

PROBLEME DER DICHTUNG  
Studien zur deutschen Literaturgeschichte  
Begründet von Hans Pyritz

Fortgeführt von  
Adolf Beck · Hans-Joachim Mähl · Karl Ludwig Schneider

Herausgegeben von  
Peter Uwe Hohendahl · Heinrich Kaulen  
Manuel Köppen · Rüdiger Steinlein

Band 44



DANIEL GRAF

# Wiederkehr und Antithese

Zyklische Komposition  
in der Lyrik  
Ingeborg Bachmanns

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg

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

Gedruckt mit Unterstützung  
des Förderungs- und Beihilfefonds  
der VG Wort.

Wiedergabe der Blätter 154, 156, 5394 und 5395  
aus Ingeborg Bachmanns Nachlass  
mit freundlicher Genehmigung von © Isolde Moser,  
Heinz Bachmann, Christian Moser.

Vollständige Textwiedergaben  
aus veröffentlichten Gedichten Ingeborg Bachmanns  
mit freundlicher Genehmigung durch den Piper Verlag:

Ingeborg Bachmann: Werke, Bd. 1. *Gedichte*  
© 1978 Piper Verlag GmbH, München

Ingeborg Bachmann: *Ich weiß keine bessere Welt*  
© 2000 Piper Verlag GmbH, München

ISBN 978-3-8253-5897-6

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede  
Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne  
Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für  
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2011 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg  
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany  
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen  
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem  
und alterungsbeständigem Papier

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:  
[www.winter-verlag.de](http://www.winter-verlag.de)

# Inhaltsverzeichnis

Wieder und wider: Für eine Re-Lektüre von Bachmanns Gedichtzyklen . . . .	7
1. Wahlverwandschaft? Zyklisches Schreiben und Bachmanns Poetik . . .	15
1.1 Sukzession und Konstellation: Zur Prozessualität lyrischer Zyklen . . .	15
1.2 Sehgänge. Bachmanns Poetologie und ihre Affinität zum Zyklus . . . . .	23
2. Polaritäten. Von den Jugendgedichten zur <i>Gestundeten Zeit</i> . . . . .	33
2.1 Zyklus? Sammlung? Kompilationsformen in den Jugendgedichten . . .	33
2.2 Aufbruch, Dunkles zu sagen: Der Zyklus <i>Ausfahrt</i> . . . . .	51
2.3 Zwischen Schweigen und Verstummen: <i>Psalm</i> . . . . .	74
3. Ausrufung der großen Form? Die Zyklen des zweiten Gedichtbands . .	89
3.1 Auszüge. <i>Von einem Land, einem Fluß und den Seen</i> . . . . .	89
3.2 »Zeugen sein«. Ausbruch und Geschichte in den <i>Liedern von einer Insel</i> . . . . .	102
3.3 Liebe und andere Teufelskreise: <i>Lieder auf der Flucht</i> . . . . .	120
3.4 Die <i>Anrufung</i> als Hyperzyklus? . . . . .	146
4. Die Kunst zu gehen: Die <i>Kursbuch</i> -Gedichte als »Gangarten«-Zyklus . .	155
4.1 Inszenierte Abrechnung: Bachmanns Selbstdeutung zwischen Bekenntnis und Legende . . . . .	155
4.2 Implosion der Worte: <i>Keine Delikatessen</i> . . . . .	162
4.3 Sich verschreiben: <i>Enigma</i> und die Programmatik des Irrtums . . . . .	178
4.4 Zum Fluss der Rede: <i>Prag Jänner 64</i> . . . . .	199
4.5 Die Coda vom Meer: Bachmanns <i>Böhmen</i> -Gedicht als Schlusspunkt . .	213
4.6 Veredelte Aporie: Der <i>Kursbuch</i> -Zyklus im Werkkontext . . . . .	227
Zusammenfassung . . . . .	237
Literaturverzeichnis . . . . .	241
Danksagung . . . . .	261

klische Progression ist geprägt von Perspektivwechseln, schroffen Zäsuren sowie einem ständigen Changieren zwischen Beobachtungsmodus, stilisierter Erinnerung und poetologischer Reflexion. Aus der Reminiszenz an eine kindliche Kreativität, die als Modell unkonventionellen Sprechens überformt wird, und der Einsicht in die gesellschaftlichen Gewaltstrukturen der erinnerten Kindheitsumgebung entwickelt der Zyklus eine Poetologie der Konfrontation von kritischem Befund und utopischem Gegenentwurf. Die Emphase der utopischen Perspektive wird durch den Blick auf drastische Gegenbilder vor der Überantwortung ans Illusorische bewahrt.

### 3.2 Zeugen sein. Ausbruch und Geschichte in den *Liedern von einer Insel*

#### *Lieder von einer Insel*

Schattenfrüchte fallen von den Wänden,  
Mondlicht tüncht das Haus, und Asche  
erkalteter Krater trägt der Meerwind herein.

In den Umarmungen schöner Knaben  
5 schlafen die Küsten,  
dein Fleisch besinnt sich auf meins,  
es war mir schon zugetan,  
als sich die Schiffe  
vom Land lösten und Kreuze  
10 mit unserer sterblichen Last  
Mastendienst taten.

Nun sind die Richtstätten leer,  
sie suchen und finden uns nicht.

—  
Wenn du auferstehst,  
wenn ich aufersteh,  
ist kein Stein vor dem Tor,  
liegt kein Boot auf dem Meer.

5 Morgen rollen die Fässer  
sonntäglichen Wellen entgegen,  
wir kommen auf gesalbten  
Sohlen zum Strand, waschen  
die Trauben und stampfen  
10 die Ernte zu Wein,  
morgen am Strand.

Wenn du auferstehst,  
wenn ich aufersteh,  
hängt der Henker am Tor,  
15 sinkt der Hammer ins Meer.

---

Einmal muss das Fest ja kommen!  
Heiliger Antonius, der du gelitten hast,  
heiliger Leonhard, der du gelitten hast,  
heiliger Vitus, der du gelitten hast.

5 Platz unsren Bitten, Platz den Betern,  
Platz der Musik, und der Freude!  
Wir haben Einfalt gelernt,  
wir singen im Chor der Zikaden,  
wir essen und trinken,  
10 die mageren Katzen  
streichen um unseren Tisch,  
bis die Abendmesse beginnt,  
halt ich dich an der Hand  
mit den Augen,  
15 und ein ruhiges mutiges Herz  
opfert dir seine Wünsche.

Honig und Nüsse den Kindern,  
volle Netze den Fischern,  
Fruchtbarkeit den Gärten,  
20 Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan!

Unsre Funken setzten über die Grenzen,  
über die Nacht schlugen Raketen  
ein Rad, auf dunklen Flößen  
entfernt sich die Prozession und räumt  
25 der Vorwelt die Zeit ein,  
den schleichenden Echsen,  
der schlemmenden Pflanze,  
dem fiebernden Fisch,  
den Orgien des Winds und der Lust  
30 des Bergs, wo ein frommer  
Stern sich verirrt, ihm auf die Brust  
schlägt und zerstäubt.

Jetzt seid standhaft, törichte Heilige,  
sagt dem Festland, dass die Krater nicht ruhn!  
35 Heiliger Rochus, der du gelitten hast,  
o der du gelitten hast, heiliger Franz.

---

Wenn einer fortgeht, muss er den Hut  
 mit den Muscheln, die er sommerüber  
 gesammelt hat, ins Meer werfen  
 und fahren mit wehendem Haar,  
 5 er muss den Tisch, den er seiner Liebe  
 deckte, ins Meer stürzen,  
 er muss den Rest des Weins,  
 der im Glas blieb, ins Meer schütten,  
 er muss den Fischen sein Brot geben  
 10 und einen Tropfen Blut ins Meer mischen,  
 er muss sein Messer gut in die Wellen treiben  
 und seinen Schuh versenken,  
 Herz, Anker und Kreuz,  
 und fahren mit wehendem Haar!  
 15 Dann wird er wiederkommen.  
 Wann?  
     Frag nicht.

---

Es ist Feuer unter der Erde,  
 und das Feuer ist rein.

Es ist Feuer unter der Erde  
 und flüssiger Stein.

5 Es ist ein Strom unter der Erde,  
 der strömt in uns ein.

Es ist ein Strom unter der Erde,  
 der sengt das Gebein.

10 Es kommt ein großes Feuer,  
 es kommt ein Strom über die Erde.

Wir werden Zeugen sein.<sup>352</sup>

Vielleicht ist die Lava in den *Liedern von einer Insel* das am gegensätzlichsten interpretierte Motiv in Bachmanns Lyrik. Und vielleicht bleiben dessen Deutungen oft genau deshalb unbefriedigend, weil sie jeweils das Widersprüchliche nivellieren. Die Gegensätze in den Deutungsangeboten jedenfalls sind krass: Während Andreas Hapkemeyer den Lavastrom als Bild für das Fortleben einer glücklichen Übereinstimmung von Ich und Umgebung versteht<sup>353</sup> (und damit in romantisierender Ver-

<sup>352</sup> W 1, S. 121–124.

<sup>353</sup> Hapkemeyer (1990), S. 66f. Als Beispiel für eine Lesart, die ausschließlich eine als romantisch interpretierte Liebeskonzeption fokussiert, vgl. auch Gruenter (1967).

einfachung alles Konflikthafte auflöst), löst die Feuermetaphorik im Schlussgedicht für Leslie Morris Assoziationen zum Holocaust aus.<sup>354</sup> Würden jedoch Bachmanns Gedichte im Bild des *Vulkanfeuers* auf den nationalsozialistischen Zivilisationsbruch referieren und das Geschehene damit in die Nähe einer Naturkatastrophe rücken, wäre Geschichte als menschengemachte gerade verschleiert – was, wenn sich aus dieser Assoziation eine zwingende Lesart entwickeln ließe, die *Lieder von einer Insel* als äußerst prekär erscheinen lassen würde. Eine solche Deutung geht allerdings an den Zuschreibungen vorbei, die Bachmanns Zyklus *expressis verbis* an sein Leitmotiv macht. Es ist ein explizit zukünftiges Vulkanfeuer, von dem im dritten und speziell im fünften Gedicht die Rede ist: eines, dessen stoffliche wie moralische Reinheit mit allem Nachdruck behauptet und dessen Ausbruch trotz seiner zerstörerischen Kraft emphatisch beschworen und herbeigerufen wird (»Mond dem Vulkan!«). Sehr viel plausibler sind demnach Lesarten, die in der Elementargewalt der Lava eine Chiffre für die ambivalente, numinose »Macht des Eros«<sup>355</sup> erkennen. Damit würde der Zyklus – entsprechend seiner von jüngeren Studien herausgearbeiteten ostentativen Zitation kollektiver Gedächtnisbilder<sup>356</sup> – ein zentrales Motiv der lateinisch-italienischen Literaturtradition aufgreifen; der Tradition desjenigen Raums also, der auch die geographische Kulisse der Texte bildet.<sup>357</sup> Zugleich aber hat Bachmanns Zyklus einen spezifischen Zeitbezug, der genau den historischen Kontext aufweist, den manche Interpreten im Lava-Motiv chiffriert sehen. Die *Lieder von einer Insel* sind gleichzeitig Liebes- und politische Dichtung. Sie stellen die Frage nach der Möglichkeit von Liebeserfahrung in einer Epoche, die unmittelbar auf die größten Menschheitsverbrechen folgt. Das heißt

<sup>354</sup> Vgl. Morris (2001), S. 86: »The word ›Holocaust‹ is evoked by the reference to ›fire‹ and ›witness‹, thus linking Golgotha with Auschwitz and suggesting that the apocalypse at the end of the poem – the ›großes Feuer‹ – will be witnessed.«

<sup>355</sup> Höller (1999), S. 99.

<sup>356</sup> Vgl. insbesondere Miglio (2007) und Corrado (2005).

<sup>357</sup> In diese Metaphertradition gehört auch der Doppelpers »In fuoco l'amor mi mise, in fuoco d'amor mi mise«, den das Erzähler-Ich in *Malina* innerhalb einer Reihe von Sätzen aufzählt, die »immer wieder auf[wachen] im Gehirn« und »sich über Jahre zu Wort« melden (TAP, Bd. 3.1, S. 390). Im Kommentar der kritischen Ausgabe des *Todesarten*-Projekts heißt es dazu noch knapp: »nicht nachgewiesen« (TAP, Bd. 3.2, S. 945). Mittlerweile lässt sich der Quellentext von Bachmanns Zitat mit jeder gängigen Internet-Suchmaschine ausfindig machen. Es bildet den Initial- und Kehrvers einer mittelalterlichen italienischen Lauda, die seit dem 17. Jahrhundert Franz von Assisi, später Jacopone da Todi oder Ugo Panziera zugeschrieben wurde. Zum Problem der Urheberschaft und den unterschiedlichen Überlieferungslinien vgl. Pacini (2004). Der Text ist beispielsweise abgedruckt in: Ugo Panziera: *Le laudi*. A cura di Virgilio Di Benedetto, Rom 1962, S. 63–65. Den Begriff ›Zitat‹ hat Bachmann selbst bekanntlich abgelehnt (GuI, S. 69). Zu ihrem Zitatverständnis und ihrer intertextuellen Verfahrensweise vgl. Eberhard (2002). Sehr erhellend ist außerdem die Darstellung von Götttsche (2002b), bes. S. 264f. Beide Autoren lassen den Aufsatz von Koch (1995) unberücksichtigt, der schon früher auf Bachmanns spezifischen Zitatbegriff hingewiesen hat (S. 206–209).



auch, sie stellen die Frage nach der Möglichkeit einer (poetischen) Liebessprache nach 1945, und sie führen bis hin zu dem schockierenden Befund, dass selbst und insbesondere der ekstatischen Liebesrede der assoziative Sturz vom Utopischen ins Katastrophische droht.

Es ist bezeichnend, dass das Eingangsgedicht mit einer indirekten Wahrnehmung, zugleich mit indirektem Sprechen einsetzt. »Verfaulte Früchte fallen von den Zweigen«,<sup>358</sup> heißt es in Georg Trakls *Afra*. »Schattenfrüchte fallen von den Wänden«, lautet der Eingangsvers bei Bachmann, der sich mit seinem Zeilenstil und fünfhebzig alternierenden Metrum innerhalb des sonst freirhythmischen Gedichts eigenwillig ausnimmt. Das Ich dieses Textes sieht die Früchte nur als zweidimensionales Schattenbild,<sup>359</sup> farb- und konturenlos. Wenn also das Arrangement des *Anrufungs*-Bandes die ›Insel-Lieder‹ unter die Italien-Gedichte reiht und die Texte im Fortgang auch deutlich eine südlich-mediterrane Szenerie aufrufen, so ist im Auftakt dennoch jede solare Üppigkeit vermieden: »Schatten« ist das allererste Wort. Dem im Titel eröffneten Assoziationsfeld ist sofort eine weitaus nüchternere Gegenbewegung beigegeben. Eine fahle, gedämpfte, sozusagen im Strahlen verhinderte Welt wird hier beschrieben. Gleich das erste Verb »fallen« importiert bei aller Harmlosigkeit des äußeren Vorgangs seine negativen Konnotationen ins Gedicht. Das Bildparadigma von Lichtabwesenheit (Schatten, Mondlicht), Bleiche (»tüncht«) und eingetretener Kühle (»Asche«, »erkaltet«, »Meerwind«) schreibt der friedvollen Inselszenerie von Beginn an ein unterschwelliges Defizitempfinden ein.

Die Überblendung von Evokation und Negation wird zum Grundprinzip des Texts. Gilt das zunächst für die äußere Szenerie, so rückt in der zweiten Versgruppe die erotische Liebe in den Fokus. Dabei löst der eine Topos – Liebe als Passion – den anderen vom Liebesfeuer ab, der in den Eingangswersen nur ex negativo angeklungen war: als »Asche / erkalteter Krater«. Die Metapher der Liebesglut, der trotz ihrer Konventionalität für Bachmanns Lyrik der fünfziger Jahre eine zentrale Bedeutung zukommt, erlangt hier in der Negation symptomatische Signifikanz. Es ist, bei allem noch immer festgehaltenen Erlösungsversprechen, eine beeinträchtigte, eine vom Zustand des bedingungslosen Liebens »bis zur Weißglut«<sup>360</sup> weit entfernte Begegnung, die hier stattfindet. Das Schwere, Lastende (»mit unsrer sterblichen Last«) ist dieser Liebe als ihre Grundbedingung stets gegenwärtig. Auf das Gedicht bezogen: Der Text lässt die Schwere im Vokabular manifest werden.

Die Wirkung wird verstärkt durch die Strukturierung des Textes. In den Enjambements der Verse 2 und 9 ist die syntaktische »und«-Aufzählung jeweils so

<sup>358</sup> Georg Trakl: *Afra*. In: Ders.: *Sämtliche Werke und Briefwechsel. Innsbrucker Ausgabe*, Bd. 3: Dichtungen Sommer 1913 bis Herbst 1913, hg. von Eberhard Saueremann in Zusammenarbeit mit Hermann Zwerschina, Frankfurt am Main/Basel 1998, S. 123.

<sup>359</sup> Man könnte darin auch eine Anspielung auf das platonische Höhlengleichnis sehen. Die Stoßrichtung bei Bachmann ist jedoch eine völlig andere; das Gedicht betrauert eine verlorene Sinnlichkeit, die allenfalls noch in rudimentärer Form erfahrbar ist.

<sup>360</sup> W 1, S. 112.

gebrochen, dass sie im ersten Moment sinnwidrig als nominal erscheint. Die isolierte Nennung entfaltet eine Suggestionskraft, die die Präsenz der Worte selbst zur satzwertigen Aussage macht. Dass diese eigene Logik mit der grammatisch-syntaktischen in Konkurrenz tritt, generiert einen stockenden, schwerfälligen Duktus, der auch den letzten Zeilenübergang der mittleren Versgruppe prägt. Wo das im Zyklustitel immerhin als ›Lied‹ benannte Gedicht hier erstmals einen Reim formt, ist es ein brüsker Schlagreim, der »Last« und »Mast« viel eher aufeinanderprallen lässt, als dass er ein sangliches Moment darstellte. Wird alles das zunächst nur symptomatisch wahrnehmbar, so enthalten die Schlussverse eine implizite Begründung und Kontextualisierung, wenn das Wort »Richtstätten« zwar einerseits auf Golgatha anspielt, andererseits aber – in einem Mitte der fünfziger Jahre entstandenen Text – auf die Richter und Henker der NS-Zeit verweist.<sup>361</sup> »Nun sind die Richtstätten leer«, heißt es im Gedicht, aber auch die leeren Richtstätten sind sprachlich-gedanklich präsent. Weil durch das Geschehene für die Gegenwart jeder Positivität die Selbstverständlichkeit abhandengekommen ist, hat auch die menschliche Fähigkeit zu lieben ihre Unmittelbarkeit eingebüßt. Erotische Liebe ist nur möglich als ein doppeldeutig zu verstehendes ›Sich-Besinnen‹ (V. 6): als Versuch, unter den Bedingungen des Wissens und der Erinnerung ein quasi elementares sinnliches Erleben wiederzuerlangen.

Dabei ist die Konzeption der Liebe als Passion mit Auferstehungsversprechen eine zweifache. Selbst erlösungsbedürftig, ist dem Liebespaar im zweiten der ›Lieder‹ doch zugleich eine messianische Rolle zugeschrieben. Genauer gesagt, es schreibt sie sich selbst zu:

wir kommen auf gesalbten  
Sohlen zum Strand, waschen  
die Trauben und stampfen  
die Ernte zu Wein,  
morgen am Strand.

Entsprechend der christologischen Anspielung der »gesalbten / Sohlen«, wird das Verb »kommen«, ein Zentralwort des ganzen Zyklus, beträchtlich aufgeladen. Aus der Wir-Perspektive gesprochen, ist das Ankommen (das noch immer ein bloß imaginiertes, für »morgen« veranschlagtes ist) doch aus der Sicht der versammelten Inselbewohner gedacht: »zum Strand« könnten Ich und Du aus ihrer eigenen Perspektive nur ›gehen‹. Das Wir von Ich und Du also begreift sich als ein erwartetes, sein Eintreffen am Strand wird zur heilsgeschichtlich konnotierten Ankunft. Es ist der hybride Anspruch der Liebenden *als* Liebende, als Inkarnation der Möglichkeit von Liebe, selbst Erlösungsversprechen zu sein. Und doch ist dieses Wir seinerseits auf Wiederbelebung in und durch die Inselwelt angewiesen,

<sup>361</sup> Vgl. auch Huml (1999), S. 108 f., sowie Miglio (2007), S. 360. Der Schluss des ersten ›Liedes‹ (›Richtstätten‹) korrespondiert mit dem Schluss des zweiten (›Henker‹).

die es über alltägliche, einfachste Tätigkeiten zu erreichen sucht. War schon das Kreuz im Eingangsgedicht in einen ganz und gar profanen Kontext gestellt – die Verrichtung von »Mastendienst« –, so bleibt auch für die im zweiten ›Lied‹ prospektiv vorweggenommene Kulthandlung, in der sich sakrale und dionysische Elemente vereinigen,<sup>362</sup> das Traubenstampfen erkennbar als schlichte handwerkliche Tätigkeit, auf die sich Transzendierungssehnsüchte applizieren.

Flankiert wird dieser Mittelteil durch einen vierzeiligen Refrain. Gerade an der äußeren Symmetrie des Gedichts konturiert sich aber die Abweichung, die das Prinzip des wiederholenden Kehrverses unterläuft. In den Eingangsversen wird zunächst die biblische Topik beibehalten (»kein Stein vor dem Tor«) und dann, syntaktisch analog entworfen, als Vision eines dauerhaften Aufenthalts auf der (traditionell utopisch konnotierten) Insel fortgeführt.<sup>363</sup> Hingegen verbindet sich mit der Vorstellung einer säkularisierten Ressurrectio im Schlussteil des Gedichts etwas völlig anderes. Auferstehung wäre das Verschwinden der Insignien der Gewalt (»sinkt der Hammer ins Meer«) und – sinnfällig durch die Intransitivierung des Verbs »hängen« – das Zurückfallen der äußersten Aggression auf die Henker selbst. Auferstehung als Absenz einer noch vor kurzem allgegenwärtigen Vernichtung einerseits (V. 12–15) und Wiederbelebung durch Liebeserfahrung andererseits (V. 1–4) stehen im zweiten Gedicht folglich als zwei unterschiedliche Wunschvorstellungen nebeneinander. Doch wird der Zyklus, speziell im letzten ›Lied‹, auch nach den Interferenzen von Liebesdiskurs und Geschichtstrauma fragen.

Wenn das mittlere und umfangreichste der ›Lieder‹ mit dem Ausruf »Einmal muss das Fest ja kommen!« einsetzt, dann enthält diese scheinbar naiv-optimistische Formel eine Symptomatik, die den Prozess des Zyklus im Ganzen prägt. Jede neue Beschwörung ist zugleich deutlichstes Anzeichen für das Mislingen aller vorausgehenden. Und auch in diesem Gedicht, das tatsächlich einen ekstatischen Zustand beschreiben und selbst ein ekstatisches Sprechen erproben wird, muss der Feierlichkeit erst mühsam ein Platz eingeräumt werden:

Platz unsren Bitten, Platz den Betern,  
Platz der Musik und der Freude!

<sup>362</sup> Corrado (2005), S. 311.

<sup>363</sup> Dass »kein Boot auf dem Meer« liegt, würde bedeuten, dass auch kein Verlassen der Insel vorgesehen ist. Im Zyklus steht dem kontrastiv die Abschiedsszenerie des vierten Gedichts gegenüber. Vers 3 (»ist kein Stein vor dem Tor«) ist bereits mehrfach direkt auf Lk 24,3 zurückgeführt worden (Gruenter 1967, S. 122; Müller-Naef 2006, S. 188). Damit wird die Stelle aber womöglich eindeutiger gelesen, als sie ist. In der Darstellung bei Mt 27, 57 – 28, 8 wird der Stein erst von einem Engel weggewälzt. Die Übernatürlichkeit des Vorgangs besteht gerade darin, dass die Auferstehung *trotz* des Steins vor dem Tor stattfindet. Wenn es bei Bachmann heißt, es sei bei der Auferstehung von Ich und Du »kein Stein vor dem Tor«, könnte also genauso gut – und im Kontext sehr viel plausibler – die Differenz zum biblischen Geschehen betont sein. Diese streicht auch Habel (2008), S. 94 f., heraus, deutet das abwesende Boot aber als Negation der »Hoffnung auf ungeahnte Perspektiven«.

Gegenüber den Schlussversen des zweiten ›Liedes‹ aber ist der Kontext ein entscheidend anderer. Die Welt des Festes, die hier entworfen wird, kennt keine Geschichte. Sie ersetzt sie vielmehr durch Mythos und Legende und aktualisiert deren Verbindlichkeit im Ritual. Der Ungebrochenheit solchen rituellen Vollzugs stehen Ich und Du des Gedichts zugleich fasziniert und befremdet gegenüber – ein Befremden, das der Text selbst durch die Litanei-Zitate gleich zu Beginn auf der Metaebene erfahrbar macht. Schon mehrfach ist der Versuch unternommen worden, die Heiligennamen des Gedichts und die Art ihrer Zusammenstellung zu interpretieren.<sup>364</sup> Dass jedoch keiner dieser Versuche eine plausible Erklärung bietet, ist nur ein weiteres Indiz dafür, dass es dem Text an diesem Punkt nicht um die Präsentation eines symbolisch ausdeutbaren Paradigmas geht, das sich dann restlos der Sinngebung fügt, sondern vielmehr um das Moment des Scheiterns von spezifischer Bedeutungszuschreibung. Die indirekte Sprechweise des Gedichts, in der einzelne Elemente des liturgischen Vorgangs unsystematisch zusammenmontiert sind, ist die des teilnehmenden Beobachters, bei dem das Gesehene offenbar nachhaltigen Eindruck hinterlassen hat, sich aber gerade nicht in seiner internen Gesetzmäßigkeit erschließt. Diese Spannung zwischen Nach- und Mitvollzug einerseits und dem Distanzbewusstsein des Sprechers andererseits ist konstitutiv für dieses Gedicht. Bei der Rede vom »Chor der Zikaden« als einer Chiffre für die Flucht in den Gesang ist der Ton entsprechend unentschieden zwischen Affirmation und spöttischer Distanzierung.<sup>365</sup> Und wenn davon gesprochen wird, dass Einfalt erst »gelernt« werden muss, und das halb ironisch, halb sentimental auf einen Verlust unmittelbaren Erlebens verweist, den das Fest über das Zelebrieren elementarster Handlungen (»wir essen und trinken«) wiederzugewähren scheint, so bleibt in der pejorativen Wortwahl (»Einfalt«) doch ein Moment des Misstrauens gegen die Adaptierbarkeit ritueller Lebensweisen hörbar.

Das Ich und das Du des Gedichts bewegen sich in ihrem Verhältnis zur Feiergemeinde permanent zwischen Separierung und Partizipation. Auch in dieser Hin-

<sup>364</sup> Ausführlich der Versuch bei Muth (1975), S. 79–82. Verbunden mit teilweise abenteuerlichen Deutungen der phonologischen Ebene: Mechtenberg (1977), S. 125. Der Theologe Hermann Weber (1986) bietet ebenfalls eine Entschlüsselung der Heiligennamen an (S. 180), räumt jedoch die Schwierigkeiten einer konsistenten Lektüre ein. Auf Grund einer Interview-Aussage Hans Werner Henzes, dass am Tag der Ankunft Ingeborg Bachmanns auf der Insel Ischia das Fest des Inselheiligen St. Vitus gefeiert worden sei, hat Huml (1999) in ihrer Deutung besonderes Gewicht auf die Nennung dieses Namens gelegt (vgl. bes. S. 103 und 107). Zur Schilderung von Ingeborg Bachmanns Ankunft auf Ischia am Fest des San Vito vgl. auch Henzes Autobiographie (Henze 1996, S. 154 f.). Unabhängig von den realen Gegebenheiten bei Ingeborg Bachmanns Ischia-Aufenthalt ist das Fest im Gedicht jedoch weder als Fest des San Vito deklariert, noch kommt diesem Namen unter den genannten eine besondere Stellung zu.

<sup>365</sup> Das ironische Moment verstärkt sich beträchtlich, wenn man den Bezug zu Bachmanns Hörspiel *Die Zikaden* (W 1, S. 217–268) herstellt, das ebenso wie die *Lieder von einer Insel* 1954 entstanden ist und das titelgebende mythologische Motiv eskapismuskritisch aufgreift.

sicht knüpft die Abendmahlszene des dritten Zyklustexts an die mittlere Versgruppe des zweiten an. Imaginiert dort das Sprecher-Ich für sich und das Du das Eingehen in die Inselgemeinschaft, so bleibt dies doch Teil einer intimen Liebesrede, deren Charakter in der syntaktisch isolierten Nachstellung mitklingt. Die vermeintliche Zeitangabe »morgen am Strand« ist auch lesbar als Verabredung, als Liebesrede, in der adressierendes Ich und empfangendes Du austauschbar werden, die Grenze zwischen paarigem Wir und umgebender Außenwelt jedoch deutlich markiert ist.<sup>366</sup> Entsprechend changiert auch das »Wir« des dritten »Lieds« zwischen partikularer, auf das Paar bezogener und allgemeiner, für die gesamte Festgesellschaft gültiger Bedeutung:

Wir haben Einfalt gelernt,  
wir singen im Chor der Zikaden,  
wir essen und trinken

Spätestens mit dem stilisierten Bild der Verse 13/14 (»halt ich dich an der Hand / mit den Augen«) ist der Blick des Sprecher-Ich buchstäblich vom äußerlichen Festtagstreiben ab- und einer intimen Liebeskommunikation zugewandt. Das Opfer als ritueller Gemeinschaftsakt, der über diese Gemeinschaft hinaus an eine Transzendenz gerichtet ist – hier wird er zur ganz privaten Interaktion von Ich und Du:

und ein ruhiges, mutiges Herz  
opfert dir seine Wünsche.

Dennoch kommt es partiell zu Interferenzen zwischen den genannten Bereichen. Die Art nämlich, wie dieses Ich »seine Wünsche« vorbringt, ist dem rituellen Sprechen nachgebildet, dem es in der Festtagszeremonie begegnet. Ausgehend von bescheiden-altruistischem Fürbitten, steigert das Ich in der Transposition liturgisch-ritueller Redeweise den gefassten Mut (V. 15) zur übermütigen Sehnsuchtsäußerung. Deren erotische Bildlichkeit ist äußerst provokant gegen die auf Leiden gegründete Nobilitierung der Heiligen gesetzt und wird zur umfassenden, ins Globale ausgreifenden Wunschvorstellung:<sup>367</sup>

Honig und Nüsse den Kindern,  
volle Netze den Fischern,  
Fruchtbarkeit den Gärten,  
Mond dem Vulkan, Mond dem Vulkan!

<sup>366</sup> Meist regelrecht als Geheimbund der Liebenden inszeniert, vgl. etwa *Das Spiel ist aus* (WI, S. 82 f.), die Anfangs- und Schlussgedichte des Zyklus *Von einem Land, einem Fluß und den Seen* (Kap. 3.1) und vor allem das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (W 1, S. 269–327) mit seiner zuspitzenden Konzeption von Liebe als utopisch anderem Zustand der »Gegenzeit«, dem dann aber jede Form des von ihm Abweichenden antagonistisch gegenübersteht.

<sup>367</sup> Darin könnte man die zweite Wortbedeutung des Verbs »opfern« mitdenken: Das Ich »opfert« dem Du seine Wünsche, d. h. es gibt sie (als seine rein individuellen) auf.

Das zweifache »Mond dem Vulkan« formuliert nicht nur der Sache nach ein von Demut weit entferntes Begehren. Es ist auch sprachlich ein kühnes, weil doppeltes Bild. Indirekte, figurative Rede ist hier nicht nur die Vulkan-Metapher, die nur im zyklischen Gesamtkontext plausibel dechiffrierbar wird. Auch das Bild des Mondes als Fruchtbarkeitssymbol führt die im Vers zuvor angeschlagene Thematik fort, dreht die Abstraktionsspirale aber zugleich dergestalt weiter, dass sich die beiden in Beziehung gebrachten Isotopieebenen metaphorisch nicht ganz treffen. Der Vulkan, so ließe sich der Wunsch des Ich bei Auflösung von nur einem der beiden Bilder paraphrasieren, soll befruchtet, soll wiederbelebt werden. Innerhalb der hier vorgeschlagenen Deutung: die Erfahrung von Liebe als ephemeres utopisches Zustand soll wieder möglich sein. Die Stelle korrespondiert darin direkt mit dem letzten der »Insel-Lieder«. Wird im Mittelteil des dritten Gedichts, der zugleich Mittelpunkt des Zyklus ist, ein quasirituelles Sprechen erprobt, so wird dieses im Schlussgedicht als Modus poetischer Rede adaptiert. Beschworen wird dann genau jene metaphorische Wiederbelebung des Vulkans, in deren nachdrücklichem Herbeiwünschen auch die Zentralverse aus dem dritten »Lied« kulminieren – und damit die Relation von »Mondlicht« und »erkaltete[m] Krater« aus den Eingangsversen des Zyklus grundlegend neu fassen.

Mit Beginn der vierten Versgruppe vollzieht sich grammatisch ein Tempuswechsel, der zunächst kaum auffällt, weil das Gesagte in einen größeren syntaktischen Bogen eingebunden ist und sich semantisch ganz in die Schilderung des Festablaufs fügt:

Unsre Funken *setzten* über die Grenzen,  
über die Nacht *schlugen* Raketen  
ein Rad, auf dunklen Flößen  
entfernt sich die Prozession und räumt  
der Vorwelt die Zeit ein [...] (Hervorhebung: D. G.)

Nur etwas mehr als zwei Zeilen dauert diese Episode, aber die Grenze zwischen den beiden Zeitebenen markiert einmal mehr eine Absetzung von Liebes-Wir und rituellem Geschehen. Die Prozession »entfernt sich«, das heißt ganz konkret: Ich und Du des Textes sind nicht länger Teil des im Folgenden beschriebenen Vorgangs, sondern nur dessen interpretierende Beobachter. Angezeigt ist damit weniger »die Unmöglichkeit [...], in der Fremde heimisch zu werden«,<sup>368</sup> als vielmehr die Unmöglichkeit der Teilhabe an einem archaisch-ursprünglichen Naturzusammenhang – auch in Form der rituellen Imitation.

Dennoch gibt es auch hier Interferenzen zwischen Liebes- und Festgemeinschaft. Genauer gesagt: Dem erlebenden Ich bietet sich die Deutung eines Zusammenwirkens beider Erfahrungsbereiche an. Dass »über die Nacht [...] Raketen / ein Rad« geschlagen haben, ist ein poetisierendes und doch konkret auf ein Feuer-

<sup>368</sup> Golisch (1997), S. 415.

werk verweisendes Bild,<sup>369</sup> demgegenüber die vorausgegangene Wendung »Unsr Funken setzten über die Grenzen« eine Abstraktion vornimmt, die von vornherein sprachlich auf Transzendierung abzielt. Wiederum lässt sich nicht entscheiden, ob es sich um das kollektive Wir der Festgemeinde inklusive der Liebenden handelt, oder ob die Formel »unsre Funken« auf die Dynamik zwischen den Liebenden selbst verweist – als würden diese wiederum eine Vitalisierung der Umgebung induzieren. Damit würde nicht nur die Selbstzuschreibung der Erlöserrolle im zweiten ›Lied‹ wieder aufgegriffen, sondern das Präteritum auch als Referenz auf die gesamte Inselerfahrung des Paares lesbar. Was das Gedicht verhandelt und als textuelle (Selbst-)Belebung der Sprechinstanz gestaltet,<sup>370</sup> ist aus der Perspektive des Sprechers die wechselseitige Wiederbelebung zwischen Ich und Du und zwischen Paar und Inselgemeinde. Jedenfalls will das Ich durch die Überführung in ein Allgemeines den beobachtbaren äußerlichen Vorgang als symbolische Grenzüberwindung lesen. Das gilt auch im weiteren Kontext: Die nahtlose Einbindung der Präteritumsätze in die Aufzählung der vierten Versgruppe suggeriert einen Zusammenhang der in unterschiedlichen Zeitebenen situierten Vorgänge. Das Übersetzen der Funken als ein im Augenblick des Sprechens bereits Vergangenes erscheint dem interpretativ überformenden Ich rückblickend als eine Art Impulsgeber, geradezu als Initialzündung für das ekstatische »Vorwelt«-Geschehen (V. 25) mit den »schleichenden Echsen, / der schlemmenden Pflanze, / dem fiebernden Fisch«. Dem korrespondiert das Ende der Strophe. Schlägt der Stern dem Berg – und das heißt im Kontext dieses Zyklus: dem erkalteten Vulkan – »auf die Brust«, wird das konkrete Sternschnuppen-Bild überformt in die Vorstellung eines möglichen Entfachens. Entsprechend kann genau »jetzt« die (schon im Ansatz zugleich beängstigende<sup>371</sup>) Hoffnung aufblitzen, »daß die Krater nicht ruhn«.

Soll diese Botschaft nun »dem Festland« verkündet werden, werden das Fest und das Feste als Gegensätze begriffen. Der Fest als Paradigma des ekstatischen Zustands wäre Aufbrechen von Starre, ›Verflüssigung‹ des Erkalteten und Festen.<sup>372</sup> In der Gegenüberstellung von Fest und Festem also vollzieht der Text selbst, wovon er spricht: Äußerlich konstantes Buchstabenmaterial erfährt eine semiotische Dynamisierung. Auch die Heiligenlitanei des Anfangs wird am Ende in neuer, eigensinniger Diktion wieder aufgegriffen. Das Ich spannt die »törichte[n] Heilige[n]« für die Verkündung seiner ganz eigenen Botschaft ein. Ihnen und ihrer ›Torheit‹ wird im fünften ›Lied‹ schließlich dezidiert eine Konzeption des Wissens entgegengehalten werden. Wie im Folgenden deutlich werden soll, meint diese eine Zeugenschaft, die ein doppeltes Wissen verbürgt.

<sup>369</sup> Die Wendung »über die Nacht« ist also nicht zeitlich, sondern metonymisch-räumlich zu verstehen, etwa im Sinne von »über den Nachthimmel«.

<sup>370</sup> Das Moment der textuellen Selbstbehauptung des Ich ist präzise beobachtet bei Gehle (1995), hier bes. S. 140 f.

<sup>371</sup> Die Aufforderung, »standhaft« zu sein, enthält bereits das Bewusstsein eines enormen Risikos, das mit der emphatischen Liebeserfahrung verbunden ist.

<sup>372</sup> Entsprechend das Bild des ›flüssigen Steins‹ im Schlussgedicht.

Zunächst aber wird der euphorischen Schlussperspektive des dritten Gedichts direkt die nüchterne Bilanz eines Scheiterns gegenübergestellt. Das Fortgehen steht antithetisch dem Leitwort »kommen« entgegen. Wiederum erweist sich das Vorausgegangene im Rückblick als ephemere. Das zwangsläufige Ende des Inselaufenthalts und damit die Vergänglichkeit der mit ihm verknüpften Zuschreibungen von elementarer Vitalitätserfahrung ist im vierten ›Insel-Lied‹ bereits selbstverständlich vorausgesetzt. Das ›Fortgehen‹, die Trennung der Liebenden ist geradezu gesetzmäßig; beredenswert sind überhaupt nur der Umgang damit sowie dessen Zweck. Denn dieses Reden ist durchaus zielorientiert: es fragt nach den Bedingungen der Möglichkeit eines ›Wiederkommens‹ (V. 15).

Dass der Text dabei mit der frühen Lyrik Paul Celans im Dialog steht, ist bereits früh erkannt, aber nicht weiter untersucht worden. Mit der bloßen Nennung intertextueller Parallelstellen aber ist es umso weniger getan, als das vierte ›Insel-Lied‹ in besonders demonstrativer Weise mit Celans Lyrik korrespondiert. Spielen die Verse 5 und 6 von Bachmanns Gedicht noch vergleichsweise dezent auf Celans *Die Jahre von dir zu mir* und dessen Eingangsverse an (»Mit dem Blau deiner Augen / deckst du den Tisch unsrer Liebe«),<sup>373</sup> wird der Konnex zu Celans Gedicht *Auf Reisen* mit aller Nachdrücklichkeit gestaltet. Celans Vers »Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist ihm verboten«<sup>374</sup> wird bei Bachmann nicht lediglich zitiert, sondern markant umakzentuiert und in dieser Form als einziger Vers des ganzen Gedichts wortwörtlich wiederholt (V. 4 und 14). Dass diese Wiederholung mittels Interpunktion noch eine Intensivierung erfährt und Celans Gedicht ebenfalls die Szenerie eines Abschiedes entwirft, legt die Vermutung nahe, dass Bachmanns poetische Bezugnahme auf Celans Text sehr viel mehr ist als bloße Reverenzerweisung im Zitat. Das gilt umso mehr, als *Auf Reisen* eine biographisch wie poetologisch zentrale Stellung in Celans Schreiben einnimmt:

#### AUF REISEN

Es ist eine Stunde, die macht dir den Staub zum Gefolge,  
dein Haus in Paris zur Opferstatt deiner Hände,  
dein schwarzes Aug zum schwärzesten Auge.

Es ist ein Gehöft, da hält ein Gespann für dein Herz.  
Dein Haar möchte wehn, wenn du fährst – das ist ihm verboten.  
Die bleiben und winken, wissen es nicht.<sup>375</sup>

<sup>373</sup> Paul Celan: *Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis*. In: Ders.: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, I. Abteilung, 2./3. Band, 1. Teil, hg. von Andreas Lohr unter Mitarbeit von Holger Gehle in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt am Main 2003, S. 92. Die beiden Verse lauten vollständig: »Wieder wellt sich dein Haar, wenn ich wein. Mit dem Blau deiner Augen / deckst du den Tisch unsrer Liebe: ein Bett zwischen Sommer und Herbst.« Hinweis auf den Anklang in Bachmanns Gedicht bereits bei Thiem (1972), S. 253.

<sup>374</sup> Paul Celan: *Auf Reisen*. In: *Werke*, 2./3. Band, a. a. O., S. 105.

<sup>375</sup> Ebd.



Es darf als übereinstimmende Meinung der Celan-Philologie angesehen werden, dass das Gedicht eine poetische Auseinandersetzung Celans mit seiner im Juli 1948 angetretenen Abreise aus Wien gelten kann, die ihn nach Paris als neuem, dauerhaftem Lebensort führte. Mit gutem Grund herrscht jedoch auch die Ansicht vor, dass das Gedicht nicht einfach eine versifizierte Beschreibung der äußeren Reise darstellt.<sup>376</sup> Im Modus poetischer Bildlichkeit ist es vielmehr eine Reflexion über die (Un-)Möglichkeit von Abschied und Zäsursetzung sowie eine komprimierte Poetologie der Erinnerung.

Ziel der Fahrt ist das »Haus in Paris«, das in poetischer Selbstreferenz als »Opferstatt deiner Hände« anvisiert wird.<sup>377</sup> Die Hände als Mittel des Schreibens verrichten ihre Tätigkeit als Opferdienst: Schreiben wird als Gedenken, als Gedächtnis der Toten verstanden. Diesem Tun der Hände wird ein anderes kontrastiv gegenübergestellt. Die Hände derer, von denen gesagt wird, dass sie etwas Bestimmtes (»es«) nicht wissen, und die im Gegensatz zum »Staub« als »Gefolge« (V. 1) zurückbleiben, »winken«. ›Winken‹ und ›Nicht-Wissen‹ stehen aber nicht einfach nur nebeneinander. Vielmehr scheint sich die Unwissenheit der Zurückbleibenden gerade durch ihr Winken auszudrücken, weil damit ein Abschied dokumentiert und darin der aktuelle Vollzug einer Trennung behauptet wird, die es beide als solche für den Reisenden nicht geben kann. Die Abreise bedeutet für den Abfahrenden keine Zäsur, im Gegenteil: der Reisende verschreibt sich dem Gedenken. Und die Trennung von den Zurückbleibenden geschieht nicht im Augenblick des Abfahrens. Was die Winkenden vom Abreisenden trennt, ist vielmehr ihre (sich im Winken nur ein weiteres Mal manifestierende) Unwissenheit selbst – Unwissenheit darüber, dass und warum der Reisende dem Gedenken verpflichtet bleibt. Dessen Trennung von den Bleibenden ist demnach bereits »vor der Abreise«<sup>378</sup> existent. Ebendeshalb ist dem Haar das Wehen verboten. Es wäre das dem Winken komplementäre Signal, dem gewissermaßen eine falsche Semiotik zukäme. Es würde Neuanfang signalisieren, wohingegen die Reise für den Fahrenden unter den Vorzeichen einer wachzuhaltenden Erinnerung steht. Und es würde der Abreise das Pathos eines Aufbruchs verleihen, das den Voraussetzungen und dem Ziel der Reise unangemessen erscheint.<sup>379</sup>

<sup>376</sup> Bartel (2006).

<sup>377</sup> Zu dieser poetologischen Lesart vgl. zum Beispiel Buck (2002), S. 32.

<sup>378</sup> So Celans Notiz »Wien 48 (vor der Abreise)« im Handexemplar von *Der Sand aus den Urnen* (vgl. Paul Celan: *Der Sand aus den Urnen. Mohn und Gedächtnis*. In: Ders.: *Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, I. Abteilung, 2./3. Band, 2. Teil, hg. von Andreas Lohr unter Mitarbeit von Holger Gehle in Verbindung mit Rolf Bücher, Frankfurt am Main 2003, S. 205).

<sup>379</sup> Eine andere Deutung für das Verbot bietet Bartel (2006), S. 172, an, wenn sie die Textstelle auf tatsächliche Verbote durch die Nationalsozialisten bezieht: »Erzwungenes Abschneiden der Haartracht, die Kopfrasur, aber auch Verbote, sich zu rasieren, zählten zu den antisemitischen Gesetzen und KZ-Praktiken des Nationalsozialismus.« Mit Si-

Das Motiv des wehenden Haares wird nun bei Bachmann in einem unterschiedlichen Kontext und mit scheinbar entgegengesetzter Stoßrichtung verwendet: Der, der bei Bachmann unter ganz anderen Voraussetzungen »fortgeht«, *muss* »fahren mit wehendem Haar«. Aus dem Verbot ist also ein Gebot geworden. Anders aber als es bei isolierter Betrachtung der intertextuellen Verweisstellen scheint, entwirft Bachmann im Insel-Zyklus ein Programm, das mit Celans Gedicht die Poetologie der Erinnerung gemeinsam hat, dabei allerdings einen ganz eigenen Akzent setzt. Das soll im Folgenden deutlicher werden.

»Wenn einer fortgeht« – so ähnlich wie das vierte der ›Insel-Lieder‹ beginnt auch der Zyklus *Von einem Land, einem Fluß und den Seen*. Während der ›Eine‹ dort aber »Krumen [...] für den Verlorenen hinter sich« streut,<sup>380</sup> wird hier exakt das Gegenteil verlangt. Jedes Souvenir soll vernichtet, jede Art von Verbindung zum Verlassenen soll getilgt werden. Der ›Eine‹, der hier fortgeht, hat den gemeinsamen Aufbruch bereits versucht (erstes ›Insel-Lied‹), sein Abschied gilt nun der mit der Insel verknüpften (Liebes-)Hoffnung selbst. Diesen Verlust zu kompensieren, schlägt die Sprechinstanz des Gedichts eine radikale, als alternativlos deklarierte Lösung vor (»muss«). Alle sichtbaren Relikte als Verweise auf den gemeinsamen Inselaufenthalt und selbst die allgemeinen Insignien für Liebe, Glaube und Hoffnung (»Herz, Anker und Kreuz«) sollen dem Meer überantwortet, das Bewusstsein einer veränderten Situation mit Nachdruck demonstriert werden. In diesem Zusammenhang erfährt auch das Motiv des wehenden Haares gegenüber Celans Gedicht eine Verschiebung in die Thematik des Liebesabschieds. Der Fahrende muss den Abschied zelebrieren, die Unwiderrufflichkeit der Trennung in äußeren Zeichen des Einschnitts dokumentieren, um sich lösen, gar den Verlust in Freiheitsempfinden umdeuten zu können. Gefordert wird ein Sichlösen durch einen performativen Akt, der, in der Art einer sich selbst erfüllenden Prophetie, bewirken soll, was er demonstriert. Entsprechend ist die Redesituation in der Wiederholung von Vers 4 bereits eine veränderte. Doch bleibt offen, ob die im Ausrufezeichen angedeutete stärkere Emphase ein erstes Gelingen oder ein nur umso verzweifelteres Herbeiredenwollen bedeutet.<sup>381</sup>

Bleibt die Gewissheit, mit der diese Stimme ein Wiederkommen in Aussicht stellt, dennoch unbeirrt, so ist es der unerwartete Bruch der Sprechsituation am Ende, der doch eine Irritation bewirkt. Erst vom Schluss des Gedichts her wird deutlich, dass das Gedicht nicht mit der Stimmenrede zusammenfällt, vielmehr

cherheit ist dieser Aspekt entscheidend mitzudenken für den Bedeutungsumfang, den das Wort ›Haar‹ bei Celan hat. Für das Verbot in *Auf Reisen* aber geht Bartels Deutung m. E. nicht recht auf. Dass dem Haar das Wehen verboten ist, impliziert, dass es theoretisch wehen *könnte*. Würde der Text auf die erzwungene Kopfrasur verweisen, enthielte er also ein Wort, das eine Verunmöglichung benennt, nicht ein Verbot. Bartels zweiter Hinweis auf die Verbote, sich zu rasieren, führt für die Frage, warum dem Haar das Wehen verboten ist, nicht weiter.

<sup>380</sup> W 1, S. 84.

<sup>381</sup> Das wird auch für die Beschwörungsrede des fünften ›Liedes‹ im Ganzen gelten.

eine Ebene darüber angesiedelt ist. Die Aufteilung des letzten Verses auf verschiedene Sprechinstanzen überführt den Text ebenso augenfällig wie ungewöhnlich in eine dialogische Konstellation:

Dann wird er wiederkommen.

Wann?

Frag nicht.

Die kurze Antilabe verursacht im letzten Moment einen Bruch, der auf das gesamte Gedicht zurückwirkt und die Absolutheit der ersten (und einzig geglaubten) Stimme aushebelt. Deren finales »Frag nicht« fügt sich zwar konsequent in das Gesagte: Schon die Frage nach dem Zeitpunkt der Rückkehr würde deren Möglichkeit vereiteln, weil auch sie der geforderten radikalen gedanklichen Loslösung von der Inselerfahrung zuwiderliefe. Aber die Sätze, die eine Art Gebrauchsanweisung geben wollen, werden plötzlich markiert als Vorschlag einer gleichsam von außen kommenden Einzelstimme. Von diesem Vorschlag aber ist weder klar, ob er als (ohne jede Begründung gesetzte) Bewältigungsstrategie überhaupt sinnvoll, noch ob er für das nur am Wann interessierte Ich praktikabel sein kann.

Mit Ende des vierten ›Liedes‹ ist auch im zyklischen Verlauf ein Einschnitt erreicht. Ist für die ersten vier Gedichte eine narrative Linie von der Ankunft auf der Insel bis zum Abschied von ihr gezogen, so ist die Kontinuität zwischen Schlussgedicht und Vorausgehendem rein metaliterarisch. Das gilt zunächst im Kleinen für die Korrelation von letztem und vorletztem ›Lied‹. Dieses weist als einziger Zyklustext keine strophische Gliederung auf, ist intern jedoch stark strukturiert durch die Kombination von jeweils einer durchgängigen Anapher (»er muß«) und Epipher (»ins Meer«) – ein Verfahren, das dann, in völlig anderem Ton, zum dominanten Formprinzip des Finalgedichts wird. Auch in Bezug auf den zyklischen Gesamtzusammenhang ist der Schlusstext viel eher über den Sprechmodus und motivisch-thematisch integriert als narrativ. Hier wird die Vulkan-Bildlichkeit als zentrales Motiv des Zyklus am prägnantesten aufgegriffen, genauer gesagt: Es wird überhaupt erst durch das Schlussgedicht zum zentralen Motiv der Textfolge.

Was nun in insistierender Gewissheit behauptet wird, beansprucht eine Gültigkeit, die unabhängig ist von der Frage des Scheiterns oder Gelingens jener Unternehmung, die in den vier Gedichten zuvor reflektiert worden ist. Die Art und Weise der Rede aber erscheint auf metatextueller Ebene aus dem Vorausgegangenem abgeleitet. Das rhythmisierte und auf Wiederholungsstrukturen basierende rituelle Sprechen, das im Mitteltext in Gestalt der Heiligenlitanei *zitiert* wurde, wird hier *imitiert* als eine dem ursprünglichen liturgischen Kontext völlig enthobene Technik lyrischer Rede. Auch motivisch wird vor allem an das dritte der ›Lieder‹ angeknüpft. War dort die Sprechinstanz am Höhepunkt der Festeuphorie zu der Überzeugung gelangt, »daß die Krater nicht ruhn«, so ist nun das gesamte Gedicht vom Bild des beschworenen und zugleich in seiner Zerstörungskraft erkannten Feuers dominiert. Mit dieser Metaphorik greift Bachmann ein altes Bild für die Ambivalenz der erotischen Liebe auf, das auch in der Parallelisierung

von Liebe und *Vulkanfeuer* ein jahrhundertealter Topos ist,<sup>382</sup> hier jedoch in der zeithistorischen Situation nach 1945 steht. Wenn die Sprechinstanz am Ende von Bachmanns ›Lieder‹-Zyklus mit einem nicht aufzählenden, sondern insistierenden »und« die (moralische) Reinheit des Liebesfeuers behauptet (V. 2), bekommt diese traditionelle Zuschreibung<sup>383</sup> einen spezifisch aktuellen Kontext. Spricht sich in der vehementen Verteidigung dieses Feuers das Bewusstsein dafür aus, dass nach 1945 auch die Liebe als emphatische Form von Positivität ihre Selbstverständlichkeit verloren hat, so beharrt dieses Ich doch mit allem Nachdruck auf der Legitimität von Liebeserfahrung, weil es Liebe als eine Größe begreift, die »unter der Erde«, das heißt außerhalb des Bereichs menschlichen Handelns situiert ist und demnach, unabhängig von ihm, auch von dessen äußerster Schuldhaftigkeit nicht desavouiert werden kann.

Zur Natur dieses ›reinen Feuers‹ aber gehört auch sein zerstörerisches Potenzial, das sich hier wie in zahlreichen anderen Bachmann-Texten in drastischen Bildern des Versengens äußert (V. 8).<sup>384</sup> Erotische Liebe bedeutet bei Bachmann immer auch drohende Vernichtung; sie ist größtmögliche Ambivalenz.<sup>385</sup> Ihre Beschwörung ist deshalb zugleich Menetekel – eine Konstellation, die im letzten Verspaar noch zusätzliche Bedeutungsdimensionen erhält, wenn das zuvor im Zyklus entfaltete Paradigma der Ankunft wiederaufgenommen wird:

Es kommt ein großes Feuer,  
es kommt ein Strom über die Erde.

Mit der prophezeiten Ankunft des »über die Erde« kommenden großen Feuers wird die Motivik in Revolutionsbildlichkeit überführt und behält zugleich etwas von der messianischen Konnotation, die dem Verb »kommen« bereits im zweiten und dritten ›Lied‹ beigegeben war. Bachmann betreibt hier tatsächlich eine Art Theologie – mit Eros als Gott. Das Gedicht kulminiert in einem Schluss-Satz, der ebenso als Vorhersage wie als Versprechen lesbar ist: Ein Wir, das wiederum paarig oder kollektiv interpretierbar ist, soll Zeuge einer gegen das Erkalten (erstes ›Lied‹) gesetzten Rebellion der Liebe werden, die als regelrechte Epiphanie gezeichnet ist. Der Schluss-Satz aber tritt markant heraus aus dem quasirituellen Sprechen zuvor. Die anaphorische Wiederaufnahme ist aufgegeben, ein neues Subjekt eingeführt,

<sup>382</sup> Vgl. etwa die Studie von Richter (2007) zur Geschichte des Vesuv, hier bes. S. 59–65.

<sup>383</sup> Beispielsweise als »foco intaminato e puro« in den Schlussversen von Giacomo Leopardis Langgedicht *Il primo amore* (Giacomo Leopardi: *Canti. Gesänge. Zweisprachige Ausgabe*. Nachgedichtet von Michael Engelhard, Berlin 1999, S. 84–90, hier: S. 90).

<sup>384</sup> Diese Drastik bleibt unberücksichtigt, wenn das Bild der Lava als »Signum des unterirdisch-halbbewußt fließenden elementaren Sprachstroms« (Lindemann 2000, S. 150), gelesen wird. Dass der Text dennoch eine gewichtige sprachreflexive Dimension hat, soll im Folgenden deutlich werden.

<sup>385</sup> Vgl. dazu vor allem auch die *Lieder auf der Flucht*, insbesondere die Gedichte V und VI (Kap. 3.3).

exponierte Einzelstellung<sup>386</sup> löst sowohl die Paarigkeit ab als auch die Einbindung in das Prinzip variierender Wiederholung. Vom Vorigen abgehoben, beansprucht der letzte Vers ein Eigengewicht, das die Grenzen des Liebesdiskurses überschreitet und die dominante Wortbedeutung von »Zeugen« im Sinne historischer Bezeugung hervortreten lässt. Im letzten Hauptwort schließt der Text damit noch einmal Liebesdiskurs und Erinnerungspoetik zusammen: Die Erfahrung von Liebe kann überhaupt nur anvisiert werden unter den Bedingungen des Wissens und des historischen Bewusstseins.

Dieses Bewusstsein schließt eine sprachreflexive Komponente notwendig mit ein, der ein Gedicht, das traditionelle Metaphorik aufgreift, in besonderer Weise Rechnung tragen muss. Denn selbst unter der Voraussetzung, dass das Feuer, von dem die ›Insel-Lieder‹ sprechen, »rein« ist – die (Liebes-)Sprache ist es nicht mehr. Die Worte transportieren die Bedeutungskontexte, die ihnen die Geschichte gegeben hat, notwendig mit, und das verändert auch den Gebrauch etablierter Bilder und Topoi. Wenn das Gedicht im achten Vers die Metaphorik des sengenden Feuers mit dem körperlichen Bild des »Gebeins« kombiniert, hat auch das seine Vorläufer in einer jahrhundertelangen literarischen Tradition. Schon bei Vergil ist vom Feuer die Rede, das der grausame Gott der Liebe (»durus amor«<sup>387</sup>) dem Jüngling »in ossibus«, also »ins Gebein« wirft.<sup>388</sup> Nach 1945 aber lässt sich definitiv nicht mehr rein metaphorisch von versengtem Gebein reden, weil das Bild unweigerlich an die realen Krematorien denken lässt. Auf diese schockartig bewusst werdende Einsicht, dass nach 1945 Sprechen (und Erleben) auch da assoziativ ins Entsetzliche kippen kann und die Verbrechen der Nazidiktatur gedankliche Präsenz erlangen, wo der Kontext ein gänzlich anderer ist, reagiert das Gedicht mit dem Durchbrechen seiner ebenso schlichten wie festen Architektur. Die Struktur wird nämlich nicht, wie Sergio Corrado meint, bis zum Ende durchgehalten.<sup>389</sup> Vielmehr wird das triolettartige Schema mit nur zwei Reimen durch Vers 9 als einziger Weise gleichsam reflexartig verlassen, die festgefügte Ordnung, die der Epipher »Erde« die Finalstellung des jeweils ersten von zwei Versen zugeschrieben hatte, umgestoßen. Nicht länger wird die Existenz des Feuers behauptet und seine Wirkung be-

<sup>386</sup> Einschränkung ist hier zu sagen, dass der Vers im Erstdruck nicht von den beiden vorigen abgesetzt war (vgl. *Jahresring 54. Ein Schnitt durch Literatur und Kunst der Gegenwart*, hg. von Rudolf de le Roi u. a., Stuttgart 1954, S. 39–42, hier: S. 42). So oder so bleibt er syntaktisch und gedanklich eigenständig gegenüber dem Vorausgehenden und markiert augenfällig eine Abweichung vom Verspaar-Schema des Gedichts.

<sup>387</sup> Eine ganz ähnliche Wendung zitiert Bachmann als Motto für die *Lieder auf der Flucht* aus Petrarca's *Trionfi*. »Dura legge d' Amor!«, heißt es dort (vgl. auch Kap. 3.3).

<sup>388</sup> Vergil: *Georgica*. In: Ders.: *Landleben: Catalepton, Bucolica, Georgica*, hg. von Johannes und Maria Götte, Zürich 1995, S. 158.

<sup>389</sup> Corrado (2005), S. 316, spricht von »parallelismo perfetto« und meint, »la struttura perfettamente architettata in distici [...] si completa nel distico finale«. Das letzte Verspaar markiert im Durchbrechen der Reimstruktur (V. 9) aber gerade eine formale Abweichung zu den vorigen.

schrieben, sondern nur noch dessen futurische Ankunft beschworen («es kommt»), weil die Hoffnung auf dessen unmittelbare Präsenz nach dem Bewusstwerden der Fragilität aller Positivitätserfahrung und der Fallibilität von Sprache umso dringlicher wird. Der angeblich »Glück und Zuversicht aussprechende Zyklus *Lieder von einer Insel*«<sup>390</sup> ist damit vor allem Diagnose einer umfassenden Verheerung, die noch gegenwärtiges Erleben prägt. Bachmann baut den Insel-Zyklus auf traditionellen Bildern auf und führt vor, wie sich plötzlich völlig unterschiedliche Gedächtnisschichten überlagern können, weil die Bilder in bestimmten Konstellationen auf verstörende Weise andere Assoziationen aufrufen.

Diese (nicht nur) sprachreflexive Dimension und das im Schlussvers artikulierte Bekenntnis zur Zeugenschaft führen zurück auf die im vierten ›Insel-Lied‹ explizit gemachte intertextuelle Relation zu Celans Gedicht *Auf Reisen*, dessen strukturgebende »Es ist«-Anapher auch für das letzte der *Lieder von einer Insel* konstitutiv wird. Bachmanns Insel-Zyklus verschreibt sich performativ und deklaratorisch einer geschichtsbewussten Erinnerungspoetik, die allerdings auf einer doppelten Zeugenschaft beharrt. Bezeugt werden soll auch die noch immer vorhandene Möglichkeit von Liebeserfahrung. Wo im katholischen Ritus die Heiligen zu Bürgen werden, steht hier die Zeugenschaft des »Wir«. An die Stelle der Anbetung »törichte[r] Heilige[r]« (drittes ›Lied‹) setzt der Zyklus die Hoffnung auf wissende Liebende. Dabei allerdings wird diese Hoffnung innerhalb der radikalen Liebeskonzeption Ingeborg Bachmanns auf eine selbst potenziell zerstörerische Instanz gesetzt.<sup>391</sup>

Über das Abgründige und Verstörende der *Lieder von einer Insel* sollte deshalb auch die äußerliche Symmetrie der zyklischen Anlage nicht hinwegtäuschen, die das erste, dritte und fünfte Gedicht sowie das zweite und vierte Gedicht besonders eng korreliert. Die Symmetrien, wie sie auch dem zweiten und dritten Einzelgedicht mit ihrer je spiegelbildlichen Versgruppierung und kyklischen Struktur eignen,<sup>392</sup> sind nicht Dekor, sondern beziehungsstiftend. Sie lassen die Diskrepanzen zwischen dem Korrelierten umso stärker hervortreten. Dem »Wenn du auferstehst / Wenn ich aufersteh« aus Gedicht zwei steht kontrastiv das »Wenn einer fortgeht« von ›Lied‹ vier gegenüber. War dort die Auferstehungstoptie bildlich mit der Absenz eines Boots (V. 4) gefasst worden, die einen dauerhaften Aufenthalt auf der Insel bedeuten würde, gehen hier das Verlassen der Insel und die Fahrt übers Meer bereits als unumstößliche Gewissheit voraus. Ähnliches gilt für die Relation von Eröffnungs-, Mittel- und Schlussgedicht. Sie sind über das zentrale Motiv des Vulkans verknüpft, das aber erst im letzten Gedicht als dominantes zum Vorschein kommt. Zwar bleibt das im ersten ›Lied‹ geschilderte Erleben Voraussetzung für

<sup>390</sup> Hapkemeyer (1990), S. 64.

<sup>391</sup> Monographisch hat sich dieser Ambivalenz zuletzt die Dissertation von Peters (2009) gewidmet. Am treffendsten hat vielleicht Peter von Matt (1989), S. 229–273, die Radikalität von Bachmanns Konzeption herausgearbeitet.

<sup>392</sup> Beide Gedichte nehmen am Ende keherversartig auf den Anfang Bezug, allerdings indem sie jeweils eine gewichtige Differenz markieren (vgl. die Ausführungen oben).

die Beschwörungsrede des fünften, weil erst die Ahnung einer möglichen Liebes- und Vitalitätserfahrung im zyklischen Verlauf ein Herantasten an eine gesteigerte Intensität von Sprechen und Erleben ermöglicht. Spätestens vor der Kontrastfolie des kurzen ekstatischen Zustands am Ende des Inselfests (drittes ›Lied‹) wird jedoch das Gedämpfte des im ersten Gedicht geschilderten Erlebens deutlich, gegen das die Beschwörungsrede des Schlusstexts aufbegehrt. Literarisches, historisches und aus kultureller Praxis entnommenes Zitieren geht in den ›Insel-Liedern‹ einher mit der Beobachtung von Zitation (explizit vorgeführt im dritten ›Lied‹, selbst-reflexiv im fünften). Dieses Verfahren lässt sich direkt mit dem Prinzip zyklischer Textorganisation in Zusammenhang bringen. Die Korrelation von Einzeltexten und damit von verschiedenen Stimmen, Perspektiven und Kontexten ermöglicht ein ständiges Gegeneinanderhalten verschiedener Gedächtnis- und Erlebnisschichten. Dabei reflektiert sich die Sprache der Gedichte als eine, die aus der Diskrepanz zwischen utopischem Entwurf und dem Bewusstsein einer konträren Realität entsteht. In der Bildlichkeit des Zyklus gesprochen: Diese Spannung bewirkt eine sprachliche Selbstbefuerung, die ein emphatisches und doch höchst bewusstes Sprechen wie dasjenige im Schlussgedicht erst hervorbringen kann. Die *Lieder von einer Insel* befragen also nicht nur das Verhältnis von Liebeserfahrung, Sprache und Geschichtsbewältigung, sondern auch ihre eigene Genese.

### 3.3 Liebe und andere Teufelskreise: *Lieder auf der Flucht*

#### *Lieder auf der Flucht*

*Dura legge d'Amor! ma, ben che obliqua,  
 Servar convensi; pero ch'ella aggiunge  
 Di cielo in terra, universale, antiqua.  
 Petrarca, ›I Trionfi‹*

I

Der Palmzweig bricht im Schnee,  
 die Stiegen stürzen ein,  
 die Stadt liegt steif und glänzt  
 im fremden Winterschein.

5 Die Kinder schreien und ziehn  
 den Hungerberg hinan,  
 sie essen vom weißen Mehl  
 und beten den Himmel an.

10 Der reiche Winterflitter,  
 das Mandarinengold,  
 treibt in den wilden Böen.  
 Die Blutorange rollt.