht, hält Schmid-Bortenschlager fest (deren naiven Journalismusbegriff *Drei Wege zum See* indessen gerade aushebelt): »[S]owohl die Simultandolmetscherin als auch die Journalistin reproduzieren bloß Vorgegebenes, sie transponieren vorgegebene Wirklichkeit (sprachliche, politische Realitäten) bloß in ein anderes Medium, wobei der eigene Anteil möglichst gering zu halten ist.« Sigrid Schmid-Bortenschlager, *Frauen als Opfer – Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan**, in: Hans Höller (Hg.), *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, Wien und München: Löcker, 1983, S. 85–95, hier S. 89.

¹⁸ Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 83. Vgl. auch Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 302.

schen« Wahrnehmungskonzeption und den ihr zuzuordnenden Repräsentationsformen bereits mehrfach begegnet ist. Gerade weil die Verweisfunktion der verwendeten darstellerischen Mittel – hier: der Sprache – unhinterfragt bleibt, präsentiert sich die Darstellung selbst – Nadjas Übersetzung – aber als reine Wiederholung ohne außersprachlichen Gehalt.¹⁹ Die Loslösung von einem konkreten Kontext, das hatten schon Elisabeths Überlegungen zur Fälschbarkeit ihrer Bilder gezeigt, lässt die Oberflächenstruktur und Weltlosigkeit solcher Repräsentationen zutage treten und stellt ihre scheinbare Objektivität und ihren selbsterklärenden Charakter infrage.

Wiederum sind auch in *Simultan* die Konsequenzen des »fotografischen« Umgangs mit der Welt gravierend. Die funktionale Sprachverwendung im Beruf, die referentielle Leere von Nadjas Äußerungen als Dolmetscherin hat zur Konsequenz, dass sie dem Besprochenen gegenüber völlig gleichgültig ist. Die Themen, die an den Konferenzen verhandelt werden, an denen sie dolmetscht, berühren sie nicht; es sind allein Probleme des Vokabulars, weswegen sie Mühe bekundet, gewissen Konferenzen beizuwohnen: »Chemie mochte sie, Landwirtschaft sehr, Flüchtlingsprobleme, das ging, wenn sie für die Vereinten Nationen arbeitete, aber Unions des Postes Universelles und International Unions of Marine Insurance, das waren ihre letzten Alpträume gewesen.«²⁰ Auch das Tagesgeschehen interessiert sie einzig des Vokabulars halber, das in den jeweiligen Zeitungsberichten erwähnt wird, wie sie im Gespräch mit Frankel verrät: »[E]s ist wichtig, daß ich regelmäßig alle großen Zeitungen lese, ich muß den Wendungen auf der Spur bleiben, den neuen Ausdrücken.«²¹

Nadja scheint über ihrem Sprachgebrauch aber nicht nur den Außenweltbezug sowie jedes Mitleid mit den bloß als Problem noch verhandelten Flüchtlingen verloren zu haben, sondern sie hat, gerade wie Beatrix und Elisabeth, auch Schwierigkeiten, Emotionen zu artikulieren. Das zeigt sich zum einen in ihrer Verwendung des Russischen,²² zum anderen in der Kommunikation mit Frankel: Nadja erhofft sich von der Reise mit ihm nämlich, dass alleine aufgrund der gemeinsamen Herkunft sich eine Vertrautheit einstellen könnte, in der Gespräche über ihre emotional

¹⁹ Vgl. dazu auch Hapkemeyer, *Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns*, S. 78 f.

²⁰ TKA4, 108.

²¹ TKA4, 108.

²² Ich folge hier Greber, die den Einsatz der restlichen Fremdsprachen als arbiträr bezeichnet und einzig den Einsatz des Russischen und *ex negativo* des Deutschen für motiviert hält. Vgl. Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 183 f., FN 10; 185 f. Vgl. auch Radaelli, die zusätzlich den Begriff »Cernia« (TKA4, 124, 128, 140) als motivierten Sprachwechsel hervorhebt. Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 162; zur Cernia S. 196–198.

offensichtlich stark befrachtete Vergangenheit möglich wären. Statt allerdings von dem zu sprechen, was vorgefallen ist, redet Nadja »über alles und jedes hinweg« und ist Frankel die Vergangenheit seiner Reisebegleitung denkbar gleichgültig: »[W]as er bisher von ihr wußte, war etwas von einem Schock, but who cares, und daß es ihr öfters schlechtgegangen war.«²³ Weder kann und will Nadja also über ihre Befindlichkeit und deren Ursachen von sich aus Auskunft geben, noch erhält sie darin Unterstützung von Frankel. Die Vorstellung, dass sich allein durch die Rückkehr in die Muttersprache²⁴ ein Ausdruck für individuelle Erlebnisse finden ließe, entpuppt sich ebenso als Fehlannahme wie die Hoffnung, dass ein Gesprächspartner aus demselben Heimatland *per se* das Gespräch über Gefühle ermöglichte. Nadja spricht über das Wesentliche aber nicht nur hinweg, sie vermeidet den emotionalen sprachlichen Austausch auch dadurch, dass sie in Momenten innerer Bewegtheit stets das Russische verwendet, die einzige ihrer Fremdsprachen, die Frankel nicht beherrscht. Das Russische kommt, so Greber, immer dann zum Zug, wenn das Deutsche vermieden werden soll, und zwar »nicht, weil es keine passenden Worte gäbe, sondern weil sich so das Unsagbare (ich liebe dich, ich bin glücklich) auf Distanz halten lässt.«²⁵

Nadjas beherrschtes, mechanisches Übersetzen steht in diametralem Abstand zu demjenigen des Kommentators, der sich von der zu dolmetschenden Aussage – dem Radrennen – derart mitreißen lässt, dass er die Kontrolle über sein Sprechen verliert. In völliger emotionaler Distanzlosigkeit zum Geschehen versucht der Sprecher, das Sichtbare zunächst sprachlich einzuholen, bis er schließlich mit dem Radfahrer zu verschmelzen scheint und sein Sprechen mit dem Renngeschehen zusammenfällt.²⁶ Die »mediale Mimesis des Realen« gelingt, wie Greber schreibt, »so perfekt, daß es [...] zu einem Übersprung der medialen in die realen Welt« kommt.²⁷

Der Sprecher redete in höchster Erregung, er versprach sich, korrigierte sich, stolperte wieder über ein Wort, es galt noch drei Kilometer, er redete immer schneller, als hätte er die Pedale zu treten, als wäre er nicht mehr imstande, durchzuhalten, als wäre es sein Herz, das aussetzen konnte, jetzt schweißte seine Zunge, [...] noch ein Kilometer also, der Sprecher keuchte, röchelte, er konnte unmöglich diesen letzten

²³ TKA4, 113.

²⁴ Vgl. zur Bedeutung der Muttersprache Brinker-Gabler, *Living and Lost in Language*, S. 193–195; Hapkemeyer, *Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns*, S. 77 f.; Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 59; Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 168–180.

²⁵ Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 183 f., FN 10.

²⁶ Vgl. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 346: »Der Sprecher [...] ist affektiert, das heißt passioniert von dem, worüber er berichtet; seine Stimme geht buchstäblich den Leidensweg.«

²⁷ Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 189.

Satz zu Ende bringen und kam mit einem unartikulierten Schrei durch das Zielband.²⁸

Die schiere Körperlichkeit dieser ›Übersetzung‹ ist das Gegenteil von dem, was Nadja praktiziert, aber ebenso wenig ein ›volles‹ Sprechen wie ihres.²⁹ Vielmehr bricht im Moment des Zusammenfalls von visuellem und sprachlichem Ereignis, wie in der Forschung bereits verschiedentlich festgestellt wurde, jeder Sinn weg.³⁰ Weil der Fernsehprecher aber emotional am Gegenstand seiner Übersetzung beteiligt ist, gelingt ihm etwas, das Nadja im Privatleben wie im Beruf versagt bleibt: Er stellt tatsächlich eine Verbindung her, und zwar sowohl zwischen sich und dem Sieger des Radrennens als auch zwischen dem Radrennen und den Fernsehzuschauern.³¹ Nadja hingegen erscheint in ihrem Beruf stets nur als maschinengleiche, neutrale Durchgangsstation für die Äußerungen anderer.³² Dass zwar »alles, was mit Verbindungen und Anschlüssen zusammenh[ä]ng[t]«, Nadjas »Leben« ist,³³ wie sie meint, sie aber weder im Beruf noch im Privaten emotionale Verbindungen mehr herzustellen im Stande ist, liest sich als tragischer Ausdruck ihrer *déformation professionnelle*.

Die Verbindung, die zwischen dem Renngeschehen und den Fernsehzuschauern hergestellt wird, zeigt sich darin, dass die Zuschauenden, mit Ausnahme eben von Nadja, das Geschehen derart gebannt verfolgen, als wären sie selbst Teil davon. Frankel jedenfalls bemerkt Nadjas Hinzukommen zu der Szene, ihre Anwesenheit nicht, der »Junge[] von der Bar« starrt »in Trance auf den Apparat« und ignoriert Nadja, als sie ihn fragt, wer denn am Gewinnen sei.³⁴ Die tranceartige Versenkung des Jungen gibt einen Hinweis darauf, was das Fernsehen ermöglicht, indem es seinen ›fotografischen‹ Charakter verschleiert: scheinbare Immersion, wie sie sich sonst nur in Momenten ›malender‹ Weltwahrnehmung einstellt und nur durch ›ma-

²⁸ TKA4, 143.

²⁹ Vgl. dagegen Nebrig, der das Sprechen des Kommentators als »leidenschaftlichen und wirklichkeitsstiftenden Ausdruck« liest. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 346.

³⁰ Vgl. Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 306 f.; Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 89.

³¹ Vgl. Nebrig, der von einer »Aufhebung der Differenz zwischen Betrachter und Gegenstand« spricht. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 348.

³² Mindestens Nadjas professionelle Emotionslosigkeit passt nicht zu Grebers ansonsten zutreffender Feststellung, dass in Nadjas Tätigkeit »das berufstypische Anforderungsprofil und das traditionelle Weiblichkeitsmuster zusammen[fallen]«. Greber hält fest, dass Nadjas Beruf insofern typisch ›weiblich‹ sei, als Nadja »die Kommunikation der Gesellschaft besorgt und selbst davon ausgeschlossen ist, mit einem Denkverbot belegt, [...] an der männlichen Kultur beteiligt und zugleich ausgegrenzt ist.« Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 180 f. Vgl. zur ›weiblichen‹ Konnotiertheit des Übersetzerberufs auch Eggers, *Simultan übersetzen*, S. 579; Eigler, Bachmann und Bachtin, S. 4; Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 70 f.

³³ TKA4, 114.

³⁴ TKA4, 143.

lende« Darstellungen ermöglicht wird. Das Fernsehen stiftet eine Verbindung zwischen Zuschauer und Welt sowie hier zwischen den schauenden und den sichtbaren Menschen, die von einer quasi-mystischen Qualität ist.³⁵ Es tut das, indem es scheinbar nicht Bilder, sondern Erfahrungen liefert, die noch dazu von einem distanzlosen, emotionalen Sprechen begleitet werden. Weder dieses Sprechen noch Nadjas mechanische Sprachverwendung sind jedoch dazu angetan, Erfahrungen zu vermitteln, ja, das Fernsehen überspielt damit bloß die Tatsache, dass es gerade keine Erfahrungen liefert, sondern den Menschen durch Simulation von Erfahrungen »unerfahren« lässt.

5.2 »[W]eltlos, [...] beziehungslos und zerstreut«: Ich und Welt bei Anders und in *Simultan*

Tatsächlich ist das Fernsehen eine ›fotografische‹ Repräsentationsform, die den Zuschauer in großer Distanz zur erfahrbaren Welt hält. Statt »in der Welt« ist der Zuschauer vor dem Schirm, wie Anders schreibt, als »deren schlaraffenlandartige[r] Konsument[]«³⁶ ganz von ihr getrennt; er unterhält zu ihr, die ihm geliefert wird, keine wechselseitige Beziehung,³⁷ sondern besitzt sie nur im Bild, »in effigie«, wie Anders immer wieder betont.³⁸ Indem das Fernsehen aber scheinbar Erfahrungen vermittelt und nicht bloß einzelne Eindrücke, bewegte statt statische Bilder, täuscht das Fernsehen sein Publikum über diese Distanz hinweg. Die Beziehung zwischen Ich und Welt, die das Fernsehen konstruiert, ist damit scheinbar eine unmittelbare. Weil das Fernsehen nicht nur, wie die Fotografie, ein Vergangenes in vorgeblich vollkommener Faktentreue und Objektivität wiederzugeben vermag, sondern, spiegelgleich,³⁹ aktuelle Ereignisse zeigen kann, allerdings über viel größere Distanzen hinweg als der Spiegel, lässt es sein Publikum direkt an Geschehnissen teilhaben. Das »eigentümlich Zweideutige« an Fernsehsendungen besteht Anders zufolge nun darin,

daß sie den Empfänger von vornherein und prinzipiell in den Zustand versetzen, in dem der Unterschied zwischen Erleben und Benachrichtigtsein, zwischen Unmittelbarkeit und Vermittlung ausgelöscht ist; in dem unklar ist, ob er vor einer

³⁵ Vgl. so ähnlich auch Nebrig, der die »Präsenzerfahrung« der Fernsehzuschauer hervorhebt. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 348.

³⁶ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 111.

³⁷ Vgl. ebd., S. 129: »Die Beziehung Mensch-Welt wird unilateral«, im Original hervorgehoben.

³⁸ Ebd., S. 102, 114 f., 148, keine Hervorhebung im Original.

³⁹ Vgl. ebd., S. 132.

Sache stehe oder vor einer Tatsache, vor einem Gegenstand oder vor einem Faktum.⁴⁰

Dass dieser Unterschied verwischt wird, wo doch völlig klar ist, dass der Zuschauer beim Fernsehen dem Geschehen nicht ›wirklich‹, nicht unmittelbar körperlich beiwohnt, stellt für Anders das größte Problem des Fernsehens dar. Über seinen Charakter lässt das Fernsehen sein Publikum stets im Unklaren. Die Zweideutigkeit des Fernseherlebnisses ergibt sich daraus, dass Fernsehbilder weder tatsächlich Bilder, statische Repräsentationen eines Abwesenden, noch eben Welt, präsent und damit ansprechbare Gegenwärtigkeit sind, sondern »Phantome«, »zugleich gegenwärtig *und* abwesend, zugleich wirklich *und* scheinbar, zugleich da *und* nicht da.«⁴¹ Weil die Fernsehbilder nur kurzzeitig auftreten und nach ihrem Konsum nichts übrigbleibt – weder körperliche Spuren am Konsumenten, wie in der Konfrontation mit Welt, noch das Konsumgut, das Bild selbst –, vergleicht Anders sie mit den »Genußmittel[n], die zu keinem anderen Zwecke da sind, als zu dem, vernichtet bzw. absorbiert zu werden.«⁴² Ihren Konsum setzt er mit einer Sucht gleich: »[I]n gewissem Sinne ist ›Sucht‹ das Modell des heutigen Bedürfnisses.«⁴³

Darin scheinen Nadja und Frankel nun ganz Menschen des Fernsehzeitalters zu sein: Sie raucht,⁴⁴ schluckt Tabletten gegen ihre Kopfschmerzen⁴⁵ und verlangt nach ihrem Zusammenbruch nach Alkohol »wie ein Kranker, der sofort eine Injektion braucht«;⁴⁶ er kann ohne Beruhigungsmittel nicht mehr einschlafen, raucht ebenfalls⁴⁷ und trinkt fast die ganze Flasche Champagner zu Nadjas Geburtstag alleine aus.⁴⁸ Dieses Konsumverhalten, das offensichtlich auch zu Teilen eine Weltflucht ist, geht einher mit einer durch das Fernsehen geprägten und veränderten Welterfahrung, die den Menschen »weltlos, [...] beziehungslos und zerstreut« hat werden lassen. Statt »konkrete Gegenwart« zu teilen, »in der sich Mensch und Mensch, oder Mensch und Welt in tatsächlicher Tuchfühlung befinden«, existieren Fernsehereignis und Fernsehzuschauer bloß in »formale[r] Simultaneität«

⁴⁰ Ebd., S. 159. Der Unterschied zwischen einem Faktum, einer Tatsache und einem Gegenstand, einer Sache besteht, so Anders weiter, darin, dass man Fakten transportieren kann, Gegenstände hingegen nicht.

⁴¹ Ebd., S. 131, Hervorhebung im Original.

⁴² Ebd., S. 195.

⁴³ Ebd., S. 176.

⁴⁴ Vgl. TKA4, 134, 138.

⁴⁵ Vgl. TKA4, 118.

⁴⁶ TKA4, 138.

⁴⁷ Vgl. TKA4, 110 f.

⁴⁸ TKA4, 120.

nebeneinander.⁴⁹ Diese Gleichzeitigkeit bei fehlender Gegenwärtigkeit führt, so Anders, dazu,

daß wir echte Gegenwart überhaupt nicht mehr kennen; und selbst dem Geschehen, das uns wirklich angehen sollte, nur noch jenes scheinbare Interesse entgegenbringen, das aufzubringen wir von den uns ins Haus gelieferten Scheingegenwarten gelernt haben.⁵⁰

Man fühlt sich erinnert an Nadjas Unfähigkeit, Jean Pierre zuzuhören,⁵¹ während sie doch gleichzeitig im Beruf ein »fanatisch genaue[s] Zuhören« praktiziert.⁵² Aber auch Frankels Gleichgültigkeit gegenüber Nadjas Andeutungen auf ihre schlimme Vergangenheit scheinen daraus zu resultieren, dass die beiden eben nur in »formale[r] Simultaneität« nebeneinanderher leben und denken.⁵³

Sich in der Gegenwart aufzuhalten, ist jedenfalls für Nadja und Frankel genauso schwierig wie für Elisabeth. Nadja muss sich während der Fahrt mit Frankel ständig dazu zwingen, ins Hier und Jetzt zurückzufinden, sich nicht in Erinnerungen zu verlieren:⁵⁴

[S]ie fand es sehr vertraut, so zu fahren, wie in vielen Autos mit einem Mann, wie mit allen Männern in einem Auto, trotzdem mußte sie sich zusammennehmen, sie mußte, mußte jetzt und hier sein, nicht in einer früheren Zeit, nicht sonstwo auf einer Straße, nicht früher in diesem Land, sondern mit Mr. Ludwig Frankel [...] auf einer Steilküste am äußersten Rand.⁵⁵

Frankel seinerseits denkt bei den Tempeln in Paestum über das räumliche Zusammenfallen von verschiedenen Zeiten nach:

[W]enn er sich vorstellte, was in zwei Jahrtausenden passiert war, wo er kaum fähig war, [...] seine eigene Geschichte zu übersehen und sich vorzuhalten, kam es

⁴⁹ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 133, mit Hervorhebungen im Original.

⁵⁰ Ebd., S. 134.

⁵¹ Vgl. TKA4, 105.

⁵² TKA4, 108.

⁵³ Einen weitgehend positiven Simultaneitätsbegriff setzt dagegen Radaelli an, wenn sie »Simultaneität als Idealzustand der Liebe« (S. 194) bezeichnet. Sie macht allerdings auch darauf aufmerksam, dass es eine »zweite Simultaneität« gibt (S. 199), die in der Gleichzeitigkeit von Erinnerungen an frühere Beziehungen und der gemeinsamen Reise von Nadja und Frankel besteht Vgl. das Kapitel »Verzweiflung und Utopie: Simultaneität« in Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 191–202. Bartsch setzt Simultaneität unumwunden mit Verständigung gleich, wenn er Nadjas Tätigkeit beschreibt: »Sie [scil. Nadja] erzeugt für ihre Umwelt berufsmäßig Simultaneität, d.h. Verständigung, die ihr jedoch für sich selbst eben deshalb nicht gelingen kann, weil sie wie eine Maschine aus dem Verständigungsprozeß ausgeschlossen bleiben muß, um Botschaften anderer unverfälscht übermitteln zu können.« Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, S. 154. Dass ihre Übersetzertätigkeit indes gerade nicht zur Verständigung führt, streicht Nadja selbst heraus. Vgl. TKA4, 129: »[W]enn ich mir das ganze Kauderwelsch anhöre zwischen Paris und Genf und Rom, wenn man es eben so mithörte wie sie und mithalf, daß die einander immer mehr mißverstanden und in die Enge trieben«.

⁵⁴ Im Gegensatz zu Craig halte ich damit nicht die Tatsache, dass Vergangenheit und Gegenwart für Nadja verschwimmen, für ihren »approach to time«, sondern den Versuch, diese Überlagerung gerade aufzuheben. Vgl. Craig, *The Collapse of Language*, S. 44: »Past and present do not exist as separate entities for her [scil. Nadja]«.

⁵⁵ TKA4, 117 f.

ihm überwältigend und irrsinnig vor, daß man hier einfach Kaffee trinken und zugleich auf griechische Tempel schauen konnte [...].⁵⁶

Während die für den Menschen des Fernsehzeitalters typische »Zerstreuung« im Falle von Frankel und Nadja damit sowohl eine räumliche wie eine zeitliche Komponente hat, wird sie in Anders' Abhandlung vor allem räumlich gedacht als ein Zustand, in dem die Menschen vor dem Fernseher, »hiersitzend, dort sich aufhalten«.⁵⁷ Weil sie dadurch »überall zugleich, also nirgends« sind und »schon nirgend [sic] mehr wohnen, jedenfalls an keinem Platze, geschweige denn in einer Wohnung«, halten sie sich einzig noch »in ihrer unwohnlichen, jeden Augenblick wechselnden, Zeitstelle [auf]: im *Jetzt*.«⁵⁸

Wenn das Ich sich nur mehr in einem stets mit anderen geteilten Jetzt aufhält und in seiner Zerstreuung keine je individuelle »Raumstelle« mehr einnimmt, dann verliert es in Anders' Verständnis seine Individualität und Identität.⁵⁹ Nadja scheint diese Vorstellung zwar zu teilen, zeigt aber in ihrem Verhalten auf, wie Anders es vermutlich gerade nicht gemeint hat: Ihre Identität knüpft sie offenbar an ihren jeweiligen Arbeitsort, ihren »Standplatz«, von dem sie sich nur ungern entfernt, weil sie sich dann sogleich »unsicher[] fühlt[]«. ⁶⁰ Dieser »Standplatz« ist nun in zweierlei Hinsicht nicht mit Anders' »Raumstelle« vergleichbar. Zum einen ist Nadja beim Arbeiten eben gerade nicht »bei sich«, kein Individuum, sondern im Ander'schen Sinne »zerstreut«, ein »Divisum«, ⁶¹ »eingetaucht in die Sätze anderer«. ⁶² Zum anderen dürfte die Entfernung von ihrem »Standplatz« ihre Identität nicht gefährden, ist diese doch im Begriff der »Raumstelle« an den je konkreten Aufenthaltsort des Subjekts gebunden. Nadja hat aber, wie gesehen, Mühe, sich im Hier und Jetzt aufzuhalten. Die Strategie, die sie anwendet, um in dieses zurückzufinden, ist allerdings keine, die sie »in der Welt« sein lässt. Wie ihr Pendant in *Drei Wege zum See* orientiert auch Nadja sich bevorzugt an Karten⁶³ und ist stets darum bemüht, sich im geometrischen Raum und in der abstrakten Zeit zu lokalisieren und dadurch ihre Beziehung zur Außenwelt zu stabilisieren. Als Fran-

⁵⁶ TKA4, 113.

⁵⁷ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 137.

⁵⁸ Ebd., Hervorhebung im Original.

⁵⁹ Ebd., S. 136.

⁶⁰ TKA4, 114.

⁶¹ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 135.

⁶² TKA4, 114.

⁶³ TKA4, 114, wie bereits in *Drei Wege zum See* stimmen diese auch in *Simultan* nicht mehr mit der Realität überein. Dass Elisabeth und Nadja beide »Expertinnen in Orientierungsdingen« sind, und zwar sowohl in zeitlicher wie in räumlicher Hinsicht, hat bereits Bannasch festgehalten. Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 92, FN 2.

kel und sie spätabends in Maratea eintreffen, stellt Nadja zunächst ihren Aufenthaltsort fest und danach die genaue Ankunftszeit: »Das muß Maratea sein, sagte sie, es ist zehn nach zehn, denn das letzte, was sie überall und immer wußte, war, wie spät es war und an welchem Ort sie sich befand.«⁶⁴

Dass der durch diese abstrakten Orientierungsmarker angezeigte Weltverlust in Beziehungslosigkeit und letztlich in Selbstverlust mündet, hatte sich bereits in der genaueren Untersuchung anderer ›fotografischer‹ Phänomene, Darstellungsformen und Wahrnehmungsweisen gezeigt; bei Nadja scheint dieser Prozess sehr weit fortgeschritten. Das wird insbesondere dann deutlich, wenn sie versucht, wieder eine Beziehung zur Welt und ihren Mitmenschen herzustellen, denn ein Bedürfnis danach hat sie offenbar geradeso wie die Zuschauer des Radrennens, für die es sich scheinbar erfüllt. Nadjas Wunsch nach Übereinstimmung artikuliert sich am deutlichsten in Verbindung mit einer Todesphantasie; er enthält damit den Wunsch nach Selbstausslöschung. Auf der Fahrt mit Frankel stellt Nadja sich vor, wie es wäre, wenn sie ihm jetzt, hoch über einem Abgrund, ins Steuer fiel: »[W]enn sie es nur ein klein wenig verriß, dann konnte sie sich überschlagen mit ihm, eine Zusammengehörigkeit herstellen ein einziges Mal und abstürzen mit ihm ohne Bedauern.«⁶⁵ Obwohl auch die weiteren ›fotografisch‹ sehenden Protagonistinnen des *Simultan*-Bandes auf die eine oder andere Weise mit dem Tod assoziiert werden, hegt sonst keine einen expliziten Todeswunsch. Er geht bei Nadja mit der Tatsache einher, dass sie als »zerstörte Frau« eingeführt wird, wie Bannasch schreibt.⁶⁶ Darin unterscheidet sich die Dolmetscherin am eindeutigsten von Elisabeth, mit der sie ansonsten sehr viel verbindet.⁶⁷ Nadjas Leiderfahrung ist von ganz anderer Beschaffenheit als die Scheinerfahrungen, die das Fernsehen liefert.

⁶⁴ TKA4, 118.

⁶⁵ TKA4, 118.

⁶⁶ Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 24.

⁶⁷ Zu den Ähnlichkeiten zwischen Nadja und Elisabeth vgl. etwa Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 23, 118; Mauch, Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan* S. 277 f.

5.3 »Es ist mir damals sehr schlecht gegangen.«

Nadjas Leiderfahrung

Nadjas problematisches Verhältnis zu ihrem Körper zeigt sich, ähnlich wie bei Elisabeth, in einem Wunsch nach körperlicher Unterwerfung, nach Überwältigung,⁶⁸ allerdings nicht oder erst in zweiter Linie in der Sexualität: Nadja genießt es offensichtlich, geschlagen, gefesselt und festgehalten zu werden; wäre sie ein reale Person, dann müsste man sie, wie bereits Giulia Radaelli festgestellt hat,⁶⁹ eine Masochistin nennen. Zunächst erscheint sie in der erinnerten Beziehung zu Jean Pierre als eine solche. Dass dieser Nadjas Berufspersönlichkeit und ihre Karriere nicht respektierte, sie auf ihre biologische Weiblichkeit, eine weibliche Rolle und ihre Körperlichkeit reduziert haben wollte,⁷⁰ hat ihren wilden Widerspruch provoziert: »[D]amals hatte sie sich noch zur Wehr gesetzt, geschluchzt, geweint.«⁷¹ Wenn Jean Pierre sie daraufhin aber schlug, verflog ihre Wut unverzüglich: »[E]r hatte sie einfach geschlagen, nie im Zorn, sondern weil er es für das Natürlichste hielt, sie hie und da zu schlagen, pour te calmer un peu, bis sie sich wieder an ihn hängte und blieb.«⁷² Die Schläge beruhigten Nadja also tatsächlich; etwas Bedrohliches, Roh-Gewalttätiges jedenfalls schreibt sie ihnen auch rückblickend nicht zu. Der Text legt damit nahe, dass Nadja *wegen* der Schläge sich nicht früher von Jean Pierre trennte, obschon es dafür gute Gründe gegeben hätte. Die gewalttätige Körperlichkeit ergänzte oder ersetzte in dieser Beziehung die erotische; Nadjas Abhängigkeit von Jean Pierre wird als Konsequenz davon apostrophiert, dass er ihre masochistischen Regungen bediente.⁷³

⁶⁸ Am Beispiel von Franza aus dem *Buch Franza* kommt Bannasch zum Schluss, dass alle Frauen im Spätwerk einen solchen Wunsch hätten. Dem ist zu widersprechen. In der Tendenz zuzustimmen ist aber der Feststellung, dass mindestens Franza und Nadja »sich ›eigentlich‹ eine Überwältigung« wünschen, aber »›fälschlich‹ eine Vergewaltigung« erleiden (S. 55). Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 55 f.

⁶⁹ Vgl. Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 235. Radaelli geht dann vor allem auf das Verhältnis zwischen Todestrieb und Todesangst in der Szene beim Christus von Maratea ein (vgl. S. 235–238); Nadjas Masochismus sieht sie nur in Nadjas Identifikation mit der »Cernia« zutage treten (vgl. S. 235, FN 409).

⁷⁰ Vgl. TKA4, 126: »Nun [scil. auf der Reise mit Frankel] war sie noch einmal hell empört über Jean Pierre, der alles verkehrt gefunden hatte, was sie auch tat und dachte, der sie einfach, ohne je auf sie einzugehen, in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte, in eine ganz kleine Wohnung, mit ganz kleinen vielen Kindern, und dort hätte er sie am liebsten tagsüber in einer kleinen Küche gesehen oder nachts in einem allerdings sehr großen Bett, in dem sie etwas Winziges war, un petit chat, un petit poulet, une petite femelle«.

⁷¹ TKA4, 126 f.

⁷² TKA4, 127.

⁷³ Vgl. zum allerdings anders gearteten Masochismus von Franza Jordan im *Buch Franza* Barbara Mennel, »Euch auspeitschen, ihr ewigen Masochistinnen, euch foltern, bis ihr den Verstand formuliert«. Masochismus in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*, in: Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hgg.), »Über die Zeit schreiben« 2. Literatur- und kulturwissenschaft-

Auch während des Urlaubs mit Frankel blitzt Nadjas Neigung auf, aus Schmerz und Unterwerfung Lust zu gewinnen. Frankel erscheint dabei, wie Bannasch es, ein Wort aus dem *Buch Franza* verwendend, treffend ausdrückt, nicht als Täter, sondern als »Stellvertreter« des eigentlichen Täters, als den Bannasch implizit Jean Pierre identifiziert.⁷⁴ Wie gleich zu zeigen sein wird, handelt es sich vermutlich aber auch bei Jean Pierre, wenn er an Nadja auch böswilliger handelte als Frankel, bloß um einen »Stellvertreter« für einen früheren Täter. Frankel nun »fesselt[]« Nadja während der gemeinsamen Reise einmal »die Hände und drückt[] sie auf den Boden, bis sie sich nicht mehr rühren« kann, und diese Situation macht sie explizit »glücklich«.⁷⁵ Der Wunsch nach körperlicher Unmittelbarkeit, der Elisabeths erotische und romantische Sehnsüchte befeuert, erfüllt sich für Nadja im Empfangen von Gewalttätigkeiten. Menschen, die eine genussvolle, sexuelle Körperlichkeit erleben, sich in leidenschaftliche Affären stürzen, verachtet Nadja dagegen. Sie bezeichnet sie als »Leute [...], denen ekelhafte Dinge passierten oder die in theatralischen Vorstellungen dachten oder vielleicht brockten die sich solche Geschichten einfach ein, damit sie etwas erlebten«.⁷⁶

Statt mit Frankel lustvollen Sex zu erleben, wird denn auch jeder Moment körperlicher Nähe mit ihm zur Gewalterfahrung:

Im Zimmer, als er sie umarmte, begann sie wieder zu zittern, wollte nicht, konnte nicht, sie fürchtete zu ersticken oder ihm unter den Händen wegzusterben, aber dann wollte sie es doch, es war besser, von ihm erstickt und vernichtet zu werden und damit alles zu vernichten, was in ihr unheilbar geworden war, sie kämpfte nicht mehr, ließ es mit sich geschehen, sie blieb fühllos liegen, drehte sich ohne ein Wort von ihm weg und schlief sofort ein.⁷⁷

Dass Nadja den letzten Sex mit Frankel als Vergewaltigung erlebt, verweist wohl auf das Erlebnis, das die Ursache von Nadjas problematischem Verhältnis zu ihrem Körper und ihrer Sexualität sein könnte: der »Schock«, den Nadja mehrfach er-

liche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 111–125.

⁷⁴ Zum »Stellvertreter«-Begriff vgl. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 52–56; vgl. TKA2, 322: Als Franza bei den Pyramiden von Gizeh von einem unbekanntem Mann wie früher einmal schon von ihrem Ehemann Leo Jordan vergewaltigt wird, denkt sie: »Die Wiederholung. Die Stellvertretung.« Zur Täterschaft von Jean Pierre vgl. eine Fußnote bei Bannasch, in der sie schreibt Nadjas Leben sei »bestimmt von der verschwiegene Geschichte mit Jean Pierre.« Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 28, FN 36. Bannasch macht dann vor allem auf die Unterschiede zwischen Jean Pierre und Frankel aufmerksam. Vgl. ebd., S. 24 f. Zu den Ähnlichkeiten zwischen Jean Pierre und Frankel vgl. Duser, Choreographien der Differenz, S. 242; Hapkemeyer, Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S. 82. Matt geht auf Ähnlichkeiten und Unterschiede gleichermaßen ein. Vgl. Matt, Figuren der Übersetzung, S. 69 f.

⁷⁵ TKA4, 132 f.

⁷⁶ TKA4, 105.

⁷⁷ TKA4, 138.

wähnt, nach dessen genauer Beschaffenheit Frankel aber nicht fragt und den die Erzählinstanz nicht expliziert.⁷⁸ Folgt man einem Hinweis im Text, dann lässt sich vermuten, dass Nadja in der Kindheit vergewaltigt wurde und ihre masochistischen Tendenzen daher rühren. Damit würde wiederum, wie auch im Falle von Beatrix' Narzissmus, ein bei Freud vorgebildetes Deutungsmuster kritisch beleuchtet und hier nun gerade umgekehrt. Freud attestiert der Frau nämlich einen generellen, angeborenen Hang zum Masochismus⁷⁹ und gibt damit dem gewalttätigen Mann ein allgemeingültiges Argument an die Hand, mit dem gewalttätige Akte an der Frau und Vergewaltigungen entschuldigt oder mindestens verharmlost werden können.⁸⁰ In *Simultan* aber erscheint die erlebte Vergewaltigung als Ursprung selbstzerstörerischer Tendenzen (wobei auch diese Pathologisierung masochistischer Neigungen nicht ganz unproblematisch ist, sich aber, wie Barbara Mennel zeigt, aus dem Diskurs zum Masochismus ergibt: »Wollen Schriftstellerinnen [...] nicht automatisch als Masochistinnen bezeichnet werden, müssen über Masochismus schreibende Frauen gegen die Darstellung von Frauen als *per se* masochistisch anschreiben«⁸¹).

Als ein in der Kindheit erfolgter sexueller Missbrauch wird Nadjas »Schock« nun dann lesbar, wenn man dem in der Erzählung erwähnten Song »TENDER IS THE NIGHT«⁸² nachgeht. Dieser gehörte zum Soundtrack eines gleichnamigen Films, der Verfilmung von F. Scott Fitzgeralds Roman *Zärtlich ist die Nacht*, im Original *Tender is the Night* (1934).⁸³ Der Film unter der Regie von Henry King kam Anfang 1962 in die Kinos, rund sechs Jahre bevor Bachmann *Simultan* niederschrieb,⁸⁴ und eine englischsprachige Ausgabe des Romans aus dem Jahr 1966 steht

⁷⁸ TKA4, 68, 113.

⁷⁹ Vgl. Sigmund Freud, Das ökonomische Problem des Masochismus, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XIII, S. 369–383, hier S. 373: Der Masochismus »tritt unserer Beobachtung« unter anderem »als ein Ausdruck des femininen Wesens [entgegen]«. In *Hemmung, Symptom und Angst* hält Freud darüber hinaus fest, dass die »Höhenphobien« ihrer »geheimen femininen Bedeutung« wegen »dem Masochismus nahe[stehen]« – Nadja wird bei der Fahrt hinauf zum Christus von Maratea von Höhenangst ergriffen (vgl. TKA4, 134, 137; vgl. auch weiter unten). Sigmund Freud, *Hemmung, Symptom und Angst*, in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XIV, S. 111–205, hier S. 201, FN 1. Vgl. dazu auch Radaell, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 235.

⁸⁰ Vgl. Mennel, »Euch auspeitschen, ihr ewigen Masochistinnen [...]«, S. 113

⁸¹ Ebd., S. 114.

⁸² TKA4, 111.

⁸³ F. Scott Fitzgerald, *Tender is the Night. A Romance* [1934], hg. v. James L. W. West III, Cambridge: University Press, 2012 (The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald).

⁸⁴ Henry King, *Tender is the Night* (1962, USA). Bachmann behann »wahrscheinlich im Winter 1967/68« mit der Niederschrift von *Simultan* (TKA4, 572); eine erste Version liest sie am 7. Oktober 1968 im Norddeutschen Rundfunk; der Verweis auf *Tender is the Night* kommt aber erst in der zweiten Reinschrift hinzu, die »nach Anfang 1969« entsteht (TK4, 575). Vgl. den textkritischen Kommentar zu *Simultan* TKA4, 572–577.

in ihrer Bibliothek.⁸⁵ Film und Roman erzählen das Ende der Beziehung zwischen dem Psychiater Dick Diver und seiner Frau Nicole. Kennengelernt hat sich das Paar, das inzwischen ein vordergründig unbeschwertes, glamouröses, ja dekadentes Leben an der französischen Riviera lebt, als Nicole bei Dick wegen psychischer Probleme in Behandlung war. Im Film hat Dicks Behandlung zu Tage gebracht, dass Nicole im Kindes- oder Jugendalter von ihrem Vater sexuell missbraucht wurde; im Buch ist es der Vater selbst, der Dr. Dohmler, dem Leiter der psychiatrischen Anstalt, in der Nicole untergebracht ist und Dick praktiziert, gesteht, dass er nach dem Tod von Nicoles Mutter mit seiner Tochter geschlafen habe: »[...] We were just like lovers – and then all at once we were lovers [...].«⁸⁶ Dieses Ereignis, »the precipitating factor, the clue« für Nicoles Krankheit, wie es Dick Diver im Film nennt,⁸⁷ wird dabei sowohl im Roman als auch in dessen Verfilmung als »shock« bezeichnet. So meint Baby, Nicoles Schwester, im Roman:

»[...] We've never had anything like this [scil. jemanden mit einer psychischen Erkrankung] in the family before – we know Nicole had some *shock* and my opinion is it was about a boy, but we don't really know. Father says he would have shot him if he could have found out.«⁸⁸

Während Baby in der Buchvorlage also nicht weiß, dass der Vater der Täter war, bestätigt sie im Film den entsprechenden Verdacht von Dr. Dohmler und Dick Diver in einer Unterhaltung der drei.⁸⁹ Dr. Dohmler nennt ihr den Grund für Nicoles Krankheit: »Your father was your sister's only protector, her god, supreme and perfect, on a pedestal, high, high, high. And then came this...this event, and she was unable to reconcile her former concept of your father with *this shock*, her mind broke.« Nach einigem Hin und Her bekennt Baby dann, dass der Vater ihr vor seinem Tod die Vergewaltigung indirekt gestanden habe: »I was with him just before he...just before he died. [...] He said...he did say, only god could forgive him for the wrong he'd done Nicole.«

Der »shock« des sexuellen Missbrauchs also hat Nicoles psychische Krankheit ausgelöst und auch Nadja war wohl, und vermutlich infolge ihres »Schock[s]«, in psychiatrischer Behandlung, wie sie Frankel gegenüber andeutet: »[S]ie war einmal

⁸⁵ Vgl. TKA4, 625.

⁸⁶ Fitzgerald, *Tender is the Night*, S. 149.

⁸⁷ Transkription dieser und aller weiteren Filmzitate F.G. Das holprige Englisch Dr. Dohmlers ist intendiert; er ist im Roman Schweizer (vgl. Fitzgerald, *Tender is the Night*, S. 146) und wird im Film von dem Deutschen Erwin Kohlund gespielt.

⁸⁸ Fitzgerald, *Tender is the Night*, S. 175, keine Hervorhebung im Original.

⁸⁹ Eine Transkription dieser Unterhaltung in nahezu voller Länge findet sich im Anhang zu dieser Arbeit, weil Film und Drehbuch (wohl wegen der nur mittelmäßigen Qualität und des mäßigen Erfolgs des Films) sehr schwer greifbar sind.

in einem Krankenhaus gewesen, wo ein Arzt ihr das Autogene Training beigebracht hatte, und sie wandelte das jetzt für sich ab, nicht sehr orthodox, aber es half ihr sehr. Es ist mir damals sehr schlecht gegangen.«⁹⁰ Dass Nadja sich vermutlich nicht nur in der Vergangenheit mit psychischen Problemen konfrontiert sah, sondern auch zur erzählten Zeit noch unter solchen leidet, zeigt sich unter anderem in ihrer schon erwähnten Todessehnsucht, aber auch in der Tatsache, dass sie selbst unter hoher psychischer Belastung nicht weinen kann. Während der Todeswunsch mit dem hier vermuteten Missbrauch in Zusammenhang zu stehen scheint, konnte Nadja mindestens in der Beziehung zu Jean Pierre noch weinen; den körperlichen Ausdruck von Emotionalität hat sie also tatsächlich erst später und vielleicht aufgrund der Trennung vollends verloren. Sie selbst nimmt indes an, dass ihr Beruf und ihre Heimatlosigkeit für ihre Unfähigkeit, weinen zu können, verantwortlich seien: »[S]eit wann kann ich denn nicht mehr weinen, seit wann denn schon nicht mehr, man kann doch nicht über dem Herumziehen in allen Sprachen und Gegenden das Weinen verlernt haben.«⁹¹

Nadjas Zustand, ihre Entfremdung von der Welt, den Menschen und sich selbst, ist damit doppelt oder, wenn man ihre Verfassung an ihr Leben im Fernsehzeitalter rückbindet, dreifach motiviert. Hinter der entfremdeten Berufsrollenexistenz und der für das Fernsehzeitalter typischen Beziehungsunfähigkeit verbirgt sich bei ihr eine Leiderfahrung, zu der sie keinen Zugang hat, die sie nicht versprachlichen kann.⁹² Im Unterschied dazu scheint das Fernsehen Erfahrungen auch und gerade dadurch zu simulieren, dass es eine Sprache verwendet, die nahe an der Erfahrung ist. Dabei doppelt das spezifische Fernsehereignis in *Simultan* diese Sprache der Erfahrung sogar, indem es nicht nur den Kommentator, sondern auch die dem Rennen direkt beiwohnenden Zuschauer schreien lässt. Das Fernsehereignis doppelt das Sportereignis, wodurch das Fernsehen noch einmal als typisch »fotografische« Repräsentationsform erscheint. Auch das Sportereignis gibt allerdings nur ein Negativbeispiel ab für die Möglichkeiten, im Fernsehzeitalter Erfahrungen zu ma-

⁹⁰ TKA4, 108.

⁹¹ TKA4, 136.

⁹² Ohne den Verdacht zu äußern, dass Nadja sexuell hätte missbraucht worden sein können, stellt Brinker-Gabler fest, dass jemandes Weigerung, die Muttersprache zu gebrauchen (vgl. TKA4, 102: »[I]ch spreche nie mehr deutsch, nur wenn es gebraucht wird, dann natürlich, aber das ist etwas anderes, für den Gebrauch.«), auf ein traumatisches Erlebnis in der Kindheit zurückzuführen sein könnte: »Rejecting contact with the mother tongue cuts off the past, and might be a life-saving strategy, if there is some profoundly detested experience. [...] To cut off the mother tongue cuts off one's childhood, and whatever past there was in language.« Brinker-Gabler, *Living and Lost in Language*, S. 193.

chen und diese zu versprachlichen. Mit der beim Sportereignis verwendeten Sprache gelänge es Nadja jedenfalls ebenfalls nicht, zurück ›in die Welt‹ und ›zu sich‹ zu finden.

5.4 »A-dor-ni«: Profanes Leiden und ›reine‹ Poesie

5.4.1 Die neuen Erlöser: Sportereignis, Fernsehereignis und die Christuspose

Die quasi-mystische Gemeinschaft, die während des Fernsehereignisses vor dem Schirm entsteht, hat in der Masse am Straßenrand, beim Rennen selber ihre Entsprechung. Die Masse fiebert dem Sieg von Adorni entgegen und feuert ihn mit jenen über die Seite hinweg abstürzenden »Stakkatorufe[n]« an, wie der Kommentator den Radfahrer mit seinem Geschrei über die Ziellinie trägt. Sowohl das Publikum in Imola als auch dasjenige vor den Fernsehschirmen identifiziert sich mit dem Radfahrer, der stellvertretend für alle eine ›Leiderfahung‹ macht. Er erscheint damit als profaner Erlöser, dem es gelingt, eine quasi-mystische Gemeinschaft zu stiften. Dass es sich hier um ein quasi-religiöses Geschehen handelt, bestätigt sich, wenn das Bild von Adornis Zieldurchfahrt gegen eines der Christusstatue von Maratea gehalten wird.⁹³

Der Sport und das Fernsehen erfüllen offenbar ein Bedürfnis, das sich aus der durchrationalisierten Welt ergeben hat, aus der das Sehen in Symbolen und das magische Denken verbannt worden sind und in der mystische All-Einheitserfahrungen nur noch eine unerreichbare Phantasie zu sein scheinen. Dieses Bedürfnis, das sich etwa auch in Elisabeths Wunsch nach ekstatischen Liebeserfahrungen ausdrückt, wird hier scheinbar befriedigt, wenn sowohl die Zuschauer des Radrennens wie die des Fernsehereignisses sich in der Masse auflösen können. Das Sportereignis hat im Zeitalter der »transzendentalen Obdachlosigkeit«⁹⁴ die Funktion des religiösen Kults übernommen, das Fernsehereignis liefert dem »Massen-Eremiten«⁹⁵ Erfahrungen und stiftet Gemeinschaft. Weil es sich bei der Leiderfahung aber für das Fernsehpublikum weder um eine unmittelbare, individuelle Erfahrung handelt, noch das All-Einheitsgefühl sich aufgrund ›echter Gegenwart‹ einstellt, darf bezweifelt werden, dass hier tatsächlich eine Leiderfahung beziehungsweise

⁹³ Vgl. dazu ausführlich Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 348–350.

⁹⁴ Georg Lukács, *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik* [1920], Bielefeld: Aisthesis, 2009 (Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 2), S. 30.

⁹⁵ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 102, im Original hervorgehoben.

eine ›echte‹ mystische Erfahrung gemacht wird. Vielmehr lässt das Fernsehen seine Zuschauer einzig in jenem »unwohnlichen« Jetzt zusammenkommen, das ihre Individualität auflöst.⁹⁶

In Zusammenhang mit seinen Ausführungen zum Jetzt unternimmt Anders einen interessanten literaturgeschichtlichen Ausflug zu den Surrealisten und Expressionisten, die sich bereits an einer mystischen Überhöhung des Augenblicks versucht hätten. »[A]ufs äußerste darüber beunruhigt, daß sie selbst, da sie nun einmal zum Aufenthalte an jeweils einem einzigen kontingenten Hier verurteilt waren« und deswegen alles »Seiende versäumen mußten«, hätte sich »eine Reihe von Lyrikern« daran versucht, in einer »Art von Beschwörung [...] die zerstreuten, also abwesenden, Dorts anwesend« zu machen, und zwar durch ein emphatisches Anheben auf das Jetzt:

Man könnte geradezu von einem Versuch metaphysischer Magie sprechen: Denn was sie anstreben, war, die ihnen unertragbare Diskretheit der auseinandergerissenen (damit abwesenden) Ereignisse, aus denen die Welt besteht, durch Beschwörung der Omnipräsenz-Qualität des Jetzt rückgängig zu machen; also den Augenblick als Zaubermittel gegen den Raum als »*prinsipium individuationis*« einzusetzen.⁹⁷

Das Fernsehen erreicht genau diese ›magische‹ Zusammenführung seines Publikums im Jetzt, der »formale[n] Simultaneität«, und es erreicht das nicht zuletzt dadurch, dass es eine Sprache verwendet, wie sie Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* unter anderem den Surrealisten zuschreibt.⁹⁸ Deren im Extrem gefährliche Hingabe an den »Sprachrausch«⁹⁹ findet sich reflektiert in der Sprache, die die Zuschauer am Straßenrand wie der Kommentator im Fernsehereignis in *Simultan* verwenden und die denkbar weit vom literatursprachlichen Ideal des ›vollen‹ Sprechens über Erfahrungen entfernt ist.

5.4.2 Die Sprache der ›reinen‹ Erfahrung: »Sprachrausch« statt Erkenntnis

Der »unartikulierte[] Schrei«, in den das Sprechen des Kommentators mündet, die Sprache in rein klanglicher Materialität, korrespondiert mit der rein schriftlichen

⁹⁶ Nebrigs Frage, ob die »medial erzeugte Präsenz des Sportgeistes nur als Negativexempel« zu lesen sei, muss also mit »Ja« beantwortet werden. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 350.

⁹⁷ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 135, im Original mit weiteren Hervorhebungen.

⁹⁸ Vgl. KS, 275 f. Für die hier vorgeschlagene Lektüre von *Simultan* müsste diese Parallele vielleicht höher bewertet werden als nur als ein interessantes Detail: Der Name Nadja wurde jedenfalls in der Forschung auch schon mit dem so betitelten Roman von André Breton und die *Simultan*-Protagonistin mit der Protagonistin dort in Zusammenhang gebracht. Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 199–202; Sara Lennox, *Bachmanns »Wienerinnen« im Zeitalter der Globalisierung. Simultan und Zygmunt Baumanns Flüchtige Moderne*, in: Agnese/Pichl, *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit*, S. 189–198, hier S. 197.

⁹⁹ KS, 279.

Materialität der »Stakkatorufe«, mit denen Adorni über die Ziellinie begleitet wird.¹⁰⁰ Die Schriftgestalt deutet dabei an, wovon die Schlusszene in ihrem Kern handelt: vom Sturz des Sinns in den Abgrund, wie es Eva Matt bezugnehmend auf Walter Benjamins Aufsatz *Die Aufgabe des Übersetzers* und im Anschluss an Dusar formuliert.¹⁰¹ Werden die beiden Textmomente – das Sport- und Fernsehereignis auf der Handlungsebene, die Adorni-Rufe auf der Textebene – zusammengenommen, dann ergibt sich daraus die Differenz, die hier verhandelt wird und die sich mit Judith Butler beschreiben lässt als der Unterschied zwischen der »Materialität der Sprache und d[er] Materialität der Welt, die die Sprache zu signifizieren trachtet«.¹⁰² Wenn Sprache in reiner Materialität – visuell in Schrift, auditiv in Klang, in einem Schrei – aufgeht, dann verweist sie auf keine Außenwelt mehr beziehungsweise konstruiert diese Welt nicht mehr. Wenn die Referenz wegfällt, dann ist das Sprechen leer, und zwar nicht nur dann, wenn zur Referenz keine persönliche Verbindung hergestellt werden kann, wie in Nadjas Fall, sondern auch, wenn die Emotionalität überbordnet, wie in den Adorni-Rufen und der Schlusszene insgesamt.

Geht man nun der schriftbildlichen Nähe der Anfeuerungsrufe zur Poesie nach, die Greber bereits vermerkt hat,¹⁰³ und zieht sie zusammen mit dem emotionalen Sprechen des Kommentators, dann lässt sich der Sprachgebrauch beim Sportereignis und im Fernsehen poetologisch doppelt verorten: zum einen als Ausdruck »reiner« Erfahrung, zum anderen verwandt mit der »reinen«, sprachexperimentellen und sprachschöpferischen Poesie. Im Vergleich mit dem literatursprachlichen Ideal, wie es Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* formuliert, liest sich das emotionale Sprechen des Kommentators, der »unartikulierte[] Schrei« zunächst als Ausdruck einer ungereinigten und reflexiv noch nicht eingeholten Erfahrung. Aus dem Zustand, in dem sich der Kommentator befindet, aus höchster Erregung heraus, lässt sich aber nur reden, nicht erzählen, wie in *Malina* vorgeführt wird. Die Erzählinstanz dort, das weibliche Ich, kann aus seinem »in höchster Angst und fliegender

¹⁰⁰ Vgl. Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 89 f.

¹⁰¹ Vgl. Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 89; Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 306 f. Auf den *Übersetzer*-Aufsatz wird später zurückzukommen sein. Vgl. dagegen Eggers, der in den Adorni-Rufen das »erlösende[] Orakelwort« erkennt, nachdem Nadjja »die zufällige Befragung des Buches keine Sicherheit gegeben hat.« Eggers, *Simultan übersetzen*, S. 588.

¹⁰² Judith Butler, *Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts* [engl. 1993], hg. v. Karin Würdemann, Berlin: Berlin, 1995, S. 100.

¹⁰³ Vgl. Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 193.

Eile« durchlebten »Heute«¹⁰⁴ heraus nur seine eigene Geschichte erzählen; die weiteren Geschichten, die es als Schriftstellerin zu erzählen hätte, muss es an sein männliches Alter Ego übergeben.¹⁰⁵ Dieses – Malina – hat die gemeinsam erlebte Leiderfahrung, die »verschwiegene[] Erinnerung« so weit rationalisieren und von ihr abstrahieren überführen können, dass die daraus gewonnenen Erkenntnisse auch einer weiteren Leserschaft verständlich sind. Malinas Erzählen sieht von der individuellen Leiderfahrung ab und tritt dadurch in »Kommunikation mit der Gesellschaft«.¹⁰⁶ Der Schrei des Kommentators kommuniziert dagegen nichts mehr außer der inneren Bewegtheit des Schreienden.

Die »Kommunikation mit der Gesellschaft« scheut auch die »reine« Poesie, die Bachmann in ihren *Frankfurter Vorlesungen* scharf verurteilt. Im Unterschied zu einer »neue[n] Sprache«, wie sie Jean Améry aufgrund seiner Leiderfahrung zu finden genötigt war, werde im »Sprachrausch« des *l'art pour l'art* mit der Sprache nur »hantiert [...], damit sie sich neuartig anfühlt«.¹⁰⁷ Statt »neue[r] Fassungskraft« wolle diese Literatur bloß »ästhetische Befriedigung«,¹⁰⁸ statt aus einer individuellen Leiderfahrung entspringt sie einzig dem Wunsch, mit Sprache zu experimentieren. Im selbstreferenziellen Kreisen um sich selbst sei die reine Poesie stets »nur ein[en] Schritt« entfernt von der »Anbiederung mit der Barbarei«.¹⁰⁹ »Barbarisch« ist dieses Sprechen also deshalb, weil es ebenso wenig kommunikativ ist wie das rein informative, mechanische, »fotografische« Sprechen der Simultandolmetscherin. Es ist ein »malendes« Sprechen: ein Sprechen aus der Emotion, der unmittelbaren Erfahrung heraus, idiosynkratisch und sprachschöpferisch alleine um der Sprachschöpfung willen. Magisch-umgestaltend ist dieses emotionale Sprechen insofern, als es diejenigen, die sich dem »Sprachrausch« hingeben in einer quasimystischen Gemeinschaft vereinigt. Dass diese Vereinigung in der Masse, die Auflösung des Einzelnen in der Gruppe gefährlich sein kann, nimmt Nadja wahr, wenn sie zu den fernsehenden Hotelgästen stößt. Sie erkennt, dass es nicht, wie

¹⁰⁴ TKA3.1, 277.

¹⁰⁵ Vgl. TKA3.1, 688 f., das Ich zu Malina: »Übernimm du die Geschichten, aus denen die große Geschichte gemacht ist. Nimm sie alle von mir.«

¹⁰⁶ Von einem vergleichbaren Umgang mit einer Leiderfahrung zeugt Amérys *Tortur*-Essay, wie Bannaschs Beschreibung desselben deutlich macht: Améry unterscheide »zwischen einem unmöglichen Schreiben über das Eigentliche der Gefühlsqualität und einem möglichen Schreiben über Zusammenhänge. Sie lassen sich mitteilen, sind intellektuell erfaßbar und vergleichbar. Améry beschränkt sich in seinem Werk konsequent auf ein distanziertes und analytisches Schreiben.« Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 102 f.

¹⁰⁷ KS, 263.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ KS, 277.

während Adornis Zieleinfahrt, Jubel sein muss, der die Menschen in dieser Art zusammenkommen lässt, sondern dass ähnlich verbindende und entgrenzende Erfahrungen auch in einem »Sprachrausch« möglich sind, der im Haß gründet: »Den Haß im Stakkato, den Jubel im Stakkato.« – Die von Hitlers Parolen be rauschte Masse ist hier eine fast zwangsläufige Assoziation.¹¹⁰

Der Unterschied zwischen einer tatsächlichen und einer sprachlich modellierten Erfahrung, sei sie nun mystisch, leidvoll oder beides, wird in *Simultan* indes nicht nur in der Szene vor dem Fernseher verhandelt; diese Differenz strukturiert vielmehr auch den Erkenntnisprozess von Nadja. Teil dieses Erkenntnisprozesses ist die Einsicht, dass Frankel Nadja nicht, wie sie erhofft hatte, dabei unterstützen kann, ihre Weltlosigkeit, Beziehungslosigkeit und Zerstretheit aufzuheben. Dafür ist er selbst zu sehr ein Mensch des Fernsehzeitalters.

5.5 Diese »riesenhafte[] Figur aus Stein«: Perspektiven auf den Erlöser

5.5.1 Sprachlosigkeit und Todesangst

Spätestens am letzten gemeinsamen Nachmittag entpuppt sich Nadjas Hoffnung, Frankel möge ihr Retter sein, als Illusion. Während sie ihn darum bittet, doch einen Spaziergang zu machen, möchte er mit dem Auto nach Maratea fahren. »[T]u m'as promis une promenade«, erinnert sie ihn, »ich will meine Promenade.«¹¹¹ Die Fahrt mit dem Auto gerät für Nadja sodann zur Tortur, und mindestens bei der Rückfahrt hat sie das Gefühl, in einem Flugzeug zu sitzen, »in einer Boeing«, die »zur Landung herunter[]m[u]ss[].«¹¹² Beides, Auto und Flugzeug, sind Fortbewegungsmittel, die den Raum vernichten, die, wie Anders schreibt, die »Unerfahrenheit« des Menschen im Fernsehzeitalter verstärken. Dem Menschen im Auto oder im Flug-

¹¹⁰ Vgl. Brinker-Gabler, *Living and Lost in Language*, S. 199; Craig, *The Collapse of Language*, S. 56 f.; Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 90. Wenig überzeugend erscheint mir Craigs Behauptung zu Beginn ihres Artikels, dass der Nationalsozialismus grundsätzlich eine wichtige Rolle spiele in *Simultan*: »[H]istory, specifically both Austrian and Italian fascism, is structured like language, with the same interplay of absences and presences. [...] History and language are both ruled by metonymy and slippage, always exceeding any stable framework.« Craig, *The Collapse of Language*, S. 39 f. Als erstes Sportereignis, das live übertragen wurde, gelten übrigens die Olympischen Spiele von 1936. Am Radio konnten die Spiele »auf allen Kontinent live [...] mitverfolgt werden«, am Fernsehen immerhin in einigen wenigen »Fernsehtuben« in Berlin, Potsdam und Leipzig. Vgl. zu den Olympischen Spielen als Medienereignis Franz Becker, *Schneller, lauter, schöner? Die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin als Medienspektakel*, in: Friedrich Lenger und Ansgar Nünning (Hgg.), *Medienereignisse der Moderne*, Darmstadt: WBG, 2008, S. 95–113; Zitate S. 102, 105. Craig verweist im Zusammenhang mit der Tempelbesichtigung von Nadja und Frankel (vgl. TKA4, 112 f.) auf Leni Riefenstahls Propagandafilm über die Olympischen Spiele von 1936. Vgl. Craig, *The Collapse of Language*, S. 45 f.

¹¹¹ TKA4, 133.

¹¹² TKA4, 138.

zeug vergeht die Gegend um ihn her nämlich so schnell, dass er an ihr gar keinen Anteil nehmen kann, wobei er das auch gar nicht will:

Auf sein Fahren legt er ja nicht deshalb Wert, weil er Interesse an der Gegend nähme, die er durchfährt, oder an den Plätzen, an die er sich als Expreßgut expedieren läßt oder selbst expediert; nicht um erfahren zu werden, sondern deshalb, weil er nach Omnipräsenz hungert und nach rapidem Wechsel als solchem. Außerdem beraubt er sich ja grade durch die Schnelligkeit der Chance der Erfahrung (sosehr, daß ihm nun diese zur einzigen und letzten Erfahrung wird) [...].¹¹³

Die Autofahrt löst in Nadja Panik aus. Sie fühlt sich von Frankel abhängig und ist ihrem Körper und dessen Reaktionen völlig preisgegeben:

Die Lähmung fing in ihren Händen an, sie konnte sich keine Zigarette mehr anzünden und ihn [scil. Frankel] auch nicht darum bitten, weil sie ihm ausgeliefert war, sie atmete kaum mehr, und etwas fing an, in ihr auszubleiben, es konnte der Anfang der Sprachlosigkeit sein, oder es fing an, etwas einzutreten, eine tödliche Krankheit.¹¹⁴

Die Todesnähe, in der Nadja sich hier zu befinden meint, gestaltet sich also durchaus nicht als Moment der Zusammengehörigkeit mit Frankel und der Welthaltigkeit. Frankel bemerkt vielmehr gar nicht, was in Nadja vorgeht, und diese verheimlicht ihm ihren Zustand durch vordergründig souveräne Situationsbewältigung. Selbst dann, wenn die schiere Präsenz der Christusstatue es Nadja verunmöglicht, weiterzugehen, begreift er nicht. Er glaubt ihr, dass ihr bloß schwindlig sei, und geht ohne sie weiter. Sie versucht zunächst erneut, über die Nahsinne eine positive Beziehung zur Welt herzustellen: Sie greift nach einer Minzpflanze, zerreibt die Blätter und riecht daran »als hätte sie ein Mittel, eine Droge gefunden.«¹¹⁵ Dass sie den Geruch in sich aufnimmt, als wäre das Minzblatt »eine Droge«, weist indes bereits daraufhin, dass Nadja weiterhin in ihrer Konsumhaltung der Suchtbefriedigung verharret und also keinen neuen, unmittelbaren Zugang zur Welt findet.

Allerdings ermöglicht ihr »die körperliche Erfahrung und Aneignung eine vorläufige Wiedergewinnung der Sprache«, wie Radaelli schreibt.¹¹⁶ Nadja bemüht sich, ihre Beziehung zur Außenwelt dadurch zu stabilisieren, dass sie die Pflanze in ihren Sprachen zu benennen versucht:¹¹⁷ »menthe, menta, mentuccia«.¹¹⁸ Sie nimmt also

¹¹³ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 114 f.

¹¹⁴ TKA4, 134.

¹¹⁵ TKA4, 136.

¹¹⁶ Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 215.

¹¹⁷ Craig beschreibt diesen Versuch recht treffend als »a frantic attempt to recover by reimmersing herself in her ocean of words«. Wenn sie dann allerdings die Minzblätter als Metapher für die Sprache liest, kann ich ihr nicht mehr folgen. Das hat auch damit zu tun, dass ich nicht, wie Craig, davon ausgehe, dass Nadja ihren, Craigs, poststrukturalistischen Sprachbegriff teilt. Craig, *The Collapse of Language*, S. 50.

¹¹⁸ TKA4, 136.

Zuflucht bei der entfremdeten Sprachverwendung, die sie in ihrem Beruf praktiziert, dreht den Namen der Pflanze »auf einer Rolle« mehrmals herum. Dabei lässt sie aber gerade das Russische – die Sprache, die sie verwendet, um Emotionen zu artikulieren – und das Deutsche beziehungsweise Österreichische¹¹⁹ – die Sprache, in der sie über ihre eigenen Erfahrungen sprechen zu können glaubt – aus. Die Benennung der Pflanze wirkt denn auch nur für Augenblicke, die Todesangst schwindet nicht.

Stattdessen setzt sich die Attacke fort und findet einen vorläufigen Höhepunkt in einem Moment der magischen Identifikation mit allem, was Nadja umgibt, den sie aber gleichzeitig als Moment völliger Vereinzelung erlebt:

Aide-moi, aide-moi, ou je meurs ou je me jette en bas. Je meurs, je n'en peux plus. Als er sich entfernt hatte, fühlte sie, seitlich im Rücken, noch immer diese wahnsinnige Gestalt, die irgendjemand auf die Spitze des Felsens getan hatte, diese Wahnsinnigen, daß man das zuließ, und in einem armseligen Dorf, das in jedem Moment ins Meer stürzen konnte, wenn man auch nur fest auftrat oder eine Bewegung zuviel machte, und deswegen bewegte sie sich nicht, damit dieser Felsen nicht hinunterstürzte [...]. Wenn ich mich nicht rühre, dann werden wir nicht stürzen.¹²⁰

Die schreckenerregende Überwältigung durch den Anblick der »riesigen, riesenhaften Figur aus Stein«,¹²¹ dieser überlebensgroßen Repräsentation eines von einem Gottvater und dessen Sohn bestimmten, patriarchalen Glaubens, erlebt Nadja nicht als glückhaftes Ereignis der Welthaltigkeit.¹²² Wenn sie sich danach mit der Christusstatue selbst identifiziert, dann sieht sie in ihr nicht ›*Cristo Redentore*‹, Christus, den Erlöser, den die Statue in Maratea darstellen soll¹²³ und der die Arme geöffnet hat, um alle Menschen bei sich zu empfangen und zu umarmen, sondern den gekreuzigten Jesus: »Sie ließ sich von dem Stein hinuntergleiten und legte sich auf die Erde, mit den Armen ausgestreckt, gekreuzigt auf diesen bedrohlichen Felsen.«¹²⁴ Nadja erfährt das »Mysterium des Realen« im Sinne einer »katastrophi-

¹¹⁹ Zum Unterschied zwischen Österreichisch und Deutsch hier (und, bei Bannasch, auch in *Drei Wege zum See*) vgl. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 120 f., 130–137, 212; Greber, Fremdkörper Fremdsprache, S. 184 f.

¹²⁰ TKA4, 136.

¹²¹ TKA4, 135.

¹²² Dass Nebrig Nadjas Zusammenbruch umstandslos als Moment bezeichnen kann, der »die Glücksbewegung« im Text einleitet, scheint mir zynisch. Er meint damit, dass Nadja von hier weg die christliche Passionsgeschichte durchlebe, einen »Mythos, der Leiden und Erlösung zusammendenkt«. Nebrig, Der verborgene Goethe, S. 341–343. Ähnlich argumentieren auch O'Regan, »Erfahrung nicht des Empirikers, sondern des Mystikers«, S. 60 und Radaelli, Literarische Mehrsprachigkeit, S. 220; dies., »Wunder des Unglaubens«?, S. 297, FN 23.

¹²³ Vgl. Matt, Figuren der Übersetzung, S. 77, FN 281; Nebrig, Der verborgene Goethe, S. 343, 349; Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 295, 297.

¹²⁴ TKA4, 137.

schen Überwältigung der Normalität«,¹²⁵ ihren imaginären Tod als Moment absoluter Einsamkeit.

Es scheint, als ob Nadja der Zugang zu einer glückhaften Wiedergewinnung von Welt verwehrt wäre, weil sie durch ihre Geschichte derart zerstört ist, dass eine Begegnung mit dem Realen sie immer zu dieser nur halb verarbeiteten, traumatischen Geschichte zurückführen muss. Statt einer Auflösung ihres Selbst erlebt sie einen Moment schmerzhafter Bewusstwerdung: Das intensive Selbsterlebnis zeigt Nadja auf, dass sie einsam und zerstört ist,¹²⁶ und unfähig, ihre Erfahrung zu versprachlichen, und dass sich ihr Zustand auch oder gerade im Tod nicht aufheben lässt. »[E]s ist meine Vernichtung«, »das also ist meine Vernichtung«,¹²⁷ wiederholt sie während ihres mystischen Erlebnisses, das zugleich eine Leiderfahrung ist.¹²⁸ Bereit, ihren Zustand anzuerkennen, ist Nadja aber offensichtlich noch nicht. Zurück im Hotel greift sie auf das einzige ihr bekannte Heilmittel zur Lösung solcher Situationen zurück: Alkohol. Sie verlangt »wie ein Kranker, der sofort eine Injektion braucht, etwas, sie überlegt[] nicht wie sonst, bloß irgend etwas, das rasch wirken soll[], [...] und die Verstörung löst[] sich, die Blockade zwischen ihr und ihm und der Welt.«¹²⁹

5.5.2 Autogenes Training und Glücksgefühle

Nadja findet nicht aus ihrem Zustand heraus und ist auch am darauffolgenden Morgen weiterhin »weltlos, [...] beziehungslos und zerstreut«. Weil das Erlebnis bei der Statue aber ihre Leiderfahrungen an die Schwelle ihres Bewusstseins getrieben hat, versucht Nadja ein letztes Mal, mit Frankel über ihre Vergangenheit zu sprechen. Sie hofft, dass Frankel wie sie an »Gesichter, Körper, Zerschundenes, Zerschlagenes, Ermordetes, Gesagtes und Ungesagtes« denkt, als sie sich nach seinen Gedanken erkundigt.¹³⁰ Wenn er ihr dann aber offenbart, dass er »an die Cernia« gedacht hat,¹³¹ wird die unüberbrückbare Kluft zwischen ihnen beiden ein

¹²⁵ Koschorke, *Das Mysterium des Realen*, S. 26.

¹²⁶ Zu diesem Schluss kommt auch Brinker-Gabler, *Living and Lost in Language*, S. 196: »Nadja's confrontation with the gigantic figure [...] leads her to the recognition of destruction.«

¹²⁷ TKA4, 137.

¹²⁸ Vgl. dagegen O'Regan, die die Erfahrung wegen Nadjas Sprachlosigkeit als »utopian experience par excellence« wertet. O'Regan, »Erfahrung nicht des Empirikers, sondern des Mystikers«, S. 59. Auch Greber meint, dass Nadja eine mystische Erfahrung mache, sieht diese sich aber in der Szene ereignen, die später zu besprechen ist und in der Nadja sich ein positives Lebensgefühl herbeiredet. Vgl. Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 186 f.

¹²⁹ TKA4, 138.

¹³⁰ TKA4, 139.

¹³¹ Ebd.

letztes Mal offenbar. Während Nadja an ihre eigene Geschichte denkt, in der sie mehrfach Opfer geworden ist, imaginiert sich Frankel als Täter und wird so erneut zum »Stellvertreter«: Nadja identifiziert sich mit dem weiblich konnotierten Fisch und fühlt sich von Frankel im Nacken getroffen.¹³²

Die Einsicht in das Gefälle zwischen ihnen beiden lässt Nadja den Wunsch äußern, von Frankel alleine gelassen zu werden. Sie geht zurück zu den Felsen, in denen sie zuvor vorsichtig und angstvoll herumgeklettert war,¹³³ damals noch in der Hoffnung, dass sich zwischen ihr und Frankel ein Moment der Übereinstimmung ergeben würde. Nun, da diese Hoffnung endgültig enttäuscht wurde, springt sie »von einem [Felsen, F. G.], zum anderen«, ist »nahe am Weinen, das nie kommen würde« und wird »immer waghalsiger, kühner«,¹³⁴ nimmt damit die »männliche« Rolle ein, die sie auch im Beruf innehat und in der sie unabhängig und mutig durch die Welt geht. Der Todeswunsch stellt sich wieder ein, aber Nadja wehrt ihn mit dem Gedanken ab, dass es »eine Pflicht« sei, zu leben: »[I]ch muß, ich muß leben«. ¹³⁵ »[N]ach einem zwanghaften Blick auf die Uhr«, einer für ihre Berufspersönlichkeit typischen Handlung, hat sie aber eine plötzliche Eingebung, die sie »in ihre[n] Körper« kommen lässt: »Ich darf, das ist es, ich darf ja leben.«¹³⁶ Für einmal ist Nadja ganz »in jedem Augenblick und eben hier«.¹³⁷ Auffällig ist allerdings, dass Nadja sich zu diesem neuen Lebensgefühl zwingen muss, dass sie sich in einer Art und Weise dazu überredet, wie sie das im Autogenen Training gelernt haben dürfte: »[W]as sage ich mir da, was heißt das denn, es ist keine Pflicht [zu leben, F. G.], ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf. Ich darf ja und ich *muß* es endlich begreifen«. ¹³⁸

Nadja modelliert hier ihre Erfahrung sprachlich und überschreibt ihr negatives Selbstgefühl durch eine positive Botschaft. Sie findet keine Sprache für ihre eigentliche Erfahrung, die sie bei der Christusstatue sprachlos gemacht hat, sondern verdrängt diese Erfahrung einmal mehr durch eine Strategie, wie sie eben auch im

¹³² Vgl. TKA4, 140. Bannasch macht auf die Bedeutung des Nackens aufmerksam, der als Verbindungsstelle zwischen »Kopf und »sinnliche[m]« Körper« besonders gefährdet ist. Tatsächlich bringt Nadja ja gerade wie Elisabeth ihre »männliche« Berufspersönlichkeit nicht mit ihrer »Weiblichkeit« zusammen, die bei ihr nicht in romantischen Wünschen, sondern in einer Leiderfahrung besteht. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 68.

¹³³ Vgl. ebd.

¹³⁴ TKA4, 140.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ TKA4, 140 f.

¹³⁷ TKA4, 141.

¹³⁸ Ebd.

Fernsehen angewandt wird: Die Erfahrung wird herbeigeredet.¹³⁹ Gleichzeitig trifft Nadja eine Auswahl aus dem Sichtbaren, durch die die ›Wirklichkeit‹ integrierbar wird: Sie blickt aufs Meer hinaus, »es ist das Meer, zwar nicht das ganze Meer, nicht die ganze Küste, nicht der ganze Golf«, und deutet die Christusstatue um, die ihr nun als »eine kleine, kaum sichtbare Figur« erscheint. Aus der Distanz wirkt die Figur »›verbiedert«, wie Anders es nennt,¹⁴⁰ ungefährlich und harmlos, »nicht ans Kreuz geschlagen, sondern zu einem grandiosen Flug ansetzend, zum Auffliegen oder zum Abstürzen bestimmt.«¹⁴¹ Indem Nadja wie das Fernsehen einen Ausschnitt beziehungsweise eine bestimmte Perspektive wählt, kann sie sich der ursprünglich erfahrenen Wirkung der Statue entziehen. Diese erscheint nun nicht mehr als Opfer, mit dem sich Nadja ihrer früheren Leiderfahrung wegen identifiziert, auch nicht mehr als Symbol eines gewalttätigen Patriarchats,¹⁴² das den weiteren Rahmen darstellt, in dem Nadjas Leiderfahrung stattfinden konnte,¹⁴³ sondern als selbstbestimmtes Individuum, das in ein ausgangsoffenes Leben aufbricht.¹⁴⁴

Die ›verbiedernde‹ Umdeutung der Christusstatue, die Nadja hier vornimmt, verändert indessen nichts an ihrer eigenen Situation. Die Simultandolmetscherin selbst ist immer schon zerstört und kann diese Zerstörung nur für Momente verdrängen, aber nicht hinter sich lassen, indem sie »zu einem grandiosen Flug« ansetzte. Es dauert denn auch nicht lange, bis ihr mystisches Erlebnis auf dem Felsen und ihre früheren Leiderfahrungen sie einholen. Vorher gibt sie sich indes hochemotional ihrem herbeigeredeteten neuen Lebensgefühl hin: Als sie auf dem Weg von den Felsen zurück ins Hotel Frankels Pullover findet, presst sie ihr Ge-

¹³⁹ Vgl. so ähnlich auch Craig, die meint Nadja sei hier »[n]o longer crippled by awareness as she was the night before«. Craig, *The Collapse of Language*, S. 53. Vgl. dagegen etwa Greber, die hier Nadjas Erkenntnisprozess an sein Ende gekommen sieht: »Am Ende des kathartischen Prozesses steht die Entdeckung der eigenen Kräfte, die Rückgewinnung von Selbstvertrauen und Lebenswillen, die Aufhebung der Entfremdung.«, Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 187.

¹⁴⁰ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrise*, S. 116, im Original hervorgehoben.

¹⁴¹ TKA4, 141.

¹⁴² Als ein solches wird die Christusstatue von den allermeisten Interpreten und Interpretinnen verstanden. Vgl. z. B. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 52; Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 298; Eggers, *Simultan übersetzen*, S. 584; Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 187.

¹⁴³ Diese doppelte Funktion der Christusstatue – als Symbol »für eine im Verhalten des Mannes erfahrene (mordende) Übermacht« und zugleich als Identifikationsfigur für »die Frau als Opfer« – wird, soweit ich sehe, sonst nur noch von Weber erkannt. Hermann Weber, *An der Grenze der Sprach. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns*, Essen, *Die Blaue Eule*, 1986 (*Germanistik in der Blauen Eule*, Bd. 7), S. 163.

¹⁴⁴ Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 118. Dass Nadja die Statue nicht ausschließlich positiv, sondern ambivalent wahrnimmt, betonen zurecht etwa Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 28; Dusar, *Identität und Sprache*, S. 78; Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 220; dies., »Wunder des Unglaubens«, S. 298 f.; Weber, *An der Grenze der Sprache*, S. 163. Vgl. dagegen Craig, *The Collapse of Language*, S. 54: »The Christ figure has ceased to be oppressive or crushing, and has become a graceful diver, poised for flight.«

sicht »mit einem maßlosen Entzücken« gegen den Pullover und »küßt[] ihn«. ¹⁴⁵ Welthaftigkeit und Zusammengehörigkeit scheinen durch den Pullover als magischen Gegenstand garantiert. ¹⁴⁶ Nadja lässt sich hier und vor dem Hintergrund des scheinbar ›malenden‹ Fernsehens momenthaft als weitere Vertreterin eines ›malenden‹ Sehens verstehen, die sich ihre eigene Verfasstheit zurechtsieht.

5.6 »Das Wunder ist wie immer« die Sprache: Das ›Bibelwort‹

5.6.1 Selbstfindung: Das »Orakel« und seine Bedeutung

Auf die Tatsache, dass sich ihre Situation nicht ›wirklich‹ geändert hat, wird Nadja in der Szene gestoßen, die die letzte Station ihres Erkenntnisprozesses markiert: bei der Übersetzung eines vorgeblichen Bibelworts. Zum einen macht Nadja hier eine Erfahrung, die von der schockhaften Überwältigung bei der Statue ebenso weit entfernt ist, wie vom nur herbeigeredeteten Glücksgefühl: Sie scheitert an der Übersetzung und kann daraufhin – endlich – weinen. ¹⁴⁷ Zum anderen präsentiert der Text eine Sprache, die zwischen dem emotionalen Sprechen des Kommentators und dem mechanischen Übersetzen der Dolmetscherin eine ideale Mittelposition einnimmt. Der Übersetzungsversuch hebt sich gerade wie die Adorni-Rufe visuell vom umgebenden Text ab; er gemahnt damit an Poesie, ¹⁴⁸ kommt aber gleichzeitig dadurch zustande, dass Nadja sich verhält wie üblicherweise in ihrem Beruf und

¹⁴⁵ Eggers liest diese Szene als Umwertung der Legende von der heiligen Veronika: Indem Nadja ihr Gesicht in den Pullover presst, den sie dann Frankel geben wird, kehren sich die Geschlechterverhältnisse um. Nicht die Frau empfängt das »wahre Abbild des Heilands als Zeichen von dessen Präsenz in ihrem Tuch«, sondern er empfängt ihres. Nadjas Identifikation mit Jesus setzte sich damit hier fort. Eggers, *Simultan übersetzen*, S. 585. Wenn aber diese Identifikation als illusorisch entlarvt wird, wie ich meine, dann findet auch keine Umkehrung der Geschlechterverhältnisse statt beziehungsweise ist auch diese Umkehrung eine Illusion.

¹⁴⁶ Greber bezeichnet den Pullover als »Fetischobjekt«, auf das sich die »affektive Beziehung« zu Frankel verschoben hat. Vgl. *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 187. Nicht als magischen Gegenstand, sondern als »surrealistische[n] Fundgegenstand« und Symbol für die »Vergeistigung des Liebesempfindens« liest Bannasch den Pullover. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 201.

¹⁴⁷ Ich lese damit Nadjas Weinen im Einklang mit dem Gros der Forschung als »kathartisches Weinen«, setze dieses aber nicht, wie Nebrig, mit einem »Weinen vor Glück« gleich. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 342. Soweit ich sehe, behauptet einzig Craig, dass es sich hier um ein Weinen aus Trauer handelt. Sie geht dabei davon aus, dass Nadja im Lauf der Erzählung von einem Verständnis der Sprache als etwas Flüssigem, Wandelbarem zu einem Sprachverständnis kommt, das nun auch die Bibel repräsentiert: »[T]he Bible, perhaps, like the enormous Christ of Maratea represents hierarchy, monologism, and a regime of certainty and presence. Nadja suddenly finds herself living in one language, in a linguistic universe that is static«. Der Abschied von ihrem früheren Sprachverständnis entlockt ihr die Tränen. Craig, *The Collapse of Language*, S. 55.

¹⁴⁸ Vgl. Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 193. Vorausgesetzt, die »Poesie« der Adorni-Rufe wird nicht der Poetizität der religiösen Sprache gleichgesetzt, kann ich auch Grebers Interpretation dieser Ähnlichkeit zustimmen: Bachmann, so Greber, »transferiert die typographische Aura der Andersartigkeit und Poetizität vom Bibelvers auf den TV-Text, gewissermaßen den neuen Modus der Poesie im Medienzeitalter«. Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 193.

also zunächst mechanisch ein Wort um andere zu übersetzen versucht. Die Szene gibt Auskunft über einen Sprachgebrauch, der die Kommunikation einer Erfahrung ermöglicht, ohne dass das Sprechen sinnlos wird. Diese Sprache stiftet ein Verhältnis zwischen Ich und Welt, das weder unmittelbar noch gleichgültig, sondern seinem Wesen nach kommunikativ ist.

Dass hier ein Mittleres oder Drittes präsentiert wird, zeigt sich schon daran, wie Nadja an die Übersetzung herangeht: Zuerst tätigt Nadja die Übertragung explizit für sich selbst, um einen »Halt für den Tag« zu haben.¹⁴⁹ Sie geht an den Text damit nicht in ihrer »männlichen« Berufsrolle heran, als distanzierte, emotional unbeteiligte Sprachverwenderin, sondern sie erscheint stereotyp weiblich, wenn sie »Bücher wie Orakel befragt[]« und »abergläubisch« einem ihr zufällig ins Auge springenden Wort oder Satz eine derartige Bedeutung zumisst.¹⁵⁰ Außerdem handelt es sich bei der Übersetzung nicht um eine mündliche Simultanübertragung, sondern um die Übertragung eines Schriftstücks, die zwar nicht schriftlich, aber betont körperlich¹⁵¹ und bedacht erfolgt: Nadja nimmt »den Satz in den Mund« und »probiert[], [...] ihn zu verändern.«¹⁵²

Der Satz »Il miracolo, come sempre, è il risultato della fede e d'una fede audace«¹⁵³ verweist dabei mehrfach auf die vorangehenden Szenen. Insbesondere die Doppelung des Wortes »fede« – »Glauben« – ist auffällig, hat aber in der Forschung trotz ausführlicher poststrukturalistisch und dekonstruktivistisch informierter Betrachtungen der Sprachthematik in *Simultan*¹⁵⁴ bisher kaum Aufmerksamkeit erfahren. Das Wort scheint sowohl auf das Ereignis bei der Christusstatue, dieser Manifestation christlichen Glaubens zu verweisen, als eben auch auf Nadjas Glauben an den autosuggestiven Satz »Ich darf leben«. Das Ergebnis – »il risultato« – der Konfrontation mit dem Symbol des patriarchalen christlichen Glaubens ist, dass Nadja erfährt, wie zerstört und einsam sie ist. Dem Moment, in dem Nadja sich einredet, dass sie leben darf, geht das Klettern in den Felsen voran, das mit den beiden möglichen Übersetzungen von »audace« näher umschrieben wird: »[I]mmer waghalsiger, kühner« sei Nadja geworden.

¹⁴⁹ TKA4, 142.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Radaelli, Literarische Mehrsprachigkeit, S. 208; dies., »Wunder des Unglaubens«?, S. 301, FN 37.

¹⁵² TKA4, 142.

¹⁵³ Ebd.

¹⁵⁴ Vgl. Craig, The Collapse of Language; Duser, Identität und Sprache; dies., Choreographien der Differenz; Matt, Figuren der Übersetzung.

Zu einem kühnen Glauben aber, der das Wunder – »il miracolo« – bewirken würde, gelangt Nadja nicht.¹⁵⁵ Sie ist der Welt und ihren Mitmenschen durch ihre Zerstörtheit derart entfremdet, dass sich nur ein Aspekt ihres Zustandes ändern lässt: ihre Selbstentfremdung oder Zerstreuung. Zerstreuert ist Nadja nämlich weder im panischen Überwältigtsein bei der Statue, noch wenn sie sich ganz im Hier und Jetzt befindet, weil sie sich ein positives Lebensgefühl herbeigeredet hat. Es gelingt ihr zwar nicht, Zusammengehörigkeit mit anderen Menschen zu empfinden, aber sie schafft es, ihre Situation anzuerkennen und ›bei sich‹ zu sein. »Ich bin nicht so gut, ich kann nicht alles, ich kann noch immer nicht alles«,¹⁵⁶ gesteht sie sich ein, sobald das Weinen einsetzt. Das ›Bibelwort‹ lässt sie unübersetzt, weil sie nicht glauben kann und sich deswegen das Wunder, das es verheißt, für sie nicht einstellen wird.¹⁵⁷

Obwohl Nadja die hier aus der Übersetzungsszene abgeleiteten Erkenntnisse nicht selbst formuliert und diese Auslegung daher spekulativ erscheinen muss, gibt der Text im Fortgang wenigstens einige Hinweise darauf, dass Nadja tatsächlich zu einem neuen Selbstverhältnis gefunden hat. Zunächst wird sie, wie bereits erwähnt, nicht Teil der quasi-mystischen Gemeinschaft der Zuschauer beim Radrennen und vor dem Fernseher. Sie kann sich der Männergruppe¹⁵⁸ nicht mehr zugehörig fühlen und deren Identifikation mit einem Mann in Siegerpose, einem optischen Doppelgänger des Christus' von Maratea, nicht mitvollziehen,¹⁵⁹ weil sie als Frau von einem Mann zerstört worden ist. Die kollektiven Emotionen ergreifen sie nicht;

¹⁵⁵ Anders sieht das Weber, der allerdings einschränkend – und darin verräterisch – meint, »der ›kühne Glaube« habe Nadja »ein Stück weit ergriffen«. Weber, *An der Grenze der Sprach*, S. 163.

¹⁵⁶ TKA4, 143.

¹⁵⁷ Vgl. dagegen Nebrig, der meint, mit dem »Wunder« werde auf das »Wunder der Auferstehung« (S. 344) angespielt, das Nadja hier widerfähre. Sie schöpfe aus dem Satz, wie Faust in der »Nacht«-Szene aus der Botschaft von Jesu Auferstehung (Nebrig interessiert sich vor allem für die *Faust*-Bezüge in *Simultan*), »neuen Lebensglauben«, obwohl beide »nicht an die Auferstehung glauben, beziehungsweise diese Botschaft nicht verstehen«. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 345 f. Radaelli bezeichnet die Tatsache, dass Nadja wieder weinen kann, mit Bezug auf Bachmanns Gedicht *Große Landschaft bei Wien* als »›Wunder des Unglaubens««. Radaelli, »Wunder des Unglaubens«, S. 303.

¹⁵⁸ Dass es sich bei den Zuschauern ausschließlich um Männer handelte, wird zwar nicht eigens erwähnt, lässt sich aber daraus ableiten, dass aus der Gruppe der Zuschauer nur Frankel und der »Junge[] von der Bar« erwähnt werden. Sämtliche Interpretationen, die auf diese Szene Bezug nehmen, gehen von einer Männergruppe aus. Vgl. etwa Hoell, *Mythenreiche Vorstellungswelt*, S. 144; Schmid-Bortenschlager, *Frauen als Opfer*, S. 90.

¹⁵⁹ Vgl. Greber, die von einer »identifikatorischen Inszenierung« im »Massenmedium und in der Männerwelt des Sports« spricht, bei der die »Frau, Nadja, [...] nur die Rolle des Zaungasts« hat und »zweispältig« »auf den Starkult der Massen« reagiert. Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 189. Vgl. dagegen Brinker-Gabler, die annimmt, dass Nadja auf das doppelte Identifikationsangebot des Fernsehereignisses (den Sprecher und den Radfahrer) eingeht. Brinker-Gabler, *Living and Lost in Language*, S. 199.

von überbordenden Glücksgefühlen ist sie sehr weit entfernt. Das zeigt sich auch in der Art und Weise, wie sie nun Frankels Pullover hält – sie hat ihn bloß noch locker »über dem Arm hängen« – und wie sie mit Frankel umgeht: Sie deutet »lächelnd auf den Pullover« und nimmt danach schweigend »seine Hand«. ¹⁶⁰ Vor allem aber wird Nadjas neues Selbstverhältnis im Gespräch mit dem »Junge[n] von der Bar« deutlich.

Das letzte Wort der Erzählung – »Auguri!« –, bisher stets als eine Äußerung von Nadja gelesen, ¹⁶¹ ist vermutlich seine Reaktion darauf, dass sie ihm verraten hat, dass sie kürzlich Geburtstag hatte. ¹⁶² Nur dann ergibt der Ausspruch Sinn. ¹⁶³ Dass Nadja ihren Geburtstag bei der Ankunft in Maratea noch hatte verschweigen wollen, dem Barjungen nun aber mitteilt, kommt einem neuen Verhältnis zur eigenen Wichtigkeit gleich. Nadja bekennt sich hier zu ihrer eigenen Identität, die im Geburtsdatum ihren einzigen gesicherten Ursprung hat. In der neu gewonnenen Selbstgewissheit liegt nun tatsächlich der Samen für eine positive Wende in Nadjas Leben: Erst aus der Einsicht, dass sie kein bestätigendes männliches und gleichfalls »zerstreutes« Gegenüber nötig hat, um »bei sich« zu sein, lässt sich das Verhältnis zur Welt und ihren Mitmenschen vielleicht dereinst wiederherstellen. ¹⁶⁴ Vorerst hat Nadja ihre traumatische Vergangenheit anzuerkennen und damit zu leben. Sie wird jenseits der Textgrenze erfahren, »auf welche Weise« es möglich ist, »vernichtet weiter[z]u]leb[]e[n]« wie Jean Améry.

¹⁶⁰ TKA4, 145.

¹⁶¹ Vgl. Brinker-Gabler, *Living and Lost in Language*, S. 203; Craig, *The Collapse of Language*, S. 57; Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 307; Eggers, *Simultan übersetzen*, S. 589; Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 189; Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 92; Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 350; Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 220 f.

¹⁶² Vgl. TKA4, Radaelli bringt den Satz zwar mit Nadjas Geburtstag in Verbindung, liest ihn aber als Nadjas Antwort auf die Frage des Jungen, was sie sich wünsche. Die Bedeutung des Satzes wäre dann die, dass sie sich Geburtstagsglückwünsche wünsche. Vgl. Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 221.

¹⁶³ »Auguri« ist eine Glückwunschformel, die vornehmlich bei festlichen Anlässen Anwendung findet, bei Hochzeiten oder zu Weihnachten etwa, vor allem aber bei Geburtstagen. Als erste hat Radaelli darauf aufmerksam gemacht, dass »Auguri!« »als Glückwunsch zum Sieg [...] das falsche Wort« sei; »es wird nämlich im Sinn von »Alles Gute«, nicht aber als Kongratulation beim Gelingen verwendet.« Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 220 f. Immer wieder wird auf die Auguren verwiesen, auf die hier angespielt werden könnte. Vgl. dazu vor allem und ausführlich Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 307 f.

¹⁶⁴ Von der Stoßrichtung ähnlich, allerdings um einiges positiver, formuliert Nebrig, dass Nadja während ihres Übersetzungsversuch zur Erkenntnis gelange, »dass der Mensch sich selbst erlösen könne.« Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 353. Radaelli zufolge hat Nadja bereits nach dem Klettern zwischen den Felsen erkannt, dass sie »nicht auf Mr. Frankel angewiesen [ist], um ihrem Leben Orientierung und Bedeutung zu geben.« Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 219.

5.6.2 Die religiöse Sprachverwendung und das literatursprachliche Ideal

Sprechen ließe sich über ihre Erfahrung sodann mit einer Sprache, wie sie Nadja in der Übersetzung des Bibelsatzes findet. Statt wie im Beruf den Satz Wort für Wort rasch in die Zielsprache zu übersetzen, setzt Nadja wieder und wieder neu an und hängt die einzelnen Glieder nach und nach zusammen. »From the stability of word since the beginning of time,« so schreibt Gisela Brinker-Gabler, »the focus shifts to the connection, the desire for the understanding of how a sentence, the connection of words, work.«¹⁶⁵ Im Unterschied zu den Adorni-Rufen stürzt der Text deswegen nicht visuell ab, sondern er nimmt Zeile für Zeile an Umfang zu.

Das Wunder
Das Wunder ist wie immer
Nein, das Wunder ist das Ergebnis des Glaubens und
Nein, des Glaubens und eines kühnen, nein, mehr als kühnen, mehr als das –¹⁶⁶

Der visuelle Zuwachs von Text scheint mit einem Zuwachs von Sinnhaftigkeit zu korrespondieren, wird der Satz doch mit jedem Wort vollständiger und verständlicher,¹⁶⁷ wenn Nadja die Übersetzung am Ende auch abbricht. Sinnhaftes Sprechen zwischen dem überbordenden »Sprachrausch« reiner Poesie, der Emotionalität reiner Erfahrung einerseits und der mechanischen Sprachverwendung, der Gleichgültigkeit reiner Information andererseits wird hier damit rückgebunden an die Heilige Schrift beziehungsweise an die Literatur.

Bereits früh hat die Forschung nämlich festgestellt, dass es sich bei dem von Nadja übersetzten Satz nicht um ein Bibelwort handelt.¹⁶⁸ Er könnte auf das »Bildwort[] vom Senfkorn glauben« anspielen, »der die Gabe hätte, Berge zu versetzen«,¹⁶⁹ aber

¹⁶⁵ Brinker-Gabler, *Living and Lost in Language*, S. 201

¹⁶⁶ TKA4, 142.

¹⁶⁷ Vgl. dagegen Duser, die aufgrund dessen, dass die Übersetzung nicht zu einem Ende kommt, folgert: »Was sich entzieht, ist der Zusammenhang, der Sinn.« Duser, *Identität und Sprache*, S. 79.

¹⁶⁸ Vgl. dazu ausführlich Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 293, 299–308. Zuerst: Peter Sängler, *Christus und sein Kreuz in der deutschen Gegenwartsliteratur. Erzählmotive bei Ingeborg Bachmann und Christa Wolf*, in: ders., *Spiegelbild. Interpretationsversuche, Stellungnahmen, Thesen zum Thema ›Kirche und Literatur‹*, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1983, S. 82–118, hier S. 91.

¹⁶⁹ Sängler, *Christus und sein Kreuz*, S. 91. Sängler meint die Stelle Mt 17,20. Ähnlich bestimmen das Verhältnis zwischen Glauben und wundersamem Ereignis die Stellen Mt 21,21; Mk 9,23; Mk 11,23; Lk 17,6; Jh 11,40. Bannasch spricht vom »Gleichnis des Senfkorns«, auf das hier angespielt werden könnte; damit ist landläufig allerdings nicht Mt 17,20 gemeint. Vielmehr werden die Parallelstellen Mt 13,31–32, Mk 4,30–32 und Lk 13,18–19 als Stellen über das Gleichnis vom Senfkorn bezeichnet. Dieses Gleichnis hat indes kaum Ähnlichkeit mit dem »Bibelwort« hier. Vgl. Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 207. Für andere Bibelstellen, die dem Satz in *Simultan* ähneln, vgl. Nebrig, *Der verborgenen Goethe*, S. 344, FN 55; besonders aber Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 305, FN 55.

auch auf einen Vers in Goethes *Faust*.¹⁷⁰ Dieser enthält darüber hinaus einen ähnlichen, allerdings, wie Nebrig und Radaelli festhalten, gelingenden Übersetzungsversuch.¹⁷¹ Zumeist wurde der Satz, der innerhalb der Fiktion gleichwohl als Bibelwort funktioniert,¹⁷² allerdings einzig auf seine Abweichung zu Vorstellungen des Verhältnisses zwischen Wunder und Glauben in der Bibel befragt.¹⁷³ Nur Nebrig und Radaelli gehen auf den möglichen literarischen Ursprung des Satzes ein. Sie ziehen aus der doppelten Wurzel des Satzes eine Schlussfolgerung, der ich mich anschließe und die Radaelli so formuliert: »Es geht nicht um eine Konkurrenz zwischen Verweltlichung und Transzendierung, zwischen säkularisierender und sakralisierender Ästhetik, sondern um deren Verschränkung.«¹⁷⁴

Während die christliche Symbolik und die religiöse Erfahrung in *Simultan* eine »merkliche Aushöhlung« erfahren,¹⁷⁵ indem sie im Sportereignis aufgehen, erscheint die biblische, oder besser: religiöse Sprachverwendung als ein ebenso volles Sprechen wie die literarische Sprachverwendung, von der sie beerbt wird. Die Literatur vermittelt Sinn, wo die Bibel solchen nicht mehr garantiert.

Mit der Vorspiegelung, dass es sich hier um einen biblischen Satz handle, an dem Nadja »Halt für den Tag« zu finden hofft, ist eine Fährte ausgelegt zu Walter Benjamins Essay *Die Aufgabe des Übersetzers*,¹⁷⁶ der die Forschung wiederholt

¹⁷⁰ Und zwar auf den Vers 766: »Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind«. Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Faust. Der Tragödie erster Teil*, in: ders., *Werke*, Abt. I, Bd. 7.1, S. 9–200, hier S. 46. Registriert hat das zuerst Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 305. Eingehend diskutiert wird der *Faust*-Bezug von Nebrig, *Der verborgene Goethe*.

¹⁷¹ Vgl. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 344 f.; Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 305 f.

¹⁷² Vgl. Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 208; dies., »Wunder des Unglaubens«?, S. 301, 306 f.

¹⁷³ Sängler hebt hervor, dass insofern eine Umkehrung des »Bildwortes vom Senfkorn glauben« stattfinde, als »die Wirkung des Glaubens nicht aus einer Gabe, sondern aus einer Leistung, einer forcierten Leistung sogar, erwartet wird«. Die Religion, die aus diesem Satz spricht, ist Nadjas alte »Religion des Leistens«. Sängler, *Christus und sein Kreuz*, S. 91. Vgl. dazu etwas differenzierter noch Radaelli, die festhält, dass der Satz unter anderem dadurch als nur vorgebliches Bibelwort erscheint, weil es sich um »ein[en] Definitionssatz über den Zusammenhang von Wunder und Glaube« handelt: »[D]ieser sachliche Zusammenhang [...] ist in der Bibel nicht allgemein geklärt [...]. Es gibt nämlich in der Bibel sowohl Wunder, bei denen der Glaube nicht explizit erwähnt oder thematisiert wird, als auch Wunder, die unmittelbar auf die Wirkungsmacht des Glaubens zurückgeführt werden; darunter lassen sich auch Beispiele für einen besonders kühnen Glauben finden.« Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 305.

¹⁷⁴ Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 307. Vgl. auch Nebrig, der mit Blick auf den *Faust*-Bezug meint, dass dieser »literarisch und religiös zugleich ist – und zwar von chiasmischer Art, dass er die literarische Rede sakralisiert und die religiöse säkularisiert«. Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 335.

¹⁷⁵ Nebrig, *Der verborgene Goethe*, S. 351. Die Aushöhlung betrifft auch die leere Formel »Bože moj!« – »Mein Gott!«, mit der die Erzählung eingeleitet wird. Vgl. dazu auch Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 187 f.; Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 303, FN 49.

¹⁷⁶ Walter Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, in: ders., *Schriften*, Bd. 1, S. 40–54.

gefolgt ist.¹⁷⁷ Oft ist dabei auf die Details eingegangen worden, unter denen Benjamin den heiligen Text, recht kontraintuitiv, als »übersetzbar schlechthin« bezeichnet¹⁷⁸ und wie sich Benjamin diese Übersetzbarkeit denkt. Hier soll stattdessen auf die Ähnlichkeiten zwischen literarischem und heiligem Text eingegangen werden, um diesem Zusammenschluss von Bibel- und Goethezitat seine poetologische Aussage zu entlocken.¹⁷⁹ Benjamin hält fest, dass sich literarischer und heiliger Text darin gleichen, dass sie sich nicht in der Mitteilung erschöpfen, sondern stets auch etwas mit der Sprache wollen.¹⁸⁰ Während im heiligen Text die Sprache selbst Teil der Offenbarung ist und der Text bereits »in seiner Wörtlichkeit der wahren Sprache, der Wahrheit angehört«, ¹⁸¹ vermitteln literarische Texte etwas je Individuelles und müssen zu diesem Zweck, wollen sie denn nicht nur informieren, auch die Sprache in einer je eigenen, neuartigen Weise verwenden.

Literarische Texte haben also durchaus sprachschöpferisch zu sein, allerdings nicht allein um der Sprachschöpfung willen, sondern um eine größere Genauigkeit zu erreichen: Der Einsatz von Sprache steht bei Benjamin immer unter dem Anspruch, möglichst nahe an eine ursprüngliche und zukünftig wieder zu erreichende »reine Sprache« heranzukommen, in der Ding und Bezeichnung eins sind.¹⁸² Bachmann vertritt zwar kein derartiges mystisches Sprachverständnis,¹⁸³ hält aber fest, dass die »neue Sprache«, die jeder Schriftsteller zu finden habe, der je individuellen Leiderfahrung angemessen zu sein habe. Weil literarische Texte einen je individuellen Ausdruck für die jeweilige Leiderfahrung finden, sind sie, so Bachmann in ihrer letzten *Frankfurter Vorlesung*,¹⁸⁴ »Stücke der realisierten Hoffnung auf die ganze Sprache, den ganzen Ausdruck für den sich verändernden Menschen

¹⁷⁷ Vgl. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 206–209; Brinker-Gabler, Living and Lost in Language, S. 200–204; Eggers, Simultan übersetzen, S. 576 f., 580, 582 f.; Matt, Figuren der Übersetzung, S. 80–83, 85–87, 89; Radaelli, Literarische Mehrsprachigkeit, S. 209 f.; dies., »Wunder des Unglaubens«?, S. 302.

¹⁷⁸ Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, S. 54.

¹⁷⁹ Dusaer liest diese Stelle auch als Kommentar zur Literatur, differenziert allerdings überhaupt nicht zwischen literarischem und heiligem Text, sondern versteht die Bibel mit Derrida »als das Abbild der Literatur schlechthin« und »[a]ls Modell der Literatur«. Dusaer, Choreographien der Differenz, S. 304.

¹⁸⁰ Vgl. Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, S. 40, 47, 52 f. Benjamin spricht dabei immer aus der Warte des Übersetzers, der den Originaltext in der Zielsprache zu aktualisieren und sprachlich näher an die »reine« oder »wahre Sprache« (vgl. dazu unten) heranzuführen habe. Am Original macht er einen Mangel aus, den der Übersetzer beheben kann. Vgl. dazu ebd., S. 44–47.

¹⁸¹ Ebd., S. 54.

¹⁸² Vgl. Benjamin, Die Aufgabe des Übersetzers, S. 46 f.

¹⁸³ Vgl. dagegen Bannasch, die festhält, dass »das Interesse der prinzipiellen Ausführungen Benjamins und Bachmanns [...] dem von der menschlichen Sprache geschiedenen Bereich der reinen Sprache« gelte, »in dem Sprache und Bezeichnetes sich in vollkommener Übereinstimmung befinden.« Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 207

¹⁸⁴ Vgl. KS, 329–349.

und die sich verändernde Welt«. ¹⁸⁵ Auch Benjamin hält fest, dass literarische Texte in ihrer je besonderen Verwendungsweise Anteil an der »reine[n] Sprache« hätten, was in der Übersetzung durch eine wiederum sprachschöpferische Verwendung der Zielsprache zum Ausdruck kommen müsse: Ziel der Übersetzung, so der Hauptgedanke des *Übersetzer*-Aufsatzes, müsse es sein, »[j]ene reine Sprache, die in die fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien«. ¹⁸⁶

Wegen seines Anteils an der »reine[n] Sprache« – wenn es sich hier denn um ein literarisches Zitat handelt – beziehungsweise als »Offenbarung« – wenn man der Erzählinstanz denn glaubt, dass es sich hier um ein Bibelwort handelt – ist der von Nadja übersetzte Satz welthaltig. Er ist näher an einem ursprünglichen Verhältnis zwischen »Ich und Sprache und Ding« ¹⁸⁷ als Nadjas sonstiges Sprechen, täuscht aber keine Unmittelbarkeit vor wie die Fernsehbilder. Nadjas stockende Übersetzung zeugt von der Notwendigkeit, sich sprachlich Vermitteltes »an[zu]bilden«, wie Benjamin es nennt, ¹⁸⁸ und von der Tatsache, dass nach den Worten für eine Erfahrung, die hier auch eine Erfahrung der Sprache ist, ¹⁸⁹ stets gesucht werden muss. ¹⁹⁰ Der Satz löst genau deswegen den letzten Erkenntnissschub in Nadja aus, weil er eine mittlere Widerständigkeit besitzt und Nadja sich zu ihm positionieren muss. Er bleibt als Bibelsatz unübersetzbar, weil sich seine »Wahrheit«, dass im heiligen Text ein unmittelbares Verhältnis zwischen Sprache und Welt aufgehoben sei, nicht mehr glauben lässt; ¹⁹¹ er löst etwas aus, weil er als literarisches Zitat eine

¹⁸⁵ KS, 345. Zur »strukturelle[n] Ähnlichkeit« zwischen Bachmanns »ganze[r]« und Benjamins »reine[r]« oder »wahre[r]« Sprache vgl. Matt, *Figuren der Übersetzung*, S. 86 f.

¹⁸⁶ Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 52.

¹⁸⁷ KS, 259.

¹⁸⁸ Benjamin, *Die Aufgabe des Übersetzers*, S. 50.

¹⁸⁹ Vgl. Dusar, *Choreographien der Differenz*, S. 304; Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 210.

¹⁹⁰ Vgl. so ähnlich auch Götsche, der recht umstandslos zum Schluss kommt, dass sich aus Nadjas Scheitern an der Übersetzung, aus ihrem »Sie konnte eben nicht alles«, Folgendes ergibt: »Damit erweist sich lebendiges, identisches Sprechen als an Erfahrung und an die Erfahrungsmöglichkeiten und Vermittlungsfähigkeiten spezifischer Sprachen und ihrer Sprecher verbunden [sic]«. Götsche geht offensichtlich davon aus, dass es so etwas wie ein »identisches Sprechen«, eine »authentische[] Sprache« gäbe. Götsche, *Die Produktivität der Sprachkrise*, S. 212. Vgl. zum Verhältnis zwischen Übersetzung und Erfahrung auch Eggers, der »die Übersetzung als metaphorische[n] Modellfall« dafür bezeichnet, »das eigene Erleben seiner selbst und eines Anderen sprachlich zu gestalten und verstehbar zu machen«: »Im Entstehungsprozeß der fremdsprachlichen Fassung muß sie [scil. die Übersetzung] die Grenzen des semantischen Geltungsbereich des Originals notwendig verschieben, sich von dessen vorgegebener Formulierung lösen und sich zugleich auf eine andere, immer unzureichende festlegen«. Eggers, *Simultan übersetzen*, S. 580 f.

¹⁹¹ Vgl. so ähnlich auch Matt, die ihrem Erkenntnisinteresse gemäß – der Darstellung von Übersetzung und Übersetzern in literarischen Texten – den Fokus stärker auf den Unterschied zwischen den Sprachen legt und festhält: »Die Bibel erweist sich nicht wie der Heilige Text und die reine Sprache bei Benjamin als Zielpunkt einer teleologischen Bewegung, sondern nur noch als Folie, vor der die

individuelle Erfahrung beschreibt, die Nadja in ihren eigenen Erfahrungshorizont ›übersetzen‹ kann. Sie erlebt, dass es keine Wunder gibt, wo der Glaube fehlt, und erkennt, dass im christlichen Glauben, dieser »maskulinen Schuldreligion«,¹⁹² die Leiderfahrungen der Frau noch nicht zur Sprache gekommen sind. Weder in seiner ursprünglichen Form noch in seiner Schwundstufe, dem live übertragenen Sportereignis, ist im christlichen Glauben die Teilhabe der Frau vorgesehen. Nadja kommt damit in der Auseinandersetzung mit der Sprache zu sich, findet aber erst einen Ausdruck für die Unmöglichkeit, die eigene Erfahrung zu versprachlichen:¹⁹³

»[I]ch kann nicht alles«.

grundsätzliche Gebrochenheit von Sprache und Übersetzung deutlich wird.« Matt, Figuren der Übersetzung, S. 85.

¹⁹² Greber, Fremdkörper Fremdsprache, S. 187.

¹⁹³ Vgl. so ähnlich auch Hapkemeyer, Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns, S. 80: »Der erste Schritt auf die Sprache zu – Sprache dabei im weitesten Sinne verstanden als genuine Ausdrucksfähigkeit – erfolgt scheinbar widersinnigerweise über die Einsicht in die Begrenztheit der eigenen sprachlichen Möglichkeiten.«

6. Anstelle eines Resümees: *Das Gebell*

Das Gebell ist diejenige *Simultan*-Erzählung, die in der Forschung am wenigsten Aufmerksamkeit erfahren hat¹ und häufig bloß im Rahmen von oder im Zusammenhang mit *Das Buch Franza* diskutiert wird.² Während die Erzählung entstehungsgeschichtlich jünger ist als das *Franza*-Fragment, liegen die in *Das Gebell* erzählten Ereignisse chronologisch mehrheitlich vor den Begebenheiten, von denen *Das Buch Franza* handelt. Einzig der Schluss von *Das Gebell*, der von den Geschehnissen nach Franzas Tod berichtet, ist nach dem *Buch Franza* einzuordnen ist (das von Franzas Sterben handelt). Er stellt ein Destillat aus dem Fragment gebliebenen Roman dar und ist möglicherweise die einzige Form, in der die im *Buch Franza* erzählte Geschichte ihren Weg in die Öffentlichkeit gefunden hätte. Bachmann stellte die Arbeit am *Buch Franza* jedenfalls im Sommer 1967 ein³ und ließ ihren alten Verleger Klaus Piper am 14. November 1970 wissen, *Das Buch Franza* sei »in einer Schublade verschwunden und wird von mir [...] noch lange nicht oder überhaupt nicht veröffentlicht werden.«⁴ Die »frühesten überlieferten Vorstufen« von *Das Gebell*, zu der es aber noch ältere, verlorene Entwürfe gegeben haben soll, »datieren ihrem Schriftbild zufolge mit Sicherheit nach Anfang 1969«, wie die Herausgeber der Kritischen Ausgabe des *Todesarten*-Projekts festhalten.⁵ Es handelt sich bei der Erzählung also um eine Wiederaufnahme des Stoffes, der sich als ein *Buch Franza* noch nicht in eine Form hatte bringen lassen,

¹ Die wenigen Einzelinterpretationen zu *Das Gebell* umfassen den Aufsatz von Elisabeth Berger, Erinnerung als kriminalistische Suche: Ingeborg Bachmanns Erzählung *Das Gebell* zwischen innerer Emigration und Verleugnung, in: Szabolcs János-Szatmári, Noémi Kordics und Eszter Szabó (Hgg.), *Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen. Studien aus dem Bereich Germanistik, Klausenburg, Großwardein: Partium, 2010* (Schriftenreihe des Lehrstuhls germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft der Christlichen Universität Partium / Großwardein, Bd. 7), Bd. 1, S. 85–98; das Kapitel »Wahnhaftes Denken. *Das Gebell*« in: Johanna Bossinade, *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*, Freiburg i. Br.: Rombach, 2004 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 11), S. 133–164; sowie eine Handreichung für Deutschlehrpersonen: Albrecht Weber, *Das Gebell*, in: [o. Hg.], *Interpretationen zu Ingeborg Bachmann. Handreichungen eines Arbeitskreises*, München: Oldenbourg, 1976 (Interpretationen zum Deutschunterricht), S. 110–124. Keine der Arbeiten genügt den gängigen literaturwissenschaftlichen Standards.

² Vgl. z. B. Daniela Trummer, Die Furcht in *Das Gebell* und *Der Fall Franza*, in: n: Tzaneva, *Hände voll Lilien*, S. 162–167.

³ Vgl. Bachmanns in einem Brief an ihren neuen Verleger Siegfried Unseld bezüglich der Arbeit an den *Todesarten* vom 26.6.1967: »Ich habe jetzt das Franza-Buch und das Goldmann-Buch weggelegt und schreibe nur noch an »Malina«, das heißt den Beginn.« Zitiert nach TKA1, 575.

⁴ Zitiert nach TKA2, 398.

⁵ TKA4, 589. Zu den früheren Entwürfen vgl. TKA4, 590.

beziehungsweise um eine neuerlich Beschäftigung mit Figuren, die dort aufgetreten wären.

Dafür, *Das Gebell* nur als Seitenstück zum Romanfragment zu behandeln, spricht neben der Tatsache, dass »die Konstellation Leo Jordan/Franziska Ranner«⁶ im *Buch Franza* wesentlich eindringlicher dargestellt wird als in der Erzählung, insbesondere der Umstand, dass man an ihr die interpretatorische Herausforderung vermisst, die die anderen Erzählungen und die weiteren *Todesarten*-Texte an ihre Leserschaft stellen. Die Erzählinstanz legt beispielsweise genau dar, wie sich die Beziehung zwischen Franziska und Leo Jordan langsam verändert, ohne aber auf Vorkommnisse in der Ehe der beiden auch nur anzudeuten. Andererseits vermittelt sie der Leserschaft direkt, warum Leo Jordan seinen Mitmenschen gegenüber grausam ist: Er will, so die Erzählinstanz, »ungern erinnert sein« an die finanziellen und moralischen »Verpflichtung[en]«, die er gegenüber seinem Vetter Johannes, gegenüber seiner Mutter und seinen früheren Frauen eigentlich hätte, weil diese Leute »eine einzige Konspiration von Gläubigern für ihn darstell[en], denen er nur entk[om]m[mt], wenn er sie herabsetzt[] vor sich und anderen«.⁷ Hinweise darauf, worin diese Grausamkeit ihren Ursprung hat, gibt es indessen keine.⁸ *Das Gebell* ist darüber hinaus arm an Motiven, die es zu entschlüsseln, oder intertextuellen Bezügen, die es zu heben gäbe: Die bellenden Hunde und der – in der Endfassung kaum mehr erkennbare – Verweis auf Anton Tschechows *Die Dame mit dem Hündchen* wären hier etwa zu nennen.⁹

Wenn *Das Gebell* demnach für eine Einzelinterpretation nur Leerstellen bereit hält, für deren Füllung sie keine Angebote macht, dann bietet es sich an, sie innerhalb

⁶ TKA4, 589.

⁷ TKA4, 291.

⁸ Schmid-Bortenschlager vermutet, dass »die Negativeigenschaften Dr. Jordans zumindest partiell auf mangelnde Mutterliebe zurückzuführen« seien, lässt sich doch aus den Erzählungen der alten Frau Jordan ableiten, dass das Kind, das sie als Gouvernante betreute, ein Kiki, »der alten Frau mehr bedeutet haben mußte als Leo.« (TKA4, 294) Vgl. Schmid-Bortenschlager, *Frauen als Opfer*, S. 89. Allerdings scheint die fehlende Mutterliebe auch eine Reaktion der alten Frau Jordan auf die damals schon wahrnehmbaren sadistischen Tendenzen ihres Knaben gewesen zu sein. Erzählungen über »Leos Kinderzeit« bricht sie oft »erschreckt ab und sagt[] rasch: Es waren eben Kindereien, [...] und absichtlich hat er es nicht getan« (TKA4, 294). Als »Täter von Anfang an« erscheint Leo Jordan auch Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 40.

⁹ Angespielt wird auf *Die Dame mit dem Hündchen* mit dem Titel *Die Frau ohne Hund* in den Vorstufen der Erzählung. Vgl. TKA4, 279, 629.. Der intertextuelle Bezug scheint in der Endfassung vor allem darin zu bestehen, dass die Frauen Jordan wie Tschechows Gurow einen Teil ihres Lebens – die Frauen ihr Leiden unter Jordan, er die glückliche Liebe zu Anna Sergejewna – vor der Welt verheimlichen müssen. Vgl. Bossinade, *Kranke Welt*, S. 148 f. Bossinades »psychoanalytische Interpretation« – so der Untertitel ihrer Arbeit – verknüpft Bachmanns Erzählung hier ausnahmsweise begründet mit einem anderen Text. Ansonsten scheinen ihre von Bachmann ausgehenden Ausflüge in die Literaturgeschichte oft bloß auf Assoziationen zu beruhen.

der weiteren Erzählungen des Bandes zu kontextualisieren. Tatsächlich ist *Das Gebell* mit den weiteren Erzählungen so verstrebt, dass sich zentrale Aspekte der hier vorgeschlagenen Lektüre der *Simultan*-Erzählungen darin wiederentdecken lassen. Ausgehend von *Das Gebell* sollen sie im Folgenden anstelle eines Resümees zusammengetragen werden.

Die Gefahren eines ›malenden‹ Sehens: Ihr glücklichen Augen

Im Unterschied zu den anderen Protagonistinnen werden die beiden Frauen Jordan kaum einmal in einer Situation beschrieben, in der sie etwas visuell wahrnehmen – auf die Ausnahmen, das Fotoalbum beziehungsweise die Fotografie von Leo Jordan wird später einzugehen sein. Sie lassen sich daher nicht umstandslos einer der beiden ›Sehweisen‹ zuordnen. Wie gezeigt werden konnte, korrespondiert ein bestimmtes Sehen aber in sämtlichen *Simultan*-Erzählungen mit einer spezifischen Art der Sprachverwendung: Die ›fotografisch‹ sehenden Figuren – Elisabeth, vor allem aber Beatrix und Nadja – verwenden Sprache mechanisch, echogleich und emotionslos, so dass sie nur Informationen übermitteln können, aber nicht als denkende und fühlende Subjekte zur Sprache kommen; die ›malend‹ sehende Miranda, aber auch der Fernsehkommentator in *Simultan* verwenden Sprache dagegen schöpferisch bis hin zur Idiosynkrasie. Der Außenweltbezug geht dabei entweder, im Falle des Kommentators, im »Sprachrausch« der ›reinen‹ Poesie verloren, oder aber, in Mirandas »Geschichte für alle«, in der positiven Umdichtung zerstörerischer Vorgänge. Darin nun geben sich auch die Frauen Jordan als Verwenderinnen einer ›malenden‹ Sprache und damit letztlich als Vertreterinnen eines ›malenden‹ Sehens zu erkennen: Beide Frauen stellen Leo Jordan in ihren Gesprächen der jeweils anderen gegenüber großzügiger, freigebiger, fürsorglicher, kurz: besser dar, als er eigentlich ist.

Zu Beginn der Erzählung ist es die »alte Frau Jordan«, die beteuert, dass »der Leo [...] halt ein so guter Sohn«¹⁰ und stets um sie »besorgt[]« sei.¹¹ Franziska »bewundert[]« ihren Mann am Anfang ihrer Ehe noch beinahe »blind«¹² und beginnt erst im Verlauf der Erzählung unter seinem tyrannischen Wesen zu leiden. Ziemlich genau von der Mitte von *Das Gebell* an übernimmt sie dann aber die ›malende‹ Rede der alten Frau Jordan. Franziska braucht ihre eigene »eiserne Reserve« an,¹³

¹⁰ TKA4, 284.

¹¹ TKA4, 287.

¹² Ebd.

¹³ TKA4, 288.

um der alten Frau Jordan einen Taxidienst zu organisieren, und gibt dieser gegenüber dann vor, dass sie und Leo gemeinsam auf diese Idee gekommen seien. Beide seien sie besorgt um Leos Mutter: »Sie versprechen mir, Leo zuliebe, daß Sie den Wagen nehmen, es beruhigt uns einfach.«¹⁴ Franziska hat da bereits erkannt, dass mit den Erzählungen und Bemerkungen der alten Frau Jordan über ihren Sohn »etwas nicht stimmte, und [...] was nicht stimmte: Die alte Frau fürchtete sich vor ihrem Sohn.«¹⁵ Sie hat auch bereits in sich selbst »ein[en] erste[n] leise[n] Alarm« vernommen, der sie vor ihrem Mann »warnt[en]«¹⁶ und angefangen, Dinge vor ihm zu verheimlichen¹⁷ – eine Verhaltensweise, die sie von der alten Frau Jordan übernimmt. Trotzdem ist sie weiterhin bereit, zu glauben, dass ihr Mann ein guter Mensch sei, »von einer unermeßlichen Dankbarkeit« etwa gegenüber »diesem Johannes«, dem er dann auch »sehr geholfen hatte«.¹⁸

Weil die beiden Frauen es voreinander zu verbergen suchen, wie sehr sie unter Leo Jordan leiden, versäumen sie es, wie Schneider schreibt »voneinander zu lernen und sich gegenseitig zu unterstützen. Anstatt sich wechselweise über Leos wahren Charakter aufzuklären, täuschen beide Opfer Jordans sich selbst und ihr jeweiliges Gegenüber über das Ausmaß ihrer inneren Verwundungen hinweg«.¹⁹ Wie schon Miranda wollen sie den Schmerz, der Leo Jordan ihnen bereitet, nicht »wahrhaben und [...] wahrmachen« und wie bereits in *Ihr glücklichen Augen* endet die verklärende Umgestaltung der Außenwelt mindestens für Franziska in einem Drama. Was sich genau ereignet, verschweigt die Erzählinstanz zwar, es sind aber »Geschehnisse [...] von einer [...] orkanartigen Stärke«,²⁰ die über Franziska hinwegfegen und sie so zerstören, dass sie wenig später den Tod findet.²¹ Es liegt nahe, dass sie, eine noch junge Frau, Suizid begangen hat und Jordan indirekt für ihren Tod verantwortlich ist.²² Auch die alte Frau Jordan stirbt, allerdings wohl eines natürlichen Todes und weniger unglücklich als Franziska.²³

¹⁴ TKA4, 296.

¹⁵ TKA4, 286.

¹⁶ TKA4, 295.

¹⁷ Vgl. TKA4, 288.

¹⁸ TKA4, 290.

¹⁹ Schneider, Die Kompositionsmethode, S. 350; vgl. ders., *Simultan* und Erzählfragmente aus dem Umfeld, S. 166.

²⁰ TKA4, 304.

²¹ Vgl. TKA4, 309.

²² So auch Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 43.

²³ Vgl. TKA4, 310.

Nicht nur darin, dass sich die Frauen Jordan in ihren Gesprächen Leo Jordan, »das abwesende Machtzentrum ihres Diskurses«,²⁴ besser ›malen‹, als er eigentlich ist, sondern auch in ihrem Rollenverhalten erinnern sie an Miranda. Wie diese erscheinen sie als stereotyp weibliche Figuren, die in ihrer Existenz als Mutter beziehungsweise Ehefrau ganz aufgehen, Leo Jordan aufopferungsvoll und »selbstlos[]«²⁵ jede vermeintliche »Last« abnehmen, »damit er seinen Kopf ganz frei hat[] für die Arbeit.«²⁶ Mit ihrer Hingabe und Selbstverleugnung geraten die Frauen unversehens in »die weibliche Opferrolle« und erweisen sich schließlich »als Vertreterinnen des gleichen, nur durch Alter und äußere Lebensumstände voneinander unterschiedenen Opfertyps.«²⁷ Franziska bringt Leo Jordan dabei zunächst eine derartige Bewunderung entgegen, dass ihr der Lebensweg ihres Mannes als »dornenreiche[r], leidvolle[r] Aufstieg« erscheint.²⁸ Sie verehrt Leo, als wäre er ein Gott oder eben der dornengekrönte Jesus Christus: Leo Jordan ist »Franziskas Religion.«²⁹ Sie geht derart in der Ehe mit ihm auf, dass sie, als sich die Ungerechtigkeit nicht mehr länger leugnen lässt, die ihr Mann seiner Mutter gegenüber an den Tag legt, denken muss: »Was sind wir für Menschen [...] – denn sie war unfähig zu denken, was ist mein Mann für ein Mensch!«³⁰ Als Vertreterinnen eines ›malenden‹ Sehens fühlen sich die Frauen Jordan mit der Außenwelt, die für beide vor allem aus Leo Jordan zu bestehen scheint, zutiefst verbunden und verhalten sich ihm gegenüber selbst dann loyal, wenn allein ihm Vorwürfe zu machen wären. Sie sind bereit, Leos Schuld auf sich zu nehmen, und gleichen darin viel eher als er Jesus Christus.³¹ Ihres identifikatorischen Denkens wegen können die alte Frau Jordan und Franziska nicht erkennen, dass Leo Jordan ihnen feindlich gesinnt ist. Der Sohn und Ehemann erweist sich gegenüber ihren positiven Umdeutungen aber als ebenso widerständig wie die Außenwelt in *Ihr glücklichen Augen*.

Im Unterschied zu Miranda und Anastasia, die in *Ihr glücklichen Augen* um denselben Mann kreisen, sind die beiden Frauen hier nicht Rivalinnen, sondern werden

²⁴ Eigler, Bachmann und Bachtin, S. 10.

²⁵ TKA4, 288.

²⁶ TKA4, 292.

²⁷ Schneider, Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns, S. 342.

²⁸ TKA4, 292.

²⁹ Ebd.

³⁰ TKA4, 304.

³¹ So auch Bossinade, *Kranke Welt*, S. 143. Vermutlich spielt hier dieselbe doppelte Bedeutung von Jesus Christus als Opfer (darin gleichen ihm die Frauen Jordan) und als Verkörperung der patriarchalen christlichen Religion (darin trifft er sich Leo Jordan) wie in *Simultan*. Vgl. Kapitel 5.5 dieser Arbeit.

schon über ihren Namen – die »junge Frau Jordan« und die »alte Frau Jordan«³² –, aber eben auch über ihre ›Sichtweise‹ miteinander identifiziert. Diese außergewöhnliche Konstellation – in allen weiteren Erzählungen und grundsätzlich auch in *Ihr glücklichen Augen* stehen Beziehungen zwischen Männern und Frauen im Zentrum – ermöglicht den Frauen eine Verständigung,³³ die auf einer ganz anderen Form der Übersetzung beruht als derjenigen, die Nadja in *Simultan* praktiziert.

Die Leiderfahrung übersetzen: Simultan und Drei Wege zum See

Vermutlich aufgrund einer frühen Leiderfahrung lebt Nadja in einem Zustand der Entfremdung von sich selbst, ihren Mitmenschen und der Welt. Dies zeigt sich vor allem in ihrer ›fotografischen‹ Sprachverwendung im Beruf: Völlig gleichgültig gegenüber den Themen, die auf den von ihr gedolmetschten Konferenzen diskutiert werden, übersetzt sie mechanisch und vermeidet es, zum Gehörten Stellung zu beziehen. In der Umkehrung ist es ihr aber genau wegen dieses Sprachgebrauchs und dem darin angezeigten Verhältnis zur Welt nicht möglich, über ihre eigenen Leiderfahrungen zu sprechen. Nadja gelingt es damit nicht, zu ›übersetzen‹, wenn man denn für ›Übersetzen‹ die doppelte Definition anlegt, die Bachmann in den poetologischen Notizen zum *Simultan*-Band gibt.³⁴ In zwei Versuchen, den Titel des Bandes zum Sprechen zu bringen, hält Bachmann zuerst fest, dass »man eben nicht wirklich übersetzen kann, daß kein Mensch einem anderen übersetzen kann, was er denkt und fühlt«,³⁵ und vermerkt später, dass jeder »den andren ein wenig übersetzen« müsse, damit man sich gegenseitig verstehe.³⁶ Es gilt also zum einen Vorsprachliches, Leiderfahrungen, in Sprache zu ›übersetzen‹, zum anderen im Sprechen eines Gegenübers das mitzuhören, was an emotionalem Gehalt mitschwingt, um ihn ›übersetzen‹, besser verstehen zu können. In ihrer Distanz zur Welt als Vertreterin eines ›fotografischen‹ Sehens ist Nadjas Umgang mit Sprache aber in beide Richtungen defizitär. Nadja vermittelt in ihrem Sprachgebrauch und hört in Gesprächen nur Informationen; ›echte‹ Kommunikation ist ihr unmöglich.

³² TKA4, 284.

³³ Die Mittelbarkeit dieser Verständigung, ihr nicht-sprachlicher Charakter und die Tatsache, dass sie sich aus einer ursprünglichen Verleugnung heraus entwickelt, hindert also nicht, hier Bannasch zu folgen, die *Das Gebell* als »eine Geschichte [...] der Verständigung zwischen den Frauen Jordan« liest. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 41. Vgl. dagegen Eigler, die allein auf die sprachliche Verständigung abzielt, wenn sie behauptet, dass es zwischen Franziska und ihrer Schwiegermutter nicht »zu einer wirklichen Verständigung« komme, dass ein »Dialog im Sinne von solidarischer Verständigung zwischen den Frauen« ausbleibe. Eigler, Bachmann und Bachtin, S. 11.

³⁴ Vgl. zu den folgenden beiden Zitaten auch Matt, Figuren der Übersetzung, S. 50 f.

³⁵ TKA4, 10.

³⁶ TKA4, 17.

In *Das Gebell* nun scheint die Übersetzung wenigstens in eine Richtung zu gelingen: Franziska und die alte Frau Jordan können sich das, was die jeweils andere sagt, »in die Wirklichkeit« »übersetz[e]n«. ³⁷ Franziska wird im Laufe der Erzählung ›sehend‹, weil sie »Dechiffrierarbeit« leistet, ³⁸ die Nadja, aber auch ihr Reisepartner Frankel nicht zu leisten imstande sind. Während jene gegenüber »Flüchtlingsprobleme[n]« gleichgütig ist, will dieser nichts Genaueres über den »Schock« wissen, der Nadjas Persönlichkeit derart geprägt hat. Franziska dagegen erkennt früh, »was nicht stimmt[]« an Frau Jordans Erzählungen und Einwüfen und dass die alte Frau sich vor ihrem Sohn fürchtet. Die alte Frau Jordan ihrerseits begreift vermutlich dann, wenn ihr Franziska nach der Trennung eine Fotografie von Leo zusendet, dass auch die Schwiegertochter unter dem Sohn gelitten hat. Auf diese Szene wird zurückzukommen sein. Es gelingt aber weder der alten Frau Jordan noch Franziska, ihre eigenen Erfahrungen in Sprache zu übersetzen.

Von der Schwierigkeit, einen angemessenen Ausdruck für das eigene Erleben zu finden, handelt auch *Drei Wege zum See*. Dabei kritisiert die Erzählung sowohl die »Anmaßung«, die Leiderfahrung von jemand anderem (re-)präsentieren zu wollen, als auch verschiedene Vorstellungen zum Zusammenhang zwischen Leiderfahrung und Sprache. Dass sich aus einer Leiderfahrung automatisch eine eigene und der Erfahrung angemessene Sprache ergebe, wird ebenso in Abrede gestellt, wie die Annahme, dass eine »neue Sprache« einer Leiderfahrung vorgängig sein könnte. Um diesen letzten Zusammenhang zu begreifen, muss Elisabeth Matrei zunächst zu einer Einsicht in die Unzulänglichkeiten ihres ›fotografischen‹ Sehens und der ›fotografischen‹ Repräsentationen von Welt kommen. Erst wenn aber auch ihr Wunsch nach einer Gewalterfahrung enttäuscht worden ist, eröffnet sich ihr jenseits der Textgrenze die Möglichkeit, aus ihrem neuen Bewusstsein heraus Erfahrungen zu machen, wie sie Bachmann zufolge am Ursprung der Suche nach einer »neue[n] Sprache« zu stehen haben.

Während Elisabeth noch Erfahrungen machen müsste, bevor sie überhaupt darüber zu sprechen beginnen könnte, müssten die Frauen Jordan sich von dem, was ihnen zugestoßen ist, distanzieren können, um über darüber zu sprechen. Das gelingt ihnen allerdings, weil sie eben sehr lange ihrem ›malenden‹ Sehen verpflichtet blei-

³⁷ TKA4, 291.

³⁸ Tanja Schmidt, *Das Verhältnis von Subjekt und Geschichte in dem Erzählband *Simultan* von Ingeborg Bachmann*, Mag.-Arbeit Berlin, 1985/86, S. 40; zitiert in: Bartsch, Ingeborg Bachmann, S. 155.

ben, nur sehr bedingt und eben nicht in der Sprache. Bezeichnenderweise erfolgt die Distanzierung bei beiden dadurch, dass sie statt mit den Nahsinnen, mit denen sie sonst assoziiert werden, mit den Fernsinnen in Verbindung gebracht werden.

Abstand nehmen von der Welt: Probleme Probleme und Drei Wege zum See

Früh schon wird ein »Fotoalbum« zum Gegenstand, anhand dessen die alte Frau Jordan ihrer Schwiegertochter für einmal etwas ›Wahres‹ über ihren Sohn verrät. In den Gesprächen, die sich über den Bildern im Album entwickeln – wobei das Album bezeichnenderweise Fotos »bis zu seiner [scil. Leos] Militärzeit« enthält –, lernt Franziska »ein[en] ganz andere[n] Leo [...] kennen[.]« als den, »mit dem sie verheiratet« ist.³⁹ Die alte Frau Jordan gesteht: »Er war ein kompliziertes Kind, ein merkwürdiger Bub, es war eigentlich alles abzusehen, was dann aus ihm geworden ist«⁴⁰ – ein Tyrann nämlich, der die Frauen in seiner Nähe in Furcht versetzt. Franziska ist da aber noch »blind« vor Bewunderung und unterdrückt »ihr erstes Begreifen«.⁴¹ Erst nach ihrer Trennung von Leo kommt sie auf das gemeinsame visuelle Erlebnis zurück und schickt der alten Frau Jordan, Tochter eines »Handschuh- und Sockenstricker[s]«⁴² – man erinnere sich an Miranda mit ihren »tastenden Füßen« –, ihrerseits eine Fotografie von Leo Jordan.

Dann bekam die alte Frau noch ein merkwürdiges Kuvert, mit ein paar Zeilen von Franziska, außer Herzlichkeiten stand nichts weiter darin, als daß sie ihr gerne eine Fotografie lassen möchte, die sie selber gemacht habe, das Foto zeigte Leo, vermutlich auf dem Semmering, lachend, in einer Schneelandschaft, vor einem großen Hotel. Die alte Frau beschloß, Leo nichts zu sagen, und fragen würde er ohnehin nicht. Sie versteckte das Bild unter der Brosche in der Kassette.⁴³

Da die Erzählinstanz der Leserschaft entweder vorenthält, welchen Gang die Gedanken der alten Frau Jordan nehmen, oder diese aber nicht über die Gründe reflektiert, derentwegen sie beschließt, ihrem Sohn den Erhalt der Fotografie zu verschweigen, lässt sich über diese Gründe nur spekulieren. Es liegt aber nahe, dass nicht nur Franziska Frau Jordans Gerede richtig zu deuten vermochte, sondern nun auch Frau Jordan versteht, was sich hinter den »Herzlichkeiten« verbirgt, die Franziska ihr statt des erlebten Leids mitteilt. Die beiden Frauen Jordan verständigen sich über die Ursache ihrer Furcht, indem sie eine Fotografie so zu funktionalisieren und zu lesen verstehen, wie das Elisabeth bei der Betrachtung der Fotogra-

³⁹ TKA4, 286.

⁴⁰ Ebd.

⁴¹ TKA4, 287, keine Hervorhebung im Original.

⁴² TKA4, 293.

⁴³ TKA4, 305 f.

fien von der Hochzeit ihres Bruders gerade nicht gelingt. Weil sie sich Sichtbares stets produktiv aneignen – hierin liegt der entscheidende Vorteil des ›malenden‹ Sehens –, sehen sie beim Betrachten einer ›objektiven‹, emotionslosen Fotografie nicht nur das Abgebildete, sondern können auch die mit ihm verbundenen Gefühle aus ihr herauslesen.⁴⁴ Wenn Franziska und Frau Jordan der jeweils anderen Fotografien zeigen, dann leugnen sie den Schmerz nicht mehr vollständig, sondern ›haben‹ und ›machen‹ ihn für die andere zu einem gewissen Grad ›wahr‹.

Die Fotografie von Leo im Schnee ›spricht‹ nun auch vom Wesen Leo Jordans, sofern man denn bereit ist, das darauf Sichtbare nicht ›wörtlich‹ zu nehmen, sondern es in eine Erfahrung zu übersetzen. Die Fotografie zeigt den lachenden und darin betrügerischen, den eiskalten Leo Jordan, dessen Weste stets sprichwörtlich weiß bleibt wie die Schneelandschaft, in der er sich befindet; Leo Jordan, dessen Verbrechen unerkannt bleiben, weil er alle zu täuschen versteht. Dass die alte Frau Jordan die Fotografie unter die Brosche legt, die sie einst zum Abschied erhielt, als sie ihre Stelle als Gouvernante verlor, kann als magischer Akt im Zeichen weiblicher Selbstermächtigung gedeutet werden. Die Brosche stammt aus der Zeit vor Frau Jordans Mutterschaft, vor ihrer Unterwerfung unter den Sohn. Die Brosche, die als Gegenstand weiblich konnotiert ist,⁴⁵ steht damit für die Zeit, in der die alte Frau selbstbestimmt war. Über die Jahre ist sie außerdem zu einem magischen Gegenstand geworden, der nun die Macht Leo Jordans, für die die Fotografie steht, zu bannen vermag, wenn die Brosche auf dem Bild zu liegen kommt.⁴⁶

Den Abstand, den die Frauen Jordan mithilfe der Fotografien von der Welt zu nehmen vermögen, ist von ganz anderer Qualität als die Distanz, die die ›fotografisch‹ sehenden Figuren zur Welt zu haben glauben. Franziska und Frau Jordan distanzieren sich durch die Fernsinne und den Rückgriff auf Fotografien nur gerade soweit von Leo Jordan, bis sie sich nicht mehr mit ihm identifizieren. Nadja, vor allem

⁴⁴ Vgl. so ähnlich auch Bannasch, die unterscheidet zwischen der »Aura des Bildes, die Franzas [sic] Zuneigung und das gemeinsame Wissen in sich trägt,« und der »Aussage des Abbildes, das den ungeliebten Sohn zeigt.« Die »Aura« sei stärker als die »Aussage des Abbildes«. Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 194, FN 47.

⁴⁵ Vgl. Julia Bertschik, »Des Dandys bestes Stück«: Die Krawatte als ästhetisches Paradox von Beau Brummell bis zum Dandy 2.0, in: Joachim H. Knoll, Anna-Dorothea Ludewig und Julius H. Schoeps (Hgg.), Der Dandy. Ein kulturhistorisches Phänomen im 19. und 20. Jahrhundert, Berlin und Boston: De Gruyter, 2013, S. 63–76, hier S. 75.

⁴⁶ Als einen »magische[n] Gegenstand« versteht auch Bannasch die Brosche; sie hat bei ihr aber eine andere Bedeutung: Wie die Fotografie (vgl. FN 44) »repräsentier[e]« die Brosche »eine doppelte Botschaft [...]. Auch hier ist die auratische Qualität, die Brosche als Erinnerung an das Kind Kiki, stärker als ihre Funktion, das ›Ausbezahlen‹ der alten Frau.« Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 194, FN 47.

aber Beatrix und Elisabeth erleben sich dagegen derart von der Welt getrennt, dass sie sich bisweilen nicht einmal ihres Körpers mehr bewusst sind, geschweige denn Beziehungen zu jemandem unterhalten können. Sie haben, wenn überhaupt, nur bedingt ein Gespür für den Unterschied zwischen Körper und Bild, nehmen Bilder deswegen für die ›Wirklichkeit‹ und können nicht abschätzen, wie stark ihre Persönlichkeit ihre Wahrnehmung beeinflusst. Die visuellen Repräsentationen, mit denen sie assoziiert werden – Spiegelbilder, Renaissancegemälde, Fotografien und Karten –, erscheinen als emotionslose und interessefreie Abbilder einer dem Subjekt unabhängig gegenüberstehenden Welt. Wegen dieser vermeintlichen Distanz zur Welt haben die ›fotografisch‹ sehenden Figuren Schwierigkeiten, mit ihren Emotionen umzugehen. Anders als die ›malend‹ sehenden Figuren, die ihre eigenen Gefühle zwar wahrnehmen, aber dann leugnen, sind eine Beatrix oder Elisabeth davon überzeugt, dass sie sich vor Gefühlen überhaupt schützen könnten. Wenn sie dann doch von Emotionen überwältigt werden, können sie diese nicht einordnen. Durch die Überwältigung wird nämlich ihre Weltwahrnehmung insgesamt infrage gestellt: Emotionen sind die leibhaftige Erfahrung der Tatsache, dass auch Vertreterinnen eines ›fotografischen‹ Sehens in einer Verbindung zur Welt stehen.

Weder die Protagonistinnen von *Probleme Probleme* und *Drei Wege zum See* noch die mit ihnen verknüpften visuellen Repräsentationsformen können Emotionen vermitteln. Trotzdem kann es jemandem, der zu ›übersetzen‹ versteht, gelingen, die hinter oder unter der Oberfläche liegenden Empfindungen auszumachen. So liest Branco in der Begegnung mit Elisabeth deren Ergriffenheit richtig und steckt ihr den Zettel mit seiner Liebeserklärung zu. Elisabeths Fotografien andererseits können dann die intendierte Wirkung entfalten, wenn der Betrachter oder die Betrachterin selbst erfahren hat, wie sich Leid anfühlt. Weil die beiden Frauen in *Das Gebell* am Ende ihr Leid nicht länger vollständig leugnen und zu ›übersetzen‹ verstehen, erscheinen die Fotografien hier nicht als Ausdruck einer absoluten und illusorischen Distanz der Figuren zu Welt. Vielmehr fungieren sie – im Falle des Fotoalbums – als Katalysator ›wahrhafter‹ Kommunikation beziehungsweise – im Falle der Fotografie von Leo im Schnee – als kommunikatives Vehikel, wo die Sprache versagt. Weil die Fotografie zum einen ein bisschen Distanz zum Erlebten schafft und weil die beiden Frauen zum anderen eine Leiderfahrung teilen, kann die visuelle Repräsentationsform an die Stelle der sprachlichen Verständigung treten. Diese verschlüsselte, äußerst private Kommunikation funktioniert aber nur in einer

sehr klar begrenzten Gruppe; vom literatursprachlichen Ideal, das die »Kommunikation mit der Gesellschaft« einschließt, ist sie weit entfernt.

Dass sie sich mit der jeweils anderen verständigen können, verhindert denn auch nicht, dass die Frauen Jordan in die Einsamkeit abdriften: Franziska wird von den Geschehnissen von »orkanartige[r] Stärke« weggefegt und stirbt getrennt von Leo Jordan und seiner Mutter; diese verfällt einem Wahnhören, das sie vollends von ihren Mitmenschen absondert. Die imaginären Hunde, die Frau Jordan bellen zu hören glaubt, scheinen sie dabei vor allem von ihrem tyrannischen Sohn zu trennen und vor ihm zu beschützen. Als er sie nach der Trennung von Franziska wieder einmal besucht, fühlt sie sich »eingekreist von dem Gebell und einem sehr sanften, sanften Schrecken, daß sie sich vor ihrem Sohn nicht mehr fürchtet[.]. Die Furcht eines ganzen Lebens w[e]ich[t] auf einmal aus ihr.«⁴⁷ Auch hier gewinnt Frau Jordan also durch einen Fernsinn Abstand zur Welt und zu ihrer Leiderfahrung. Das titelgebende Gebell lässt sich dabei nicht allein auf den einen Hund zurückbeziehen, den Frau Jordan einmal besaß und weggeben musste, weil er Leo Jordan »nicht leiden« konnte, wie sie erläutert: Der Hund »ist ihn [scil. Leo Jordan] jedesmal angefliegen und hat gebellt wie verrückt [...] und dann hätte er ihn beinahe gebissen, [...] und dann habe ich ihn selbstverständlich weggegeben. Ich konnte doch Leo nicht von Nuri anbellern und beißen lassen.«⁴⁸ Frau Jordan hat später dann, als das imaginierte Gebell das Gerede des Sohnes übertönt, zwar »die Gewißheit, Nuri sei wieder bei ihr und würde ihn [scil. Leo] anfliegen, anbellern.«⁴⁹ Gleichwohl könnte das Gebell auch auf die mythischen Rächerinnen der Mutter verweisen: auf die Erinnyen. Diesen wird jedenfalls nachgesagt, sich »[m]eistens [...] mit Gebell« zu nähern,⁵⁰ und schon bei Aischylos werden sie als »wüt'ge Hunde« bezeichnet.⁵¹ Innerhalb der erzählten Zeit allerdings wird an Leo Jordan

⁴⁷ TKA4, 307.

⁴⁸ TKA4, 302. Zum Namen »Nuri« hat bisher Schneider die überzeugendste Deutung vorgelegt. Er leitet den Namen vom lateinischen »*nurus*« – »Schwiegertochter, junge Frau« her und liest ihn als Verweis sowohl auf Franziska als auch auf Frau Jordan vor ihrer Mutterschaft. Vgl. Schneider, Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns, S. 350.

⁴⁹ TKA4, 307.

⁵⁰ Karl Kerényi, Die Mythologie der Griechen. Bd. 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, Zürich: Rhein, 1951, S. 52.

⁵¹ Aischylos, Weihfußträgerinnen, in: ders., Tragödien und Fragmente, hg. v. Oskar Werner, München und Zürich: Artemis, 41988 (Sammlung Tusculum), S. 108–183, hier S. 181 (V. 1054).

keine Rache geübt; das wahnhaft Hören funktioniert nur imaginär und nur für Frau Jordan als Schutz vor diesem Mann.⁵²

Die individuellen ›Lösungen‹, die die Frauen Jordan im Umgang mit ihrer nicht zu versprechenden Leiderfahrung finden – die Auslöschung der eigenen Person und die Abschottung gegenüber der Außenwelt –, sind sowohl Ausdruck der Schwere des erfahrenen Leids als auch der Unzulänglichkeit der sprachlichen Mittel, die den Frauen Jordan zur Verfügung standen. Die tiefe Verzweiflung, aus der heraus sich das unglückliche Ende von Franziska und das etwas glücklichere Ende der alten Frau Jordan ergeben, kann den Schriftsteller zwar auch ergreifen und ins Schweigen stürzen, wie Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* schreibt.⁵³ Er muss aber grundsätzlich darum bemüht sein, dieses Schweigen zu überwinden und eine Sprache zu finden, die seiner Leiderfahrung angemessen ist. Nur dann wird Literatur dem Anspruch gerecht, mehr zu sein als die anderen visuellen Repräsentationsformen; nur dann kann Lesen auch ›sehend‹ machen.

Sehen und Fühlen: Der dritte Weg der Literatur

Dass in der Literatur eine leibliche Erfahrung zur Sprache kommt, diese aber nicht vollständig ›übersetzt‹ werden kann, macht nicht zuletzt der Titel der vorletzten Erzählung im *Simultan*-Band deutlich. *Das Gebell* verweist auf den Code-Wechsel, der in der Literatur im Unterschied zum Fernsehen vollzogen werden muss und der im Unterschied zu ›klassischen‹ ›fotografischen‹ Darstellungen vollzogen werden kann: Unsichtbares, Nur-Erfahrbares kann in der Literatur wiedergegeben werden, allerdings nicht verlustlos. Gerade aus diesem Verlust wächst der Literatur aber, wie in der Lektüre von *Simultan* gesehen, ihre Bedeutung zu. In der Notwendigkeit der ›Übersetzung‹ liegt die Möglichkeit einer Distanznahme, der Analyse und Reflexion. Während sich aus der ungereinigten, ungefiltert vermittelten Erfahrung keine Einsicht in größere Zusammenhänge ergibt, erlaubt der analytische Anteil der Literatur etwa auch einer Miranda einen Erkenntnisgewinn. Gleichzeitig kann und muss Literatur aber mehr sein als die rein analytische, emotionslose Aufnahme einer Oberfläche. Sie soll bis zu einem gewissen Grad Immersion zulassen, die Leserschaft miterleben und nachfühlen lassen, was dem Schriftsteller zugestoßen ist. Amérys *Tortur*-Essay ist das positive Beispiel für ein solches Schreiben.

⁵² Vgl. dazu auch Schneider, Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns, S. 350: »[D]as halluzinierte, für Leo unhörbar bleibende Gebell veranschaulicht [...] ihren ohnmächtigen und wirkungslosen Protest.«

⁵³ Vgl. KS, 258 f.

Literatur steht den ›malenden‹ Darstellungen insofern nahe, als sich in ihr Erfahrungen (re-)präsentiert finden, sie Emotionen transportiert und auslöst, fühlen ermöglicht; sie ist ihnen in der Hinsicht fern, als in ihr nicht die Auflösung des Ich in der »enthusiasmier[en]« Masse⁵⁴ oder die Eskamotierung der Welt in einer realitätsfernen, rein subjektiven Erzählung angestrebt wird. Den ›fotografischen‹ Darstellungen gleicht Literatur darin, dass in ihr von der Erfahrung abstrahiert, mittels eines subjektunabhängigen Codes – hier: der Sprache – Welt konstruiert beziehungsweise wiedergegeben wird, sie den Sehsinn affiziert und zu sehen gibt; sie unterscheidet sich von ihnen, als in ihr eine stets subjektive Aneignung von Welt zur Sprache kommt und sie also nicht entstehen kann, wenn das darstellende Subjekt der Welt gleichgültig und distanziert gegenübersteht.

Für eine Literatur, wie sie Bachmann in den *Frankfurter Vorlesungen* vorschwebt und wie sie in *Simultan* durch die Ausstellung der Unzulänglichkeit anderer visueller Repräsentationsformen propagiert wird, haben indes nicht nur die Inhalte zu gleichen Teilen aus einer Erfahrung abgeleitet und in eine Erkenntnis umgemünzt zu werden; auch sprachlich muss ein mittlerer Weg gefunden werden. Weder die leere, echohafte, ›fotografische‹ Sprachverwendung einer Beatrix, noch der idiosynkratische, magisch-umgestaltende, ›malende‹ Sprachgebrauch einer Miranda sind geeignet, »Realität« zu erreichen, wie Bachmann es fordert.⁵⁵ Die »Kommunikation mit der Gesellschaft« gewährt nur eine Sprache, die sich der (ihrem Wesen nach ›fotografischen‹) Gebrauchssprache bedient, diese aber um einer größeren Genauigkeit willen und um die je eigene Erfahrung individuell zu fassen sprachschöpferisch, ›malend‹ einsetzt. Danach ist es an der Leserschaft, sich das Dargestellte ›anzubilden‹ und »in die Wirklichkeit« ›rückzuübersetzen‹.

⁵⁴ Anders, *Die Welt als Phantom und Matrize*, S. 168.

⁵⁵ Vgl. KS, 263: Der Schriftsteller will »mit der Sprache und durch die Sprache hindurch etwas erreichen [...]. Nennen wir es vorläufig: Realität.«

7. Anhang

7.1 Transkription einer Szene aus dem Film *Tender is the Night*

Dr. Dohmler: We can thank Dr. Diver for the brilliant result with your sister. We consider the progress she has made since he took over the case remarkable.

Baby Warren: Yes, but when will my sister be able to leave here?

Dr. Dohmler: Dr. Diver?

Baby Warren: I like frankness, Doctor, and as her guardian I'm entitled to it.

Dick Diver: I should hope in a matter of months, now that we've uncovered the precipitating factor, the clue.

Dr. Dohmler: Perhaps if you had been more forthright with us, Miss Warren, in the beginning and at the other institutions where your sister spend so much of her young womanhood...

Baby Warren: I beg your pardon! Just because I've listened to your so called theory – ›clue‹ – is no reason that I accept it as the truth, and besides, if anything like that had happened to Nicole, she'd have told me years ago.

Dr. Dohmler: Miss Warren, you don't understand: That would have been impossible. The secret was buried deep in her subconscious.

Baby Warren: But why, pray?

Dr. Dohmler: Your father was your sister's only protector, her god, supreme and perfect, on a pedestal, high, high, high. And then came this...this event, and she was unable to reconcile her former concept of your father with this shock, her mind broke.

Baby Warren: Oh, sheer fantasy! She always was a creature of fantasy. When my mother died, Nicole became the apple of my father's eye. If anybody even got near her, he would have killed him. [Dr. Dohmler und Dick Diver wechseln einen bedeutungsschweren Blick.] I saw that look! My father, one of the most distinguished and respected men in America...

Dick Diver: I didn't say he wasn't, Miss Warren.

Baby Warren: But what are you implying? Did Nicole say anything? What did she say? [Pause] You're accusing my father, the most perfect human being I ever knew, of this sordid, criminal act?

Dr. Dohmler: Please, Miss Warren, we are accusing nobody. And you must put out of your mind the words sordid and criminal. We are not moralists here, let alone police. Only by knowing the truth can we help your sister.

Dick Diver: Forgive me for bringing this up, Miss Warren, but Nicole seems very preoccupied with the idea that your father took his own life.

Baby Warren: It was an accident! He was overworked.

Dick Diver: Yes, but before his death. He said nothing that would shed some light on this?

Dr. Dohmler: Please, Miss Warren.

Baby Warren: He only said...

Dr. Dohmler: However trivial. Who knows, it might help.

Baby Warren: It was not trivial. I was with him just before he...just before he died. Father was with...I always thought he'd imagined things before the end. He said...he did say, only god could forgive him for the wrong he'd done Nicole.

7.2 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis im Pelzrock* (1500), München, Alte Pinakothek

Abb. 2: Albrecht Dürer, *Selbstbildnis mit Eryngium* (1493), Paris, Louvre.

8. Bibliographie

8.1 Bachmann-Ausgaben

- Bachmann, Ingeborg. Werke, hg. v. Christine Kosche, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München und Zürich: Piper, 1978.
- Dies., Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München, Zürich: Piper, 1983.
- Dies., *Todesarten*-Projekt. Kritische Ausgabe, hg. v. Robert Pichl, Monika Albrecht und Dirk Götsche, München, Zürich: Piper, 1995.
- Dies., Kritische Schriften, hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche, München und Zürich: Piper, 2005.

8.2 Quellenliteratur

- Améry, Jean, Die Tortur, in: Merkur 19.7 (1965), S. 623–638.
- Ders., Absolut teuflisch ist ein gediegener Naturalismus. Leben ohne Dürer: Skeptische Gedanken zur Geschichte im 500. Geburtsjahr des Meisters einer deutschen Form der Gleichgültigkeit, in: Frankfurter Rundschau 150 (3. Juli 1971), S. IV f.
- Ders., Leben ohne Dürer, in: Hermann Glaser (Hg.), Am Beispiel Dürers. Reden von Jean Améry, Richard Friedenthal, Wilhelm Fucks, Arnold Gehlen, Günter Grass, Hartmut von Hentig, Adolf Portmann, Carlo Schmid, München: Bruckmann, 1972, S. 69–81.
- Ders., Die Tortur [1966], in: ders., Werke, hg. v. Irene Heidelberger-Leonard, Stuttgart: Klett-Cotta, 2002–2008, Bd. 2, S. 55–85.
- Ders., Trotta kehrt zurück. Über Ingeborg Bachmanns Novellenband *Simultan* [1972], in: ders., Werke, Bd. 5, S. 119–124.
- Ders., Am Grabe einer ungekannten Freundin. Zum Tode von Ingeborg Bachmann [1973], in: ders., Werke, Bd. 5, S. 125–128.
- Ders., Materialien, in: ders., Werke, Bd. 9.
- Anders, Günther, Die Welt als Phantom und Matrize. Philosophische Betrachtungen zu Rundfunk und Fernsehen, in: ders., Die Antiquiertheit des Menschen, Bd. 1: Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution, München: Beck, 1956, S. 97–211, 334–344.
- Anonymus, Ganz schön sexy, in: Der Spiegel 13/1970 (23. März 1970), S. 111 f.
- Anonymus, Anliegen der Nation, in: Der Spiegel 11/1971 (8. März 1971), S. 153–165.
- Aischylos, Weihfußträgerinnen, in: ders., Tragödien und Fragmente, hg. v. Oskar Werner, München und Zürich: Artemis, 41988 (Sammlung Tusculum), S. 108–183.
- Barthes, Roland, Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie [franz. 1980], Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1989 (st, Bd. 1642).
- Baudelaire, Charles, Sämtliche Werke, hg. v. Friedhelm Kemp, Claude Pichois und Wolfgang Drost, Bd. 8: Le Spleen de Paris. Gedichte in Paris, München und Wien: Hanser, 1985.
- Benjamin, Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, in: ders., Schriften, hg. v. Theodor W. Adorno, Gretel Adorno und Friedrich Podszus, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1955, Bd. 1, S. 366–406.

- Ders., Die Aufgabe des Übersetzers, in: ders., Schriften, Bd. 1, S. 40–54.
- Ders., Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. [Zweite Fassung], in: ders., Gesammelte Schriften, hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972–1991, Bd. I.2, S. 471–508.
- Butler, Judith, Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts [engl. 1993], hg. v. Karin Wördemann, Berlin: Berlin, 1995, S. 100.
- Certeau, Michel de, Praktiken im Raum [franz. 1980], in: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hgg.), Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, S. 343–353 [vgl. Michel de Certeau, Kunst des Handelns, hg. v. Ronald Vouillé, Berlin: Merve, 1988, S. 186 f. und 217–226].
- Coleman, A. D., Inszenierende Fotografie. Annäherungen an eine Definition [engl. 1976], in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie III. 1945–1980, München: Schirmer/Mosel, 1999, S. 239–243.
- Drucker, Peter F., Vorwort zur deutschen Übersetzung, in: Marshall McLuhan, Die magischen Kanäle. »*Understanding Media*«, Düsseldorf und Wien: Econ, 1968, S. 5–8.
- Dürer, [Albrecht], Schriftlicher Nachlass, hg. v. Hans Rupprich, Berlin: Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, 1956–1969, Bd. 2.
- Eco, Umberto, Über Spiegel, in: ders., Über Spiegel und andere Phänomene, hg. v. Burkhard Kroeber, München und Wien: Hanser, 1988, S. 26–61.
- Fitzgerald, F. Scott, Tender is the Night. A Romance [1934], hg. v. James L. W. West III, Cambridge: University Press, 2012 (The Cambridge Edition of the Works of F. Scott Fitzgerald).
- Foucault, Michel, Die Hoffräulein [franz. 1966/dt. 1971], in: ders., Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits, hg. v. Daniel Defert, François Ewald und Jacques Lagrange, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001–2005, Bd. 1, S. 603–621.
- Freud, Sigmund, Zur Einführung des Narzißmus [1914], in: ders., Gesammelte Werke, hg. v. Anna Freud et al., Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1999, Bd. X, S. 135–170.
- Ders., Das ökonomische Problem des Masochismus [1924], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XIII, S. 369–383.
- Ders., Hemmung, Symptom und Angst [1926], in: ders., Gesammelte Werke, Bd. XIV, S. 111–205.
- Friedell, Egon, Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der Schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg, München: Beck, ^{28–32}1954 [1927–1931], Bd. 3: Romantik und Liberalismus / Imperialismus und Impressionismus.
- Ders., Kulturgeschichte Ägyptens und des Alten Orients. Leben und Legende der vorchristlichen Seele, München: Beck, 1963.
- Frisch, Max, Homo Faber. Ein Bericht [1957], in: ders., Gesammelte Werke in zeitlicher Folge, hg. v. Hans Mayer, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986, Bd. 4, S. 5–203.
- Goethe, Johann Wolfgang von, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche, hg. v. Friedmar Apel et al., Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–1999, Abt. I, Bd. 7.1.
- Groddeck, Georg, Faust, in: ders., Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst, hg. v. Egenolf Roeder von Diersburg, Wiesbaden: Limes, 1964, S. 165–195.
- Ders., Vom Sehen, von der Welt des Auges und vom Sehen ohne Augen, in: ders., Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik, hg. v. Günter Clauser, Wiesbaden: Limes, 1966, S. 263–331.

- Hildebrand, Werner, Dürer statt Führer. Reiseverbot für die Vier Apostel, in: Die Zeit 26/1970 (26. Juni 1970), [o.S.].
- Kant, Immanuel Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, hg. v. Reinhard Brandt, Hamburg: Meiner, 2000 (Philosophische Bibliothek, Bd. 490).
- Kerenyi, Karl, Die Mythologie der Griechen. Bd. 1: Die Götter- und Menschheitsgeschichten, Zürich: Rhein, 1951.
- Nordau, Max, Entartung, Berlin: Duncker, 1892 f. [vgl. Max Nordau, Entartung, herausgegeben, kommentiert und mit einem Nachwort versehen von Karin Tebben, Berlin und Boston: De Gruyter, 2013 (Europäisch-jüdische Studien. Editionen, Bd. 1)]
- Lacan, Jacques, Écrits, Paris: Editions du Seuil, 1966 (Le champ freudien).
- Ders., Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion [franz. 1949], in: ders., Schriften I, hg. v. Norbert Haas, Olten und Freiburg i. Br.: Walter, 1973, S. 61–70.
- Lawrence, D. H., St. Mawr [1925], in: ders., St. Mawr and Other Stories, hg. v. Brian Finney, Cambridge: University Press, 1983 (The Works of D. H. Lawrence), S. 19–155.
- Ders., The Woman Who Rode Away [1928], ders., The Woman Who Rode Away and Other Stories, hg. v. Dieter Mehl und Christa Jansohn, Cambridge: University Press, 1995 (The Works of D. H. Lawrence), S. 39–76.
- Lukács, Georg, Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik [1920], Bielefeld: Aisthesis, 2009 (Werkausgabe in Einzelbänden, Bd. 2).
- Millett, Kate, Sexual Politics [1969], London: Hart-Davies, 1970.
- Dies., Sexus und Herrschaft. Die Tyrannei des Mannes in unserer Gesellschaft, hg. v. Ernestine Schlant, München: Desch, 1971.
- Olby, G. d', Salon de 1876: Avant l'ouverture – Exposition des intransigeants chez M. Durand-Ruel, rue le Peletier, 11, in: Le pays, 10. April 1876.
- Ovid, Publius Ovidius Naso, Metamorphosen, in deutsche Hexameter übertragen von Erich Rösch, hg. v. Niklas Holzberg, Düsseldorf und Zürich: Artemis & Winkler, ¹⁴1996 (Sammlung Tusculum).
- Panofsky, Erwin, Die Perspektive als symbolische Form [1927], in: ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. v. Hariolf Oberer und Egon Verheyen, Berlin: Spiess, 1980, S. 99–167.
- Piaget, Jean, Das Weltbild des Kindes [franz. 1967], Stuttgart: Klett-Cotta, 1978.
- Roth, Joseph, Radetzkymarsch [1932], in: ders., Werke, hg. v. Fritz Hackert und Klaus Westermann, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1989–1991, Bd. 5, S. 137–455.
- Sontag, Susan, In Platons Höhle, in: dies., Über Fotografie [engl. 1977], hg. v. Mark W. Rien und Gertrud Baruch, München und Wien: Hanser, ³1989, S. 9–28.
- Dies., Die Bilderwelt, in: dies., Über Fotografie, S. 141–166.
- Stendhal, De l'Amour, in: ders., Oeuvres complètes, hg. v. Victor Del Litto und Ernest Abravanel, Genf: Edito-Service, 1967–1974, Bd. 2.
- Ders., = Henry Beyle, Ausgewählte Werke, hg. v. Friedrich von Oppeln-Bronikowski, Bd. 3: Über die Liebe, Leipzig: Diederichs, 1903.

8.3 Forschungsliteratur zu Ingeborg Bachmann

- Affolter, Hanspeter, »Viele Anspielungen gehen ohnehin verloren«. Autofiktion und Intertextualität in Max Frischs *Montauk*, Diss. Bern, 2014.
- Agnese, Barbara, Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns, Wien: Passagen, 1996.
- Dies., Wien als »lieu de mémoire« in Ingeborg Bachmanns *Malina*, in: dies. und Robert Pichl (Hgg.), Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk Ingeborg Bachmanns. Internationales Symposium Wien 2006, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2009, S. 47–68.
- Albrecht, Monika, »Die andere Seite«. Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 43).
- Dies., Mein Name sei Gantenbein – mein Name? *Malina*. Zum intertextuellen Verfahren der ›imaginären Autobiographie‹ *Malina*, in: Andrea Stoll (Hg.), Ingeborg Bachmanns *Malina*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 1992 (stm, Bd. 2115), S. 250–264.
- Dies., »Bitte aber keine Geschichten«. Ingeborg Bachmann als Kritikerin Max Frischs in ihrem *Todesarten*-Projekt, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Ingeborg Bachmann, München: Text + Kritik, 1995, S. 136–153.
- Dies., »Es muß erst geschrieben werden«. Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*, in: dies. und Dirk Götsche (Hgg.), »Über die Zeit schreiben«. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1998, S. 59–91.
- Dies. und Dirk Götsche (Hgg.), *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, München: Metzler, 2002.
- Bannasch, Bettina, Von vorletzten Dingen. Schreiben nach *Malina*: Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Erzählungen, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaften Bd. 216).
- Bartsch, Kurt, Grenzverletzungen des Ichs. Ingeborg Bachmanns späte Prosa und Jean Améry's »Bewältigungsversuche«, in: *Literatur und Kritik* 229/230 (1988), S. 404–414.
- Ders., *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart und Weimar: Metzler, ²2002 (Sammlung Metzler, Bd. 242).
- Beicken, Peter, Schau-Platz Gedicht: Poetische Inszenierung und visuelle Interaktion in Ingeborg Bachmanns Lyrik, in: Agnes/Pichl (Hgg.), *Topographien einer Künstlerpersönlichkeit*, S. 87–111.
- Berger, Elisabeth, Erinnerung als kriminalistische Suche: Ingeborg Bachmanns Erzählung *Das Gebell* zwischen innerer Emigration und Verleugnung, in: Szabolcs János-Szatmári, Noémi Kordics und Eszter Szabó (Hgg.), *Begegnungsräume von Sprachen und Literaturen. Studien aus dem Bereich Germanistik*, Klausenburg, Großwardein: Partium, 2010 (Schriftenreihe des Lehrstuhls germanistische Sprach- und Literaturwissenschaft der Christlichen Universität Partium / Großwardein, Bd. 7), Bd. 1, S. 85–98.
- Böhmisch, Susanne, Simultanstimmen und Differentialität bei Ingeborg Bachmann, in: Bernard Banoun, Lydia Andra Hartl und Yasmin Hoffmann (Hgg.), *Aug' um Ohr. Medienkämpfe in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*, Berlin: Schmidt, 2002 (Philologische Studien und Quellen, Bd. 171), S. 215–230.

- Bossinade, Johanna, *Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation*, Freiburg i. Br.: Rombach, 2004 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 11), S. 133–164.
- Brinker-Gabler, Gisela, *Living and Lost in Language*, in: dies. und Markus Zisselsberger (Hgg.), »If We Had the Word«. Ingeborg Bachmann. Views and Reviews, Riverside: Ariadne, 2004 (Studies in Austrian Literature, Culture, and Thought), S. 187–207.
- Bürger, Christa, *Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, in: Heinz Ludwig Arnold (Hg.), *Ingeborg Bachmann*, München: Text + Kritik, 1984 (Sonderband), S. 7–27.
- Craig, Siobhan S., *The Collapse of Language and the Trace of History in Ingeborg Bachmann's *Simultan**, in: *Women in German Yearbook* 16 (2000), S. 39–60
- Dippel, Almut, »Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich«. Zur Fortschreibung der »Trotta«-Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns *Simultan*, St. Ingbert: Röhring, 1995 (Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 5).
- Dusar, Ingeborg, *Identität und Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan**, in: Luc Lamberechts und Johan Nowé (Hgg.), *Bild-Sprache. Texte zwischen Dichten und Denken. Festschrift für Prof. Dr. Ludo Verbeeck*, Leuven: Universitaire Pers, 1990 (Symbolae. Series D Litteraria, Bd. 5), S. 67–79.
- Dies., *Choreographien der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan**, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 1994 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 4).
- Dies., »Eine Frau, die schreibt, nennt man ungerecht«. Ingeborg Bachmanns fortgesetzte Heidegger-Lektüre in *Simultan*, in: Caitríona Leahy und Bernadette Cronin (Hgg.), *Re-Acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances (with CD and DVD)*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006, S. 79–88.
- Eberhardt, Joachim, »Es gibt für mich keine Zitat«. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, Tübingen: Niemeyer, 2002 (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 165).
- Eggers, Michael, *Simultan übersetzen. Geschlechter-, Sprachdifferenzen und die Erzählstimme in Texten von Bachmann und Musil*, in: *Weimarer Beiträge* 47.4 (2001), S. 576–593.
- Eigler, Friederike, *Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von *Simultan**, in: *Modern Austrian Literature* 24.3/4 (1991), S. 1–16.
- Folkvord, Ingvild, *Sich ein Haus schreiben. Drei Texte aus Ingeborg Bachmanns Prosa*, Hannover: Wehrhahn, 2003.
- Göttsche, Dirk, *Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987 (Hochschulschriften. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 84), S. 209–213.
- Ders., *Ein »Bild der letzten zwanzig Jahre«*. Die Nachkriegszeit als Gegenstand einer kritischen Geschichtsschreibung des gesellschaftlichen Alltags in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt, in: ders./Albrecht, »Über die Zeit schreiben«, S. 161–202.
- Ders., *Klassische Moderne*, in: ders./Albrecht, *Bachmann-Handbuch*, S. 270–282.
- Greber, Erika, *Fremdkörper Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan**, in: Mathias Mayer (Hg.), *Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann*, Stuttgart: Reclam, 2002, S. 176–195.

- Hapkemeyer, Andreas, Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Todesarten und Sprachformen, Frankfurt a. M. und Bern: Lang, 1982 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 496).
- Hattenville, Alice, Images et voir dans l'œuvre d'Ingeborg Bachmann, Diss. Rouen und Wien, 2012.
- Heidelberger-Leonard, Irene, Ingeborg Bachmann und Jean Améry. Zur Differenz zwischen der Ästhetisierung des Leidens und der Authentizität traumatischer Erfahrung, in: Dirk Göttsche und Hubert Ohl (Hgg.), Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991, Würzburg: Königshausen & Neumann, 1993, S. 187–196 [zuerst in: Stoll, Ingeborg Bachmanns *Malina*, S. 282–294].
- Dies., Versuchte Nähe. Ingeborg Bachmann und Jean Améry, in: dies., Jean Améry im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur. Essays, hg. v. Hans Höller, Stuttgart: Heinz, 2002 (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 402. Unterreihe Salzburger Beiträge, Bd. 42), S. 117–128 [zuerst in: Text + Kritik, 1995, S. 154–162].
- Hoell, Joachim, Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Albtraum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard, Berlin: Van Bremen, 2000 (biblioteca aestetica. Schriften zur Kultur, Bd. 5).
- Höller, Hans, Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum *Todesarten*-Zyklus, Frankfurt a. M.: Hain, 1993.
- Hotho-Jackson, Sabine, Subversiveness in Ingeborg Bachmann's Later Prose, in: *New German Studies* 18.1/2 (1994), S. 55–71.
- Dies., »Überhaupt tendiert alles auf [sic] Fassen von Geschichte hin« – Varianten der Geschichtsaneignung bei Virginia Woolf und Ingeborg Bachmann, in: Rüdiger Ahrens und Fritz-Wilhelm Neumann (Hgg.), Fiktion und Geschichte in der anglo-amerikanischen Literatur. Festschrift für Heinz-Joachim Müllenbrock zum 60. Geburtstag, Heidelberg: Winter, 1998 (Anglistische Forschungen, Bd. 256), S. 395–414
- Jagow, Bettina von, Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2003 (Literatur – Kultur – Geschlecht. Große Reihe, Bd. 25).
- Kanz, Christine, Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk, in: Albrecht/Göttsche, Bachmann-Handbuch, S. 223–236.
- Dies., »Viel couragierter als unsere Herren« – Elisabeth Matrei in *Drei Wege zum See*, in: Mayer, Interpretationen, S. 196–219.
- Krylova, Katya, Walking through History. Topography and Identity in the Works of Ingeborg Bachmann and Thomas Bernhard, Oxford u.a.: Peter Lang, 2013.
- Lennox, Sara, Gender, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann, in: Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hgg.), »Über die Zeit schreiben« 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004, S. 15–54.
- Dies., The Woman Who Rode Away. Ingeborg Bachmann and Postcoloniality, in: Brinker-Gabler/ Zisselsberger, »If We Had the Word«, S. 208–220.
- Dies., Bachmanns »Wienerinnen« im Zeitalter der Globalisierung. *Simultan* und Zygmunt Baumanns *Flüchtige Moderne*, in: Agnese/Pichl, Topographien einer Künstlerpersönlichkeit, S. 189–198.
- Lensing, Leo A., Joseph Roth and the Voices of Bachmann's Trottas: Topography, Autobiography, and Literary History in *Drei Wege zum See*, in: *Modern Austrian Literature* 18.3/4 (1985), S. 53–76.

- Martynkewicz, Wolfgang, »Zerrichtigkeit«. Ingeborg Bachmanns Blick auf Georg Groddeck, in: Magdalena Tzaneva (Hg.), Hände voll Lilien. 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann. Gedenkbuch zum 80. Geburtstag von Ingeborg Bachmann, 25.06.1926 Klagenfurt – 17.10.1973 Rom, Berlin: LiDi, 2006, S. 47–54.
- Matt, Eva, Figuren der Übersetzung. Dolmetschen in Erzähltexten des späten 20. Jahrhunderts, Diss. München, 2013, S. 26–93 (Download der Dissertation möglich auf dieser Seite: https://edoc.ub.uni-muenchen.de/17215/1/Matt_Eva.pdf. Letzter Zugriff: 19.1.17)
- Mauch, Gudrun B., Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, in: Modern Austrian Literature 12.3/4 (1979), S. 273–304.
- Mayer, Mathias, Dialektik der Blindheit und Poetik des Todes. Über literarische Strategien der Erkenntnis, Freiburg i. Br.: Rombach, 1997 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 43).
- Mennel, Barbara, »Euch auspeitschen, ihr ewigen Masochistinnen, euch foltern, bis ihr den Verstand formuliert«. Masochismus in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*, in: Monika Albrecht und Dirk Götsche (Hgg.), »Über die Zeit schreiben« 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000, S. 111–125.
- Meyer, Imke, Jenseits der Spiegel kein Land. Ich-Fiktionen in Texten von Franz Kafka und Ingeborg Bachmann, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 343).
- Nagy, Hajnalka, Ein anderes Wort und ein andres Land. Zum Verhältnis von Wort, Welt und Ich in Ingeborg Bachmanns Werk, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 694).
- Nebbrig, Alexander, Der verborgene Goethe. Zur Glückspoetik in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 331–354.
- Nutting, Peter West, »Ein Stück wenig realisiertes Österreich«. The Narrative Topography of Ingeborg Bachmann's *Drei Wege zum See*, in: MAL 18.3/4, S. 77–90.
- Omelianuk, Irena, Ingeborg Bachmann's *Drei Wege zum See*: A Legacy of Joseph Roth, in: Seminar 19.1 (1983), S. 246–264.
- O'Regan, Veronica, »Erfahrung nicht des Empirikers, sondern des Mystikers«. Re-Evaluation of Ingeborg Bachmann's Understanding of Wittgenstein and its Application in *Simultan*, in: Sprachkunst 27 (1996), S. 47–65.
- Dies., »Dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen«. Growth and Decay in Ingeborg Bachmann's *Simultan*, New York et. al.: Lang, 2000 (Austrian Culture, Bd. 32).
- Pichl, Robert, Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung. Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See* oder die Auflösung eines topographischen Irrtums, in: Eijirō Iwasaki (Hg.), Begegnung mit dem »Fremden«. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990, München: Iudicium, Bd. 9, S. 447–454.
- Ders., Ingeborg Bachmanns »Offene Kunstwerke«. Überlegungen zu ihrer poetischen Verfahrensweise, in: ders. und Alexander Stillmark (Hgg), Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin (17.10.1973), Wien: Hora, 1994 (Sonderpublikationen der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 2), S. 97–111.
- Ders., Ingeborg Bachmanns *Ihr glücklichen Augen*. Eine Fallstudie zum Interpretationsverfahren, in: Pierre Béhar (Hg.), Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann.

- Internationales Symposium Universität des Saarlandes, 7. und 8. November 1996, St. Ingbert: Röhrig, 2000 (Beiträge zur Robert-Musil-Forschung und zur neueren österreichischen Literatur, Bd. 11), S. 147–160.
- Radaelli, Giulia, Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann, Berlin: Akademie, 2011 (Deutsche Literatur. Studien und Quellen, Bd. 3), S. 153–242.
- Dies., »Wunder des Unglaubens«? Bibelzitat und Bibelübersetzung bei Ingeborg Bachmann, in: Andrea Polaschegg und Daniel Weiden (Hgg.), Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur, München: Fink, 2012 (Trajekte), S. 293–308.
- Rohner, Melanie, Farbbekenntnisse. Postkoloniale Perspektiven auf Max Frischs *Stiller* und *Homo Faber*, Bielefeld: Aisthesis, 2015 (Postkoloniale Studien in der Germanistik, Bd. 8).
- Sänger, Peter, Christus und sein Kreuz in der deutschen Gegenwartsliteratur. Erzählmotive bei Ingeborg Bachmann und Christa Wolf, in: ders., Spiegelbild. Interpretationsversuche, Stellungnahmen, Thesen zum Thema »Kirche und Literatur«, Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1983, S. 82–118.
- Scherpe, Klaus R., »Darstellung verlangt Radikalisierung« – Bachmanns Bilder, in: Simons, Oliver, und Elisabeth Wagner (Hgg.), Bachmanns Medien, Berlin: Vorwerk 8, 2008, S. 78–89.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid, Frauen als Opfer – Gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*, in: Hans Höller (Hg.), Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks, Wien und München: Löcker, 1983, S. 85–95.
- Dies., Spiegelszenen bei Bachmann: Ansätze einer psychoanalytischen Interpretation, in: MAL 18.3/4, S. 39–52.
- Schmidt, Tanja, Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann, in: Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations. Actes du colloque 29, 30 et 31 janvier 1986, Nantes, S. 226–259.
- Schneider, Jost, Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in *Das dreißigste Jahr*, *Malina* und *Simultan*, Bielefeld: Aisthesis, 1999.
- Ders., *Simultan* und Erzählfragmente aus dem Umfeld, in: Albrecht/Göttsche, Bachmann-Handbuch, S. 159–171.
- Simons, Oliver, und Elisabeth Wagner (Hgg.), Bachmanns Medien, Berlin: Vorwerk 8, 2008.
- Spencer, Malcolm, In the Shadow of the Empire. Austrian Experiences of Modernity in the Writings of Musil, Roth, and Bachmann, Rochester: Camden House, 2008 (Studies in German Literature, Linguistics, and Culture).
- Svanderlik, Rita, Der Umgang mit Bildern, in: Pichl/Stillmark, Kritische Wege der Landnahme, S. 81–96.
- Thau, Bärbel, Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum *Todesarten*-Zyklus und zu *Simultan*, Frankfurt a. M., Bern und New York: Lang, 1986 (Europäische Hochschulschriften. Reihe I: Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 893).
- Timmerer-Maier, Verena, Wohnen »in Goyas letztem Raum«. Eine intermediale Poetik des Entsetzens. Die Zitierung von Goyas *Pinturas Negras* in Ingeborg Bachmanns Roman *Malina*, Diss. Exeter, 2012. (Download der Dissertation möglich auf dieser

Seite: <https://ore.exeter.ac.uk/repository/handle/10036/4117>. Letzter Zugriff: 14.10.16)

- Trummer, Daniela, Die Furcht in *Das Gebell* und *Der Fall Franza*, in: Tzaneva, Hände voll Lilien, S. 162–167.
- Uerlings, Herbert, »Ich bin von niedriger Rasse«. (Post-)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2006.
- Vormbaum, Ulrich, Spiegelwelten. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Probleme Probleme* im Spiegel ihres Erzählbandes *Das dreißigste Jahr*, in: Literatur für Leser 12.3/4 (1989), S. 203–212
- Wagner, Elisabeth, Bachmanns »optische Systeme«, in: dies./Simons, Bachmanns Medien, S. 106–121.
- Weber, Albrecht, *Das Gebell*, in: [o. Hg.], Interpretationen zu Ingeborg Bachmann. Handreichungen eines Arbeitskreises, München: Oldenbourg, 1976 (Interpretationen zum Deutschunterricht), S. 110–124.
- Weber, Hermann, An der Grenze der Sprach. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns, Essen, Die Blaue Eule, 1986 (Germanistik in der Blauen Eule, Bd. 7).
- Ders., »Zerbrochene Gottesvorstellungen«: Orient und Religion in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Der Fall Franza*, in: Götsche/Ohl, Neue Beiträge, S. 105–127.
- Weigel, Sigrid, »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang.« Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise, in: Text + Kritik, 1984, S. 58–92.
- Dies., Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen, Dülmen-Hiddingsel: tende, 1987.
- Dies., Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, Wien: Zsolany, 1999.
- Wöhrle, Peter, Sprechen, Staunen, Schweigen. Ingeborg Bachmann und Max Frisch im Vergleich, Würzburg: Ergon, 2011 (Germanistische Literaturwissenschaft, Bd. 3).

8.4 Weitere Forschungsliteratur

- Adorf, Sigrid, und Kerstin Brandes, Studien zur Visuellen Kultur, in: Stephan Günzel und Dieter Mersch (Hgg.), Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2014, S. 446–452.
- Becker, Franz, Schneller, lauter, schöner? Die Olympischen Spiele von 1936 in Berlin als Medienspektakel, in: Friedrich Lenger und Ansgar Nünning (Hgg.), Medienereignisse der Moderne, Darmstadt: WBG, 2008, S. 95–113.
- Benthien, Claudia, und Brigitte Weingart (Hgg.), Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, Berlin und Boston: De Gruyter, 2014 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie, Bd. 1).
- Boehm, Gottfried, Die Wiederkehr der Bilder, in: ders. (Hg.), Was ist ein Bild? München: Fink, 1994, S. 11–38.
- Ders., Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder, in: Hubert Burda und Christa Maar (Hgg.), Iconic turn. Die neue Macht der Bilder, Köln: DuMont, 2004, S. 28–43
- Crary, Jonathan, Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert, Dresden und Basel: Verlag der Kunst, 1996.

- Ders., Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und moderne Kultur, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002.
- Cugini, Carla, »Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck.« Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel: Schwabe, 2006.
- Damisch, Hubert, Der Ursprung der Perspektive, Zürich: Diaphanes, 2010 (Daidalia. Studien und Materialien zur Geschichte und Theorie der Kulturtechniken).
- Diamond, Diana, Narzissmus als klinisches und gesellschaftliches Phänomen, in: Otto F. Kernberg und Hans-Peter Hartmann (Hgg.), Narzissmus. Grundlagen – Störungsbilder – Therapie, Stuttgart: Schattauer, 2006, S. 171–204.
- Frank, Gustav, Textparadigma kontra visueller Imperativ: 20 Jahre Visual Culture Studies als Herausforderung der Literaturwissenschaft. Ein Forschungsbericht, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 31.2 (2007), S. 26–89.
- Ders., Literaturtheorie und Visuelle Kultur, in: Klaus Sachs-Hombach (Hg.), Bildtheorie. Anthropologische und kulturelle Grundlagen des Visualistic Turn, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2009 (stw, Bd. 1888), S. 354–392.
- Gil, Isabel Capeloa, Von der Semiologie zur »visuellen Literalität«?, in: Benthien/Weingart, Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, S. 193–211.
- Glaserapp, Jörn, Der Tod, das Leben, die Moral. Zur Fotografie im Film, in: Kay Kirchmann und Jens Ruchatz (Hgg.), Medienreflexion im Film. Ein Handbuch, Bielefeld: transcript, 2014, S. 135–152.
- Goldberg, Gisela, Bruno Heimberg und Martin Schawe, Albrecht Dürer. Die Gemälde der Alten Pinakothek, hg. v. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Heidelberg: Edition Braus, 1998, S. 314–353.
- Grebe, Anja, Albrecht Dürer. Künstler, Werk und Zeit, Darmstadt: WBG, 2006
- Dies., Der Künstler als Komiker. Albrecht Dürers Selbstbildnisse und die Lachkultur des Humanismus, in: Stefan Biessenecker und Christian Kuhn (Hgg.), Valenzen des Lachens in der Vormoderne (1250–1750), Bamberg: University of Bamberg Press, 2012 (Bamberger historische Studien, Bd. 8), S. 187–210.
- Günzel, Stephan, und Dieter Mersch (Hgg.), Bild. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2014.
- Haß, Ulrike, Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenreform, München: Fink, 2005.
- Hensel, Thomas, Kunstgeschichte, in: Günzel/Mersch, Bild, S. 403–407.
- Kammer, Stephan, Visualität und Materialität der Literatur, in: Benthien/Weingart, Handbuch Literatur & Visuelle Kultur, S. 31–47.
- Kiening, Christian, Narcissus und Echo. Medialität von Liebe und Tod, in: Antike und Abendland 55 (2009), S. 80–98.
- Kittler, Friedrich, Optische Medien. Berliner Vorlesungen 1999, Berlin: Merve, 2002.
- Kittstein, Ulrich, Gottgleiche Allmacht und ewige Dauer? Zur Haltung Fausts im Schlußakt von Goethes *Faust II*, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 50 (2006), S. 80–106.
- Köhnen, Ralph, Das optische Wissen. Mediologische Studien zu einer Geschichte des Sehens, München: Fink, 2009.
- Koschorke, Albrecht, Das Mysterium des Realen in der Moderne, in: ders., Helmut Lethen und Ludwig Jäger (Hgg.), Auf die Wirklichkeit zeigen. Zum Problem der Evidenz in den Kulturwissenschaften. Ein Reader, Frankfurt a. M. und New York: Campus,

- 2015 (Schauplätze der Evidenz. Schriftenreihe des IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften, Wien, Bd. 2), S. 13–38.
- Kruse, Christiane, Vom Ursprung der Bilder aus der Furcht vor Tod und Vergessen, in: Torsten Hoffmann und Gabriele Rippl (Hgg.), *Bilder. Ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen: Wallstein, 2006, S. 15–42.
- Kümmerling, Franziska, Bildmetaphern des Sehens, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 32–39.
- Dies., Psychologie: Wahrnehmung von Bildern, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 61–68.
- Manuth, Volker, Dürer, ein Dandy? Beobachtungen zum Kostüm des Künstlers, in: Bodo Brinkmann, Hartmut Krohm und Michael Roth (Hgg.), *Aus Albrecht Dürers Welt. Festschrift für Fedja Anzelewsky*, Turnhout: Brepols, 2001, S. 165–171.
- Martynkewicz, Wolfgang, Georg Groddeck. Eine Biographie, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch, 1997,
- Mattenklotz, Gert, Kalte Augen, in: ders., *Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers*, Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1982, S. 47–77.
- McLaughlin, M. L., Humanism and Italian Literature, in: Jill Kraye (Hg.), *The Cambridge Companion to Renaissance Humanism*, Cambridge: University Press, 2004, S. 224–245.
- Mergenthaler, Volker, Sehen schreiben – Schreiben sehen. Literatur und visuelle Wahrnehmung im Zusammenspiel, Tübingen: Niemeyer, 2002 (Hermaea. Germanistische Forschungen. Neue Folge, Bd. 96).
- Mitchell, William J. T., The Pictorial Turn, in: *Artforum* (März 1992), S. 89–94.
- Ders., Der Pictorial Turn, in: Christian Kravagna (Hgg.), *Privileg Blick. Kritik der visuellen Kultur*, Berlin: Edition ID-Archiv, 1997, S. 15–40.
- Müller, Axel, Wie Bilder Sinn erzeugen. Plädoyer für eine andere Bildgeschichte, in: Stefan Majetschak (Hg.), *Bild-Zeichen. Perspektiven einer Wissenschaft vom Bild*, S. 77–96.
- Müller, Silke, Fotografie und Abdruck, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 201–208.
- Müller-Tamm, Jutta, Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg i. Br.: Rombach, 2005 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae, Bd. 124).
- Münker, Stefan, und Alexander Roesler (Hgg.), *Was ist ein Medium?* Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch, 2008 (stw, Bd. 1887).
- Nohr, Rolf F., *Karten im Fernsehen. Die Produktion von Positionierung*, München: LIT, 2002 (Publizistik, Bd. 10).
- Ders., »Nun haben wir endlich in unserem Heim ein Fenster zur Welt«. Kartographien und Topographien des Fernsehens, in: Robert Stockhammer (Hg.), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München: Fink, 2006 (Trajekte), S. 383–397.
- Paulin, Roger, und Helmut Pfotenhauer (Hgg.), *Die Halbschlafbilder in der Literatur, den Künsten und den Wissenschaften*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Pfotenhauer, Helmut, und Sabine Schneider, *Nicht völlig Wachen und nicht ganz ein Traum. Die Halbschlafbilder in der Literatur*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2006.
- Pfotenhauer, Helmut, Hofmannsthal, die hypnagogen Bilder, die Visionen. Schnittstellen der Evidenzkonzepte um 1900, in: ders./Schneider, *Nicht völlig Wachen*, S. 87–103 [zuerst in: Helmut Pfotenhauer, Wolfgang Riedel und Sabine Schneider, Poe-

- tik der Evidenz. Die Herausforderung der Bilder in der Literatur um 1900, Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005, S. 1–18].
- Plumpe, Gerhard, *Der tote Blick. Zum Diskurs der Photographie in der Zeit des Realismus*, München: Fink, 1990.
- Reiffers, Moritz, *Das Ganze im Blick. Eine Kulturgeschichte des Überblicks vom Mittelalter bis zur Moderne*, Bielefeld: transcript, 2013.
- Renger, Almut-Barbara Vorwort: Narcissus – »Selbsterkenntnis« und »Liebe als Passion«. Gedankengänge zu einem Mythos, in: dies. (Hg.), *Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace*, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2002, S. 1–11.
- Resch, Franz, und Eva Möhler, *Entwicklungspsychologie des Narzissmus*, in: Kernberg/Hartmann, *Narzissmus*, S. 37–70.
- Rey, Étienne, Préface [zu: Stendhal, *De l'Amour*], in: Stendhal, *Oeuvres complètes*, hg. v. Victor Del Litto und Ernest Abravanel, Genf: Edito-Service, 1967–1974, Bd. 2.1, S. I–C.
- Riedel, » Wolfgang, *Homo Natura*«. Literarische Anthropologie um 1900, Berlin und New York: De Gruyter, 1996 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 7 [= Bd. 241]).
- Rimmele, Marius, und Bernd Stiegler, *Visuelle Kulturen / Visual Culture zur Einführung*, Hamburg: Junius, 2012.
- Dies., Einleitung: *Visuelle Kulturen – Kulturalität des Auges*, in: dies., *Visuelle Kulturen/ Visual Culture*, S. 9–26.
- Dies., *Das historische Auge – Visualitäten als Epochensignatur?*, in: dies., *Visuelle Kulturen/ Visual Culture*, S. 27–45.
- Dies., *Das mediale Auge – Medientheorien der Visualität*, in: dies., *Visuelle Kulturen/ Visual Culture*, S. 62–79.
- Dies., *Das doppelte Auge – vom monokularen zum physiologischen Sehen*, in: dies., *Visuelle Kulturen/ Visual Culture*, S. 80–95.
- Schmitz-Emans, Monika, *Im Reich der Königin Loana. Einführende Bemerkungen zum Stichwort »Visual Culture«*, in: dies. und Gertrud Lehnert (Hgg.), *Visual Culture. Beiträge zur XIII. Tagung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft. Potsdam, 18.–21. Mai 2005*, Heidelberg: Synchron, 2008 (Hermeia. Grenzüberschreitende Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 10), S. 9–27.
- Schneider, Sabine, *Sehen in subjektiver Hinsicht? Goethes aporetisches Projekt einer »Kritik der Sinne« und seine Interferenzen zur Romantik*, in: dies./Pfothenhauer, *Nicht völlig Wachen*, S. 37–52.
- Stiegler, Bernd, *Philologie des Auges. Die photographische Entdeckung der Welt im 19. Jahrhundert*, München: Fink, 2001.
- Ders., *Belichtete Augen. Optogramme oder das Versprechen der Retina*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2011.
- Stockhammer, Robert, Hier. Einleitung, in: ders., *TopoGraphien der Moderne*, S. 7–21.
- Sukale, Michael, *Zentralperspektive und Fensterparadigma*, in: Günzel/Mersch, *Bild*, S. 164–174.
- Torgovnick, Marianna, *Gone Primitive. Savage Intellectuals, Modern Lives*, Chicago: University Press, 1991.
- Dies., *Primitive Passions. Men, Women, and the Quest for Ecstasy*, Chicago: University Press, 1996.

- Vogt-Spira, Gregor, Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie, in: Renger, Narcissus, S. 27–40.
- Wagner, Christoph, Porträt und Selbstbildnis, in: Richard van Dülmen (Hg.), Entdeckung des Ich. Die Geschichte der Individualisierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Köln, Weimar und Wien: Böhlau, 2001, S. 79–106.
- Wagner, Kirsten, Im Dickicht der Schritte. ›Wanderung‹ und ›Karte‹ als epistemologische Begriffe der Aneignung und Repräsentation von Räumen, in: Hartmut Böhme (Hg.), Topographien der Literatur. Deutsche Literatur im transnationalen Kontext, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2005, S. 177–206.
- Dies., Topographical Turn, in: Stephan Günzel (Hg.), Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart und Weimar: Metzler, 2010, S. 100–109.
- Weigel, Sigrid, Zum *topographical turn*. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften, in: KulturPoetik 2.2 (2002), S. 151–165.
- Wirth, Sabine, Medientheorie: Bilder als Techniken, in: Günzel/Mersch, Bild, S. 118–125.
- Wuttke, Dieter, Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus, in: Lewis W. Spitz, Otto Büsch und Bodo Rollka (Hgg.), Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte. Ein Tagungsbericht, Berlin und New York: De Gruyter, 1981 (Veröffentlichungen der historischen Kommission zu Berlin, Bd. 51), S. 121–150 [zuerst in: Journal of Medieval and Renaissance Studies 10.1 (1980), S. 73–129].
- Zitzlsperger, Philipp, Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte, Berlin: Akademie, 2008.
- Ders., Dürers Garderobe. Neue Thesen zur Datierung und Deutung von Dürers Münchner Selbstporträt, in: André Holenstein et al. (Hgg.), Zweite Haut. Zur Kulturgeschichte der Kleidung, Bern: Haupt, 2010 (Berner Universitätschriften, Bd. 54), S. 169–208.

8.5 Lexikon

- Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm et al., Deutsches Wörterbuch, Leipzig: Hirzel, 1854–1961.

8.6 Film

- Henry King, Tender is the Night (1962, USA).

Zusammenfassung

Wortwörtlich im Zentrum von Ingeborg Bachmanns letzter Publikation, dem 1972 erschienen Erzählband *Simultan*, steht das Thema, dem sich diese Arbeit annimmt: visuelle Wahrnehmung und ihr Verhältnis zur Literatur. Die mittlere Erzählung macht bereits mit ihrem Titel *Ihr glücklichen Augen* – einem Goethezitat – deutlich, dass in ihr der Sehsinn, seine Funktionsweise und seine Möglichkeiten verhandelt werden und dass diese Thematik in Zusammenhang mit der Literatur steht. Über eine Rede von Bachmann, in der die Autorin die Aufgabe des Schriftstellers metaphorisch als Sehend-werden und Sehend-machen definiert, kann die Entstehung von Literatur als ein Prozess begriffen werden, der aus Wahrnehmungs- und Darstellungsakten besteht. Dabei ist Literatur allerdings nicht nur im übertragenen Sinn ein Medium, das Sehen voraussetzt und zu sehen gibt; sie ist vielmehr auch tatsächlich ein visuelles Medium, wenn auch keines, das den Sehsinn besonders stark affiziert.

Auf der Basis dieser grundsätzlichen Überlegungen zu Literatur, visueller Wahrnehmung und visueller Darstellung werden in der Dissertation Szenen aus dem *Simultan*-Band besprochen, in denen visuelle Wahrnehmung oder visuelle Repräsentationsformen thematisiert werden. Obwohl die Forschung bereits früh erkannt hat, dass das Sehen in sämtlichen Erzählungen ein zentrales Motiv ist (Pichl 1994), wurde eine solch eingehende Untersuchung nämlich bisher nicht unternommen. Methodisch bedient sich die Dissertation dabei bei den *Visual Culture Studies*, die Visualität als einen kulturell und historisch wandelbaren Komplex begreifen, in dem sich zeitspezifische und gesellschaftliche Überzeugungen widerspiegeln. In Idealen visueller Darstellung und Modellen visueller Wahrnehmung sind deswegen stets auch Vorstellungen zur Welt, zum Subjekt und zum Verhältnis zwischen Ich und Welt impliziert.

Die mittlere Erzählung des *Simultan*-Bandes gibt nun zwei Hinweise darauf, dass es im Wesentlichen zwei Modelle der visuellen Wahrnehmung beziehungsweise der visuellen Darstellung gibt. Der erste Hinweis liegt in der Widmung, die zu einem Text führt, in dem ein älteres und ein jüngeres Wahrnehmungsmodell vorgestellt werden. Der zweite Hinweis besteht in einer Aussage der Erzählinstanz, dass manche Menschen fotografisch wahrnehmen, andere aber malend. Solche

Engführungen von visueller Wahrnehmungen und visueller Darstellungen gehören zum Grundbestand jeder Rede über Visualität, weil Wahrnehmungen wie Darstellungen stets aus einem Zusammenspiel zwischen rezeptiven und produktiven Prozessen entstehen. Jedem Sehen entspricht ein bestimmtes Zu-Sehen-Geben, wobei ein älteres Modell, das mit ›fotografischen‹ Repräsentationsformen assoziiert ist, mit einem jüngeren konkurriert, das mit ›malenden‹ Darstellungen in Verbindung steht.

Fast alle Figuren im *Simultan*-Band werden nun mit einer bestimmten visuellen Repräsentationsform assoziiert – die Protagonistin der zweiten Erzählung etwa mit der Renaissancemalerei, die der letzten mit der Karte und der Fotografie. Wenn diese Verknüpfungen aufgedeckt werden und ihnen konsequent nachgegangen wird, lassen sich, wie die Dissertation zeigt, in zwei Richtungen neue Erkenntnisse über die *Simultan*-Erzählungen gewinnen: Zum einen erlaubt eine genauere Betrachtung der visuellen Repräsentationsformen ein besseres Verständnis der Handlungen und des Verhaltens der jeweils mit ihnen in Verbindung stehenden Figuren. Deren Wahrnehmung und deren Verhältnis zur Welt entspricht nämlich dem in der visuellen Repräsentationsform aufgehobenen. Umgekehrt und zum anderen lassen sich vom Verhalten und den Handlungen der Figuren sowie deren Verhältnis zur Welt Rückschlüsse auf die mit ihnen assoziierten Repräsentationsformen ziehen. Wo die Figuren im Umgang mit der Welt und ihren Mitmenschen Probleme bekunden, weisen auch die ihnen zugeordneten visuellen Repräsentationsformen Unzulänglichkeiten auf.

Im Rahmen dieser zweiten Auslegerichtung der Visualitätsthematik wird in der Dissertation die poetologische Aussage des *Simultan*-Bandes herausgearbeitet. Gegen die Unzulänglichkeiten der anderen visuellen Repräsentationsformen wird die Literatur nämlich als überlegen präsentiert, weil sie sowohl Elemente einer ›fotografischen‹ Wahrnehmung und Darstellung enthält, als auch ›malende‹ Aspekte der Rezeption und Produktion von Welt aufweist. In Zusammenhang mit der Visualitätsthematik werden in den *Simultan*-Erzählungen, wie diese Arbeit zeigt, sprachphilosophische, literaturtheoretische und poetologische Fragen ebenso verhandelt wie erkenntnis-, gender- und medientheoretische – Visualität erscheint damit nachgerade als der Komplex, in dem sich sämtliche anderen Themen des Bandes gebündelt finden.

Summary

Literally at the core of Ingeborg Bachmann's last publication, a collection of short stories titled *Simultan* and published in 1972, stands the topic this dissertation addresses: visual perception and its relation to literature. The title of the story in the middle of the collection *Ihr glücklichen Augen* [*Oh, Happy Eyes*] is a verse taken from Goethe's *Faust*. Even before its beginning it is made clear that this story is concerned with sight, its functioning and its possibilities, and that the topic of vision is connected with literature. *Ihr glücklichen Augen* is not the only text in which Bachmann makes this connection. In a speech she once gave she stated that for literature to be meaningful the writer has to metaphorically ›become seeing‹ (›sehend werden‹) and to help his readers to ›see‹. In Bachmann's understanding, literature is the result of a process of perception and depiction. But literature is not only in a metaphorical sense a medium engaged with seeing and enabling its readers to see; literature is primarily perceived by sight, and is therefore an actual visual medium, although one that doesn't affect sight as strongly as other visual media.

This dissertation builds on these fundamental considerations about literature, visual perception, and visual depiction, and analyses scenes from the *Simultan* volume in which visual perception and forms of visual representation (i.e. visual media) are thematised. Although research has recognised the importance of seeing in all of the short stories in the *Simultan* volume (Pichl 1994), a thorough analysis of the topic has not been undertaken so far. Methodologically, the dissertation draws on the *Visual Culture Studies* that define visuality as a culturally and historically varying complex reflecting the convictions of a certain time and society. Therefore, pictorial ideals and models of visual perception imply conceptions of the world, the subject and the relationship between the self and the world.

Ihr glücklichen Augen indicates that there are two basic and basically different models of visual perception and visual depiction. The first reference to these two models is hidden in the dedication of the short story in the middle of the *Simultan* volume. It leads to a text that presents an older and a newer model of how visual perception works. Within the short story, the narrator makes a second reference to the two models. He distinguishes a ›photographic‹ from a ›pictorial‹ way of seeing. Such parallelization of visual perception and visual depiction is very common in the discourse on visuality, as perceptions and depictions always arise from a

complex interplay between receptive and productive processes. Each way of seeing corresponds to a certain way of presenting things visually. While the older model of perception is associated with ›photographic‹ forms of representation, the newer one is connected with ›pictorial‹ depictions, and both models are in competition with each other.

Almost all the characters are associated with a certain form of representation e.g. the female protagonist of the second short story with renaissance painting, the one from the last short story with maps and photography. The dissertation uncovers these connections and pursues them consistently. By looking at the results from two different perspectives, the study presents new insights into the short stories in the *Simultan* volume. Firstly, a thorough analysis of the forms of visual representation allows for a better understanding of the actions and the behaviour of the characters associated with it. Their perception and their relationship to the world correspond to the model of visuality that is inherent in the respective form of visual representation. Conversely, and secondly, from the actions and the behaviour of the characters and from their relationship to the world, the dissertation draws conclusions about the forms of visual representation that are connected with the characters. Wherever the characters show difficulties in dealing with the world or their fellow human beings, the forms of visual representation associated with the character exhibit deficiencies as well.

Furthermore, this second perspective on visuality allows to shed light on the poetological statement of the *Simultan* volume. The short stories position literature as superior against the deficiencies of the other forms of visual representation. Because literature encompasses both aspects of a ›photographic‹ perception and depiction *and* elements of a ›pictorial‹ reception and production of the world, it appears as the one form of visual representation that can give the most complete and adequate impression of the world and of humanity. As this study shows, the short stories in the *Simultan* volume reflect on such diverse issues as the philosophy of language, literary theory, and poetological questions as well as on gender, epistemology, and media theory, all in connection with the topic of visuality. Visuality therefore appears as the one complex in which all the other topics the *Simultan* volume deals with come together.

Samenvatting

Letterlijk in het centrum van Ingeborg Bachmanns laatste publicatie, de bundel kortverhalen die in 1972 verscheen onder de titel *Simultan*, staat het thema waar deze dissertatie zich op toelegt: visuele waarneming en haar verhouding tot literatuur. Het kortverhaal in het midden van de bundel heeft als titel *Ihr glücklichen Augen*, een citaat ontleend aan Goethes *Faust*. Louter aan de hand van de titel wordt duidelijk dat ‚zien‘ op zich, zowel als het functioneren en de mogelijkheden van dat ‚zien‘ belangrijke thema’s zullen zijn in het verhaal én dat deze thematiek intrinsiek met literatuur verbonden is. *Ihr glücklichen Augen* is echter niet de enige tekst waarin Bachmann deze thematiek aanhaalt. In een speech die ze ooit gaf, beschrijft ze de taak van de schrijver metaforisch als ‚ziend worden‘ (‐Sehend-werden‐) en ‚ziend maken‘ (‐Sehend-machen‐). Volgens Bachmann is literatuur het resultaat van een wisselwerking die bestaat uit waarneming en afbeelding. Literatuur is echter niet alleen in metaforische zin gekoppeld aan ‚zien‘ en de mogelijkheid om lezers ‚te laten zien‘; literatuur wordt in eerste instantie waargenomen via de blik en is dus een visueel medium, ook al beïnvloedt het de blik minder sterk dan andere visuele media.

Op basis van deze belangrijke beschouwingen over literatuur, visuele waarneming en afbeelding worden in deze dissertatie scènes uit de bundel *Simultan* besproken waarin visuele waarneming of afbeelding gethematiseerd worden. Hoewel onderzoekers al vroeg erkend hebben dat ‚zien‘ in verschillende verhalen uit de bundel een centraal motief is (Pichl 1994), is deze thematiek nooit grondig onderzocht. Methodologisch sluit deze dissertatie aan bij de *Visual Culture Studies*, die visualiteit als een cultureel en historisch veranderlijk complex bekijken waarin zowel tijdspecifieke als maatschappelijke overtuigingen een rol spelen. Ideaalbeelden van visuele afbeelding en modellen van visuele waarneming bevatten daarom altijd een wereldvisie, een visie op het subject en de verhouding van dat subject tot de wereld.

Ihr glücklichen Augen, het middelste verhaal uit *Simultan*, geeft aan dat er respectievelijk twee verschillende basismodellen van visuele waarneming en visuele afbeelding zijn. De eerste referentie aan deze twee modellen is verborgen in de opdracht van het kortverhaal. Die opdracht verwijst naar een tekst die een ouder en een nieuwer model van visuele waarneming voorstelt. Vervolgens refereert de verteller zelf aan die twee modellen van visualiteit. Hij maakt namelijk een

onderscheid tussen een fotografische manier van ‘zien’ en een schilderende manier. Een dergelijke vergelijking tussen visuele waarneming en visuele afbeelding komt vaak voor in het discours over visualiteit, aangezien waarneming en afbeelding altijd gepaard gaan met zowel receptieve als productieve processen. Aan elke vorm van ‘zien’ beantwoordt een bepaalde vorm van visuele presentatie. Het oude model van waarneming wordt dus vooral geassocieerd met de fotografische manier van representatie, het nieuwe model met de schilderende afbeelding – tot op vandaag zijn beide modellen met elkaar in competitie.

Zowat alle personages van de bundel hebben een link met een vorm van visuele representatie: het vrouwelijke hoofdpersonage uit het tweede verhaal wordt bijvoorbeeld in verband gebracht met schilderijen uit de Renaissance, het hoofdpersonage uit het laatste verhaal met kaarten en fotografie. Deze dissertatie legt die verbindingen bloot en volgt die verbindingen gedurende het hele verhaal consequent op. Door vanuit twee verschillende perspectieven naar het verhaal te kijken, kan deze dissertatie nieuwe inzichten in de bundel *Simultan* voorleggen. Ten eerste zorgt een grondige analyse van de vormen van visuele representatie voor een beter begrip van de handelingen en het gedrag van de personages die met die visuele representatie geassocieerd worden. Hun perceptie en verhouding tot de wereld komt overeen met de perceptie en verhouding die inherent is aan de respectievelijke vorm van visuele representatie. Ten tweede vallen ook vanuit de omgekeerde richting conclusies te trekken: vertrekkend vanuit de handelingen en het gedrag van de personages en hun verhouding tot de wereld, krijgen de vormen van visuele presentatie die de personages belichamen meer betekenis. Als personages moeilijkheden vertonen in hun omgang met de wereld of hun medemensen, hebben de vormen van visuele representatie die met die personages geassocieerd worden eveneens hun tekortkomingen.

Dit tweede perspectief op visualiteit laat bovendien toe om een nieuw licht te werpen op het poëtologische statement van *Simultan*. Tegenover de tekortkomingen van de andere vormen van visuele representatie wordt literatuur hier als superieur voorgesteld, omdat zij zowel elementen bevat uit de ‘fotografische’ waarnemingen en weergave als uit de ‘schilderende’ receptie en productie van de wereld. Op die manier komt literatuur naar voren als de vorm van visuele representatie die het meest complete en adequate beeld van de wereld en de mens kan schetsen. Zoals deze studie aangeeft, verbinden de kortverhalen uit *Simultan* deze

visualiteitsthematiek niet alleen met reflecties op taalfilosofische, literatuurtheoretische en poëtologische vragen, maar ook met gender, epistemologie en media theorie. Visualiteit komt zo naar voren als het ene complex waarmee alle andere thema's uit de bundel samenhangen.