Surrealistische Poetik

in der Prosa Ingeborg Bachmanns

Dissertation zur Erlangung des
akademischen Grades eines Doktors der Philosophie (Dr. phil.)

vorgelegt von
Ramona Trufin

an der

Universität Konstanz

Geisteswissenschaftliche Sektion

Fachbereich Literaturwissenschaft

Tag der mündlichen Prüfung: 04.12.2014

1. Referentin: Frau Professorin Dr. Almut Todorow

2. Referent: Herr Professor Dr. Manfred Weinberg

Konstanzer Online-Publikations-System (KOPS)
URL: http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:bsz:352-0-373460

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung **4**

2. Stand der Forschung **15**

3. Surrealismus und die Nachkriegszeit **24**

3.1. Surrealismus im Kontext der europäischen Avantgarden 24
3.2. Stationen des europäischen Surrealismus nach 1945 34
3.2.1. Französischer Surrealismus 38
3.2.2. Rumänischer Surrealismus 51
3.2.3. Wiener Surrealismus 64
3.2.4. Deutscher Surrealismus 70
3.3. Zusammenfassung 78

4. Ingeborg Bachmanns theoretische Begegnungen mit dem Surrealismus **81**

4.1. Poesie und Leben, Realität und Traum 86
Frankfurter Vorlesungen, Ein Ort für Zufälle
4.2. Das Wunderbare, der Wahnsinn und der „andere“ Zufall 97
Ein Ort für Zufälle
4.3. „Surrealität“ und „Utopie“ 105
Literatur als Utopie, Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar, Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises
4.4. Die wirkliche Lokation und die „poetische Dislokation“ der Sprache 110
Frankfurter Vorlesungen, Das Gedicht an den Leser, Wozu Gedichte?, Biographisches
4.5. Politische Dichtung und „dichterische Politik“ 116
Frankfurter Vorlesungen, Römische Reportagen, Entwürfe zur politischen Sprachkritik, Tagebuch, Europa und Marxismus, Jede Jugend ist die dümmste, Leipzig
4.6. Zusammenfassung 127

5. Ingeborg Bachmanns literarische Begegnungen mit dem Surrealismus 129

5.1. Die Subversion der Wahrnehmung. Die Konfrontation und Aufhebung der Gegensätze – der Entwurf einer neuen Welt 131
5.1.1. Nord – Süd, Ost – West 132
5.1.2. Großstadt – Provinz 141
5.1.3. Raum – Zeit, Oben – Unten 151
5.1.4. Außenwelt – Innenwelt 161
5.1.5. Mann – Frau 172
5.1.6. Zusammenfassung 189

5.2. Die Subversion der Realität durch Traum, Wachtraum, Rausch, Wahn, Horror und „schwarzen“ Humor – der Entwurf eines freien Menschen 192
5.2.1. Surrealistische Träume, Visionen, Halluzinationen und Wahnvorstellungen 195
5.2.2. Surrealistische Traum- und Schreckensbilder 228
5.2.2.1. Ikonographie der Verfremdung: Kombinatorik und Metamorphose 230
5.2.2.2. Inszenierung des Schreckens: Zwischen Horror und Humor 253
5.2.3. Zusammenfassung 280

5.3. „Das Spielfeld ist die Sprache“ – Die Subversion der Sprache und der Entwurf einer „neuen Sprache“ 282
5.3.1. „*Détournement*“ oder die Entstellung der Sprache 286
5.3.2. „*Dépaysement*“ oder die Entfremdung der Sprache 299
5.3.3. Zusammenfassung 323

6. Schlussbemerkungen 326

7. Danksagung 328

8. Siglen- und Literaturverzeichnis 329

1. Einleitung

„… in der Finsternis entstehen die Einbildungen und die Nachbildungen, die herausrollen aus einem Kopf, aus einem Mund, der von ihnen spricht, die Wahnbildungen und Wahrbindungen...“

Ingeborg Bachmann, „*Das Buch Franza*“ (KA 2: 89)

Seit seiner offiziellen Gründung im Jahr 1924 in Paris hat der europäische Surrealismus wie bisher kaum eine andere Bewegung die Literatur, Malerei und Bildhauerei, die Musik, den Film und das Theater zutiefst geprägt und bis heute beeinflusst. Die deutschsprachige Literatur, die nach 1945 eine poetische Neuorientierung und Überwindung der *Stunde Null* suchte, knüpfte an die gesellschaftlichen und kulturellen Modelle der Moderne vor 1933 an. In diesem Sinne forderten die Literaturwissenschaftler Uwe Hebekus und Ingo Stöckmann dazu auf, „die kulturelle Moderne nach 1945 von den politischen Totalitarismen des 20. Jahrhunderts abzutrennen und in dieser Absicht eine gleichfalls durch eine Zäsur abgetrennte kulturelle Moderne vor 1933 legitimatorisch in Anspruch zu nehmen“.[1] Von einer klaren Tendenz zur „Normalisierung“ als Reaktion auf „die extreme Denormalisierung von 1933-1945“[2], die das 20. Jahrhundert kulturhistorisch neu definiert, spricht Jürgen Link. Im Rahmen der Normalismus-Theorie unterscheidet er zwischen einem „*Protonormalismus*“ und einem „*Flexibilitäts-Normalismus*“, die nicht als zwei entgegengesetzte „Pole“, sondern als eine „aporetische siamesische Bifurkation“ des Normalfeldes zu verstehen sind.[3] Der Unterschied besteht darin, dass der „Protonormalismus“ eine fixe Struktur aufweist, die mit der „maximalen Komprimierung der Normalitäts-Zone“ einhergeht, im Gegenzug zum „Flexibilitäts-Normalismus“, der auf die „maximale Expandierung und Dynamisierung der Normalitäts-Zone“ zielt.[4] Kulturhistorisch wird der Protonormalismus mit dem NS-Faschismus als „Hitlers durchgedrehte(m) Protonormalismus“ in Verbindung gebracht, während „die Dominanz des flexiblen Normalismus“ zur „kulturelle(n) Hegemonie“ in den USA führt.[5] Vor diesem Hintergrund erscheint der Surrealismus mit dessen Konzept der Überschreitung der Normalitätsgrenzen als Polemik gegenüber dem

[1] Hebekus / Stöckmann 2008: 9.
[2] Vgl. Link 2009, hier S. 23.
[3] Ebd., S. 59.
[4] Ebd., S. 54.
[5] Ebd., S. 321f.

Protonormalismus und später gegenüber dem damit verbundenen NS-Faschismus. Diese kulturhistorischen und -theoretischen Diskursansätze eröffnen den Blick auf einen multidimensionalen Surrealismus-Begriff, der nach 1945 die kritische Auseinandersetzung der Autorengeneration mit der „Zäsur“ der NS-Zeit und mit ihren soziopolitischen und kulturellen Folgen für die Nachkriegsgegenwart rechtfertigt. Die deutschsprachigen Nachkriegsautoren, zu denen auch Ingeborg Bachmann, Paul Celan oder Peter Weiss gehören, reagierten auf eine solche geschichtliche, gesellschaftliche und politische „Zäsur“ bzw. „Denormalisierung“ durch die NS-Zeit mit neuen poetischen Mitteln, die teilweise auf die flexiblen, dynamischen Dispositive des Surrealismus zurückzuführen sind. Fast dreißig Jahre nach der Gründung der surrealistischen Bewegung in Paris stehen nicht mehr die surrealistischen Programme, sondern die surrealistischen Ideen und Verfahrensweisen im Mittelpunkt.

Die Ideen des Surrealismus mit der Autorengeneration nach 1945 in Verbindung zu bringen, ist an sich nicht neu. In ihrem Vorwort zum Band „Metapher und Geschichte“ verweisen Klaus Müller-Richter und Arturo Larcati auf die Auswirkungen der surrealistischen Bildlichkeit auf den poetischen und poetologischen Diskurs der deutschen Literatur nach 1945 und analysieren verschiedene Reaktionen der deutschsprachigen Nachkriegsautoren auf surrealistische Metaphern. So würde auch Ingeborg Bachmann neben Karl Krolow, Paul Celan und Peter Weiss an eine gewisse „Tradition“ des Surrealismus anknüpfen – so die Autoren – und versuchen, die poetischen Verfahren des Surrealismus „zu modifizieren und für den eigenen Ausdruckswillen fruchtbar zu machen“.[6] Trotz dieses zu Recht hier angesprochenen Transformationsprozesses, der ein originelles Markenzeichen von Bachmanns Werk ist, hinterließ die Auseinandersetzung der Autorin mit dem Surrealismus noch folgenreichere Spuren in ihren Werken, die von der bisherigen Bachmann-Forschung noch nicht untersucht worden sind. Eine genaue Analyse der Kompositions- und Darstellungsverfahren in Bachmanns poetologischen und poetischen Prosaschriften unter Berücksichtigung der Entwicklungslinien des europäischen Surrealismus vor und insbesondere nach 1945, lässt Bachmanns Werk – so meine Forschungshypothese – in einem viel weiteren kulturhistorischen und politischen Kontext des europäischen Surrealismus erscheinen, als bisher vermutet. Solchen ‚versteckten‘ surrealistischen Spuren in der Prosa einer der bedeutendsten Schriftstellerinnen der deutschsprachigen

[6] Müller-Richter / Larcati 2007: 7-13, S. 11.

Literatur nach 1945 nachzugehen, ist Gegenstand und Innovation der vorliegenden Arbeit.

Ingeborg Bachmann (1926-1973), anders als Franz Kafka, der im offiziellen Geburtsjahr des französischen Surrealismus starb, war bereits als junge Autorin mit den Desideraten, Prinzipien, Programmen, Erfolgen und Misserfolgen der surrealistischen Bewegung französischer Provenienz vertraut. Darüber hinaus interessierte sie sich für surrealistische Werke, die den verschiedenen Entwicklungsphasen des Surrealismus zuzuordnen sind. Davon zeugen nicht nur der Bestand ihrer Privatbibliothek[7] und die kritische Auseinandersetzung mit dem historischen Surrealismus in den Frankfurter Poetik-Vorlesungen, sondern auch ihre poetologischen Auffassungen über das Verhältnis von Realität, Leben, Kunst und Sprache in den Interviews, Reden und Essays. Bei der Lektüre von Ingeborg Bachmanns Erzähltexten ist eine inwendige Verwandtschaft mit der surrealistischen Poetik zu bemerken, die von der Konfrontation und Aufhebung der Gegensätze, der Integration des Traumgeschehens in die Realität und bis hin zu den unterschiedlichen Manifestationen des unkonventionellen Denkens in einer neuen Sprache, ein breites Spektrum von Paradigmen surrealistischer Herkunft abdeckt.

Die bisherigen wenigen Forschungsansätze über Bachmanns Beziehung zum Surrealismus basieren hauptsächlich auf dem Verständnis des Surrealismus in seiner frühhistorischen programmatischen Phase, die den Automatismus und die Gewalt in den Vordergrund stellt. Bachmanns Auseinandersetzung mit diesen Schlüsselkonzepten des frühen Surrealismus in den Frankfurter Vorlesungen und ihre Bezugnahme auf die automatische Schreibweise und die Gewaltmetaphorik wurden als radikale Distanzierung der Autorin von der surrealistischen Ästhetik interpretiert. Gleichwohl wurden Surrealismus und Ästhetizismus innerhalb der Klassischen Moderne gleichgesetzt, als es um die Rolle der „gerichteten Innovation“[8] in Bachmanns Werk

---

[7] Nach brieflicher Auskunft von Herrn Ass.-Prof. Dr. Robert Pichl (Brief vom 02.12.2009) verzeichnet die Privatbibliothek Ingeborg Bachmanns u.a. Werke von Guillaume Apollinaire („*Der gemordete Dichter*“), André Breton („*L'amour fou*“, „*Nadja*“), Salvador Dali („*Tagebuch eines Genies*“), Paul Celan (u.a. „*Der Sand aus den Urnen*“, „*Mohn und Gedächtnis*“, „*Edgar Jené - Der Traum vom Träume*“, „*Atemwende*“, „*Die Niemandsrose*“, „*Fadensonnen*“, „*Lichtzwang*“, „*Schneepart*“, „*Sprachgitter*“, „*Gespräch im Gebirg*“) und Peter Weiss (u.a. „*Abschied von der Eltern*“, „*Das Gespräch der drei Gehenden*“, „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*“, „*Fluchtpunkt*“). Dies hieße jedoch nicht, dass Ingeborg Bachmann auch andere Surrealisten nicht gelesen oder gekannt hätte. Aufschlussreich in diesem Zusammenhang sei ihre Bekanntschaft mit Edgar Jené, der fast alle Werke des frühen französischen Surrealismus in seiner Privatbibliothek besaß und sie seinem Bekannten- und Freundeskreis zum Lesen zur Verfügung stellte (vgl. Ryland 2010: 50). Für die o.g. briefliche Auskunft danke ich Herrn Ass.-Prof. Dr. Robert Pichl (Wien).

[8] Vgl. Larcati 2007: 113-134, v. a. S. 124-129.

ging. So blieb dabei die über die Programmatik hinausreichende multiple Medialität des europäischen Surrealismus mit den vielfältigen Interferenzen zwischen Literatur, Malerei und Film, die seine ästhetische Entwicklung nach 1945 kennzeichnet, weitgehendst unberücksichtigt.

Vor der Gefahr, den Surrealismus „als die enggefasste Bretonsche Ästhetik des irrationalen Schöpfungsvorganges“[9] zu verstehen, warnte u.a. der Kunsthistoriker Reinhold Hohl. Für ihn ist der Surrealismus ein „Stilbegriff, der bestimmte künstlerische Absichten und ihre bewussten, kontrollierten Lösungen bezeichnet“, indem er „ein neues Verständnis von Bildraum und Bildgegenstand“[10] als Kriterium setzt. Diese neue Beziehung zum Bild, die Realität und Traum miteinander vermischt, generiert die surrealistische „*paysage mental*“ („*geistige Landschaft*“), die den Surrealismus in seiner komplexen, multimedialen Dimension zeigt, wie etwa auch in Gemälden von Yves Tanguy oder Max Ernst zu sehen ist. Dieses Kriterium gilt auch für die Entwicklung der europäischen Kunst und Literatur nach 1945, die gleichzeitig auf die Traditionsmodelle der Klassischen Moderne rekurriert und die avantgardistischen Impulse der Jahrhundertwende – insbesondere die theoretischen und poetischen Ansätze des Surrealismus – wieder aufnimmt und auf individuelle Art und Weise fortsetzt. Die lateinamerikanische Literatur nach dem Zweiten Weltkrieg wiederum (z.B. Octavio Paz, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes) ist beispielsweise von dem europäischen, vor allem dem französischen und spanischen Surrealismus geprägt worden.[11]

Um Ingeborg Bachmanns Beziehung zum Surrealismus fundiert zu befragen und somit eine Lücke in der Bachmann-Forschung schließen zu können, soll vor dem Hintergrund der neuen Entwicklungslinien des europäischen Surrealismus nach 1945 zunächst auch gegenüber Bachmanns Erzählprosa eine breitere Perspektive eingenommen werden. Nicht nur die kritische Auseinandersetzung mit dem Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre definiert Bachmanns Verständnis der surrealistischen Poetik. Auch die Einbeziehung ihrer intimen poetischen und persönlichen Beziehung zu Paul Celan und seinen surrealistischen Werken aus der

[9] Reinhold Hohl zit. n. Büttner 2011: 12.
[10] Ebd.
[11] Zum Einfluss des europäischen Surrealismus auf die lateinamerikanische Literatur nach 1945 vgl. v.a. Volker Roloff: „Surreale Medienspiele. Anmerkungen zu Carlos Fuentes’ *Diana o la cazadora solitaria* und *Los años con Laura Díaz*”, in: Cempel / Lommel / Rißler-Pipka 2010: 141-154. Zum Surrealismus in der lateinamerikanischen Literatur s. die Neuerscheinung von Melanie Nicholson: „Surrealism in Latin American Literature. Searching for Breton’s Ghost“, New York, 2013.

Bukarester und Wiener Zeit (1945-1948)[12], ihre persönlichen Kontakte zum Wiener Kreis des Surrealismus durch ihre Besuche im Atelier des surrealistischen Malers Edgar Jené oder die Berücksichtigung ihrer Kenntnis der surrealistischen Prosa-Arbeiten von Peter Weiss (z.B. „Der Schatten des Körpers des Kutschers“, 1960[13]) erweitern den Blick auf das folgenreiche Kulturphänomen des Surrealismus und setzen Bachmanns Texte in eine unmittelbare Verbindung mit den späten surrealistischen Arbeiten der 1940er, 1950er und 1960er Jahre. Erst die Entwicklung des europäischen Surrealismus *nach* dem Zweiten Weltkrieg hat für die österreichische Autorin den Horizont für die surrealistische Poetik geöffnet und scheint zu den neuen Denk- und Schreibformen in ihrem Werk, wie z.B. im „*Todesarten*“-Projekt (1960ff.), geführt zu haben. Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit zu zeigen, dass Ingeborg Bachmann genuin surrealistisch schreibt. Vielmehr ist es die Absicht dieser Untersuchung, den verborgenen Spuren des europäischen Surrealismus in Bachmanns Prosa nachzugehen.

Dabei werden die lyrischen Texte der 1960er Jahre[14], die thematisch und motivisch dem vielfältigen Ideenkorpus der Bachmannschen Prosa entstammen, bewusst nicht in die vorliegende Analyse miteinbezogen. Sie stellen sich als die ersten Entwürfe dessen, was später in den „*Todesarten*“-Texten wieder aufgegriffen wird, dennoch in einer der Autorin zunächst sehr vertrauten, lyrischen Form dar. Insbesondere die Nachlassgedichte aus dem Band „*Ich weiß keine bessere Welt*“ fungieren als eine sichere Brücke zu der größeren Form des Romans („*Malina*“, „*Das Buch Franza*“), in die sich Ingeborg Bachmann in der arbeitsintensiven Phase der 1960er Jahre einübte. In dieser Hinsicht sind die späten Gedichte sicherlich interessant für die Analyse ihrer inhaltlichen und stilistischen Beziehungen zu den Prosatexten und umgekehrt, jedoch gelten sie m.E. in ihrer werkgeschichtlichen Komplexität als eigenständiges Forschungsterrain, das den Gegenstand weiterer Untersuchungen über die Lyrik Bachmanns bilden kann. Folglich werden in der vorliegenden Studie Bachmanns Texte

---

[12] In ihrem Beitrag über „*Ingeborg Bachmann als Lyrikerin im Zeichen Paul Celans*” verweist Barbara Wiedemann auf die Ähnlichkeiten zwischen Bachmanns Gedichten „*Die Häfen waren geöffnet*” und „*Beim Hufschlag der Nacht*” und Celans Bukarester Gedichten aus den Bänden „*Mohn und Gedächtnis*” bzw. „*Der Sand aus den Urnen*”, die dem rumänischen Surrealismus zuzuordnen sind. Ingeborg Bachmann hat ihre zwei “sehr Celan’schen” Gedichte nicht in den Gedichtband „*Die gestundete Zeit*” (1953) integriert. Das unterstützt die aktuelle Fragestellung nach den verborgenen Spuren des Surrealismus in Bachmanns Werk, die auch das sogenannte „Geheimnis der Begegnung” zwischen den beiden Dichtern in sich birgt. Vgl. dazu Wiedemann 2010: 178-207, S. 190.

[13] S. Anm. 7 in der vorliegenden Arbeit.

[14] Es handelt sich hier um die vier Gedichte „*Enigma*“, „*Böhmen liegt am Meer*“, „*Keine Delikatessen*“ und „*Prag Jänner 64*“, die noch zu Lebzeiten Bachmanns im „*Kursbuch*“ 15 (1968) S. 91-95 erschienen sind, sowie um die später veröffentlichten Nachlassgedichte aus dem Band „*Ich weiß keine bessere Welt*“ (2000).

in Gedichtform ausgeklammert und der Begriff *Prosa*, im Gegensatz zum Begriff Epik, der als erzählende Literatur in Vers- oder Prosaform definiert wird, für alle theoretisch-philosophischen und narrativen Texte der Autorin generisch verwendet.

Es gibt, wie oben bereits erwähnt, einen enggefassten Surrealismus-Begriff, der oft mit seinen französischen Anfängen in Verbindung gebracht wird und mit Bretons Tod (1966) als beendet gilt. Darunter fallen v.a. die Theorie der automatischen Schreibweise, die Idealisierung der Gewalt und die „permanente" Revolte. Mit Vorgängern in der französischen Literatur wie Isidore Ducasse (Lautréamont), Guillaume Apollinaire, Arthur Cravan, Jacques Vaché und mit tiefen Wurzeln in der 1916 von dem rumänischen Dichter Tristan Tzara in Zürich initiierten dadaistischen Bewegung und „praktiziert" seit 1919 zunächst von André Breton, Philippe Soupault und dann von vielen anderen, fängt der klassische Surrealismus offiziell im Jahr 1924 in Paris mit Erscheinen von André Bretons „*Erstem Manifest des Surrealismus*" an. Die Werke der Surrealisten werden zunächst als „überwiegende Bekenntnisse von Besessenen und Zweiflern"[15] rezipiert. Später versteht er sich immer mehr als ein radikaler Kulturprotest des 20. Jahrhunderts: Die menschliche Einbildungskraft soll von der Logik befreit und das Potential des Unbewussten ans Licht gebracht werden, die äußerliche und die innere Realität, die Vernunft und die Fantasie, das Bewusste und das Unbewusste sollen nicht mehr als Gegensätze wahrgenommen werden, die Raum- und Zeitgesetze sollen außer Kraft gesetzt werden, die Welt soll zerstört und aus ihren kleinsten Teilen neu geschaffen werden, wobei die Grenze zwischen Realität und Traum flüssig wird, bis sie „in einer Art absoluter Realität" oder „*Surrealität*" im Sinne der „Auflösung dieser scheinbar so gegensätzlichen Zustände vom Traum und Wirklichkeit"[16] verschwindet. Ohne sich nach diesen programmatischen Ansätzen des frühen Surrealismus zu richten – Bachmanns Erzählungen, der Roman „*Malina*" oder die „*Todesarten*"-Prosaentwürfe sind dezidiert keine Ergebnisse eines automatischen Schreibprozesses, den Breton ursprünglich als Leitprinzip des Surrealismus definierte –, gelingt es der Autorin Bachmann, die alltägliche Realität ihrer Zeit und die rationalistische Weltauffassung auf eine gewisse Art und Weise zu hinterfragen, die manche Querverweise zur surrealistischen Denk- und Schreibweise erlauben. Die Auflösung der Grenzen zwischen Traum und Wachzustand, die, im Gegensatz zur Traumliteratur der Romantik, einen starken realitätskritischen Bezug aufweist, ist ein

[15] Breton 1977: 53.
[16] Ebd., S. 18.

Markenzeichen der surrealistischen Poetik und auch keine Novität für Bachmanns Schreibweise. Besonders in „*Malina*“ kommt dieser Ansatz zum Ausdruck.[17]

Aus gegenwärtiger Sicht ist der Surrealismus mehr als ein radikaler Protest, eine „permanente“ Revolte des Geistes, der Ausdruck von Automatismus, Zufall, Gewalt und Irrationalität. Die kulturhistorische Entwicklung der surrealistischen Bewegung seit ihren Anfängen bis in die Gegenwart, wie es etwa in den Werken von Arno Schmidt und Ror Wolf[18] oder in den Filmen von David Lynch sichtbar wird, zeigt die Aktualität und die Vielfältigkeit des surrealistischen Projekts, das nicht mehr als das reine Bekenntnis zum Automatismus der 1920er und 1930er Jahre, sondern als ein breit angelegtes intermediales Kulturphänomen gilt. Der Surrealismus entwickelte sich im Laufe der letzten Jahrzehnte zu einem einflussreichen zeitlosen Projekt, das mehr denn je auf Vernunft basiert und mit Gegenständen, Worten oder Bildern bewusst und zielgerichtet umgeht. Ein so verstandener Surrealismus ging mit der Nachkriegsrealität anders als ‚automatisch‘ um und galt mithin als eine wichtige künstlerische Nische für die Neuprofilierung der postfaschistichen europäischen Literatur der 1950er und 1960er Jahre. Das Verhältnis zwischen Bachmann und dem Surrealismus, das sich bislang nur auf die Kritik am frühsurrealistischen Verfahren des Automatismus und der Gewaltmetaphorik begrenzte[19], soll vor diesem neuen Erkenntnishintergrund revidiert und ausgebaut werden. Ihre Begegnungen mit dem europäischen Surrealismus sollen einerseits *inhaltlich* zur Diskussion stehen, indem der Umgang mit der Nachkriegsrealität in Bachmanns Prosa ins Zentrum der Untersuchung rückt. Andererseits sollen sie auch *rhetorisch* erfasst werden, indem Bachmanns Rückgriff auf die surrealistischen Dispositive für diesen neuen Umgang mit der Nachkriegsrealität untersucht wird. Durch die Beantwortung dieser beiden Forschungsfragen und durch die Klärung der Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Ingeborg Bachmanns „Projekt“ und dem surrealistischen „Projekt“ leistet die vorliegende Untersuchung gleichzeitig einen weiterführenden Beitrag zu dem bereits sehr fortgeschrittenen Forschungsstand über Bachmanns Werk und zu dem bisher noch zu wenig erforschten Bereich der Surrealismus-Rezeption nach 1945 im deutschsprachigen Kulturraum.

---

[17] Ferner vgl. Hildesheim (2000: 21) zur Schreibtechnik in „*Malina*“: „Tempus und Erzählperspektive wechseln abrupt, neben der märchenhaften Legende finden sich Querverweise auf reale Zeitgeschehnisse, Wach- und Traumzustände, Autobiographisches und Fiktives lösen einander fast ununterscheidbar ab.“

[18] Monika Schmitz-Emans: „Ror Wolfs Ratgeberbücher, die Collagen Max Ernsts und René Magrittes *Verrat der Bilder*“, in: Cempel / Lommel / Rißler-Pipka 2010: 49-79.

[19] Vgl. v.a. Larcati 2007: 113-134.

Die Untersuchung erfolgt in fünf Schritten. Nach der Einleitung und einem kurzen Überblick über die aktuelle Forschungslage im zweiten Kapitel[20], wird im dritten Kapitel die soziale und geschichtliche Atmosphäre untersucht, die, vor dem Hintergrund der Auseinandersetzung mit der NS-Zeit und deren Ablehnung der künstlerischen Manifestationen der Moderne („entartete Kunst"), eine weitere Perspektive auf die Zeit nach 1945 öffnet und somit einen breiten historischen Rahmen für Bachmanns Werk in der europäischen Literatur schafft – einer Literatur, die zeitgleich auch die Entwicklungslinien des Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg umfasst. Ausgehend von den sozial-politischen und ästhetischen Tendenzen des Surrealismus nach 1945 in Paris und im deutschsprachigen Exil (z.B. Peter Weiss) rücken im dritten Kapitel die mittel- und südosteuropäischen Kulturmetropolen Wien und Bukarest als wichtige Stationen des europäischen Nachkriegssurrealismus ins Zentrum der Betrachtungen. In diesem Zusammenhang stellen Bachmanns enge persönliche und literarische Beziehung zu Paul Celan und somit indirekt zum rumänischen Umfeld des Surrealismus (Gellu Naum), in dem Celan einige Jahre vor seiner Ankunft in Wien verbracht hatte, sowie ihre unmittelbaren persönlichen Kontakte zum Kreis der Wiener Surrealisten (Otto Basil, Edgar Jené) wichtige Berührungspunkte zwischen der Autorin und dem europäischen Surrealismus dar.[21] Als biographisch-historischer Ausgangspunkt der Diskussion gilt das Jahr 1948, als Celan die junge Philosophiestudentin im Atelier des surrealistischen Malers Edgar Jené in Wien trifft.[22] Darüber hinaus stellt sich – vor dem Hintergrund der bereits erforschten surrealistischen Einflüsse auf Celans Frühwerk aus der Bukarester Zeit[23]– die Frage, inwiefern Ingeborg Bachmann selbst, die lebenslang in einem intensiven persönlichen, poetischen und poetologischen Dialog mit Paul Celan stand, sich von der surrealistischen Kunst und Literatur ihrer Zeit beeinflussen ließ.

Umgeben von der Kunst des surrealistischen Malers Edgar Jené oder im Kontakt mit dem surrealistischen Kreis um Otto Basil gilt Bachmanns Interesse am europäischen Surrealismus an dieser Stelle als unbestreitbar. Das Gleiche gilt für ihre

---

[20] Der Redaktionsschluss für die Berücksichtigung von Primär- und Forschungsliteratur in der vorliegenden Dissertation war das Jahr 2013.

[21] Für Paul Celan hieß Wien nicht nur der „Beginn seiner Publikationsmöglichkeiten", sondern auch „die Aufnahme in einen Kreis literarisch Interessierter", zu denen Edgar Jené und Ingeborg Bachmann gehörten. Hierzu vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager: „Neuanfang oder Wiederbeginn in Österreich", in: Glaser 1997: 81-91, S. 83.

[22] Vgl. v.a. Höller 1999: 59 und Albrecht / Göttsche 2002: 4. Auch Sigrid Weigel wies in ihrer Bachmann-Monographie auf einen Bericht von Marlies Janz hin, der die Begegnung zwischen Paul Celan und Ingeborg Bachmann in dem „surrealistisch orientierten Kreis um den Schriftsteller Otto Basil und dessen Zeitschrift ‚Plan'" bestätigte (Janz zit. n. Weigel 1999: 435).

[23] Vlg. Guţu 1977, Pretzer 1980, Hoişie 1998, Procopan 2004, Bican 2005, Ryland 2010, Wiedemann 2010.

zeitgenössischen Autorenkollegen. Als Reaktion auf die Gräuel und Horrortaten des Nationalsozialismus versuchen Bachmanns Künstler- und Schriftstellerkollegen an die unterdrückten, „entarteten“ künstlerischen Ansätze der präfaschistischen Moderne wieder anzuknüpfen und den kulturhistorischen Bruch mit ihrem künstlerischen und literarischen Engagement zu überbrücken.[24] Die Betrachtung dieser ästhetisch-revolutionären Verhaltensweisen avantgardistischen Ursprungs der europäischen Autorengeneration nach 1945 eröffnet neue geopolitische und kulturelle Perspektiven oder Herangehensweisen an Bachmanns Prosaschriften aus den 1960er Jahren. Die Büchnerpreisrede „*Ein Ort für Zufälle*“ ist ein klarer Nachweis für die bewusste Politisierung des postfaschistischen Zustands in Bachmanns Werk.

Trotz der theoretischen Schwäche des frühen Surrealismus – selbst der Automatismus wird in den surrealistischen Produktionen ab den 1930er Jahren keine Rolle mehr spielen –, stellen die surrealistischen politischen Ansätze von Anfang an einen wichtigen Referenzpunkt für die theoretische Begegnung der österreichischen Autorin mit dem europäischen Surrealismus dar. Deshalb werden nach der historischen Kontextualisierung des Surrealismus im vierten Kapitel und trotz ihrer kritischen Haltung gegenüber der surrealistischen Programmatik doch einige Korrespondenzen zwischen Bachmanns theoretischen und essayistischen Schriften und dem surrealistischen Gedankengut der 1930er und 1940er Jahre herausgearbeitet. Es fallen beispielsweise Parallelen zwischen Bachmanns Kunst- und Sprachverständnis und der surrealistischen Ästhetik des Traums, des Wahnsinns und der Sprache auf. Die kritische Distanz und die poetologische Nähe zum Surrealismus rücken Bachmanns Prosaschriften in ein ambivalentes Licht, das mit der surrealistischen Theorie der kommunizierenden Röhren vergleichbar ist. So fließen Elemente des Traums in die Realität oder Elemente der Traumsprache in die Alltagssprache ein, ohne dass die Realität oder die Sprache dadurch alogisch wirken. Schließlich lässt sich zeigen, dass diese Ambivalenz den poetischen Diskurs Bachmanns umfangreich definiert.

Die surrealistische Thematisierung einer „Über-Realität“, die mit Bachmanns Utopie-Begriff korrespondiert, soll ebenfalls die gesellschaftlich-politische Frage nach der Überschreitung der Realitätsgrenzen und der Mitgestaltung einer neuen Welt beantworten. Der Versuch der Surrealisten, die alte Welt auseinanderzubauen und aus den kleinsten Weltbrüchen eine neue Welt zu errichten, beinhaltet die subversive

[24] Vgl. die Beiträge in Müller-Richter / Larcati 2007.

Dimension des sozial-politischen Engagements, das in Bachmanns Prosa eine bedeutende Stelle einnimmt. Im fünften und letzten Kapitel dieser Arbeit wird die Subversion der Wahrnehmung, der Realität und der Sprache in Bachmanns Erzählprosa unter Berücksichtigung der subversiven Erbschaft des Surrealismus untersucht. Der Abstieg in die innere Dimension des seelischen Erlebens und die unermüdliche Suche ihrer Erzählfiguren nach einem Ort, an dem solche Dichotomien wie Innen und Außen, Raum und Zeit, Realität und Traum, Mann und Frau außer Kraft gesetzt werden können, rücken Bachmanns Erzähltexte in die Nähe der surrealistischen Welt- und Kunstauffassung. Außerdem deckt das erneute Erforschen von Bachmanns Traum- und Sprachwelt, diesmal in Beziehung zur Traum-, Schreckens- und Sprachästhetik des Surrealismus, neue Dimensionen von Bachmanns Schreib- und Sprachproblematik auf.

Neben der Ästhetisierung des Wahnsinns („*Ein Ort für Zufälle*“, „*Malina*“, „*Das Buch Franza*“), die an Bretons Roman „*Nadja*“ oder an Dalis kritisch-paranoide Malerei erinnert, werden die Berührungspunkte zwischen Bachmanns Denk- und Erzählbildern und der surrealistischen Bildlichkeit hinsichtlich der Konstruktion (Gestaltung) und der Wirkungsästhetik untersucht. Außerdem können die Gewaltbilder und apokalyptischen Terrorszenen aus den „*Todesarten*“-Texten auf Lautréamonts „*Gesänge des Maldoror*“ und die daraus inspirierte surrealistische Gewaltästhetik zurückgeführt werden. Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt auf der multiplen Medialität des Surrealismus, die auch Bachmanns Prosaschriften kennzeichnet. Von der historischen Entwicklung des Begriffs „Intermedialität“[25] ausgehend, wird die auf die Anfänge der Moderne (z.B. die emblematischen oder die ekphrastischen Techniken) rekurrierende Wechselbeziehung zwischen dem Visuellen / Bildhaften und dem Textuellen / Schriftlichen als eines der wichtigsten Merkmale der surrealistischen Poetik erfasst. Bei näherer Betrachtung von Bachmanns Prosatexten wird sich erweisen, dass die meisten von ihnen durch ähnliche Verfahren wie die surrealistischen Bilder entstanden sind und mithin jederzeit als bewegte Ikonographien der surrealistischen Traum- und Schreckenswelt gelten können. Zurückführend auf die surrealistischen Begriffe „*détournement*“ (Entstellung) und „*dépaysement*“ (Entfremdung) rücken Bachmanns Lust am spielerischen Experimentieren mit Wörtern und Wortverbindungen, wie auch die rhetorische Wirkung ihrer sprachlichen und typographischen Collagen auf die Leser (u.a. polyphone /

[25] Einen umfassenden Überblick über die Definition und Entwicklungslinien des Begriffs „Intermedialität” im Bereich der Rhetorik, Film-, Fernseh- und Literaturwissenschaften bietet der gleichnamige Beitrag von Almut Todorow (2012).

homophone Sprachspiele, Wiederholungen, Auslassungen, offene Konditionalsätze, Sprichwörter, Vergleiche, Wortverflechtungen, „Kofferwörter“, sprachliche Ambivalenzen, orthographische Veränderungen) ins Blickfeld der Analyse. Bachmanns „neue“ Sprache ist ein wandelndes Kompositionsergebnis, eine bewegte Collage aus Wörtern und Denkbildern, die an die surrealistischen Collage-Texte (Max Ernst) und Wortbilder (René Magritte) erinnert – an die surrealistischen und nicht an die dadaistischen oder kubistischen Collagen deshalb, weil Bachmanns Texte von einer inneren Dynamik gekennzeichnet sind, die sie nicht als fertige Produkte (Collagen) erscheinen lässt. Die visuelle Kraft der Sprachbilder in Bachmanns Erzählprosa greift zweifellos auf die „*geistige Landschaft*“ des Surrealismus und die surrealistische Wortmalerei von René Magritte zurück.

Mit den oben skizzierten biographischen und historischen Impulsen im Hintergrund der Argumentation und durch die Gegenüberstellung von surrealistischen Texten, Bildern und den Prosatexten von Ingeborg Bachmann wird hier ein neues Forschungsfeld eröffnet. Die poetologische und poetische Thematisierung des Verhältnisses von äußerlicher und innerer Realität, Kunst und Leben, Realität und Traum, Wort und Bild unter Berücksichtigung der historischen, politischen, kulturellen und ästhetischen Entwicklungslinien des europäischen Surrealismus enthüllt neue Dimensionen von Bachmanns Denk- und Schreibweise. Durch die Annäherung des Prosawerks Bachmanns an die surrealistische Poetik des 20. Jahrhunderts entstand eine ganze Reihe von textuellen und medialen Sprüngen, die wiederum der Autorin zu verdanken sind, weil „vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoß gab“ (IV: 191). Im nächsten Kapitel wird die Untersuchung der Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und dem europäischen Surrealismus von anderen wissenschaftlichen Untersuchungen zum Prosawerk Ingeborg Bachmanns abgegrenzt. Es wird festzustellen sein, dass die vorliegende Studie sich an die Forschungsbeiträge der letzten Jahrzehnte anschließt und sich gleichzeitig davon distanziert. Die historische und poetische Entwicklung des Surrealismus innerhalb der Avantgarde-Bewegungen vor 1933 und darüber hinaus führt zu einer Neupositionierung der Literatur und Kunst nach 1945, die, wie in den nächsten Kapiteln zu zeigen sein wird, nicht nur der Diskussion um die surrealistischen Spuren in Ingeborg Bachmanns Prosawerk eine neue Richtung gibt, sondern auch zu einem kompletten Paradigmenwechsel in der Disskussion um die surrealistischen Einflüsse in mehreren Texten der deutschsprachigen Literatur der Moderne auffordert.

2. Stand der Forschung

Über Ingeborg Bachmann wurde sehr viel geschrieben. Jede neu erschienene Arbeit sichert der Person der Schriftstellerin und ihrem Gesamtwerk die anhaltende Bedeutung. Die Studien von Hans Höller[26], Kurt Bartsch[27], Peter Beicken[28], Mathias Mayer[29], sowie das von Monika Albrecht und Dirk Göttsche herausgegebene Bachmann-Handbuch[30], bieten wichtige Informationen zum Leben und Werk Ingeborg Bachmanns. Die Bibliographie von Bareiss und Ohloff[31] war der erste Versuch einer Systematisierung der Arbeiten, die das Werk der Autorin zum Gegenstand der literaturkritischen und wissenschaftlichen Diskussion machten. Den Stand der Forschung zum Werk von Ingeborg Bachmann bis zum Jahr 1984 hat Marta Jakubowicz-Pisarek in der Hochschulschrift mit demselben Titel dargestellt.[32] Die Verfasserin kritisierte darin eine Reihe von Dissertationen, die Bachmanns Werk ausschließlich unter dem Einfluss der poetologischen Reflexionen der Dichterin aus den „*Frankfurter Vorlesungen*“ analysierten und interpretierten.

Über Ingeborg Bachmanns Prosa wurden noch zu Lebzeiten der Autorin zahlreiche Untersuchungen in der deutschsprachigen, italienischen und amerikanischen Germanistik vorgelegt. Viele Studien aus dem Zeitraum 1960 bis 1980, aber auch die späteren Arbeiten, befassten sich mit Bachmanns Sprachauffassung auf der Basis der existentialphilosophischen Ideen aus ihrer Heidegger-Dissertation und der besonderen Affinität der Autorin zur Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins[33], sie analysierten die poetische Bildlichkeit der lyrischen Sprache, die narrative Struktur, die literarischen Motive und Figuren in Bachmanns Werk.[34] Die Prosaarbeiten Bachmanns wurden zunächst von der Literaturkritik und der akademischen Forschung sehr skeptisch aufgenommen. Eine positive Rezeption der Prosa setzte die Überwindung der Vorurteile gegenüber der sogenannten „gefallenen Lyrikerin“ voraus. Für viele Arbeiten aus dieser Zeit bildete der Genrewechsel Bachmanns von der Lyrik zur Prosa den Schwerpunkt der

---

[26] Höller 1987, Höller 1999.
[27] Bartsch 1988.
[28] Beicken 1988.
[29] Mayer 2001.
[30] Albrecht / Göttsche 2002.
[31] Bareiss / Ohloff 1978.
[32] Jakubowicz-Pisarek 1984.
[33] Vgl. dazu insbesondere Holschuh 1964, Fehl 1970, Angst-Hürlimann 1971, Svandrlik-Raspini 1976/77, Crews 1977; Hapkemeyer 1982a, Göttsche 1987, Ahn-Lee 1991, Steutzger 2000.
[34] Vgl. insbesondere Thiem 1972, Summerfield 1976, Steiger 1976, Schulz 1979, Hapkemeyer 1982b.

literaturkritischen Interpretationen. Theodor W. Adornos bekannte Aussage, nach Auschwitz Gedichte zu schreiben sei barbarisch[35], war immer der Ausgangspunkt für die Begründung des Bruchs mit der lyrischen Form bei Bachmann. Immer wieder wurden der formale Wechsel und die thematische Kontinuität betont.

Mitte der 1970er Jahre erschien die erste Hochschulschrift über die Auflösung der Figur in „*Malina*“[36], die eine „andere Ingeborg Bachmann“, nämlich die der „*Todesarten*“ entdeckte.[37] Die Fertigstellung des „*Malina*“-Romans (1971)[38] und die Veröffentlichung der vierbändigen Werkausgabe (1978)[39], die einige unvollendete Teile des „*Todesarten*“-Projektes und bislang unbekannte Nachlassfragmente umfasste, führte zu einer Phase der „Renaissance“ in der Bachmann-Forschung, in der nun ein besonderes Augenmerk auf die Auseinandersetzung mit der untergeordneten Stellung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft nach dem Zweiten Weltkrieg gerichtet wurde.[40] Eine Bilanz der feministischen Analysen der 1980er Jahre und ihrer zentralen Rolle für das Verständnis von Bachmanns Prosa ziehen Christine Koschel und Inge von Weidenbaum.[41] Gleichwohl hatte die feministisch geprägte literaturwissenschaftliche Rezeption aus dem Zeitraum 1980 bis 1990[42], die auch von vielen Männern begrüßt wurde[43], den 1961 erschienenen Erzählband „*Das dreißigste Jahr*“ kaum berücksichtigt. Diesem ersten Erzählband Bachmanns widmeten erst gegen Ende der 1990er Jahre vor allem Ursula Töller, Sigrid Weigel, Jost Schneider und Frank Pilipp aufschlussreiche Kommentare.[44]

Weitere neue Lese- und Deutungsperspektiven in der Bachmann-Forschung wurden durch die intertextuellen Bezüge zu anderen Autoren wie Friedrich Hölderlin, Novalis, Marcel Proust, Robert Musil, Walter Benjamin, Paul Celan und Max Frisch, sowie durch die Untersuchung der Intermedialität und der intermedialen Prozesse im Werk Ingeborg Bachmanns[45] eröffnet. Themen wie die schmerzhafte Erfahrung des

---

[35] Theodor W. Adorno: Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft, in: Adorno 1998: 30.
[36] Summerfield 1976.
[37] Weigel 1984.
[38] Zur „*Malina*“-Rezeption in den siebziger und achtziger Jahren vgl. Borhau 1994: 66-122.
[39] Originalausgabe herausgegeben von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster.
[40] Vgl. hierzu insbesondere Sigrid Schmid-Bortenschlager: „Frauen als Opfer - gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*“, in: Höller 1982: 85-95.
[41] Koschel / von Weidenbaum 1989.
[42] Vgl. insbesondere Ezergailis 1982, Gerhardt 1982, Gürtler 1982, Lennox 1980, Lennox 1984, Lennox 1993, Dusar 1994, Bannasch 1995, Brüns 1996, Kanz 1998, Shieh 1999, Lindemann 2000.
[43] Vgl. u.a. Witte 1980, Bartsch 1985, Höller 1987, Beicken 1988.
[44] Vgl. Töller 1998, Weigel 1999, Schneider 1999, Pilipp 2001.
[45] Kresimon 2004.

Nationalsozialismus und der faschistische narrative Diskurs[46], die (Un)Möglichkeit des Erinnerns und Vergessens[47], die Identitätsspaltung bis zum Identitätsverlust[48], die unerfüllte Liebe, die Entgrenzung der literarischen Figuren[49], die Gesellschaftskritik und die „utopische“ Seite der Welterfahrung[50], der literarische Dialog zwischen Bachmann und Celan[51], die Funktion der Mythen[52], die Rolle der Musik[53], das literarische Kompositionsverfahren[54], die Funktion der Zitate, der Erzählstruktur und -verfahren[55] wurden systematisch problematisiert und anhand von Beispielen aus Bachmanns Erzählprosa kommentiert.

Nach dem Höhepunkt der feministischen Rezeption in den 1980er und 1990er Jahren blieb das Interesse an der Autorin Ingeborg Bachmann nicht mehr so lebendig. Monika Albrecht und Dirk Göttsche sprachen im Jahr 2002 von einer „Umbruchphase“ in der Bachmann-Forschung und die amerikanische Germanistin Sara Lennox sah es als eine wichtige Aufgabe der zukünftigen Bachmann-Forscher und -Forscherinnen, „neue Lesarten zu entwickeln, die unser Verständnis für das Werk der Autorin weiter vertiefen“.[56] Für die wissenschaftlichen Untersuchungen der letzten Jahre stellen Sigrid Weigels Bachmann-Monographie (1999) und das von Monika Albrecht und Dirk Göttsche herausgegebene Bachmann-Handbuch (2002) einige der wichtigsten Referenzarbeiten dar. Sigrid Weigel entdeckte beispielsweise das Bild der Denkerin und engagierten Dichterin – „*poeta docta*“ –, sowie ihren „Ort als Intellektuelle in den fünfziger und sechziger Jahren“[57] wieder und widmete sich der Untersuchung der Lyrik

---

[46] Vgl. u.a. Bartsch 1982, Omelaniuk 1982, Majer O’Sickey 1988, Gehle 1995, Krick-Aigner 2002.
[47] Remmler 1996.
[48] Vgl. u.a. Grimkowski 1992, Kohn-Waechter 1992, Meyer 2001.
[49] Vgl. u.a. Gutjahr 1988, Zeller 1988.
[50] Vgl. u.a. Harris 1983, Thau 1986, Dippel 1995.
[51] Nennenswerte Beiträge aus den letzten drei Jahrzehnten zur Entschlüsselung der „poetischen Korrespondenzen“ zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan leisteten u.a. Ingrid Riedel: „Traum und Legende in Ingeborg Bachmanns *Malina*“, in: Urban / Kudszus 1981: 178-207; Gudrun Kohn-Waechter: „‚... ich liebte ihr Herunterbrennen‘. Das Zerschreiben der Opferfaszination in *Malina* von Ingeborg Bachmann und *Gespräch im Gebirg* von Paul Celan“, in: Kohn-Waechter 1991: 214-219; Sigrid Weigel: „‚Sie sagten sich Helles und Dunkles‘. Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan“, in: Text+Kritik 6/1995: 123-135; Wolfgang Emmerich: „Begegnung und Verfehlung. Paul Celan – Ingeborg Bachmann“, in: Sinn und Form 48/1996, S. 278-294; Jürgen Lütz: „Der Name der Blume. Über den Celan-Bachmann Diskurs, dargestellt am Zeugen ‚Ich höre, die Axt hat geblüht‘“, in: Gellhaus / Lohr 1996: 49-80; Böschenstein / Weigel (1997); Weigel 1999: 410-453; Höller 1999: 57-64; Marlies Janz: „Text und Biographie in der Diskussion um Celan-Bachmann“, in: Corbea-Hoişie 2000: 60-68; Emmerich 2001: 69-81.
[52] Hoell 2000, von Jagow 2003, Götze 2011: 79-86.
[53] Greuner 1990, Spiesecke 1993, Caduff 1998, Schmidt-Wistoff 2001, Tzaneva 2002.
[54] Schneider 1999.
[55] Vgl. u.a. Steiger 1976, Starck 1982, Klaubert 1983, Scheibe 1983, Neumann 1985, Lücke 1993, Borhau 1994, Stuber 1994, Schleith 1996, Brachmann 1999, Hildesheim 2000, Eberhardt 2002, Otto 2009.
[56] Lennox in Albrecht / Göttsche 2002: 34.
[57] Weigel 1999: 16.

und Prosa Bachmanns bezüglich der poetologischen Gehalte, wobei sie der „topographischen Poetologie“ und dem poetischen und poetologischen Dialog mit Paul Celan einen wichtigen Platz einräumt.[58]

Trotz Weigels ausführlicher Rekonstruktion der literarischen Korrespondenzen zwischen Bachmanns und Celans Werk, die sie in den historischen, sozialen und politischen Kontext des Schreibens nach 1945 einbettet, trotz mancher Untersuchungen zum Geschichtlichen in Bachmanns Werk, die den Ort und die Rolle der Autorin in der Nachgeschichte der NS-Zeit erklären[59], trotz zahlreicher Beiträge zur Bestimmung der Einflüsse der Klassischen Moderne (1900-1933) auf Bachmanns Denk- und Schreibweise[60] und des Versuchs, das „Netz von persönlichen und literarischen Beziehungen“ der Autorin zum Literaturbetrieb nach 1945 für „eine möglichst genaue Rekonstruktion des Dialogischen ihrer Poetik“[61] auszuloten, ist Bachmanns Positionierung in einem breiteren Kontext der europäischen Literatur nach 1945 – einer Literatur, die auf die Tradition der Klassischen Moderne rekurriert und gleichzeitig die avantgardistischen Impulse der Jahrhundertwende (v.a. die theoretischen und poetischen Ansätze des Surrealismus) in ihrer postfaschistischen Phase wieder aufnimmt und auf individuelle Art und Weise fortsetzt – bisher noch nicht untersucht worden. Im Band „Metapher und Geschichte“ (2007) nimmt Arturo Larcati Bezug auf Bachmanns Beziehung zum Surrealismus und zwar dann, als es ihm um den Ort und die Funktion der Innovation in ihrem Werk geht.[62] Dennoch wird hier der frühe Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre meistens *in toto* mit dem Surrealismus gleichgesetzt. Von dieser Auffassung grenzt sich meine Untersuchung grundsätzlich ab, indem sie die Perspektive über Bachmanns Verständnis vom Surrealismus durch die Betrachtung ihrer literarischen Beziehung zum europäischen Surrealismus nach 1945 erweitert. Denn die Entwicklung der Denk- und Schreibweise Bachmanns von der Lyrik und den Hörspielen der 1950er Jahre bis hin zu ihrem wichtigsten Prosaprojekt der sechziger Jahre – dem „*Todesarten*“-Zyklus – läuft parallel zur Rezeption und Entwicklung des Surrealismus in der europäischen Kulturlandschaft nach 1945. Die historische und

[58] Vgl. Weigel 1999: 352-409 und 410-453.
[59] Vgl. insbesondere Bartsch 1982; die Beiträge von Botz, Gerhard: „Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen - Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich“ und Thamer, Hans-Ulrich: “Nationalsozialismus und Nachkriegsgesellschaft. Geschichtliche Erfahrung bei Ingeborg Bachmann und der öffentliche Umgang mit der NS-Zeit in Deutschland“ in: Göttsche / Ohl 1993: 199-214 bzw. 215-224; Gehle 1995; Göttsche / Meyer / Glunz / Schneider 2006; Werner 2007.
[60] Vgl. die Forschungsbilanz v. Dirk Göttsche: „Klassische Moderne”, in: Albrecht / Göttsche 2002: 270-282.
[61] Larcati 2006: 13.
[62] Larcati 2007: 124-130.

künstlerische Entwicklung des Surrealismus von einer streng programmatischen Bewegung innerhalb der europäischen Avantgarden vor 1933 zu einem komplexen Kulturphänomen der Nachkriegsgegenwart, das nichts mehr mit der ursprünglichen Idee von Automatismus und Gewalt gemeinsam hat, sondern auf das innovative Potential der Bilder und der Sprache bewusst und zielorientiert setzt, u.a. um die traumatische Kriegsvergangenheit aufzuarbeiten und somit die tiefe ‚Zäsur' innerhalb der kulturellen Moderne (1933-1945) zu überbrücken, spiegelt sich in den Werken deutschsprachiger Autoren und Zeitgenossen Ingeborg Bachmanns wie Paul Celan, Peter Weiss, Unica Zürn, Robert Walser oder Ror Wolf wider. Während es zu diesen Autoren und ihrer Beziehung zum Surrealismus eine Reihe von wissenschaftlichen Untersuchungen gibt, gibt es bisher noch keine Studien über Bachmanns Verhältnis zum Surrealismus.

In ihrem Aufsatz über die „*Magie des Imaginären*" entdeckt beispielsweise Sigrid Weigel surrealistische Motive bei der Dichterin Unica Zürn[63]. Lielo Anne Pretzer und Charlotte Ryland werfen ein neues Licht auf Paul Celans Lyrik, indem sie das Augenmerk auf die surrealistischen Elemente und auf seine Beziehung zum rumänischen Surrealismus richten.[64] Alfons Soellner bietet in „*Peter Weiss und die Deutschen*"[65] den ersten Überblick über die surrealistischen Elemente im Frühwerk von Peter Weiss. Einige Jahre später werden von Christian Bommert die surrealistischen poetischen Verfahren und von Silvia Kienberger die surrealistische „Ästhetik des Schreckens" und der Wahrnehmungsmodus der Psychoanalyse in Peter Weiss' „*Ästhetik des Widerstands*" untersucht[66] – ein erfolgreicher Versuch, Weiss' Roman auf Bretons Kunstauffassung als „Revolution" zurückzuführen und die Gedanken aus K. H. Bohrers Abhandlungen über Peter Weiss' Weg ins politische Engagement und dessen Metapher der Revolution weiterzuführen.[67] Bei Robert Walser betont man seine Zugehörigkeit zur Klassischen Moderne und zum Surrealismus, die durch den subversiven Einbezug der Träume in die Realität und durch seine Montagetechnik bedingt wird.[68] Die experimentierende Schreibweise, die sein Spätwerk „heute als künstlerisches, individuell geprägtes Zeitphänomen der europäischen Avantgarden"[69] erscheinen lässt, zeigt einen Robert Walser, der, trotz seines ‚Surrealistisch-Seins', nicht

[63] Weigel 1987.
[64] Pretzer 1980, Ryland 2010.
[65] Söllner 1988.
[66] Bommert 1991, Kienberger 1994.
[67] Bohrer 1970.
[68] Vgl. Evans 1989: 31.
[69] Todorow 2009: 200.

als deutscher Surrealist gilt.[70] Seit dem Erscheinen der von Lothar Baier herausgegebenen Anthologie über Ror Wolf im Jahr 1972[71] wird das Werk dieses Autors ebenfalls mit surrealistischen Verfahren in Verbindung gebracht. Während Jürgen Roth den Einfluss der surrealistischen Ästhetik auf Wolfs Gesamtwerk unter Berücksichtigung der Prosa und Lyrik analysiert[72], verfolgt Monika Schmitz-Emans die Spuren zur surrealistischen Wort-Malerei von René Magritte und den surrealistischen Collagen von Max Ernst in Ror Wolfs Ratgeberbüchern und Collagen zurück. Ihre Analyse zeigt Ror Wolfs Arbeiten an der Schnittstelle zwischen einer schockierenden Welt des Surrealen und der praktischen Alltagsrealität; dennoch sieht die Verfasserin die reflektierten, „tranchierten" und planvoll arrangierten Texte Wolfs eher als ein „nicht-surrealistisches Großprojekt", in dem lediglich „surrealistische Künstler, Kunstpraktiken und Motive" zitiert werden.[73] In diesem Aufsatz, wie auch in weiteren Beiträgen aus dem Band „*Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz*"[74] werden Bretons Surrealismus-Konzept der 1920er Jahre und die dem Zufall überlassene *ad-hoc*-Produktion des Frühsurrealismus von der durchreflektierten, intermedialen Produktionsästhetik des späteren Surrealismus nicht deutlich abgegrenzt. Das mag auch zum Fazit der Analyse von Ror Wolfs Affinitäten zu den Surrealisten Ernst oder Magritte führen: „Verbindend zwischen Ror Wolf und den Surrealisten ist das kritische Interesse an Ordnungsprinzipien der Darstellung – verbunden mit dem Bewusstsein von deren Kontingenz. Das ist allerdings nicht surrealismus-spezifisch."[75] Auch Jürgen Roth kommt zum Schluss, dass solche Kategorien wie „Erinnerung, Reflexion, Überprüfung, Bewertung", die Ror Wolfs Prosa kennzeichnen, „sich nicht im Baukasten surrealistischer Produktionsästhetik finden".[76] Die Frage, was sich hinter dem „Surrealismus-Spezifischen" bei Schmitz-Emans oder der „surrealistische(n) Produktionsästhetik" bei Roth verbirgt, bleibt genauso ungeklärt wie allgemein die Problematik der medial-ästhetischen Entwicklungen des Surrealismus nach 1945.[77]

---

[70] Christian Benne: „‚Schrieb je ein Schriftsteller so aufs Geratewohl?': der surrealistische Robert Walser", in: Reents 2009: 49-70, S. 70.
[71] Vgl. etwa die Beiträge von Gisela Dischner, Helmut Heißenbüttel, Karl Heinz Bohrer in: Baier 1972.
[72] Jürgen Roth: „Zum Einfluss des Surrealismus auf das Œuvre von Ror Wolf", in: Reents 2009: 217-237.
[73] Monika Schmitz-Emans: „Ror Wolfs Ratgeberbücher, die Collagen Max Ernsts und René Magrittes *Verrat der Bilder*", in: Rissler-Pipka / Lommel / Cempel 2010: 76.
[74] Vgl. Rissler-Pipka / Lommel / Cempel 2010.
[75] Ebd., S. 77.
[76] S. Anm. 72, hier S. 227.
[77] Dieser noch zentralen, ungeklärten Fragestellung widmete sich die von Karin Schuller und Isabelle Fischer veranstaltete Tagung "*Der Surrealismus in Deutschland (?)*" in Münster (3.-5.3.2014). Der Tagungsband, der auch meinen Beitrag zu Ingeborg Bachmann und dem Surrealismus beinhalten soll, ist für 2016 geplant.

Trotz aller wissenschaftlichen Bemühungen, die Spuren zum europäischen Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur der Klassischen Moderne und nach der Epochenmarke 1945 zu entdecken[78], und trotz mancher Forschungsarbeit über die Rezeption des Surrealismus im deutschen Sprachraum[79], gibt es *bis dato* noch keine Hinweise in der Forschung auf die Einflüsse des Surrealismus auf das Werk Ingeborg Bachmanns – einer Autorin, die nicht nur eine interessierte Kennerin der surrealistischen Literatur und Kunst[80], sondern auch eine engagierte Schriftstellerin war, deren Prosaarbeiten aus den 1960er Jahren zu den Werken von Paul Celan, Peter Weiss oder Ror Wolf zeitgenössisch waren. Die vorliegende Arbeit soll hauptsächlich diese Forschungslücke schließen.

In einem ersten Schritt gilt es, die Untersuchung der Merkmale einer surrealistischen Poetik in Bachmanns Prosa historisch und politisch zu verorten. Neben den Affinitäten und Differenzen zum theoretischen Gedankengut des Surrealismus der 1920er und 1930er Jahre, wird in den folgenden Kapiteln die ästhetische Perspektive gegenüber Bachmanns Prosawerk erweitert, indem ihre Erzähltexte mit surrealistischen Werken der 1940er, 1950er und 1960er Jahre verknüpft und neu gelesen werden. Durch diese Re-Lektüre von Bachmanns Prosa in Bezug auf surrealistische Topoi (z.B. Auflösung der Gegensätze, Traumlogik, Revolution der Sprache) kann ihr Prosawerk einer universellen surrealistischen Poetik zugerechnet werden – eine Querverbindung, die von der bisherigen Forschung noch nicht gesehen worden ist. Bei Ursula Töller, die mit den Dichotomien Zeit – Raum, Endlichkeit – Unendlichkeit arbeitet und von der Schwierigkeit spricht, eine Dualität in Bachmanns Erzählprosa zu überwinden[81], bleibt der Bezug zur surrealistischen Poetik der Gegensätzlichkeit dennoch unberücksichtigt.

---

[78] Auf die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen Jean Pauls Theorien zu Ästhetik und Traum und dem Surrealismus mit einer Motiv- und Strukturanalyse des „*Flegeljahretraums*“ und anderer Traumdichtungen von Jean Paul geht E. A. Baratta (1972) sehr ausführlich ein. In der Erzählprosa Arthur Schnitzlers entdeckt Michael Imboden eine surreale Komponente (1971), während Christian Rousch (1970) die „phantastisch-surreale“ Dimension des literarischen und zeichnerischen Werks Paul Scheerbarts untersucht. Walter Benjamins Surrealismus wird anhand der Traum-, Erinnerungs-, Schrift- und Denkbilder in der Weimarer Einbahnstraße und in den Pariser Passagen analysiert (Fürnkäs 1988). Einige „Geschichten des deutschen Surrealismus“ sammelt Berndt Schulz in der Anthologie „*Gib acht tritt nicht auf meine Träume*“ (1981), die Texte von bekannten deutschsprachigen Autoren – u.a. Alfred Döblin, Alfred Kubin, Hans Arp, Max Ernst, Kurt Schwitters, Carl Einstein, Peter Weiss, Hilde Domin, Max Hölzer, Ror Wolf – im Umfeld des Surrealismus erscheinen lassen. Erst 2009 erscheint eine von Friederike Reents herausgegebene Aufsatzsammlung über den Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur, in der surrealistische Merkmale vor allem bei Robert Walser, Gottfried Benn, Ivan Goll, Walter Benjamin, Elisabeth Langgässer, Heiner Müller und Ror Wolf analysiert werden. Vgl. hierzu Reents 2009.

[79] Vgl. Benjamin 1929, Waldberg 1965, Bohrer 1970, Bürger 1971, Bürger 1982, Metken 1976, Siepe 1977, Lenk 1981, Steinwachs 1985, Hötter 1990, Schneede 2006, Rissler-Pipka / Lommel / Cempel 2010.

[80] S. Anm. 2 in der vorliegenden Arbeit.

[81] Vgl. Töller 1998.

Nachdem die Gegensätze zunächst bewusst hervorgehoben und miteinander konfrontiert worden sind, werden sie danach in den Begriffen „Utopie“ (Bachmann) oder „Surrealität“ (Breton) aufgehoben. Diesem Leitgedanken folgend wird in Bachmanns Prosa eine wichtige Spur zur surrealistischen Poetik der Subversion der Wahrnehmung durch die Vereinigung der Gegensätze und die Re-Konstruktion einer poetischen Welt, wo die Grenzen zwischen Realität und Traum verschwinden, zurückverfolgt.

Ein weiterer Schritt zu der surrealistischen Re-Lektüre der Prosa Bachmanns geht von Christine Steinhoffs Untersuchung der Traumpoetologie in Bachmanns Prosa aus. Trotz der ausführlichen Rekonstruktion der literarischen Traumwelten, die auf Freuds Verfahren der Traumgestaltung oder Jungs Traumtheorie aufbaut, trotz der Thematisierung der Rolle des Alptraums „als Offenbarung eines latenten Unheils“ und der intertextuellen Bezugnahme auf die Traumtexte der Romantik (Fouqués, Novalis, Grillparzer) und „die alptraumartigen Texte Kafkas“[82], bleiben die Querverbindungen von Bachmanns Prosa zur surrealistischen Poetik des Traums auch hier unberücksichtigt. In der vorliegenden Studie wird zum ersten Mal die bereits thematisierte Vorliebe der „*Todesarten*“-Autorin für die Bereiche des Traums und des Unterbewusstseins mit der surrealistischen Ästhetik des Traums, des Schreckens und des Bösen in Verbindung gebracht. Nicht nur Bachmanns Privatbibliothek zeugt von ihrem Interesse an Freuds Psychoanalyse[83], sondern sie spricht in ihrer Frankfurter Vorlesung „*Über Gedichte*“ positiv über die Werke, die in einem klaren Bezug zur Psychoanalyse stehen (IV: 200ff.). Der Einfluss der Freudschen Psychoanalyse wurde auch in den Traumtexten der ungefähr fünfzig „*bona-fide*“-Surrealisten erkannt. Die Abgrenzung der surrealistischen Kunst von den anderen avantgardistischen Strömungen dadurch, dass dem Traum und den inneren Prozessen im Unterbewusstsein die gleiche Bedeutung wie der Realität zugeschrieben wird, wirft neue Fragen in Bezug auf die Traum- und Sprachwelt Bachmanns auf, die sich zugleich als Bestandteil der Realität und des schöpferischen Aktes entpuppt.

Schließlich liegen viele Untersuchungen zu Bachmanns Sprachauffassung vor[84], ohne dass die Beziehung zwischen Wort und Bild bei Bachmann auf die surrealistische Bildlichkeit zurückgeführt wird. Die Bild-Romane von Max Ernst oder die Wort-Malerei von René Magritte sind neue Ausgangspunkte für die Interpretation von

[82] Steinhoff 2008: 226f.
[83] Pichl 2003.
[84] Vgl. u.a. Fehl 1970, Angst-Hürlimann 1971, Thiem 1972, Svandrlik-Raspini 1976/77, Hapkemeyer 1982a, Göttsche 1987, Ahn-Lee 1991, Strohschneider-Kohrs 2003.

Bachmanns poetischer Sprachwelt. Ein kurzer Überblick über die Wechselbeziehungen zwischen Wort und Bild im Surrealismus wirft im Schlusskapitel dieser Arbeit neue Perspektiven auf die Erforschung des Intermedialen in Bachmanns Erzählprosa, das sich als ein spannungsvolles Ineinander von Wort und Bild betrachten lässt. Durch die Visualisierung oder Verbildlichung der Sprache lassen sich Bachmanns Prosatexte, wie die meisten surrealistischen Schriften, als große Bilder[85] oder sogar als „Hieroglyphen des Imaginären"[86] mit tiefgreifenden Realitätswurzeln betrachten bzw. lesen.

Die in diesem Kapitel teilweise aufgezeichneten Lückenstellen in der Bachmann-Forschung zeugen eindeutig von der Notwendigkeit, die Beziehung zwischen Ingeborg Bachmann und den literarischen und künstlerischen Werken des Surrealismus zu revidieren und auszubauen, besonders weil viele Themen und Motive in Bachmanns Prosa, wie sich zeigen wird, eine unerschöpfliche Korrespondenz in der surrealistischen Poetik der Ambivalenz, des Traums, des Schreckens, der Bildlichkeit und der Sprache finden. Es gilt, die Gemeinsamkeiten zu untersuchen, ohne aber die Unterschiede aus dem Blick zu verlieren. Die Differenzen liegen hauptsächlich in der biographisch-historischen Distanz zu den beiden Kriegen – Zweiter Weltkrieg und Holocaust für Bachmann vs. Ersten Weltkrieg für den Surrealismus –, wie auch im Umgang mit der Kriegsrealität – „privater" Faschismus für Bachmann vs. öffentlich-politische Anarchie für die frühen Surrealisten. Obwohl die literarische Beziehung zwischen Paul Celans Frühwerk und dem rumänischen Surrealismus der Nachkriegszeit (1945-1947) zu einem beliebten Gegenstand der Celan-Forschung wurde[87] und die Bedeutung des jungen Dichters aus Czernowitz für die persönliche und literarische Entwicklung Bachmanns oft thematisiert wurde[88], fehlt weiterhin in der Interpretation von Bachmanns Texten jegliche Bezugnahme auf Celans Beziehung zum Bukarester Nachkriegssurrealismus und ggf. auf weitere einflussreiche rumänische Surrealisten (z.B. Celans Zeitgenossen Gellu Naum), auf den Wiener Surrealismus oder auf Peter Weiss' Prosaschriften aus den 1960er Jahren. Vor diesem Hintergrund wird im nächsten Kapitel eine

---

[85]Vgl. hierzu Norbert Richard Wolf: „Texte als Bilder", in: Fix / Wellmann 2000: 289-305 und Wilhelm Föckersperger: „Das Bild als Text", in: Dirscherl 1993: 317-319.

[86]Angelika Corbineau-Hoffmann: „Die andere Wirklichkeit. Zur Konstituierung literarischer Bilder in Günter Kunerts ‚Der andere Planet. Ansichten von Amerika'", in: Fix / Wellmann 2000: 75-91, S. 90.

[87] Vgl. v.a. Guţu 1977, Wiedemann-Wolf 1985, Corbea-Hoişie 1988, Norina Procopan: „Paul Celans Frühwerk - das Bukarester Exil", in: Schenk / Todorow / Tvrdik 2004: 115-126, Bican 2005.

[88] Vgl. u.a. den Briefwechsel Bachmann-Celan 2008, Böschenstein / Weigel 1997, Weigel 1999: 410-454, Barbara Wiedemann: „»auch ich schreibe jetzt mit Durchschlag...« Reflektierte Materialität im Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan", in: Wiethölter / Bohnenkamp 2009: 197-215, Barbara Wiedemann 2010: 178-207.

kulturgeographische und -historische Brücke zu Bachmanns Prosawerk hergestellt, indem der Blick auf den Surrealismus vor und nach 1945 und auf dessen west-, mittel- und südosteuropäische literarische Stationen gerichtet wird. Der historische Ausgangspunkt liegt in der zeitlichen Parallelität der postfaschistischen europäischen Surrealismus-Entwicklung und der Entwicklung einer Autorengeneration nach 1945, zu der u.a. Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Peter Weiss und Gellu Naum mit ihren eigenen Biographien und Entwicklungslinien gehören.

3. Surrealismus und die Nachkriegszeit

3.1. Surrealismus im Kontext der europäischen Avantgarden

„Toutes les grandes œuvres ont fait partie à leur époque d'une veritable avant-garde."

Eugène Ionesco[89]

Menschliche Revolte, existentieller Impuls und leidenschaftliche Objektivität, das waren die Aspekte, die Alfred Andersch unter „Europäischer Avantgarde"[90] verstand. Der Begriff schließt nicht nur die künstlerische oder literarische Dimension der verschiedenen Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Futurismus, Kubismus, Expressionismus, Dadaismus, Surrealismus usw.) in Europa ein, sondern auch die sozialen, politischen und historischen Dimensionen, die schon im 19. Jahrhundert die Avantgarde als „kulturellen" Begriff wesentlich prägten.[91] Die totale Negation der traditionellen ästhetischen Verfahren, die der „Konfiguration einer bürgerlichen Kunst der Künste und eines bürgerlichen Begriffs vom Künstler"[92] dienten, der radikale Angriff auf die Kategorien der individuellen Produktion (Duchamps Readymades) und Rezeption (die provokativen Dada-Veranstaltungen), sowie das Ziel der Rückführung der Kunst in die Lebenspraxis[93] galten als eine gemeinsame Basis für die Entstehung und Entwicklung der verschiedenen europäischen Avantgarde-Bewegungen.

---

[89] Ionesco 1976: 14.
[90] Andersch 1949.
[91] In dem von Manfred Hardt herausgegebenen Buch über die literarischen Avantgarden wird die Avantgarde nicht als künstlerisch-literarischer Begriff sondern als kultureller Begriff definiert: „es handelt sich vielmehr um einen im weiteren Sinne *kulturell* definierbaren Begriff" (Hardt 1989: 72).
[92] Faust 1977: 191.
[93] Peter Bürger sieht die Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis als einen gesellschaftlich bedingten Prozess. Die Autonomie der Kunst sei als ideologische Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft zu betrachten, die „ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein

Die „Avantgarde“ ist einerseits ein internationales Phänomen, das für bestimmte Strömungen in der Malerei, Literatur, Musik, Fotografie und Architektur des 20. Jahrhunderts steht, die unterschiedliche historische Erfahrungen und gesellschaftliche Transformationen bündelt. Andererseits ist sie generell der Ausdruck einer permanenten Suche nach etwas Neuem, Unerreichbarem, weshalb weniger die Ergebnisse dieser Suche (das „Was“) und mehr die Darstellungsmittel und die ästhetischen Verfahren (das „Wie“) eine wichtige Rolle bei der Entstehung des Neuen spielen. Das erklärt die Vorliebe der Avantgarde für die Auflösung der Zentralperspektive im Bild und der formalen Kohärenz im Text, für die Techniken der Montage, Collage und multimedialen Kombination, für die Allegorie, Groteske, Abstraktion, Aggression, Verfremdung, für die Darstellung des Unvollendeten, Unfertigen, Fragmentarischen und für das Experimentieren – für die Zerstörung alles Vollkommenen, Abgeschlossenen. In der Avantgarde finden sich Vergangenes, Gegenwärtiges und Zukünftiges in einem *work in progress* zusammen. Sie greift auf ältere Werke zurück und ist gleichzeitig neuen Werken voraus. Mit Enzensberger gesagt: „Mitgedacht ist in ihr die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen: Vorläufer und Nachzügler sind in jedem Augenblick des Prozesses zugleich anwesend. (…) Das *en avant* der Avantgarde möchte gleichsam Zukunft im Gegenwärtigen verwirklichen, dem Gang der Geschichte vorgreifen“.[94]

Während der Kampf gegen die bürgerliche Kultur und Moral die Avantgarde-Bewegungen zwischen 1909 und 1939 im Allgemeinen verbindet[95], hat jede Bewegung ihre eigenen Kampfmittel und nimmt die historischen, sozialen und politischen Voraussetzungen differenziert wahr. Beispielsweise tritt die futuristische Avantgarde in weniger wirtschaftlich und technisch entwickelten Ländern (Italien, Russland) auf[96], betrachtet den Krieg mit seinem Zerstörungspotential als die „einzige Hygiene der Welt“, entdeckt „die Schönheit der Geschwindigkeit“ in Simultaneität und

---

Moment der Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum ‚Wesen‘ der Kunst) verbindet“ (Bürger 1982: 63).

[94] Enzensberger 1984: 58f.

[95] Diese Periodisierung erfolgt nach dem Jahr der Veröffentlichung des ersten futuristischen Manifestes von Filippo Tommaso Marinetti in der Pariser Tageszeitung *Le Figaro* (1909), das für ein „Grundereignis der modernen Kunst in Europa“ (Gottfried Benn) gehalten wurde, und dem Jahr 1939, das von André Breton als Ende des Surrealismus als historische Bewegung betrachtet wurde. Nach 1939 spricht man über eine anhaltende Wirkung der verschiedenen „Avantgarden“ in den Bereichen Kunst, Literatur, Film, Musik oder Fotografie: „Denn das Schicksal der historischen Avantgarden war mit den dreißiger Jahren, mit ihrem Auflösungsprozess nicht besiegelt. Ihr Wirkungsraum reicht über die vierziger und fünfziger Jahre bis in die Gegenwart“ (Barck *et.al.* 1979: 15).

[96] Asholt / Fähnders 1997: 7.

Divisionismus bis zur Abstraktion, entwickelt eine hohe Begeisterung für Technik und technologische Produkte (Auto, Eisenbahn, Straßenbahn, Flugzeuge) und sieht im Kampf ein Aggressionspotential, das als ästhetisches Mittel fungieren kann: „Es gibt keine Schönheit mehr, wenn nicht im Kampf. Kein Kunstwerk, das nicht einen aggressiven Charakter trägt, kann ein Meisterwerk sein“.[97] In seinen „futuristischen Manifesten“ (1909, 1912) forderte Marinetti vor allem die Destruktion der Syntax, den Gebrauch der Infinitiv-Verben, die Abschaffung der Adjektive und die Verwendung von Doppel-Substantiven, den Wegfall der Interpunktion, den Einsatz mathematischer Zeichen, die Abschaffung des Ich in der Dichtung und die Verwendung möglichst vieler kühner Analogien.

Weniger radikal und manifest als der Futurismus erscheint der fast zur gleichen Zeit – um 1910 – in Deutschland entstandene literarische Expressionismus.[98] Dieser versteht sich weniger als die totale Negation der „Institution Kunst“ oder als die proklamierte Destruktion der ästhetischen Tradition und eher als ein individuelles Phänomen, das die Veränderung, Erneuerung, Revolte („Aktivismus“[99]) und Befreiung des Menschen in einer technisierten Welt betont: „Während der Futurismus sich in Manifesten und Programmen konstituierte (…), erscheint der Expressionismus als breite (…) Strömung, die sich nicht in Manifesten und Programmen begrenzte.“[100] Dichter wie Georg Trakl, Alfred Döblin, Carl Einstein, Gottfried Benn, Bertolt Brecht und Franz Kafka identifizierten sich nicht mit dem „Expressionismus“, der erst 1914 als programmatische Bewegung von Hermann Bahr in die Literatur eingeführt wurde. Die neue „Expression“ der künstlerischen Schriften dieser Autoren gab dem „Seelischen“ eine stärkere Bedeutung als im Symbolismus[101] und beschäftigte sich mit Freuds psychoanalytischer Theorie oder mit der deutschen Philosophie von Schelling bis Schopenhauer und Nietzsche.[102] Im Gegensatz zu den anderen Avantgarden wollte der Expressionismus keine Gattungsgrenzen auflösen; seine Originalität liegt, wie Michael Stark zu Recht festgestellt hat, „nicht in Manifesten, sondern vielmehr in der neuartigen

[97] Marinetti 1983: 10f.
[98] Verstanden als „Sammelbegriff für eine von ca. 1910-1925 anhaltende geistesgeschichtliche Strömung, der eine Reihe äußerst heterogener Phänomene in bildender Kunst, Malerei, Musik und v.a. der deutschen Literatur bezeichnet“ (Nünning 2001: 165).
[99] Vgl. dazu Rothe 1969.
[100] Pörtner 1961: 13.
[101] Vgl. dazu Raabe 1965: 7.
[102] Sokel 1982: 32.

literarischen Pathographie von Entfremdung, Sinnverlust, Ich-Dissoziation und Weltzerfall im Rahmen traditioneller poetische(r) Genres".[103]

Das markiert letztendlich eine gewisse Distanz zum Dadaismus, der 1916 in Zürich seine anarchistische Ablehnung der bürgerlichen Kunst, der traditionellen Formen, Inhalte, Bedeutungen und der sozialen Konventionen zum Ausdruck bringt, indem er die Zerstörung der konventionellen Sinnzusammenhänge zum Hauptmittel der künstlerischen Schöpfung erklärt (z.B. Hugo Balls Lautgedichte, Tristan Tzaras Gedichte, Hannah Höchs und Kurt Schwitters Collagen). Der Dadaismus lehnte die „Schöngeisterei" des Expressionismus und die programmatische Orientierung des Futurismus[104] ab, indem er sich in jede ästhetische oder gesellschaftliche Richtung frei entfaltete, ohne sich an bestimmten Regeln festzuhalten. Diesen Unterschied stellte Hans Richter in seinem bekannten Dada-Buch dar: „Dada hatte nicht nur *kein* Programm, es war ganz und gar anti-programmatisch. Dada hatte das Programm, keins zu haben."[105] Tzara drückte es seinerseits im „*DADA Manifest 1918*" so aus: „Freiheit: DADA, DADA, DADA. Geheul der verkrampften Schmerzen, Verflechtung der Gegensätze und aller Widersprüche, der Grotesken, der Inkonsequenzen: DAS LEBEN".[106] Während in der französischen Literaturforschung die dadaistische Bewegung als Vorläufer des Surrealismus gilt, wird sie von den deutschen Literaturhistorikern als Fortsetzung des Expressionismus betrachtet.[107] Einige gemeinsame Merkmale verbinden Dada sicherlich auch mit dem italienischen Futurismus, etwa die Massenveranstaltungen, die Technik der Provokation, die „Befreiung der Worte" (*parole in libertà*) in der scharfen Kritik der Sprache, die Vorliebe für Manifeste, der Bruitismus. Und trotzdem unterscheidet sich Dada von all diesen Literatur- und Kunstbewegungen, indem sie als Synthese aus und gleichzeitig als Konfrontation mit futuristischen oder expressionistischen Tendenzen entstand und sich in ihrer ausgeprägten Internationalität durch eine radikale Opposition gegen den Nationalismus und den Ersten Weltkrieg auszeichnete.[108] Die Züricher Dada-Gruppe war so international wie das Dada-Wort[109] selbst, das eine neue Literatur- und

---

[103] In: Asholt / Fähnders 1997: 244.
[104] Vgl. dazu Hülsenbeck 1964: 15, Prosenc 1967: 9.
[105] Richter 1964: 33.
[106] Tzara 1984: 28.
[107] Beispielsweise widmet sich Hans-Georg Kempers Buch (1974) den Übergängen zum Dadaismus, der als wesentliche Entwicklung aus dem Expressionismus heraus betrachtet wird.
[108] Vgl. Kuenzli 1982: 87f.
[109] „*Das erste dadaistische Manifest*" von Hugo Ball gibt einen Überblick über die verschiedenen Bedeutungen des Wortes: „Dada stammt aus dem Lexikon. Es ist furchtbar einfach. Im Französischen

Kunstrichtung in der Schweiz, in Deutschland, Frankreich und den USA bezeichnete. Sie bestand aus Deutschen (Hugo Ball, Richard Hülsenbeck), Rumänen (Tristan Tzara, Marcel Janco), Österreichern (Max Oppenheimer), Franzosen (Francis Picabia, Marcel Duchamp) oder Schweizern (Hans Arp), die durch ihre Publikationen und Cabaret-Programme in verschiedenen Sprachen (auf Französisch, Englisch, Deutsch, Russisch, Rumänisch usw.) die kulturellen Grenzen des jeweils Nationalen weit überschritten.

Das literarische „Cabaret Voltaire" wurde Anfang 1916 in Zürich von Hugo Ball mit dem proklamierten Ziel gegründet, „über den Krieg und die Vaterländer hinweg an die wenigen Unabhängigen zu erinnern, die anderen Idealen leben".[110] Vier Jahre später bekräftigte Richard Hülsenbeck die Sinnlosigkeit des Weltkrieges und das Versagen der Intelligenz. Die Situation trieb die Dadaisten ins Exil: „Wir waren alle durch den Krieg über die Grenze unserer Vaterländer geworfen worden. Ball und ich kamen aus Deutschland, Tzara und Janco aus Rumänien, Hans Arp aus Frankreich. (…) Wir hatten alle keinen Sinn für den Mut, der dazu gehört, sich für die Idee einer Nation totschießen zu lassen."[111] In der Negation der gesellschaftlichen und künstlerischen Institutionen mit Blick auf die Absurdität des Weltkrieges liegt der Unterschied zu den anderen Avantgarde-Bewegungen, aber auch die Gemeinsamkeit der verschiedenen Dada-Manifestationen in Zürich, Berlin, Hannover, Köln, Paris, New York: „Es ging jedoch weniger darum, irgendetwas zu institutionalisieren, als darum, die Scheinlogik der institutionalisierten kulturellen Instanzen ad absurdum zu führen".[112] Ebenfalls praktizierten die Dadaisten eine radikale Sprachkritik, deren Auslösungsimpuls in der Opposition gegen den Krieg und sein mörderisches Kultursystem lag. Die Frage, wie man ein solches System zerstören kann, wenn man sich zwecks der Zerstörung weiterhin der traditionellen sprachlichen Zeichen bedienen muss, fand ihre Antwort in der dadaistischen Wertung der Gegensätzlichkeit und im Widerspruch, der gegen jegliche Form von Rationalität kämpfte, so Tzara: „Ich schreibe ein Manifest und ich will nichts, trotzdem sage ich einige Sachen und ich bin aus Prinzip gegen Manifeste, wie ich auch gegen Prinzipien bin".[113]

---

bedeutet's Steckenpferd. Im Deutschen heißt's Addio, steigts mir den Rücken runter. Auf Wiedersehen ein andermal! Im Rumänischen: ‚Ja, wahrhaftig, Sie haben recht, so ist's. Jawohl, wirklich, machen wir'. Und so weiter. Ein internationales Wort. Nur ein Wort und das Wort als Bewegung" (Ball 1984: 39).

[110] Ball 1984: 38.

[111] Hülsenbeck 1964: 111f.

[112] Fiedler 1976: 231.

[113] Tzara 1984: 17.

In dieser widersprüchlichen Haltung der Dadaisten wird der Zufall zum obersten Prinzip der künstlerischen Produktion, das den Dadaismus von den vorhergehenden Avantgarden unterscheidet. Weggeworfene und zufällig gefundene Gegenstände werden aufgehoben und als Kunstmaterial verwendet. So entstehen die dadaistischen Gedichte – eine Kombination von Worten aus Zeitungsartikeln nach dem Rezept von Tristan Tzara – oder die Lautgedichte – „Verse ohne Worte" – von Hugo Ball, in denen die Balance der Vokale „nur nach dem Werte der Ansatzreihe erwogen und ausgeteilt wird".[114] Die dadaistischen Produkte, die als „Werke" bezeichnet wurden, unterstellten sich keiner Sprachlogik oder künstlerischen Konventionen, sie waren unverständlich und gleichzeitig wiesen sie Sinn auf. Der Schaffensprozess bediente sich oft der Technik der Montage, vor allem der Fotomontage, die aus der Dada-Bewegung hervorgegangen ist, im Surrealismus weiter entwickelt wurde und die Kunst unseres Jahrhunderts wesentlich prägte.[115] Durch Schneiden und Neuanordnung („Montieren") der verschiedenen Text- und Bildelemente wird der Wahrnehmungsraum erweitert und es werden Inhalte übermittelt. Hannah Höch integrierte Fotografie und Text in der Produktion ihrer berühmten Collage „*Schnitt mit dem Küchenmesser durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*" (1919), die zwischen der rasanten technologischen Entwicklung, verschiedenen gesellschaftlichen Gruppen und der Liebe zur Natur zu vermitteln suchte. Die Collage als fertiges Produkt gibt den Anschein einer technischen Konstruktion, der jedoch eine Folge von persönlichen Entscheidungen der Künstlerin zu Grunde lag. Diese Entscheidungen sind das Merkmal der künstlerischen Originalität, deshalb kann der Dada-Bewegung kein endgültiger Stil oder überhaupt ein Stil zugeordnet werden.

Die Gegenrichtung des Aufbaus künstlerischen Wertes durch den Akt des Demontierens hat Kurt Schwitters mit seiner „Merz"-Kunst[116] in dadaistischer Tradition eingeschlagen. Diese war keine bestimmte Kunstgattung, sondern sie strebte die Verwischung der Grenzen zwischen den einzelnen Kunstbereichen und die Vereinigung von Realität und Phantasie, von Sinn und Unsinn, Privatem, Öffentlichem und Politischem in einem „Gesamtkunstwerk" an: „Kunstarten gibt es nicht, sie sind künstlich voneinander getrennt worden. Es gibt nur die Kunst. Merz aber ist das

[114] Ball 1927: 105.
[115] Vgl. dazu Roters 1980: 57.
[116] „Das Wort Merz bedeutet wesentlich die Zusammenfassung aller erdenklichen Materialien für künstlerische Zwecke und technisch die prinzipiell gleiche Wertung der einzelnen Materialien" (Schwitters in: Gohr / Luyken 2000: 90). In dieser Definition der Merz-Kunst wird jedes Bestandteil eines künstlerischen Werkes gewertet und gleichzeitig die gesamte Komposition.

allgemeine Kunstwerk, nicht Spezialität".[117] Das Merz-Kunstwerk war weniger gedacht als das Zusammentreffen verschiedener Kunstarten, die ihre einzelnen Eigenschaften bewahren und sich gegenseitig erhellen; vielmehr handelte es sich dabei um die Durchdringung jeder künstlerischen Ausdrucksweise in einer gemalten oder montierten (abstrakten) Komposition, für die weggeworfenes und gefundenes Material – bspw. Fahrscheine, Drähte, Briefumschläge, Federn, Buchstaben, fertige Sätze aus Zeitschriften, Plakaten, Katalogen –, aber auch die Erinnerungen und die Gefühle des Betrachters verwertet wurden. Die von Schwitters bevorzugte Unsinnigkeit[118] wurde durch die bewusste Anordnung des fremden Materials erreicht. Anders wie die Züricher Dadaisten wollte Schwitters nicht schockieren, sondern die „als chaotisch empfundene Wirklichkeit neu ordnen und zum Kunstwerk vereinen".[119] Die Integration der verschiedenen Künste in einem Gesamtwerk, das einen progressiven Charakter hat, indem es ununterbrochen von neuen Schichten („Schwitters-Säule") bedeckt wird, war kein programmatisches Ziel des Dadaismus, sondern das individuelle Ziel *eines* Dadaisten aus Hannover.

Die zerstreuten Elemente der Dada-„Ästhetik", die zum Inbegriff der dadaistischen Manifestationen wurden, führten zur Auflösung des Dadaismus in einer theoretisch-fundierteren Bewegung: „Breton übernahm nicht nur Dada, sondern führte es auch weiter, indem er eine umfassende Theorie und Methode entwickelte, die Traum und Zufall bis hin zur Halluzination einbezog. Es ist dieser theoretische und methodische Unterbau, der den Surrealismus von Dada unterscheidet".[120] André Breton, die Zentralfigur dieser neuen Bewegung, sah im Surrealismus die Möglichkeit der Überwindung anarchischer Formen, so wie sie aus dem Dadaismus bekannt waren, durch die systematische Verknüpfung der Kunst / Literatur mit den theoretischen Argumentationen. In den „*Aporien der Avantgarde*" bezeichnete H. M. Enzensberger den Surrealismus als „das vollkommene Modell aller avantgardistischen Bewegungen. Er hat deren Möglichkeiten und Begrenzungen ein für allemal zu Ende formuliert und alle Aporien entfaltet, die solchen Bewegungen innewohnen".[121]

---

[117] „*Dadaismus in Holland*". Zit. n. Nündel 1981: 27.
[118] „Ich werte Sinn gegen Unsinn. Den Unsinn bevorzuge ich, aber das ist eine rein persönliche Angelegenheit. Mir tut der Unsinn leid, dass er bislang so selten künstlerisch geformt wurde, deshalb liebe ich den Unsinn" (Schwitters 1981: 77).
[119] Faust 1977: 178f.
[120] Richter 1964: 201.
[121] Enzensberger 1984: 78.

So wie alle Avantgardisten, pflegten die Surrealisten am Anfang eine Vorliebe für programmatische Texte (Deklarationen, Ausrufe, Manifeste), mit denen sie, diesmal im Gegensatz zu den Futuristen und Dadaisten, die Festlegung der theoretischen Prinzipien der neuen Bewegung und nicht die absurde Negation bezweckten. Die surrealistische Bedeutung der Provokation, Aktion und poetischen Revolution brauchte ein solides theoretisches Fundament, das Elemente der psychoanalytischen Theorie Freuds, der Philosophie Hegels und der marxistischen Theorie miteinander zu verbinden suchte. Durch die Erforschung des Unbewussten als Manifestation der reinen Schöpfungskraft und die Einbeziehung des Traums in den Schöpfungsakt gelang es dem Surrealismus, seinen eigenen Weg zu gehen. Mittels der totalen Befreiung der Fantasie strebte er eine neue Weltanschauung und Geisteshaltung an. Dennoch beruhen seine Leistungen auf einer Tradition seit Aeschylus und sind in einem breiten historischen Kontext avantgardistischer (Kubismus, Expressionismus, Futurismus, Dadaismus) und nicht-avantgardistischer Strömungen (Novalis, Achim von Arnim, Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Jarry, Lautréamont, Apollinaire) zu sehen, von denen der Surrealismus diejenigen Elemente übernommen hat, die sein ästhetisches Programm unterstützt haben.[122] Selbst Breton zitierte Lautréamont, Rimbaud, Jarry, Apollinaire und die Romantik als Vorfahren des Surrealismus. Die Ausleuchtung des Unbewussten, verkörpert in den freien Assoziationen des Kubismus und in dem starken Ausdruck von Emotionen („Aufschrei“) des Expressionismus, die anarchischen Seiten des Futurismus und Dadaismus oder die durch „die halluzinative Methode“[123] bewusst konstruierten Bilder in Rimbauds Dichtung, Lautréamonts Vorstellung des Bösen in den sadistischen Taten der Hauptfigur Maldoror oder der „Schwellenzustand“ zwischen Realität und Traum in Apollinaires Gedichten sind Grundsteine des surrealistischen Verständnisses.

Die surrealistischen Texte lassen sich einerseits durch die Wiederholung mancher Topoi (z.B. zufällige Begegnungen, Fundstücke, das Passagen-Motiv, Mythen) und andererseits durch das „Aufbrechen aller Regeln“[124] beschreiben. Sie verzichten bewusst auf die Trennung Autor-Leser, die im Konzept des „automatischen Schreibens“ aufgehoben wird. Das Bild des traditionellen Autors wird im Surrealismus „entsakralisiert“, so Barthes: „Indem er jedoch stets das plötzliche Durchkreuzen von Sinnerwartungen empfahl (der berühmte surrealistische >Stoß< [>saccade<]), indem er

[122] Vgl. hierzu den Vortrag von Edgar Jené vor der Kammerspielbühne des Stadttheaters Saarbrücken (1951). Web-Adresse: http://forum.psrabel.com/beitraege/jene/jene_text.html. Eingesehen am 26.11.2004.
[123] Wyss 1950: 25.
[124] Rimbaud zit. n. Pfister 1985: 21.

der Hand auferlegte, schnellstmöglich aufzuschreiben, was dem Kopf verborgen bleibt (die >écriture automatique<) und indem er das Prinzip und die Erfahrung des kollektiven Schreibens akzeptierte, trug auch der Surrealismus dazu bei, das Bild des Autors zu entsakralisieren".[125] Der Autor erscheint als „Bastler", als Monteur verschiedener Abschnitte aus einem „*texte général*", die ähnlich den Fundstücken in der Welt herumliegen und neu zusammengesetzt werden müssen: „Aus >Überbleibseln von früheren Konstruktionen und Destruktionen< werden, so Claude Lévi-Strauss, jetzt die Texte gebaut und gebastelt, was den postmodernen Autor als eine Art »bricoleur« (Bastler) erscheinen lassen, der seine Produkte als spielerische Arrangements (»bricolages«) von wahllos herumliegenden »objets trouvés« begreift".[126] So ist ein Buch nie ein geschlossener Text, sondern „battant comme une porte".[127] Es entsteht an einem „Ort des Schreibens, der außerhalb der Ordnung des Realen liegt"[128] und greift in diesem Vakuum auf Gegenstände zurück, die in keiner festen Beziehung zueinander stehen. Der neue (surrealistische) Sinn ergibt sich aus der Kombination und Assoziation zwischen altem und neuem Material, die einen – durch Kontamination oder in Form eines Anagramms[129] – intertextuell organisierten Text ergeben.

Die theoretischen Fundamente der surrealistischen Bewegung werden später für die poststrukturalistische Subjekttheorie eine wichtige Rolle spielen.[130] Das Schreiben sei ein performativer Akt, „in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers", indem die Ebene erreicht wird, „wo nicht >ich<, sondern nur die Sprache >handelt<".[131] Für den poststrukturalistischen Diskurs ist der Leser Ausgangspunkt der „dialogischen" Beziehung Text-Intertext. In Gedanken, Erinnerungen, Reflexionen, sowie in jedem einzelnen Text und in dessen Autor, sind „Spuren fremder Sprachen und fremden Denkens eingeschrieben".[132] Die Grenze zwischen dem lesenden und dem schreibenden Subjekt, und damit das Subjekt selbst, werden aufgelöst. Julia Kristeva spricht von einer „Subjektdezentrierung". Der Text steht in dialogischem Verhältnis zu sich selbst, liest sich, schreibt sich selbst, stellt sich

---

[125] Barthes 1968: 188.
[126] Schöpp 1985: 341.
[127] Breton 1964: 185.
[128] Hötter 1990: 103.
[129] Laut Renate Lachmann, weist die *Kontamination* auf die Bildung heterogener „Reihen oder Schichten" hin, die durch Kombination, Über- oder Ineinander-Blendung unterschiedlicher Elemente aus verschiedenen Referenztexten entstehen, während im *Anagramm* eine kohärente Sinnstruktur (Dekodierung) des fremden Textes durch die Kombinatorik der verstreuten Elemente ergeben wird (Lachmann 1984: 136f.).
[130] Zur Beziehung zwischen dem Surrealismus und dem Poststrukturalismus vgl. Gerd Hötter 1990.
[131] Barthes 1968: 185f.
[132] Pfister 1985: 21.

selbst dar, wie das Pfeiffenbild von René Magritte: „Der Mitsprecher des Schriftstellers ist also der Schriftsteller selbst als Leser eines anderen Textes. Derjenige, der schreibt, ist auch derjenige, der liest. Da sein Mitsprecher ein Text ist, ist er selbst nur ein Text, der sich aufs Neue liest, indem er sich wieder schreibt“.[133]

Obwohl die surrealistische Literatur die kanonische Literatur im großen Teil negierte, blieb sie, wie oben skizziert, in einer Tradition eingebettet, die ihr verhalf, den alten Kanon und die verschiedenen avantgardistischen Modelle in eine „neue“ Art von Literatur zu übersetzen, die Wirkungen bis in die Gegenwart hinein zeigt. In diesem Sinne sind die surrealistischen Schriften intertextuell, „dialogisch“ im Bachtinschen Sinne, Teil eines „universalen Intertextes“. Im Gegensatz zur Dada-Bewegung, die ihre dichterischen Ziele bewusst gegen jede Art von Beziehungen zwischen literarischen Texten, also gegen die Intertextualität schlechthin richtete, wird das Ziel des surrealistischen Textes nicht von der gleichen Intention durchdrungen. Die totale Ablehnung der Tradition, die bei den Zürcher Dadaisten beispielsweise in logischen Unstimmigkeiten und sprachlicher Anarchie einmündete[134], war nur eine Vorstufe des surrealistischen Schreibens, das den logischen Sinn bewusst auflöste, um einen neuen Sinn zu bilden.

In dieser ständigen Bewegung von der Befreiung zur Erstellung von Sinn und umgekehrt liegt das Wesen des surrealistischen Diskurses. Dadurch entstehen zahlreiche Affinitäten zwischen den surrealistischen Texten und den Schriften der Nachkriegszeit, die sich einer klaren Sinnfixierung oder Entzifferung entziehen, so Roland Barthes: „Die vielfältige Schrift kann nämlich nur *entwirrt*, nicht *entziffert* werden.“[135] Einer solchen facettenreichen kulturellen Strömung wie dem Surrealismus kann man nicht auf traditionellen Wegen begegnen und ihn aus dem einen oder anderen Blickwinkel kontrastiv darstellen, deshalb wird im Folgenden eine breitere Annäherung an diese einzigartige europäische Erscheinung und an deren Hauptmerkmale versucht, die das Kunst- und Literaturleben nach 1945 maßgeblich geprägt haben und noch bis heute fortwirken. Dennoch kann man in der europäischen Literatur zwischen einer „ersten“ Generation (z.B. Pariser Surrealisten) und einer „zweiten“ Generation von Autoren (z.B.

---

[133] Kristeva 1967: 372.

[134] „Ich will keine Worte, die andere erfunden haben. (…) Das Wort will ich haben, wo es aufhört und wo es anfängt. Dada ist das Herz der Worte. Jede Sache hat ihr Wort, aber das Wort ist eine Sache für sich geworden. Warum soll ich es nicht finden? Warum kann der Baum nicht ‚Pluplusch‘ heißen? und ‚Pluplubasch‘, wenn es geregnet hat?“ verkündet programmatisch der Dichter Hugo Ball, in dessen Umfeld sich die DADA-Bewegung im Jahre 1916 in Zürich formierte (Ball 1988: 39).

[135] Barthes 1968: 190.

Peter Weiss, Paul Celan, Gellu Naum, Ingeborg Bachmann) unterscheiden, deren direkte oder indirekte Beziehung zum Surrealismus auch eine gewisse Distanz zum frühen Surrealismus beinhaltet.

3.2. Stationen des europäischen Surrealismus nach 1945

Zwischen dem Kubismus und Futurismus der Jahre 1907/1908 und 1909 und der Gründung des Dadaismus in den Jahren 1915/1916 in Zürich hatte sich die historische und kulturelle Realität, wie im ersten Abschnitt gezeigt wurde, radikal verändert. Parallel zum Dadaismus und zutiefst geprägt von den Schrecken und grausamen Erfahrungen des Ersten Weltkrieges konstituierte sich der Surrealismus[136] historisch im Jahr 1919 als eine avantgardistische Strömung innerhalb der Moderne, die sich gegen die bürgerlich-kapitalistischen Werte richtete. Über ein künstlerisches Programm des Surrealismus wurde zu Beginn noch nicht gesprochen, da der Surrealismus zuerst als Geistesbewegung galt, die die Kunst als Selbstzweck ausschloss. Mit dem Ziel, gegen die bürgerlichen Ideale von Familie, Kirche, Vaterland zu kämpfen und die Antinomien von Kunst und Leben, äußerlicher und innerer Realität, Traum und Wirklichkeit abzuschaffen, war der Surrealismus schon in seiner Gründungsphase oder „heroischen Zeit“ (Nadeau) eine künstlerisch-literarische Befreiungsbewegung, eine „geistliche Krise“[137], eine emotionale Rebellion gegen die rationalen Kategorien der Ethik und Ästhetik. Er feierte die Traumwelt und das Unterbewusstsein als reine Quelle der Poesie[138] und strebte „die Erweckung einer Realität jenseits der bisher registrierten Teilrealität dieser Welt“[139] an. Die sogenannte „Surrealität“ wurde in der zweiten Phase des Surrealismus von Aragon („*Le Paysan de Paris*“, 1926), Eluard („*Hauptstadt der Schmerzen*“, 1926), Breton („*Nadja*“, 1928), Buñuel und Dali („*Ein andalusischer Hund*“, 1928) oder Max Ernst („*La femme 100 tête*“, 1929) beispielhaft konfiguriert.

---

[136] Der Name „Surrealismus“, der auf Apollinaires „surrealistisches Drama“, wie er sein Stück „*Die Brüste des Tiresias*“ (1917) im Untertitel bezeichnete, zurückgeht, wurde 1924 von André Breton im „*Ersten Manifest des Surrealismus*“ als „reiner psychischer Automatismus, durch den man mündlich oder schriftlich oder auf jede andere Weise den wirklichen Ablauf des Denkens auszudrücken sucht“ und als „Denk-Diktat ohne jede Kontrolle durch die Vernunft, jenseits jeder ästhetischen oder ethischen Überlegung“ (Breton 1977: 26) programmatisch definiert.

[137] Balakian 1986: 213.

[138] Der Traum wird als Quelle der dichterischen Imagination und Intuition gesehen, jedoch, anders wie in der Romantik, die den Traum als ergänzende, helle, wunderbare Seite des Lebens darstellt, sind die surrealistischen Träume dunkel, geheimnisvoll, chiffriert, eine umfassende Manifestation des Unbewussten und der darin verdrängten Aktionen, Wünsche, Bedürfnisse und Gedanken.

[139] Haack 1987: 27.

Mit der Aufspaltung der Gruppe Anfang der 1930er Jahre in zwei Richtungen – eine Richtung, die den Surrealismus mehr den politischen Intentionen der Zeit unterordnen wollte und eine zweite Richtung, die im Surrealismus ein rein künstlerisches Phänomen sah –, mit dem Ausschluss von Naville, Artaud, Soupault, Aragon, Eluard und der Abwendung der meisten Surrealisten vom stalinistischen Kommunismus setzte eine Zäsur ein, die im Jahre 1939 das Ende des Surrealismus als historische Bewegung markierte.[140] Durch die Auswanderung vieler surrealistischer Künstler während des Zweiten Weltkriegs (u.a. André Breton, Max Ernst), nahm sie vor allem in den USA an Bedeutung zu.

Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich der Surrealismus zu einer der einflussreichsten künstlerischen Bewegungen in Europa, die durch berühmte Maler, Bildhauer, Fotografen, Filmemacher (u.a. René Magritte, Pablo Picasso, Salvador Dali, Hans Arp, Max Ernst, Hans Bellmer, Man Ray, Hans Richter, Luis Buñuel) vertreten war. In der Literatur nahmen zahlreiche Schriftsteller Elemente des Surrealismus in ihren Werken auf. In der deutschsprachigen Literatur nach 1945 lassen sich Autoren wie Peter Weiss, Paul Celan oder Ingeborg Bachmann zwar nicht mit dem surrealistischen Programm der frühen 1920er Jahre in Verbindung bringen, dennoch nutzen sie das enorme Schöpfungspotential der surrealistischen Poetik (u.a. surrealistische Themen, Motive und Verfahren) für ihr eigenes Schreiben. Eine Mischung aus traditionsverpflichteten und avantgardistisch-surrealistischen Themen und Verfahren zeichnet vor allem Ingeborg Bachmanns Werk aus. Ihre Schriften verfolgen einerseits, wie oft in der Forschung belegt[141], die wichtigsten Traditionslinien der Sprach- und Schreibreflexion in der literarischen Moderne. Das beweist ihre Kenntnis der sprachphilosophischen Werke von Wittgenstein oder der sprachkritischen Überlegungen von Fritz Mauthner und Hugo von Hofmannsthal, die in die Auseinandersetzung mit Hofmannsthals „*Brief des Lord Chandos*“ in den Frankfurter-Vorlesungen einfließen werden. Andererseits knüpfen Bachmanns spätere Werke ab den 1960er Jahren an die fortlaufenden Entwicklungslinien des europäischen Surrealismus, an dessen revolutionären und innovationssuchenden Geist an, um den NS-faschistischen Bruch innerhalb der „klassischen“ Moderne durch überraschend neue, offensive poetische Mittel zu vollziehen.

In der Einleitung zum Band „*Die Souveranität der Literatur. Zum Totalitären der*

[140] Vgl. Meid 2000: 873, Nadeau 1965.
[141] Vgl. Dirk Göttsche: „Klassische Moderne“, in: Albrecht / Göttsche 2002: 270-282.

Klassischen Moderne 1900-1933“ verweisen die Autoren Uwe Hebekus und Ingo Stöckmann auf das Spannungsfeld innerhalb der ästhetischen Moderne zwischen zwei Grundauffassungen: einerseits einer Moderne verstanden als die ‚Totalisierung‘ der ästhetischen Produktion, die vor allem nach dem Ersten Weltkrieg „einen *autoritären* Ausweg aus den Widersprüchen und Beliebigkeiten der als rettungslos kontingent erfahrenen Zeit sucht(e)“ und andererseits einer Moderne verstanden als die ‚Enttotalisierung‘ des modernen „Lebens“, die „zur *Ermöglichungsbedingung* einer Totalität des ästhetischen Artefakts erklärt“[142] wurde. Das erste hier zitierte Verständnis der Moderne bezieht sich auf literarische Texte, wie etwa die von Stefan George, Gottfried Benn, Ernst Jünger, Thomas Mann, Hermann Broch oder Bertolt Brecht, die sich den „immanenten Poetologien der textuellen Schließung und des formalen Durchgebildetseins verpflichten, über die alles Heterogene und Widerständige getilgt werden soll“ und die sich infolgedessen zu einem „*totalitären Innenraum*“ verdichten.[143] In diesem Zusammenhang gilt der literarische Ästhetizismus um die Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert im deutschsprachigen Kulturraum als der Inbegriff des Totalitären, der jedoch nicht „zugleich als Präfiguration des politischen Totalitarismus gelesen werden kann“.[144] Gegen eine solche Art von totalitären Formen in der literarischen Moderne wendet sich Ingeborg Bachmann in ihren theoretischen Schriften, als sie u.a. den Ästhetizismus und den Automatismus kritisiert (vgl. Kap. 4). Diese quasi anti-modernistische Einstellung Bachmanns gekoppelt mit ihrer Anlehnung an die Sprachphilosophie Ludwig Wittgensteins und die psychoanalytischen Schriften Sigmund Freuds[145] lässt keine klare, einseitige Verortung von Bachmanns Werken in der Tradition der ästhetischen Moderne zu, sondern eröffnet einen weiteren Blick auf die europäische postfaschistische Literatur und Kunst. In diesem Zusammenhang betrachtet auch Hans Höller Bachmanns Werk als ein „rettende(s) Eingedenken der sprachanalytischen und psychoanalytischen Moderne nach 1945“ und somit als „eine Rettung der Moderne in dem geschichtlichen Augenblick, wo diese beinah schon verdrängt und ausgelöscht war“.[146] Der literarische Durchbruch Bachmanns auf der Tagung der Gruppe 47 in Niendorf (1952) stand unter dem Zeichen eines „Umschlags“,

---

[142] Hebekus / Stöckmann 2008: 9 bzw. 7. Hervorhebungen in Kursivdruck im Original.
[143] Ebd., S. 11. Hervorhebung in Kursivdruck im Original.
[144] Hebekus / Stöckmann 2008: 16. Vgl. auch Cornelia Blasberg: „Ist die Klassische Moderne totalitär? Fragen an Rainer Maria Rilkes Texte um 1900“, in: Hebekus / Stöckmann 2008: 395-413.
[145] Vgl. van den Berg / Fähnders 2009: 242ff.
[146] Hans Höller: „Staunend lesen. Sprache und Ich als Elemente einer kritischen Kulturwissenschaft im Werk Ingeborg Bachmanns“, in: Agnese / Pichl 2009: 113-123, S. 121.

der sich von dem Neorealismus der Nachkriegszeit „zu einer stärker an den europäischen Surrealismus anknüpfenden Dichtung“[147] vollzog. Walter Jens’ Bemerkung weist auf eine tiefe Auseinandersetzung der Dichterin mit den historischen und poetischen Ansätzen des Surrealismus vor und nach 1945 hin. Die dichterische Entwicklung Bachmanns ist mit der Begriffsgeschichte jenes Surrealismus verbunden, der nach 1945 bereits über die französischen Grenzen hinaus fortwirkte.

Obwohl der Surrealismus ein international faszinierendes Phänomen war und seine programmatische Substanz zunächst auf den französischen Raum beschränkt blieb[148], gab es beispielsweise in den 1940er Jahren eine Reihe von rumänischen Autoren, die surrealistische Texte in rumänischer und französischer Sprache verfassten. Im deutschsprachigen Raum, wie die kritische Rezeption zeigt, wurde der Surrealismus zu keinem „literaturhistorische(n) System“[149], dennoch gab es Autoren wie Peter Weiss und Hilde Domin, die in surrealistischer ‚Tradition‘ schrieben, ohne sich als „Surrealisten“ zu verstehen oder das frühe französische Programm in seinen theoretischen Linien akribisch zu verfolgen. Diese Tendenz des „intentionslosen“ surrealistischen Schreibens ist charakteristisch für die zweite Phase der Literatur nach 1945, die nicht mehr Kriegserfahrungen und Erinnerungen im realistischen Sinne verarbeitete, sondern die Wirklichkeit in den Mittelpunkt rückte und darüber reflektierte: „Die Autoren geben den Kunstcharakter ihrer Werke offen zu, verschleiern ihn nicht zugunsten einer vorgeblich unmittelbaren Wirklichkeitsdarstellung, beanspruchen nicht Finder zu sein, sondern bekennen sich als Erfinder“.[150]

In den folgenden Kapiteln wird die surrealistische Bewegung in diesem breit kontextualisierten historischen und politischen Kontext nach 1945 betrachtet. Im Zentrum stehen die verschiedenen Ziele und Rezeptionsweisen des Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg in dem west-, mittel- und süosteuropäischen Literatur- und Kulturraum (Paris, Wien, Bukarest). Weiterhin werden Anknüpfungspunkte an eine surrealistische Poetik der fünfziger und sechziger Jahre dargelegt, die mit Ingeborg Bachmanns erfolgreichsten Schreibphasen zusammenfallen, und die Tendenzen dieses späten Surrealismus anhand paradigmatischer Texte untersucht. Dabei werden die in der Forschung bereits belegten Einflüsse des rumänischen Surrealismus auf Paul Celans Frühwerk und dessen Einflüsse auf Ingeborg Bachmann im weiteren Umfeld des

[147] Vietta 1992: 103-110, S. 104.
[148] Vgl. Spies 2002: 90.
[149] Schulz 1981: 7.
[150] Weber 1970: 8.

französischen, des Wiener und vor allem des rumänischen Surrealismus in eine neue Beziehung zueinander gesetzt. Durch die Gegenüberstellung ausgewählter Werke von Peter Weiss, Paul Celan, Gellu Naum und Ingeborg Bachmann entsteht ein diffuses Surrealismus-Bild, das eine Reihe von Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen diesen Autoren vor dem Hintergrund der Entwicklungslinien der surrealistischen Poetik nach 1945 erklärt. Die allmähliche Europäisierung des französischen Surrealismus, die selbst mit Veränderungen in der surrealistischen Dichtung verbunden ist, erlauben uns, die Werke dieser Autoren innerhalb der europäischen Moderne differenziert zu betrachten und lassen darauf schließen, dass auch Ingeborg Bachmann das Potential der surrealistischen poetischen Dispositive für ihre Werke genutzt hat.

3.2.1. Französischer Surrealismus

Innerhalb der avantgardistischen Bewegungen umfasst der Surrealismus eine historische Zeitspanne von knapp 50 Jahren, d.h. man datiert seine Anfänge in die Zeit von 1924 bis 1929 und seine Auflösung um 1969. Während dieser Jahrzehnte hat der Surrealismus einen weltweiten Einfluss auf die Kunst und Literatur des 20. Jahrhunderts ausgeübt und darüber hinaus wirkt er noch heute als Konstruktionsgrundlage für viele künstlerisch-literarische Werke (z.B. die Filme von David Lynch, die Literatur von Oskar Pastior, Peter Handke, Michael Lenz). Hierzu äußerte sich 1945 Maurice Nadeau in der „*Geschichte des Surrealismus*“: „Noch keine künstlerische Bewegung, nicht einmal die Romantik, hat so weltweiten Einfluss ausgeübt und internationalen Anklang gefunden wie er. Die hervorragendsten Künstler aller Länder holten sich Anregungen aus ihm. Er war das Spiegelbild einer Zeit, die ihre Probleme, auch im Bereich der Kunst, in planetarischem Maßstab anpacken musste“.[151]

Die Gründung der surrealistischen Gruppe im Paris der 1920er Jahre, zu der André Breton, Louis Aragon, Philippe Soupault, Antonin Artaud, Paul Eluard und Benjamin Péret zählten, ging hauptsächlich von den Kriegserfahrungen ihrer Mitglieder aus. So Breton: „Ich bestehe darauf, dass der Surrealismus historisch nur im Zusammenhang mit dem Krieg verstanden werden kann, – das heißt – von 1919 bis 1938 nur im Zusammenhang mit dem, wovon er seinen Ausgang genommen hat, und zugleich mit dem, wozu er zurückgekehrt ist“.[152] Der Krieg, von dem alle Surrealisten

[151] Nadeau 1965: 11f.
[152] Breton 1989: 62

angewidert waren, wurde als Ergebnis des Rationalismus betrachtet, der mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln bekämpft werden musste. Im Laufe der 1930er Jahre gelingt den französischen Surrealisten die internationale Verbreitung der Bewegung, vor allem in den anderen europäischen Ländern wie Belgien (Paul Nougé, René Magritte), Serbien (Marko Ristic, Dusan Matic), Spanien (Louis Buñuel, Oscar Dominguez, Juan Miró, Salvador Dali), Rumänien (Victor Brauner, Gherasim Luca, Paul Păun, D. Trost, Virgil Teodorescu, Gellu Naum) und Tschechien (Joseph Sima, Toyen).[153] Viele Künstler aus diesen Ländern standen in Kontakt mit der Pariser Surrealisten-Gruppe, veröffentlichten ihre Werke in Frankreich oder auf Französisch und bemühten sich um die Bekanntmachung der französischen Surrealisten in ihren Heimatländern.

Der Zweite Weltkrieg trieb die wichtigsten Vertreter des Surrealismus ins Exil, was zu einer noch weiteren Internationalisierung der Bewegung beitrug. Im Exil setzten die Surrealisten ihre gesellschaftspolitischen Interventionen fort. Breton veröffentlichte im Juni 1942 in der Zeitschrift „*VVV*“ seine „*Prolegomena zu einem dritten Manifest des Surrealismus oder nicht*“, in der er zu einer menschlichen Befreiung durch eine individuelle Widerstandsbewegung aufruft: „Mehr denn je muss in diesem Jahre 1942 die *Opposition* in ihrem Grundsatz bestärkt werden. Alle Ideen, die sich durchsetzen, sind dem Untergang geweiht. Der Mensch muss unbedingt davon überzeugt werden, dass (…) allein der individuelle Widerstand den Schlüssel zum Gefängnis liefert“.[154] Das Manifest wirkte sowohl stark auf die Emigrantenwelt, weil es für „eine lange Periode der Zurückhaltung und Niedergeschlagenheit“[155] das Ende bedeutete, als auch auf den größten Teil der amerikanischen Studenten, die von den Ideen des Surrealismus begeistert waren. In seiner Rede „*Die Situation des Surrealismus zwischen den beiden Kriegen*“ an der Yale-Universität, die auf großen Zuspruch gestoßen war, setzte sich Breton mit dem gesellschaftlichen Fortschritt der abendländischen Zivilisation kritisch auseinander, den er für die Quelle der irrationalen Kriege hält: „Zwei aufeinander folgende Generationen verschwinden im Qualm und Lärm der Schlachtfelder und da wagt man es, uns weiszumachen, dass diese Menschheit sich zu verwalten fähig sei, dass es ein Sakrileg sei, die Prinzipien in Zweifel zu ziehen, auf die sie ihre Existenz gegründet hat?“ Weiter forderte er den Bruch „mit den konventionellen Denkweisen“ und mit dieser Art von Vernunft, die die Ursache des Krieges sei und „die Rechte einer

[153] Zur Entwicklung der internationalen surrealistischen Bewegung in den 1930er Jahren vgl. Serge Fauchereau, „Einige Wochen im Frühling 1935: Die surrealistische Internationale“, in: Spies 2002: 425-433.
[154] Breton 1977: 120.
[155] Robert Lebel in Becker 1982: 122.

wirklichen, nicht verdunkelten und verdunkelnden Vernunft usurpiert“ habe.[156]

Durch den Blick auf die Zivilisation und Tradition des Ostens versuchten die Surrealisten, sich von der rationalistischen Weltsicht zu entfernen. Das amerikanische Exil eröffnete manchen von ihnen die Möglichkeit, die Kunst anderer Kulturen, diejenige bspw. der Indianer, die Welt der „primitiven“ Völker oder aber den Okkultismus und die Magie zu entdecken. So kam Breton in Kontakt mit den Schriften von Charles Fourier, der von Marx und Engels als Vertreter des utopischen Sozialismus im 19. Jahrhundert geschätzt wurde. Während seiner Reise im Jahre 1945 nach Nevada, New Mexiko und Arizona schrieb Breton die berühmte „*Ode an Charles Fourier*“, in der er auf das traditionelle lyrische Genre der Ode zurückgreift, um die Ähnlichkeiten zwischen Fouriers utopischen Visionen, den Weltvorstellungen der Pueblo-Indianer und dem surrealistischen Ziel der Auflösung von Grenzen festzustellen. Breton fasste diese Gemeinsamkeiten unter dem schönen Begriff der „Kreuzung der Wege“ zusammen. Gleichzeitig lobte er Fourier für sein tiefes Verständnis des menschlichen Inneren und dessen Nähe zum Traum: „Weil du begriffen hast, dass der *doppelt-zusammengesetzte* oder *suprawelt*liche Zustand der Seele (den es nicht länger aufs Jenseits zu übertragen gilt sondern der im Diesseits zur Geltung gebracht werden muss) in enger Beziehung zum *einfachen* oder *infra-weltlichen* Zustand, dem Schlaf, stehen muss als zum *zusammengesetzten* oder *weltlichen* Zustand, dem Wachsein, der zwischen ihnen liegt“.[157]

Nach 1945 kehrten die meisten Surrealisten aus dem Exil nach Frankreich zurück. Nun kam es zu einer Akzentuierung der künstlerischen Seite der Bewegung, die parallel mit weiteren Stellungnahmen zu wichtigen politischen Ereignissen lief. In den 1950er und 1960er Jahren positionierten sich die Surrealisten gegen die Fortsetzung des Krieges in Indochina, kritisierten den Wahlerfolg der Rechten in Frankreich, protestierten gegen den Einmarsch der sowjetischen Truppen in Ungarn und nahmen eine radikale Stellung gegen den Algerienkrieg ein. Diese Positionen erscheinen disparat und hatten daher keinen Einfluss auf die öffentliche Meinung: „nach Kriegsende hat sich die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit für die Manifestationen surrealistischer Gerichtsbarkeit beträchtlich verringert“.[158] Mit der Veröffentlichung der Fourier-Ode im Jahre 1947 – kurz nach Bretons Rückkehr nach Paris – wurde der Weg

[156] Zit. n. Becker 1982: 18.
[157] Breton in Becker 1982: 49.
[158] Waldberg 1965: 17.

des politischen Engagements der Surrealisten weitergeführt. Sie kämpften weiterhin gegen jegliche Art von menschlicher Unterdrückung, sei es faschistischer, kapitalistischer oder totalitaristischer Natur, und nahmen in gemeinsamen Erklärungen weiterhin Stellung gegen aktuelle politische Ereignisse, jedoch nicht mit der gleichen Intensität wie in den Vorkriegsjahren. Mit dem Flugblatt „*Freiheit – ein vietnamesisches Wort*“ protestierten sie gegen die Kolonisierung von Vietnam, im „*Eröffnungsbruch*“ griffen sie die stalinistische Diktatur an und riefen die revolutionären Kräfte auf, sich für die wirtschaftliche, politische und moralische Befreiung einzusetzen.

Zwischen 1951 und 1953 kehrten die Surrealisten zum Anarchismus zurück und veröffentlichten ihre kollektiven Erklärungen in der Zeitschrift der anarchistischen Föderation „*Le Libertaire*“. Im Anarchismus erkannten sie die revolutionären Prinzipien, an die sie immer geglaubt hatten und an denen die marxistisch-leninistischen Theorien über die menschliche Befreiung versagt hatten. In seinem Text „*Beispiel Kuba und die Revolution*“ (1954) definierte Breton den Surrealismus als Vermittler „zwischen den verschiedenen revolutionären Momenten“ und als wesentlichen Faktor für deren „Überwindung“.[159] In der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre verfolgten sie weiterhin kontinuierlich ihr Ziel, das revolutionäre Bewusstsein in jedem Menschen zu erwecken. Gleichzeitig äußerten sie sich kritisch gegenüber dem wissenschaftlichen Fortschritt, dessen Ergebnisse dramatische Katastrophen verursachen könnten, und verwiesen auf das Beispiel von Hiroshima. Einige Surrealisten positionierten sich 1960 gegen den algerischen Krieg und unterzeichneten die „*Erklärung über das Recht auf Dienstverweigerung im algerischen Krieg*“. Diese politische Aktion der Surrealisten nach dem Zweiten Weltkrieg spiegelt sich in den Flugblättern und Zeitschriften. Obwohl zahlreiche davon veröffentlicht und herausgegeben wurden, hatten sie alle zusammen weniger Wirkung auf die Öffentlichkeit als die surrealistischen Publikationen der Vorkriegszeit. Zeitschriften wie „*Neon*“ (1948/49), „*Médium*“ (1953/54), „*Le Surréalisme méme*“ (1958/59), „*La Brèche, action surréaliste*“ (1962/65), „*L'Archibras*“ (1967/69) und „*Bulletin de liaison surréaliste*“ hatten nur eine kurze Lebensdauer und konnten den Einfluss von Zeitschriften aus der Vorkriegszeit, wie z.B. „*Der Surrealismus im Dienst der Revolution*“ und „*Minotaure*“ nicht erreichen.[160] Die sozial-politischen Intentionen der französischen Surrealisten nach

[159] Zit. n. Schwarz 1989: 94.
[160] Vgl. Dupuis 1979: 34.

1945 lassen sich nur in einer diffusen Ideologie zusammenfassen. Während Aragons politisches Engagement in der KPF und der Kontakt mit dem sozialistischen Realismus in der russischen Literatur seine Denkweise so stark beeinflussten, dass er „dem Surrealismus eine Absage erteilt“[161], sprach Breton dem Kommunismus und sozialistischen Realismus sein endgültiges Misstrauen aus, an dem er bis zu seinem Tod festhielt.

Die surrealistische Bewegung – ein übergreifendes Kulturphänomen, das vor 1945 seine höchste theoretische und ideologische Entwicklungsphase erreicht hatte – sollte nach 1945 ihre Wirkung nicht mehr manifest und einheitlich, sondern diffus und manchmal abstrakt ausüben. In vielen theoretischen und literarischen Schriften werden konkrete Inhalte abstrahiert, mit der Intention, ihre geistige Dimension zu entdecken. Die poetischen Worte suchen nach neuen Korrespondenzen in einer „höheren“ Realität, die Sprache wird abstrakt. Die surrealistische Kritik an der abendländischen Zivilisation und an den bürgerlichen Institutionen, die sich in der Tradition der Rationalität entwickelten, manifestiert sich auch auf künstlerisch-literarischem Gebiet. Durch den Rückgriff auf den Traum, die Imagination und das Unterbewusstsein erhoffen sich die Surrealisten den Aufbau einer anderen Welt, die sie als „Surrealität“ bezeichnen. Auf dem Weg dahin strebten sie die ständige Revolte in allen Bereichen des Lebens an, experimentierten mit Wörtern und Bildern bis zur Entfremdung, orientierten sich an dem „objektiven Zufall“ und an den Manifestationen des Unbewussten, loteten die Möglichkeiten des „schwarzen Humors“ aus, vertieften ihren Einblick in das Utopische, schrieben über die „verrückte“ Liebe und bewunderten den Wahnsinn und die instinktive Natur der Menschen. Der literarische Surrealismus nach 1945 setzte die gesellschaftliche Kritik fort, mit dem ursprünglichen Ziel, das Individuum von den künstlerischen, moralischen, familiären, oder religiösen Zwängen zu befreien und die Einheit von Kunst und Leben zu erlangen. Über die Mitwirkung von Rausch, Halluzinationen, Visionen und Träumen in den literarischen Texten entwickelten die Surrealisten ein „bewusstseinserweiterndes“ poetisches Verfahren zur Entdeckung der „Surrealität“. Einige Hauptmerkmale der surrealistischen Poetik, die bei der vorliegenden Untersuchung von Bachmanns Prosaschriften aus den fünfziger und sechziger Jahren eine wichtige Rolle spielen, werden im Folgenden zusammengefasst.

1) Charakteristisch für den Surrealismus ist die Mischung von Imaginiertem und

[161] Wilhelm 1974: 134.

Wirklichem, die als mentaler Schöpfungsprozess anzusehen ist. In diesem Prozess versucht man einen „geistigen Standort“ zu bestimmen, „von dem aus Leben und Tod, Reales und Imaginäres, Vergangenes und Zukünftiges, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares, Oben und Unten nicht mehr als widersprüchlich empfunden werden“.[162] In der Überwindung der Widersprüche, in der gegenseitigen Bedingung von inneren Bedürfnissen und gesellschaftlich bedeutenden Aktionen[163], wie auch in der Konstruktion von neuen Denkstrukturen, die den freien Bilderströmen des Unterbewusstseins folgen, liegt der Kern des Surrealen.[164] Das Wunderbare ist die erste wesentliche Botschaft des Surrealen, die im surrealistischen Bild enthalten ist. Ein Beispiel für die Offenbarung des Wunderbaren im poetischen Bild ist Bretons Satz „Da ist ein Mann, der vom Fenster entzweigeschnitten wird“, der von der dichterischen Vorstellung eines vom Fenster „senkrecht zu seiner Körperachse“[165] zerschnittenen Mannes begleitet wird. In diesem Bild werden die Grenzen des konventionellen Denkens überschritten, indem es auf der mentalen Projektionsfläche der visuellen Erscheinung zu einer Verschmelzung der ursprünglich getrennt aufgefassten Wirklichkeitskomponenten (das Fenster, der Mann) kommt. Gegenstand und Person sind durch die Vision des Zerschneidens in einem Bild visueller und verbaler Natur vereint, das befremdend wirkt. Das in kühnen Bildern offenbarte Wunderbare kann auf kindheitsspezifische Denkprozesse zurückgehen, findet aber auch Affinitäten zu einer anderen Kategorie von Menschen, nämlich zu den Geisteskranken, die für Breton „Opfer ihrer Einbildungskraft sind“.[166] Trotz dieses surrealistischen Modells des ästhetischen „Gegners“ der Vernunft, der die Welt des Wunderbaren und der Imagination in sich trägt, ist das Surreale durchaus nicht irrational. Clifford Browder unterscheidet zwischen dem *Anti-Rationalismus* der surrealen Erfahrungen, die eine Funktion des vernünftigen Daseins der Surrealisten ist, und dem *Nicht-Rationalismus*, der keinerlei Bezug zur menschlichen Vernunft darstellt: „whereas the child, the savage,

---

[162] „Zweites Manifest des Surrealismus“, in: Breton 1977: 55.
[163] Vgl. Zotz 1990: 55.
[164] Diesen komplexen Umgang mit der Welt im Surrealismus versucht Sven Hanuschek unter einem neuen Arbeitsbegriff des „*Alltags-Surrealismus*“ zusammenzufassen, der eine Reihe von ungewöhnlichen oder unerträglichen Erfahrungen und Erlebnissen aufgreift, die in den künstlerischen Werken als „alltäglich“ dargestellt werden. Die Werke dieses sogenannten „Alltags-Surrealismus“, so Hanuschek, „verschieben eine unerträgliche Wirklichkeit in Bildwelten, die sie verständlich oder zumindest überhaupt verhandelbar machen“ (vgl. Hanuschek / Dirscherl 2012: 9-22, S. 21). Diese neue Definition lässt sich dennoch von dem surrealistischen theoretischen Bildverständnis als eine breite Projektionsfläche für das schockierende Zusammentreffen von alltäglichen Gegenständen unterschiedlicher, gegensätzlicher Natur methodologisch kaum abtrennen.
[165] „Erstes Manifest des Surrealismus“, in: Breton 1977: 23.
[166] Breton 1977: 12.

and the madman reside habitually in their universe of marvels, unaware of any other mode of existence, the Surrealist bears the curse of consciousness, knows himself enmeshed in the prosaic world of reason, and only with a determined effort can escape – for a while – into the *surréalité*. His is at best an anti-rational, but never a non-rational mentality".[167] Über die rationale Erforschung des Irrationalen und die bewusste Erleuchtung des Unbewussten kommt es zur mentalen Fusion dieser widersprüchlichen Manifestationen des menschlichen Geistes, die das Wesen des Surrealen bestimmt.

2) Die poetischen Grenzen des Automatismus, die Breton bereits von Anfang an erkannte, führen zu einem Interessenwechsel der Surrealisten hin zum Traumbereich. Sehr weit liegen diese zwei Interessensgebiete jedoch nicht auseinander, weil der Traum, wie der Automatismus, auch eine Stimme des Unbewussten ist. Die Traum-Texte entstehen, indem die Traumgeschehnisse und die Erinnerungen an Träume transkribiert werden, mit dem Ziel, die innere Dimension der Traumaufnahme in das kollektive Bewusstsein zu integrieren und den Weg zum Surrealen durch die Aufhebung der Grenze zwischen Traum und Realität zu ebnen. Das Festhalten der Träume folgt dem Prinzip des automatischen Schreibens oder Zeichnens, das den Dichter oder den Maler in seiner Aufnahmefunktion als „Registrierapparat", als „Seher" präsentiert.[168] Im „*Zweiten Manifest des Surrealismus*" stellte Breton das automatische Schreiben und die Traumberichte nebeneinander, aber nicht nur wegen der Gemeinsamkeit ihrer psychischen Ursprünge: „Ihre große Bedeutung für den Surrealismus liegt ja darin, dass sie imstande sind, uns *logische* Sondergebiete zu erschließen, genau diejenigen, bei denen das logische Vermögen, in allem und für immer dem Bewusstsein verhaftet, nicht in Kraft tritt".[169] Es besteht ein Unterschied zwischen der Logik des Alltags, die verbaler Ausdruck des Bewusstseins ist, und der Logik des Traums, die der bildhaften Stimme des Unbewussten lauscht. Der Glauben der Surrealisten an die Traumlogik gibt Aufschluss über ihre Konzeption, die davon ausgeht, dass Traum und Realität keine separaten Seiten des Lebens sind. Obwohl entfernt von der Zweckrationalität des Lebens, sieht Breton den Traum nicht „als weniger real (…) als die Wahrnehmung im Zustand des Wachseins".[170] Der surrealistische Traum ergänzt das Leben, reflektiert darüber, ohne es zu deuten. Im Traum wird das Leben in seinem Verhältnis von Teil

[167] Browder 1967: 64.
[168] Für Theo Spanudis ist der surrealistische Künstler ein „Aufnehmender" (…) „aus den Sinnen, den Emotionen, dem Intellekt, der Erinnerung, dem Wissen, dem Unbewussten". Vgl. hierzu Basil 1979: 434.
[169] Breton 1977: 78.
[170] Bürger 1971: 88.

und Ganzem erfasst, was zugleich die Wahrnehmung des Traums als das inkohärente Nacheinander von Szenen gründlich erschüttert.[171]

Der Ausgangspunkt für Bretons Traumtheorie ist Freuds „*Traumdeutung*“. Obwohl Breton in den „*Manifesten des Surrealismus*“ nicht direkt mit psychoanalytischen Begriffen und wissenschaftlichen Thesen von Freud arbeitet, wie Bürger argumentiert[172], motivierte ihn Freuds Studie dazu, sich mit dem menschlichen Unbewussten näher auseinanderzusetzen.[173] In den „*Kommunizierenden Röhren*“ reflektiert Breton über den Traum aus materialistischer Hinsicht. Er argumentiert, dass der Traum den gleichen Zeit-, Raum- und Kausalitätsgesetzen wie die Erfahrung im Wachzustand unterworfen ist[174] und sieht, im Gegensatz zu Freud, keinen Unterschied zwischen innerer/psychischer und äußerer Realität. Für ihn setzt sich die psychische Aktivität während des Schlafes fort und im Traum wird kontinuierlich auf die materielle Realität zurückgegriffen. So stellte Breton nach einer ausführlichen Analyse eines seiner Träume fest, dass der manifeste Trauminhalt seinen Referenzpunkt in der Welt der aktuellen Erfahrungen und Gefühle (Liebe, Hass) des Träumers hat. Gleichzeitig erfüllen die Träume, laut Breton, eine *praktische* Funktion (sie lösen die Lebensprobleme), eine *therapeutische* Funktion (Verarbeitung der negativen Erfahrungen) und eine *prophetische* Funktion, die Freud in seiner „*Traumdeutung*“ ablehnt. In dieser Hinsicht nimmt Breton Abstand von Freud: „Und ganz sicher irrt Freud auch, wenn er zu dem Schluss gelangt, es gäbe keine prophetischen Träume – worunter ich Träume verstehe, die die unmittelbare Zukunft betreffen –, denn vom Traum lediglich Aufschlüsse über die Vergangenheit erwarten, heißt den Faktor Bewegung leugnen“.[175] Ohnehin waren die Surrealisten nicht am Traum interessiert, um psychische Krankheiten zu heilen, sondern um herauszufinden, wie der Traum funktioniert, wie er aufgebaut ist, wie die Bilder und Szenen miteinander verbunden sind, wo die Szenen ihren Ursprung haben und was sie für die Zukunft bedeuten können. Nach Breton erfüllt der Traum, der „alle seine Elemente aus der Wirklichkeit schöpft“[176], auch eine *soziale* Rolle. Er trägt in sich den „Wille(n) zur Veränderung“, den „Wille(n) zur universellen Umwälzung der sozialen Verhältnisse“, den „Wille(n)

[171] Zur Dialektik der Fragmente als „Antizipationen universaler Vermittlung und Versöhnung“ und zur Totalität im surrealistischen Traum vgl. Warning 1984: 322f.
[172] Bürger 1971: 87.
[173] Zum Verhältnis von Surrealismus und Psychoanalyse vgl. Jan Starobinski, „*Surrealismus und Parapsychologie*“, in: Schweizer Monatshefte 45 (1965/66): 1155 ff.
[174] Breton 1973: 12.
[175] Ebd., S. 15f.
[176] Ebd., S. 99.

zur Praxis“ und den „Wille(n) zur Revolution“.[177] Breton sieht im Zusammenbringen der Sondierung der menschlichen Psyche und des Wunsches nach sozialer Revolte, und zwar in der theoretischen „Versöhnung“ von Freud und Marx, eine wichtige Stufe auf dem Weg zur angestrebten „Surrealität“.

Durch den Rückgriff auf den Traum und das Unbewusste hatte sich auch die surrealistische Malerei das gleiche Ziel wie die Literatur gesetzt, nämlich „die Nachtseite der menschlichen Existenz darzustellen, Licht zu werfen in die überdimensionalen Bereiche, da der Mensch, vieler Metamorphosen fähig, eingefangen wird als Spiegel der Zeitströmungen, des subjektiven Erlebens, des Dämonisch-Triebhaften oder des Tragischen“.[178] Das Verhältnis zwischen Traum, Unbewusstem und Realität wurde von surrealistischen Malern wie Giorgio de Chirico, Max Ernst, René Magritte und Salvador Dali zu einem der zentralen Themen ihrer Bilder gemacht. Innere Bilder und Traumbilder wurden von ihren realen Konnotationen getrennt und in eine gemalte Wirklichkeit integriert, über deren Beziehungen zur konventionellen Realität man unterschiedlich reflektieren kann. Die archetypische Macht des Unbewussten, das „Es“, gewinnt in den Bildern von de Chirico überdimensionale, drohende Proportionen und stellt die Menschen in ihrer Kleinheit dar (z.B. „*Der Turm*“). Max Ernst entwickelte künstlerische Verfahren, die dem Unbewussten einen hohen Grad an Dynamik verleihen: Seine Collage-Bilder, Assemblagen aus Traumszenen, erotischen Fantasien und unbewussten Trieben, die die Grenze zwischen Wort und Bild aufheben (die Romane „*Une semaine de bonté*“, „*La femme 100 têtes*“), seine Frottagen („*Die faszinierende Zypresse*“„*Naturgeschichte*“) oder Grattagen (die Grätenwälder) beruhen auf unbewussten Steuerungen der Imagination, die in alle Deutungsrichtungen gehen und immer wieder neue Assoziationen hervorrufen können.[179] Auch bei ihm werden die normalen Proportionen des Alltäglichen zu Gunsten der Darstellung von dunklen, unbewussten Mächten und mythologischen Kräften aufgelöst. Die Erkenntniserweiterung durch die spontane Integration von innerer Traum- und äußerer Gegenstandswelt führte Dali weiter, der die Kräfte seines eigenen Unbewussten und seine visionären Fähigkeiten bewusst zu manipulieren

---

[177] Breton 1973: 100.
[178] Wyss 1950: 61.
[179] Die von Max Ernst entwickelten Verfahren, die „auf der Intensivierung der Reizbarkeit geistiger Fähigkeiten mit Hilfe entsprechender Techniken“ beruhen, seien als „wahres Äquivalent“ des literarischen Automatismus zu betrachten, das „jede bewusste geistige Leistung (der Vernunft, des Geschmacks, der Moral)“ ausschließe und „aufs äußerste den aktiven Anteil desjenigen, den man bisher den ‚Autor‘ des Werkes genannt hat“ reduziere (Ernst in: Waldberg 1965: 72).

versuchte. Seine „paranoisch-kritische Methode“ verhalf dem Künstler, Traumprozesse, Halluzinationen und Wahnideen mit fotografischer Genauigkeit in „deliriösen“ Bildern zu erfassen („handgemalte Fotografien“). Die analytischen Symbole spielen eine wichtige Rolle in ihrer Zusammensetzung auf Dalis Leinwand, seine Bilder enthüllen die tiefsten Ecken der menschlichen Seele (z.B. „*Ungestillte Begierde*“, „*Der große Masturbator*“, *„Die Beständigkeit der Erinnerung“*). Diese neu geschriebene, gezeichnete oder gemalte Wirklichkeit, die sich von der vorgefundenen Wirklichkeit insofern abgrenzen lässt, dass sie diese in sich aufnimmt und durch den Filter des Unbewussten und der Traumprozesse transportiert, erscheint verfremdend, verwirrend, surreal.[180] So wirken die Bilder von René Magritte, die durch gewollte Kombinationen von Realitäts- und Traumfragmenten Verfremdungseffekte erzeugen. Magritte stellte keine Traumszenen dar, wie sie im Traum vorkommen, sondern zeichnete ganz bewusst die Konturen der Traumgeschehnisse: „Im Hinblick auf meine Malerei wird das Wort ‚Traum‘ oft missverständlich gebraucht. Meine Werke gehören nicht der Traumwelt an, im Gegenteil. Wenn es sich in diesem Zusammenhang um Träume handelt, sind diese sehr verschieden von jenen, die wir im Schlaf haben. Es sind eher selbstgewollte Träume, in denen nichts so vage ist, wie die Gefühle, die man hat, wenn man sich in den Schlaf flüchtet. Träume, die nicht einschläfern sondern aufwecken wollen.“[181] Die auf diese Weise entstandenen Bilder thematisieren einerseits das enge Verhältnis von Traum, Realität und Unbewusstem, andererseits führen sie zu einem bewussten Reflexionsprozess über die Beziehungen zwischen der äußeren und der gemalten Wirklichkeit, zwischen den semantischen Bedeutungen und sprachlichen Bezeichnungen der Gegenstände. Es werden Gegenstände dargestellt, die außer ihrer Form keine anderen Gemeinsamkeiten mit der äußeren Wirklichkeit aufweisen, daher auch die verwirrenden Titel „*Dies ist keine Pfeife*“ oder „*Dies ist kein Apfel*“ für Bilder, die eine Pfeife oder einen Apfel graphisch darstellen.

3) Auch dem Zufall wurde in der surrealistischen Literatur, Malerei, Fotographie oder im Film große Bedeutung beigemessen. Die Zufallsproduktionen wurden aus dem Drang nach Freiheit gesucht, die Alltagsgeschehnisse, die für andere Menschen unauffällig und unbemerkt bleiben, wurden von den Surrealisten bewusst registriert und in künstlerischen Formen gegossen. Am Anfang von Bretons Roman „*Nadja*“ stellte der

[180] In einem Vorwort zu Max Ernst definiert Breton das Surreale als „die Funktion unseres Wesens, alles zu verfremden“ (zit. n. Pongs 1967: 1745).
[181] René Magritte zit. im Internet-Beitrag „Surrealismus (seit 1919/24 - 1939/66)“. Web-Adresse: http://www.kunstwissen.de/fach/f-kuns/b_mod/s02.htm. Eingesehen am 16.03.2007.

Autor eine Reihe von scheinbar nicht zusammengehörenden Ereignissen dar, die später als Teile einer sinnvollen Komposition in Erscheinung treten und auf Grund der gemeinsamen Merkmale etwas bezwecken. Der „objektive Zufall“, der die „Koinzidenz objektiv feststellbarer Tatbestände und deren Interpretation als Zeichen des Unbewussten bzw. als Vorankündigung späterer Ereignisse“[182] darstellt und somit die Verbindung zwischen Alltäglichem und Wunderbarem, Realität und Traum, Bewusstem und Unbewusstem herstellt, wird von den Surrealisten zu einer der wichtigsten Quellen der dichterischen Inspiration gemacht. Das surrealistische Suchen und Finden von Gegenständen endet in der Entdeckung des Wunderbaren und des Surrealen mitten in der Alltagsrealität. Auf Spaziergängen durch die Stadt fühlt man sich von bestimmten Straßen, Läden, Cafés, Statuen, Gärten angezogen, welche eine Art unerklärbarer Magie auf die Menschen ausüben. Im „*Pariser Landleben*“ beschrieb Aragon seine Vorliebe für den Park Buttes-Chaumont, der seinem „*Naturgefühl*“[183] entsprach, oder für „das Meergrün“ der „gedeckten Gallerien, von denen es in Paris in der Gegend der *Grands Boulevards* mehrere gibt und die man irrigerweise *Passagen* nennt“.[184] Vor allem die Großstadt, mit ihren alten Gebäuden, Straßen und Parks hatte für die Surrealisten eine Magnet-Funktion, die Stadt fasziniert sie, sie ist die Quelle der seltsamsten, zufälligen Begegnungen (*recontre*) und Offenbarungen (*revelation*)[185]. Dennoch blieben die Surrealisten von der Religion und vom Mystizismus entfernt, weil sie der Überzeugung waren, dass diese mysteriösen Begegnungen nicht durch den Eingriff von kosmischen oder übernatürlichen Kräften zustande kommen, sondern allein durch die Macht des „objektiven Zufalls“ und des Wunderbaren. Wenn der Zufall und seine Macht, Sachen zu verändern, rechtzeitig erkannt werden, kann er, wie der Traum, eine soziale Funktion haben. Auch wenn er zur Begegnung der Liebe führt, erfüllt er diese befreiende Funktion. Der „objektive Zufall“ und die Liebe beeinflussen sich gegenseitig. Darüber hinaus steht die surrealistische Liebe in enger Beziehung zum Traum. Laut Dali ist das Schlafen „eine Art, die Realität abzusterben“, „der Tod der Realität“, und ähnlich stirbt die Realität „in der Liebe, wie im Traum“.[186]

---

[182] Habicht / Lange / Brockhaus-Redaktion 1995: 10.
[183] Aragon 1969: 147.
[184] Ebd., S. 18.
[185] Vgl. Gallissaires 1986. Das Buch stellt die wichtigsten städtischen Bilder am Beispiel von Paris dar, die für den Surrealismus von Interesse waren, wie z.B. die Boulevards, die Viertel, die Passagen, die Plätze, die Statuen, die Parks, die Straßen, die Verkehrsmittel, die Bars, die Cafés, die Hotels, die Kinos und Theater, die Monumente, die Märkte usw.
[186] Dali 1974: 153.

Da die surrealistische Dimension der Realität, die in ihrem Versuch, die Vernunft, die Imagination und die Intuition zu verbinden, einer Art *Rationalisierung des Irrationalismus* entspricht und im Traum auf Analogien aufbaut, orientierten sich die Surrealisten immer mehr nach theoretischen „Disziplinen, in welchen die Analogie als Ordnungsprinzip auftritt“[187], wie z.B. die Alchimie, Magie, Astrologie, Esoterik. Im *Zweiten Manifest* forderte Breton die Identifikation des Surrealismus mit den finsteren Kräften („*noir*“) der Magie, seine totale „Okkultation“: „Ich verlange die tiefe, wahrhafte Verheimlichung des Surrealismus.“[188] In der Hoffnung, Einfluss auf die magischen Beziehungen zur Welt auszuüben und die Realitätsmechanismen zu hinterfragen, gab Breton 1940 die „*Anthologie des schwarzen Humors*“ heraus, die eine subjektive Auswahl von Texten zusammenstellte.[189] Die Texte decken von Swift, Sade, Fourier, Lautréamont, Jarry, Picabia und bis Duchamp, Arp, Dali oder Picasso eine reiche Palette an Namen unterschiedlicher Epochen ab. Bretons These des „humour noir“ bezog sich sowohl auf Hegels „schwarze Sphinx des objektiven Humors“[190], als auch auf Freuds Studie „*Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*“. Im Nachtrag zu dieser Studie führte Freud das Beispiel eines am Montag zum Galgentode Verurteilten an, der behauptet, die Woche würde ja gut anfangen. Ohnehin ist der Humor für die Surrealisten (z.B. Aragon) die einfachste Form, die Surrealität zu erreichen, wie Nadeau schreibt: „Mühelos gelangt der Humor in die Überwirklichkeit oder *surréalité*, ja er ist geradezu deren greifbare und schon allgemein bekannte Erscheinungsform“.[191] Die surrealistische Intention der „poetischen Dislokation der Sprache“, die im „schwarzen Humor“ zum Ausdruck kommt, wird durch das „Spiel mit Wortassoziationen von größter Mannigfaltigkeit“ und „rein imaginäre Kombinationen“ erreicht.[192]

4) Schließlich wurde in der Sprache, in der sich die surrealistische Faszination für das Zufällige, das Bizarre, das Rätselhafte, das Groteske, das Grausame entfaltet, mit Wortspielen, „kühnen Metaphern“ und assoziativen Sprachbildern experimentiert. Der neue Assoziationsgedanke entspringt aus der Zufallsproduktion. Für das kollektive Produktionsmodell steht die Methode des köstlichen Leichnams („*le cadavre exquis*“), die von Breton als „Spiel mit gefaltetem Papier, in dem es darum geht, einen Satz oder

[187] Zotz 1990: 81.
[188] Breton 1977: 92.
[189] Breton 1979: 19.
[190] Ebd., S. 16.
[191] Nadeau 1965: 69.
[192] Die Zitate in diesem Satz stammen alle, der Reihe nach, aus Breton 1979: 295, 292, 367.

eine Zeichnung durch mehrere Personen konstruieren zu lassen, ohne dass ein Mitspieler von der jeweils vorhergehenden Mitarbeit Kenntnis erlangen kann“ beschrieben und mit dem klassischen Satz „Der köstliche Leichnam trinkt den neuen Wein“ exemplifiziert wurde.[193] Der künstlerische Eingriff der Surrealisten in die Wirklichkeit, der diese Idee von beliebig generierten künstlerischen Produktionen enthält, bedeutet einen Eingriff in die Sprache. Von hier aus wird eine Sprache erkennbar, die keine einseitige Reproduktion der objektiven Wahrnehmungswelt ist. In den Wort-Bildern von Magritte wird die Sprache als bedeutungstragendes Medium kräftig unterminiert. Der surrealistische Verfremdungseffekt entsteht, indem die dargestellten Gegenstände anders bezeichnet werden als sie im Alltag bekannt sind. Die Proportionen werden verschoben und die scheinbar fernstehenden Elemente werden bis zur Irritation des betrachtenden Auges nah aneinander gestellt oder vermischt. Magritte stellt so die menschliche Sicht der Gegenstandswelt in Frage und damit die Wirklichkeit selbst und ihr Verhältnis zum Traum – ein Kernmerkmal der surrealistischen Poetik.

Die Technik der Collage, die in der surrealistischen Literatur und bildenden Kunst zum Inbegriff der *ars combinatorica* zwecks der Entstellung der Realität und der Sprache wurde, hat die Verbindung zur surrealistischen Filmmontage hergestellt. Durch die Montage konnte man in das logische Aneinanderreihen der Filmstrukturen praktisch eingreifen, die Grenzen zwischen Traum und Realität verflüssigen, das Irrationale einbeziehen und die Interpretationsvalenzen vervielfältigen. Auf diese Weise können „die ablaufenden Bilder das seltsame Nacheinander des Traums besser darstellen als jede andere Kunst“.[194] Der Film wurde zum geeigneten Medium für die Vermischung von Realität, Traum, Visionen, Fantasien, Erinnerungen, wahnhaften Ideen, erotischen Wünschen. Die surreale Welt, die aus Experimenten mit unterschiedlichen Spiel- und Assoziationsformen entsteht, kann nur außerhalb der Zeit- und Raumgesetze gelten, sie lässt sich nicht fixieren, sie ist nicht wiederholend nachweisbar, sondern einmalig. Während die dadaistischen Filme von Marchel Duchamp („*Anemic Cinema*“, 1926) und Hans Richter („*Filmstudien*“, 1926; „*Vormittagsspuk*“, 1927) mit seltsamen Proportionen und hypnotischen Effekten spielten, zeichneten sich die surrealistischen Filme durch ihren klaren Bezug zur Traumwelt aus. 1944 drehte Hans Richter „*Dreams that money can buy*“ und bestätigte dadurch den Einfluss der surrealistischen Ästhetik des Traums für seine filmische Produktion.

---

[193] Breton in Waldberg 1965: 88.
[194] Passeron 1975: 60.

Durch die Einbeziehung von Wunderbarem, Traum und Zufall, die auf die Werke der Romantik, die philosophischen Überlegungen von Nietzsche und die psychoanalytischen Entdeckungen Freuds zurückzuführen sind, gelingt es den Surrealisten, die Gegensätze zwischen Bewusstem und Unbewusstem aufzuheben. Die Verschmelzung von Imaginärem und Realem kommt in den Bildern von Salvador Dali oder den Filmen von Man Ray und Louis Buñuel vor, die am besten die Reihenfolge der Traumsequenzen darstellen können. Mittels der Collage werden künstlerische Werke produziert, die die Grenze zwischen Rationalem und Irrationalem auflösen, indem sie neue Assoziationen in der Sprache hervorrufen. Der neuen Sprache nähern sich die Surrealisten einerseits, indem sie in dadaistischer Tradition die Beziehung zwischen Sprache und Bild sondieren[195] und das Visuelle mit dem Schriftlichen oder Graphischen verbinden (z.B. die Wort-Bilder von Magritte und Miró, die Bild-Gedichte von Picabia, die *poéme-objets* von Breton), und andererseits durch den Versuch, über die Grenzen der Sprache hinauszugehen, indem sie ihr keinen festen Ort zuweisen. Es entsteht eine assemblierte poetische Sprache, die den konventionellen Sinn der Wörter mit einer Bedeutungsvielfalt anreichert. Es werden „Schichten, [...] erspürt, erahnt, vermutet, niemals aber kategorisch garantiert oder behauptet“[196] und damit aus der Eindimensionalität herausgenommen. Nach dem Zweiten Weltkrieg verlagerte sich das Zentrum des Surrealismus nach Rumänien. In Bukarest enstanden authentische Werke, die technisch und thematisch im Zeichen des französischen Surrealismus stehen oder zumindest von dem innovativen Spektrum der surrealistischen Motive beeinflusst worden sind.

3.2.2. Rumänischer Surrealismus

In den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg (1945-1947) entwickelte sich in Bukarest in Anlehnung an die französischen Surrealisten Breton, Aragon und Eluard eine sehr starke surrealistische Bewegung, die zur Internationalisierung in solchem Ausmaß beigetragen hat, dass selbst André Breton auf der internationalen Surrealismus-Ausstellung in Paris (1947) behauptete, das Zentrum des Surrealismus habe sich inzwischen nach Bukarest verlagert. Nach dem Krieg besuchten Tristan Tzara, Louis

[195] Laut Hugo Ball gibt es keine Trennung zwischen Wort und Bild: „Das Wort und das Bild sind eins“. Vgl. Ball zit. in: Huelsenbeck 1964: 158.
[196] Freeman 1990: 55.

Aragon und Paul Eluard die rumänische Hauptstadt und hielten hier Vorträge vor dem rumänischen Publikum, das sich als „frankophon“ bezeichnen ließ.[197] Tzaras Bukarester Vortrag „*La dialectique de la poésie*“ führte bspw. den französischen Surrealismus auf die Dichtung der deutschen Romantik zurück und unterstrich die Rolle der dichterischen Fantasie, die aus dem Ausstieg in die Zeitlosigkeit einer Mythen- und Traumwelt und aus der Befreiung des Unbewussten ihre Kraft schöpft. Ohne eine eigene, rumänische „Papst“-Figur zu haben, legitimierten die Bukarester Surrealisten ihre literarischen Werke auf Grund der theoretischen und ästhetischen Prinzipien ihrer französischen surrealistischen Vorbilder, die sie dennoch unterschiedlich rezipierten.

Gellu Naum, Paul Păun und Virgil Teodorescu warfen 1945 in ihrem Manifest „*Die Kritik der Misere*“ den rumänischen Modernisten vor – darunter auch ihren Kollegen Saşa Pană, Gherasim Luca, Dolfi Trost – sich von dem surrealistischen Credo zu sehr entfernt zu haben. Denn sie beschränkten sich nur auf die Form des Wortes und auf das poetische Bild in ihrer Dichtung und würden nicht mit allen Mitteln versuchen, den Menschen in seiner Ausdrucks- und Denkweise zu befreien und somit mehr als eine Revolution der Form anzustreben: „den menschlichen Ausdruck von all seinen Formen zu befreien, wobei es eine solche Befreiung ohne die totale Befreiung des Menschen überhaupt nicht geben kann“.[198] Hier ist der Ton aus dem *Zweiten Manifest des Surrealismus* wiedererkennbar, das zur totalen Revolution und zum gesellschaftlichen Engagement aufgefordert hatte. Außerdem wurden Luca und Trost vorgeworfen, mystische Positionen eingenommen zu haben, die mit dem Surrealismus nichts gemein hätten. Auf diese „Anschuldigungen“ reagierten die beiden Letztgenannten in einem Appell an die internationale surrealistische Bewegung. In dem in französischer Sprache und im gleichen Jahr 1945 verfassten Manifest „*Die Dialektik der Dialektik. Botschaft an die internationale surrealistische Bewegung*“ definierten Luca und Trost ihre Position als Surrealisten und bekannten sich öffentlich zu den Zielsetzungen und bisherigen Errungenschaften der Bewegung: „Als Surrealisten sehen wir auch weiterhin die Möglichkeit dieser unaufhörlichen Auseinandersetzungen zwischen der inneren und äußeren Realität in unserer Verbundenheit mit dem dialektischen Materialismus, im geschichtlichen Schicksal des internationalen Proletariats und in den höchsten theoretischen Errungenschaften des Surrealismus“.[199] In einem pathetischen Ton der

[197] Vgl. dazu Emmerich 2001: 57.
[198] Gellu Naum, Paul Păun und Virgil Teodorescu zit. n. Ion Pop in: Naum 1993: 242.
[199] Gherasim Luca / D. Trost, „Die Dialektik der Dialektik“, in: Behring 1988: 259-273, S. 260.

Verzweiflung deuteten sie auf die Gefahr hin, surrealistische Methoden und Verfahren bewusst anzuwenden. Dies hätte die Transformation des Surrealismus zu einer künstlerischen Bewegung mit historischer Vergangenheit zur Folge und würde seine Zugehörigkeit zur Konvention bedeuten: „es wird Zeit, sich dagegen zu verwahren, dass einige objektiv surrealistische Techniken als mechanisch übertragbar und unendlich oft anwendbar aufgefasst werden.“[200] Indem sie sich gegen die Nachahmung surrealistischer Techniken stellten und für das permanente Negieren und das dialektische Negieren der Negation plädierten, glaubten die beiden Autoren der Botschaft, „dass der Surrealismus nur im ständigen Widerspruch zur ganzen Welt und zu sich selbst existieren kann, in dieser Negation der Negation, die vom absolut unaussprechlichen Delirium geleitet wird, ohne dabei natürlich irgendeinen Aspekt seiner unmittelbaren revolutionären Kraft preiszugeben“.[201] Um aber die revolutionäre Seite des Surrealismus zu stärken, schlugen Luca und Trost die „grenzenlose Erotisierung des Proletariats“ vor und sahen in der „von ihren sozialen und individuellen, psychologischen und theoretischen, religiösen oder sentimentalen Zwängen“[202] befreiten Liebe das revolutionäre Mittel, die gesellschaftlichen Klassenstrukturen aufzubrechen. Die revolutionäre Liebe proklamierten sie zu ihrer „wichtigsten Erkenntnis- und Aktionsmethode“[203], die Luca mit seinem Prosaband „*Der Erfinder der Liebe*“ (1945) exemplifizierte. Die zwei rumänischen Surrealisten nahmen auch bezüglich der Rolle des Traums eine radikale Position ein – sie sahen im Traum keine vollkommene Manifestation des Unbewussten, solange Alltagselemente und Reste aus einer erlebten und erfahrenen Wirklichkeit im Traum vorhanden sind und somit der Bezug zur gegenständlichen Realität beibehalten bleibt. Mit der Ablehnung des regressiven Charakters des Traums und der Gedächtnisfunktion wollten sie den Traum nicht zensieren, so wie ihre Botschaft oft interpretiert wurde[204], sondern versuchen, Tag- und Nachterlebnisse zueinander zu führen, bis sie in der Wirklichkeit übereinstimmen. Während Naum, Teodorescu und Păun den Surrealismus in seiner gesellschaftlichen Dimension theoretisch auffassten, schrieben ihm Luca und Trost eine subjektive Dimension zu, die sich in der Auffassung über die Liebe und die Rolle des Traums von der ersten unterscheidet und dadurch radikaler wurde.

---

[200] Behring 1988: 261.
[201] Ebd., S. 264.
[202] Ebd., S. 266.
[203] Ebd.
[204] Vgl. Pop 1990.

Diese unterschiedlichen programmatischen Ideen der fünf bedeutendsten rumänischen Surrealisten der Nachkriegszeit, sowie ihre Werke (Lyrik und Prosa) erschienen zwischen 1945 und 1947 in Textsammlungen wie „*Colecţia suprarealistă*", „*Surréalisme*" oder „*Infra-Noir*" – die letzten zwei auf Französisch. Obwohl die zwei Gruppen in theoretischer Hinsicht miteinander rivalisierten, traten sie auf verschiedenen Ausstellungen in Bukarest und Paris gemeinsam auf und proklamierten die gleichen surrealistischen Werte wie ihre französischen Kollegen: „die Poesie, die Liebe und die Revolution".[205] So sollten Luca und Trost auf ihrer Präsentation von farbigen Graphien, Würfelmanien und Gegenständen im Januar 1945 in Bukarest behaupten: „Nous sommes d'accord avec le rêve, la folie, l'amour et la révolution".[206] In diesem Sinne unterzeichneten im Jahr 1947 Naum, Teodorescu, Păun, Luca und Trost die Texte „*Le sable nocturne*" für den Katalog der von Breton und Duchamp organisierten internationalen Surrealismus-Ausstellung in Paris und „*Eloge de Malombra*" für die Literatursammlung „*Surréalisme*". Diese beiden Texte standen unter dem Einfluss der automatischen Schreibweise und thematisierten die Befreiung der menschlichen Wünsche, wie zum Beispiel das Bild des nächtlichen Sandes – „Der nächtliche Sand: Dunkelkammer voll unbekannter Gegenstände, die durchlaufen werden muss auf der Suche nach der instabilen Verkörperung eines Wunsches nach Wünschen"[207] – oder die Definition der absoluten Liebe – „Les scènes où Malombra se donne, la nuit, à son amant, au bord du lac, où elle traverse les eaux avec hostile froideur pour celui qu'elle attend, où elle passe à l'hystérie lucide sous les vents gris qui éteignent les flambeaux, sont le triomphe de ce que nous convenons de nommer l'amour absolu".[208] Außerdem wird in diesen beiden Texten ein radikaler Automatismus praktiziert, der von dem französischen Automatismus abgeleitet und von Dolfi Trost als „Surautomatismus" bezeichnet wurde. „*Le sable nocturne*" endet mit einer „surautomatischen Beschreibung von 16 Gegenständen, angetroffen im nächtlichen Sand" – darunter eine Welle, das Atmen, ein Schatten, Quecksilber, ein Kristall, Druckluft, eine Falte, Schnee, ein Lächeln, ein Haarschweif.[209]

---

[205] Vgl. dazu Pop 1990: 314 und Solomon 1987: 94.
[206] Luca / Trost, „Présentation de graphies colorées, de cubomanies et d'objets", in: Mincu 1983: 649. Die „Würfelmanie" (Rum. „cubomanie") wurde von Luca als eine Variante der Collage entdeckt, die eine beliebige, dem „objektiven Zufall" unterstellte Kombination von quadratischen Bildausschnitten bedeutete.
[207] Behring 1988: 290.
[208] Mincu 1983: 660.
[209] Behring 1988: 293.

Die kollektive Textproduktion der rumänischen Surrealisten geht schließlich auf eine tiefe Erforschung des *Selbst* zurück und verbindet die beiden surrealistischen Ausrichtungen – den moderaten Surrealismus von Naum, Păun, Teodorescu und den „surrealistischen Anarchismus"[210] von Luca und Trost – in ihrem gemeinsamen Glauben an die universellen Werte der surrealistischen Dichtung, die von allen gemacht werden kann. Die Polemik der ersten Gruppe um Gellu Naum und der Pathos der Gruppe Luca-Trost und später Păun sind dennoch nicht als unvereinbare Auffassungen zum Surrealismus sondern eher als komplementär zu betrachten. Auch die literarischen Textproduktionen der rumänischen Surrealisten zeugen von dieser Komplementarität. Während die Gedichte einen polemischen Charakter haben, indem sie die Konvention und die feste Form angreifen (bei Luca oder Naum), stellt sich die Prosa wie ein Produkt der „klassischen" surrealistischen Mythologie dar. Sie umfasst theoretische Schriften, wie im Fall von Dolfi Trost oder sie rekurriert auf bekannte Motive, z.B. auf die Frau als „Medium", die Weiblichkeit als Prinzip der Vereinigung der Gegensätze, die Liebe als Verbindungselement zwischen Kosmos und Menschen, den Traum als Bestandteil der Realität, das Böse als Komplement des Guten (bei Teodorescu, Păun, Naum oder Luca).

Die Komplexität einerseits und die internationale Bedeutung des rumänischen Surrealismus nach 1945 andererseits verkörpert Gellu Naum und seine „Pohesie"[211] am besten. Bereits mit seinem Debütband „*Der wandernde Brandleger*" (1936), in dem der Dichter eine Revolte gegen die bestehende Ordnung der Welt verkündete und für eine neue Schreibweise plädierte („Die Welt hat zu stinken begonnen. / Im Gang ist eine allgemeine Dekomposition" oder „Lasst uns neue Zeitgeschichte schreiben / rupft das gesamte Balkanfedervieh"[212]) bahnte sich Naum den Weg eines „Poheten", der heute als „Gipfel des Surrealismus und gleichzeitig der rumänischen Dichtung aller Zeiten"[213] gilt. Zwischen 1945 und 1947 erschienen viele Prosastücke von Naum, die zugleich eine poetische und poetologische Funktion erfüllten, u.a. „*Medium*" und „*Das verbotene Schreckliche*" (1945), „*Das Spektrum der Langlebigkeit. 122 Kadaver*" (zusammen mit Teodorescu) und „*Das Schloss der Blinden*" (1946), „*Das Weiße des Knochen*" (1947). Das poetische und poetologische Universum von Naum wird als sein *persönlicher*

[210] Bucur 1980: 218.
[211] Naum definiert die „Pohesie" als „weder Traum noch Wirklichkeit. Sie ist etwas anderes. Aber sie ähnelt beiden" und setzt fort: „Ich weiß nie, worüber ich schreibe, aber wenn du genau hinschaust, wirst du sehen, dass ich immer über die gleichen Dinge anderes schreibe." Zit. n. Wichner 2006: 851.
[212] Naum 2006: 15. Übersetzung von Oskar Pastior.
[213] Morar 2003: 245.

Surrealismus betrachtet, weil der rumänische Dichter den Surrealismus buchstäblich zu seiner eigenen Lebensweise gemacht hatte.

Wie ein roter Faden zieht sich durch Gellu Naums Werk das Spannungsverhältnis zwischen Poesie und Literatur. Der Dichter erklärte die Literatur zu einer gesellschaftlichen Konvention, die in Opposition zur „Pohesie“[214] steht. Andererseits sah er enttäuscht, dass er sein ganzes Leben hindurch doch nur Literatur gemacht hatte. Zugleich hoffte er aber, dass seine „Pohesie“ eine „Ferment“-Rolle innerhalb der Literatur spielen würde. So behauptete Naum in seinem Essayband „*Medium*“: „In mir trage ich die Traurigkeit jener Dichter, die ihr ganzes Leben nach Kräften versucht haben, keine Literatur zu machen, und schließlich beim Durchblättern ihrer gut hundert Seiten feststellen mussten, dass sie nichts anderes als Literatur gemacht haben“ und fährt in diesem Sinne fort: „Eine furchtbare Enttäuschung. Und dennoch: Über all diesen vor Schmutz glänzenden Kleidern, hinter all dem grobschlächtigen Faltenwurf einer mit fad literarischem Pomp erdrückenden Dichtung die Überzeugung, Ferment zu sein“.[215] Die „Pohesie“ von Naum bezieht sich auf das Mysterium der Welt, das Unsichtbare, das jeder Poet, der einen bestimmten „Dispositionszustand“ erreicht hat, wahrnehmen kann. Das erinnert an die Bilder von Magritte, die auf das Unsichtbare, das sich hinter jedem Gegenstand befindet, zurückgreifen. Gleichzeitig ist für Naum „jeder wahre Poet... subversiv“, wie er erklärte: „Der Dichter ist nicht subversiv, weil er gerne subversiv ist. Subversivität ist eine natürliche Funktion. Man kann nicht programmatisch subversiv sein. Man kann auch nicht einfach in Manifesten subversiv sein. Und vor allem musst du den Konformismus des Nonkonformismus im Auge behalten“.[216] Die „Surrealität“ werde von denjenigen entdeckt, die bereit sind, sich dieser versteckten, unsichtbaren Seite der Realität auf eine subversive Art und Weise zuzuwenden, indem sie alles, was sie für stabil halten und nur Vorurteile oder Konventionen sind, über Bord werfen. Indem der Dichter erblindet, sieht er immer mehr, so Naum: „Der Dichter wird in dem Maße sehend, in dem er erblindet.“[217] Er wird in die Geheimnisse des Universums durch die Frau initiiert, die bei allen Surrealisten als „Medium“ in der Beziehung zwischen den Menschen und der Welt vorkommt. Außerdem ist die Liebe – die leidenschaftliche, totale, „verrückte“ Liebe –

[214] Die „Pohesie“ wird von Naum im Gespräch mit Simona Popescu als „das Gegenteil der Literatur“ definiert: „der Poet kann genau das Gegenteil machen wie der Literat es macht“, in: Popescu 2004: 117.
[215] Naum 1993: 241. Vgl. dazu auch Pastior 2001: 90.
[216] Naum im Gespräch mit Simona Popescu, in: Popescu 2000: 186.
[217] Naum in: Behring 1988: 251.

von zentraler Bedeutung in Naums Dichtung. Dafür stehen, neben den Gedichten, die Erzählungen „*Medium*“, „*Poetisiert, poetisiert...*“, „*Das Lilienbett*“, sowie sein einziger und weltweit anerkannter Roman „*Zenobia*“ (1985).

In einem Zustand „aktiver Erwartung“ sucht der Dichter im „*Medium*“ eine Frau namens Miss TERRIA und bereitet sich auf das Treffen mit ihr vor, von dem er überzeugt ist, dass es zufällig stattfinden wird: „Auf unsere Treffen bereite ich mich schön vor, jeden Abend mache ich Übungen für den Gedächtnisverlust, Übungen für den Atemverlust, Übungen für den Vernunftverlust“.[218] Der Gedanke, dass diese Gespenst-Frau, die einzige Geliebte, das Symbol der totalen Liebe in Wirklichkeit existiert und eine Begegnung mit ihr möglich wäre, gibt der dichterischen Fantasie einen neuen Schwung. Die Landschaften im „*Medium*“, die dem Traumbereich zuzuordnen sind, beschreiben eine „Surrealität“, wie sie uns aus den Gemälden von Dali, de Chirico oder Ernst bekannt ist – Inseln, Ruinen, Wüstenlandschaften, verlassene Häuser und Schlösser, verschiedene Vögel, Schlangen, Wölfe, Spinnen, Schnecken, Wasser, Nebel etc. Der Traum ist der Träger der absoluten Wahrheiten, die von einer Logik durchdrungen sind, in der das Denken sich frei „fühlt“ und handeln kann. Die Sukzession der Szenen ist dem Prinzip der Beliebigkeit, dem Zufall unterworfen, die Bilder und die Gedanken folgen keiner bestimmten Logik, sie werden durch Gefühle und nicht durch Erklärungen oder logische Zusammenhänge miteinander verbunden. Von diesen halluzinierenden, nächtlichen Abenteuern des Dichters, die nur außerhalb der Alltagsrealität zu fassen sind, wird auch in den Erzählungen „*Poetisiert, poetisiert...*“ und „*Das Lilienbett*“ die Rede sein.

Im ersten Text begegnet das Ich auf dem Weg von der Bibliothek nach Hause seinem Über-Ich – einer dämonischen Gestalt, die alles dominieren will. In der stürmischen und regnerischen Nacht trifft das Ich noch sein Liebesideal – eine Frau, mit der es auf der nassen Straße liegen bleibt, bis es seinem Doppelgänger Ferdinand gelingt, sie voneinander zu trennen und die Rolle des Ich in der Liebesszene zu übernehmen, während dieses nach Hause geht. Die Spaltung des erzählerischen Ich, die offensichtlich zu diesen verschiedenen Projektionen seiner großen Wünsche nach Freiheit und Liebe („Ich will frei sein, ich will lieben“[219]) führt, findet in einer Traumatmosphäre statt. Die diffusen Reste der Realität (u.a. Straßen, Bäume, Regenwasser, Treppen, Kutsche, Menschen) werden auf eine merkwürdige Art und

[218] Naum 1970: 190.
[219] Ebd., S. 17.

Weise miteinander kombiniert. So entstehen einzigartige Bilder und absurde Situationen in der surrealistischen Tradition des schwarzen Humors: Das Ich holt den Kopf seiner Geliebten aus dem Regenwasser heraus und küsst sie, ihr Kopf wird mit einem Verband festgehalten, Augen und Ohren werden zugedeckt, damit sie nichts hört usw. In der Erzählung „*Das Lilienbett*“ wird der Realität ein dramatisches Ende gesetzt: Ursula, die Geliebte des Dichters, in dessen langen Haaren sich Fledermäuse verfangen, von deren Verkauf beide gut leben können, stirbt vor seinen Augen. Der Grund für diesen Tod war, dass der Dichter zuvor, trotz der existentiellen Sorgen seiner Geliebten, sich seine langen Haare geschnitten hatte. In diesem Text lässt sich der psychoanalytische Konflikt zwischen dem „Lustprinzip“ und dem „Realitätsprinzip“ wiedererkennen, in welchem das Erste das Zweite besiegt. Die Ablehnung des Realitätsprinzips (des „Ich“), sowie die Befreiung des Unbewussten (des triebhaften „Es“) und des menschlichen Begehrens sind typische Elemente einer surrealistischen Haltung, die Naum in die Dichter-Figur dieser Erzählung einschreibt. Hier werden das Träumen und das Sehen von Dingen besonders wichtig. Beide Wahrnehmungsweisen entstehen in einem Prozess ständiger Interaktion zwischen dem schöpferischen Ich und dem Kosmos, und sind von einem poetischen Zustand der „Mediumnität“ oder „Disposition“ des Dichters bedingt, um außergewöhnliche Ereignisse verstehen und darauf entsprechend reagieren zu können. Naum sieht in der *Poesie als Vision* die Möglichkeit der Dichtung allein, sich über die literarische Konvention zu erheben und die *Literatur* zu übertreffen. Der Poet („Pohet“) ist für Naum letztendlich ein Visionär, der alle Aspekte des Lebens in seine Poesie miteinbeziehen soll, ohne zwischen den einzelnen Aspekten zu differenzieren. In diesem Zusammenhang hat Ernest Wichner Recht, wenn er im Nachwort zu seiner Naum-Übersetzung die Gedichte des rumänischen Dichters als „zugleich Zeugnis seines Liebens, Traumprotokoll, historische Legende, Landschaftsbild, mystische Offenbarung, Erinnerung und Beschwörung ebenso wie politisches Pamphlet, Kampfschrift oder sozialkritische Groteske“[220] bezeichnet. Der Poet befindet sich auf einer permanenten Suche nach den Ursprüngen seiner Welt, er geht Wege des Wunderbaren und des Mythischen, die ihm von der totalen Liebe eröffnet werden. Die Liebe ist für den Dichter-Erzähler Naum ein existentieller Akt, sie schafft die Verbindung zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren und generiert, ähnlich wie der Traum, die „Surrealität“.

[220] Ernest Wichner: „Gelebter Surrealismus. Gellu Naum und seine Dichtung“, in: Naum 1998: 228.

Zenobia ist der Name der Begleiterin des Dichters durch „das Schloss der Blinden“ und auch der Titel des einzigen „Rhomans“ von Naum – einer faszinierenden Autobiographie der Liebe und Synthese aller surrealistischen Dichtungsideale- und Praktiken des rumänischen Autors. Zenobia, die „Medium-Frau“, initiiert den Dichter Naum in die Geheimnisse der Welt, die sich ihm schrittweise enthüllen, so wie Breton durch Nadjas Augen den Zugang zu einer anderen Welt findet, die er mit der „Surrealität“ identifiziert. Der Name dieses „weiblichen Geistes“, wie der Erzähler Naum dem Leser des Romans „*Zenobia*“ versichert, trägt keine Bedeutung. Wichtiger sei die Existenz der Frau, die Gellu im Haus von Herrn Sima in den Sümpfen kennenlernt, weil er Zenobias Erscheinungen bereits in seiner Stadtwohnung in Bukarest erlebte: „Damals, kurze Zeit von meinem Gang in die Sümpfe, begann ich Zenobias Existenz zu ahnen (ich kannte sie noch nicht, wusste nicht einmal, wie sie heißen würde). Sie mischte sich verschleiert unter die Besucher, die meine Kammer auf dem Korridor bevölkerten, sagte aber kein einziges Wort, die anderen zogen sich zurück, ich sah ihr Gesicht nicht, konnte ihre Züge nicht unterscheiden, sie hüllte mich ein in ihre Wärme“.[221] Ebenso bekennt sich Zenobia im ersten Kapitel zu dieser *a priori* Liebe, indem sie dem Erzähler sagt, ihre Liebe zu ihm würde schon aus der Zeit vor ihrer Begegnung stammen. Zeugen dieser unvorstellbaren Liebe zwischen Gellu und Zenobia sind drei bizarre Gestalten, die der Dichter im Haus von Herrn Sima trifft: Dragoş, Iason und Petru. Trotz seinem Namen hat Dragoş keine Identität, er liegt auf einem Tisch wie ein Toter, öffnet manchmal die Augen oder lächelt. Iason ist ein böser junger Mann mit weiblichem Aussehen, der sich gegenüber den anderen Hausgästen gewalttätig verhält. Petru ist sehr jung und bescheiden. Da er wegen Gellus Liebeserklärung keinen Erfolg mit seiner „unvorstellbaren” Liebe für Zenobia findet, verschwindet er spurlos in die Sümpfe. Die drei Figuren mit mythischen Namen wurden als surrealistische Traumprojektionen der Dichterfigur Gellu interpretiert, die auf psychoanalytische Konzepte zurückgreifen: Dragoş, immateriell wie die Luft, sei das Unbewusste, das „Es”, Iason, der das Liebespaar terrorisiert und die Gefühle zensiert, sei das „Über-Ich” des Dichters und Petru, der für Zenobia die gleiche „unvorstellbare” Liebe wie Gellu spürt, sei das dichterische Ich, das sich nach der totalen Liebe sehne.[222] Nachdem Gellu und Zenobia sich in einem Erdloch im Wald für eine lange Zeit aufgehalten haben, wo sie durch die Liebe die ursprüngliche Vereinigung mit der Natur

[221] Naum 1990: 92.
[222] Vgl. dazu Morar 2003: 263.

entdecken, ziehen sie weiter in die Stadt, nach Bukarest, wo sie zuerst im Atelier einer Freundin von Gellu, Maria, unterkommen. Im Alltag des Liebespaares bricht plötzlich das Wunderbare aus: Gellu findet an einem unbekannten Ort außerhalb der Stadt einen dreitausend Jahre alten Anhänger, den Zenobia als ihren Anhänger beansprucht. Außerdem zeichnet Zenobia diverse Gegenstände, die erst im Laufe der Erzählung eine klare Symbolfunktion bekommen (u.a. Ringe, die für den gesamten Prozess der Initiation in die Geheimnisse der Natur stehen oder das zyklische Ende der Geschichte vorhersagen, wie ein leuchtender Kreis, in dessen Mitte Zenobia mit weißen Haaren sitzt und auf den Dichter wartet). Weil das Stadtleben, die Menschen (z.B. der Akademiker Ioachim), die allgemeine Zivilisation unerträglich werden, kehrt der Dichter-Erzähler mit seiner Geliebten Zenobia in das Erdloch im Wald zurück. Das Ende stellt den Zustand der perfekten Symbiose mit der Natur und die absolute Liebe in Vordergrund: „Ein paar freundliche schwarze Steine lagen da und sahen mich an wie einen Bruder. Sie schienen sich zu freuen, dass ich wieder unter ihnen war. Vor der Höhle, auf einem Haufen trockenen Schilfs, saß Zenobia und hielt brav die Hände im Schoß. Ihr Haar war weiß geworden vom langen Warten."[223]

Der poetische Diskurs von Gellu Naum spiegelt sein persönliches Verständnis von Surrealismus als höchstem Lebensprinzip und von der Poesie als Mittel der Befreiung der Fantasie und des Menschen von der zeitlichen Einteilung seiner Existenz. Das Vergangene und das Kommende ko-habitieren in einem absoluten Präsens, das mythische Dimensionen einnimmt und zu neuen Erkenntnisbereichen durch den Traum, das Wunderbare, den Eros und den Tod ausgebaut wird. Bei Naum und den Autoren des rumänischen Surrealismus ist das surrealistische Prinzip der „coincidentia oppositorum" meist im weiblichen Geist enthalten. Die geliebte Frau, die ein spezielles Verhältnis zur Natur hat, verhilft dem Dichter in unbekannte, ihm sonst unzugängliche Sphären einzutauchen und an die wirklichen Poesiequellen zu gelangen. Sie ist für ihn gleichzeitig Liebe, Inspiration und Lebensmagie. In diese Tradition des rumänischen Surrealismus der Nachkriegszeit, die die poetische Seite des Lebens in Vordergrund stellte und die Sprache, die Liebe und den Traum zu den Bestandteilen der neu erschaffenen Realität machte, sind auch die Bukarester Gedichte und Prosaschriften von Paul Celan zu stellen.

[223] Naum 1990: 210.

Ähnlich wie bei Gellu Naum, von dem er zwei Gedichte für die „*Surrealistischen Publikationen*" ins Deutsche übersetzt hat („*Wie die Wölfe liebe ich's*", „*Laterna Magica*"), kann man bei Paul Celan über einen *individuell erlebten Surrealismus* in Bukarest sprechen, welcher in der surrealistischen Ästhetik seine ersten Anhaltspunkte fand und gleichzeitig darüber hinaus ging.[224] Weder Naums „Pohesie" noch Celans Poesie ist, wie bereits bei einer ersten Lektüre ihrer Texte festgestellt werden kann, eine Alltagspoesie, die dem frühen surrealistischen Motto, jeder könne die Poesie praktizieren, entspricht. Die surrealistischen Techniken, die Celan in Kontakt mit den Bukarester Surrealisten sich aneignete, tragen zur Intensivierung des poetischen Ausdrucks bei, dennoch steht ihre Anwendung unter dem Zeichen der absoluten Originalität des jungen Dichters, der später als „der wichtigste Repräsentant deutschsprachiger Lyrik nach 1945"[225] gelten wird. Die von Celan in rumänischer Sprache geschriebenen Texte stehen unterm surrealistischen Einfluss sowohl in Bezug auf die Sprache und die Vorliebe für das sprachliche Experimentieren, als auch bezüglich der Thematik. Die Liebe, der Traum, der Schlaf und die Nacht sind rekurrierende Motive in den rumänischen Gedichten und Prosaschriften von Paul Celan.

Wie der surrealistische Dichter Naum, schafft Celan durch das Zusammenfügen von ungewöhnlichen Bildern, seltsamen Assoziationen und unerwarteten Bedeutungen eine tiefe surrealistische Atmosphäre, die den Eindruck von Metapher-Poemen erwecken. So der Anfang des Gedichts „*Azi noapte*" („*Heut nacht*"): „Von den Bäumen, gepflanzt durch die Dämmerung in unsere brennenden Zimmer, / werden wir sanft die Glastauben lösen, das ewige Blattwerk; / sie werden rauschend uns wachsen auf Schultern und Armen, / und Wind wird nicht sein, / sondern ein Weiher aus Schatten wird sein, (...) / ein gefrorener See".[226] Die bildlichen Assoziationen scheinen spontane Produkte der dichterischen Fantasie zu sein, die keine präzise Logik verfolgen, während die Sprache sich frei von den festgelegten Bedeutungen entfaltet. Wie die Sümpfe und der Wald in „*Zenobia*" ist die Natur in Celans Bukarester Gedichten beseelt und bedeutungstragend – die Bäume, der Wind, der Weiher, der gefrorene See sind Elemente eines Erkenntnisprozesses, der die Gefahr und das Bedrohliche signalisiert. Die Materie verliert ihr Gleichgewicht, ihre harmonische Beziehung zu den Menschen wird erschüttert, die innere Unruhe setzt ein. So werden Naturphänomene

[224] Celans Interesse am französischen Surrealismus geht auf seine Studentenzeit in Tours (1938-1939) zurück. Vgl. hierzu v.a. Silbermann 1995: 61 und Ryland 2010: 2.
[225] Buck 2000: 27.
[226] Celan 2000: 217.

hervorgerufen, die das Liebespaar und dessen intimen Raum bedrohen, wie im Gedicht „*Cântec de dragoste*" („*Liebeslied*"): „dann wälzt sich eine Woge durchs Fenster, / unser einziger Schiffbruch, die gläserne Diele, durch die wir dann sehen / das leere Zimmer unter unserm Zimmer, / mit deinen Nüssen richtest du's ein, und ich hänge als Vorhang dein Haar an das Fenster, / dann kommt endlich jemand, und es wird nun vermietet, / wir kehren nach oben zurück, um uns zuhaus zu ertränken".[227] Die Bukarester Texte von Celan werden durch eine surrealistische Dynamik gekennzeichnet, die weder als Zeichen der Hoffnung, noch als pessimistische Auffassung über die Welt zu verstehen ist – es handelt sich viel mehr um einen Transformationsprozess, um das Ergänzen des Alten mit dem Neuen, um eine poetische Transfiguration, wie das Gedicht „*Regăsire*" („*Wiederfinden*") zeigt: „Auf den grünen Kalksteindünen wird es regnen diese Nacht. / Der Wein, der bis heute bewahrt war im Mund eines Toten, / wird wecken als Glocke die Landschaft mit Brücken. / Voll Kühnheit wird läuten im Helm eine menschliche Zunge".[228] Der Vergleich zwischen der kühnen menschlichen Zunge und der surrealistischen „Kühnheit" der Sprache ist naheliegend und zeugt von Celans persönlichem Verständnis des Surrealismus während seines Aufenthalts in Bukarest.

Auch die kurzen Prosatexte aus der Bukarester Zeit, von denen Celan acht in rumänischer Sprache und einen in deutscher Sprache („*Geräuschlos hüpft ein Griffel...*") verfasst hat, weisen eine Reihe von surrealistischen Merkmalen auf, ausgehend von autobiographischen Elementen in „*Partizan als absolutismului erotic*" („*Als Anhänger des erotischen Absolutismus*") oder „*A doua zi urmând*" („*Als Tags darauf*") und später durch die Verschmelzung von Abstraktem und Konkretem in der „metaphorischen Energie"[229], die alle Prosatexte durchdringt. Der Text „*Als Anhänger des erotischen Absolutismus*" ist ein poetisches Selbstbildnis des Dichters, des „Halos Paul Celan". Die surrealistischen Dichter sind „Mitglieder der Welt-Dichter-Verschwörung", die von einem Wald umschlossen und bewacht sind, die Landschaften sind surreal: „Ein unendlich großer Amethyst-Vorhang verbirgt, an der Grenze zur Welt, die Existenz jener menschengestaltigen Vegetation, jenseits derer ich, selenig,

[227] Celan 2000: 221. Zur ausführlichen Interpretation dieses Gedichts vgl. Norina Procopan, „Zur Funktion konstanter poetischer Bilder in Celans Lyrik", in: Schwob / Sienerth / Corbea-Hoişie 2004: 25-38 bzw. „Paul Celans Frühwerk – Das Bukarester Exil", in: Schenk / Todorow/ Tvrdik 2004: 123f.
[228] Celan 2000: 219.
[229] Solomon 1987: 117.

einen Tanz versuche, der mich in Verzückung bringen soll".[230] Am Ende „wandern" die Augen des Dichters an seine Schläfen und so kann er sich „im Profil" betrachten. Eine ähnliche Begegnung des Dichters mit sich selbst, die zweifellos unter dem Einfluss des Surrealismus steht, findet bei Gherasim Luca statt, wenn er sein Gesicht im Spiegel betrachtet oder den Schatten und den Halbschatten, den sein Körper beim Mondlicht auf die Erde wirft, sehen kann („*Der Erfinder der Liebe*"). Zwei weitere Prosatexte von Celan – „*A sosit, în sfârşit*" („*Endlich ist der Augenblick gekommen*") und „*Erau nopţi*" („*Es gab Nächte*") – werden von surrealistischen Metaphern und Bildern dominiert (z.B. die von Spiegeln bedeckten Hauswände, die wartende Geliebte, der Flug des Dichters in der Nacht, die fallenden Sterne, der Schatten, die Natur – Bäume, Wald – in Bewegung, der Tod). Auch die Sprache der rumänischen Prosatexte von Celan ist von einem surrealistischen Ton geprägt, wie in der poetologischen Schrift „*Fără balustradă*" („*Ohne Geländer*"): „Ebenso langsam, aber unter einem mit einem Stab gewarnten inneren Himmel, steige ich, ein Feuerrad, auf dem äußersten Rand der Stufen bis ganz hinunter, wo mich das Haar einer von mir getöteten Frau erwartet, um mich zu erwürgen".[231] Das Geländer (die traditionellen Stilmittel und dichterischen Techniken), das aus funktionaler Sicht für die Stabilität der Stufen (der Dichtung) sorgen soll, existiert nicht mehr. Das entspricht dem surrealistischen Gedanken der Zerstörung jeglicher Zeichen von Stabilität, Gleichgewicht und Vertrautheit in der Kunst. Auch die Idee der Dichtung, die im kollektiven Unbewussten entsteht, bleibt Celan nicht fremd. So ist der Dichter in „*Geräuschlos hüpft ein Griffel*" auf Wanderschaft und folgt den schneeweißen Spuren, die ein Griffel (sein „geräuschloses" Unterbewusstsein) wie etwas Geschriebenes hinterlässt. Der Text endet mit einem Selbsterkenntnisprozess in surrealistischer Manier. So wird der Dichter von Spiegeln und mit Spiegel versehenen Gegenständen (Knöpfe, Bodenteppich, Mantelsaum) umgeben, in denen er sich selbst als Wanderer begegnet.

Paul Celan wurde durch den Kontakt mit der „späte(n) Blüte des Surrealismus"[232] in Bukarest entscheidend geprägt, allerdings fand er, wie sein Dichterkollege Gellu Naum, immer wieder neue Wege aus den surrealistischen Schablonen heraus, indem er einen unverwechselbaren Sprachstil in der rumänischen Sprache entwickelte und somit den rumänischen Surrealismus zum Teil auch individualisierte. Ausgehend von

[230] Celan 2000: 227.
[231] Ebd., S. 223.
[232] Wiedemann 2013: 48.

rekurrierenden surrealistischen Motiven in seiner Poesie (z.B. die Nacht, das Haar der Geliebten, die Augen, der Sand) entstand bei Celan eine persönliche Sprachlandschaft mit lyrischem Sprachregister und eigenem Rhythmus. Das ist charakteristisch für Celans poetische Sprache, die sich bis zuletzt in einer permanenten Entwicklung vom Spielerischen zum Rätselhaften und schließlich zum Unsagbaren befindet. Mit dem hier skizzierten surrealistischen „Gepäck" an individuell verarbeiteten Themen, Motiven und Verfahren reiste Paul Celan 1947 von Bukarest nach Wien, wo er den Kontakt mit den wichtigsten Vertretern des Wiener Surrealismus (Edgar Jené, Otto Basil etc.) aufsuchte und dabei die junge Philosophiestudentin Ingeborg Bachmann kennenlernte. In Wien, mehr als in Deutschland, wo der Surrealismus meistens mit dem Automatismus des frühen französischen Surrealismus assoziiert wurde[233], gab es nach 1945 systematische Versuche, an die europäischen literarischen und künstlerischen Avantgarden anzuknüpfen, um die traumatischen Erfahrungen der NS-Zeit und des Anschlusses Österreichs an das Nazideutschland in einer neuen Art von Literatur und Kunst zu verarbeiten, die weder als Trümmerliteratur noch als eine Literatur des (sozialistischen) Realismus galt.

3.2.3. Wiener Surrealismus

Anders wie in Deutschland, wo der Surrealismus nach 1945 eine sehr vage Anerkennung fand und wo die intensive wissenschaftliche Beschäftigung mit diesem kulturellen Phänomen des 20. Jahrhunderts zunächst noch ein Forschungsdesiderat blieb, waren für die österreichische Nachkriegsgeneration der jungen Künstler und Schriftsteller das französische Kulturleben allgemein und der Surrealismus insbesondere wichtige Referenzpunkte. Die vom Zweiten Weltkrieg pervertierten gesellschaftlichen, moralischen und kulturellen Werte, der Verlust der nationalen Identität, der Bruch mit der Tradition, die Zerstörung der menschlichen Phantasie durch die allmächtige Realität des Krieges und die Degradierung der Sprache hatten die Menschen ins Chaos gestürzt, wie Otto Basil die österreichische „geistige Situation" im Jahre 1946 schilderte: „Die alten ‚Ideale', die eine teuflische und aufs Totale gerichtete Propaganda durch viele und entsetzlich lange Jahre in die Gehirne gehämmert hat, sind wohl zertrümmert, aber neue sind noch nicht (oder noch kaum) an ihre Stelle getreten. Ein Bruch ist fühlbar, man

[233] Vgl. Wiedemann 2013: 47ff.

darf es nicht verschweigen. Manche unter ihnen benutzen noch – wahrscheinlich unbewusst – die ‚zackige' Ausdrucksweise des Dritten Reiches (die den Ersatz für eine männliche darstellen sollte), die Sätze sind betont hart und karg im Ausdruck: eine Sprache, die der Kaserne und dem Rüstungskontor eignet".[234] Nach dem Kriegsende standen die Menschen in Österreich vor einem Neuanfang, der sie von der dunklen Vergangenheit befreien sollte. So konnten die Prinzipien des Surrealismus schon 1945 den österreichischen Künstlern und Autoren als befreiende Vorbilder für ihre Suche nach einer Handlungs- und Schöpfungsfreiheit dienen. Damit wurden sie dann in relativ kurzer Zeit (1945-1950) zu einem der wichtigsten Bezugspunkte in der österreichischen Literatur, Kunst und Publizistik.[235] In einer kurzen Notiz in der Zeitschrift „*Plan*" definierte Paul Eluard die Mittel, die „zur Harmonie einer Dichtung" beitragen, und zwar „die Halluzination, die Offenherzigkeit, die Begeisterung, das Gedächtnis (…), die Regellosigkeit der Logik bis zum Absurden, der Gebrauch des Absurden bis zur unbezähmbaren Vernunft".[236] Die bewusst gewordenen Grenzen des Automatismus, die sich in einer Reihe von visuellen und sprachlichen Bildern manifestierten, führten zu einer Wiederentdeckung des Traums, dessen Bilder keiner Stilisierung bedurfte und für die Poetik des Wiener Surrealismus eine wesentliche Rolle spielten.

Zu dieser intensiven Surrealismus-Rezeption in Österreich hat vor allem die nach dem Zweiten Weltkrieg von Otto Basil in Wien herausgegebene Avantgarde-Zeitschrift „*Plan*" (1945-1948) beigetragen, die das surrealistische Denken den interessierten österreichischen Lesern aus verschiedenen Blickwinkeln nahe brachte. Neben surrealistischen Texten und Bildern, die eine faszinierende Verbindung zwischen Literatur und Malerei herstellten, veröffentlichte die Zeitschrift auch literaturkritische und wissenschaftliche Beiträge zur internationalen Surrealismus-Forschung.[237] Die Worte „Surrealismus" und „surrealistisch" kommen in den achtzehn Nummern des „*Plan*" immer häufiger vor und zeugen von Basils Glauben an die „magische" Kraft des Surrealismus, der Entwicklung der österreichischen Kunst nach den Kriegszerstörungen als Impuls für Neues dienen zu können. Die andere markante Persönlichkeit neben Otto Basil, die eine aktive Rolle in der Verbreitung der surrealistischen Ästhetik nach 1945

[234] Otto Basil: „Stimme der Jugend", in: Basil 1979: 307-313, S. 307.
[235] Für die Rezeption des französischen Surrealismus in Österreich vgl. Schlebrügge 1985.
[236] Eluard in: Basil 1979: 57.
[237] Siehe dafür die Beiträge von Abu Nif: „Surrealistische Vorposten in Wien", in: Basil 1979: 968-969; Theon Spanudis: „Was ist Surrealismus", in: Basil 1979: 433-436; Werner Riemerschmied: „Über surrealistische Lyrik", in: Basil 1979: 256-262 und Otto von Beer: „Surrealismus und Psychoanalyse", in: Basil 1979: 329-332.

in Österreich spielte, war der Maler Edgar Jené, „Parteiobmann der Wiener Sektion der surrealistischen Internationale“.[238] Seine enge Zusammenarbeit mit Otto Basil – er war Bildredakteur für den „*Plan*“ – ergänzte die individuellen Beiträge österreichischer Intellektuellen zur Vermittlung des französischen Surrealismus in ihrem Heimatland. Die erste Nummer des „*Plan*“ wurde mit vier Zeichnungen aus Jenés Zyklus „*Dessins des années de guerre 1939-45*“ versehen. Auch in der mit dem Maler Max Hölzer gemeinsam herausgegebenen Ausgabe der „*Surrealistische(n) Publikationen*“ in zwei Heften (Klagenfurt – 1950; Paris – 1954) engagierte er sich für die aktive Rezeption surrealistischer Ideen. In seinem Atelier trafen sich viele junge Künstler und Autoren zu einem intensiven Gedankenaustausch über die neue Rolle der Literatur, der Kunst und der Sprache nach dem Krieg. In dieser hochintellektuellen, vom Surrealismus geprägten Atmosphäre, finden wir auch die junge Philosophiestudentin Ingeborg Bachmann, die dadurch – außerhalb ihrer privaten Lektüren[239] – in Berührung mit der surrealistischen Literatur und Kunst ihrer Zeit kam. Dieser neuen Welt begegnete sie in den jungen Jahren, die für die persönliche und literarische Entwicklung jedes Autors entscheidend sind. In einem Interview nach dem Erscheinen ihres Romans „*Malina*“ bezeichnete Bachmann die „Jugendjahre“ eines Schriftstellers, seine „ersten Begegnungen mit Menschen, einer Umwelt“ als „sein wirkliches Kapital“, das in den späteren Jahren „seltsamerweise“ von nichts Neuem ergänzt wird (GuI: 79). Im Atelier von Edgar Jené lernte sie in jener Zeit verschiedene Dichter und Künstler des Wiener Surrealismus und 1948 schließlich Paul Celan kennen, den sie in einem Brief vom 20. Mai 1948 an die Eltern als „surrealistisch“ bezeichnete: „Nein, heute hat sich noch etwas ereignet. Der *surrealistische Lyriker* Paul Celan, den ich bei dem Maler Jené am vorletzten Abend mit Weigel noch kennenlernte, und der sehr faszinierend ist“.[240]

Diese unglaubliche Faszination, die Celan ab diesem Zeitpunkt auf Bachmann ausüben wird und die zu einem intensiven Dialog der beiden deutschsprachigen Dichter, sowohl im literarischen, wie auch im persönlichen Bereich[241] führte, mögen vielleicht

---

[238] Nif in: Basil 1979: 969 (Abu Nif – Pseudonym des österreichischen Malers Arnulf Neuwirth).

[239] Im „Versuch einer Autobiographie“ betont Bachmann den großen Einfluss von Eluard und Breton auf ihre Person und die Bedeutung dieser Schriftsteller, neben Apollinaire, Eliot und Yeats für die Entwicklung der Wiener Nachkriegskultur: „In Wien waren diese Namen damals noch sehr exklusiv nach der Tabula Rasa einer allgemeinen Unwissenheit, und dem Namen nach kannte ich diese Schriftsteller, mehr noch, ich kannte ein Gedicht von Breton, das ich nicht verstand, aber vor dem ich in Ehrfurcht stand, dann war ich »hingegeben stumm«, aber aus privaten Gründen, einem Gedicht von Eluard. Eliot ging mich nichts an, Yeats kenne ich bis heute nicht“ (KS: 404).

[240] Bachmann zit. n. Jürgen Lütz, „»was bitter war und dich wachhielt« Ingeborg Bachmann, Hans Weigel und Paul Celan“, in: Goßens / Patka 2001: 109-118, S. 114 (H.v.m.).

[241] Vgl. dazu den Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan (Bachmann / Celan 2008).

auch die vielen surrealistischen Spuren in Celans Frühgedichten ausgelöst haben, die in den ersten Nachkriegsjahren in der Nähe zu den rumänischen Surrealisten in Bukarest entstanden sind und von denen im Februar 1948 sechzehn Gedichte in der letzten Nummer des österreichischen „*Plan*“ in Wien für ein breiteres Publikum in deutscher Übersetzung gedruckt wurden. Außerdem hatten 1950 sechs Gedichte von Celan („*Lob der Ferne*“, „*In Ägypten*“, „*Wer wie Du*“, „*Wer sein Herz aus der Brust reißt zur Nacht*“, „*Kristall*“ und „*Ins Nebelhorn*“) und drei von seinen Übersetzungen aus der rumänischen surrealistischen Literatur (die Gedichte „*Wie die Wölfe lieb ichs*“, „*Laterna Magica*“ von Gellu Naum und „*Die ertrunkene Schlossfrau*“ von Virgil Teodorescu) im ersten Heft der „*Surrealistischen Publikationen*“ ihren Platz gefunden.[242] Nicht nur die revolutionären Impulse und politischen Implikationen, sondern auch die Unausschöpfbarkeit der surrealistischen Bildlichkeit, die Zusammenführung von Wirklichkeitswahrnehmung und Imaginationskraft, die Unzahl der bildlichen und sprachlichen Assoziationsmöglichkeiten, die Aktivierung des Unbewussten und die Rolle des Traums für die menschliche Fantasie, das Spielerische, das allgemeine Gefühl der geistigen Freiheit und des Nirgendwo-Gebunden-Seins hatten Celan an der surrealistischen Bewegung in Bukarest fasziniert. Deshalb suchte er die Surrealismus-Kreise in Wien auf.

In einem Brief an seinen Förderer in Bukarest, Alfred Margul-Sperber, stellte Celan ironisch, dennoch realistisch, seine direkte Beziehung zum Surrealismus Edgar Jenés her, indem er den österreichischen Maler als „Papst des Surrealismus“ in Wien und sich selbst als „sein einflussreichster (einziger) Kardinal“[243] bezeichnete. Noch in der rumänischen Hauptstadt, aus der Celan im Dezember 1947 ausreiste und auf seiner Reise nach Paris einen halbjährigen Aufenthalt in Wien und somit einen „Umweg über den Wiener Surrealismus“[244] machte, entstanden Wortspiele, Gedichte und poetische Prosatexte in rumänischer Sprache, die dem surrealistischen Register nahe stehen. Die fast zweiundhalb Jahre, die Celan in Bukarest verbrachte, standen unter dem Zeichen der Frage-Antwort-Spiele und der Kalauer, sie waren „cette belle saison des calembours“[245] – eine Zeit, in der Paul Celan mit der rumänischen Sprache viel experimentierte und lebenslange Freundschaften (u.a. mit Alfred Margul-Sperber, Petre

[242] Vgl. Jené / Hölzer 1950.
[243] Celan in einem Brief vom 11.02.1948 an Alfred Margul-Sperber, in: Solomon 1987: 243.
[244] Christine Ivanović: „*»des menschen farbe ist freiheit«* Paul Celans Umweg über den Wiener Surrealismus“, in: Goßens / Patka 2001: 62-70.
[245] Celan zit. n. Solomon 1987: 79.

Solomon, Nina Cassian, Ruth Lackner, Corina Marcovici) im rumänischen Literatur- und Kulturleben knüpfte, an die er sich 1962 in Paris noch gerne erinnerte: „Mais j'ai eu, il y a longtemps, des *amis poètes*: c'était, entre 45 et 47, à Bucarest. Je ne l'oublierai jamais".[246]

Wenn die rumänischen Gedichte und Prosaschriften von Celan, wie im vorigen Kapitel gezeigt, einen klaren Bezug zum Surrealismus durch ihre Thematik (z.B. das Wunderbare, die Liebe, der Traum) und Sprache aufweisen, so stellt sich hingegen der 1948 in Wien und in deutscher Sprache geschriebene Prosatext über die surrealistische Kunst Edgar Jenés („*Edgar Jené. Der Traum vom Traume*") als Celans eigenes „Manifest des Surrealismus" dar. Durch den Versuch, die ästhetischen Prinzipien des Surrealismus und dessen zentrale Kategorien wie etwa den Traum zu bestätigen, erinnert dieser Text an die theoretischen Schriften der rumänischen Surrealisten Trost, Luca, Naum oder Păun. Celan reflektiert anhand von allegorischen und metaphorischen Bildern über die Möglichkeiten der Dichtung, ihre Grenzen zu überschreiten, die Realitätsoberfläche zu durchbrechen und in die Tiefen des Unterbewusstseins hinein zu sondieren – ein poetologischer Versuch, den Klaus Voswinckel als „Verweigerung der Poetisierung der Welt"[247] nennt. Auch Ingeborg Bachmann sieht im „Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen" die Chance, jegliche Grenzen persönlicher oder schöpferischer Natur zu überschreiten, deshalb wird in ihrer Erzählprosa der bewusst konstruierte dichterische Bereich durch persönliche Meinungen, Gedanken, Reflexionen und Manifestationen des Unbewussten (z.B. Träume) kontinuierlich durchbrochen. Celans Versuch, „den großen Kristall der Innenwelt" zu betreten und hinter den „Meeresspiegel" aus Jenés Bildern in die „Tiefsee einer Seele"[248] mit dem Kopf zuerst und senkrecht abzutauchen, ist der natürliche Korrespondent des Bachmannschen „Widerspiels", das keine räumlichen und zeitlichen Grenzen mehr zulässt (das Traumkapitel in „*Malina*"). Durch diesen „Aufstieg in das Untere" entdeckt der Dichter eine „Quelle neuer Wahrheit" – die Welt des Unbewussten. Die Grenze zwischen Oben und Unten verschwindet, so Celan in seiner späteren Büchner-Preisrede „*Der Meridian*": „Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, – wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich".[249]

---

[246] Celan in einem Brief vom 12.09.1962 an Petre Solomon, in: Solomon 1987: 229.
[247] Voswinckel 1974: 11f.
[248] Celan 1983: 155 bzw. 161.
[249] Ebd., S. 195.

Die surreale Welt öffnet sich dem Dichter spontan, ohne dass er sie aufsucht und als „Rauschgiftsbild" präsentiert, was Celan von Aragons Surrealismusverständnis unterscheidet und ihn dem rumänischen Surrealisten Gellu Naum näher bringt. Das visionäre Bild der „entferntesten Bezirke des Geistes" konstituiert sich in einem neuen Weltentwurf, in der Offenbarung einer „neuen Welt des Geistes", die durch den Traum und das Wunderbare Form annimmt und an schöpferischer Kraft gewinnt. So fragt sich und antwortet Celan auf die Frage nach der „Surrealisierung" der Welt im Text über Jenés Bilder: „Wie sollte nun das Neue also auch Reine entstehen? Aus den entferntesten Bezirken des Geistes mögen Worte und Gestalten kommen, Bilder und Gebärden, traumhaft verschleiert und traumhaft entschleiert, und wenn sie einander begegnen in ihrem rasenden Lauf und der Funken des Wunderbaren geboren wird, da Fremdes Fremdesten vermählt wird, blicke ich der neuen Helligkeit ins Auge".[250] Aus der fast Magritt'schen „Begegnung" von Wörtern und Bildern entspringt das Surreale. Der surrealismustypische Verfremdungsprozess bekommt schöpferische Dimensionen, die Kraft der Imagination nimmt im Verlauf dieses Prozesses zu, das Ich wird plötzlich mit einer „neuen Helligkeit" konfrontiert. An ihm gehen die Wirklichkeitsfragmente rasch wie die Gegenstände in einem Traum vorbei, sie sind fremd („verschleiert") und vertraut („entschleiert"), nah und gleichzeitig fern. Die „Helligkeit" setzt die Nahaufnahme der bestehenden Welt, ihre Objektivierung voraus.

Die Geburt des Surrealen aus der assoziativ aufgefassten Anwendung verschiedener Realitätsfragmente und -projektionen in einer traumähnlichen Atmosphäre, wo auf zeitliche und räumliche Koordinaten zugunsten der Erfahrung und des Gefühls (der Emotion) verzichtet wird, ist ein Thema, das bei Celan spätestens nach dem Gedichtband „*Der Sand aus den Urnen*" nicht mehr direkt vorkommt. Seine poetische Bild-Welt wird nach dem Auszug aus Wien immer abstrakter und geschichtsbewusster. Celans spätere Gedichtbände haben kaum mehr etwas mit dem surrealistischen Spiel-Raum oder mit der Welt des Traums, des Wunderbaren und des Begehrens dieser Zeit gemeinsam. Die surrealistischen Akkorde aus seinen Bukarester Wortspielen, Gedichten, Prosaschriften und aus dem Wiener Text über die Kunst des Malers Edgar Jené lassen schrittweise nach. Es findet bei ihm, wie bei Naum oder Bachmann, eine tiefe Verinnerlichung des Surrealismus statt, die dichterische Imaginationskräfte und neue poetische Strukturen heraufbeschwört.

[250] Celan 1983: 157f.

3.2.4. Deutscher Surrealismus

Obwohl Benjamins Aufsatz über den Surrealismus („*Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der bürgerlichen Intelligenz*“) schon 1929 erschien, hat sich eine ernsthafte Rezeption des französischen Surrealismus erst nach dem Zweiten Weltkrieg im deutschen Sprachraum durchgesetzt und durch die deutschen Übersetzungen surrealistischer Literatur (1960 – Bretons „*Nadja*“) vor allem nach 1968 intensiviert (z.B. Bretons „*Die Manifeste des Surrealismus*“; 1969 – Aragons „*Pariser Landleben“/ „Le paysan de Paris*“; 1973 – Bretons „*Die kommunizierenden Röhren*“, 1975 – Bretons „*L'Amour fou*“). 1950 gab Alain Bosquet eine Anthologie surrealistischer Literatur mit dem Titel „*Surrealismus*“ in Berlin heraus[251], wo zwei Jahre davor die surrealistische Publikationsreihe „*Das Lot*“ gegründet worden war. Im gleichen Jahr 1948 erschien in Hamburg die von Karl-Otto Götz herausgegebene Zeitschrift „*Meta*“, in der surrealistische Texte veröffentlicht wurden. Zur Verbreitung der surrealistischen Programmatik in Deutschland trugen in den 1950er Jahren einige Personen bei, so Joachim Uhlmann und Heribert Becker durch ihre Poeme „*Manifest*“ bzw. „*Ästhetik*“. In ihren Werken spielen die surrealistischen Kombinationen von bekannten und fremden Elementen, sowie die surrealistischen Metaphern und Schock-Bilder eine zentrale Rolle. In den 1970er Jahren gründete die literarische Gruppe *Hypnos* in Augsburg eine „*Zeitschrift für surrealistische Literatur*“ mit dem Titel „*Traumstation*“, in der 1972 Michael Tonfeld das surrealistisch inspirierte Manifest „*Konkreter Surrealismus*“ veröffentlichte.[252] Er forderte einen multimedialen Surrealismus, der Bezug auf alle Massenmedien nimmt, um letztendlich ihrer Macht entgegenzuwirken. In den 1970er Jahren nahm auch die akademische deutschsprachige Surrealismus-Forschung zu. 1971 erschien die Studie „*Der französische Surrealismus*“ von Peter Bürger, drei Jahre später setzte sich Elisabeth Lenk mit dem Werk Bretons in ihrer Monographie „*Der springende Narziss*“ (1974) auseinander.

Mehr als drei Jahrzehnte nach Walter Benjamins Surrealismus-Aufsatz äußerten sich in essayistischer Form zu den kulturellen und politischen Zielen der Avantgarde und insbesondere des Surrealismus Literaturkritiker und Schriftsteller wie Hans Magnus Enzensberger („*Aporien der Avantgarde*“, 1962), Theodor Adorno („*Rückblickend auf*

[251] Bosquet, Alain (Hrsg.): „Surrealismus 1924-49, Texte und Kritik“. Berlin, 1950.
[252] Die Informationen über die Aufarbeitung der französischen surrealistischen programmatischen Ideen in Deutschland habe ich dem Beitrag von Karlheinz Barck: „Latenter Surrealismus manifest. Manifeste des Surrealismus als Medien seiner Internationalisierung“, in: Asholt / Fähnders 1997: 296-309 entnommen.

den Surrealismus“, 1963) und Karl Heinz Bohrer („*Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu*“, 1969).[253] Der Surrealismus im Nachkriegsdeutschland wurde 1960 von Peter Weiss durch die Veröffentlichung seines experimentellen Prosatextes „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*“ aktiv rezipiert und in seinem dreibändigen Roman „*Die Ästhetik des Widerstands*“ (1975-1981) weitergeführt. Die späte Rezeption des Surrealismus in Deutschland und das Fehlen einer nationalen surrealistischen Bewegung werden von den meisten Kritikern und Literaturwissenschaftlern[254] auf die historische und politische Situation der 1930er Jahre zurückgeführt, die auch die späte Rezeption des Strukturalismus, Poststrukturalismus und der Innovationen im psychoanalytischen Forschungsfeld erklären.[255] Viele Künstler und Schriftsteller wurden im Nationalsozialismus ins Exil getrieben, was nach 1945 dazu führte, dass die meisten heimgekehrten Exilierten sich an die neuen gesellschaftlichen Verhältnisse in ihrem Land kaum noch anpassen konnten. So blieben sie lebenslang isoliert, orientierungslos, einsam und fremd, entweder in ihrer eigenen Heimat oder in der Ferne, wie das Beispiel des deutschen Schriftstellers, Malers und Filmemachers Peter Weiss und dessen Frühwerk, das erst in den 1990er Jahren im deutschen Kulturleben Aufmerksamkeit fand, bezeugt.[256]

Für diese erheblich verzögerte Rezeption der Avantgarde in Deutschland ist, so Söllner, vor allem „die politisch-intellektuelle Kultur Deutschlands“ verantwortlich zu machen, die „vom Leibe zu halten wusste, was ihren Provinzialismus und Konformismus mehr als alles andere in Frage hätte stellen müssen“.[257] Baratta sieht darüber hinaus noch eine weitere Ursache dafür in der Vorwegnahme des französischen Surrealismus durch den deutschen Expressionismus, der wiederum den Dadaismus beeinflusst hatte.[258] Kienberger erklärt die mangelnde deutsche Surrealismus-Rezeption durch das Fehlen einer „Stunde-Null“ beim „Übergang von Nationalsozialismus zur Bundesrepublik“.[259] Unabhängig davon, ob es soziale, politische oder kulturelle Gründe waren, die zu einer verspäteten Surrealismus-Rezeption in Deutschland führten, so muss

---

[253] Mit einer rezeptionsgeschichtlichen Diskussion über den französischen Surrealismus, die auch einen inhaltlichen Überblick über die zitierten Essays miteinbezieht, leitet Gerd Hötter seine Breton-Untersuchung aus poststrukturalistischer Sicht ein. Siehe dafür Hötter 2000: 5-10.
[254] Siehe dafür u.a. Baratta 1972: 28f., Söllner 1988: 40, Kienberger 1994: 200f.
[255] Vgl. dazu Meid 2000: 875.
[256] „Die 50er Jahre waren im Grunde für mich mehr Exil als die Jahre während des Faschismus, während der eigentlichen Emigration, denn während der 50er Jahre wusste ich überhaupt nicht, wo ich hingehörte“, sagt Peter Weiss in einem Interview mit Peter Roos. Zit. n. Kienberger 1994: 203.
[257] Söllner 1988: 40.
[258] Baratta 1972: 26f.
[259] Kienberger 1994: 201.

jedenfalls festgehalten werden, dass der Begriff „surrealistisch“ in Bezug auf die Literatur (Kunst) mit großer Vorsicht von der deutschen Literaturkritik aufgenommen wurde und bis heute noch keine präzise terminologische oder kulturelle Bestimmung bekommen hat. Man spricht im deutschen Sprachraum weniger über eine „surrealistische Literatur“ oder über „surrealistische Texte“ sondern mehr über surrealistische „Ideen“, „Aspekte“, „Elemente“, „Merkmale“, „Züge“, „Einflüsse“, „Perspektiven“, „Dimensionen“, „Verfahren“ in den literarischen Texten der meisten deutschsprachigen Autoren – von Jean Paul, Franz Kafka und Walter Benjamin bis zu Ernst Jünger, Günter Grass, Paul Celan oder Peter Weiss. In der deutschen Literatur der Nachkriegszeit bleibt hauptsächlich das Frühwerk von Peter Weiss der surrealistischen Ästhetik und dem surrealistischen Wahrnehmungsmodus – der als Traum performierenden Realität und dem als Realität performierenden Traum – treu.

Peter Weiss’ Nachkriegsschriften und begleitende Collagen zwischen 1946 und 1952[260] („*Von Insel zu Insel*”, „*Der Fremde*”, „*Das Duell*” oder „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*”) bilden für den deutschsprachigen Surrealismus nach dem Krieg eine poetische Landschaft, die an die Ziele und poetischen Verfahrensweisen des französischen Surrealismus, mit dem ihn eine „intuitive Verwandschaft”[261] verband, anknüpft. Der zerstörerische Krieg, die Erfahrung des schwedischen Exils, die Entfremdung und Entwurzelung spielten für Weiss’ Themenauswahl eine entscheidende Rolle. Seine Texte lassen sich als einen Versuch des Menschen lesen, sich nach dem starken Erleben von traumatischen, schmerzlichen Niederlagen, Zerstörungen, Terror und Gewalt die Freiheit zu erkämpfen. In diesem Zusammenhang experimentierte Weiss mit „literarisierte(n) Bilder(n)”[262] von Schmerz, Leiden, Panik in der deutschen Sprache, die in seinem Schaffen ihren äußeren „Zerfall” erlebt und den Weg nach Innen, in das Ich hinein einschlägt. In surrealistischer Manier findet in Weiss’ Texten eine „Revolution” der Sprache und der Wahrnehmung statt, die schließlich in einen „politische(n) Widerstand”[263] einmündet. Diese persönliche Form von „Revolte” greift auf die surrealistische Traum- und Schreckensästhetik zurück, die Emotionen und Reflexionen zwecks der Wahrnehmungserweiterung verknüpft.

Eine ähnliche Form von persönlicher Revolte surrealistischen Urspungs ist auch in Ingeborg Bachmanns Prosa zu erkennen. Die traumatische Kindheitserinnerung des

[260] Vgl. Söllner 1988: 45-110.
[261] Bommert 1991: 58.
[262] Söllner 1988: 46.
[263] Kienberger 1994: 220.

weiblichen Ich in „*Malina*" an „das Klatschen einer harten Hand ins Gesicht" auf der Glanbrücke und somit an den „ersten Schlag", der „die erste Erkenntnis des Schmerzes" (III: 25) hervorgerufen hat, ist mit dem spontanen und absurden Angriff auf das jüdische Kind in Weiss' Erzählung „*Von Insel zu Insel*" vergleichbar: „da schlug mich jemand, ein harter, klatschender Schlag ins Gesicht. Ich taumelte, stand wie betäubt, blind einige Sekunden unter aufschießenden Tränen, mit brennender Wange".[264] Der surrealistische Gedanke spiegelt sich bei Bachmann und Weiss in einem Prozess der Identitätskonstruktion wider, der in Zusammenhang mit dem direkt oder indirekt erlebten Nationalsozialismus und Antisemitismus steht. So bedingen sich das Individuum und das Kollektiv, das Persönliche und das Gesellschaftliche gegenseitig und sind daher untrennbar miteinander verbunden. Das Ich wird einer ständigen inneren Transformation unterstellt, bis es durch Selbstverneinung oder Selbstauflösung schließlich verschwindet. Hierin liegt auch der Kern der surrealistischen Identität: Durch das Verflüssigen der Grenzen zwischen dem Ich und der Welt werden die „normalen" Wahrnehmungsgrenzen aufgelöst und die Trennungslinien zwischen Individuum und Gesellschaft, Innen und Außen abgebaut.

Die daraus entstehende Irritation des Lesers / Betrachters der bildhaften Texte von Peter Weiss steigert sich zu der surrealistischen, grotesken „Vivisektion"[265] der Realität, die Weiss' in seiner experimentellen Erzählung „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*" ausführt. Durch die „mikroskopische" Beschreibung der Dingwelt (das chaotische Zimmer des Doktors, die Wohnung der Familie mit zwei Kindern, das kleinbürgerliche Zimmer der Haushälterin), der einzelnen Gegenstände und der menschlichen Verhaltensweisen in verschiedenen Alltagssituationen (beim Essen, Kaffeetrinken, Rauchen, Arbeiten, auf Geburtstagsfeiern usw.) rückt die Realität aus der raumbegrenzten Perspektive des außenstehenden Ich bruchstückhaft heraus und kommt sehr nah, wie in einer filmischen Nahaufnahme, an den Leser heran und wird zeitgleich vor ihm radikal entfremdet. Wie auch die sieben Collagen von Weiss zeigen, die den Kutscher-Text begleiten, wird die Realität sowohl auf Sprach- als auch auf Bildebene bis in ihre eigene „Körperlichkeit" hinein fragmentarisch geschildert, etwa in der Beschreibung der Abendmahlzeit: „Die Hände, den Löffel haltend, heben sich jetzt von allen Seiten den Töpfen entgegen, die Hand der Haushälterin rot, gedunsen, walkig vom Spülwasser, die Hand des Hauptmanns mit polierten, gerillten Fingernägeln, die Hand

[264] Weiss 1984: 15.
[265] Söllner 1988: 99.

des Doktors mit Verbandsschlingen zwischen jedem Fingeransatz, die Hand des Hausknechts fleckig von Dung und Lehm, die Hand des Schneiders zitternd, dürr, pergamenten, meine eigene Hand, meine eigene Hand und dann keine Hand, in einem leeren Raum, der auf eine Hand wartet".[266] Diese Konstruktion von Wirklichkeit erfolgt durch die Dekomposition des Alltäglichen beim Schreiben, durch das Sehen und „Erdenken von Bildern" – eine dem surrealistischen Prinzip des Automatismus ähnliche Tätigkeit des erzählerischen Ich, in der diffuse Bilder durch das Streuen von Salzkörnern in die Augen hervorgerufen werden: „Während ich mit weitgeöffneten Augen vor mich hinblicke, enstehen allmählich aus den ungewissen, hin und herflackernden Schatten, Strahlen, Prismen, Farbflecken und Linien die ersten Andeutungen von Gestaltungen, anfangs unterbrochen von jähen Anflügen völliger Schwärze".[267]

Das Verhältnis von Sprache und Bild ist in Peter Weiss' Nachkriegsschriften von surrealistischen Einflüßen (z.B. Magrittes Wortmalerei) durchdrungen, was Söllner in seinem Referenzbuch über Peter Weiss zu der durchaus berechtigten Behauptung bringt, die Texte von Weiss würden sich wie Bilder lesen oder betrachten lassen. Die Dynamik der Wahrnehmung der narrativen Bilder erinnert wiederum an die surrealistischen Filme von Dali und Buñuel, die eine Reihe von zusammenhanglosen Szenen und Gestaltungen in Vordergrund stellen, indem sie sich des technischen Verfahrens der Kameraführung bedienen. Die Sprache hat hierbei die Aufgabe, sich dem Visualisieren von Bildern zu unterstellen, sie wird selbst zum sinnlichen Experiment. Diese „neue Sprache" greift auf Bilder zurück, die die menschlichen Sinne ansprechen und darstellen, sie positioniert sich um die Bilder herum, aber auch innerhalb dieser Bilder. Das Bild sei Ursprung des Wortes, so Weiss in seinem Essay „*Laokoon oder über die Grenzen der Sprache*": „Am Anfang waren die Bilder. (...) Das Bild liegt tiefer als die Worte. (...) Worte enthalten immer Fragen. Worte bezweifeln die Bilder. Worte umkreisen die Bestandteile von Bildern und zerlegen sie. Bilder begnügen sich mit Schmerz. Worte wollen vom Ursprung des Schmerzes wissen".[268] Damit eine „neue Sprache" entsteht, deren Begriffe sinnliche Erfahrungen enthalten, rekurrierte Peter Weiss auf die Entfremdung der deutschen Sprache durch ihr Zerlegen – er „treibt die Sprache bis an den Rand ihrer

[266] Weiss 1978: 23.
[267] Ebd., S. 19.
[268] Weiss 1986: 216 u. 219f.

eigenen Negation, er spricht an der Grenze des Schweigens, oder – noch paradoxer formuliert: er möchte das Schweigen selbst zum Sprechen bringen".[269]

Diese Art und Weise mit der Sprache umzugehen, die im Umfeld des Surrealismus und in Anlehnung an den „schwarzen Humor", die Wortspiele und die Kalauer der Surrealisten (s.o. Celan, Naum) schließlich von einem „Zerfall der Sprache" bei Weiss sprechen lässt, wird bei Bachmann in ähnlichen, aus fragmentiertem Wahrnehmungsmodus stammenden Sprachbildern zu erkennen sein. Der einzige Unterschied zwischen den beiden ist, dass bei Weiss ein ständiger Wechsel der erzählerischen Sicht stattfindet, während die Aktion bei Bachmann direkt ins Innere verlegt wird. Die „inneren" Dialoge des weiblichen Ich mit Malina entspringen einer intensiven seelischen Arbeit und sinnlichen Erfahrungen, deshalb wird die Sprache in Bachmanns Texten, anders wie bei Celan und Weiss, zu einem fragmentarischen Bild des Inneren. In Weiss' „Mikroroman" spiegeln sich die äußere Wahrnehmung – der Liebesakt zwischen dem Kutscher und der Haushälterin wird von dem Ich-Erzähler von seinem Fenster wie ein Spiel der „durch das Küchenfenster auf den Hof fallenden Schatten"[270] wahrgenommen –, sowie die Zerlegung des Organischen und der Gegenstandswelt in der Sprache wider. Die Begriffe werden sporadisch und in ihren einzelnen Bedeutungen verstanden, sie bilden keine semantische Einheit, kein einheitliches Sprachbild, sondern sie stehen sinngemäß für sich selbst, jedes Wort verweist auf sich selbst zurück. So werden die Gespräche zwischen den Gästen im Haus zu einer beliebigen, entfremdenden Kombination von Dialogfetzen, zu einem „Summen", einem „Gebrodel von Worten" (Weiss), das sowohl den Ich-Erzähler, als auch den Leser von der zweckorientierten Alltagssprache entfernen soll: „Aus dem Gespräch in das der Sohn hineingezogen wird, kann ich folgendes vernehmen, Worte des Vaters wie Frühe, Nutzen, Herrn Schnees Tätigkeit, lange genug zugesehn, einmal zeigen, Karren, Schaufel, Sand, sieben, acht, neun Steine, wegschaffen, putzen, einreihen."[271]

In „*Das Gespräch der drei Gehenden*" wird die Sprache auf ihre Lautfunktion reduziert, was zur Steigerung der Beliebigkeit im surrealistischen Register beiträgt. So ist Jom, der vierte Sohn des Fährmanns, „des Sprechens nicht fähig" und lässt in seinem Lallen „Laute ertönen", die „wie Salbe Malbe halbe kalbe balde Walde falte kalte halte

[269] Söllner 1988: 102.
[270] Weiss 1986: 87.
[271] Ebd., S. 33.

Spalte"[272] klingen. Weiss' Kritik bezieht sich deshalb nicht nur auf die Sprache, sondern auch auf den Akt des Sprechens schlechthin – es reicht nicht, Wörter nach Außen zu transportieren, ohne ihren Weg nach Innen und aus dem Inneren heraus zu berücksichtigen. Das Sprechen ist für Weiss nicht nur ein äußerlicher, sich auf der Ebene des verbalen Ausdrückens vollziehender, sondern ein innerer Akt, der Gefühle und sinnliche Wahrnehmungsmodi gleichermaßen zum Ausdruck bringen soll. Das befremdende Lallen, das Schweigen oder das bruchstückhafte Sprechen sind solche neue Expressionsformen, die zur Erweiterung der sinnlichen Erkenntnis führen. Gleichzeitig weist die Sprachkritik aus den Nachkriegserzählungen von Peter Weiss eine soziale Funktion auf, indem sie sich gegen den Nationalsozialismus richtet. In diesem Zusammenhang wird das enge Verhältnis von Sprache und Bild durch das Anknüpfen an die surrealistische „Ästhetik des Schreckens"[273] neu artikuliert. Es entsteht in den Texten von Weiss eine ganze Reihe von surrealistischen Bildern von Alltagsgewalt, Leiden, Schrecken, Terror, Angst, Panik, Folter und Zerstörung.

Das Böse – eine ästhetische Kategorie, die in Lautréamonts „*Gesängen des Maldoror*" als Ureigenschaft der menschlichen Natur dargestellt wird – manifestiert sich in den Aktionen und Praktiken des Nationalsozialismus sowohl im Kollektiven, als auch im Privaten. Das faschistoide Gedankengut in den zwischenmenschlichen Beziehungen thematisierte Bachmann in ihrem Roman „*Malina*" und in „*Der Fall Franza*", sowie in einem Teil ihrer Erzählungen (z.B. „*Jugend in einer österreichischen Stadt*", „*Unter Mördern und Irren*"). Bei Peter Weiss stehen die Aggression und der Sadismus (sadistische Gewalt, Wollust) im Mittelpunkt der gesellschaftlichen Kritik, die bis ins Groteske und Monströse getrieben wird. Die Zerstörung durch den Krieg hat den „Terror-Charakter der Wirklichkeit" verstärkt und zum Alltag werden lassen, so Karl Heinz Bohrer: „Der Terror kennzeichnet heute keinen Ausnahmezustand mehr, sondern den Alltag".[274] In Weiss' Erzählung „*Der Fremde*" ist das gesamte Leben zu einer Krankheit geworden; der Ich-Erzähler fragt die Frau, die ihn zum Essen einlädt: „Wie soll ich essen können, wenn draußen eine Seuche herrscht und die Opfer ununterbrochen hereingetragen werden?" und fährt fort: „Eine Krankheit, die heißt Leben".[275] Die Libelle-Szene in der Erzählung „*Von Insel zu Insel*", in der eine Libelle mit einer Nadel durchbohrt wird, zeugt vom außergewöhlichen Sadismus der kindlichen

[272] Weiss 1977: 76.
[273] Zu diesem Begriff vgl. Bohrer 1978.
[274] K. H. Bohrer: „Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu", in: Bohrer 1970: 32-61, S. 34.
[275] Weiss (Sinclair) 1980: 44.

Ichfigur, die beim Anschauen des von ihm verursachten Schreckensbildes Mitleid für das tote Insekt spürt und sich mit dessen Qual und Tod schließlich identifiziert: „ich beweine nicht länger den Tod der Libelle, es war mein eigener Tod, den sie starb".[276] Auf diese Art und Weise bringt Peter Weiss Opfer und Täter „in eine fast perverse Beziehung"[277] zueinander – der Täter positioniert sich auf Seiten des Opfers, das wiederum, so der Ich-Erzähler in Bachmanns „*Unter Mördern und Irren*", „nicht auf Lebenszeit ein Opfer sein kann" (II: 176). Wenn Mörder und Opfer eins werden, kann zwischen dem Guten und dem Bösen, zwischen Krieg und Frieden, zwischen Liebe und Haß auch nicht mehr unterschieden werden – ein Gedanke, der bei Bachmann von dem Ich-Erzähler deutlich gemacht wird: „Damals, nach 45, habe ich auch gedacht, die Welt sei geschieden, und für immer, in Gute und Böse, aber die Welt scheidet sich jetzt schon wieder und wieder anders. Es war kaum zu begreifen, es ging ja so unmerklich vor sich, jetzt sind wir wieder vermischt, damit es sich anders scheiden kann, wieder die Geister und die Taten von anderen Geistern, anderen Taten" (II: 173).

Das Terrorbild der Ereignisse im Nationalsozialismus kam in den 1960er Jahren in Weiss' Essay „*Meine Ortschaft*" zum Ausdruck, indem der Ich-Erzähler die Tortur und die Gewalt in Auschwitz imaginiert. Die dunklen Bilder, die in diesem Prozess der Verschränkung von dokumentarischer Wirklichkeit und poetischer Imagination entstehen, beziehen sich sowohl auf die historische Wahrheit, als auch auf die reine Intuition des Erzählers. Die Bildhaftigkeit des Textes gewinnt an surrealistischer Ausdruckskraft durch die Beschreibung der Ortschaft, der Räume, der Gegenstände und der imaginierten Aggressivität: „Hier sind sie gegangen, im langsamen Zug, kommend aus allen Teilen Europas, dies ist der Horizont, den sie noch sahen, dies sind die Pappeln, dies die Wachtürme, mit den Sonnenreflexen im Fensterglas, dies ist die Tür, durch die sie gingen, in die Räume, die in ein grelles Licht getaucht waren und in denen es keine Duschen gab, sondern nur diese viereckigen Säulen aus Blech, dies sind die Grundmauern zwischen denen sie verendeten in der plötzlichen Dunkelheit, im Gas, das aus den Löchern strömte".[278] Das Ich identifiziert sich mit den Opfern, die Opfer des Nationalsozialismus und gleichzeitig Opfer der Realität sind. Der Weg aus der Realität heraus führt über die Ruinen der Vergangenheit – hier über die Auschwitz-Ruinen.

---

[276] Weiss 1984: 18.
[277] K. H. Bohrer: „Die Tortur. Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte des Individualisten", in: Bohrer 1970: 62-88, S. 69.
[278] Weiss 1986: 207.

Die surrealistische Vision über die Konstruktion einer „neuen" Welt, die aus Gedanken und Empfindungen zusammengesetzt ist, führt bei Peter Weiss zuerst über den Weg der Rekonstruktion der „alten" Welt, gegen deren Verdrängung mit allen ästhetischen Mitteln gekämpft wird und aus welcher die Befreiung in die neue Welt erfolgt. Dafür steht das Ende des Auschwitz-Textes – der Lebende kennt die Geschichte der „untergegangenen Welt" so wie sie geschrieben und kommentiert wurde (Daten, Zahlen, Fakten), er weiß aber, „es ist noch nicht zuende" und es ist seine moralische Aufgabe, nach einer Weile „äußerste(r) Stille"[279] die Grundlagen für die neue Welt zu legen, die in einer entsprechenden, neuen Sprache zum Ausdruck kommt. Die Identifikation mit den Opfern ist bei Weiss, wie auch in Bachmanns Prosa, kein einfacher Akt der Resignation, sondern der erste Schritt zur Erkenntniserweiterung und die Grundlage für den Aufbau der „neuen" Welt. In der Repräsentation der Opfer-Täter-Dyade wird das Verhältnis von Gutem und Bösem in Anlehnung an den Surrealismus umkodiert. Die Grenzen zwischen diesen ästhetischen Kategorien verschwinden im Prozess der Realitätswahrnehmung, der sich bei Weiss in einer „Logik des Zerfalls" (Adorno) artikuliert. Seine detaillierten, den surrealistischen Protokollen ähnlichen Beschreibungen sind nicht mit der objektiven Realitätsdarstellung gleichzusetzen. Laut Mireille Tabah sind die Beschreibungsszenen eine „visuell halluzinierte Wahrnehmung, für die die sinn- und zusammenhanglose Realität nur den Ausgangspunkt bildet".[280]

3.3. Zusammenfassung

Der Surrealismus gilt als eine ambivalente Strömung innerhalb der Moderne, die einerseits in der Tradition der Ästhetik der Moderne (z.B. Baudelaire, Proust) steht[281] und andererseits als absolute Innovation und revolutionärer Bruch mit der Tradition und mit den avantgardistischen Modellen anzusehen ist. In der kulturhistorischen Entwicklung des Surrealismus wird von einem „Ausstieg aus der Avantgarde"[282] gesprochen. Die surrealistischen Produktionen sprengen, wie in diesem Kapitel skizziert wurde, den Rahmen der Avantgarde und folgen eigenen Theorien (Automatismus, Zufall, Traum, Bildlichkeit usw.), die in der Postmoderne (z.B. Poststrukturalismus)

[279] Weiss 1986: 208.
[280] M. Tabah: „Modernität in ‚Der Schatten des Körpers des Kutschers'", in: Heidelberger-Leonard 1994: 43.
[281] Peter Bürger: „Der Surrealismus in der Moderne", in: Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte, Band 27, Heft 3-4 / 2003, S. 399-409.
[282] Spies 2008: 109.

und bis heute starke Nachwirkungen zeigen. Diese Ambivalenz des Surrealismus grenzt ihn von den anderen „Ismen" und von der Literatur der Postmoderne ab, die sich als die „Wiederholung" der frühen Epochen der Moderne beschreiben lässt.[283]

Durch die paradigmatische Lektüre der Frühwerke von Paul Celan, Gellu Naum und Peter Weiss sind direkte und indirekte Beziehungen zum surrealistischen Schreiben im europäischen Literaturraum nach 1945 deutlich geworden. Sie weisen aber gleichzeitig darauf hin, dass diese Autoren sich von den Programmen des frühen Surrealismus nicht eingrenzen ließen, sondern eigene, originelle Akzente setzten, die außerhalb des surrealistischen „Dogmatismus" zu verstehen sind, jedoch in ihrem Verhältnis zum Surrealismus an Gewicht, Kraft und Glanz gewonnen haben. Die Einflüße des Surrealismus auf die Nachkriegsschriften von Gellu Naum, Paul Celan, Peter Weiss zeichnen sich, wie gesehen, durch eine sehr „persönliche" Dimension der Rezeption dieses umfassenden und vielseitigen kulturellen Phänomens aus. Allerdings haben diese Autoren auch Vieles gemeinsam, indem sie den zentralen ästhetischen Prinzipien des Surrealismus (die Subversion der Realität und der Wahrnehmung durch die Auflösung der Gegensätze, die Entdeckung des Unbewussten und die Integration des Traums in die Realität, die Schreckens- und Schockästhetik, die absolute Liebe, die neue Sprache) eine hohe Priorität in ihren Werken einräumen.

Theoretische und ästhetische Elemente des Surrealismus treten – mit expliziter oder indirekter Intention des Schaffenden – in den Vordergrund der literarischen Produktion nach 1945. Die Rückkehr der jungen Schriftstellergeneration im deutschen Sprachraum zur Ästhetik des Surrealismus wird oft als eine deutliche Reaktion auf die nationalsozialistische Zeit angesehen. Verbunden mit dem allgemeinen Wunsch, nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges die konventionellen Wahrnehmungsgrenzen aufzusprengen und sich an der Konstruktion einer neuen Welt zu beteiligen, fanden die jungen Schriftsteller in den Mitteln und Verfahren des Surrealismus den Weg zu einer anderen, „revolutionären" Schreibweise, die neue Ausdrucksformen, die zur NS-Zeit als „entartet" galten, wieder zur Geltung brachten. Durch eine zunehmend positive, aber durchaus differenzierte Rezeption des französischen Surrealismus nach 1945 wurden dessen Ziele verinnerlicht und dann – mit oder ohne Absicht – „surrealistisch" geschrieben. Hier behauptet Ulla Westerweller zu Recht: „Surrealistisches Gedankengut

[283] Vgl. Plumpe 1995.

hatte sich ausgebreitet und man schrieb und malte nicht mehr so, als hätte es den Surrealismus nie gegeben".[284]

Für die Weiterentwicklung des Nachkriegssurrealismus in den anderen Sprach- und Literaturräumen und die Identifikation von Querverbindungen zwischen verschiedenen Autoren der west-, mittel- und südosteuropäischen Nachkriegsgeneration (z.B. Ingeborg Bachmann, Peter Weiss, Paul Celan, Gellu Naum) ist das Verständnis des Surrealismus in dieser vielfältigen Funktion sehr wichtig. So gibt es Autoren, die sich zum Surrealismus als avantgardistische Bewegung im künstlerisch-literarischen Bereich öffentlich bekennen und sich in ihren Werken darauf beziehen (Weiss, Naum), Autoren, die sich vom Surrealismus beeinflussen lassen, ohne sich mit ihm zu identifizieren (Celan), wie auch Autoren, die auf die oben genannten surrealistischen Topoi und Dispositive zurückgreifen und sie insoweit verarbeiten, als sie ihre primäre (surrealistische) Form im Laufe des Schreibprozesses verlieren und nur versteckte Spuren in der Textur der Schriften hinterlassen (Bachmann). Während Peter Weiss die intermediale Funktion des Surrealismus bewusst auslotet, indem er die zeichnerisch-malerische Seite in das Medium der Sprache „übersetzt"[285], rekurriert Gellu Naum auf surrealistische Themen und Techniken, die seine Dichtung in den Bereich des Mythischen, des Unsichtbaren rücken. Paul Celans dichterische Entwicklung hingegen kann von der Entwicklung des späteren Surrealismus in Bukarest, der sein Frühwerk stark beeinflußt hat, nicht abgetrennt werden. In Ingeborg Bachmanns Werken findet sich der Surrealismus anders wieder, indem er sich nicht als solcher definieren, sondern über eine Reihe von theoretischen und literarischen Korrespondenzen mit der surrealistischen Poetik entdecken lässt. Diese Pluralisierung des Surrealismus-Begriffs in seiner historischen, geopolitischen und kulturellen Streuung über mehrere Stationen in Europa hinweg – Paris, Bukarest, Wien – ist deshalb so wichtig, damit die unterschiedlichen Tendenzen in der europäischen Dichtung nach 1945 im Licht der hierzu parallel laufenden Entwicklung des Surrealismus erscheinen.

Das surrealistische Gedankengut, das sich zu Beginn der fünfziger Jahre in Europa ausbreitete, hat die junge Schriftstellerin Ingeborg Bachmann über zwei Wege erreicht und ihre Denk- und Schreibweise beeinflusst – einerseits über ihre direkte Beziehung zum Wiener Surrealismus (durch Edgar Jené) und andererseits über ihren

[284] Westerweller 1992: 219.
[285] Laut Honold lassen sich die Texte von Peter Weiss „als solche Versuche des Übersetzens", „der Bewegung zwischen den Medien Sprache und Bild" verstehen. Vgl. Alexander Honold: „Das Gedächtnis der Bilder. Zur Ästhetik der Memoria bei Peter Weiss", in: Honold / Schreiber 1995: 100-113, S. 100.

indirekten Kontakt zum rumänischen Surrealismus (durch Paul Celan). Während Celan in das Unbewusste (die „Tiefsee") hinabsteigt, Naum die reine, surrealistische Liebe zur Frau „pohetisiert" und Weiss die Revolte gegen die bestehende Weltordnung durch die Zersplitterung der Wahrnehmung und den Zerfall der Sprache zum poetischen Ausdruck bringt, bleibt nun zu untersuchen, wie sich Ingeborg Bachmann den theoretischen Zielen und ästhetischen Modellen des Surrealismus annähert und zeitgleich davon entfernt. In ihren Frankfurter-Vorlesungen „*Probleme zeitgenössischer Dichtung*" (1959/60), literaturkritischen und politischen Essays, sowie in ihren Reden setzte sich Bachmann mit den neuesten Entwicklungen der Literatur, sowie mit den zu ihrer Zeit aktuellen sozialen und politischen Themen auf solche Art und Weise auseinander, die eine Parallele zu den surrealistischen Schriften durchaus rechtfertigt.

4. Ingeborg Bachmanns theoretische Begegnungen mit dem Surrealismus

„*Nun, Wirklichkeit – man weiß ja nicht, was das ist*."
Ingeborg Bachmann[286]

Die mittels der menschlichen Vernunft schwer aufzufassenden Begriffe der „Wirklichkeit" und „Überwirklichkeit" beschäftigen zumal aus theoretischer Hinsicht sowohl die Repräsentanten des europäischen Surrealismus, als auch die Schriftstellerin Ingeborg Bachmann, die daran teils programmatisch, teils auf eigene philosophische und kulturtheoretische Reflexionsweise herangeht. Wie bereits im vorigen Kapitel gezeigt, haben die surrealistischen Manifeste, im Gegensatz zu den dadaistischen und futuristischen Aufrufen zur allgemeinen destruktiven Aktion, einen „poetischen" Bezug zur Wirklichkeit, der sich in einer Vielfalt von Bedeutungen und Assoziationen artikuliert. Paul Éluard definiert in seinem Aufsatz „*Die poetische Evidenz*" den Surrealismus als „Geisteszustand" und betrachtet ihn in seiner Funktion als „ein Instrument der Erkenntnis" und „eben dadurch ein Instrument zur Eroberung wie zur Verteidigung".[287] Die surrealistischen Texte rücken mit ihrem revolutionären Ton in die Nähe des Aktionismus, jedoch stellen sie sich als eine symbolische Aktion dar, die ästhetische Ziele verfolgt. Die Existenz eines theoretischen Programms mit klar definierten Zielen – auch wenn diese Ziele mit der Entwicklung des Surrealismus nach

[286] Bachmann 1983: 117.
[287] Paul Eluard: „Die poetische Evidenz", in: Metken 1976: 255 bzw. 257f.

dem Zweiten Weltkrieg immer neu definiert wurden – unterscheidet den Surrealismus grundsätzlich von dem Dadaismus oder dem Futurismus.

Performative Appelle zur öffentlichen Handlung (Pamphlete, Flugblätter, offene Briefe, Botschaften, Stellungnahmen) in solcher Form wie Breton, Artaud, Éluard und Aragon in den 1920er und 1930er Jahren verfassten, hat Ingeborg Bachmann nicht verfasst.[288] Auch der Automatismus als frühsurrealistisches Dichtungsmodell wurde von ihr scharf kritisiert. Dennoch thematisieren Bachmanns poetologische Schriften das Verhältnis von Leben und Dichtung, Individuum und Gesellschaft, Realität und Traum, Alltäglichem und Wunderbarem, sie bekämpfen mit subtilen rhetorischen Mitteln die Ideale von Familie, Sitten, den blinden, zum Krieg führenden „Patriotismus“ und spiegeln die politische Aktualität der Nachkriegszeit in kritischen Dimensionen wider. Bezogen auf den letzten Aspekt argumentiert Dirk Göttsche zu Recht, dass „das Verhältnis von politischer Zeitgenossenschaft und Literatur“ bei Bachmann „im Zentrum ihrer poetologischen Überlegungen“[289] steht. Auch wenn dieses soziale Engagement der Autorin mit den politischen Aktionen des europäischen Surrealismus in den 1950er und 1960er Jahren historisch zusammenfällt, besteht der Unterschied darin, dass manche Surrealisten in den fünfziger-sechziger Jahren eher zum Anarchismus zurückkehrten, den sie als die Wiederbelebung der ursprünglichen Idee der totalen Revolution sahen (vgl. Kap. 3.2.1). Anders protestierte aber Bachmann gegen den Krieg und die politischen Ereignisse der Nachkriegsjahre, indem sie die äußeren Ereignisse ins Innere oder ins Private verlagerte und dadurch das Leben des Einzelnen bewusst politisierte. Als weniger kollektiv, aktionistisch, anarchisch und mehr als individuell oder privat sah Bachmann den revolutionären Kampf gegen die Normen und Zwänge der Nachkriegsgesellschaft. Ihre Frankfurter Vorlesungen „*Probleme zeitgenössischer Dichtung*“, die Preisreden „*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*“, „*Ein Ort für Zufälle*“ und „*Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*“, ihre literaturkritischen und politischen Essays (u.a. „*Römische Reportagen*“, „*Tagebuch*“), sowie andere poetologische Texte und Entwürfe („*Biographisches*“, „*Wozu Gedichte?*“, „*Das Gedicht*

[288] In Bachmanns Nachlass wurde bisher ein programmatischer Gedicht-Entwurf „*Die Waffen nieder*“ entdeckt, in dem die Autorin für den „anarchischen“ Tag „streiten“ will, „an dem Ordnung gemacht wird in Hirnen und Herzen“ (Bachmann in: Höller *et.al.* 2008: 89). Bachmann engagierte sich direkt für den Frieden und gegen den Krieg und die Atomrüstung, als sie während ihres Deutschland-Aufenthalts einige Aufrufe unterzeichnete, wie den „Aufruf gegen die Atombewaffnung“ oder den Aufruf vom 15. April 1958 in der Zeitschrift „Kultur“. Sie war außerdem Mitglied im Vorstand und im Beirat des „Komitees gegen Atomrüstung“. Vgl. hierzu Höller *et. al.* 2008: 87-95.

[289] Dirk Göttsche: „Politische Sprachkritik in Ingeborg Bachmanns Kritischen Schriften“, in: Göttsche / Meyer / Glunz / Schneider 2006: 49-64, S. 50.

an den Leser“, „*Auf das Opfer darf sich keiner berufen*“, „*Entwürfe zur politischen Sprachkritik*“ usw.) sind der eindeutige Beweis dafür.

Bereits in ihrer Heidegger-Dissertation von 1949 ging Bachmann auf den Prozess der geistigen Entwicklung ein, in dem die Emotion und die Intuition eine wesentliche Rolle spielen. Dieser lässt sich nicht mittels des Verstandes und der Logik erklären. Jeder Versuch, ihn rational oder wissenschaftlich zu beschreiben würde, so die Verfasserin der Dissertation, Gefahr der „Halbrationalisierung“ laufen, die „immer zum Scheitern verurteilt sein“ werde (Diss. 129). So wandte sich die junge Promovendin gegen Heideggers Erkenntnismethode, die versucht, die menschlichen Lebensgefühle und „Grunderlebnisse, um die es in der Existentialphilosophie geht“ (Diss. 129) innerhalb einer „zweiten Wissenschaft“ (Diss. 128) zu rationalisieren und dadurch „den Zugang zur Wirklichkeit zu bekommen“ (Diss. 127). An dieser Stelle finden Bachmanns theoretische Überlegungen eine Korrespondenz in der surrealistischen Erkenntnistheorie. Die „philosophische Erkenntnis“, die Louis Aragon auf Grund ihrer Verankerung im Konkreten von der wissenschaftlichen „abstrakten“ Erkenntnis trennte, sei „vom Bild als Erscheinungsform poetischer Erkenntnis“ nicht zu unterscheiden, „vielmehr ist sie diese poetische Erkenntnis selbst“.[290] Das enge Verhältnis von Philosophie und Poesie, Leben und Kunst spiegelt sich in Bachmanns theoretischen Gedanken wider, indem sie in der Kunst ein enormes Potential sieht, sich dem wissenschaftlich-philosophischen Verständnis entziehende Lebensbereiche, wie die Intuition oder die Imagination zu erfassen, so Bachmann: „Dem Bedürfnis nach Ausdruck dieses anderen Wirklichkeitsbereiches, der sich der Fixierung durch eine systematisierende Existentialphilosophie entzieht, kommt jedoch die Kunst mit ihren vielfältigen Möglichkeiten in ungleich höherem Maß entgegen“ (Diss. 130).

Was die Surrealisten als „Surrealität“ bezeichneten, die „bereits in der Realität enthalten ist, ihr weder übergeordnet noch außerhalb ihrer“[291], nimmt bei Ingeborg Bachmann die Form eines „anderen Wirklichkeitsbereiches“, der in der Kunst Goyas oder in der Dichtung Baudelaires beispielhaft zum Ausdruck kommt (vgl. Diss. 130). Und was zur poetischen Expression nicht kommen kann bzw. will, bleibt für Bachmann „unsagbar“[292], unaussprechbar, jedoch Ausdruck eines bedeutungsvollen Schweigens. Über die künstlerische Ausdrucksweise und das Schweigen machte sich auch Aragon

[290] Louis Aragon: „Der Schatten des Erfinders“, in: Metken 1976: 51.
[291] André Breton: „Der Surrealismus und die Malerei“, in: Metken 1976: 303.
[292] Vgl. dazu Bachmanns Radio-Essay „Sagbares und Unsagbares – Die Philosophie Ludwig Wittgensteins“, in: Bachmann IV: 103-127.

Gedanken in seiner „*Abhandlung über den Stil*“: „Zwischen dem wirklich dichterischen Ausdruck, ich sage keineswegs Gedicht, und den anderen Ausdrucksweisen besteht der Unterschied von Gedanke und Geschwätz“ (…) „selbst ihr Schweigen (das Schweigen der Dichter, Anm. der Verf.) hat schließlich angefangen, etwas zu *bedeuten*“.[293] Diese Überlegungen zeugen von der ästhetischen „unumgängliche(n) Strenge“[294] des späten Surrealismus und von seiner gewollten Kohärenz im stilistischen Bereich. Die dichterische Inspiration, die verschiedene Quellen ausnutzt (u.a. Erlebnisse, Erinnerungen, Träume, Wachträume, Halluzinationen), beschleunigt den Schreibprozess, indem der Schriftsteller nach Ideen (Inhalten) greift und diese durch die Zusammenstellung der Wörter in die passende Form gießt. Das surrealistische Schreiben der Nachkriegsjahre gilt daher nicht mehr als sinnlose Aneinanderreihung von Wörtern, sondern als gezieltes Herausgreifen von Inhalten, das immer wieder zu anderen, neuen Formen führen kann.

In einem Interview aus dem Jahr 1965, in dem Bachmann einen kurzen Einblick in ihre Schreibweise bietet, erklärt sie die Vielfältigkeit ihrer Schriften und mithin indirekt der Formen: „Manchmal will ich eine Kurzgeschichte schreiben oder ein Hörspiel machen, und plötzlich merke ich, dass etwas anderes daraus wird. (...) Es ist so, als würde sich alles in einem Kreis abspielen (...). Die Möglichkeiten müssen nur erfasst und richtig bearbeitet werden“ (GuI: 58). Auch bei dem wichtigsten Vertreter des rumänischen Surrealismus – Gellu Naum – kam dieser poetologische Gedanke vor. In einem „Kreis“ drehen sich seine Inhalte in immer neueren Formen, die er als „Pohesie“ bezeichnet (vgl. Kap. 3.2.2). Während die Formen sich immer neu ergeben, sind die Inhalte fest und Bestandteil der eigenen Poetologie. Was sich am Ende eines solchen Schreibprozesses herausbildet, ist keineswegs beliebig und zwecklos. Während Bachmann behauptet: „da muss sich etwas ergeben. Und es muss auch nicht ein einziges Problem sein“ (GuI: 48), schreibt Aragon: „Der Sinn bildet sich außerhalb von Ihnen. Die zusammengestellten Wörter bedeuten am Ende etwas, im anderen Fall dagegen wollten sie ursprünglich etwas sagen, was sie später nur sehr bruchstückhaft ausgedrückt haben“.[295] Das Erstellen von Zusammenhängen und das Lösen des Rätsels – das *Entziffern* – gehören zu den Tätigkeiten des Lesers, der das Unkonventionelle wahrnimmt und an der Vielschichtigkeit des Textes „mitschreibt“.

---

[293] Aragon 1987: 147.
[294] Ebd., S. 121.
[295] Ebd.

Anders wie der anarchische Anspruch des Surrealismus, der nach dem Krieg die „absolute Revolte“ des menschlichen Geistes gegen die sozialen, politischen und kulturellen Mechanismen der bürgerlichen Welt theoretisierte, wird bei Bachmann der Kampf um die „absolute Freiheit“ (IV: 27) im Privaten geführt. Mit ihrer „Kämpfernatur“, die „viel Freiheit“ braucht (GuI 59), äußert sich die Autorin entschlossen gegen jegliche Art von Klassifizierungen, Schablonen oder Konventionen – „dieses ganze Korsett, das man einem Schriftsteller viel zu früh überzieht aus kritischen, wissenschaftlichen Überlegungen“, das „ihn steril machen, ihn töten“ (GuI: 48f.). Sie plädiert für ein bewusst engagiertes Schreiben, was bei Breton der Versuch hieß, die Dimension der „sozialen Existenz“ des Menschen (*homo politicus*) mit der „wirkliche(n) Problematik seiner menschlichen Existenz“[296] (*conditio humana*) zu verbinden. Das Resultat kann nur eine „neue Dichtung“ sein, in der das Individuelle sich im Kollektiven, das Äußere im Inneren und umgekehrt widerspiegelt, und wodurch „die Gesellschaft (...) zu einem neuen Bewusstsein kommt, erzogen wird“ (GuI: 139). Während die Surrealisten in ihren Texten ein „bewusstseinserweiterndes“ Verfahren anstreben, das durch den Rückgriff auf den inneren Bereich der Träume, Visionen und Halluzinationen den Menschen von allen persönlichen und gesellschaftlichen Zwängen befreien soll, protestiert Bachmann gegen die bestehenden Ordnungs- und Machtstrukturen der Welt[297] und gegen die vorgefundene (äußere) Wirklichkeit auf andere Art und Weise. Sie kämpft gegen die nach dem Krieg bereits fest etablierte private (innere) Wirklichkeit, die sie korrespondierend mit der äußeren Wirklichkeit (NS-Zeit, Nachkriegsgesellschaft, etc.) sieht. Während die „neue Welt“ sich meistens als entfremdete Welt in ungewöhnlichen, schockierenden Bildern von den surrealistischen Dichtern und Künstlern aufzeichnen lässt, setzt Bachmann mit ihrem Schreibprozess dort ein, wo „die Subjekt-Objekt-Beziehung, die Beziehung Individuum-Gesellschaft immer wieder Erschütterungen ausgesetzt ist“ (GuI: 49).

Es folgt nun eine systematische Untersuchung der oben skiziierten Beziehung zwischen der surrealistischen Poetik und manchen theoretischen und sozialkritischen Schriften Ingeborg Bachmanns. Wie sich zeigen wird, besteht hier teilweise nicht nur eine gedankliche Nähe der Autorin zur Poetik des Surrealismus, sondern auch eine Entfaltung und Ergänzung der surrealistischen Ideen in ihren poetologischen Werken. Die Auseinandersetzung mit dem frühen Surrealismus in den Frankfurter Vorlesungen

[296] Breton 1973: 120.
[297] Vgl. dazu auch Bartsch 1997: 29f.

und ihre Distanzierung vom Automatismus zeigt eine aktive Rezeption des frühen französischen Surrealismus in den Nachkriegsjahren in Europa. Dennoch laufen zu dieser Zeit die Entwicklungslinien des Nachkriegssurrealismus und diejenigen der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann noch parallel zueinander, was manche Einflüsse auf die Denk- und Schreibweise der österreichischen Autorin erklären mag.

4.1. Poesie und Leben, Realität und Traum: „*Frankfurter Vorlesungen*“, *„Ein Ort für Zufälle“*

In den Frankfurter Vorlesungen „*Probleme zeitgenössischer Dichtung*“ (1959/60) äußert sich Ingeborg Bachmann positiv über den Surrealismus[298], der für sie keine temporäre Bewegung, sondern eine klar befestigte, unangefochtene literarische Strömung und ein Zeichen der Literaturentwicklung, des Fortschritts ist. In der ersten Vorlesung „*Fragen und Scheinfragen*“ trennt sie den Surrealismus nicht von den anderen „Ismen“ ab, an deren zeitlichen Reihenfolge die Entwicklung der Literatur „aufs wunderbarste“ (IV: 184) erkannt werden kann. Dank der klar eingeschlagenen Wege der avantgardistischen Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts kann die Literatur ihrem Gang aus den früheren Epochen (z.B. Sturm und Drang, Klassik, Romantik) zweifelsohne standhalten. Die von Bachmann angeführten Beispiele dienen hier dazu, den Unterschied zur Gegenwartsliteratur zu ihrer Zeit herauszustellen, bei der man nicht so genau die „Richtung oder Richtungen“ (IV: 185) erraten kann: „Wenn wir zurückblicken auf das vergangene halbe Jahrhundert, auf seine Literatur mit den Kapiteln Naturalismus und Symbolismus, Expressionismus, Surrealismus, Imagismus, Futurismus, Dadaismus und einiges, was in kein Kapitel passen will, so kommt es uns vor, als entwickelte sich die Literatur aufs wunderbarste, wenn auch etwas widersprüchlich, ganz wie immer, wie früher – erst Sturm und Drang, dann Klassik, dann Romantik und so fort, es macht keine so großen Schwierigkeiten, sich zu verständigen darüber“ (IV: 184). Es ist bemerkenswert, dass der Surrealismus, wie auch der Expressionismus, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden sind, in der Konzeption der österreichischen Autorin als Orientierungspunkte für die „großen Leistungen“ (IV: 191) der Literatur gelten. In diesem Sinne plädiert Bachmann für eine „neue Dichtung“ (IV: 190) und ein neues Schreiben, das nicht „surrealistischer als

[298] Bachmann bezieht sich hier hauptsächlich auf die frühe Phase des französischen Surrealismus.

surrealistisch“ oder „expressionistischer als expressionistisch“ (IV: 191) sein muss, um sich durchzusetzen.[299] Die „neue Literatur“ der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sei nach Bachmanns Auffassung nur dort entstanden, „wo vor jeder Erkenntnis ein neues Denken wie ein Sprengstoff den Anstoß gab – wo (...) ein moralischer Trieb groß genug war, eine neue sittliche Möglichkeit zu begreifen und zu entwerfen“ (IV: 191). So wie die Autorin von neuen Denkanstößen als „Sprengstoff“ im Prozess der Erkenntniserweiterung spricht, sprach Breton von einem Surrealismus, der „in der Art von Stimulantien auf den Geist wirkt“, „einen gewissen Zustand des Bedürfnisses“ in den Menschen „erzeugt“ und diese „in schreckliche Revolten“ treibt.[300]

Die enge Wechselbeziehung zwischen Leben und Schreiben spielt für Bachmann eine entscheidende Rolle, weil diese eine Quelle der dichterischen Imagination ist. Durch das Hinabsteigen in sich selbst (das Innere) – eine surrealistische Tätigkeit *per se*, die Celan in seinem Text über Jenés Kunst beispielhaft thematisierte (vgl. Kap. 3.2.3) – wird eine ganze Reihe von Erinnerungen, Träumen, Wünschen, Vorstellungen wieder aktiviert. Bei Bachmann gibt es, wie bereits erwähnt, eine innere, private Dimension der schmerzhaften Erinnerungen und eine gewisse „Leiderfahrung“ (IV: 208), die in Form von authentischen poetischen Bildern zur Sprache kommen. Bei den Surrealisten führen im Gegenteil die äußerlichen, politischen und gesellschaftlichen Zwänge, sowie die Einschränkung der geistigen Freiheit zum Auslösen der „Bewusstseinskrise“[301], die zum Gegenstand der Dichtung wird. In beiden Situationen geht die Hinterfragung der Realität in der Dichtung (Kunst) von konkreten Erfahrungen (Leben) aus und versucht, diese Erfahrungen in die Dichtung wieder einzubinden. Auf diese Art und Weise findet die vom Surrealismus angestrebte Integration des Lebens in die Kunst und umgekehrt statt – was Breton unter „die Poesie zu *praktizieren*“ verstand: „Der Mensch fügt und verfügt. Es hängt nur von ihm ab, ob er sich ganz gehört, das heißt, die jeden Tag furchterregende Zahl seiner Begierden im anarchischen Zustand halten will. Die Poesie lehrt es ihn. Sie trägt in sich den vollkommenen Ausgleich für das Elend, das wir ertragen. (...) Die Zeit komme, da sie das Ende des Geldes dekretiert und allein das Brot des Himmels für die Erde bricht!“[302] Die Poesie, die auch für Bachmann Ausdruck der inneren Revolte ist, setzt sich aber noch das Schaffen einer

[299] Die Begriffe „surrealistisch“ und „expressionistisch“ haben für Bachmann eine Musterfunktion, weshalb sie in dieser ersten Poetik-Vorlesung von den vielen „Ismen“ der Avantgarden nur auf diese zwei eingeht.
[300] Breton 1977: 34.
[301] Ebd., S. 55.
[302] Ebd., S. 21.

„neue(n) Wahrnehmung“, eines „neue(n) Gefühl(s)“ und eines „neue(n) Bewusstsein(s)“, nämlich die radikale „Veränderung“ (IV: 195) der Welt zum Ziel. Mit Bachmann: „Poesie wie Brot? Dieses Brot müsste zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wieder erwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf vor Erkenntnis und bitter vor Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen rühren zu können (IV: 197). Die „neue Dichtung“ soll alle Sinnbereiche (Sehen, Fühlen, Hören, Schmecken) aktivieren und den Menschen – Bretons „entschiedene(n) Träumer“[303] – aus dem Schlaf erwecken.

In der ersten Poetik-Vorlesung stellt Bachmann nicht nur die Realität in Frage, sondern auch die Existenz und die Rolle des Dichters in der Gesellschaft. Sie spricht über eine doppelte Rolle des Schriftstellers – „zu repräsentieren, seine Zeit zu repräsentieren, und etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“ (IV: 196). Beide Verben „repräsentieren“ und „präsentieren“ können auf den surrealistischen Bildbegriff, in dem die Annäherung von „zwei voneinander entfernten Wirklichkeiten“[304] erzielt wird, zurückgeführt werden. Die Aufgabe des Dichters besteht nach Bachmanns Auffassung darin, sowohl die erlebte Wirklichkeit (die geschichtliche Erfahrung), als auch deren utopische (erträumte oder visionäre) Dimension, d.h. zwei voneinander zeitlich und räumlich abgetrennte Realitäten in einem poetischen Bild zu vereinigen. Während Bachmann über „neue Zündungen“ und auf den Dichter überspringende „Funke(n)“ spricht (IV: 196), machte Breton den „Wert des Bildes (...) von der Schönheit des erzielten Funkens“[305] abhängig. Beide Autoren unterschiedlicher Generationen und Formate greifen somit auf das Spannungsverhältnis zwischen zeitlicher und zeitloser Realität bzw. zwischen Realität und Traum zurück, und versuchen, diese „scheinbar so gegensätzlichen Zustände“[306] auf poetischer Ebene ineinander zu integrieren. Teile der wahrgenommenen Realität lösen sich in Träumen auf, die ihrerseits zurück in die Realität hinein transportiert und darauf bezogen werden können. In diesem Kontext definiert Bachmann die neuen Herausforderungen des Schreibens und dessen Produkte – „einzelne revolutionäre Stöße“ – mit einem Zitat aus Hugo von Hofmannsthals „*Brief des Lord Chandos*“, was Bachmanns starke Verbindung auch mit der literarischen Tradition der Jahrhundertwende aufweist: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem

[303] Breton 1977: 11.
[304] Breton zitiert diesbezüglich die Dichter Baudelaire und Reverdy. Vgl. dazu Breton 1977: 34.
[305] Breton 1977: 35.
[306] Ebd., S.18.

Begriff umspannen. Die einzelnen Worte schwammen um mich; (...) Wirbel sind sie, in die hinabzusehen mich schwindelt, die sich unaufhaltsam drehen und durch die hindurch man ins Leere kommt“ (IV: 190). Was bei Hofmannsthal als „Leere“ vorkommt und von Bachmann hier fast programmatisch zitiert wird, kann mit Bezug auf Celans Abstieg in die „Tiefe“ der surrealistischen Bilder Edgar Jenés oder auf Weiss’ literarische Nahaufnahme der „zerfallenen“ Welt und Sprache als die Manifestation einer anderen, abstrakten Dimension der poetischen Realität gelten, die im Surrealismus als „Surrealität“ definiert wurde. Somit stellt sich das Werk Bachmanns als eine Synthese zwischen den Avantgarden und der literarischen Tradition der europäischen Moderne dar.

Bachmanns Bild des repräsentierenden und präsentierenden Dichters, der die Welt durch seine erkenntnisreiche und sehnsüchtige Poesie verändern kann (IV: 197), entspricht dem früheren Dichterbild des Surrealisten Éluard, den die Autorin in der zweiten Poetik-Vorlesung erwähnt (IV: 200). In dem Text „*Die poetische Evidenz*“ sah Éluard die Aufgabe des Dichters gerade darin, die imaginäre Welt der „Hoffnung“ (Bachmanns „Repräsentieren“) mit der realen Welt der „Verzweiflung“ (Bachmanns „Präsentieren“) zu verbinden: „Drückt er (der Dichter, Anm. der Verf.) diese Hoffnung oder diese Verzweiflung aus, so werden seine Beziehungen zur Welt sich unmittelbar ändern“.[307] Aus Bachmanns poetologischen Überlegungen wird eine bestimmte Richtung ersichtlich, die von dem Dichter eingeschlagen werden muss, um „unausweichlich“ (IV: 193) zu sein. Wenn der Dichter für Eluard „im gemeinschaftlichen Leben verwurzelt“[308] ist und für Bachmann „das ganze Unglück des Menschen und der Welt im Auge hat“ (IV: 197), soll er gleichzeitig ein Visionär bleiben. In der Person des Dichters lösen sich die Gegensätze von Theorie und Lebenspraxis, Realität und Fantasie ineinander auf.[309] In der letzten Frankfurter Vorlesung „*Literatur als Utopie*“ kommt dieser Gedanke nochmal zum Ausdruck, indem Ingeborg Bachmann „alles Faktische der Literatur“ als „theoriebegleitet“ oder aber als „Theorie zugleich“ erfasst (IV: 265). Sie greift hier auf eine in der Forschung anerkannte jahrhundertlange Tradition der gegenseitigen Durchdringung von der rhetorischen (argumentativen) und der poetischen (visionären) Seite der Dichtung und der neuzeitlichen Utopie zurück.[310]

---

[307] Eluard in Metken 1976: 255.
[308] Ebd., S. 253.
[309] Vgl. hierzu auch Wohlleben 2005: 69.
[310] Vgl. Lothar Bornscheuer: „‚Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte der U-Topie‘. Zum topikgeschichtlichen Paradigmenwechsel bei Vico und Baumgarten“, in: Schirren / Ueding 2000: 275-306.

Selbst in den poetischen Werken des Surrealismus hat der Bruch mit der Tradition – ein wichtiger Bestandteil der surrealistischen Rhetorik – nicht stattgefunden. Immer wieder spielen die Tradition und die Geschichte eine wichtige Rolle in der Schöpfung des Neuen.

Bachmann plädiert für eine neue Dichtung, welche aber die Geschichte nicht außer Acht lässt. Für Bachmann ist die Geschichte „etwas Unerlässliches. Man kann nicht schreiben, wenn man die ganzen sozial-historischen Zusammenhänge nicht sieht, die zu unserem Heute geführt haben“ (GuI: 134). Geschichte ist Teil des Lebens und somit auch Teil der Kunst. Während das Vergangene in Hintergrund tritt, wird die Verbindung zwischen Gegenwart und Zukunft hergestellt, und während über das Heute geschrieben wird, tritt der Visionarismus (Bachmanns Begriff der „Utopie“, Celans „Meridian“) ins Spiel. Obwohl es um zwei unterschiedliche Kriege ging – den ersten Weltkrieg für den frühen Surrealismus und den zweiten Weltkrieg für Bachmann und die Generation der Nachkriegszeit –, sah Breton generell den Krieg in seiner Brutalität, Ungeheuerlichkeit und Absurdität als ein grausames Produkt der menschlichen Vernunft. In der Rede über „*Die Situation des Surrealismus zwischen den beiden Kriegen*“, die er 1942 vor französischen Studenten an der Universität Yale hielt, bestand er weiterhin auf dem kritischen Verstehen der Verbindung zwischen dem Surrealismus und dem Ersten Weltkrieg: „Ich bestehe darauf, dass der Surrealismus historisch nur im Zusammenhang mit dem Krieg verstanden werden kann, das heißt – von 1919 bis 1938 – im Zusammenhang mit dem, wovon er seinen Ausgang genommen hat, und zugleich mit dem, wozu er zurückgekehrt ist“.[311] Die Surrealisten sahen im Krieg den Grund für ihre Neigung zur sozialen, politischen und dichterischen Revolte: „Was die anfängliche Weltanschauung der Surrealisten mit der Grundeinstellung Lautréamonts und Rimbauds gemein hatte und was für alle Zeiten unser Schicksal an das ihre band, war die Abscheu vor dem Krieg, der Defaitismus“.[312] Für Ingeborg Bachmann ist die historische Realität des Krieges – allerdings des Zweiten Weltkrieges – der Ausgangspunkt für ihr engagiertes Schreiben. Dass der Krieg zum permanenten Zustand einer Gesellschaft werden kann, kommt in Bachmanns Aussage „Der Krieg, der wirkliche Krieg, ist nur die Explosion dieses Kriegs, der der Frieden ist“ (GuI 70) zum Ausdruck. Der Zweite Weltkrieg und der Anschluss Österreichs an Nazi-Deutschland wirkten traumatisch auf die Kindheit und das dichterische Bewusstsein Bachmanns: „Es hat einen bestimmten

[311] Breton 1989: 62.
[312] Breton zit. n. Nadeau 1965: 13.

Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, dass mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht später überhaupt nie mehr hatte" (GuI: 111).

Trotz der gemeinsamen Abwehrhaltung gegenüber dem Krieg, gingen Bachmann und Breton mit der „Wirklichkeit" des Krieges in ihren Schriften sehr unterschiedlich um. Bachmann versuchte, das Ziel der gegenseitigen Integration der Dichtung in die Lebenspraxis über den Weg einer *aktiven Form der Erinnerung* zu erreichen, die in Träumen, Visionen oder Halluzinationen ihren Bezug zum Leben und zur Geschichte nicht verliert und als Bestandteil der revolutionären Geisteshaltung, als Protestform erscheint, während Breton allein in der *Form der Revolution* die Möglichkeit sah, die Grenzen zwischen Dichtung und Leben, Realität und Traum aufzulösen. Während Bachmann im Inneren den Kampf gegen die Normen und um die neuen Ausdrucksformen sah, suchte Breton die Lösung im äußeren Bereich der Anarchie. In der zweiten Vorlesung „*Über Gedichte*", die Bachmann mit dem letzten Satz aus Paul Celans Gedicht „*Engführung*" („Ein Stern hat wohl noch Licht. Nichts, nichts ist verloren") abschließt, greift die Autorin das Motiv dieser ästhetischen Revolte auf. Darin sieht Bachmann den Weg zu „immer noch nachwirkenden sprachlichen Entdeckungen und Wirklichkeitsentdeckungen" (IV: 204). Im Gegensatz zu den „desavouierenden" Tendenzen ihrer Zeit erkannte sie in den avantgardistischen Bewegungen – darunter auch im Surrealismus – eine gewisse Aktualität sowie eine innovative und einflussreiche Rolle.

Weiterhin setzte sich Bachmann mit dem Schönheitsideal des Surrealismus und mit der von ihm theoretisierten Form der Gewalt auseinander. Gegen das Verständnis des Surrealismus als eine Form des realen Gewaltpraktizierens und gegen die Rezeption der surrealistischen Werke als „Bekenntnisse von Besessenen und Zweiflern"[313] richtete sich Bachmanns Auseinandersetzung mit der Poetik des Surrealismus. Das surrealistische Schönheitsprinzip, das „den totalen Ungehorsam, die regelrechte Sabotage" und den vernichtenden Kampf gegen „die Ideen der Familie, des Vaterlandes, der Religion" (IV: 204) proklamiert, sei, laut Bachmann, „imponierend" (IV: 204) gewesen. An dieser Stelle knüpft ihre Surrealismus-Beurteilung an den eigenen ästhetischen Kampf gegen den Krieg, die Tortur und den Terror an, den Bachmann in

[313] Breton 1977: 53.

einem Interview über ihren Roman „*Malina*“ programmatisch ankündigte: „ich hatte das Gefühl, dass ich gegen etwas schreibe. Gegen einen andauernden Terror. Man stirbt ja auch nicht wirklich an Krankheiten. Man stirbt an dem, was mit einem eingerichtet wird“ (GuI 100). Bachmanns „Gegen-Etwas-Schreiben“, das sich in einem oppositionellen Akt gegenüber der Krankheit der Welt – „Die Welt ist zu einer Krankheit geworden“ (IV: 334) – konstituiert, findet seine Wurzeln in der Kompromisslosigkeit und der Radikalität des surrealistischen Schreibens, die von Breton in einem ideologischen Kampf des Dichters gegen die bestehende Ordnung der Welt zusammengefasst wurde: „Alle Verbote verachtend, braucht er (der Dichter, Anm. d. Verf.) nur die rächende Waffe der *Idee* zu ergreifen gegen die Bestialität aller Wesen und aller Dinge“.[314] Als solche „rächende Waffe der Idee“ und als poetisches Kampfmittel für die Befreiung des menschlichen Geistes versteht Bachmann das surrealistische Konzept der *Gewalt* und die berühmte Aussage Bretons, die sie in der Vorlesung zitiert: „Der einfachste surrealistische Akt besteht darin, mit einem Revolver auf die Straße zu gehen und, soviel man kann, auf die Menge draufloszuschießen“ (IV: 204). Dazu und zu einer möglicherweise daraus sich ableitenden „Sprache der Gewalt“ (IV: 205) nimmt die Dichterin in aller Deutlichkeit Stellung – „Dies ist dann zwar nicht von den Surrealisten praktiziert worden, o nein“ (IV: 204) – und setzt ihre Gedanken fort: „Natürlich hatte der Surrealismus Geist, Anti-Bürger-[lichkeit], er wollte im Ernst schockieren, er hatte nichts gemein mit der faktischen Mordpraxis, die später von ganz anderer Seite eingeführt wurde“ (IV: 205). Bachmann war bereits in der ersten Vorlesung der Meinung, „die anspruchsvolleren Leute (...) brauchen ein wenig Schock, (...) um nicht überhaupt den Appetit auf alles zu verlieren“ (IV: 197). Und der Dichter – diese Kämpfernatur – resigniert nicht, so Bachmann: „Ich selbst bin ein Mensch, der nie resigniert hat, überhaupt nie resigniert ist, sich das gar nicht vorstellen kann“ (GuI: 119). Die „neue Dichtung“ setzt dementsprechend weder einen Akt der physischen Gewalt noch die passive Resignation, sondern eine Revolte im Bereich des Ästhetischen voraus. Sie wird zum Ausdruck eines dem „neuen Denken“ (IV: 212) entspringenden Handlungsmodells – kein Experiment mit der äußeren Form, sondern eine Manifestation von Inhalten. Bachmanns Aufforderung zum Umdenken in der Dichtung richtet sich sowohl gegen das Nachahmen der klassischen oder „modernen“ (IV: 211) Dichter, als auch gegen das reine literarische Experimentieren mit Formen.

[314] Breton 1977: 99.

In der zweiten Vorlesung greift Bachmann in theoretischer Hinsicht diejenigen Dichter an, „die meinen, dass die Revolution, Neulandgewinnung in der Literatur, in erster Linie in formalen Experimenten zu suchen seien und manchmal übersehen, dass dies nur in der Folge eines neuen Denkens geschehen kann“ (IV: 212), und erwähnt in diesem Kontext die ersten, „in polemischer Absicht“ geschriebenen Dada-Gedichte von Hugo Ball, die eher „abstrakte Schreibungen“ (IV: 212) bleiben, als auf ein „neues Denken“ zurückzuführen sind. Auch die Surrealisten entfernten sich, wie bekannt, von den Dadaisten, weil sie eine Krise des Bewusstseins durch die Erschütterung des „alten Denkens“ auslösen und „eine neue, wahre und poetische Absolutheit“[315] erreichen wollten, d.h. eine Poesie schaffen, die aus dem Leben inspiriert ist, das Leben inspiriert und Bestandteil des Lebens ist. Am Ende der Vorlesung „*Über Gedichte*“ sprach Bachmann mit Bezug auf Celans Gedichtband „*Sprachgitter*“ von einer „schmerzlichen Wendung, einer äußerst harten Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt“ als Vorstufe für die „neuen Definitionen“ (IV: 216) der Realität, der Sprache und der Dichtung. Später bezeichnete sie diese Vorstufe als „übliche Ich- und Weltbefragung“ (IV: 235). Breton sah in der Sprache die Möglichkeit, über die erstarrten Formen und konventionellen Inhalte hinwegzukommen. Mit Recht behauptete Peter Bürger über das surrealistische Sprachverständnis: „Dem Misstrauen gegenüber der Sprache als Konvention entspricht ein grenzenloses Vertrauen in die Sprache als unmittelbarer Ausdruck des Denkens“.[316] In der Konstruktion der neuen Denkstrukturen, die meistens den Ideen- und Bilderströmen des Unterbewusstseins entspringen, liegt, wie im dritten Kapitel gezeigt, der Kern des „Surrealen“, das „eine Determination der Poesie ist“.[317] Bis diese neuen Denkstrukturen in einer neuen Sprache artikulierbar werden können, brechen sie zuerst in Bildern aus. Die Bilder haben die Funktion, „Traum und zugleich Realität“ zu sein, so de Chirico in einem Essay über Max Klinger: „Wer es (das Bild, Anm. der Verf.) betrachtet, meint, die Szene schon einmal gesehen zu haben. Er kann sich aber nicht an das Wann und Wo erinnern“.[318] Bekannte und fremde Elemente fließen in das Bild ein.[319]

Dass Traum und Realität keine separaten Einheiten des Lebens darstellen sollen,

---

[315] Max Ernst: „Jenseits der Malerei“, in: Metken 1976: 331.
[316] Bürger 1971: 80.
[317] Louis Aragon: „Der Schatten des Erfinders“, in: Metken 1976: 52.
[318] Giorgio de Chirico: „Max Klinger“, in: Metken 1976: 311.
[319] Vgl. hierzu Söllner 1985: 9f. Dieser zitiert in einem Artikel über Peter Weiss den Dichter Pierre Reverdy, der die Korrespondenz zwischen Träumen und Denken programmatisch definierte: „Träumen und Denken – das sind die beiden Seiten ein und derselben Sache, die Vorder- und die Rückseite eines Stoffes“.

sondern miteinander wie „Röhren“ kommunizieren und permanent untereinander Material austauschen sollen, zeigt Bachmann beispielhaft in ihrer Büchner-Preisrede „*Ein Ort für Zufälle*“, indem sie ein schockierendes „Bild“ mit surrealistischen Reflexen von Berlin entwirft. Selbst der Redetext erscheint als ein surrealistisches Bild, weil er die Kommunikation zwischen dem Traum (Alptraum, Vision) und der Realität im inneren, narrativen Rahmen ermöglicht. Die Rede folgt dem surrealistischen Konstruktions- und Assoziationsprinzip. Sie ist, wie Bartsch argumentiert, „zweifellos ein fiktionaler Text“[320] und gleichzeitig ist ihr Inhalt in den historischen, gesellschaftlichen und politischen Realitäten des Kalten Krieges in Deutschland sehr stark verankert. Mit Recht behauptet Jost Schneider, dass Bachmanns Text als „zugleich real und imaginär“ [321] zu lesen sei. Der Text hat die Merkmale eines surrealistischen Bildes, indem er durch die Mischung von Vertrautheit und Fremdheit, Alltags- und Traumelementen schockiert und, trotz seines statischen Zustands, der durch das Aufgezeichnete erkenntlich wird, eine innere Dynamik des Denkens anhand kräftiger Assoziationen herstellt. In den Textstufen II und III werden bspw. den logischen Widersprüchen Platz eingeräumt. So gibt es einmal „das Ende der Krankheit“ und keine „Heilung“, und ein anderes Mal die „Heilung“, die kein „Gesundsein“, sondern gerade „das Ende der Krankheit“ ist (KA I: 175, 179). Darüber hinaus stellt das in dem Text-Bild integrierte Bild der geteilten Metropole Berlin eine, laut Sigrid Weigel, „entstellte Topographie im wörtlichen Sinne“[322] dar. Neben der hier erwähnten „Entstellung“ werden kleinere Bilder wie in einer Collage zusammengefügt, indem scheinbar disparate Alltagselemente (Straßen, Gebäude, Menschen, Gegenstände usw.) innerhalb des gleichen narrativen Diskurses zusammen auftreten. Die surreale Stadtvision entsteht durch die Zerstörung der konventionellen Wahrnehmungsart – die Straßen laufen übereinander, die Flugzeuge fliegen mitten durch die Stadt, die Münzen werden von den Telefonzellen nicht angenommen, die Menschen tragen unsichtbare Kleidung – und durch eine neue Zusammensetzung: Straßen heben sich, die Häuser und Kaufhausfenster werden mit Sand bedeckt, die Menschen sind in Fettpapier eingewickelt. In der Auflösung der Grenze zwischen Realität und Traum, Leben und Kunst (Literatur) – ein übergreifendes Ziel der surrealistischen Poetik – sah Bachmann bereits in den frühen Entwürfen der Rede die wichtigste Voraussetzung für das

[320] Bartsch 1985: 135.
[321] Jost Schneider: „Historischer Kontext und politische Implikationen der Büchnerpreisrede Ingeborg Bachmanns“, in: Albrecht / Göttsche 2000: 137.
[322] Weigel 1999: 375.

Verständnis der menschlichen Existenz: „Nicht dass mir die Literatur nichts erschiene neben dem Leben, es erscheint mir darin, und *immer eins im anderen* (H.v.m.), und am Leben im Höchstfall verständlich, was uns verständlich gemacht wurde durch Literatur“ (KA I: 172f.). Dieser Satz verweist auf die praktische Dimension der Literatur, die einerseits aus dem Leben heraus geschöpft wird und andererseits dem menschlichen Leben einen Sinn verleiht. Das Verstehen der „realen“ Welt und ihrer gesellschaftlichen und politischen Strukturen ist die absolute Voraussetzung der dichterischen Intuition. Indem der Bezug zur Tradition hergestellt wird, wird das Neue erzielt, das sich als Produkt der Vereinigung dieser scheinbar unvereinbaren Gegensätze erweist. Das metaphorische Bild des Stehens auf dem Kopf in Bachmanns erster Textstufe der Büchnerpreisrede (KA I: 174), des Gehens auf dem Kopf, mit dem Celan in seiner „*Meridian*“-Büchnerpreisrede die Gedanken von Büchners Lenz fortführt[323] oder auch des Stellens „alle(r) Möglichkeiten der Sprache auf den Kopf“[324], das die Surrealisten Breton und Éluard in ihren „*Bemerkungen zur Poesie*“ einführen, entspricht der gemeinsamen Suche nach einer neuen Dichtung, nach den „neuen Möglichkeiten in uns“ (KA I: 174).

Durch den Rückgriff auf traumähnliche Darstellungsarten in „*Ein Ort für Zufälle*“ versucht Bachmann diese „neuen Möglichkeiten“ zu entdecken und konkrete Elemente der historischen Wirklichkeit mit den vielseitigen Manifestationen der poetischen Imagination zu verbinden. Bachmanns Rede ist kein Traumtext oder surrealistisches Traumprotokoll, in dem Träume bloß dargestellt werden[325], jedoch „protokolliert“ er genau den Konflikt zwischen Realität und Traum in der Form eines Krankheitsberichtes, in dem selbst dieser Konflikt am Ende aufgelöst wird. Dies geht mit einem Wechsel in der Topographie des Geschehens (Geträumten) einher, der mehr in den ersten Entwürfen als in der Schlussfassung der Büchnerpreisrede stattfindet.[326] Die „reale“, geographische Grenze zwischen Berlin und der ägyptischen Wüste wird durch die Kraft der Imagination aufgelöst. Während Berlin „von einem Delirium, von einer Krankheit“ (KA I: 181) besucht wird, befindet sich das Rede-Ich auf der Reise in die Wüste. Berlin und die Wüste werden ineinander verschoben[327], bis Berlin in den

[323] Celan 1983: 195.
[324] André Breton / Paul Éluard: „Bemerkungen zur Poesie“, in: Metken 1976: 225.
[325] Vgl. hierzu den Traumtext „Traum“, in: Artaud 1985: 41-44.
[326] Vgl. Albrecht / Göttsche 2002: 177f.
[327] Weigel verwendet in ihrem Bachmann-Buch den Begriff „*téléscopage*“ für die narrative Überblendung von Nähe und Ferne, Innen und Außen (vgl. Weigel 1999: 375). Ich betrachte dies zudem als Geburtspunkt

Sand sinkt und selbst als Wüste erscheint. Das surrealistische Bild des versandeten Berlins erinnert an die Schlussszene aus Buñuels Film „*Der andalusische Hund*“. Dort sinken der Mann und die Frau in den Sand, und trotzdem sind sie teilweise noch zu sehen. In Bachmanns Berlin-Bild sind die menschlichen Einrichtungen (Wohnhäuser, Kaufhäuser, Restaurants) mit Sand bedeckt, der Sand rinnt überall hinein – „Der Sand war mir in die Augen gekommen und ins Haar, im Schuh“ (KA I: 183); „Der Sand ist jetzt überall, in den Schuhen, auf den Kohlen“ (IV: 287). Jedoch ist es noch möglich, durch die Schaufenster der Kaufhäuser zu sehen und sogar etwas zu erkennen. Der Sand ist ein beliebtes Motiv der Surrealisten, weil er einerseits in seiner materiellen Zusammensetzung kein kompaktes Bild darstellt; die Freiräume zwischen den Sandkörnern machen die Materie „Sand“ porös und ermöglichen das (Hindurch)Sehen. Andererseits schaffen die mit Sand bedeckten oder in den Sand sinkenden Gegenstände visuelle Verfremdungseffekte und eine Atmosphäre, in der die Grenze zwischen Realität und Traum *visuell* aufgelöst wird.

Bachmanns Berlin-Szenario mit seinen Verfremdungseffekten, symbolischen und grotesken Elementen, weist filmische Merkmale auf, die den Text in die Nähe der surrealistischen Filmproduktionen von Man Ray („*L'Étoile de mer*“, „*Les Mystéres du Château du Dé*“), Louis Buñuel und Salvador Dali („*Un chien andalou*“, „*L'Âge d'Or*“) oder der allegorischen Filmbilder von Jean Cocteau im „*Sang d'un poète*“ rücken lassen.[328] Diese Filme loten die Ausdrucksmittel der mit Traumszenen und inneren, unbewussten Vorgängen assoziierten Bilder ganz aus, ohne sich dem Automatismus der Produktion zu überlassen, so wie im Fall von Bachmanns Textproduktion in zehn Stufen bis zur Druckfassung (KA I: 171-232) nicht vom Automatismus gesprochen werden kann. Das bewusste Gestalten des Materials schafft eine durch traumartige Assoziationen und Verfremdungseffekte gekennzeichnete Atmosphäre, die den Zuschauer irritiert, schockiert und sogar erschreckt. Neben der oben erwähnten Szene des in den Sand sinkenden Paars[329], schockieren die Anfangsszene des Augenschneidens mit einem Rasiermesser, die Hand voller Ameisen, die sich auf dem Fußboden bewegende abgeschnittene Hand („*Un chien andalou*“) oder die Transformation der Erzbischöfe in Skeletten („*L'Âge d'Or*“) mit der gleichen Intensität, mit der Bachmanns

der „*Surrealität*“ in Bachmanns Text, die in der Zusammenfügung von Nahem und Fernem, Bekanntem und Fremdem entsteht.

[328] Eine detaillierte, kritische Analyse dieser surrealistischen Filme bieten v.a. Matthews (1971), Virmaux (1976), Williams (1981) und Kuenzli (1987) an.

[329] Das Bild der im Sand versinkenden Geliebte aus Buñules Film erscheint auch in Bachmanns Gedicht „*Die gestundete Zeit*“: „Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand“ (I: 37). Vgl. Endres 2008: 19.

Preisrede die Zuhörer in Darmstadt schockierte.[330] Die Grenze zwischen Realität und Traum wird visuell aufgelöst und die Frage, die auch beim Betrachten der Bilder von Ernst, Dali oder Magritte vorkommt, nämlich wo die Realität endet und wo der Traum beginnt, bleibt in den surrealistischen Filmszenen und in Bachmanns Textszenen offen, vor allem weil durch die Verfolgung einer sogenannten „Logik des Traums" die Linearität der klassischen Erzählungsstruktur und schließlich die Film- oder Textlogik bewusst zerstört werden. Das erklärt den Eingriff der Wüste mit Sand und Kamelen in die Berliner „Wirklichkeit" der Redetextentwürfe, der die konventionelle Wahrnehmung stark beansprucht. Die Grenze zwischen Realität und Traum wird hier dadurch aufgesprengt, dass der Imagination und dem Traum (Wachtraum) große Bedeutung beigemessen und ein großer Freiraum geschaffen wird.

4.2. Das Wunderbare, der Wahnsinn und der „andere" Zufall: „*Ein Ort für Zufälle*"

„*Es ist Zeit, dass du kommst und mich hältst, heiliger Wahn!*"
Ingeborg Bachmann (II: 28)

Der Bezug zu einer surrealen Traumwelt in den Entwürfen der Büchnerpreisrede „*Ein Ort für Zufälle*" entwickelt sich in der Endfassung (1964/65) zu einer grotesken Darstellung der deutschen Hauptstadt und der geschichtlichen Aktualität.[331] Neben Elementen der Groteske, des Sadismus und des schwarzen Humors konstruiert die österreichische Autorin, durch seltsame Assoziationen zwischen mehreren weit auseinanderliegenden Alltagselementen (z.B. Geldautomaten – Krankenhauszimmer; die Rolltreppen und Aufzüge im KaDeWe – die Gänge im Krankenhaus), die ihrerseits der Realität, dem Wachtraum oder beiden zugleich entnommen sind, eine Atmosphäre, in der die Irritation des Zuhörers (Lesers) über die Gleichzeitigkeit der unerwarteten Geschehnisse, die Nähe und Ferne, Bekanntes und Fremdes miteinander verknüpfen, gesteigert wird. Bachmann führt im Einleitungstext die Figur des „Kundschafters" als „Ortsfremder" (IV: 279) ein, der diese Gleichzeitigkeit von Widersprüchen darstellen soll – eine Tätigkeit, die keine übliche Widerspiegelung der örtlichen und zeitlichen Realität ist, sondern die dichterische Einbildungskraft ins Spiel bringt und die Darstellung zu einer befremdlichen Vermischung von Realitäts- und realitätsbezogenen

[330] Zum „Schock" des Publikums in Darmstadt vgl. Weigel 1999: 376.
[331] Kurt Bartsch sieht in der gedruckten Büchner-Rede eine Form der „Prosagroteske" (Bartsch 1985: 135).

Phantasiebildern macht.

In dem traumanalogen Zusammenspiel der entferntesten Wirklichkeitselemente entsteht mitten im Berliner Alltag das Wunderbare, das in Bachmanns Text den gleichen Bezug zur Realität, wie auch zum Traum aufweist. Dennoch greift Bachmanns Konzept des Wunderbaren weiter als das surrealistische Wunderbare. Ergänzend zum Surrealismus, der das Wunderbare als das aus der Realität Verdrängte und im Unterbewusstsein Bewahrte – „die leidenschaftliche Verschmelzung von Begierde und Wirklichkeit zu einer surrealen Einheit von Poesie und Freiheit“[332] – definiert, bilden bei Bachmann die traumatischen, individuellen und kollektiven, inneren Erfahrungen mit dem Nationalsozialismus, wie auch die Realitäten der Kalten Kriegszeit die Grundlage für den Ausbruch des Wunderbaren, das Dichtung (Kundgebung eines „Ortsfremden“) und Freiheit (Reiten mit Kamelen, Reisen in die Wüste) vereinigt. Das Wunderbare in Bachmanns Text gilt als eine Verflechtung von inneren und äußeren Zuständen und Prozessen[333], die, im Gegensatz zur Romantik, einen starken sozialkritischen Realitätsbezug haben und nicht nur Ausdruck der dichterischen Phantasie sind. Während das Wunderbare in der Romantik (v.a. bei Novalis) von der Phantasiekraft des Dichters hervorgerufen wurde, wurde das surrealistische Wunderbare mitten im Alltagsgeschehen oder in „halluzinatorischen“ Bildern entdeckt, die in dem Versuch, die Wirklichkeit zu erfassen, und nicht in der reinen Imagination des Dichters entstehen. Durch diesen prozessualen Charakter und den engen Bezug zur Realität unterscheiden sich die zwei Formen des Wunderbaren im Surrealismus und in der Romantik, die in Bachmanns Text durch den zusätzlichen Bezug zu inneren Prozessen und zur individuellen Geschichte ergänzt werden.

Im Surrealismus steht *das wirklich Wunderbare* für das oberste poetische Prinzip – die Pforte zum Surrealen. Je weiter entfernt von dem konventionellen Verständnis ein Bild ist, je mehr es schockiert und je länger darüber reflektiert wird, desto mehr wird es Gegenstand des Wunderbaren. Im „Zusammenfallen von Unwirklichkeit und Glaubwürdigkeit“, in der Befreiung von „einer auf Nützlichkeit ausgerichteten Ordnung“[334] sah Breton das Wesen des Wunderbaren. Die Schönheit des surrealistischen Wunderbaren führt auf Baudelaires Bemerkung zurück, das Schöne sei

[332] Passeron 1975: 26.
[333] Bossinade sieht dieses komplexe Verhältnis exemplifiziert in dem „Geheimnis“-Begriff aus Bachmanns Texten. Vgl. hierzu Bossinade 2004: 122f.
[334] Bürger 1971: 85f.

immer bizarr[335], und beruht auf allem, was Schock-Effekte bereiten kann. Bachmanns Bild vom geteilten Berlin weist zunächst auf eine gewisse Disziplin und Ordnung, auf bestimmte Regeln und Konventionen hin – die „Teilung“ selbst ist ein Resultat der geopolitischen Planung und Restrukturierung, ein „fleißiges Wort“ (IV: 279) –, die auf der Straße, in Kneipen, Kaufhäusern, im Krankenhaus eingehalten werden müssen. Die Zerstörung der Ordnung, die Missachtung jeglicher Gesetze, der kurze Ausbruch des Wunderbaren (Surrealen) im Berliner Alltag und in den Visionen von der Wüste ist eine einmalige Momentaufnahme des Kundschafters, eine „Aufregung“, die schnell wieder vorbei ist und „nicht mehr vorkommen wird“ (IV: 293).

Bachmanns Text ist ein Spiel mit der Wirklichkeit der Nachkriegsgesellschaft und der Rationalität des Kalten Krieges, das eine radikale Kritik surrealistischer Faktur gegen die menschliche Vernunft – die Hauptursache der Kriege und der damit verbundenen physischen und psychischen, inneren und äußeren Zerstörung – enthält. In diesem Spiel entsteht das Surreale nicht als etwas Irrationales, sondern aus einer Kombination von Rationalem und Nicht-Rationalem, Realem und Imaginärem, Wahnsinn und Nicht-Wahnsinn. Diese Elemente kohabitieren in Bachmanns Prosatext wie in Bretons Roman „*Nadja*“, wo der Autor das normabweichende Verhalten Nadjas nach ihrer Einsperrung in der Nervenheilanstalt weiterhin von dem Pariser Alltag nicht trennen kann. Genauso schwer vom Berliner Alltag zu trennen ist der als „Wahnsinn“ eingeordnete Zustand in Bachmanns Rede sowie das Verhalten der Nervenkranken im Krankenhaus. Die Kranken, die für verrückt gehalten werden, sind das Verbindungsglied zwischen der inneren und der äußeren Welt, zwischen der Realität und der Welt der Imagination. So fliegt „jede Minute ein Flugzeug durchs Zimmer, böllert an dem Haken mit Waschlappen vorbei, prasselt eine Handbreit über der Seifenschale“ (IV: 280) und „im nächsten flugfreien Augenblick läuten alle Kirchenglocken von Berlin, es steigen Kirchen aus dem Boden, die ganz nah herankommen“ (IV: 281). Der Weg nach Innen, zu den Träumen oder Trieben eines Individuums, wird in den Formen des Wahnsinns sichtbar. So kommt der Wahnsinn in Bachmanns Text „von außen [...] auf die einzelnen zu, ist also schon viel früher von dem Innen des einzelnen nach außen gegangen“ und „tritt den Rückweg an, in Situationen, die uns geläufig geworden sind, in den Erbschaften dieser Zeit“ (IV: 278).

Der Wahnsinn erfüllt in Bachmanns Rede neben der poetischen Funktion auch

[335] Baudelaire zit. n. Waldberg 1965: 23.

eine dokumentarische Funktion. In ihm spiegeln sich die gesellschaftlichen und politischen „Aktualitäten“ der Zeit wider, wie in der kommentierten Wochenrückschau (IV: 289f.), an ihm wird die Realität in ihrer tiefsten Dimension gemessen. Bretons und Bachmanns Geisteskranken besitzen den ähnlichen *Opfer*-Status, dennoch werden sie aus unterschiedlichen Blickwinckeln betrachtet. Während sie bei Breton Opfer der Gesellschaft und „Opfer ihrer Einbildungskraft“[336] sind, die sich in sinnlichen Erfahrungen (Träumen, Visionen, Illusionen, Halluzinationen) von den sozialen Konventionen befreien, werden sie in Bachmanns Rede Opfer der historischen Erfahrungen (die Teilung von Berlin, die Berliner Mauer, der Kalte Krieg, der Flugverkehr über Berlin) und zugleich der sozialen Konventionen (die Einlieferung und die Behandlung im Krankenhaus), welchen die Befreiung in sinnlichen Erfahrungen (in den Wachträumen von der Sandwüste) gelingt: „Die Kranken haben nur auf die Kamele gewartet, gehen auf die Kamele zu, stellen sich unter ihren Schutz. Die Felle riechen inbrünstig nach Wüste, Freiheit und Draußen, jeder geht mit seinem Kamel und kommt ungehindert weiter.“ (IV: 290f.).

Die Intuition, die, nach surrealistischer Auffassung, eine Eigenschaft der Geisteskranken sei, entspricht in Bachmanns Rede den Fähigkeiten der Kranken, die Schmerzerfahrungen zu *ahnen*, ohne Konkretes zu wissen. Sie spüren beim Ansehen des „schwarzgrün(en) oder schwarzblau(en)“ Briefes von der Versicherungsgesellschaft die Bedrohung, dass ihr von außen bedingtes Leiden vertraglich nicht geregelt wurde und deshalb unheilbar bleiben könnte: „Man ahnt es bereits. [...] Der Schmerz wird niedergehalten“ (IV: 291). Die Fähigkeiten der Geisteskranken, die äußere Welt der Vernunft durch ihre Intuition von Grund auf zu erschüttern, zu unterminieren, sind das, was Bachmann als das „Verrücken“ des Geistes vor der Realität bezeichnet: „ihre Tollheit ist doch nichts weiter als der physische, psychische Ausdruck für etwas Unerträgliches, also der Ausdruck einer Niederlage vor der Realität. Aber es ist zugleich die Niederlage der Realitäten vor dem Geist, der sich eher verrücken lässt, als dass er nachgibt“ (KA I: 175). Bachmanns poetischer Diskurs schließt die Gedanken, die Gefühle, die Äußerungen und die Perspektive der Berliner Kranken ein. Auf der Metaebene der Interpretation verweist Bachmanns Rede auf die enge Verbindung zwischen Poesie und Wahnsinn. Im Einleitungstext führt die „Einstellung auf Krankheit, auf eine Konsequenz von variablen Krankheitsbildern, die Krankheit hervorruft“ (IV:

[336] Breton 1977: 12.

279) zu einer anderen, verkehrten Sicht auf die Welt, die erst in der Dichtung – im Produkt des „auf dem Kopf“ Gehens des Dichters („Kundschafters“) – sichtbar wird. Bachmann schafft durch die enge Verknüpfung von Großstadt (Berlin) und Wüste, Asphalt und Sand, Krankheit und Heilung, Zufall und Wahnsinn, Realität und visionärem Traumgeschehen, ihren eigenen poetischen Assoziationsmechanismus mit surrealistischem Nachklang. Dieser Mechanismus besteht, wie bisher festzustellen war, aus dem permanenten In-Beziehung-Setzen der Natur und der Geschichte, des Äußeren (Wannsee, Plötzensee, Grunewald, Lützowplatz, S-Bahnhof Bellevue, Friedrichstraße, Bahnhof Zoo, Checkpoint Charlie, Kurfürstendamm) mit dem räumlichen Inneren (KaDeWe, Café Kranzler, Funkturmrestaurant, die Zimmer und Gänge im Krankenhaus, die Berliner Zimmer) und dem menschlichen Inneren (Ängste, Erinnerungen, Visionen).

Dem hier beschriebenen Assoziationsmechanismus liegt Bachmanns Zufalls-Begriff zugrunde, der sich von Bretons Theorie des „*hasard objectif*“ unterscheidet. Breton leitete den Begriff des „objektiven Zufalls“ von Hegels Dialektik ab, die im „Gegensatz zwischen dem subjektiven Moment des Geistes und einem Äußeren, Objektiven, das jenes Subjektive begrenzt“[337] die ganze Entwicklung des menschlichen Bewusstseins umfasste. So definierte er im Laufe der 1930er Jahre, mit Blick auf Marx und Freud, den „objektiven Zufall“ als das „Zusammentreffen einer äußeren Kausalität mit einer inneren Finalität“.[338] In Bachmanns Rede „*Ein Ort für Zufälle*“ hat das Wort „Zufall“ eine andere, explizite (symptomatische) und eine implizite (philosophische) Bedeutung: Einerseits wird er mit Büchners Begriff der Krankheit (Wahnsinnanfall) gleichgesetzt, andererseits weist er, so Barbara Mariacher, auf ein „unberechenbares Geschehen“[339] hin, das sich der menschlichen Vernunft, „der Diagnose“ (IV: 278) teilweise entzieht. Dennoch schließt Bachmanns „Zufallen“ an die surrealistische Technik an. Im Surrealismus schafft der Künstler den Zugang zum Surrealen indem er

[337] Nünning 2001: 241.
[338] Breton 1975: 24.
[339] Barbara Mariacher: „Überlegungen zum Begriff ‚Zufall‘ in Ingeborg Bachmanns Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle*“, in: Leahy, C. / Cronin, B. (Hrsg.) (2006): 57-63, S. 59. Die bisherigen Interpretationen des Begriffs „Zufall“ in Bachmanns Preisrede „*Ein Ort für Zufälle*“ gehen in sehr verschiedene Richtungen. Einerseits stellt der Zufall „die körperliche und psychische Krise eines anonymen Kranken“ in Berlin und „die katastrophale Gewalt des gegenwärtigen Verkehrs- und Konsumwahns und der Wiederkehr der Vergangenheit“ (Höller 1999: 126) dar, andererseits ist er kein individuelles Phänomen, weil er für „die Geschichte des kollektiven Wahnsinns“ steht, die in der NS-Zeit verwurzelt ist (Bartsch 1985: 135). Für Sigrid Weigel beschreibt er „eine Figur des Gedächtnisses (...), in der verborgene Zeichen des Gewesenen im Heute (plötzlich) sichtbar werden“ (Weigel 1999: 374). Barbara Mariacher setzt ihn mit dem philosophischen Begriff des Zufalls in Verbindung, „der auf die Folgerichtigkeit rekurriert“ (in: Leahy / Cronin 2006: 59). Meine Interpretation geht von dieser letzten Deutung aus, die auf den philosophischen Begriffen der Kausalität und der Notwendigkeit aufbaut, und führt sie weiter, indem eine Parallele zwischen Bachmanns Zufall-Begriff und dem surrealistischen „*objektiven Zufall*“ hergestellt wird.

seine Vorstellungen, Träume, Visionen in die Um- bzw. Überschreibung der objektiven Realität in der Literatur oder Kunst (z.B. Dalis paranoisch-kritische Methode) bewusst umsetzt. Diese Art von Palimpsest-Blick auf das Schreiben ist auch in Bachmanns Berliner Rede enthalten – die Autorin schreibt über die Realität, indem sie die Realität überschreibt. Die Darstellung der „Zufälle" in Berlin „kommt aus Nötigung" (IV: 279), sie entspringt einem gewissen Zwang, die Geschehnisse, die zum Alltag geworden sind und daher nicht mehr jedem auffallen, bewusst zu registrieren und zum Ausdruck zu bringen. In diesem Umschreibungsakt treten auf der primären Ebene Erinnerungsbilder von realen und imaginierten Ereignissen oder Zuständen spontan miteinander in Dialog, ohne dass darüber reflektiert wird.[340] Auf der sekundären Ebene entfaltet sich diese „optische Vorstellung", ohne die für Bachmann kein Schreibprozess anfangen (GuI: 52) und keine Kunde gegeben werden kann, in literarischen Bildern, die auf die primäre Ebene immer wieder zurückgreifen. Obwohl sie zuerst den Eindruck vom spontanen Aufkommen hinterlassen, sind diese Bilder Teile einer gewollten, bedeutungsvollen Komposition, in der „alles ineinander verschränkt ist" (GuI: 96) und sie teils deutlich, teils unterschwellig miteinander kommunizieren. Der permanente Rückgriff auf die Ebene der unsortierten Erinnerungsbilder (des „Zufallens") stellt den Drang nach Freiheit in Vordergrund – Bachmanns persönliche Form des Protestierens gegen Krieg und Gewalt. Die „Detonation" im Krankenhaus und die „Disharmonie" (IV: 284) in der Stadt sind äußere Ereignisse, die mit den inneren Befreiungsvisionen der über dem Balkon „überhängenden Patienten" (IV: 280) in Verbindung gesetzt werden, ihre Fluchtgedanken antizipieren und sich am Ende in ihrem Aufstand niederschlagen: „keiner will auf seine Station zurück, weil er nicht weiß, ob es die richtige ist" (IV: 286). Aus dieser Deutungsperspektive erscheint Bachmanns Text über Berlin als der Ort, wo die Manifestation des Zufalls in „eine(r) Mischung *panischen* Schreckens und *panischer* Freude"[341] enthalten ist. Die Kommunikation zwischen den zwei Ebenen – des „Zufallens" und des (sinnvollen) Zusammenfügens – gelingt bei Bachmann durch die Sinne (Optik und Gehör).

Bachmanns „optische Vorstellung", anders wie Bretons „visuelle Erscheinung", ist eine wichtige Quelle der poetischen Inspiration und die Vorstufe der Sinnproduktion, weil das Sehen gerade als Verstehen fungiert. Eluard unterstreicht als einziger Surrealist

[340] Diese Behauptung geht auf die interessante Argumentation von Nathalie Amstutz zurück, die Erinnerung in Bachmanns Büchnerpreisrede sei „gleichzeitig Ursache und Produkt des Automatismus" und würde sich zwischen Darstellung und Dargestelltem schieben, „ohne reflektiert zu werden". Vgl. Amstutz 2004: 97-98.
[341] Breton 1994: 48f.

beispielsweise die kognitive Funktion des Sehens: „Sehen heißt verstehen, urteilen, umformen, vergessen oder sich vergessen, sein oder verschwinden“.[342] Während Breton von Dichtung als ein auf „visuelle Erscheinung(en)“ zurückgreifendes „Zaubergewebe“ und von der Möglichkeit des Dichters, die Imagination „zuerst einzufangen und danach, wenn nötig, der Kontrolle unserer Vernunft zu unterwerfen“[343] sprach, eruiert Bachmann alle Möglichkeiten der Komposition. So gilt für sie der poetische Text als Resultat eines zweistufigen Prozesses, in dem die Vernunft und die Fantasie verknüpft werden. Wenn sie auf „das Formulieren dessen, was sich auf sie zubewegt“ zu sprechen kommt, argumentiert sie folgendermaßen: „Das geht manchmal mit einer solchen Rasanz, dass ich selbst überrascht bin. Es gibt Momente, wo ich beim Schreiben kaum nachkomme. Die viel größere Mühe verwende ich auf das Problem der Komposition: dass kein Faden verlorengeht, dass jeder Satz, der im ersten Kapitel auftaucht, sich noch einmal auf etwas bezieht, das etwa im dritten Teil vorkommt. So eine Geschichte ist ja ein Gewebe“ (GuI 114). Das Schreiben geht also in seiner Struktur und Funktion weit über den automatischen Zulauf der Gedanken hinaus; es dient dazu, nicht nur Formen, sondern auch Inhalte, Botschaften, bestimmte Intentionen zu vermitteln. Das ist dann später auch von den Surrealisten nicht übersehen worden. Bereits 1928 lenkte Aragon die Aufmerksamkeit auf den „Sinn der Wörter“ und somit auf die Komposition, die einen guten von einem schlechten surrealistischen Text unterscheidet. Laut dem französischen Dichter „ist der Inhalt eines surrealistischen Textes von äußerster Wichtigkeit“ und wenn man „nach einer surrealistischen Methode Schwachsinn schreib(t), so ist das purer Schwachsinn“.[344] In Bachmanns Berliner Text wird eine Fantasiebilderflut, etwa die zurückrollenden Autos auf den sich „um fünfundvierzig Grad“ (IV: 284) hebenden Straßen, das Rutschen der Häuser aus Potsdam und Tegel ineinander, der Ausbruch des Feuers im Akademiekeller, die zum Himmel steigenden Kirchen, die über den Krankenbetten und Waschbecken fliegenden Flugzeuge, die in Fettpapier gewickelten Menschen, die jammernden Kranken, mit einem realen Ort (Berlin) und einer realen, historischen Zeit (Kalter Krieg) in Verbindung gebracht. Wegen der raschen, übergangslosen Einbindung der Imagination in die Berliner Wirklichkeit sind die Kompositionsdrähte zuerst unsichtbar, um danach immer mehr zur Geltung zu kommen, wenn die thematischen Gemeinsamkeiten der disparaten Bilder,

[342] Paul Eluard: „Die poetische Evidenz“, in: Metken 1976: 255.
[343] Breton 1977: 16, 19, 23.
[344] Aragon 1987: 122.

etwa die Zerstörung von Berlin und die Befreiung davon, erkannt werden.

Auch in ihrem Text „*Was ich in Rom sah und hörte*“ schrieb Bachmann der optischen Wahrnehmung der Welt eine wichtige Rolle zu, weil „die Augen zum Sehen gegeben sind“ (IV: 34). Für den surrealistischen Maler Dali galt „das richtige Sehen“ als Voraussetzung für die Kunst, denn „die Augen zu schließen, ist eine antipoetische Weise, Resonanzen wahrzunehmen“.[345] Um diese Wahrnehmung von „Resonanzen“ geht es auch dann, wenn in Bachmanns Berlin eine starke visuelle Beziehung zwischen Menschen und Gegenständen hergestellt wird. Die Gegenstände haben hier den Bezug zur realen Welt und ihre ursprüngliche Funktion verloren, sie sind „Fundstücke“ einer Gegen-Poetik geworden: Die Bäume wachsen aus dem Sand, die Autos fahren rückwärts, die Straßen laufen nicht gerade, die Servietten im Restaurant sind zum Trocknen der Füße, alle Blumenvasen stehen in den Krankenhausgängen, die Schlagsahne ist auf den Schuhabsätzen, die Zeitungen werden mit Handschuhen gelesen, die langen Nadeln stecken im Fleisch der Patienten usw. Die Gegenstände werden von ihrer ursprünglichen (natürlichen, dekorativen oder praktischen) Bestimmung entfernt, sie bieten sich dem menschlichen Auge wie die Objekte in einem Traum an, vermitteln zwischen dem menschlichen Ich und der Welt, tragen versteckte Bedeutungen und werden von den Menschen in ihrer Symbolfunktion subjektiv interpretiert, d.h. in Beziehung zum eigenen Schicksal und zu den eigenen Wünschen gesetzt. Bachmann geht hier einige Schritte weiter als die Surrealisten, indem sie die befremdeten Gegenstände zum Ausdruck der individuellen und zugleich der kollektiven Wünsche macht, das Kollektive somit subjektiviert und die einzelnen Wünsche, Träume oder Visionen als einen einzigen Wunsch, einen Traum oder eine Vision darstellt. Die Gegenstände in Bachmanns Gegen-Welt erfüllen neben ihrer symbolischen, eine befreiende, soziale Funktion. Sie deuten auf Veränderungen hin, die in den Schritten der Menschen, die auf den Kamelen sitzen, ermessen wird, so wie Breton in seinem Dialog mit Nadja die Freiheit in der Länge der „Reihe von Schritten, die der Mensch machen kann“[346] umfasste. Bachmanns „*Ein Ort für Zufälle*“ findet in seiner Gesamtkomposition einen gewissen Anschluss an die surrealistische Poetik der Freiheit, die in den Formen des Wunderbaren, des Wahnsinns und des Zufalls neue Ausdrucksmöglichkeit findet. Dennoch richtet sich die bewusste Gegenüberstellung der inneren und äußeren Zerstörungsprozesse in Berlin gegen aktuelle politische

[345] Dali 1974: 26.
[346] Breton 1976: 54.

Geschehnisse der späten 1960er Jahre, die Bachmann scharf kritisiert. Dadurch distanziert sich der Text historisch und kompositionell von dem frühen Surrealismus.

4.3. „Surrealität“ und „Utopie“:

„*Literatur als Utopie*“, „*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*“, „*Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*“

Die im voraufgegangenen Abschnitt kurz angesprochene Metapher des *Sehens* ist für Bachmann ein wichtiges poetologisches Konzept. In der Kriegsblindenpreisrede „*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*“ sah sie die Aufgabe der Kunst (Dichtung) darin, die Beziehung zwischen dem „äußeren“ und dem „inneren“ Sehen, mit Bannasch, zwischen „einem Äußerlichen verhaftet bleibenden Sehen und einem inneren, wahrhaftigen und erkenntnishaften Sehen“[347] zu schaffen: „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“ (IV: 275). Das Sehen erweist sich hier noch einmal als Verstehen im Sinne Eluards und als „Sehen“ *hinter* den sichtbaren Gegenständen, so wie in der Bildtheorie von Magritte. Der Dichter macht sich „sehend“, wenn er die Poesie auf das Alltagsleben und den Alltag auf die Poesie zurückführt; er muss „den Schmerz“ des Lebens „wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrmachen. Denn wir wollen alle sehend werden“ (IV: 275). Dadurch wird bei Bachmann die Grenze zwischen Dichtung und Leben verflüssigt, indem die Poesie zum Lebenselement wird, die sich aus dem Leben (Schmerzerfahrungen, Erinnerungen) herausschreibt und darauf zurückzuführen ist. Die Aufgabe des Schriftstellers, durch seine Darstellung „die anderen zur Wahrheit zu ermutigen“ (IV: 277) und sie „sehend“ zu machen, setzt nach Bachmann die Überschreitung jeglicher Grenzen voraus, die dem menschlichen Fühlen, Denken oder Handeln gesetzt worden sind. An dieser Stelle entsteht eine Korrespondenz zwischen Bachmanns und Bretons poetologischen Auffassungen über Realität und Dichtung, die sowohl aus Gemeinsamkeiten wie Unterschieden besteht.

Während für Bachmann kein „Austritt aus der Gesellschaft“ und deren Ordnung möglich ist, und deshalb die Grenzen nur innerhalb dieser Ordnung – „innerhalb der

[347] Vgl. Bannasch in Albrecht / Göttsche 2002: 195.

Grenzen“ – überschritten werden können, indem der Blick „auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare“ (IV: 276) gerichtet wird, war es Breton ebenso gewiss, dass jener Zustand, in dem die Grenze zwischen Realität und Traum aufgelöst wird und alle Gegensätze „in einer Art absoluter Realität“ verschwinden, unerreichbar ist, jedoch glaubte er an dessen Existenz und strebte, seines Todes bewusst, nach dem Unerreichbaren – der „Surrealität“: „Nach ihrer Eroberung strebe ich, sicher, sie nicht zu erreichen, zu unbekümmert jedoch um meinen Tod, um nicht zumindest die Freuden eines solchen Besitzes abzuwägen“.[348] Auch Bachmann erkennt die Erweiterung des menschlichen Potenzials „im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen“ und in der Orientierung „an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt“ (IV: 276), schließlich im Bewusstmachen des Unerreichbaren, des poetisch „Wahrscheinlichen“, das sie in der letzten Frankfurter Vorlesung mit Musils Begriff der „Utopie“[349] und des „Utopischen“ (IV: 270) in Bezug auf die Literatur und die „utopische Existenz“ (IV: 271) des Schriftstellers programmatisch erfasst. Während Breton ein neues Konzept – die „Surrealität“ – weit außerhalb der literarischen Tradition zu theoretisieren versuchte, griff Bachmann mit dem Begriff der „Utopie“ und dem Rekurs auf Musil und Celan in den Frankfurter Vorlesungen auf die Dichtungstradition der Moderne zurück, die ihre Wurzeln in der „Topik der Ursprünglichkeit“[350] als einer aufklärungsrationalistischen Theorie der Originalität und Kreativität im 18. Jahrhundert findet und die, auf der Suche nach dem Ort der modernen Dichtung, den paradoxen Gipfel in Paul Celans Topik der „U-topie“ erreicht. In seiner Büchnerpreisrede „*Der Meridian*“ (1960) spricht Celan von dem „absoluten Gedicht“, das es nicht gibt oder geben kann, von dem Gedicht als „der Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen“ und von einer Toposforschung „im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der U-Topie“.[351]

Zwischen Bretons „Surrealität“ und Celans „U-topie“ befindet sich Bachmanns Theorie des „Utopischen“ als das poetisch unerreichbare „Vollkommene“ und dennoch Erhoffte, die die oben skizzierten Entwicklungslinien der modernen Dichtung in sich integriert. Die Grenzen der konventionellen Wahrnehmung und der objektiven

---

[348] Breton 1977: 18.

[349] Zu Musils Begriff der „Utopie“ und dessen Relevanz in Bachmanns Werk vgl. v.a. Agnese 1996: 103-114, Weigel 1999: 487, Bartsch 1980, Schmaus in: Albrecht / Göttsche 2002: 220-222.

[350] Vgl. Bornscheuers Vergleich von Vicos und Baumgartens Utopie-Auffassungen vor dem Hintergrund der ästhetischen Entwicklung seit dem 18. Jahrhundert, in: Schirren / Ueding 2000: 296-299, S. 297.

[351] Paul Celan: „Der Meridian. Rede anläßlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises. Darmstadt, am 22. Oktober 1960“, in: Celan 1983: 187-202, S. 199.

Erkenntnis zu überschreiten bedeutet für Bachmann die Wahrnehmung der Realität (das Mögliche) durch den Blick auf das Unwahrscheinliche, das Traumhafte (das Unmögliche) zu vertiefen. Weil es in seinem Wesen immer auf die Realität bezogen bleibt, erscheint dieses Unwahrscheinliche als „das Vollkommene“ in der Form des „Utopischen“ bei Bachmann oder als das Absolute in der Form des „Surrealen“ bei Breton. Den Manifestationsarten dieser „*Surrealität*“, wie die absolute Liebe oder die Freiheit, entspricht in Bachmanns Kriegsblindenpreisrede „*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*“ die Suche nach dem Vollkommenen, „sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe“ (IV: 276). Diese Suche führt auf die surrealistische Idee der Revolution zurück, die bei Bachmann als „Stolz“ der blinden Menschen vorkommt, „der in der Dunkelhaft der Welt nicht aufgibt und nicht aufhört, nach dem Rechten zu sehen“ (IV: 277).

Bachmanns „Utopie“-Begriff greift auf gesellschaftliche Realitäten zurück, er positioniert sich dagegen und gewinnt dadurch an Widerstandskraft, ohne dass er selbst Ideologie wird. Die Darstellung der verkehrten Welt in der Berliner Preisrede oder der Unterwasserwelt als das Gebiet der reinen Liebe in „*Undine geht*“ sind einige Beispiele für die Vielfalt der Ausdrucksformen dieser „Utopie“ in Bachmanns poetologischen Schriften. In einem Interview bekräftigte Bachmann die Idee der Utopie als Gegenmodell der Ideologie[352]: „Ich glaube nicht an diesen Materialismus, an diese Konsumgesellschaft, an diesen Kapitalismus, an diese Ungeheuerlichkeit, die hier stattfindet, an diese Bereicherung der Leute, die kein Recht haben, sich an uns zu bereichern. Ich glaube wirklich an etwas, und das nenne ich ‚ein Tag wird kommen‘“ (GuI: 145). In Bachmanns Begriff der „*Utopie*“ sind sowohl Aggression als auch revolutionäre Gedanken enthalten. Für Bachmann hat die Aggression, wie die Gewalt für die Surrealisten, neben ihren destruktiven Merkmalen, auch einen konstruktiven Charakter, „so dass ihr Abbau nicht immer nutzt“ (GuI: 128). Der Weg zu einer „neuen Sprache“ und somit zu einer „neuen Moral“, der sich in Bachmanns „Utopie“-Modell entfaltet, führt sowohl über schmerzhafte Erinnerungen und Erfahrungen, als auch über Zukunftsvisionen – beide in ihrem starken Bezug zur Realität und in ihren sozial-kritischen Aspekten miteinander verbunden. In diesem Sinne beendet die Autorin ihre Vorlesung „*Literatur als Utopie*“ mit den Widerstandsgedanken des französischen Dichters René Char: „Auf den Zusammenbruch aller Beweise antwortet der Dichter mit

[352] Bachmann schrieb sogar einen Radio-Essay mit dem Titel „Utopie contra Ideologie“ (1956), der als verschollen gilt (vgl. IV: 406-407).

einer Salve Zukunft“ (IV: 271).

In dieser Deutungskonstellation, in der Bachmanns Utopiekonzeption der Dichtung und dem Schreiben eine engagierte Funktion zuschreibt – „Meinungen hat jeder, die eines Schriftstellers sind belanglos, und was nicht in seinen Büchern steht, existiert nicht“ (IV: 296) – gehen Bachmanns Ansätze über die Theorie der „Surrealität“ hinaus. Anders wie Breton, der aktuelle Ereignisse seiner Zeit in literarischen Texten schilderte (z.B. die historischen und politischen Ereignisse im sowjetischen Raum im Roman „*Die kommunizierenden Röhren*“), um das Gegenwartsbewusstsein und den revolutionären Geist der Menschen auf dem Weg in die „Surrealität“ aufzuwecken, schreibt Bachmann „keine Programmmusik“ (GuI: 99), sie verzichtet darauf, sich „eine Gesinnung anzuziehen“ (GuI: 118) und glaubt in der „*Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*“, der Schriftsteller sollte sich von den „brennenden Aktualitäten“ (IV: 295) nicht „korrumpieren“ lassen, sondern die „Aktualitäten seiner Zeit korrumpieren“, sie „hinwegschreiben“ (IV: 297). Sie tritt also dezidiert den Rückweg von Außen nach Innen, während die Surrealisten den Weg von Innen nach Außen, in die breite Öffentlichkeit, wo sie ihre Poetik als Ideologie präsentieren können, einschlagen. Der Schriftsteller hat nach Bachmann keinen direkten Einfluss auf den geschichtlichen Ablauf der Ereignisse – er kann keine Kriege beenden –, deshalb sind seine Werke nicht unbedingt weltverändernd, auch wenn manche, „nur wenige“ (IV: 296), doch etwas bewirken können. Die Poesie wirkt in diesem Zusammenhang als befreiend, weil sie neue Gedanken und Assoziationen enthält, die über den Ablauf der Geschichte und die Zweckmäßigkeit der Alltagsgeschehnisse hinausgehen, auf einen anderen Existenzbereich im Sinne Bretons[353] den Blick richten und sich in „das Einmalige, das Unwiederholbare“ (IV: 297) umschreiben lassen.

Bachmanns „Korrumpieren“ und nicht das bloße Darstellen des Alltags ist der befreiende künstlerische Akt, in dem es dem Dichter (Künstler) gelingt, sich aller Denk- und Sprechkonventionen zu entziehen und den Weg zu einer „neuen Moral“ einzuschlagen. Während für Celan selbst die Dichtung von jeglichen künstlerischen Intentionen befreit werden soll – das Gedicht wird auf eine „kunst-lose, kunst-freie Weise seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen“[354] – sind für Bachmann die „kristallinischen Worte“, das Geschriebene, im Gegensatz zu den

[353] Breton schließt sein „Erstes Manifest des Surrealismus“ mit der Idee, die Existenz sei „anderswo“, weil „Leben und nicht mehr leben“ nur „imaginäre Lösungen“ seien (Breton 1977: 43). Bachmann spricht in ihrer Anton-Wildgans-Preisrede über ihre Existenz als „eine andere“ (IV: 294), die sich im Schreiben manifestiert.
[354] Celan 1983: 196.

„Phrasen“, zum Gesprochenen, die befreienden Elemente, die neue Möglichkeiten entwickeln und nicht bloß praktische Wirklichkeiten darstellen (IV: 297). Hierzu bekannte sich indirekt auch Paul Éluard, als er die „wahre Poesie“ als Ausdruck all dessen betrachtete, „was sich jener Moral nicht unterwirft, die, um ihre Ordnung und ihr Prestige aufrechtzuerhalten, nichts anderes bauen kann als Banken, Kasernen, Gefängnisse, Kirchen und Bordelle“.[355] In Bachmanns „Widerspiel“ der Möglichkeiten („das Erhoffte, das Erwünschte“) mit der Wirklichkeit („Vergangenem und Vorgefundenem“), das als Inbegriff der „neuen Dichtung“ gilt, werden die Grenzen der Wahrnehmung aufgelöst und neue Bereiche entdeckt. Die Dichtung erscheint dann als „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen“ (IV: 258), das durch die Integration und Assimilation des Wirklichen den „Blick“ auf das Nicht-Wirkliche oder das „Utopische“ richtet.

In diesem Prozess der Orientierung nach dem Unbekannten, das bei Celan als „*U-topie*“ vorkommt, bei Bachmann die Gestalt der „*Utopie*“ annimmt und im Surrealismus sich als die Suche nach der *Surrealität* gestaltet, spielen die sinnlichen Erfahrungen eine erkenntniserweiternde Rolle. Aragons Versuch, sich von der Herrschaft des kritischen Verstandes, „dieser geistigen Gewohnheit“[356] zu entfernen und sich das einfache Denken anzugewöhnen, indem er sich an das hält, was er sieht und betastet, gehört für Bachmann zur Natur des Schriftstellers und zu seiner Fähigkeit, die sinnlichen Erfahrungen in die Dichtung zu integrieren: „Alle Fühler ausgestreckt“, sagt sie in der Kriegsblindenrede, „tastet er nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen der Menschen in dieser Zeit. Wie wird gefühlt und was gedacht und wie gehandelt? Welche sind die Leidenschaften, die Verkümmerungen, die Hoffnungen?“ (IV: 276). In der „neuen Dichtung“ werden Fühlen, Denken und Handeln „bis zum Äußersten“ getrieben und der Wunsch nach Grenzüberschreitung in den Menschen geweckt (IV: 276), was an Bretons Bestreben erinnert, „in intellektueller und moralischer Hinsicht eine *Bewusstseinskrise* allgemeinster und schwerwiegendster Art auszulösen“.[357] Wenn Bachmann sich gegen den Materialismus und den Kapitalismus ihrer Zeit äußert (GuI: 145), positioniert sie sich gleichzeitig gegen den Rationalismus, der als Ursprung dieser einschränkenden Ideologien gilt und wogegen der Dichter permanent zu kämpfen hat.

Schließlich findet Bachmanns Aussage in der *Anton-Wildgans-Preisrede*, das

[355] Paul Éluard: „Die poetische Evidenz“, in: Metken 1976: 258f.
[356] Louis Aragon: „Vorwort zu einer modernen Mythologie“, in: Metken 1976: 202.
[357] Breton 1977: 55.

Dichten sei „eine seltsame, absonderliche Art zu existieren, asozial, einsam, verdammt“, währenddessen nur die Werke dialogisch, „sozial, assoziierbar“ sind (IV: 294), eine interessante Korrespondenz nicht nur in Celans Einsamkeit des Gedichtes und dessen „Geheimnis der Begegnung“[358], sondern auch in Bretons Idee der „Verheimlichung“ der künstlerischen Existenz, die dazu führt, dass der Leser selbst, ohne jegliche Vorkenntnisse zu besitzen über das Universum, in dem er sich bewegt, einfach die Werke rezipieren soll: „Das Publikum muss unbedingt daran gehindert werden, in den Kosmos des Künstlers *einzutreten*, will man Missverständnisse vermeiden. (...) ICH VERLANGE DIE TIEFE, WAHRHAFTE VERHEIMLICHUNG DES SURREALISMUS.“[359] Ingeborg Bachmann plädiert ihrerseits für das öffentliche Verschweigen der wenigen Schreibregeln, die ihr Leben regieren, um weiterhin „einfach“ gelesen zu werden (IV: 296). Ausschließlich die Werke (die Produkte) sollen sich mitteilen, während das Schreiben selbst (die Produktion) chiffriert oder rätselhaft – ein „Geheimnis der Begegnung“ (Celan) – bleiben soll.

4.4. Die wirkliche Lokation und die „poetische Dislokation“ der Sprache: „*Frankfurter Vorlesungen*“, „*Das Gedicht an den Leser*“, „*Wozu Gedichte?*“, „*Biographisches*“

Gegen Ende der letzten Vorlesung „*Literatur als Utopie*“ unterscheidet die österreichische Autorin zwischen einer „schlechten Sprache, die wir vorfinden“ und einer „erahnten Sprache“, die sich im menschlichen Inneren instinktiv und in der Dichtung fragmentarisch konstituiert, „noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen“ (IV: 270). Die „vorgefundene“ Sprache, die in „Phrasen“ oder „vorfabrizierten Sätzen“ (GuI 84) zu lokalisieren ist, stellt sich als Gegenpol der dichterischen Sprache dar, die als Medium des „Zerschreibens“ der alten Sprache erscheint. Die Abtrennung der Alltagssprache von der poetischen Sprache[360], die ihren Ausgangspunkt in Bachmanns wissenschaftlicher Auseinandersetzung mit Heideggers und Wittgensteins sprachphilosophischen Konzeptionen findet, distanziert die Autorin von dem frühen surrealistischen Sprachverständnis, das die Alltagssprache

[358] „Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt es ihm mitgegeben. Aber steht das Gedicht nicht gerade dadurch, also schon hier, in der Begegnung – im *Geheimnis der Begegnung*?“ (Celan 1983: 198).
[359] Breton 1977: 92.
[360] Die frühe Bachmann-Forschung spricht in diesem differenzierten Kontext von „Sprachskepsis“ und „Sprachhoffnung“ im Werk der österreichischen Autorin. Vgl. hierzu insbesondere Fehl 1970.

von der Sprache der Poesie nicht unterscheidet. Die Tatsache dennoch, dass sich Bachmanns Begriff des poetischen Sprechens an andere theoretischen und ästhetischen Bereiche (u.a. Philosophie, Psychoanalyse, Musik, Architektur, bildende Kunst) anlehnt und sich in Sprachbildern verschiedenster Provenienz entfaltet, nähert Bachmanns Auffassung wiederum an die Multimedialität des Surrealismus an, die in der Zwischenkriegszeit und vor allem nach dem Zweiten Weltkrieg immer mehr in Vordergrund trat.

Anders als Paul Eluard, der in der surrealistischen Sprache kein neues Mittel oder kein neues Instrument der Kommunikation sah und die (Wieder)Entdeckung der Sprache an sich, der *Sprache als Sprache* in ihrer Beziehung zur Innen- und Außenwelt forderte[361], markierte die Entwicklung des Collage-Verfahrens von Georges Braque und Pablo Picasso bis zu den Collage-Arbeiten von Max Ernst und später von Peter Weiss oder Ror Wolf den Wendepunkt in der surrealistischen Suche nach einer neuen Formel, die das Visuelle, Ikonische, Bildhafte mit dem Verbalen, Schriftlichen, Textuellen verknüpfte. So wurde das Medium Sprache als solches über eine Reihe von bildlichen Assoziationen neu definiert, die die Wirklichkeit ins Zentrum der Reflexion setzte. Die Malerei-Texte von Robert Walser aus der Zwischenkriegszeit[362] oder die Frühtexte von Peter Weiss (z.B. der mit eigenen Collagen illustrierte Mikro-Roman „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*“) sind ein Beispiel für die Entwicklung der surrealistischen Poetik in eine multimediale Richtung hin, wo Sprache und Bild auf einen gemeinsamen Nenner gebracht wurden.

Indem den sprachlich-bildlichen Repräsentationen, der Sinneswahrnehmung und der Metapher eine zentrale Rolle zugeschrieben wird, und durch die bewusste Auseinandersetzung mit dem Unterbewusstsein, sei es privater oder kollektiver Natur, nähern sich auch Bachmanns reflektierte und reflektierende Erzählbilder (Erinnerungen, Träume, Visionen, Halluzinationen, optische Projektionen) sowohl der Bildlichkeit und Bildhaftigkeit der surrealistischen Texte, als auch dem immensen Ausdruckspotential der surrealistischen graphischen und filmischen Bilder an.[363] Die sprachliche

---

[361] Vgl. dazu die surrealistischen sprachtheoretischen Ansätze von Jean Paulhan über den „ursprünglichen Reichtum der Wörter“ und Paul Eluards Reflexionen über die „Reduktion“ der Sprache in den Zeitschriften „Proverbe“ (1920/21) und „Littérature“ (1919/20). Siehe dafür auch den Kommentar von Siepe 1977: 68-72.
[362] Vgl. Todorow 2009.
[363] Bernhard Sowinski definiert die „Bildlichkeit“ als die Gesamtheit der „sprachlichen Ausdrucksweisen, die in der Lage sind, bestimmte natürliche Bildvorstellungen in uns wachzurufen“ und unterscheidet dann zwischen *unmittelbarer Bildlichkeit*, die dort vorliegt, „wo ein Autor Sichtbares aus der Realität, Erinnerung, Vorstellung ohne übertragbare Ausdrücke sprachlich anschaulich verdeutlicht“ (Sowinski 1991: 130) und *mittelbarer Bildlichkeit*, die „den gesamten Bereich der Tropen, der Ersetzung direkter referenzbezogener

Bildlichkeit des Bachmannschen Textes und das befremdliche, intermediale Spiel mit dem Visuellen, Akustischen und Verbalen in ihrer Prosa sind Gegenstand der Untersuchung im letzten Kapitel (vgl. Kap. 5.3).

In Bachmanns Konzeption der „neuen Sprache“ wird die Wirklichkeitsrelation neu definiert, indem der schlechte Gebrauch der Sprache – die „Sterbenswörter“ (I: 163), die „Nachrede“ (I: 116) in ihrer Lyrik oder die „Gaunersprache“ (II: 108) in der Prosa –, die die Welt und die Realität nach eigenem Maß umformt und die Wahrheit unterminiert, von Anfang an in Frage gestellt wird. Außerdem sollen die menschlichen Erfahrungen und Erkenntnisse in diese Sprache einmünden und ihr eine neue Ausdruckskraft verleihen. Diese Idee drückt Bachmann bereits in der ersten Frankfurter Vorlesung aus, wenn sie dem Prozess der menschlichen Erkenntniserweiterung die Kraft für die Spracherneuerung zuweist: „Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht, und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat“ (IV: 192). Das neue „Rechtsverhältnis zwischen der Sprache und dem Menschen“ (IV: 208), von dem Bachmann in der zweiten Vorlesung „*Über Gedichte*“ spricht, kristallisiert sich vor allem im Sprachgebrauch heraus. Obwohl die Worte immer die gleichen bleiben, soll in ihrer Zusammensetzung eine Transformation (ein „Ruck“) stattfinden, die einem „neuen Denken“ entspringt und dadurch die „schlechte Sprache“ (IV: 268) überwindet, so Bachmann: „die Worte sind was sie sind, sie sind schon gut, aber wie wir sie stellen, verwenden, das ist selten gut“ (GuI: 26). Die Autorin forderte den Schriftsteller auf, alle „Phrasen“ zu „zerschreiben“ (GuI: 84), zu „vernichten“ (IV: 297), von den bereits existierenden Worten einen neuen Gebrauch zu machen und nicht neue Worte zu schaffen oder „Worte zu machen“ (GuI: 91). Die semantische Funktion des Wortes gewinnt im Prozess der Komposition neue Formen, die sich von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, von dessen phrasenhaften Gebrauch entfernen und den Weg ins Metaphorische einschlagen. Auf diesem Weg spielt die institutionalisierte Logik der Sprache keine Rolle mehr, weil die Inhalte „etwas so Rätselhaftes“ (GuI 84) ausdrücken und mit der üblichen „Kundgebung von Meinung“ (GuI 91) nichts gemein haben.

Analog zur surrealistischen Metapher, die „den gesamten Aufbruch des

---

Ausdrücke durch andere rhetorische Formen, die vom Vergleich bis zur Ironie reichen“ einschließt. Vgl. dazu Sowinski: „Unmittelbare und mittelbare Bildlichkeit als sprachstilistische Mittel in Dichtungen und Gebrauchstexten“, in: Fix / Wellmann 2000: 177-188, S. 177f.

Denkens“ objektiviert und ein „Bild und Zeichen und ein Ergebnis der endgültigen Synthese von Mensch und Welt“[364] wird, wird Sprache für Bachmann zum Ausdruck des neuen Denkens, das den Dichter in seiner Beziehung zur Welt „unausweichlich“ macht und der Poesie „Richtung“ gibt (IV: 193). Während für Bachmann die Sprache das „Spielfeld“ ist, das die Grenzen der Welt sichtbar macht (IV: 304) und diese der Befragung unterwirft (IV: 203), sind die „Wortspiele“ im Surrealismus „die sichersten Grundlagen unserer Existenz, die auf dem Spiel stehen“.[365] Was Pierre Reverdy als die „Kühnheit“ der Metapher für die Moderne theoretisierte, die zum Programmpunkt des Surrealismus wurde, setzt eine Fragmentierung des vorhandenen Sprach- und Bildmaterials eine neue Zusammensetzung voraus, die meistens als „Wortcollage“ schockiert.[366] Auch Bachmann versteht die Dichtung nach dem Krieg im Sinne von „es nur noch in Partikeln sagen (können)“ (GuI: 20), indem die Realität bruchstückhaft in Worten und Bildern transponiert und hinterfragt werden kann.

In der Büchnerpreisrede „*Ein Ort für Zufälle*“ experimentiert Bachmann mit assoziativen Sprachbildern und mit „kühnen Metaphern“, die in ihrer schockierenden Wirkung an die surrealistische Bildlichkeit anknüpfen. Die dreizehn Zeichnungen von Günter Grass, die den Redetext in der gedruckten Fassung von 1965 begleiten, zeigen sich bei wiederholten Lektüren des Textes als untrennbare Bestandteile einer kollektiven Collage von Bachmann und Grass. Außerdem fließen Elemente des schwarzen Humors durch den Filter des Sadismus und des Grotesken in die Darstellung des geteilten Berlin ein, die dem Redetext einen surrealistischen Charakter verleiht. Wie bereits gezeigt, legte Bachmann in ihrer Büchnerpreisrede viel Wert darauf, das Publikum emotional anzusprechen, weshalb sie auf ungewöhnliche Assoziationen und Metaphern rekurrierte. Als Grundlage der „kühnen Metapher“ gelten nach Reverdy nicht nur das Bild, die Wortfigur („image“), sondern auch die bei dem Rezipienten hervorgerufene Emotion und die Überraschung („surprise“), die der Leser empfindet, wenn er vor etwas Neuem, Unerwartetem steht. Und das geschah beim Hören von Bachmanns Rede in Darmstadt, wie auch beim Sehen und Lesen des gedruckten Textes. Je größer die „Bildspanne zwischen Bildspender und Bildempfänger“[367] ist, desto „kühner“ würde die Metapher

[364] Zdenko Reich: „Vorwort zu einer Studie über die Metapher (Fragment)“, in: Metken 1976: 263. Für den Hinweis, dass Bachmanns Sprache eine Korrespondenz in der surrealistischen Metapher-Theorie findet, danke ich Frau Dr. Lena Christolova (Universität Konstanz).
[365] André Breton: „Wörter ohne Vergangenheit”, in: Breton 1989a: 127-130, S. 130.
[366] Pierre Reverdy: „L’Image“, in: „Nord-Sud“, Nr. 13 / 1918. Zit. teilweise von Breton 1977: 22-23. Zur surrealistischen Metaphertheorie als „Wortcollage“ vgl. auch Siepe 1977: 174-183.
[367] Siepe 1977: 175.

erscheinen. Durch den Einbau von halluzinatorischen, traumartigen, visionären Bildern in den Text wird Bachmanns Sprache weder zum Mittel, noch zum Instrument für die Darstellung der objektiven Wahrnehmungswelt, weil diese nur in einer „schlechten Sprache“ realisierbar wäre. Mit der „neuen Sprache“, die in „Partikeln“ (GuI: 20), „als Fragment in der Dichtung“ existiert, „konkretisiert in einer Zeile oder einer Szene“ (IV: 270), aber an keinem Ort lokalisierbar (sie wird „erahnt“), entsteht ein neues Dichtungsmodell.

Im Gegensatz zu den Dadaisten, die in der Sinnzerstörung den reinsten Ausdruck der Befreiung sahen, zerstörten auch die Surrealisten den Sinn nur insoweit, als sie aus den Sprachbruchstücken eine neue Sprache schöpfen konnten. Die dadaistische Destruktion wurde im Surrealismus durch eine bewusste *Konstruktion der Destruktion* ersetzt, mit dem Ziel, die Mängel einer konventionell erfassten Realität aufzuzeigen, diese aufzuheben und eine neue Welt zu errichten. Diese Welt erfordert neue Ausdrucksmittel, die zur totalen Revision des Verhältnisses von Sprache und Realität, Menschen und Welt zwingen. Während Bachmann zur „äußerst harten Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt“ auffordert, um „zu neuen Definitionen“ (IV: 216) zu kommen, sah Aragon im Bild das einzige Mittel für die Revision der Weltvorstellungen. Im „*Pariser Landleben*“ definierte er den Surrealismus durch den „unmäßigen und leidenschaftlichen Gebrauch des Rauschgiftes *Bild*“ und setzte fort: „denn jedes Bild zwingt euch immer wieder von neuem das ganze Universum zu revidieren. Und jeder Mensch ist aufgefordert, ein Bild zu finden, das das ganze Universum abschafft“.[368]

In „*Ein Ort für Zufälle*“ wird der Leser zum Revidieren seiner Vorstellungen über d Ereignisse in Berlin aufgefordert, indem ihm ein zerstörtes Berlin-Bild präsentiert wird. Auf die surrealistischen Merkmale des Textes verweist Hanno Reuther: Er sei „eine Montage aus apokalyptischer Vision und fragmentarischer Realität, ein Berlin-Canto vielleicht, bitter vor Schmerz und Sehnsucht, eine surreale Halluzination mit präzisen Stadtplan-Einblendungen“.[369] Die Zersetzung, die „Dislokation“[370] der Sprache, die poetisch angelegt ist, entspricht einem kritischen Zustand der deutschen Gesellschaft zu Zeiten des Kalten Krieges und des Ost-West-Konflikts, der aus den Berlinbildern zutage tritt. Der „schwarze Humor“ als poetisches Mittel der sozialen

[368] Aragon 1969: 79.
[369] Hanno Reuther: „Anatomie einer Krankheit. Büchner Preis und Tragung der Akademie in Darmstadt“, in: Frankfurter Rundschau v. 20.10.1964.
[370] Vgl. Breton 1979: 295.

Kritik[371] kommt in einer Sprache zum Ausdruck, in der die Faszination für das Absurde, das Abstrakte, das Bizarre, das Monströse, das Grauenhafte, das Groteske, das Rätselhafte sich provokant entfalten kann. Die dichterische Sprache, wie Bachmann in „*Das Gedicht an den Leser*“ deutlich macht, befindet sich in einem emotionalen Abhängigkeitsverhältnis zum Alltag der Menschen, das der Sinnentstehung zugrunde liegt und den Tod fernhält: „Ich bin kein Gespinst, nicht vom Stoff, der deine Nacktheit bedecken könnte, aber von dem Schmelz aller Stoffe gemacht, und ich will in deinen Sinnen und in deinem Geist *aufspringen* (H.v.m.) wie die Goldadern in der Erde, und durchleuchten und durchschimmern will ich dich, wenn der schwarze Brand, deine Sterblichkeit, in dir ausbricht“ (IV: 307). Dieser Satz, den das Gedicht an seinen Leser richtet, ist Ausdruck des Veränderungswillens, der in der neuen Sprache enthalten ist. Das Verb „aufspringen“ rückt die neue Dichtung in die Nähe des in der poetischen Sprache umgesetzten surrealistischen Aktionismus.

Mit der „neuen Sprache“ kann jede Art von geistiger Revolte gegen bestehende Weltstrukturen ausgedrückt werden: „Eine neue Sprache muss eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt“ (IV: 192). Während Breton den „Aufstand gegen die Tyrannei einer gänzlich entwerteten Sprache“ verkündet, die das Begehren von seiner freien Entfaltung verhindert und den ursprünglichen Bereich der Mythen verdunkelt[372], bleibt Bachmann von der „mythenreiche(n) Vorstellungswelt“ (IV: 302) ihrer „Heimat“ im autobiographischen Fragment „*Biographisches*“ weiterhin „beherrscht“ und plädiert für eine Sprache, in der die Grenzen zwischen der „traumverhangene(n), phantastische(n) Welt“, die den Kindheitsjahren charakteristisch ist, und der „wirkliche(n)“ Welt (IV: 302) aufgelöst werden, damit „die Sprache eines Schriftstellers“ und „was er sagt“ auch „standhält“ (GuI: 11). Die Mythen, Phantasien und Träume vermischen sich in der „neuen Sprache“ mit der Gegenwart und der historischen Vergangenheit, um der Dichtung Konsistenz, Standhaftigkeit zu verleihen. „Gestern, heute und morgen liegen in ihr beschlossen“ (GuI: 11) behauptet die Autorin in einem Interview. Das aktive Zeitbewusstsein, das für Bachmann zu einem neuen Sprachbewusstsein führt, gilt als Basis ihrer Dichtung, die dadurch zum Spiegel ihres gesellschaftlichen und politischen Engagements wird.

---

[371] Obwohl der „schwarze Humor“ mehr ein literarisches Mittel ist, tritt er oft auch in der Malerei und im Film auf – die Bilder von Max Ernst („*Die Windsbraut*“), die Filme von Louis Buñuel, Salvador Dali („*Un chien andalou*“, „*L'age d'or*“) oder Francis Picabia („*Entrácte*“) stehen in Bretons Einleitung zur „Anthologie des schwarzen Humors“ (1940) für die beispielhafte Eroberung dieses neuen ästhetischen Gebietes.

[372] Breton 1977: 127f.

4.5. Politische Dichtung und „dichterische Politik“

„*Fragen und Scheinfragen*“, „*Tagebuch*“, „*Auf das Opfer darf sich keiner berufen*“, „*Römische Reportagen*“, „*Entwürfe zur politischen Sprachkritik*“

Nachdem in den vorigen Kapiteln eine deutliche Korrespondenz zwischen Bachmanns poetologischen Reflexionen über die Realität, die Kunst und die Sprache und den surrealistischen Theorien entstand, die eine Reihe von Gemeinsamkeiten und Unterschieden in den Vordergrund stellte, stellt sich noch schließlich die Frage nach der Korrespondenz zwischen Bachmanns theoretischen Schriften und der surrealistischen Theorie der „dichterischen Politik“, die, nach Benjamin, die „letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“[373] darstellte. Für die Politik hat Bachmann schon immer und viel mehr als nur Interesse gezeigt, weil sie in der Politik nicht nur eine andere Disziplin wie „Archäologie“ oder „Astrologie“ (GuI: 44) sah, sondern einen ganzen Lebensbereich mit übergreifenden Implikationen auf die Entwicklung des Individuums und der Gesellschaft, und mithin auf die Literatur.

Das politische Denken und Handeln reflektiert sich in der Sprache und im Schreiben, so Bachmann zu ihrem Interesse an der Politik: „ich denke, dass dieses Interesse in vielem, was ich schreibe und was ich sage, und in meinen Handlungen merkbar sein müsste“ (GuI: 44). Ihre poetischen und poetologischen Schriften messen dem Verhältnis von Dichtung und Politik eine zentrale Bedeutung bei und lassen es zu einer „Problemkonstante“ in ihrem Werk werden.[374] Das hinterlässt deutliche Spuren in allen Schreibphasen der Autorin, ausgehend von der intensiven Umschreibung ihres Interesses an der Politik in die essayistischen und theoretischen Schriften der 1950er und der frühen 1960er Jahre bis hin zu der Phase des überwiegend Literarischen in den späteren 1960er und 1970er Jahren, in der sie die poetologischen Reflexionen über die Beziehung zwischen Leben, Kunst (Poesie) und Politik in das „*Todesarten*“-Projekt einfließen lässt. Obwohl Bachmann, im Gegensatz zu den Surrealisten Breton, Eluard oder Aragon, bekanntlich keiner Partei beigetreten ist, gehörte sie wohl einer politisch engagierten Schriftsteller- und Literaturkritikergruppe – der Gruppe 47 – an, deren „Mitglieder“ eine temperierte[375], aber durchaus bewusste Literaturpolitik unter der

[373] Benjamin 1929: 213.
[374] Vgl. dazu Göttsches Beitrag zu Bachmanns politischer Sprachkritik in Göttsche et.al. 2006: 50.
[375] Vgl. Bachmanns Interview-Aussage (GuI: 50) in Bezug auf die „politische Aktivität“ der Gruppe 47, die sie im Vergleich mit dem Literaturbetrieb in Ländern wie Frankreich und Italien für moderat hält: „Mir ist höchstens aufgefallen, dass die deutschen Schriftsteller, die sich dem Verdacht aussetzen, radikale,

Leitung von Hans Werner Richter geführt haben. Der Kampf gegen jegliche politische Ideologien, Rituale oder Dogmen, die zum Freiheitsverlust führen, distanziert sie nicht nur von der Gruppe 47, die immer mehr zu einer theoretischen Festlegung ihrer Ziele und somit zur „Historisierung“ tendierte[376], sondern auch von dem frühen französischen Surrealismus, der durchaus von Anfang an ideologisch und dogmatisch wirkte.

Mit dem Beitritt von Breton, Aragon, Eluard, Péret und Unik zur Kommunistischen Partei Frankreichs (KPF) vertiefte sich die Kluft zwischen den surrealistischen Idealen und der kommunistischen Doktrin, die in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre sich immer mehr der Moskauer Politik unterwarf. Obwohl er die marxistische Revolutionstheorie, insbesondere die auf Trotzki zurückführende Idee der „permanenten Revolte“, bewunderte, hatte sich auch Breton später von dem Dogmatismus der kommunistischen Internationale und der französischen Filiale der KP bis zu seinem Ausschluss aus der Partei im Juli 1933 stark abgewandt. Er sah allein im Surrealismus die Möglichkeit, „den revolutionären Kampf mit intellektuellen Ansprüchen, die sich nicht den politischen Imperativen beugen dürfen, in Einklang zu bringen“.[377] Der spätere Kampf Bretons gegen die politische Sektion, zu der Navillé gehörte oder gegen die polemisierende Gruppe, zu der Artaud, Soupault und Aragon gehörten, sowie die Ausschlüsse dieser Surrealisten aus seiner Gruppe weisen darauf hin, dass der Dichter Breton unter *surrealistischer Politik* nicht die Verfolgung von politischen Ideologien verstand. Die surrealistische Tätigkeit sollte eine künstlerische, engagierte, jedoch von parteipolitischen Forderungen unabhängige Aktivität bleiben. Von diesem Standpunkt der 1930er Jahre aus wurde die politische Linie des späten Surrealismus als eine dogmenfreie, intellektuelle „Revolte des Geistes“[378] – eine „*Bewusstseinskrise* allgemeinster und schwerwiegendster Art“[379] – und die surrealistische Dichtung als eine „dichterische Politik“ im Sinne Benjamins aufgefasst.

Ausgerichtet auf eine radikale Veränderung der Welt durch das kritische In-Frage-Stellen des menschlichen Verhältnisses zur Wirklichkeit und von jeglichen Ideologien befreit sieht Bachmann die Tätigkeit des Künstlers sowohl in einer kapitalistischen, wie auch in einer sozialistischen Gesellschaft. Laut Bachmann soll durch „den ernsten und unbequemen Geist“ der Kunst ein „kritisches Verhältnis zur

---

gefährliche Ansichten zu vertreten, fast ausnahmslos derart gemäßigt denken, dass sie sich in einem anderen Land, etwa in Italien oder Frankreich, dem Verdacht aussetzen würden, zu wenig zu denken“.

[376] Vgl. Weigel 1999: 281f.

[377] Kienberger 1994: 52.

[378] Nadeau 1976: 92.

[379] Breton 1977: 55.

jeweiligen Wirklichkeit“ hergestellt werden, das „diese Wirklichkeit überhaupt erst beweist“ (GuI: 63). In diesem „verändern wollenden“ Geist, von dem die Autorin spricht, stecken surrealistische Akkorde der geistigen *Revolution*, die als Basis für den Neuaufbau der Welt galt.[380] In diesem Sinne führte Bachmann ihre Gedanken weiter: „Wo nichts mehr zu verbessern ist, nichts mehr neu zu sehen, zu denken, nichts mehr zu korrigieren ist, nichts mehr zu erfinden und zu entwerfen, ist die Welt tot“ (GuI: 63). Die Verben „verbessern“, „korrigieren“, „erfinden“, „entwerfen“ beinhalten eine starke Handlungskomponente, die auf das oppositionelle Denken und das revolutionäre Handeln verweisen. Von der Aufgabe der Kunst, ihre Unabhängigkeit in jeder Hinsicht zu bewahren, durch ästhetische Mittel den revolutionären Geist zu erwecken und gegen die Beschränkung der Freiheit Widerstand zu leisten war Bachmann überzeugt und trotzdem hat ihr Freiheitskonzept in der Kunst nichts mit der surrealistischen Anarchie zu tun.

Das surrealistische Verständnis von der Freiheit und der Unabhängigkeit der Kunst spiegelt sich in dem von Breton und Trotzki gemeinsam verfassten Manifest „*Für eine unabhängige revolutionäre Kunst*“[381] wider, das die Aufgabe der Kunst in der Vorbereitung der Revolution sieht. Diese soll „eine *anarchistische* Form individueller Freiheit“ garantieren, die sich durch „keinerlei Autorität, keinerlei Zwang, nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“ und „den zukünftigen freien Ausdruck aller Spielarten des menschlichen Genies“[382] kennzeichnet. Weder im Faschismus noch im Kommunismus können diese Vorbedingungen der Freiheit erfüllt werden, nur die Kunst könne durch ihre revolutionierenden Mittel und Techniken die Freiheit in jeder möglichen Form erscheinen lassen und durch die Bewahrung ihrer Unabhängigkeit die Begegnung verschiedenster entgegengesetzten politischen Richtungen (Marxismus, Anarchismus) oder Systeme (Sozialismus, Kommunismus, Kapitalismus) ermöglichen.

In der Frankfurter Vorlesung „*Fragen und Scheinfragen*“ spricht Bachmann der Kunst die Fähigkeit der absoluten Veränderung zu, die als „das immer neue Aufreißen einer Vertikale“ (IV: 195) innerhalb der geschichtlichen Realitäten vorkommt. Die Kunst revolutioniert („Aufreißen“) die alten Denk- und Wahrnehmungsmechanismen auf ihrem progressiven Weg und „erzieht“ die Menschen „zu neuer Wahrnehmung,

[380] In einem späten Gedicht mit dem Titel „*Eintritt in die Partei*“ ruft das lyrische Ich die Revolution auf: „Sterben ist es nicht, Aufstehen / ist das Wort. Ohne Verständnis / für die Ausbeutung diese Ausbeutung / beenden. Es komme die Revolution“ (Bachmann 2003: 10).
[381] Das Manifest wurde 1938 in Mexiko verfasst und führte dort zur Gründung einer Internationalen Föderation der unabhängigen revolutionären Kunst und zu einer monatlichen Publikation („Clé“).
[382] Metken 1976: 185f.

neuem Gefühl, neuem Bewusstsein“ (IV: 195). Der kämpferische Ton klingt vor allem in dem programmatischen Satz an, in dem eine neue Weltwahrnehmung und die Befreiung von der Dominanz der Vergangenheit gefordert werden: „Nur der größte Ernst und der Kampf gegen den Missbrauch ursprünglicher großer Leiderfahrungen“ könnte, nach Bachmann, das Volk „aus seiner phantastischen Lethargie (...) wecken“ (IV: 197). Die Revolution, die in der neuen Kunst zum Ausdruck kommt, greift auf ein neues Denken zurück, sie findet „nur in der Folge eines neuen Denkens“ statt (IV: 212). Auf diese Art und Weise finden (kritisches) Denken und Handeln auf der Ebene der Kunst zusammen, die dadurch an revolutionärer Kraft gewinnt, ohne aber anarchistisch sein zu müssen.

Trotz der zahlreichen Unterschiede zwischen Bachmann und den Vertretern des Surrealismus, finden manche theoretische Textentwürfe und politische Essays eine gewisse Korrespondenz in den surrealistischen Erklärungen. Während Breton die surrealistische Position gegenüber jeder Art von Institutionalisierung, gesellschaftlicher Konvention und deren Systemen durch den absoluten Mangel an Kompromissbereitschaft und das „Zerschlagen“ der „Ideale *Familie, Vaterland, Religion*“[383] definiert, richtet sich Bachmann einige Jahrzehnte später in ihrem Textentwurf „*Auf das Opfer darf sich keiner berufen*“ gegen jegliche politischen Mechanismen, die freiheitseinschränkend wirken. Die systemische Sicht über das menschliche Leben, das als Mikrosystem innerhalb des Makrosystems (der Gesellschaft) nach dessen Regeln funktioniert oder funktionieren muss, erlaubte Bachmann eine Reihe von kritischen Überlegungen bezüglich der Oberflächlichkeit und der Inkonsistenz dieser festgelegten Ordnung. Innerhalb des „Systems“, welches die Menschen „beherrscht“ und das die Autorin mit einer „totale(n) Staatsform“ vergleicht, werden die theoretischen Konzepte „nicht ganz“ in die Praxis umgesetzt, wie das Beispiel eines Parteimannes, der zugleich „Christ, Familienvater und Holzhändler“ (KS: 350) ist, zeigt. Während die Angehörigkeit zum Christentum für seine parteipolitische Tätigkeit sich von Vorteil erweist, bedeutet diese gleichzeitig die Einschränkung seiner Freiheit, weil er sich „Dinge“ erlauben oder verbieten muss und gegen bestimmte Regeln nicht verstoßen darf: „als Christ aber muss ihn Feindeshass, Begehrlichkeit Unsummen von Reue kosten, er quält sich, muss sich von seinem eigenen Regime verurteilen lassen“ (KS: 350). Die Religion wird somit mit einem totalitären politischen

[383] Breton 1977: 58.

System gleichgesetzt, das die Freiheit der Meinung und der Aktion einschränkt. Der revolutionäre Geist tritt dort ein, wo die „gigantische Unselbstverständlichkeit“ (KS: 351) des Lebens eingesehen wird und wenn Grundrechte wie freies Denken und Handeln mit allen Mitteln verteidigt werden müssen: „Jeder ist sein eigener kleiner Doktrinär und Rebell“ (KS: 350). Die Idee der Freiheit leidet unter Rechtfertigungsansprüchen, sie ist begründungsbedürftig: „Die ewige Seligkeit und das gleiche Recht für alle, das Recht auf Arbeit und Freiheit müssen leider begründet werden“ (KS: 350). Die oppositionelle Kraft ist in der Sprache enthalten, da es hier mehr um die Verteidigung von Ideen (der Freiheit, der Revolution, der Liebe, der Wahrheit usw.) als um die Transformation dieser Ideen in Tatsachen (Materialismus) geht: Die Worte, die auf die „Unselbstverständlichkeit“ hinweisen und den Rechtfertigungsgedanken in sich tragen, „alle diese Worte müssten verschwinden“, so Bachmann, damit „das Morgenrot“ (KS: 351) entsteht.[384] Solange das nicht geschieht, bleibt der Mensch ein „Opfer“ der alten Denk- und Sprechstrukturen.

Im letzten Abschnitt des Textes wird der revolutionäre Ton wieder hörbar, indem ein „Kampf“ zwischen alten und neuen Ideen, zwischen Gefühl und Vernunft geführt wird, der sich in der Sprache niederschlägt: „Manchmal fühl ich ganz deutlich die eine oder andere Wahrheit aufstehen und fühle, wie sie dann niedergetreten wird in meinem Kopf von anderen Gedanken oder fühle sie verkümmern, weil ich mit ihr nichts anzufangen weiß, weil sie sich nicht mitteilen lässt, ich sie nicht mitzuteilen verstehe oder weil gerade nichts diese Mitteilung erfordert, ich nirgends einhaken kann und bei niemand“ (KS: 351). In dieser Art von „Kampf“ um die Wahrheit, der im Inneren (im Kopf) stattfindet, wird die Wahrheit ausschließlich als *Idee* aufgefasst[385]: Wenn sie sich

[384] Hier ist der Bezug zum Lied der jungen Arbeiterbewegung „*Dem Morgenrot entgegen*“ und zur Idee der proletarischen Revolution ganz deutlich. Das verleiht Bachmanns Konzept der „Freiheit“ eine politische Dimension, die weder ausschließlich auf Marx‘ materialistisches Denken und seine Theorien über die menschliche Befreiung, noch ganz auf Hegels Idealismus zurückzuführen ist, und jedoch diese Perspektiven in sich vereint – eine typische Haltung der Surrealisten nach dem Zweiten Weltkrieg. Bachmanns Gedicht „*Die italienischen Kommunisten*“ lobt die Arbeiterklassen, die sich am Ideal der Revolution in einer kapitalistischen Konsumgesellschaft festhalten, ohne auf „ihren Verstand, ihr Gefühl“ (Bachmann in Larcati 2004: 217) zu verzichten. Vgl. Larcati 2004: 224 und Göttsche 2006: 60. Persönlich drückt die Autorin ihre Sympathie gegenüber dem Sozialismus und dem Kommunismus aus, obwohl sie diesbezüglich weiterhin kritisch bleibt: „Alle meine Neigungen sind auf der Seite des Sozialismus, des Kommunismus, wenn man will, aber da ich seine Verirrungen, Verbrechen etc. kenne, kann ich nicht votieren.“ Des Weiteren betont sie die Bedeutung der Revolution für die Menschen und nicht für das System: „Ich kann nur hoffen (...), dass im Lauf der Zeit das Gesicht der einzigen Revolution dieser Zeit die menschlichen Züge annehmen wird, die nie ein System annehmen wird“ (Bachmann / Henze 2006: 267).

[385] Breton unterscheidet zwischen „Ideen“ und „Tatsachen“, und warnt davor, dass die surrealistischen „Ideen“ jemals zu „Tatsachen“ werden: „der Teufel bewahre die surrealistische Idee, wie jede andere Idee, die Gestalt zu werden sucht, davor, sich all das einzuverleiben, was man sich am ehesten als Inbegriff der

in einem Wort, einem Satz oder einer Tatsache materialisieren („mitteilen“) würde, würde sie auch ihren Sinn als „Wahrheit“ verlieren.

Der poetologische „Opfer“-Textentwurf von Bachmann fungiert als eine klare Kritik an den sozialen Konventionen und wird von intrinsischen, revolutionären Ideen geprägt, die sich in dem sprachkritischen Entwurf „*Sprache der Politik und der Medien*“ fortsetzen lassen, ohne dabei die kritischen Aspekte aus dem Blick zu verlieren. Bachmann greift auf Bretons Revolver-Metapher zurück, die ein wichtiges poetisches Mittel für die Durchsetzung der surrealistischen revolutionären Ideen ist, jedoch sieht sie darin in der Sprache des politischen Journalismus eher die Gefahr zu einem gefährlichen Impuls zu realen Katastrophen. Im Gegensatz zu Breton, geht sie mit dem Verständnis der sozialen Veränderungen als Ergebnis kriegerischer Aktionen und deren Niederschlag in der Sprache sehr kritisch um, indem sie behauptet: „plötzlich sind wir lauter Auftrumpfer, für unhaltbar-Erklärer, Forderer, Auf-den-Tischschlager, Blockierer, kalte und heiße Krieger – die wir niemals fähig waren, auch nur unsrem Hausmeister ‚die Pistole auf die Brust zu setzen‘ oder eine Meinung in unserer Familie ‚durchzudrücken‘“ (KS: 376). Der kollektive Protest („wir“) gegen den „Jargon des Kriegerischen“, die sprachliche „Aggressivität“ und den „aus leergelaufenen Metaphern gespeiste(n) Journalismus“ (KS: 374), die, statt einer dem menschlichen Leben und Leiden entspringenden Sprache, eine „Metasprache wildwestlicher und wildöstlicher Unverschämtheiten“ (KS: 376) pflegen und daher keine Spiegelung des menschlichen Inneren mit den „Nöte(n) und Ängste(n) und Hoffnungen und Überlegungen“ (KS: 376) sind, endet bei Bachmann in einem Aufruf zur Aktion: „fordern wir – könnten wir doch fordern!“ (KS: 376) und ist auf eine Sprache ausgerichtet, die aus Lebenserfahrung und Schmerz artikuliert wird.

Diese Geisteshaltung, die im Sinne Bretons „die poetische Nichtssagenheit, die Unterhaltungskunst, die reine Spekulation“[386] bekämpft, findet sich in Bachmanns Kritik an der politischen Sprache und den Medien ihrer Zeit wieder, die keine lebensrelevanten Inhalte transportieren, sondern sich manipulatorisch beim Aufbau einer „Gespensterwelt“ (KS: 376) beteiligen. Für Bachmann sind die „Zurückhaltung“ und die „dürftige Berichterstattung“ der Medien im Algerienkrieg oder während der Revolution in Kuba der Beweis für die „Angst und Nichteinsicht in revolutionäre

---

Tatsache denkt – so wie die Idee der Liebe ein Wesen zu schaffen sucht, wie die Idee der Revolution den Tag dieser Revolution herbeiwünscht, weil diese Ideen sonst jeden Sinn verlieren würden“ (Breton 1977: 64).

[386] Breton 1977: 59, 56.

Vorgänge“, die aus der Gleichsetzung der „revolutionäre(n) Legitimität“ mit der „Illegitimität schlechthin“ (KS: 377) entstehen und die Menschen auf Irrwege leiten. Die Autorin sieht in der Sprache das Ausdrucksmittel eines engagierten Denkens und Schreibens, das sich als Stellungnahme „zu politischen, gesellschaftlichen Verhältnissen oder zu den Unglücken der einzelnen“ (GuI: 77) zusammenfassen lässt. In die revolutionären „Vorgänge“ Einsicht zu nehmen, heißt letztendlich das empathische Verstehen der realen Weltprobleme, das zu einer „Realpolitik“ (IV: 333) führt.

In „*Politik und Physis*“ wird die Politik als ein Ergebnis der „Physis“ und nicht der instrumentellen Vernunft betrachtet (KS: 373). Bachmanns Auffassung von Politik in engem Zusammenhang mit dem inneren Leben entspricht dem von ihr theoretisierten Verhältnis von Leben und Poesie, die gleichzeitig aus Lebenserfahrungen resultiert und ein Produkt der Imagination ist. Bachmann will, wie Larcati in seinem Kommentar über den „*Politik und Physis*“-Entwurf behauptet, „die gefühlsmäßige Dimension im Umgang mit Politik reaktiviert wissen“, was aber keine „Rückkehr zur Ästhetisierung der Politik“ im nationalsozialistischen Sinne hieße, sondern als Einwand „gegen die politische Kultur der fünfziger Jahre“ zu betrachten sei, die „die Gefühle aus der politischen Auseinandersetzung völlig ausblendete“.[387] Die Dichtung und die Politik stehen also in einem engen Verhältnis zueinander, und die politische Sprache rückt durch die Mischung von Emotion und Verstand innerhalb des gleichen Diskurses in die Nähe der poetischen Sprache. Die Tentakel-Metapher in Bachmanns Text drückt die physischen Interferenzen oder das „materielle“ Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Individuum, seinem Umfeld und der Gesellschaft aus (KS: 374).

Im Entwurf „*Milieu und Sprache*“ liegen diese Interferenzen „nicht in der Freiheitsbeschränkung, der Anschauungs- und Auffassungsbeschränkung, sondern in dem lächerlichen Gebrauch der Freiheit innerhalb der Beschränkung“ (KS: 368). Dieser Gedanke schwang bereits in der surrealistischen Freiheitstheorie mit, denn die Surrealisten gingen in ihrem Begriff der „Freiheit des Geistes“ von einem Abhängigkeitsverhältnis Individuum-Gesellschaft aus. Allerdings schloß der surrealistische Freiheitsbegriff, im Gegensatz zu Bachmanns Freiheitsauffassung, an Michail Bakunins anarchistisches Freiheitsmodell an, das meinte, dass der Mensch nur

[387] Larcati 2004: 217.

dann frei sei, wenn alle Menschen um ihn herum frei seien.[388] Die Widerspiegelung des Individuellen im Kollektiven und umgekehrt sei Basis für das Begreifen und Darstellen von allen Transformationen, die den Einzelnen und die Gesellschaft in gleichem Maße betreffen. Ohne jeglichen Bezug zu dieser Art von politischer Anarchie, griff Bachmann mit ihrer Tentakel-Metapher auf das enge Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Geschichte zurück, das sie in ihren theoretischen und vor allem in den literarischen Schriften intensiv weiterverfolgte.

In den „*Römischen Reportagen*“, die bisher in der Bachmann-Forschung nur wenig Aufmerksamkeit fanden[389], befasste sich Bachmann ausführlich mit zentralen Fragen und Problemen des politischen und sozialen Alltags in Italien. Die 34 literarischen Essays, die sie im Zeitraum 1954-1955 unter dem Pseudonym Ruth Keller für Radio Bremen schrieb, zeigen ihr außerordentliches Interesse für die auswärtige Politik. Die Reportagen sind ein einmaliges Konstrukt mit dokumentarischer und literarischer Funktion, in denen die gesellschaftlichen Transformationen und deren Auswirkungen auf die Menschen unter die Lupe genommen und sachlich kommentiert werden. Was für die europäischen Surrealisten in erster Linie Paris war, war für Bachmann Rom – eine laute, chaotische Stadt, die keine „Kontemplation, sondern Widersprüchlichkeiten provozierte“.[390] Und wie die Surrealisten (z.B. Aragon, Breton) sich in erster Linie für Menschen und nicht für Naturlandschaften interessierten[391], so beschäftigte sich Bachmann mit den Auswirkungen der politischen Veränderungen und Entscheidungen auf die Menschen. In der Form der Berichterstattung, die sie dem journalistischen Prosaregister entnahm, hatte Bachmann einen Weg gefunden, sachlich notierte Alltagserfahrungen und Beobachtungen zur Sprache zu bringen und dabei, trotz subjektivem Dokumentarstil, einen gewissen Grad an Neutralität zu bewahren.

Bachmann „berichtet“ in ihren Italien-Korrespondenzen von Arbeiterstreiks, revolutionären Protesten, politischen und diplomatischen Konflikten, wirtschaftlichen, industriellen und sozialen Entwicklungen (z.B. Arbeitslosigkeit, Inflation, Preiserhöhung, Korruption), politischen Wahlgängen, Modernisierungsmaßnahmen (Infrastruktur, Verkehr) und Reformen, juristischen Verfahren, polizeilichen Untersuchungen, Festen und Zeremonien. Dadurch schuf sie ein Bild von Italien im

---

[388] Vgl. dazu Drijkoningens Aufsatz über die Beziehungen des frühen Surrealismus (1919-1929) zum kollektivistischen und individualistischen Anarchismus und seine These, der Surrealismus könne man als spezifische Form des Anarchismus interpretieren, in: Siepe 1987: 115-150, S. 146.
[389] Vgl. Bettina Bannasch in: Albrecht / Göttsche 2002: 172.
[390] Jörg-Dieter Kogel in seinem Nachwort zu Bachmanns „*Römischen Reportagen*“, in: RR: 82.
[391] Vgl. Metken 1976: 12.

Ausland (Deutschland), das auf keinen Ideologien beruhte, sondern diese eher indirekt in Frage stellte. Bachmann bewies hier ihr tiefsinniges, über alle Dogmen und Ideologien hinausgreifendes Politik-Verständnis, das durch seine Umsetzung in essayistischen Formen keine parteilichen Bemerkungen erlaubte. Eine solche Darstellungstechnik herrschte in den surrealistischen Kommentaren zu internationalen Fragen, politischen Ereignissen oder Justizverfahren (Marcel Fouriers Beispiel des Streiks der englischen Bergleute in „*Der ohnmächtige Opportunismus*", Pierre Navilles Schilderung des Prozesses zwischen Charlie Chaplin und seiner Frau in „*Hands off Love*", Georges Sadouls Wiedergabe von Presseschlagzeilen in „*Ein gutes, gesundes Neues Jahr!*"), die hauptsächlich aus der Sicht der Medien Aufmerksamkeit auf sich zogen. Der Rückgriff auf sogenannte „reale" Informationen verlieh dem Dargestellten einen Dokumentarwert, während die Art und Weise, wie diese Informationen zusammenkammen, dem Literarischen angehörte.

Bachmanns Einbau von italienischen Pressezeilen in deutscher Übersetzung, worauf Hans Höller in seiner Bachmann-Monographie hinwies[392], bringt die „*Römische(n) Reportagen*" in die Nähe von Fouriers Text, der in ähnlicher Weise mit Pressematerial umgeht. Bachmann zitierte bezüglich der Streikwelle in Italien den römischen „*Tempo*" (RR: 11), während Fourier die „*Times*" und „*Westminster Gazette*" in Zusammenhang mit einem Streik der englischen Bergleute zitierte.[393] Das Inserieren von Pressezeilen, das den Texten die Funktion einer surrealistischen Wort-Collage verleiht, zielte auf eine soweit wie möglich objektive Wiedergabe der geistigen Stimmung und der realen Verhältnisse, die in der Streiksituation herrschten, erweiterte aber gleichzeitig die Text-Realität, die ins Literarische wechselte. Bachmanns sozial-politische und kulturelle Reportagen sind eine solche Zusammenfügung von Realitätsbruchstücken, die dennoch ein einheitliches, aber persönliches Bild von Italien nach Außen transportieren. In diesen Reportagen hören wir, über alle fremden Töne und Inserate aus der Presse hinweg, Bachmanns eigenen Ton. Deshalb sind ihre Beiträge für den norddeutschen Rundfunk in diesem Kontext nicht nur aus politisch-theoretischer, sondern auch aus literarischer Perspektive interessant.[394]

---

[392] Höller 1999: 91.
[393] Marcel Fourrier: „Der ohnmächtige Opportunismus", in: Metken 1976: 94.
[394] Anders wie Bettina Bannasch, die den Italien-Reportagen keinen literarischen Wert beimisst (Vgl. Albrecht / Göttsche 2002: 173), finde ich diese Texte in literarischer Hinsicht sehr interessant durch ihren Bezug zur Realität und die Art und Weise, wie diese Realität von Bachmann in Worten gefasst wird. Sie sind, meiner Auffassung nach, mit den surrealistischen Texten und Dokumenten vergleichbar, die neben ihrer Verankerung in den historischen und sozialen Realitäten der Zeit, eine literarische Komponente aufweisen.

Anders als die Surrealisten der Nachkriegszeit, die kaum über den europäischen Einigungsprozess theoretisch reflektierten, sondern nach der Rückkehr der meisten Künstler aus dem amerikanischen Exil ihre künstlerische Aktivität wieder in Vordergrund stellten und zu den internationalen Ereignissen (Algerienkrieg, sowjetischer Einmarsch in Ungarn, Krieg in Indochina usw.) disparat und inkonsistent Stellung nahmen, blickte Ingeborg Bachmann mit großem Interesse weiterhin in Richtung Europa und reflektierte in manchen theoretischen Texten über relevante europapolitische Fragen. Die „*Tagebuch*"-Entwürfe, der Entwurf „*Europa und Marxismus*" stellen beispielsweise Europa in Mittelpunkt der politisch-literarischen Diskussion. Bachmanns fundiertes Wissen über die innenpolitischen Landschaften in westeuropäischen Ländern wie Österreich, Deutschland, Italien, sowie ihr Verständnis für das politische Konzept „Europa", worin Vereinigungs- und Friedensgedanken einfließen, lassen ihre theoretischen Beiträge zum wichtigen Bestandteil einer engagierten Europa-Literatur werden. In den oben erwähnten Entwürfen macht sich die österreichische Autorin Gedanken über den europäischen Einigungsprozess, den Ost-West-Konflikt, das Konzept des „alten" und des „neuen" Europa, die durch ihre Aktualität immer mehr an Bedeutung gewinnen. Der Ton ist, im Gegensatz zu den „*Römischen Reportagen*", persönlich und manchmal vehement. Bachmann positionierte sich eindeutig gegen einseitige, parteiliche Kommentare und die Kategorisierung des politischen Denkens in rechts oder links, indem sie für eine kritische, überparteiliche Meinungsbildung steht. Der Grund für ihre Positionierung außerhalb politischer Systeme und ideologischen Denkens liegt in ihrer Einsicht in die Vielfalt Europas, in die Unterschiede zwischen den einzelnen Ländern, ihren „politischen und gesellschaftlichen Wirklichkeiten", die „in jedem Land anders, (...) ungeheuer anders in Österreich als in Deutschland" und „noch einmal anders zwischen Deutschland und der Sowjetunion oder Deutschland und Amerika" (GuI: 117) sind, und deshalb kein „objektives Urteil" zulassen. Bachmann sieht in der Beschäftigung mit europäischen Fragen die Möglichkeit der Überwindung dessen, was sie als „Korsett" (GuI: 48f.) aus Meinungen und Überlegungen bezeichnet.

So wird der Entwurf „*Europa und Marxismus*" zu einer scharfen Kritik an dem eng gesehenen, „in bescheidene, realpolitische Überlegungen verkleidet(en)" (KS: 371) Europa-Konzept von Pietro Quaroni, der zwischen 1958 und 1961 als italienischer Botschafter in Bonn amtierte. Nach der Vorstellung seines machtpolitischen Ansatzes – „Ein starkes Europa als Ziel, wir nicht mehr als Satelliten, sondern dritte Macht,

bündnisfähig mit Amerika. Der Weg dazu: Begeisterung in der Jugend Europas für diesen Europagedanken erwecken (für ein nicht neutralistisches), etwas, das es verlohnt, dafür zu sterben“ (KS: 371) –, argumentierte Bachmann gegen Quaronis Europapolitik-Auffassung, die sich auf die Stärkung der westeuropäischen Mächte im wirtschaftlichen, politischen, militärischen und ideologischen Kampf gegen die sowjetische Macht reduzieren lässt. In theoretischer Hinsicht sah Bachmann das marxistische Modell des 19. Jahrhunderts von den Aktualitäten des 20. Jahrhunderts in seiner Anwendungsmöglichkeit überholt und hielt die Verwirklichung des Kommunismus und die Geburt des neuen Menschen für unmöglich, weil jeder „neue Mensch“ immer noch der alte ist, der „einen neuen Anzug“ trägt (KS: 372). Deshalb sah sie am Ende keinen „Grund zur Aufregung“ (KS: 373). Quaronis Vision über Europas Entwicklung zu einer dritten Macht auf der Seite der USA und gegen die Sowjetunion gilt für Bachmann als machtpolitisches „Experiment“, „Karikatur“ oder „Denkspiel“, in dem die Vernunft der Dummheit Platz einräumt (KS: 371f.). Dieses Politikverständnis findet man auch in den theoretischen Ansätzen des Nachkriegssurrealismus, als Breton und andere Surrealisten beispielsweise sich von der kommunistischen Ideologie entfernten, um eine engagierte, parteiunabhängige Kunst und Literatur zu fördern.[395] Auch Bachmann versucht in ihren politischen Schriften ein anderes Politikverständnis im literarischen Leben zu pflegen, das, so Göttsche, „die existentialen und sozialen Leiderfahrungen des einzelnen ernst nimmt und ein Denken jenseits ideologischer Zwänge ermöglicht“.[396] In diesem und nicht in einem revolutionär-anarchistischen Zusammenhang ist Bachmanns Kritik am mangelnden Aktionismus des Menschen zu verstehen, die für die Autorin nichts anderes heißen, als ein „Hände in den Schoß legen“, die „Annahme des Bösen“, „ein Jasagen zu einer Welt, die ich nicht gutheißen kann“ und „vor allem eine Lähmung“ (KS: 372).

Bachmanns Europa-Konzept ging über die West-Ost-Teilung hinaus, wie sich im Entwurf und in der edierten Fassung des „*Tagebuchs*“ zeigt, indem sie beispielsweise den deutschen Blick auf die Berliner Mauer wie auf „eine Mauer von Kafka“, „ein Symbol“ oder „ein Mythos“ statt „eine Realität aus Beton und Stacheldraht“ (KS: 378) scharf kritisierte. Freiheit, Frieden und Wirklichkeit seien bloß Parolen, deren Sinn verloren gegangen ist. Gegen eine strenge Positionierung der europapolitischen Ansätze auf der westlichen Seite und für eine mindestens so starke Orientierung nach Osten und

[395] Vgl. André Breton: „Der politische Standort der heutigen Kunst“ und „Für eine unabhängige revolutionäre Kunst“, in: Metken 1976: 164-187.
[396] Göttsche 2006: 60.

ein ideologiebefreites, europäisches Denken in politischer, wie auch in literarischer Hinsicht (IV: 70), plädierte die Autorin in ihren tagebuchartigen Notizen für die Probenummer der „internationalen“ Zeitschrift „Gulliver“ – ein gemeinsames Literaturprojekt der drei westeuropäischen Länder Frankreich, Italien und Deutschland.[397] Den europäischen Integrationsprozess sah sie nicht nur auf die wirtschaftliche, militärische oder politische Integration beschränkt, die dann noch nur unter westlichen Ländern stattfinden solle, sondern als ein übergreifendes Phänomen, das die Vielfalt der Länder, der Kulturen und der Sprachen miteinbeziehen müsse. Das Modell des europäischen Binnenmarktes – „Supermarket Europa“ –, der „an die Stelle individueller Unternehmungen getreten ist“ (IV: 73), könne beispielsweise auf geistige Entwicklungen nicht angewendet werden, weil diese national und individuell bestimmt sind, d.h. deshalb könne kein „Supermarket des Geistes“ gegründet werden (IV: 70). Ihre Kritik richtete sich somit auch gegen allgemeine, denkvernichtende Phrasen wie „Versöhnen“ oder „sich Verbünden“ (IV: 66), die als Kennzeichen eines inkonsistenten Denkens in die Sprache eingehen. Die Integration der europäischen Länder setzte für Bachmann weder die komplette Isolation, noch „eine Vereinigungsgier mit allem und jedem“ (IV: 71) voraus, sondern eine kritische Haltung, die sich in „Sondieren, Reden und Dagegenreden“ (IV: 71f.) manifestiere. Gleichzeitig plädierte sie für ein bürgernahes Europa und war mit diesem Konzept unseren gegenwärtigen europapolitischen Debatten Jahrzehnte voraus, indem sie den „bezahlte(n) und gekaufte(n) Berufseuropäer(n)“, die Europa zum „Gegenstand“ der Wissenschaft und der Fachexpertise machen wollen, ihr Misstrauen aussprach (vgl. IV: 74). Bachmann wünschte sich ein grenzenloses Europa, in dem die Identität der Völker und die Vielfältigkeit der Sprachen und Dialekte aufrechterhalten bleiben (vgl. IV: 77).

4.6. Zusammenfassung

Bachmanns theoretisch-kritische Auseinandersetzung mit der politischen und literarischen Denkweise Westeuropas, mit der Möglichkeit der „Versöhnung von Politik und Poesie“[398] und allgemein mit europäischen Fragen zieht sich wie ein Programm durch ihr ganzes Werk hindurch. In den theoretischen Prosaschriften wird das Verhältnis von Poesie und Leben, Realität und Traum, Literatur und Politik thematisiert und eine

[397] Zum „Gulliver“-Projekt vgl. Weigel 1999: 383-397.
[398] Höller 2002: 8.

Literatur erstrebt, die, neben zahlreichen Differenzen, auch gewisse Affinitäten zur surrealistischen Poetik zeigt. Zwischen Bachmanns Interesse an der sozialpolitischen Situation Europas, dem revolutionären Ton in ihren theoretischen Schriften und der radikalen Kritik an allem, was die Freiheit und die Unabhängigkeit des Menschen beschränkt einerseits, und der sozialpolitischen Dimension des Surrealismus, der sich als eine totale Revolution im Sinne einer ästhetischen Befreiungsbewegung vom Denk- und Schreibrigorismus versteht andererseits, konnte in diesem Kapitel eine Parallele hergestellt werden. Der Einbezug gesellschaftlicher und politischer Themen in Bachmanns theoretischen Schriften zeigt, dass einige wesentliche Momente der surrealistischen Theorien in ihrer Aktualität nicht überholt sind.

Andererseits distanziert sich Ingeborg Bachmann in ihren theoretisch-kritischen Reflexionen von den frühen Theorien des Automatismus, der Anarchie oder des zur realen Gewalt führenden Aktionismus. Ihre Auseinandersetzung mit dem Phänomen der sozialen Gewalt mag den falschen Eindruck erwecken, dass Bachmann gegen sämtliche surrealistische Auffassungen eine kritische Position einnimmt. Bei einer differentierten Betrachtung des Surrealismus nach dem Zweiten Weltkrieg stellt man allerdings fest, dass viele surrealistische Werke keine Produkte des frühen automatischen Schreibens oder Malens und daher als selbstkritisch anzusehen sind. In diesem Zusammenhang nähern sich Bachmanns Ideen dem theoretischen Gedankengut des späten Surrealismus, das sich von der strengen Programmatik der 1920er und 1930er Jahre zu einem Pluralismus der Ideen, Visionen und Verfahren entwickelt hatte.

Trotz der historischen und gesellschaftlichen Distanz, in deren Folge ein eigenes Verhältnis zur Nachkriegsrealität hergestellt wird, bestehen die Gemeinsamkeiten zwischen Bachmann und dem Surrealismus darin, dass große Themenkomplexe wie Leben und Kunst (Dichtung), Traum und Realität, Wahnsinn, Zufall und Sprache in die theoretische und literarische Auseinandersetzung mit der geschichtlichen, sozialen, politischen und kulturellen Aktualität des letzten Jahrhunderts miteinbezogen werden. Nicht nur der Surrealismus arbeitet mit Ambivalenzen und Widersprüchen, sondern auch Bachmann setzt Akzente auf logische und sprachliche Inkonsistenzen, die mittels der Traum- oder Wahnpoetik zur Entstehung innovativer Schreibmodelle führen. Nicht die schöne Welt und der Traum der Romantiker, sondern eine dunkle, widersprüchliche Wirklichkeit und Alpträume nisten sich vor dem Hintergrund der Kriegszerstörungen in Bachmanns Prosa ein. Im „*Todesarten*“-Projekt setzt sie diesen Verinnerlichungsprozess fort, der ihr Werk dadurch jenseits der surrealistischen Theorien projiziert.

5. Ingeborg Bachmanns literarische Begegnungen mit dem Surrealismus

Während manche theoretische Schriften Bachmanns eine Korrespondenz in den surrealistischen Ideen und Theorien finden, die, wie im vorigen Kapitel gezeigt, von einem Surrealismus-Verständnis ausgehen, das über die historischen, kulturellen und geographischen Grenzen seiner französischen Ursprünge hinausweist, stellt sich gerade ihre Erzählprosa als eine Fortsetzung und Verinnerlichung dieser surrealistischen Ideen und Dispositive dar, die ihr zur Erprobung und Findung einer eigenen Stimme in der europäischen Nachkriegsliteratur verhalfen. Die Autorin zeigt in den essayistischen Schriften ihre Bereitschaft, über alle Grenzen hinweg zu schauen, neue Erfahrungen mit der Realität zu machen und in die Literatur umzuschreiben, indem sie neue Formen und Ausdrucksmittel erprobt. Bachmanns Prosatexte ab den 1960er Jahren stellen in spätsurrealistischer Manier die menschliche Wahrnehmung sowie das Realitäts- und Sprachverständnis in Frage, wie in den folgenden Kapiteln gezeigt werden soll.

Bachmann gelingt es, durch fließende Übergänge in ihren Erzähltexten, die sich im Rezeptionsprozess bemerkbar machen, konventionelle Realitäts- und Schreibmodelle der Nachkriegszeit zu hinterfragen und sie dadurch zur Konstruktionsgrundlage für ihr eigenes Projekt („*Todesarten*“) zu machen. Hier steht Bachmanns kritischer Ton in Anbetracht der Gräuel der nationalsozialistischen Zeit und der dagegen gerichteten Revolte ihrer Erzählfiguren nicht mehr in Verbindung mit dem historischen Surrealismus. Ihre literarische Methode sollte sich spätestens nach dem Erzählband „*Das dreißigste Jahr*“ (1961) noch einmal ändern. In der Entwicklung der Autorin von der frühen Lyrik der 1950er Jahre und bis zum „*Todesarten*“-Zyklus in den 1960er Jahren (ab 1963) bedeutete dies einen neuen Schritt. Diese „Veränderung der literarischen Methode“ sei nach Holger Gehle der wesentliche Grund für das Schweigen der Autorin nach der Veröffentlichung ihres ersten Erzählbandes, welches als „ganz neue, realistisch-surrealistische Textarbeit im Hintergrund“ betrachtet werden müsse.[399] Insofern ist das Schweigen mehr als die in der Forschung bekannte „Schreibblockade“ zu verstehen. Ab dem „*Todesarten*“-Projekt und ansatzweise auch in den Prosagedichten aus dem Nachlass thematisierte die Autorin die Überschreitung der Grenze zwischen dem poetischen Ich und der Außenwelt, die sie durch die Verlegung der Handlung ins

[399] Gehle 1995: 170f.

Innere und den Einbezug von Träumen, Alpträumen und Visionen in den Alltag der Erzählfiguren vollzog. Dabei griff sie auf die surrealistische Poetik der Konfrontation und Aufhebung der Gegensätze, sowie auf die Befreiung des Menschen von einer rationalistischen Weltauffassung und konventionellen Sprachmustern.

In seinem Aufsatz „*Der Surrealismus und die Malerei*“ definierte Breton die „Surrealität“ weder als ein Über- noch ein Außerrealitätssein, sondern als immanente Realität: „Alles, was ich liebe, alles, was ich denke und fühle, macht mich einer Philosophie der Immanenz geneigt, wonach die Überrealität der Realität selber innewohne (weder über, noch außer ihr stehe).“[400] Die Existenz einer solchen „Überrealität“[401] vorausgesetzt, zu der der Alltagsverstand keinen Zugang findet, fühlten sich die Surrealisten zu einer permanenten Suche danach angetrieben, die sich nicht nur in ihren künstlerischen Werken, sondern auch in ihrer allgemeinen Lebenseinstellung spiegelte. So erreichte eine der grundlegenden Ideen der Vereinigung von Leben und Kunst, die sich wie ein roter Faden durch die ganze Epoche der Avantgarde zieht, ihren Höhepunkt im Surrealismus. Durch den forschenden Blick nach Innen und durch den Wunsch, das Unbewusste und die Fantasie zu befreien, durch die Einbeziehung von Traum, Wachtraum, Vision, (rauschhafter) Halluzination und Wunderbarem in das Alltagsleben, durch verschiedene technische Mittel und Verfahren (v.a. Assemblage, Collage, Frottage), die – wie im dritten Kapitel skizziert – zur Ausprägung einer surrealistischen Poetik beigetragen haben, sowie nicht zuletzt durch eine eigene geistige, vielmehr revolutionäre und teilweise anarchistische Haltung konnte sich der Surrealismus als höchste ästhetische Form der Avantgarde-Bewegungen etablieren. Das erklärt auch die Wiederaufnahme und den Versuch der Rehabilitierung der „entarteten“ surrealistischen poetischen Dispositive nach dem Zweiten Weltkrieg von einer engagierten Autorengeneration, der Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Gellu Naum und Peter Weiss angehörten. Die nächsten Kapitel werden paradigmatisch zeigen, wo und wie die österreichische Autorin sich den vielfältigen Entwicklungslinien der surrealistischen Poetik in Europa annäherte und sich von ihr wiederum entfernte.

---

[400] Zit. n. Waldberg 1965: 24.

[401] Das Wort „Überrealität“ hat in der Auffassung Bretons seine semantische Bedeutung als *über der Realität liegende* Realität verloren und fasst in diesem Sinne alle surrealistischen Merkmale zusammen. Der Begriff verweist nicht auf sich selbst; es handelt sich um eine bewusst zerstörte sprachliche Reflexivität zu Gunsten des Wort- und Sinnfreiheitsgewinns.

5.1. Die Subversion der Wahrnehmung. Die Konfrontation und Aufhebung der Gegensätze – der Entwurf einer „neuen Welt“

„*Aber wo gibt es diese Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann?*“

Ingeborg Bachmann (II: 147)

Zwischen Bachmanns Kritik an der westeuropäischen Nachkriegsmentalität (vgl. Kap. 4.5) und der bekannten Vorliebe der Surrealisten für südlich und östlich liegende Landschaften, lässt sich schließlich ein „imaginärer“ Raum bilden, in der sich die mitteleuropäische, österreichische Landschaft geographisch und kulturell konstituiert. Hier machte die Autorin Ingeborg Bachmann ihre ersten Erfahrungen mit der Realität einer „Heimat an der Grenze“ (IV: 301) und träumte gleichzeitig von einer entfernten, heilenden Welt, wie sie es in „*Biographisches*“ zum Ausdruck bringt: „ich weiß nur, dass ich in einem Alter, in dem man Grimms Märchen liest, zu schreiben anfing, dass ich gern am Bahndamm lag und meine Gedanken auf Reisen schickte, in fremde Städte und Länder und an das unbekannte Meer, das irgendwo mit dem Himmel den Erdkreis schließt. Immer waren es Meere, Sand und Schiffe, von denen ich träumte“ (IV: 301). Wichtig scheint bei der österreichischen Dichterin die Suche nach einem Ort zu sein, der weder in einer äußeren, belegbaren Realität noch ganz in der Fantasie oder im Traum zu verorten ist, der nicht aus zeitlichen und räumlichen Dichotomien entsteht, sondern gerade diese Dichotomien durchquert und sich als unerreichbare „Insel“ oder „Lichtung“ darstellt. Ein solcher Ort wurde angestrebt, ständig gesucht und nicht gefunden, wie die Schlussfolgerung der Erzählung „*Undine geht*“ nahelegt: „Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. (...) Keine Lichtung wird sein“ (II: 254, 262).

Die Aufhebung der Gegensätze durch ihre gegenseitige Konfrontation, die Überschreitung und Auflösung der Grenzen zwischen dem Ich und der Außenwelt oder das Zusammentreffen der Widersprüche in einem erstrebten, erahnten, jedoch unerreichbaren Ort sind auch im Surrealismus, unabhängig von dessen historischen Entwicklungsphasen, die Merkmale einer dialektischen Bewusstseinshaltung sowie das Leitprinzip für die menschliche Erkenntniserweiterung und den Aufbau einer neuen Welt. Dieses Prinzip der Zerstörung vor der Erneuerung definierte nach dem Zweiten Weltkrieg vor allem die dialektische Auffassung des rumänischen Surrealismus, die – wie Bachmanns Begriff der „Utopie“, Celans „U-topie“ oder Naums „Pohesie“– auf die

Zukunft gerichtet war. Barbara Wiedemann sprach von der utopischen Hoffnung der rumänischen Surrealisten für eine „noch zu schaffende Wirklichkeit“.[402] Neben dieser dialektischen Haltung und dem poetischen Visionarismus – z.B. Naums Verständnis der Poesie als Vision – hatte die Ungebundenheit und Unabhängigkeit der Dichtung auch Paul Celan an dem rumänischen Surrealismus fasziniert (vgl. Kap. 3.2.2). Ähnlich der Suche Celans nach dem immateriellen Ort der Dichtung – dem *Meridian* – stellt sich Bachmanns Dichtung als die Suche nach der unerreichbaren „Insel“ / „Lichtung“ dar.

Die ständige Überschreitung von geographischen, kulturellen, individuellen, sprachlichen und geschlechtlichen Grenzen in Bachmanns Texten gibt ihrem Prosawerk seine einheitliche Dimension, die bislang noch nicht erforscht wurde. Das Forschungsinteresse wendet sich deshalb im folgenden Analyseteil der surrealistischen Poetik der Konfrontation und Aufhebung der Gegensätze in Ingeborg Bachmanns Erzählprosa zu. Vor diesem Hintergrund können die antagonistischen Konstellationen Nord / Süd bzw. Ost / West, Großstadt / Provinz, Raum / Zeit, Oben / Unten, Außenwelt / Innenwelt, Mann / Frau neue Interpretationsvalenzen bekommen und als mögliche ‚Stützpfeiler‘ für die Konfiguration einer surrealistischen Poetik in Bachmanns Prosa erfasst werden. Auf das dialektische Verhältnis von Realität und Traum, Vernunft und Wahn werde ich im nächsten Kapitel dieser Arbeit ausführlich zu sprechen kommen.

5.1.1. Nord – Süd, Ost – West

Die südlichen und östlichen Grenzgebiete, wobei mit „Grenzen“ nicht nur die geographischen und kulturellen, sondern auch die mentalen Grenzen – die Grenzen des Denkens, der Vorstellungskraft, der Sprache – gemeint sind, sind ein wiederkehrender Topos in Bachmanns literarischen Schriften. Man muss nur an die ungarische Pusta aus der Legende der Prinzessin von Kagran in „*Malina*“ oder an die ägyptischen, sudanesischen und lybischen Wüstenlandschaften in den Franza-Buchvariationen denken. Die Bezüge zu einer realen oder poetisch konstituierten südöstlichen Topographie[403] sind zahlreich; sie kommen sowohl in den Erzählbänden und in „*Malina*“, als auch in den Romanentwürfen und Erzählansätzen des „*Todesarten*“-Prosaprojektes vor. Bachmanns literarische Projektion auf südlich und östlich liegende

[402] Wiedemann 1985: 117.
[403] Sigrid Weigel spricht in ihrem Bachmann-Buch von der „Akzentuierung einer nach Süden und Osten orientierten europäischen Topographie“, die sich schon in Bachmanns Lyrik (v.a. in den Italien-Gedichten) andeutete. Vgl. Weigel 1999: 354.

geographische Gebiete, die gewiss auch biographische Gründe hat[404], spielt eine zentrale Rolle in der permanenten Suche ihrer fiktionalen Gestalten (das Malina-Ich, Franziska und Martin Ranner, Elisabeth Matrei usw.) nach dem utopischen Ort, wo alle Grenzen zusammenlaufen. Allein durch die Wiedergabe dieses Suchaktes (des „Wie“) gelingt es Bachmann, den Kontrast Ost-West zu entschärfen und die in geographischer und sprachlicher Hinsicht als logisch empfundenen Antithesen zu vereinigen. Es ist bei ihr keine Vereinigung im buchstäblichen Sinne, sondern eine Synthese auf poetischer Ebene, die als Produkt einer neuen Denk- und Sprachbewegung zu verstehen ist.

Die kritische Auseinandersetzung der Surrealisten mit dem Krieg und dessen Ursachen, die in der rationalen Entwicklung der westlichen Zivilisation liegen, führte zur Suche nach fremden, exotischen, südlich und östlich liegenden Landschaften. Die Entdeckung anderer Traditionen, die oft, anders wie bei Bachmann, unter dem Zeichen des Aberglaubens, der Magie oder des Mythischen stehen, sowie der Versuch der Surrealisten, diese Dimension der Fremde in die westliche Kulturtradition durch ihre Werke und Aktionen zu integrieren, stellen letztlich den Versuch dar, sich von einer rationalistischen, dichotomischen Welt zu entfernen und dem Inneren, d.h. dem Gefühlsleben, mehr Platz einzuräumen. In diesem Prozess des inneren Wandelns von West nach Ost und umgekehrt werden Differenzen nur begrenzt sichtbar. Die südöstliche Orientierung ist Teil eines Erkenntniserweiterungsprozesses, in dem die Gegensätze miteinander konfrontiert und in poetischen Bildern vereinigt werden, und dadurch eine neue Wahrnehmung erzwingen. In den fernen, südöstlichen Landschaften entstehen Bilder von einer surrealistischen Schönheit, die mit der vernünftigen, systematischen Anordnung von bekanntem Bildmaterial nichts mehr gemeinsam haben.

In Bachmanns Jugenderzählung „*Das Honditschkreuz*“ verkörpert die Figur des Windischen Mate Banul das Verlangen nach der Auflösung der geographischen und sprachlichen Grenzen zwischen Ost und West. Die Windischen, als deutschsprachige Slowenen, vereinigen in sich und in ihrer Sprache die slowenischen (östlichen) und deutschen (westlichen) Traditionen. Sie sind in Bachmanns Erzählung ein wichtiges kulturelles Element im Prozess der Vereinigung der Gegensätze: „Die Windischen leben

[404] Ingeborg Bachmann wurde 1926 im südlichen Kärnten, in der österreichischen südöstlichsten Landeshauptstadt Klagenfurt geboren. Die Mutter, Olga Bachmann, kam aus dem östlichsten Bundesland, das an „Böhmen“ und Ungarn grenzte; ihr Vater, Matthias Bachmann, stammte aus Obervellach bei Hermagor im Gailtal, im Dreiländereck Österreich-Italien-Slowenien. Vgl. dazu Beicken 1988, Höller 1999: 20, Bartsch 1997: 169, Golisch 1997: 17-26. Außerdem lernt sie als junge Philosophiestudentin den aus Czernowitz vertriebenen Dichter Paul Celan in Wien – der Station seiner Durchreise von Rumänien (Bukarest) über Ungarn nach Frankreich (Paris) – kennen, mit dem sie eine langjährige Freundschafts- und Liebesbeziehung verbindet. Vgl. v. a. Weigel 1999: 410-453, Höller 1999: 57-64, Emmerich 2001: 74-81.

im Gailtal, ebenso wie überall im Süden Kärntens inmitten von Deutschen, sie haben ihre eigene Sprache, die weder von Slowenen noch von Deutschen so richtig verstanden wird. Mit ihrem Dasein ist es, als wollten sie die Grenze verwischen, die Grenze des Landes, aber auch der Sprache, der Bräuche und Sitten. Sie bilden eine Brücke, und ihre Pfeiler sitzen gut und friedlich drüben und herüben. Und es wäre gut, immer so zu bleiben“ (II: 491). Durch das Wort „Brücke“ wird versucht, die erstrebte Verwischung der Grenzen in einem visuellen Bild zu materialisieren – eine Brücke mit Pfeilern –, das einen starken Bezug zur Wirklichkeit aufweist und gleichzeitig für den Vereinigungsgedanken steht. Obwohl die Windischen eine Sprache sprechen, die Elemente des Slowenischen und des Deutschen enthält, funktioniert diese Sprache wie eine neue, eigene Sprache, die als fremd und entfremdend wirkt. Die Vertreter der osteuropäischen Völker treten in Bachmanns Prosa meistens zusammen auf; allein durch ihre Anwesenheit werden sie Teil eines kulturellen Integrationsprozesses auf poetischer Ebene. Mate Banul aus dieser Jugenderzählung oder Mara aus der Erzählung „*Ein Schritt nach Gomorrha*“ – „eine Slowenin, halbe Slowenin, von der Grenze, jedenfalls aus dem Süden, der Name klingt auch danach“ (II: 188) – sind nur einige von Bachmanns fiktionalen Gestalten, die eine geographisch-historische Realität der Grenze in sich mittragen, in ihrem eigenen Handlungsraum die Perspektive nach Süden und Osten erweitern und dadurch die Grenzen in kultureller Hinsicht auflösen.

In der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ trifft die männliche Ich-Gestalt in der „Strandgutstadt“ auf „die Kreuztischdecken der Slowaken und die pechigen Schnurrbärte der Montenegriner, die Eierkörbe der Bulgaren und ein(en) aufsässige(n) Akzent aus Ungarn“ (II: 127). Slowakei, Montenegro, Bulgarien und Ungarn treten miteinander in Verbindung; sie werden, trotz unterschiedlicher Traditionen, ineinander und innerhalb einer westlichen Stadtlandschaft verschränkt. In ihrem Erzählungsband „*Simultan*“, wie auch in anderen „*Todesarten*“-Texten, wird die südliche und östliche Topographie in der Weise verinnerlicht, indem sie mit individuellen Erfahrungen der Protagonisten überschrieben werden, so dass sie keiner real-geographischen, sondern einer inneren Realität entsprechen. Dieser Gedanke kommt auch in Celans Meridian-Rede vor, indem der Dichter seinen Geburtsort auf einer imaginären Landkarte sucht und nicht findet. Sigrid Weigel spricht über eine „imaginäre Topographie“ bei Bachmann, die eine „Verschachtelung“ der Orte auf der Weltkarte in der Form einer

„téléscopage“ ermöglicht.[405] Im Begriff der „téléscopage“ lösen sich nun die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fantasie völlig auf, d.h. die imaginären Landschaften, die ihren Bezug zur Realität nicht verloren haben, stellen eine andere Realität dar, indem sie untereinander kombiniert, auf- und auseinander gebaut werden.

Über die realen und erfundenen Figuren südlicher oder östlicher Abstammung, die in den westlichen Erfahrungsräumen mit positiven Auswirkungen eingebunden werden, wird das Verhältnis West-Ost umdefiniert. In der Erzählung „*Simultan*“ war David Lubin, der Gründungsvater der Landwirtschaftsorganisation FAO, ein „Bursche“ aus Osteuropa, der auf seiner Reise durch die Welt bemerkt hatte, „dass schon ein paar Kilometer weiter die Leute nichts mehr wussten von den Erfahrungen der anderen, von den Erfahrungen über die Kultivierung, über ein anderes Wetter, über anderen Aberglauben, über Dinge, die das Korn betrafen, die Melonen und das Vieh“ (KA 4: 84). David Lubin gilt nicht nur als Grenzüberschreiter im buchstäblichen Sinne, sondern auch als Verbindungselement zwischen West und Ost, zwischen Nadja und Mr. Frankel, die, „wenn sie nachforschten, auch ungefähr (aus Osteuropa) herkamen“ (II: 305) und einander im Westen begegnet sind. Mit Russland oder Griechenland verbindet die alte Frau Jordan aus der Erzählung „*Das Gebell*“ eine Arbeitserfahrung, die sie innerhalb von zwanzig Jahren als Gouvernante bei einem Prinzen Schebratzkoj (KA 4: 278) oder, wie in den späteren Textstufen bis zur edierten Druckfassung, bei einer reichen griechischen Familie aus Athen (KA 4: 282, 293) machte. An diese Erfahrungen erinnerte sie sich gerne im Gespräch mit Franziska Jordan, in dem sie den Eindruck hinterließ, dass sie die bewegtesten und leidenschaftlichsten Facetten ihres Lebens darstellten.

Die südliche und östliche europäische Topographie wird durch das Phänomen der realen, historischen Grenzverschiebungen charakterisiert; so ist der Bezug zum Süden und Osten bei Bachmann ein Bezug auf eine territoriale Dynamik, die Herr Matrei in „*Drei Wege zum See*“ beispielhaft kommentiert. Indem er den „irrsinnigen Nationalismus“ der Österreicher anprangert, richtet Elisabeths Vater den Blick auf das Grenzgebiet zwischen Rumänien und Bulgarien – die Süd-Dobrudscha –, das bis 1940 (das Jahr der Abtretung an Bulgarien) Gegenstand wiederholter Grenzverschiebungen war, oder auf die Einteilung des ehemaligen Jugoslawiens nach 1918 in sieben Provinzen, darunter auch Serbien, Kroatien, Montenegro, Bosnien-Herzegowina und

[405] Vgl. Weigel 1999: 358.

Slowenien (vgl. KA 4: 630). Herr Matreis Beschäftigung mit diesen historischen Fakten entspricht seiner emotionalen Suche nach einer beinahe verloren gegangenen Welt: „Seine letzte Reise hatte er allein und nach Sarajewo gemacht mit siebzig Jahren“ (II: 442).

Bachmanns osteuropäische Topographie ist eine Topographie des Inneren, der Emotion und der Selbstfindung. Fiktive Figuren wie Trotta, der in Bachmanns Erzählung, wie in Joseph Roths Romanen „*Radetzkymarsch*“ und „*Die Kapuzinergruft*“, aus Slowenien (Sipolje) kommt[406], oder Manes, der aus Galizien (Zlotogrod) stammt und mit dem Elisabeth eine ekstatische Liebesnacht verbringt, oder Branco, der Vetter von Trotta, der Elisabeth insgeheim geliebt hatte und zum Zeitpunkt ihrer Begegnung in Ljubljana lebte (II: 474), sind Projektionen von Elisabeths Gefühlsleben. In ihrem Erzählfragment „*Gier*“ sucht Elisabeth Rapatz die Nähe des jungen montenegrinischen Försters Sascha, der von ihrem Ehemann, Bertold Rapatz, als ein dummer „Syphilitiker“ angesehen wurde: „Elisabeth sah sich nach dem Syphilitiker um, lächelte zu oft, kam ihm nahe, aber der Montenegriner kam nicht auf die Idee, er war hoffnungslos dumm, und da musste sie Rapatz recht geben.“ (KA 4: 494). Das triebhafte Verhalten Elisabeths und die perverse Natur ihres Ehemannes, der sie später noch zu einer Liebesaffäre mit Sascha treibt, führen zum tödlichen Ende für alle drei Beteiligten. In „*Gier*“, „*Zeit für Gomorrha*“ oder in den frühen Textstufen des Romans „*Malina*“ werden die aus Osteuropa stammenden Personen als fleißige, vertrauenswürdige Aushilfen im Rapatz-Haushalt (Sascha aus Montenegro, Radmilla aus Slowenien und Milo aus Kroatien), als zuverlässige Sekretärinnen (Lina Žužek, später Frau Jellinek), aber auch als Diebe und Verbrecher dargestellt, die sich beispielsweise fremdes Geld skrupellos aneignen (der rumänische Flüchtling Karem Holzer aus Wien) – eine klare Kritik der Autorin gegenüber westeuropäischen Klischees.

Die Problematik der Grenzauflösung zwischen Ost und West auf narrativer Ebene durch den konsequenten Einbau von osteuropäischen Handlungsräumen und fiktiven Gestalten mit hauptsächlich slawischen Namen in die westliche Handlungswelt (Berlin, Wien etc.) gewinnt innerhalb des „*Todesarten*“-Projekts immer mehr an Bedeutung. Um die Leitfigur Eugen Tobai (Eugen Franz Josef), dessen Namen, trotz seiner niederösterreichischen Herkunft (KA 1: 115), mit der östlichen Topographie und mit dem Namen „des Prinzen Eugen von Savoyen, der Stadt und Festung Belgrad an die

[406] Vgl. Bachmann KA 4: 631, Bachmann GuI 121f., Lensing 1985 und Dippel 1995.

Österreichisch-Ungarische Monarchie zurückgebracht hatte“ (KA 1: 36) in Verbindung gebracht wird, fängt Bachmann bereits in den 1950er Jahren an, eine Romanhandlung zu entwerfen[407], worauf sie ungefähr zehn Jahre später in einem neuen Romanentwurf „*Todesarten*“ (Eugen-Roman II) wieder zurückgreift. Die Erzählfigur Eugen, die zunächst als „der junge Tobai“ (KA 1: 36) und später unter dem Spitznamen Florizel (KA 1: 89) die „*Todesarten*“-Konstellation prägt, wird Bachmann dann durch die Figur Malina, die ihrem einzigen beendeten Roman den Namen gibt, endgültig ablösen. An den südlichen Ort Villach, der nicht weit von der österreichisch-italienischen Grenze liegt, wo die leidenschaftlichen Begegnungen zwischen Sofia/Alda/Justine und ihrem Geliebten Piero/Tonio/Aldo[408] im Erzählentwurf „*Geschichte einer Liebe*“ fast „jedes zweite Wochenende“ (KA 1: 47) stattfinden, erinnert sich die weibliche Figur im Zusammenhang mit der Drau – dem Fluss, an dem die Stadt liegt und dessen Wasser „in der Erinnerung breiter, nachdrücklicher gegen Osten zieht“ (KA 1: 48). Ein Naturelement wird eingeführt – das gegen Osten fließende Wasser der Drau –, damit der südlich gelegene Ort (Villach), an dem sich westliche Charaktere (aus Italien und Österreich) treffen, eine zusätzliche östliche Dimension bekommt. Gleichzeitig wird das reale Naturelement, das als geographische Verbindung zwischen West und Ost in Form einer fließenden Grenze dargestellt wird, dermaßen in Sofias Erinnerung vergrößert, dass es letztlich als das „nachdrückliche“ Verlangen nach einer gemeinsamen europäischen Topographie interpretiert werden kann. Südlich und östlich gelegene Gebiete oder exotische Länder wie Ägypten und Madagaskar werden mit der Liebe und der Freiheit assoziiert (vgl. KA 1: 49), sie sind für Bachmanns Charaktere und für die Autorin selbst die wahre „Wirklichkeit“.[409]

In Bachmanns Preisrede „*Ein Ort für Zufälle*“ und im „*Wüstenbuch*“, die in der genetischen und literarischen Entwicklung des „*Todesarten*“-Projekts als wichtige konzeptionelle Vorstufen für „*Das Buch Franza*“ gelten[410], wird diese dialektische Bewegung zwischen Nord – Süd, Ost – West durch die Durchdringung kontrastierender,

---

[407] In der Kritischen Ausgabe wird der Entwurf „Eugen-Roman I“ als Teil der Entstehungsgeschichte des „*Todesarten*“-Projekts betrachtet und entsprechend kommentiert. Vgl. dazu KA 1: 35-46 und das editorische Nachwort zu Ingeborg Bachmanns „*Todesarten*“-Projekt in KA 1: 622-623.

[408] Ab hier werde ich diese Schreibweise verwenden, wenn ich mich auf literarische Figuren beziehe, die in verschiedenen Textstufen des „*Todesarten*“-Projekts jeweils andere Namen tragen. Auf die Angabe der Textstufen (TS I, II, III usw.) verzichte ich in diesem Zusammenhang aus Lesbarkeitsgründen.

[409] Nach der Ägypten-Reise kehrt Bachmann begeistert nach Berlin zurück und schreibt an Adolf Opel: „Dazu kommt, dass dieses unwahrscheinliche Ägypten eine Kraft hat, die anhält, die Wüste, die anhält, ich lebe davon nicht wie von einer Ration, sondern wie von einer Wirklichkeit“ (Opel 2001: 213).

[410] Vgl. dazu Editorisches Nachwort in KA 1: 625f.

wiederkehrender Topoi – Stadt und Wüste – innerhalb des gleichen narrativen Diskurses dargestellt. Danach werden die Kontraste durch die Einführung der europäischen Präsenz in der Wüste (das Ich im „*Wüstenbuch*“, Franza und Martin in „*Das Buch Franza*“) als Verbindung zwischen den zwei Welten – Orient und Abendland –, aufgehoben. Dadurch wird der europäische Erkenntnisraum erweitert. Der Orient gilt für Bachmann weniger als eine zivilisatorische Gegenwelt, sondern mehr als eine Alternative zur europäischen Welt; hier wird die Grenzauflösung sichtbar: „Der Orient, die Männer für die Männer, sie sind nicht homosexuell, sondern sie machen von beiden Möglichkeiten Gebrauch, aber wir verstehen das falsch, es muss etwas anderes sein, die Grenzverwischung, Triebverwischung, die als Möglichkeit gegeben ist“ (KA 1: 247). Nach der Entdeckung solcher Möglichkeiten im Sinne der Erlösung von einem Denken, das die Gegensätze unter dem Vorwand der Logik fördert, orientiert sich die Suche der Bachmannschen Figuren an der Wüstenlandschaft. Das Bild der Wüste als „unbebautes Feld“ (KA 1: 255) steht für den Ursprung des grenzenlosen Denkens: „Man kann nicht denken, nichts denken, ehe man in der Wüste war“ (KA 1: 274).

Eine bestimmte Aura der Magie umgibt die Wüste, die sich dem menschlichen Verstehen durch die herkömmliche Anwendung der logischen Denkstrukturen entzieht. Auf diese Art und Weise können auch keine Widersprüche entstehen, weil diese nur als Projektionen des konventionellen Denkens auftauchen – „es gibt keine *Sicherheit*, so wenig wie es *Unsicherheit* gibt und Gefahr. Die *Geborgenheit* und die *Gefahr* sind die Projektionen, die großen Einbildungen, die Verheerungen durch Einbildungen. Es gibt das alles nicht“ (KA 1: 282, H.v.m.). Die Reise in die Wüste ist in Bachmanns Erzählwerk eine Reise aus den „Wissbarkeiten“ (KA 1: 283) der rationalen Welt heraus und hinein in eine mystische Welt. Auf dieser Reise wird eine von außen nicht geregelte, gesetzlose und widerspruchsfreie Wirklichkeit entdeckt – die magische Realität des Alltags. So kommt das „*Wüstenbuch*“-Ich zur „Predigung der Wüste und unformulierter Gesetze, zu Schlucken, Bissen, Gängen, Schlafarten, die unter einer dünnen Kruste von Verständnissen anderer Art auf ihre Stunde gewartet haben, auf *das mystische Zusammengehen von Einatmen, Ausatmen, Gehen und Ruhen*“ (KA 1: 283, H.v.m.). Der Bezug zum Surrealismus, der Alltägliches und Wunderbares, Realität und Traum/Mysterium zusammenführt, ist an dieser Stelle deutlich. Die Wahrnehmung ist passiv – es wird gewartet; die magische Beziehung zur Welt vollzieht sich in einfachen Handlungen – Schlucken, Beißen, Atmen, Gehen, Schlafen. Die magischen Naturkräfte – die Kraft der Wüste – setzen die menschliche Imagination in Bewegung, die das

rationalistische Denksystem – die sogenannte „Kruste“ – auseinander bricht. Während bei Bachmann die Wüste als Entfernung von der (westlichen) Zivilisation, als Befreiung der Fantasie und innere Heilung gilt, gilt in Gellu Naums „*Zenobia*“ die Rückkehr in das Erdloch im Wald als ein Schritt in die Freiheit und Symbiose mit der Natur. Allerdings findet man im Abstieg in die Tiefe des Waldes bei Naum mehr Gemeinsamkeiten mit Celans Wiener Poetik der Vertikale oder der Tiefe (der Jené-Text) als in Bachmanns Poetik der Wüste, die nicht nur mit der Verlegung des Konflikts ins Innere, ins Private, sondern auch mit der Erweiterung und Verbreitung in die Horizontale (das Kollektive, die Geschichte) einhergeht.

Durch Franza in „*Das Buch Franza*“ werden jegliche freiheitseinschränkenden Manifestationen, die als „Gewohnheiten“, „Tabus“, „gesellschaftliche Deformierungen“ (KA 2: 28) eines Europäers bezeichnet werden, ihre Bedeutung in der Wüste verlieren; Franzas Reise in die Wüste ist eine Reise zu sich selbst und indirekt in das Innere jedes Europäers, die zur Missachtung der Konventionen und des Konventionellen hintreibt. Hinzu kommt noch die Assoziation der äußeren, geographischen Grenzen – Europa (die Stadt Wien, das Dorf Galizien) und Afrika (Ägypten, Libyen, Sudan) – mit den Grenzen des Sich-Selbst (KA 2: 73). Wenn nicht nur Europa, sondern überhaupt „alles“ für Franza in der Wüste „zu Ende“ ist (KA 2: 28), heißt das auch, dass die Grenzen hier hinfällig geworden sind. Das Bild der Wüste ist der Inbegriff der Auflösung der Grenzen: „Westufer, Ostufer, gleich welches Ufer, ist doch nur Wüste da und dort“ (KA 2: 110). Selbst die Identität (die Seelenlandschaft) gerät durch die Identifikation mit der Wüstenlandschaft in eine gedankliche Konfrontation, in der die Grenzen zwischen der Außenwelt und der Innenwelt verschwinden: Die Wüste und das Ich bilden eine Einheit. Nach dem Ausstieg aus dem Wüstenbus gingen in Franza „zwei Gegner aufeinander los, mit einer vehementen Entschlossenheit, ohne sich mehr zu sagen als: Ich oder ich. Ich *und* die Wüste.“ (KA 2: 251, H.v.m.).

Die Reisestationen des Geschwisterpaares Franza und Martin Ranner schließen südliche Ortschaften (z.B. Kairo, Aina Suchna, Hurghada, Luxor, Assuan, Abu Simbel, Gizeh, Wadi Halfa) oder nur die Perspektive auf die Ferne (z.B. der Golf von Akaba, die Mokkatamberge, das Rote Meer) in sich ein und fungieren so als innere Rekonstitution einer Welt, die durch Widersprüche ihren einheitlichen topographischen Aspekt beibehält: „In der Ferne, wieder am Roten Meer, weiter im Süden, das rote Arabien eingehandelt *gegen* das schwarze Ägypten“ (KA 2: 285, H.v.m.). Durch die Kombination der kontrastiven Farben „rot“ und „schwarz“ entsteht ein einziges

Wüstenbild, das Arabien und Ägypten auf visueller Ebene vereinigt, ohne dass diese einzelnen Orte ihre Eigenschaften verlieren. Kontraste und Oppositionen tragen an dieser Stelle nicht zu einer Dispersion und Separation der unterschiedlichen Elemente bei, sondern zu einem optischen Akt der Vereinigung. Dieselbe Rolle spielt auch die Wiederholung mancher Topoi im Kapitel „*Die ägyptische Finsternis*“, wie etwa der Besuch beim ehemaligen KZ-Arzt Dr. Körner. Hier werden unterschiedliche Zivilisationsaspekte und kulturelle Dimensionen auf einer Wahrnehmungsebene zusammengebracht. Franza funktioniert in diesem Zusammenhang wie ein „Filter“ zwischen nah- und fernliegenden, bekannten und unbekannten Realitäten. Gleichzeitig kondensiert sie diese unterschiedlichen Realitäten in der eigenen Wahrnehmung, die, wie ein Schwamm, ihre Merkmale aufsaugt und die Trennungslinien zwischen ihnen verwischt.

Bachmanns Schreibmodell der topographischen Übergänge von Nord nach Süd und von West nach Ost, die einem Prozess der ständigen Verschiebung und Transformation ausgesetzt sind, wurde aus der Geologie übernommen. In „*Das Buch Franza*“ zeigt sich dies in der textuellen Entwicklung der Bruderfigur Martin von einem jungen Wiener Historiker (KA 2: 18) zu einem Assistenten am Geologischen Institut in Wien (KA 2: 348). In der vierten Stufe des Paralipomenons zum Buch notiert Bachmann, wie die Gesteine einer bestimmten geologischen Epoche Übergänge zu einer anderen aufweisen, die nichtdestotrotz ihre eigene Separation nicht erkennbar machen: „Das Bild einer klaren Trennung der Gesteine wurde durch scheinbare Übergänge gestört, die durch eine Metamorphose vermutlich hervorgerufen wurden“ (KA 2: 351). Von dem morphologischen Bild der unsichtbaren Trennung geht die Autorin aus, wenn sie die Bildung des Gailtals an einer „Störungsstelle“ zwischen Süd-, Zentral- und Nordalpen dokumentiert (KA 2: 353) oder wenn sie für den Goldmann / Rottwitz-Roman das Gespräch zwischen Malina und dem Schriftsteller Klaus Jonas (früher: Maleta / Matejka) auf der Frankfurter Buchmesse entwirft, in dem die Erzählerfigur Malina von der Geschichte der Gräfin Eka Kottwitz / Aga Rottwitz zur Fanny-Goldmann-Geschichte, d.h. vom Schauplatz Deutschland zum Schauplatz Österreich übergeht. Diese Bewegung wird in der Erzählstruktur der Komposition sichtbar: Die Goldmann-Handlung („Rahmenhandlung“) geht von der Kottwitz / Rottwitz-Geschichte aus und schließt sie als „Binnengeschichte“ ein.[411]

[411] Vgl. dazu den textkritischen Kommentar zum Goldmann / Rottwitz-Roman in: KA 1: 574-589.

Die Vorentwürfe zur Onomastik der Titelgestalt des Romans „*Malina*“, die von „mit unsicherem Akzent“ ausgesprochenem „Eugen“ und „Florizel“ (KA 3.1: 119) über „Eugenius“, „Prinz Eugen, der edle Ritter“ (III: 20) in den Namen slawischer Herkunft Malina schließlich einmünden, gehen Hand in Hand mit einer bewussten Annäherung der fiktionalen Ich-Gestalt an nördlich und östlich liegende Gebiete (Norwegen, Serbien mit Belgrad, die ungarische Pusta), die in Folge des konventionellen Lernens, d.h. „nach einem Gehirnballast von Geschichte und Erdkunde, Sprachen und Logarithmen“ (KA 3.1: 119), zunächst schwer nachzuvollziehen sind. Mit der Einführung der Figur Malina findet hier, wie im Goldmann / Rottwitz-Roman, ein permanenter Übergang von Nord nach Süd, von West nach Ost statt. Eine simultane, quer durchzuziehende Bewegung auf der Horizontalen und in der Vertikalen führt dazu, dass sich entgegengesetzte topographische Elemente auf einer Projektionsfläche zusammenfinden, die, trotz ihrem Bezug zur Realität durch einzelne darauf verweisende Bestandteile, weder ganz der Realität, noch der Imagination entsprechen. So spielen das Motiv der Wüste und der grenzenlosen Welt zu Zeiten der Völkermigration – „Denn es gab damals keine Länder und keine Grenzen dazu“ (III: 66) –, sowie der Einsatz des Utopischen (Wüstenvisionen) und des Mythischen (die Befreiung der Prinzessin durch den Fremden) eine entscheidende Rolle im Erkenntnisprozess der Grenzauflösung, die bis zur Auflösung der Identitätsgrenzen innerhalb der Doppelgänger-Konstellation Ich / Malina führt.[412]

5.1.2. Großstadt – Provinz

Mit Bachmanns Verlegung der Handlung ins Innere ist meistens die Architektur einer Großstadt (Rom, Wien, Paris, Berlin, etc.) verbunden. Das Motiv der Großstadt als Wiederentdeckung des menschlichen Inneren, als Schauplatz zufälliger Begegnungen und als poetisches Modell der Grenzenlosigkeit hat Bachmann ebenso wie die Surrealisten fasziniert.[413] In den surrealistischen Werken spielen bekanntlich die Stadt

[412] „Ich quäle mich in meiner Doppelheit, die doch eines ist“ (KA 3.1: 209). Vgl. Summerfield 1976.

[413] In diesem Kapitel werde ich die Berührungspunkte zwischen Bachmanns Stadtbild und dem surrealistischen Großstadtbild im Prozess der Konfrontation und Aufhebung der Gegensätze zwecks einer Neustrukturierung des Wahrnehmungsprozesses erarbeiten und deshalb nicht auf die Bedeutung der Stadt in der Moderne (Baudelaire, Benjamin) als Schauplatz des Aufeinandertreffens des kulturellen und subjektiven Gedächtnisses eingehen. Hierzu vgl. insbesondere Weigel 1999: 364-372. Zur Wahrnehmung der Stadt mit Auswirkung auf die narrativen Verfahren und die Menschendarstellungsarten im Futurismus und Expressionismus vgl. Manfred Smuda: „Die Wahrnehmung der Großstadt als ästhetisches Problem des Erzählens. Narrativität im Futurismus und im modernen Roman“ und Jutta Hülsewig-Johnen: „Gesichter der

und vor allem die Großstädte (Metropolen) mit ihren Boulevards, Straßen, Kaffeehäusern, Restaurants, Bars, Hotels, Terrassen, Theater- und Operngebäuden, Kinos, Parks, Märkten, Plätzen, alten Statuen usw. eine wichtige Rolle. Auch ist das Städtebild im Surrealismus mit dem inneren Menschenbild (Emotionen, Gefühlen) untrennbar verbunden. Spaziergänge durch die Stadt, seltsame Begegnungen oder zufällig gefundene Objekte, die einem inneren Bedürfnis des Protagonisten entsprechen und sich öfters als lebensverändernd erweisen, kommen in diesem großstädtischen Universum vor und tragen schließlich zur Erweiterung des menschlichen Erkenntnisvermögens bei. Die Sehnsucht der Surrealisten nach der Wiedererschaffung der ursprünglichen Beziehung zwischen Menschen und Natur, die auf das Ideal der Romantik zurückgreift und die surrealistische Poetik der Nachkriegszeit, vor allem in Rumänien, beeinflusste (z. B. Gellu Naums Prosawerke), lässt die Bedeutung der Provinz und des ländlichen Lebens in das Städtebild einfließen, wie Louis Aragons Roman „*Pariser Landleben*“ nicht nur durch seinen Titel exemplarisch zeigte. Das Verhältnis der Stadt zur Provinz ist dynamisch ausgestaltet, es entstehen permanent Berührungspunkte, die durch die urbane Präsenz der aus der Provinz stammenden Menschen, durch Ausfahrten in die Provinz oder Träume, die dieses Verhältnis widerspiegeln, zum Ausdruck kommen. Die Realität und der Alltag bekommen in diesem Zusammenhang eine neue Bedeutung, sie werden einem ständigen Prozess der poetischen Transfiguration ausgesetzt.

Ingeborg Bachmann war begeistert von der „große(n) Vitalität Roms, die das Alte mit dem Neuen auf eine so unbegreifliche Weise zu verbinden versteht“ (GuI: 13) oder von der „Grenzenlosigkeit der Erscheinungen und Ereignisse“, die das „geheimnisvolle Dasein Manhattans, wie das aller Großstädte“ prägt (GuI: 24). Das poetische Großstadtbild bei Bachmann vereinigt das Reale mit dem Utopischen in Form von vielfältigen Möglichkeiten, wie sie am Beispiel der „utopischen Stadt“ Rom zeigt: „Rom wirkt nicht nur durch das Bestehende; es wirkt auch durch die in seinem vielschichtigen Dasein bestehenden Möglichkeiten“ (GuI: 23). Zukunftsvisionen und Vergangenheitsbewältigung fließen in die Gegenwart (das Heute) ein, die in Bachmanns Werk als die entscheidende und geeignetste Zeit für die systematische Sondierung der Realität gilt. Neben Großstädten wie Paris, Wien, Mailand, Venedig erscheint die Stadt Rom mit ihren Straßen und Plätzen in den literarischen Schriften Bachmanns als ein Ort

---

Stadt. Überlegungen zur Menschendarstellung in den Großstadtbildern des Expressionismus“, in: Smuda 1992: 131-182 bzw. 239-263.

zufälliger Begegnungen, die für die Entwicklung des narrativen Konflikts und der Denk- und Verhaltensweise der Figuren sehr bedeutend sind. In diesem Zusammenhang steht auch die Geschichte der jungen Malerin Anna Maria P., der das weibliche Erzähler-Ich aus der unvollendeten Erzählung „*Porträt von Anna Maria*“ in Venedig und Rom persönlich begegnet und über die es später, nach deren Tod, unterschiedliche Meinungen in Orten wie Paris und Mailand hört. Die zufällige Begegnung in Rom passiert nach einem Gespräch zwischen dem Ich und einem Freund, in dem das Ich versucht, sich gegen die Gerüchte zu wehren, die über eine feindliche Beziehung zwischen ihm und Anna Maria kursieren. Anschließend beschließt das Erzähler-Ich Blumen auf dem Markt zu kaufen und sieht dabei zufällig Anna Maria einen kleinen, „versteckten“ Platz in der Nähe überqueren. Bei der Beschreibung dieses Platzes und der Bedeutung des Augenblicks gewinnt der Leser einen kurzen Einblick in das Gefühlsleben des Ichs. Die ganze Umgebung (der Markt, der Lärm, die Verkäuferinnen, die Blumenfrau, der Muschelmann) ist plötzlich in diese zufällige Begegnung hineingezogen. Der Platz wird zum Mikrokosmos des pulsierenden, inneren Lebens und zum Ausdruck des Neuen. Das Ich spricht begeistert über den kleinen Platz in Rom, „der so schön und goldbraun im Abendlicht ist“ und den das Ich „nie überquerte, ohne etwas Neues zu entdecken, nie ohne Begeisterung über seinen rummelplatzhaften Lärm und seine exaltierten Marktweiber, den traurigen Muschelmann und die Blumenfrau“ (II: 55). Dieser „versteckte“ Platz in Rom erinnert an den Pariser Place Dauphine in „*Nadja*“, der auf die Erzählfigur Breton vergleichbar fesselnd wirkt. Der Place Dauphine ist „einer der zutiefst zurückgezogenen Orte“ in Paris, an dem er sich so gerne befindet, dass es ihm immer schwer fällt, den Platz zu verlassen: „Jedes Mal, wenn ich mich dort befand, (...) fühlte ich mich alle Lust verlieren, anderswo hinzugehen, musste ich mit mir selbst kämpfen, um mich aus einer sehr geschmeidigen, allzu angenehm zudringlichen und alles in allem erschöpfenden Umarmung zu befreien“.[414] Der isolierte Platz gilt hier, wie in Bachmanns Erzählung, als der Ort, wo der Mensch, neben anderen Menschen, vor allem sich selbst begegnen kann.

Die Vorliebe für Unterführungen und Passagen, die das surrealistische Stadtbild durch eine geheimnisvolle Aura ergänzen, die Oben und Unten, Außen und Innen trennt und gleichzeitig vereint, kommt in der Erzählung „*Jugend in einer österreichischen Stadt*“ bereits in der Namensgebung der Straße vor, wo die Kinder zuerst wohnen und

[414] Breton 1976: 65.

spielen. In der Erklärung des Namens „Durchlassstrasse“ kommen das Spiel als Produkt der Fantasie und die Realität als solche zusammen: „Die Durchlassstraße hat ihren Namen nicht von dem Spiel, in dem die Räuber durchmarschieren, aber die Kinder dachten lange, das wäre so. Erst später, als die Beine sie weiter trugen, haben sie den Durchlass gesehen, die kleine Unterführung, über die der Zug nach Wien fährt“ (II: 85). Weil der Durchlass die Hafenstadt K. mit der Großstadt Wien verbindet und die Beziehung zum ländlichen Raum im Bild dieser kleinen Stadt und ihrer Bewohner enthalten ist – der Leser erfährt am Anfang, dass die meisten Stadtbewohner aus den Dörfern kamen und es selten Menschen gab, die aus anderen Städten dorthin gezogen waren – fließen Dorf, Stadt und Großstadt in ein einheitliches topographisches Bild ein. Die typische großurbane Architektur (Ringe, Straßen, Gassen, Plätze), die in ihrer Onomastik noch Merkmale der ländlichen Landschaft versteckt (Getreidegasse, Heuplatz), bleibt trotz Kriegszerstörungen erhalten: „Stadt mit dem Viktringerring und St. Veiterring... Ringstraßen sollen genannt sein mit ihren Namen wie die großen Sternstraßen, (...) und alle Gassen, die Burggasse und die Getreidegasse (...), die Plätze nicht zu vergessen, der Heuplatz und der Heilige-Geist-Platz“ (II: 92).

Die Hauptstädte Paris und Wien kommen in Bachmanns Prosaschriften oft als Gegenpole vor: Während Wien eher für die konservative, statische Seite des Stadtlebens steht, ist Paris eine dynamische Metropole, die den revolutionären Geist des Menschen in Vordergrund stellt. Dementsprechend unterscheiden sich auch die in diesen beiden Städten lebenden Menschen voneinander. In der Erzählung „*Probleme Probleme*“ findet die Protagonistin Beatrix, dass die von Paris nach Wien angereiste Französin Jeanne „ein Monstrum (...) an Aktivität“ (II: 322) ist, die alles gleichzeitig wissen will und jedes Mal gegen die Wiener Konventionen verstößt: „man konnte schließlich nicht ein Hippie sein und auch noch in die Oper wollen, Riesenrad fahren und die Welt umstürzen, jedenfalls nicht in Wien“ (II: 323). In diesem Zusammenhang erscheint Wien auch in der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ als „Schweigestadt“, „Komödiantenstadt“, „Schüchterne Stadt im Zwiegespräch“, „Stadt der Witzmacher, der Speichellecker, der Spießgesellen“, „Peststadt mit dem Todesgeruch“ (II: 128), als „Türkenmondstadt“, „Barrikadenstadt“, „Endstadt“ (II: 127) und schließlich als „Stadt ohne Gewähr“ (II: 126). Aus diesem Grund werden exotische Reiseorte, die im Surrealismus als Orte der Befreiung galten, auch von Bachmanns Figuren immer mehr gesucht. Elisabeth Matrei fährt nach Indien, China, Persien und fliegt nach Saigon, um sich von den Arbeitsmustern „einer dilettantischen Wiener Redaktion“ (II: 413) zu

befreien, während Elisabeth Mihailovics / Rapatz – das narrative Bindeelement zwischen den Erzählungen „*Drei Wege zum See*“ und „*Gier*“ – von Reisen nach Afrika und Ostasien träumt (KA 4: 495), um der bedrückenden Atmosphäre im Haus Rapatz zu entkommen. Die Befreiung von der Wiener „tristen Wirklichkeit“[415] mit einem Flug nach Istanbul oder auf die Kanarischen Inseln wünscht sich auch Beatrix in „*Probleme, Probleme*“ (II: 343).

Die Faszination für die Weltmetropolen begleitet die Dolmetscherin Nadja in der Erzählung „*Simultan*“. Die internationale Natur ihres Berufs steht in enger Beziehung zur Topographie der Großstädte, die in ihrer Erinnerung verschiedene Namen tragen: „Bangkok, London, Rio, Cannes, dann wieder Genf unvermeidlich, Paris auch unvermeidlich“ (II: 286). Im Erzählfragment „*Die ausländischen Frauen*“ findet das männliche Erzähler-Ich die Stadt Paris „am schönsten“ (KA 4: 44). An London denkt die Fotografin Elisabeth Matrei in „*Drei Wege zum See*“ zurück, wenn sie ihren Vater in der Provinzstadt Klagenfurt besucht: „in Gedanken war sie noch in London, in diesen labyrinthischen Kaufhäusern und nicht in einer Familieneintracht aus einem Erinnerungsalbum, mit frischen Semmeln und heißem Milchkaffee“ (II: 404). Die provinzielle Atmosphäre wird mit festen Traditionen (Trachten, Milch und Semmeln) assoziiert, während der Großstadtatmosphäre eine dynamische, mit Geld assoziierte Dimension zugeschrieben wird. Die mit London verbundenen Lebensreflexionen und Erinnerungen der Protagonistin haben hier die Aufgabe, zwei entgegengesetzte topographische Elemente – Provinz und Metropole – zu verknüpfen. Die Dynamik der Stadt fehlt auch in Bachmanns Romanprojekt „*Stadt ohne Namen*“ nicht, vor allem nicht im „*Anna-Fragment*“. Dort ist Anna die Vertreterin des Stadtlebens – „mir ist die Stadt eingeschrieben“ (KA 1: 14); „sie trug die Stadt auf sich“ (KA 1: 16) –, und durch sie bekommt auch der Leser einen Einblick in die namenlose Stadt auf der anderen Seite des Flussufers. Während Anna die urbane Realität, „die unruhige trübe Lichterfülle der Stadt“ (KA 1: 19) wahrnimmt, ergänzt sie das Bild der gegenüberliegenden Stadt mit ihren Erinnerungen. Die Stadt tritt hier in Form von farbigen, roten, blauen, weißen und grünen, „großen Lichtreklamen“ – „Kosmos“, „Eos“, „Sirius“ – in ihrer kosmischen Dimension auf (KA 1: 19). Mit ihren Passagen, gepflasterten Straßen, Toren und Abwasserkanälen gilt die Stadt als Ort für rätselhafte Spaziergänge, aber auch als Bestandteil eines komplexen Desintegrationsprozesses, in dem die Stadt, wie die Welt,

[415] Vgl. dazu Textkritischer Kommentar in: KA 4: 577-584, S. 578.

sich organisch auflösen können[416], um danach neu gegründet zu werden: „Auf den Straßen verlieren sich die Schritte, sie wandern ab in verborgene Gänge, in die Kanäle und tausend andere Schlupfwinkel – das Pflaster seufzt auf und räkelt sich. Die kühlere Luft öffnet ihm die verstaubten Poren und führt ihm frisches Blut zu, Windblut“ (KA 1: 19). Das Bild des von der Nachtluft in die Pflasterporen hineingießenden „Windblutes“ stellt eine organische Metamorphose dar, die die ganze Stadt erfasst und in Bewegung setzt. Die Trennungslinie zwischen Annas Stadtvision und der Textrealität verschwindet, die Fantasie fließt in das Stadtbild ein, das als befremdend, surreal wirkt.

Die Stadt ist auch bei Bachmann ein Ort zufälliger Begegnungen, die sich für die weitere Entwicklung der Protagonisten als wichtige Lebensstationen erweisen. In den ersten Entwürfen zur Eugen-Figur lernt Eugen beim Mittagessen in der Botschaft die „Deutsch-Italienerin“ Leda Steiner kennen, die er „schon am nächsten Tag“ auf dem Weg zum Postamt und „noch am selben Abend“ im Kaffeehaus trifft. Eugen assoziiert diese zufälligen Treffen, die für ihn erst später eine Bedeutung bekommen, und zwar dann, wenn Leda zu seiner Geliebten wird, ausschließlich mit dem Leben in einer Großstadt, „weil er die Erfahrung gemacht hatte, dass man in großen Städten zu Häufungen von Treffen kommt, über die zwar keine Statistik aussagt, die aber nur <nach> statistischen Gesetzen erfasst wird“ (KA 1: 40). Innerhalb der städtischen Welt tauchen bei Bachmann eine Reihe von kleinen Elementen – Postamt, Café – auf, die das Wesen des „Zufalls“ mitbestimmen. Ähnlich den surrealistischen Gestalten sieht Eugen ein, dass die zufälligen Begegnungen mit einer bestimmten Lage seines inneren Gefühllebens verbunden sind. Während zufällige Treffen von den Surrealisten mit der Hoffnung auf eine absolute Liebe verbunden wurden (z.B. Bretons „*L'amour fou*“, Naums „*Zenobia*“), sind sie für Eugen Ausdruck seines Widerwillens. Durch die Kraft der Intuition werden solche Begegnungen hervorgerufen: „Er war amüsiert, als er sie noch am selben Abend in einem Café traf, in das er fast widerwillig ging, und das Widerwillige sollte fortan jedes Zusammentreffen mit ihr bestimmen“ (KA 1: 40).

Weiterhin verband in Bachmanns „*Eugen-Roman*“-Entwürfen oder in „*Malina*“ der Stadtpark mit dem Magnolienbaum die emotionale Seite des Alltagslebens in der Stadt mit der funktionellen, technischen Seite des Stadtverkehrs (u.a. Straßenbahnhaltestellen, S-Bahn Stationen, Autos, Taxi-Stände) und mit dem Gefühl der Isolation vom Stadttrubel (Vgl. KA 1: 45-46, 136; III: 18). Über diese emotionale Seite

[416] Zu den Bildern / Motiven der anorganischen und organischen Weltauflösung im Surrealismus und ihrer Widerspiegelung in der Literatur mit Bezug auf Jean Pauls Schriften vgl. Baratta 1972: 106-111.

bekommt der Stadtpark bei Bachmann auch eine erotische Dimension: Er ist Schauplatz verschiedener Liebestreffen und Lustszenen oder, wie bei Aragon, ein „Garten der Lüste“.[417] Bachmann nutzte diese surrealistische, erotisierende Funktion des Stadtparks aus und ordnete in „*Malina*“ solche Szenen einer kollektiven Vergessenheitskultur zu, die vor allem die Nachkriegszeit kennzeichnete. Die Stadtmenschen, die einmal Teil der „universellen Prostitution“ (III: 274) waren – „es muss jede einmal mit jedem auf dem niedergetretenen Rasen gelegen sein oder, gegen die Mauer gelehnt, gestöhnt, gekeucht haben, manchmal einige gleichzeitig, abwechselnd, durcheinander“ –, treffen sich nach einigen Jahren in der Nähe des Stadtparks oder im Stadtpark und begrüßen sich höflich, „als wäre nichts geschehen“ (III: 275). Der Stadtpark bekommt in Bachmanns Text eine historische Rolle zugeschrieben, denn er wird zum Refugium und Zufluchtsort vor der persönlichen Vergangenheit und gleichzeitig vor der grauenvollen, kollektiven Kriegsvergangenheit. Diese kritischen sozialen Implikationen sind bei Bachmann, anders wie im Surrealismus, neu, jedoch greifen sie auf das „alte“ Raster der erotischen Funktion des Stadtparks zurück, das für die surrealistische Poetik ein wichtiger Stützpunkt in der Beziehung Stadtleben (Außen) – Gefühlsleben (Innen) war. Die surrealistische Stadtpark-Motivik wird von der Präsenz der Statuen ergänzt, die eine Verbindung zwischen der Vergangenheit, der Gegenwart und dem inneren Leben schaffen. Die Statuen – ein beliebter surrealistischer Topos – markieren einen Raum, in dem Repräsentationen von jahrhundertalten, historischen Gestalten eine Gegenwartsprojektion bilden. Die Grenzen zwischen Leben und Tod verschwinden in der realen oder imaginären Materialität der Figur aus Bronze, Stein oder Kalk, die für das menschliche Gefühlleben plötzlich eine Bedeutung bekommt. Der „kalkweiße Pierrot“, der über dem Wiener Stadtpark in „*Malina*“ thront, ist ein Bindeelement zwischen der Vergangenheit („O alter Duft aus Märchenzeit“) und der Gegenwart des weiblichen Ich, die von der Liebe zu Ivan geprägt ist. Ähnliche Querverbindungen zur Beziehung zwischen Statuen und dem Gefühlsleben lassen sich häufig im Surrealismus finden, beispielsweise in Robert Desnos‘ Beschreibung der Rimbaud-Statue in Paris.[418]

In Bachmanns Roman „*Malina*“ kommen weitere beliebte Topoi wie beispielsweise die Straßen, Gassen, Viertel, Bars, Kaffeehäuser, Hotels, Kinos, Theater vor, die in jede Großstadtarchitektur als Merkmale der Zivilisation und Sozialisation hineingehören und im Surrealismus eine ergänzende emotionale Bedeutung für das

[417] Aragon in Gallissaires 1986: 54.
[418] Desnos in ebd., S. 50.

innere Leben bekommen. Sie dienen dazu, den geographischen, städtischen Raum (Wien) aus dem Inneren des Ich heraus zu betrachten und die inneren Bewegungen, Erinnerungen und Reflexionen darin widerspiegeln und aufgehen zu lassen. Es handelt sich hier um die Identifikation des Ich und seiner individuellen Geschichte mit der Hauptstadt und deren Geschichte. Die urbanen Architekturelemente werden bei Spaziergängen betrachtet, beobachtet, beschrieben und in Verbindung mit seelischen Prozessen gesetzt. In „*Malina*“ schlendern und reflektieren die Figuren tags und nachts auf den Wiener Straßen und Gassen. Die Polarisation des Gefühlslebens und die damit verbundenen Erinnerungen um das Stadtleben herum sind surrealistische Motive, die in „*Malina*“ deutlich verwendet werden. Bereits in der ersten Textstufe des Romans werden der Alltag des Ich und seine Erinnerungsfähigkeit in Verbindung mit der Wiener Architektur gebracht. Die Fahrten des Ich mit der Straßenbahn, die Umstiege am Schwarzenbergplatz, die nächtlichen Anrufe vom Café Heumarkt, die Verabredungen im Capri oder im Grünen Anker, die frühen Spaziergänge in der Schwarzenbergstraße, die Einkäufe in den Kaufhäusern auf der Mariahilfer Straße, all dieses – „die Straßenbahnen, die Kaffeehäuser und die Leute“ –, was das Ich unter dem Begriff „Wiener Gerümpel“ (KA 3.1: 7) zusammenfasst, gelten als Stationen der Reflexion oder als Ausgangspunkt für die genaue Rekonstruktion der Erinnerungen des Ich. Im letzen Teil des Romans scheint das Großstadtbild von Paris mit der Umgebung der Rue Monge und des Place de la Contrescarpe sowohl in direktem Bezug zur verschwommenen Erinnerung des Ich an die Pariser Nächte, als es für die Pariser Clochards Weinflaschen gekauft hatte, als auch zu dessen Reflexionen über das eigene Leben zu stehen: „Die Zusammenhänge habe ich natürlich vergessen. Ich nehme an, dass die Blessierten manchmal so zu den Blessierten sprechen und dann weiterleben irgendwo, so wie auch ich irgendwo weiterlebe, bedeckt von allen möglichen Blessierungen“ (III: 264). Die Straßen, Plätze und Märkte sind die idealen Schauplätze für den Beginn der Reflexion und die Auslösung der Erinnerung.

Das Ich hat in „*Malina*“ eine spezielle Beziehung zur Großstadt Wien, die mit der Beziehung des Ich in Aragons „*Pariser Landleben*“ oder in Bretons „*Nadja*“ Parallelen aufweist: Das Ich weigert sich, sich der gesellschaftlichen Ordnung und den Konventionen der Stadt zu fügen, es will die alltägliche Realität anders gestalten, sie verwandeln. Durch die Beschreibung der Wiener Straßen und Einrichtungen ist das weibliche Ich in „*Malina*“ mit der Großstadt vertraut, es ist Teil von ihr, es bleibt ihr gegenüber jedoch fremd, indem es den „Schwarzmarkt“ (III: 262) und die „universelle

Prostitution“ (III: 274) Wiens ablehnt, sich in der eigenen Welt einschließt und die Großstadt meistens auf eine Gasse reduziert – die Ungargasse –, in der die Beziehung des Ich zur Welt neu definiert wird. Diese Bewegung von der Mitte zum Rand hin und von außen nach innen, die von Liebe, Panik- und Angstanfällen, Träumen und Phantasien begleitet wird, erschüttert die zweckrationale Ordnung und irritiert den Verstand durch die Abwesenheit von praktischen Handlungsmöglichkeiten. Die nächtlichen Spaziergänge durch den Stadtpark oder die Autofahrten mit Ivan durch Wien und die Umgebung schaffen immer wieder einen Zusammenhang mit der Welt, der zugleich wiederum verschwindet, so z.B. in der Ungargasse oder in den Träumen des Ich. Der poetische Blick des Ich auf die Welt ist teils der Blick eines surrealistischen Flaneurs, der die Gegenstände von ihrer Zweckbezogenheit durch die passive Beobachtung befreit, und teils der Blick eines surrealistischen Ich, das konsequent, bewusst und rational versucht, die äußere Welt dem Inneren zu unterwerfen.[419] Das Ich in „*Malina*“ mischt diese zwei Beobachtungsformen – einmal „bemerkt“ es „noch beklommen den Magnolienbaum mit den ersten Blüten“ (III: 16) im Stadtpark oder den Strauß Türkenbund im Schaufenster eines Blumengeschäfts in der Landstraßer Hauptstraße (III: 28), wodurch diese Gegenstände plötzlich, nicht gewollt, eine poetische Funktion bekommen (die Erinnerung an eine Märchenzeit bzw. die Vorankündigung der Liebe), und ein anderes Mal sucht das Ich bewusst die Nähe der Parks, die Kinos und Kaffeehäuser, die „Bilder, Blätter, Bücher“ (III: 173), es wartet aktiv auf Briefe und Postkarten, um diesen Bestandteilen der Außenwelt ihre Zweckbezogenheit – Mittel der Sozialisation und der modernen Kommunikation – durch das permanente Denken an Ivan und an die Liebe (III: 45) zu nehmen. Das Verhältnis des Ich zur Großstadt reflektiert sich in der Beziehung zu Malina, Ivan und den verschiedenen Gegenständen, die unter dem Einfluss der Emotion ihren praktischen Bezug zur urbanen Realität verlieren.

Wie in Bachmanns „*Malina*“, steht in Bretons „*Nadja*“ der geistige Prozess im Vordergrund. Laut der Erzählfigur Breton in „*Nadja*“ sei nicht das „Zusammentreffen mit gewissen Ding-Kombinationen“ für den Geist wichtig, sondern „die Stellung des Geistes selbst, die er gewissen Dingen gegenüber einnimmt“.[420] In diesem Sinne

[419] Laut Bürger sei das Verhältnis des surrealistischen Ich zur äußeren Welt in Louis Aragons Roman „*Pariser Landleben*“ ein Versuch des Ich, die Welt als Spiegelung seiner Identität zu erfassen: „Das Ich, das in einer bedrängenden Weise dem Prozess des gesellschaftlichen Ganzen unterworfen ist, macht den verzweifelten Versuch, die Außenwelt als eine Emanation seiner selbst zu fassen“ (Bürger 1971: 116).
[420] Breton 1976: 13.

beschreiben die langen Reflexionsphasen und Auseinandersetzungen mit sich selbst, dem eigenen Leben oder dem Leben der anderen in „*Nadja*“ alle Ausdrucksformen der Sensibilität. In Anlehnung an den Kommentar von Max Hölzer über Bretons Figur Nadja, die auf ihn eine gewisse Art von Verführung „geistiger Art“ ausübt, welche aber „keine Lösung in der Liebe“[421] findet, ist „*Malina*“ eine „geistige, imaginäre Autobiographie“ (GuI: 73), in der die Liebe ebenso als zweckentfremdet dargestellt wird – sie ist plötzlich da, verfolgt keine Zwecke, bietet keine Lösungen, produziert nur Effekte. Die Großstadt und ihre Lebenswelt werden einer gewissen Transfiguration unterzogen, die sie für das Ich akzeptabler macht, damit es am Ende über sich und Ivan sagen kann: „Auch wir sind ein akzeptabler Teil der Welt“ (III: 56). Durch die Liebe zu Ivan löst sich das Ich aus der zweckrationalen Ordnung – „Ich gehe ziellos durch die Stadt, denn beim Gehen wird es fühlbar“ – und trennt sich, ohne es zu wollen, von der Vernunft ab – „denn es ist, gegen alle Vernunft, mit meinem Körper geschehen“ (III: 173). Das Schlendern, Spazieren, Trödeln durch die Innenstadt oder die Straßen und Parks der Großstadt, die Verabredungen im Eissalon in den Tuchlauben oder im Hotel Sacher, in den Cafés Landtmann oder Heumarkt, das Einkaufen am Graben oder in den großen Läden auf der Mariahilfer Straße werden im ersten Kapitel von der Liebe des Ich zu Ivan dominiert, die nur derart zum Ausdruck kommen kann. Die *Architektur der Großstadt* entspricht daher einer *Architektur der Liebe* – die Außenwelt und die Innenwelt durchdringen sich gegenseitig in Form von Wahrnehmung und Reflexion.

Bretons Begegnung mit Nadja folgt ebenfalls einem ziellosen Spaziergang auf der Rue Lafayette – „verfolgte ziellos meinen Weg in Richtung auf die Oper zu“[422] – und ruft eine Reihe von Fragen und Auseinandersetzungen mit dem Wesen der Liebe hervor: „Liebe ich sie nicht? Wenn ich neben ihr bin, bin ich den Dingen, die ihr nahe sind, näher“ oder „Was schlug sie mir aber vor? Was immer, nur die Liebe in dem Sinne, wie ich sie verstehe – also die geheimnisvolle, die unwahrscheinliche, die einzige, die bestürzende und die sichere Liebe –, so wie sie jeder Prüfung standhält endlich“.[423] Die wiederholten Treffen mit Nadja sind für Breton wie magische Momente, in denen er Zugang zu einer anderen Sphäre bekommt, in der er seine Fantasie ausschöpfen kann. Die Gespräche mit Nadja in Cafés oder bei Spaziergängen durch die Stadt inspirieren die Erzählfigur André zu einem Buch über sie: „Du wirst

[421] Breton 1976: 129.
[422] Ebd., S. 47.
[423] Ebd., S. 72 bzw. 103.

einen Roman über mich schreiben. Bestimmt, sage ich dir. Sage nicht nein. Gib Acht: alles welkt, verschwindet. Von uns muss irgendetwas bleiben“.[424] Auf vergleichbare Art und Weise inspiriert die Figur Ivan das Ich in „*Malina*“ zu dem „schönen Buch“, das alle Zeiten überdauert und die Liebe im Mittelpunkt hat (III: 55). Die mentalen, urbanen Landschaften werden mit der Liebe in Verbindung gebracht; die reale Stadt verwandelt sich durch die Kraft der Liebe, sie bekommt neue Proportionen, wie im Traum. Das Ungargassenland in „*Malina*“ ist das von der Liebe transfigurierte Wien (III: 49), wie die Liebe in „*Nadja*“ auch die Grenzen von Paris entschärft – die Stadt „rutscht, sie brennt, sie sinkt hin im wilden Gras ihrer Barrikaden, im Traum der Vorhänge von ihren Zimmern, wo ein Mann und eine Frau (...) nicht aufhören werden, sich zu lieben“.[425]

In Bachmanns Prosa verbindet die Großstadt das Äußere und das Innere des menschlichen Lebens und trennt sie gleichzeitig voneinander ab. Selbst die Liebe wird als verbindendes Element in der Architektur der Stadt sichtbar. Die Straßen, Gassen, Parks, Cafés, Restaurants, Geschäfte, Kinos, Plätze sind Orte für zufällige Begegnungen, Reflexionen und Emotionen, die eine wichtige Rolle in der Entwicklung der Menschen und der Handlung spielen. Bachmanns Vielfalt der literarischen Topographie wird bewusst als ein poetisches Mittel der Verlegung der Handlung ins Innere eingesetzt, so Ingeborg Gleichauf über Bachmanns Texte: „In ihnen kann man sich niemals einwurzeln, es werden zwar Orte und Daten genannt, und trotzdem taucht man in eine Ort- und Zeitlosigkeit. Denn immer sind die Orte Bachmanns in der Topographie des Bewusstseins angesiedelt. Wien, Paris, New York, Berlin: Städte werden zu Selbsvergewisserungsorten.“[426] Die Großstadt in ihrer kognitiv-emotionalen Funktion spiegelt bei Bachmann, wie bei Breton, Aragon und Naum, das emotionale Leben der Figuren, sowie die inneren Dimensionen der Konflikte und der Handlung wider. So verstanden, gilt sie als das Mittel der Grenzauflösung zwischen dem Ich und der Außenwelt – ein Ziel der surrealistischen Poetik, das in Bachmanns Prosa, wie nun zu zeigen sein wird, eine authentische Ausdrucksform annimmt.

5.1.3. Raum – Zeit, Oben – Unten

Bachmanns literarische Figuren rücken die Raum- und Zeit-Grenzen in den

[424] Breton 1976: 81.
[425] Ebd., S. 119.
[426] Gleichauf 2013: 100.

Vordergrund ihrer Auseinandersetzung mit dem Leben und versuchen zugleich durch wiederholte Ausbruchs- und Befreiungsversuche diese Grenzen wieder aufzuheben. Gegenstand der vorliegenden Analyse ist nicht das wissenschaftlich-theoretische Problem der Polarität Raum-Zeit, sondern der Umgang mit diesem Problem in Bachmanns Prosa, der, wie zu erkennen sein wird, mit der surrealistischen Poetik der Auflösung der räumlich-zeitlichen Grenzen bzw. der Vertiefung der rational wahrgenommenen Realität durch den Rückgriff auf die Gefühlswelt in Verbindung steht. Die Ausbruchsversuche der Bachmannschen Figuren sind meist nur für kurze Zeit da und gelten als Momente der Erleuchtung, die weder dem Denken- noch dem Nicht-Denken-Bereich zugeordnet werden können.[427] Diese kurzzeitigen Ausbrüche entstehen aus Widersprüchen – sie finden dort statt, wo sie als unerreichbar erscheinen, weshalb sie bei Bachmann oft als Scheitern oder Zeichen der Resignation interpretiert wurden. Selbst über unmögliche Befreiungsversuche nachzudenken konstituiert sich in einem poetischen Akt der Befreiung – eine zentrale These des Surrealismus (vgl. Kap. 3.1).

Bachmann plädiert in den „*Frankfurter Vorlesungen*“ für eine neue Definition der Wirklichkeit (vgl. Kap. 4.1.) , die von der Wissenschaft nicht „gänzlich verformelt“ wird, und für die Auflösung der „Realitäten von Raum und Zeit“, die in der Kunst möglich ist (IV: 188). Die kurzen, wiederholten Ausbrüche der Bachmannschen Gestalten aus der rationalen Ordnung der Welt, der Sprache und des Denkens, zeigen ihr Streben nach der „Entgrenzung der Welt“, die wiederum nur dort stattfinden kann, so Bachmann, „wo die Sprache nicht hinreicht und daher auch das Denken nicht hinreicht“ (IV: 118). Wie in der surrealistischen Dichtung, die sich durch die Darstellung der simultan auftretenden Bilder im Präsens kennzeichnet, bleibt die Gegenwart die bestimmende Zeit auch in Bachmanns Prosa. Mit Bezug auf die Erzähltechnik in „*Malina*“ behauptet die Autorin: „Es ist immer heute. (...) Es wird nicht nur im Präsens erzählt, sondern es ist in jedem Augenblick heute, wenn erzählt wird“ (GuI: 102). In die

[427] Durch den Rückgriff auf das menschliche Innere zwecks der Verwischung der Raum-Zeit-Grenzen, d.h. durch den permanenten Abstieg in die Tiefe des menschlichen Lebens – in die Reflexionen, Erinnerungen, Träume, Wünsche –, unterscheidet sich die surrealistische Raum-Zeit-Auffassung, die auf einer Bewegung *außerhalb* des Raums und der Zeit, nämlich auf Ausbrüchen, Austritten aus den räumlich-zeitlichen Konventionen und blitzartigen Illuminationen des Inneren ansetzt, von Michail M. Bachtins Begriff des „Chronotopos“ (Bachtin 1986), der ein untrennbares, intrinsisches Verhältnis von Raum und Zeit im Sinne der Darstellung des Einen durch das Andere ausdrückt. Wenn für Bachtin ein inneres Abhängigkeitsverhältnis zwischen Raum und Zeit – wie während einer Reise, in der die Zeit räumlich dargestellt wird (vgl. Weigel 1999: 30, 352) – entsteht, das diese Denkkategorien gemeinsam auftreten lässt, jedoch sie als Kategorien aufrechterhält, werden im Surrealismus und bei Bachmann diese Kategorien als solche für kurze Zeit aufgelöst. Die Sukzession der Geschehnisse ist nicht linear, sie unterwirft sich keinen räumlichen oder zeitlichen Gesetzen, sondern nur den Gesetzen des Inneren.

kontinuierliche Gegenwart, die sich außerhalb der logischen Zeit- und Raumkategorien befindet, fließen die Vergangenheit in Form von ungeordneten Erinnerungen, Träumen – „Angstträume und Alpträume“ (GuI: 142) –, und die Zukunft in utopischer oder mythischer Form (z.B. die Legende der Prinzessin von Kagran in „*Malina*“, „*Das Lächeln der Sphinx*“) ein. Die Vergangenheit ist mit der Gegenwart verknüpft, die wiederum schon Zukunft ist.

In einer solchen Dauer-Gegenwart bewegen sich beispielsweise Bretons Nadja, Naums Zenobia, Bachmanns Undine in „*Undine geht*“ oder das Ich in „*Malina*“. Das Leben außerhalb der Denkkategorien von Raum und Zeit, d.h. in einem ewigen Augenblick, führt zu Nicht-Linearität und daher zur Fragmentierung der Perzeption von Raum und Zeit – in „*Ein Schritt nach Gomorrha*“ heißt es „Die Zeit hängt in Fetzen an mir“ (II: 205). Dieses Zeitbild erinnert an Dalis berühmtes Bild „*Die Beständigkeit des Gedächtnisses*“ (1931), in dem weiche, schmelzende Uhren an einem Baum hängen oder auf Steinen liegen. Die Materie Zeit wird bei Bachmann, wie bei dem surrealistischen Maler, de-kondensiert, defragmentiert, fluid, während die Erinnerungen mobil werden, ihre Aneinanderreihung ist austauschbar, beliebig. Das permanente Heute bietet sich als einzige Lösung für die Erfahrung der fluiden Zeit an, die Gegenwart wird wie im allerletzten Moment gelebt, erlebt. Für das weibliche Ich in „*Malina*“ durften nur die Selbstmörder das Wort „Heute“ aussprechen, weil für die anderen Menschen es „bloß die Bezeichnung eines beliebigen Tages“ ist (III: 13), an dem der Zeitfluss eine Dauer hat – sie arbeiten acht von vierundzwanzig Stunden, gehen für eine bestimmte Zeit einkaufen und lesen die Zeitungen.

Bachmanns fiktionale Gestalten erleben die Zeit nicht in ihrer Dauer, sondern in ihrer Momenthaftigkeit und Ungebundenheit an den räumlichen Proportionen, d.h. subjektiv, innerlich, persönlich.[428] Die Grenzen zwischen Raum und Zeit werden im Inneren aufgelöst, die Figuren irren zwischen Erinnerungen, Obsessionen, Träumen und Wünschen umher, sie denken, grübeln, fühlen. Selbst Bachmanns Schreibweise findet ihren Ursprung, so Beicken, im „Zusammenhang von Freiheitssehnsucht, Widerstandshaltung und Selbstbehauptungswillen“[429], der auch die Lebensgeschichte ihrer Gestalten prägt. Aus diesem Grund wird die Zeit nicht als konventionelle Dauer (d.h. ein Tag hat vierundzwanzig Stunden, eine Stunde sechzig Minuten usw.), sondern als Augenblick erlebt, der keinen Bezug zur Einteilung in kalendarischen Einheiten

[428] Vgl. dazu Ertuğrul 200: 200.
[429] Beicken 1995: 14.

(Tagen, Monaten, Jahren) hat, sondern in bruchstückhafter Form und isoliert von den anderen Geschehnissen erscheint. In der Erzählung „*Probleme, Probleme*“ strebt Beatrix mit geschlossenen Augen nach dem Stillstehen der Welt, das sie als Vorstufe für die Geburt des ewigen Augenblicks sieht (vgl. KA 4: 154). Ähnlich ruft Undine in der Erzählung „*Undine geht*“: „Steh still, Zeit!“ (II: 258). Auch das Jahr in der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ beginnt nicht mit Januar, wie sonst jedes Neujahr, sondern mit dem Monat Juni, in dem der Protagonist geboren wurde; die Kalenderzeit wird also zur persönlichen Lebenszeit.

Unter der innerlichen Assimilation und Deformation der Zeit bzw. des äußeren Wahrnehmungsraums finden in Bachmanns Texten die geistigen Entwicklungsprozesse statt, weil eine lineare Entwicklung „in der Horizontalen“ – selbst für den Schaffensprozess – keine nennenswerten Veränderungen bringen kann (IV: 195). Dass die Kalenderzeit, selbst das Datum, keine Rolle mehr spielt (II: 121) und die Zeit ein individuell erlebter (‚geschmeckter‘), ewiger Augenblick ist, der innerliche Veränderungen hervorruft, wird im Fall des dreißigjährigen Protagonisten deutlich: „Er kam in den Genuss der Zeit; ihr Geschmack war rein und gut. Er wollte sich ganz auf sich selbst zurückziehen. Aber das bemerkte niemand oder niemand wollte es wahrhaben“ (II: 105). Die widersprüchliche Haltung des Dreißigjährigen gegenüber dem Umgang mit der Zeit – „Er möchte mit der Zeit gehen und gegen sie stehen“ (II: 130) – zeigt eine starke emotionale Reaktion auf den Zeitfluss, die in das subjektive Erleben der Zeitströmungen eingebettet wird. Durch gleichzeitiges Annehmen und Ablehnen der Zeit werden Leben und Tod, Vergangenes und Zukünftiges nicht mehr als widersprüchlich empfunden, die Grenzen zwischen äußerlich und innerlich erlebter Zeit werden flüssig und der Protagonist bemüht sich darum, von einer Erinnerung zur anderen zu gleiten, d.h. sich von dem „Netz Erinnerung“ (II: 94), das er vorerst visuell einrichtete, um sich überhaupt erinnern zu können, am Ende zu befreien und mit einem neuen Leben anzufangen. Anders wie im Surrealismus, in dem die Erinnerungen spontan, fast automatisch auftreten, gelingt es dem Dreißigjährigen die Grenzen zwischen Raum und Zeit durch ein zwanghaftes Erinnern aufzuheben – er schreitet bewusst „über die Zeitschwelle, die Ortsschwelle“ (II: 94). Durch diese Überschreitung der Raum-Zeit-Grenzen findet die Durchdringung von Ich und Welt statt, die ein bekanntes Modell der surrealistischen Poetik ist. Die Spaziergänge durch Rom, Venedig, Genua, Mailand, die Treffen mit Moll und Leni, die Aufenthalte in Cafés oder auf kleinen Plätzen, die Rückkehr nach Wien und die zufälligen Begegnungen mit

Bekannten dort, all das sind Lebensstationen, die der Protagonist stark verinnerlicht hat und wodurch er sich mit der äußeren Welt und die Welt mit ihm in wechselseitiger, organischer Beziehung befindet. Die Realität wird dementsprechend neu definiert, weil sie keine räumlich-zeitliche Identität hat. So merkt der Protagonist am Ende der Erzählung, dass die Wirklichkeit sich der rationalen Erfassung entzieht, „sich nicht gleich zu Ende denken ließ“ und „ihm noch vieles vorenthielt“ (II: 136).

Die Auflösung der Zeitgrenzen, sei es auch für kurze Zeit, bringt die räumlichen Proportionen durcheinander. So werden Oben und Unten, Hier und Dort, Links und Rechts nicht mehr als widersprüchlich empfunden. Austreten aus dem Reich der Oppositionen heißt für die Erzählstimme „eintreten in den Fortschritt“ (II: 112). Der Dreißigjährige empfindet zeitweise die Welt in ihrer dynamischen Rundheit, in der die Gedanken spontan fließen und nicht aufzuhalten sind, wo draußen, wie drinnen, keinen Halt gibt. Es wird hier der Versuch dargestellt, eine sogenannte „Surrealität“, die der Realität immanent ist, durch die Aufhebung räumlicher und zeitlicher Grenzen zu erreichen: „Er möchte nicht oben sein, aber es ist ihm recht, dass es oben weitergeht, weil oben auch unten ist, also dass es rundherum weitergeht, denn aufzuhalten ist es nicht. (...) Es ist auch gleich, ob man links oder rechts durch den Raum fliegt, da alles schon fliegt“ (II: 111f.). Diese Vision der verkehrten Welt, die keine Grenzen mehr aufweist und bei Bachmann auch im Berlin-Text oder bei Celan im Bild des Auf-dem-Kopf-Gehens in der „*Meridian*“-Rede vorkommt, findet ihren Anhaltspunkt in der kubistischen Auflösung der Zentralperspektive (Pablo Picasso) und in der daraus inspirierten multidimensionalen Raumkonstruktion im Surrealismus, die in der „metaphysischen Malerei“ von Giorgio de Chirico oder in den Bildern von Marc Chagall ihren Gipfel erreicht. In der Vorstellung der „Kehrseite der Welt“ und der „Kehrseite der Sprache“ sahen die Surrealisten ihre „Lebensaufgabe“.[430] Chagalls Bilder „Le Peintre au chevalet“ (1914), „L’Homme á la tête renversée“ (1919) oder seine Traumbilder „La luge dans la neige“ (1944) und „Homme feuille“ (1962) stellen Menschen und Gegenstände auf den Kopf. Dabei erscheint die Vorder- und Rückseite der Welt in einem einzigen Bild, das Gegensätze wie Oben und Unten, Realität und Traum, Außen und Innen in sich vereinigt und dabei die Befreiung aus dem Rigorismus des Denkens in Kategorien bezweckt.

Ein solches poetisches Dispositiv der Grenzauflösung greift Bachmann in der

[430] Jacqueline Chénieux-Gendron: „Die Kehrseite der Welt, die Kehrseite der Sprache: eine surrealistische »Lebensaufgabe«“, in: Spies 2002: 363-373.

Erzählung „*Jugend in einer österreichischen Stadt*“ spielerisch auf; dort tragen die Kinder beim wiederholten Übertreten der mit Kreide markierten Grenzen der rationalen Welt, vor der sie Angst haben, zu einer mentalen Auflösung der Grenze zwischen „Hüben und Drüben“ bei. In ihrer Unschuld „hüpfen“ die Kinder „mit einem Bein in die Hölle“ und sie „springen mit beiden Beinen in den Himmel“ (II: 87). Die Welt besteht aus räumlichen Antinomien, die während des Kinderspiels miteinander konfrontiert und aufgelöst werden. Die „Kreidestriche“, die den Raum einer solchen Welt für eine bestimmte Zeit begrenzen, weisen nochmal kritisch auf die Inkonsistenz und Beliebigkeit des rational erfassten Grenzbegriffs hin. Die mit Kreide markierten Grenzen der äußeren Welt sind gezogen, um durch Hüpfen und Springen überschritten und aufgehoben zu werden. Das Spiel – ein wichtiges surrealistisches Mittel, das Rationales und Irrationales (Magisches) verbindet – wird auch in Bachmanns Text zu einem Mittel der Befreiung von der Herrschaft der logischen Gegensätze. Im Spiel, wie im Traum, finden Elemente aus der Wirklichkeit in transfigurierter Form zueinander. Sie verfolgen eine eigene Ordnung und eigene Regeln, die mit der äußeren Ordnung und der konventionellen Wahrnehmung nichts gemein haben.

Jeder Ausbruch aus den räumlichen und zeitlichen Konventionen – wenn die Grenze zwischen oben und unten, hier und dort, heute, gestern und morgen in Wirklichkeit, wie im Spiel oder im Traum, die in diesem Fall immanente Teile der Wirklichkeit sind, aufgehoben wird –, führt selbstverständlich zur Verwirrung. Es ist das Beispiel des Kommandanten, der sich rationale Fragen über den Ort seines Zuhauses und den Weg dorthin stellt, worauf er keine Antworten findet: „War sein Zuhause aber nicht jenseits der Barriere? Und wenn seine Papiere sich jenseits der Barriere befanden, wie war er jemals auf diese Seite der Barriere gekommen? Nichts erklärte den unbegreiflichen Wechsel, der sich über ihn oder unter ihm hinweg vollzogen hatte“ (KA 1: 11). Die räumlichen Ausgänge sind unerklärbar, weil sie gegen die Gesetze der Vernunft verstoßen. Zwischen einem Diesseits und Jenseits der Barriere, die hier für die Grenze der Wahrnehmung steht, oder zwischen Oben und Unten verlaufen keine Markierungen mehr. Die Realität sieht dem Traum ähnlich – dafür steht auch der „Wechsel“, der unverständlich bleibt. Die räumlichen und zeitlichen Ausgänge führen zum Orientierungsverlust, der wiederum zum Bewusstseins- und Identitätsverlust führt. Der Kommandant kennt die Richtung des Heimwegs nicht mehr, ebenso wenig weiß er, ob er tatsächlich der Kommandant ist, der in der „Kommandantur“ erwartet wird.

Beatrix, „eine Ohnmächtige“, kommt in „*Probleme, Probleme*“ zu Bewusstsein

und erwacht langsam aus dem Zwischenzustand zwischen Schlaf und Nicht-Schlaf, wenn sie zum Wecker hinüberschaut, den sie für seine Orientierungsfunktion braucht und gleichzeitig hasst (II: 320). Weiter erscheint die Uhr in ihrer praktischen Funktion absolut überholt und wird nicht mehr benötigt, beispielsweise im „*Wüstenbuch*“, wo Franza auf das Denken komplett verzichtet – „Ich denke schon nichts mehr“ (KA 1: 270) – und sich dem Rauschzustand überlässt, in dem die Raum-Zeit-Abtrennungslinien relativiert und schrittweise verwischt werden: „Die Manipulation des Raumes ist eine Tatsache. Über die Zeit ist gar nichts mehr zu sagen. Die Armbanduhr zeigt vielleicht eine Stunde an, das ist ohne Bedeutung“ (KA 1: 271). Der Rauschzustand ist, neben Traum und Wahn, eine von den Surrealisten anerkannte, oft praktizierte und theoretisierte Möglichkeit der Auflösung der objektiven Wahrnehmungsgrenzen und tieferen Sondierung der Realität (vgl. Kap. 5.2). Raum und Zeit verlieren ihre Bedeutung als solche. Mit der dichotomisch empfundenen Realität wird spielerisch – „Der Körper spielt in einem Spiel, das er früher nicht gekannt hat“ – und anti-rational – „das zentrale Nervensystem (...) ist zum Erzbischof ernannt, zum König, zum Halbgott, zum Nilvater“ (KA 1: 271) hantiert. Gerade an solchen Sprachbildern wird Bachmanns Ansatz zur Konfiguration dessen, was als surrealistische Poetik definiert wird, deutlich.

Narrativ lässt sich dieser Ansatz in „*Das Buch Franza*“ und später in „*Malina*“ durch eine Sukzession von traumlogischen Darstellungsformen – spontane Übergänge, Wiederholungen, Verdichtungen – beobachten, die den Erzähltempus unterbrechen; die Vergangenheit wird nicht mehr in der Erinnerung geordnet, sondern sie tritt plötzlich im Präsens auf (KA 2: 228-230). Bereits in der Erzählung „*Das Gebell*“ kommen durch den Zeitsinnverlust der alten Frau Jordan eindeutige Zeitsprünge zustande, die sich weder im Fall der Charaktere, noch der Erzählordnung den rationalen, logisch geordneten, zeitlichen oder räumlichen Zurückverfolgungen unterwerfen: „Den Zeitsinn verlor sie ganz, und als Leo einmal, braungebrannt, zu ihr kam, auf einen Sprung, wusste sie nicht mehr, ob er jetzt aus Mexiko zurück war oder wann er überhaupt dort gewesen war“ (II: 391). Die Unfähigkeit, eine Erinnerung in eine präzise Zeit und in einen bestimmten Raum einzuordnen, macht das Denken auf der Horizontalen praktisch unmöglich. Bachmann greift hier auf Benjamins Gedächtnistheorie zurück, in der das Gedächtnis kein „Instrument zur Erkundung der Vergangenheit ist, sondern deren Schauplatz“, das sich als Modell der „sorgsamsten Durchforstung“[431] auf der Vertikale gestalten lässt. Bei

[431] Benjamin 1985: 486. Vgl. dazu Britta Herrmann in Albrecht / Göttsche 2002: 144-152, v.a. S. 150.

Bachmann werden die spontan aufgetretenen Erinnerungen ihrer Figuren übereinander gelagert, geschichtet, bis diese zeitlich und räumlich zerstreuten Erinnerungsschichten schrittweise ineinander übergehen, nach dem Modell der tektonischen Metamorphose in der Geologie, die eine Trennung zwischen den Gestein-Serien erschwert (KA 2: 351).

Im Romanfragment „*Das Buch Franza*“ ist die surrealistische Poetik der Auflösung der Raum- und Zeit-Grenzen am besten in den Wüstenszenen ersichtlich. So wie dem Protagonisten der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“, der das Jahr vor seinem dreißigsten Geburtstag in einer subjektiven, gefühlten Abfolge der Monate außerhalb der Kalenderzeit erlebt, geht es auch Franza in der Wüste: Die Kalenderzeit wird zu einer subjektiv erlebten, imaginierten Zeit, die, trotz ihrem Bezug zur Realität, keiner realen Zeit entspricht – „nur der Kalender hätte Franza widersprochen, aber hier nicht, hier spekulierte die Zeit nicht auf die Uhr“ (KA 2: 27). Der Raum wird einer freien, kreativen Gestaltung unterworfen, indem vertraute und fremde, reale und vorgestellte Elemente miteinander verbunden werden und dadurch den Raum als Denkkategorie relativieren – Franza „hatte nur das richtige Äquivalent eines Raums gewählt, in dem sie lebte mit ihren Vorstellungen“ (KA 2: 27). Franza erlebt die Reise durch die Wüste nicht als eine zeitlich und örtlich fixierte Reise, wie der Leser sie anhand verschiedener Reisestationen (z.B. Hurghada, Kairo Wadi Halfa) sieht, sondern als reine Protestform, eine Flucht aus der Konvention, als einen individuellen Versuch, aus der zeitlich-räumlich definierten Realität auszutreten, dagegen Widerstand zu leisten und sich in das Innere zurückzuziehen, wo sie sich frei fühlt, die Räume und Zeiten auszuwählen, in denen sie leben kann. Auf einer solchen Reise, die für Franza keine Reise, sondern ein persönlicher Akt der Revolte ist, die in den „*Malina*“-Entwürfen als „Duelle mit der Wirklichkeit“ (KA 3.1: 9) bezeichnet werden, kommen Realität und Vorstellung miteinander in Berührung. Außerdem werden im Zustand des Haschischrausches die konventionelle Raum-Zeit-Wahrnehmung zerstört und die Grenzen zwischen diesen Kategorien für kurze Zeit aufgehoben: „da war schon die Zeit weg, keine Zeit mehr, der Raum in der Bewegung, der Körper in Gegenposition zur Zeit und dem Raum hier“ (KA 2: 115). In der Wüste, wie die zweite Textstufe des „*Todesarten*“-Romanfragments zeigt, findet die subjektive Transfiguration der Zeit und des Raums statt: „sie reiste auch nicht, sie war immer an ein und demselben Ort, in Baden oder Wien, denn für sie waren diese beiden Orte in Suez hineingeflochten und die Zeit vor zwei und drei Monaten war nicht vorbei, sondern griff, ein Zahnrad ins andere, in diesen Tag, in jeden Tag“ (KA 2: 27). Die Wüstenreise, die als Protestform gegen die den europäischen

Realitätsmechanismen zu Grunde liegende Rationalität gilt und zur Erkundung des Inneren führt, bedeutet für Franza, „eine Reisende zwischen Wunderland und Wunderland“ (KA 2: 33) zu sein. Durch die Revolte gegen die Vernunft und das Erklärbare wird die Kraft der *Imagination* mit der Kraft der *Magie*, die alle Naturkräfte beherrscht, vergleichbar. Dementsprechend ruft die befreite Imagination das Unerklärbare, das Irrationale, das Magische hervor. Auf die magischen Verhältnisse der sogenannten primitiven Völker zur Welt, auf ihre magische Weltsicht, die im Surrealismus als eine Möglichkeit, das Irrationale mit dem Rationalen schöpferisch zu verbinden, besonders hervorgehoben wurde, greift die von der Bachmann-Forschung vielerwähnte Selbstidentifikation Franzas mit einer Papua – „ich bin eine Papua“ (KA 2: 232) – zurück. Laut Albrecht werden die historischen Gewaltverhältnisse in Anbetracht der Postkolonialismus-Kritik[432], die den Kolonialismus sowohl in der Kultur der kolonisierten Völker, als auch in der europäischen Zivilisation (Imperialismus, Patriarchat) eingeschrieben sieht, „durch eine Art magisches Gewaltverhältnis ersetzt“[433], das an dieser Stelle die Abtrennungslinien zwischen Opfer- und Täterschaft verwischt. Franzas Leiden (Krankheit) liegt in ihrer Identifikation mit den Opfern (z.B. die gefesselte Frau in Kairo) und den Tätern (z.B. Jordan, Dr. Körner), in der Zusammenführung von persönlicher Lebensgeschichte und Weltgeschichte.

Anders als im Surrealismus, in dem die „magischen Umstände“ von Anfang an als schöpferisch – Quellen des Wunderbaren – bewertet werden, führt die Magie-Motivik in „*Das Buch Franza*“ auf eine Stufe zurück, nämlich auf den Schmerz, der den Schöpfungsprozess bedingt – „dieses Leiden, es macht die Magie möglich“ (KA 2: 232). Das kurzzeitige Heraustreten aus dem Raum und aus der Zeit, „die eskapistische Tendenz solcher Utopien“[434] – Franza erwacht am nächsten Morgen aus dem Rauschzustand, sie kehrt zurück in die Zeit (KA 2: 284) – stehen für den protestartigen Versuch der Protagonisten aus Bachmanns Erzählprosa, die Realität durch die Kraft der Imagination und der Magie zu verändern. In „*Malina*“ kämpft das Ich gegen die rationale Einteilung der Welt nach Raum- und Zeitgesetzen, es flüchtet in imaginäre

---

[432] Vgl. dazu v.a. Albrecht, Monika: „‚Sire, this village is yours‘. Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza* aus postkolonialer Sicht“, in: Albrecht / Göttsche 2003: 159-169; Lennox, Sara: „‚White Ladies‘ und ‚Dark Continents‘. Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt aus postkolonialer Sicht“, in: Albrecht / Göttsche 1998: 13-31; Albrecht, Monika: „Postkolonialismus und Kritischer Exotismus“, in: Albrecht / Göttsche 2002: 255-258.

[433] Albrecht, Monika: „‚Es muss erst geschrieben werden‘. Kolonisation und magische Weltsicht in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*“, in: Albrecht / Göttsche 1998: 59- 91, S. 80.

[434] Schmaus, Marion: „Deutschsprachige Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts“, in: Albrecht / Göttsche 2002: 259-263, S. 259.

Räume (das „Ungargassenland“) und mythische Zeiten (die Kagran-Legende) hinein, es verwandelt den Traum in einen dichten Erfahrungsraum und den Wachtraum in den utopischen Entwurf einer neuen Welt. Die Aufbruchsversuche (Traum, Wachtraum) sind teilweise in Bachmanns Erzählprosa auf die Romantik zurückzuführen[435], jedoch bilden sie keine eigenständige Gegenwelt wie in den Texten der Romantiker, sondern sie dienen eher dazu, die objektive Wahrnehmung über die existierende Welt zu zerrütten und somit die Realität zu entblößen. Das passiert vor allem durch die kurzzeitige Verankerung in einer raum- und zeitlosen Realität – „Eine Stunde kann ich zeit- und raumlos leben, mit einer tiefen Befriedigung, entführt in einer Legende“ (III: 135) – und die Zusammenführung von Außen- und Innenräumen, durch die Erforschung des Unbewussten und den Verstoß gegen die Rationalitätsgesetze – „Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgends. Die Zeit ist nicht heute. Die Zeit ist überhaupt nicht mehr“ (III: 174) –, sowie durch die Sondierung des Gefühllebens – „die Injektionen von Wirklichkeit“ (III: 45).

Durch die intensive Verinnerlichung der Außenwelt, die Subjektivierung der Objektwelt, deren Dynamik in „*Malina*“ sehr deutlich zu sehen ist – das Ich wird systematisch zerstört und löst sich am Ende selbst auf –, knüpft Bachmanns Roman an die poetischen Ziele des Surrealismus an und übt gleichzeitig Distanz gegenüber dem romantisch-utopischen Weltentwurf. Octavio Paz betonte die Verbindung zwischen der Zerstörung der Wirklichkeit und der Auflösung des Ich – „Wenn das Objekt subjektiviert wird, löst das Ich sich auf“[436] – als ein wichtiges Mittel zur Erweiterung des Realitätsbegriffs im Surrealismus. Mit der Ausdehnung und temporären Auflösung der Raum-Zeit-Grenzen werden die kausalen Zusammenhänge aufgehoben, d.h. reale Elemente werden miteinander oder untereinander dermaßen kombiniert, dass sie in einer überraschenden, symbiotischen Verschränkung auftreten, an der jeder Versuch der rationalen Erklärung scheitert. Die Realität wird also nicht mit dem Verstand, sondern durch Assoziationen fassbar, in denen selbst die Widersprüche zusammengeführt werden. In der dritten Textstufe des „*Malina*“-Romans bezeichnet die Prinzessin von Ungarn den Hauptmann als ihren Freund, weil sie mit der Opposition Freund-Feind bewusst beliebig umgeht und dadurch gegen die festgelegten Sprachcodes verstößt: „ich nenne dich meinen Freund, weil ich alles nach Belieben so nenne, wie es mir gefällt. Ich halte mich nicht an die Regeln“ (KA 3.1: 171).

---

[435] Vgl. dazu Beck 1998: 309-310; Schmaus 2000: 157-161; Kohn-Waechter 1992: 175.
[436] Paz 1980: 266.

Die bisher skizzierte Korrespondenz zwischen dem Zusammenfallen von Ort und Zeit in Bachmanns Erzählprosa und dem surrealistischen Prinzip der Auflösung der Raum- und Zeitgrenzen gewinnt in der poetologischen Erzählung „*Undine geht*“ noch schärfere Kontouren. Bachmanns Undine bewegt sich, so Töller, in einem „Nirgendwo“- Raum – „Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben“ (II: 254) – und außerhalb der Zeit[437]; sie ist eine Grenzgängerin von der Menschenwelt zur Wasserwelt, jedoch schließt sie diese zwei Welten in sich selbst ein – „Die nasse Grenze zwischen mir und mir“ (II: 254). Während dieses permanenten Übergangs von der Innenwelt (Wasser) zur Außenwelt (Hans) entsteht eine zyklische Bewegung, in der Undine ihre Freiheit – die Freiheit der Kunst – und Ungebundenheit an Denkkategorien wie Zeit und Raum beibehalten kann. Eine ähnliche Bewegung suggeriert Breton in der Charakterisierung seiner Protagonistin Nadja aus dem gleichnamigen Roman, die er für „eine jener Luftgenien“ hält, „die sich durch eine gewisse Magie für einen gewissen Augenblick binden können, die man sich aber fraglos nicht unterordnen könnte“.[438] In Aragons „*Pariser Landleben*“ wird der Grenzbereich zum Traum auch im Bild der Frau als Sirene markiert.[439] Und bei Gellu Naum erscheint Zenobia als Medium zwischen Leben und Dichtung, das einer zeitlosen, mythischen Welt angehört. Der Versuch der Surrealisten, im Bild oder in der Sprache Raum und Zeit ineinander aufzulösen, findet bei Bachmann in der „Verräumlichung der Zeit“ und „Verzeitlichung des Raums“[440] statt. Wichtig scheint hier die Suche nach jener „Lichtung“, die aus der Sicht von Bachmanns Undine weder auffindbar, noch fassbar ist: „Die Welt ist schon finster, und ich kann die Muschelkette nicht anlegen. Keine Lichtung wird sein“ (II: 262). Dennoch wird diese „Lichtung“ als Ort der Vereinigung der Gegensätze (Poesie und Leben, Undine und Hans) permanent ersehnt.

5.1.4. Außenwelt – Innenwelt

Die surrealistische Technik der Aufhebung des Gegensatzes Innen – Außen zieht sich wie ein roter Faden durch das Erzählwerk Ingeborg Bachmanns, ausgehend von der Behauptung des Ich in einem frühen „*Malina*“-Entwurf: „Und was innen ist, ist außen, und umgekehrt“ (KA 3.1: 5). In einer Interview-Aussage betonte die Autorin mit Bezug

[437] Vgl. Töller 1988: 132
[438] Breton 1976: 89
[439] Vgl. Aragon 1969: 28f.
[440] Ahn-Lee 1991: 5

auf „*Malina*“ die Verlegung der Aktion ins Innere, ihre Internalisierung – „sie ist inwendig“ –, wodurch eine Dynamik entstehe, die allein aus den äußeren Handlungen des Ich nicht entstehen kann: „Die großen Aufregungen des Ich entstehen ja niemals durch äußere Handlungen, sondern durch Auseinandersetzungen mit sich selbst“ (GuI: 109). Durch die Verlegung der äußeren Konflikte ins Innere werden Affekte (Emotionen, Gefühle), Empfindungen, Wünsche, Träume, Visionen in das Erzählte eingebaut, die auf die innere Welt der Erinnerungen, Vorstellungen und Phantasien zurückgreifen und den Blick auf die Realität erweitern.

Durch diese Verfahrensweise unterscheidet sich Bachmann grundsätzlich von Peter Weiss, der einen Wechsel der Perspektive und nicht die Verinnerlichung der Perspektive als ein Mittel der Wahrnehmungserweiterung einsetzte. In „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*“ wechselt der Erzähler oft den Blickwinkel, damit er durch das Schlüsselloch, das seine Wahrnehmung begrenzt, mehr über die Realität der Innenwelt erfährt. Danach überträgt er in seiner Wahrnehmung dieses „Ornament des Blicks“[441] auf die Außenwelt. So ist es nicht mehr der Erzähler, der sich während dieses Wechsels der Perspektiven bewegt, sondern es sind die anderen Gestalten und Gegenstände, die sich bewegen und zu narrativen Figurationen werden, z.B. Hände, Teller, Löffel. Anders wie bei Weiss lösen sich bei Bachmann die Grenzen zwischen der Außen- und der Innenwelt durch die Verlegung der Handlung ins Innere auf. Hier knüpft sie an die surrealistische Poetik der Gegensätze[442] an, die sich nicht in die Tradition der Antike (z.B. Platon, Aristoteles) mit ihrer dominierenden „grundsätzlichen Unterscheidung“[443] zwischen der äußeren Welt (Wesen, Dinge) und der inneren Welt (Erscheinungen) einschreibt, sondern in die Linie der Philosophie Hegels stellt, in der die Außen- und die Innenwelt eine dialektische Einheit bilden. So wird das Verhältnis des Realen und Sichtbaren zum Unsichtbaren, Unbekannten, Ungewissen, Fremden dialektisch hergestellt und die Welt der Wahrnehmungen mit der Welt der Vorstellungen vereint. Der Begriff der „Surrealität“ wird unter solchen Bedingungen zu einer einzigen „Frage der Wahrnehmung einer erweiterten Realität“.[444]

---

[441] In der medientheoretischen Studie zu Goethes *Divan* stellt Gerhard von Graevenitz die Geschichte der neuen Wahrnehmungsweise der Moderne und die damit verbundene selbstreflexive Poetik des Blicks und der Perspektive in den Vordergrund. Die Wahrnehmung konstituiert sich in dem Wechsel der Perspektiven als „Ornament des Blicks“ – so der Titel dieser Studie. Vgl. von Graevenitz 1994.

[442] In seinem Surrealismus-Essay fasst der spanische Schriftsteller Octavio Paz das Ziel des Surrealismus zusammen: „Der Surrealismus will den alten Gegensatz zwischen dem Ich und der Welt, dem Innen und dem Außen aufheben, indem der Dinge schafft, die innen und außen zugleich sind“ (Paz 1980: 269).

[443] Max Ernst: „Was ist Surrealismus?“ in: Metken 1976: 324f.

[444] Schneede 2006: 53.

Die Erweiterung der Realität in der neuen Wahrnehmung oder die „Entgrenzung der Welt“ findet dort statt, so Bachmann, wo „das Denken nicht hinreicht“ (IV: 118). Die gegenseitige Durchdringung von Außen- und Innenwelt, Realität und Imagination, Denken und Fühlen, die bereits in der Lyrik Bachmanns den Einfluss des Surrealismus bestätigten[445], führt in ihrer Prosa zu einer Intensivierung und Erweiterung der poetischen Ausdrucksmittel. Die Protesthaltung der Bachmannschen Charaktere basiert auf Gefühlen und Emotionen, Wünschen und Trieben, sie rebellieren innerlich, sie nehmen eine klare Stellung gegenüber ihrem Leben in der Gesellschaft ein. Was Reich-Ranicki als eine „nur im Emotionalen verankerte Fragestellung“ und „ein lockeres Gewebe aus Ahnungen, Befürchtungen und Hoffnungen“[446] in Bachmanns Prosa kritisierte, erscheint im geistigen und poetischen Umfeld des Surrealismus der Nachkriegszeit als die einzige Möglichkeit der Dichtung nach dem Krieg, eine tiefere Dimension der menschlichen Seele zum Ausdruck bringen zu können. Der Prozess der Beleuchtung des Inneren (der menschlichen Psyche) mit allen poetischen Mitteln, in dem die kreative Phantasie, die Intuition, das emotionale Begehren aufgedeckt werden und in Vordergrund treten, war im Surrealismus eine wichtige Voraussetzung für die Erkenntniserweiterung.[447] Bachmanns Helden sind keine Helden im gewöhnlichen Sinne, weil sie keine Sieger / Besieger des Bösen sind, sondern einfache Rebellen. Sie scheitern nicht, sie resignieren nie, aber sie erzielen auch keinen Sieg, weil sie vor allem um ihre Befreiung aus den gesellschaftlichen Zwängen kämpfen. Ihre Stürze oder Misserfolge sind nur im Verhältnis zu den konventionellen Ordnungsmechanismen der Welt als solche zu erkennen. Deshalb sind Bachmanns Charaktere nicht gerade „ratlos“, „verzweifelt“, wie Reich-Ranicki sie sieht[448], sondern freiheitsliebend, unkonventionell. Vor diesem Hintergrund sind auch Sätze wie aus der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ – „Er hat immer das Absolute geliebt und den Aufbruch dahin“ (II: 129) – oder Jans

[445] Vgl. Reich-Ranicki, Marcel: „Ingeborg Bachmann oder die Kehrseite des Schreckens“, in: Koschel / von Weidenbaum 1989: 69-82, insbesondere S. 70f.
[446] Reich-Ranicki in Koschel / von Weidenbaum 1989: 76-77.
[447] Die ästhetische Überwindung der Außen-Innen-Antithetik setzt die Synthese zwischen dem Ich und der Welt voraus, d.h. zwischen der Wahrnehmungserweiterung in Form von Sensibilisierung (nach innen) und der Erweiterung der kämpferischen Fähigkeiten in Form von Widerstand und Revolte (nach außen). Die Erweiterung des Wahrnehmungsvermögens und der Handlungsmöglichkeiten bewerkstelligt eine erhöhte Bewusstmachung der sozialen Verantwortung. Das Ziel des Surrealismus liegt in dieser Hinsicht in der Konsolidierung der Simultaneität der menschlichen Erlebnis-, Erkenntnis- und Aktionsfähigkeiten. Vgl. hierzu auch das Bild „Lob der Dialektik“ (1937) von René Magritte, in dem der surrealistische Maler ein offenes Fenster mit Sicht auf eine Hausfassade darstellt. Während der Betrachter einen Innenraum erwartet, bekommt er eine Außenfassade zur Sicht – dadurch wird das Bild selbst zur Synthese zwischen Außen- und Innenrichtung des Blicks. Zur surrealistischen Dialektik und zum Verhältnis von Innen (Sensibilisierung) und Außen (Revolte) vgl. insbesondere Hozzel 1980: 224-233.
[448] Reich-Ranicki in: Koschel / von Weidenbaum 1989: 77.

Wunsch aus dem Hörspiel „*Der gute Gott von Manhattan*“ – „Ich möchte nur ausbrechen aus allen Jahren und allen Gedanken aus allen Jahren“ (I: 310) – zu verstehen. Die Suche nach etwas, was nicht erreicht werden kann – „das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare“ (IV: 276) – irritiert allein dadurch, dass sie ergebnislos bleibt. Deshalb würden solche Fragen bezüglich Bachmanns Erzählprosa wie beispielsweise „In welcher Richtung soll sich die Welt ändern?“ oder „Wozu soll die ganze Wahrheit nützlich sein?“[449] den Leser des Surrealismus nicht wundern, weil Bachmanns Figuren, wie auch diejenigen von Breton, Aragon, Naum sich von einer zweckorientierten Denk- und Handlungsweise befreien wollen. Die Intention dieser Autoren ist es, den Weg zur Befreiung des Inneren, die Modalität der Befreiung, die Formen der „geistigen Krise“ und nicht das Ergebnis der Krise darzustellen.

Die Beziehung zwischen der Innenwelt der Charaktere und der Außenwelt, zwischen ihrem Bewusstsein und der Realität wird von einer Dynamik erfasst, die durch die permanente, abwechselnde Spiegelung des Einen im Anderen gekennzeichnet wird, so Fritz: „Die Innenwelt des Subjekts, vor allem deren leiblich-seelischer Teil, tritt ein ins lebendige Wechselspiel mit einer bedeutungsreichen Realität, die jenseits gesellschaftlicher Zwänge erlebt werden soll“.[450] Innerhalb dieses „Wechselspiels“ findet die gesamte Entwicklung des Subjektes statt. In Bachmanns Erzählung „*Ein Wildermuth*“ protestiert der Oberlandesgerichtsrat Anton Wildermuth durch sein Schreien gegen eine logozentrische, materialistische Welt, die rationale Begriffe wie Wahrheit im Leben eines Subjekts erzwingt, ohne dass seine Triebansprüche, die eine emotionale Lebensform bestimmen, ans Licht kommen. Durch das Schreien (II: 225f.) bringt Anton Wildermuth seine inneren Triebe nach außen und seinen Protest zum Ausdruck, obwohl er sich der Ergebnislosigkeit dieser Aktion für die äußere Welt bewusst ist. Hier ist also der Protest an sich wichtiger als das Ergebnis: „Ich möchte meinen Geist und mein Fleisch übereinstimmen machen, ich möchte in einer unendlichen Wollust unendlich lang übereinstimmen, und ich werde, weil nichts übereinstimmt und weil ich’s nicht zwingen und nicht erreichen kann, schreien. Schreien!“ (II: 237). Die zufällige Begegnung mit Ivan in Wien – ein Zufall, der dem inneren Bedürfnis des weiblichen Ich nach Liebe entspricht – bewirkt in „*Malina*“ die Entdeckung einer emotionalen Lebensform – „Endlich gehe ich in meinem Fleisch herum (...), ich fühle, wie alles sich wendet inwendig“ (III: 36) –, die das Ich wie einen

[449] Koschel / von Weidenbaum 1989: 78.
[450] Horst Fritz: „Surrealismus“, in: Borchmeyer / Žmegač 1994: 406-412, S. 409.

Prozess der Lösung aus einer „steten Verkrampfung“ (III: 36), wie eine „Konversion“ (III: 37) des Inneren beschreibt, die ab dem Zeitpunkt der Begegnung mit Ivan seine Beziehung zur äußeren Realität und seine ganze Entwicklung neu definiert. Durch die Auseinandersetzung der Subjekte mit ihrem emotionalen Leben und die permanente Rückkopplung dieses Lebens an die gesellschaftlichen Realitäten entsteht in Bachmanns Prosa eine Reihe von fließenden Übergängen zwischen Innen und Außen.

In der Erzählung „*Ihr glücklichen Augen*“ rennt Miranda bewusst – sie setzt ganz bewusst die Brille nicht auf – gegen die Grenzen der äußeren, sichtbaren Welt an, indem sie das Äußere in ihrem Inneren dekliniert und dadurch die Wahrnehmung der Realität erweitert. Die sichtbare und unsichtbare Seite der Realität nimmt Miranda gleichzeitig wahr, wie zwei Seiten derselben Medaille. Durch die Brille findet sie einen äußerlichen Zugang zur Welt, ohne Brille kann sie die Außenwelt durch die Welt der Sinne, d.h. im Spiegel der Innenwelt und der sich darin entwickelnden Gefühle – die Liebe zu Josef als „eine Art Sonnenaufgang“ (KA 4: 228) – betrachten. Durch das selektive Tragen der Brille erlebt und erfährt Miranda bruchstückweise die Außenwelt, die sich oft als beliebige Zusammenfügung von grotesken Elementen erweist – sie sieht „ein verkrüppeltes Kind oder einen Zwerg oder eine Frau mit einem amputierten Arm“ (II: 355). Der Rückgriff auf die sogenannte „andre“ Welt, „die mündlich, schriftlich, geräuschhaft, licht- und dunkelhaft sie umgibt“ (KA 4: 224), erlaubt es Miranda, die Außenwelt zu verinnerlichen und sie sich gleichzeitig zu entfremden – die Welt wird in Mirandas Augen „nebelhaft“ (KA 4: 228). Wichtig ist, dass Miranda, mit oder ohne Brille, überhaupt einen Zugang zur Welt bekommt; nur aus dieser Position der „Grenzgänger(in)“ (II: 359) heraus kann sie permanent versuchen, in die bestehende Weltordnung einzugreifen, um sie zu verändern. Ohne Brille entwirft Miranda, wie eine Zauberin, eine neue Welt, sie bringt Proportionen und Maße durcheinander – „sie vergrößert, verkleinert, sie dirigiert Baumschatten, Wolken“ (II: 359) –, sie nimmt Distanz gegenüber allem, was „Klarheit“ verschafft, d.h. auch gegenüber allen rationalitätsfördernden Maßnahmen und vernünftigen Erklärungen – „In einer Welt von Alibis und Kontrollen rätselt Miranda“ (II: 361) – und konsolidiert die emotionale Seite der Wahrnehmungswelt – sie vermeidet beispielsweise das „genaue Sehen“, damit „ihr Gefühl dadurch nicht beeinträchtigt und geschwächt werden kann“ (II: 355). Auch mit Brille befindet sich Miranda in ständiger Bewegung, dieses Mal aber auf der Flucht von der befleckten Realität, die für sie ein „Inferno“ (II: 355) voller Schrecken ist. Der

Übergang zwischen dem Sehen mit Brille und dem Sehen ohne Brille[451] verschafft Dynamik im Text und bietet Einsicht in die Welt der Reflexionen und Gefühle der Protagonistin. Die Handlung, die schließlich keine rationalen Erklärungen bietet – es bleibt bis zum Ende unklar, warum Miranda ihren Geliebten Joseph mit ihrer besten Freundin zusammenbringt – ist in Bachmanns Erzählung nicht so wichtig wie Mirandas persönlicher Umgang mit der Realität. Dieser stellt sich als eine Form des *subversiven Da-Seins* dar – Miranda lehnt die Perzeption der bestehenden Welt ab. Weiterhin nimmt diese Art von Subversion in „*Drei Wege zum See*" die Form einer Dekomposition ein, in der nicht nur die Funktion der Identität, sondern auch die Bedeutung der Gegensätze zerstört werden – Elisabeth „war in einer Dekomposition, wo froh, unfroh, gutgehen, schlechtgehen gar keinen Sinn mehr hatten, und sie kam nicht dahinter, warum sie nicht mehr dies oder jenes war" (KA 4: 311). In „*Probleme, Probleme*" wird die Protagonistin sogar zu einer Form von Widerstand, der aus dem Inneren heraufbeschworen wird: Beatrix „war noch gar nicht bei sich, sondern in sich, wo tief inwendig etwas lautlos zu einem Rückzug rief, immer zu einem Widerruf" (II: 320).

Das Bild der Außenwelt existiert bei Bachmann nur in der Zusammenschau mit der Innenwelt: Die äußeren Ereignisse gewinnen an emotionaler Resonanz dadurch, dass sie mit Angst, Furcht, Panik, Verzweiflung und manchmal mit Fröhlichkeit reflektiert oder erinnert werden. Das innere Leben der Erzählfiguren und das äußere, historisch restituierbare Leben der Nachkriegsgesellschaft bedingen sich gegenseitig und spiegeln sich ineinander. Die äußere Realität wird verinnerlicht, während die innere Realität in suggestiven, poetischen Bildern, die in ihrer traumatischen, schockierenden Funktion auf die Traumpoetik des Surrealismus zurückzuführen sind, nach Außen transportiert wird.[452] Durch den Abstieg in das menschliche Innere, den Celan in seinem Jené-Text als surrealistisches Motiv thematisierte, lösen sich alle dualistischen Modelle der Rationalität auf, so dass die Realität bis in die Traum- oder Halluzinationsstrukturen hinein erlebt wird. Von Bachmanns Figur Fanny Goldmann erfährt der Leser, dass die

[451] Ingeborg Dusar argumentiert, dass Mirandas „doppelte Optik", nämlich das „ständige Hin und Her zwischen Sehen / Nicht-Sehen" dazu führt, dass die „Referentialität der Wahrnehmung" durch die Überlagerung von Wahrnehmung und Halluzination „in die Schwebe" gerät (vgl. Dusar 1994: 35, 77). Ergänzend und mit Bezug auf die surrealistische Ästhetik, sehe ich gerade hier, in diesem permanenenten „Hin und Her" zwischen den Polen der (optischen) Wahrnehmung die ästhetische Konfiguration der Überschreitung und Aufhebung der Grenze zwischen der Innenwelt und der Außenwelt Mirandas, die nach außen eine Reihe von Verfremdungseffekten verursacht und Konfusion hervorruft.

[452] Anna M. Parkinson sieht eine gewisse Korrespondenz zwischen Bachmanns emotionalen Bildern und der Ästhetik des Surrealismus, ohne aber darauf näher einzugehen. Vgl. Anna M. Parkinson: „Taking Breath. The Ethical States of Affect in Ingeborg Bachmann's *Ein Ort für Zufälle*", in: Leahy / Cronin 2006: 65-75, S. 74.

Schauspielerin Malina alle in Widerspruch zueinander stehenden Kräfte – „lieben, hassen, dulden, angreifen“ – dermaßen verinnerlicht hat, dass diese „Potenzen“ auf keinen materiellen Korrespondenten in der Wirklichkeit, sondern nur noch auf etwas Immaterielles, Nicht-Existierendes oder Halluziniertes projiziert werden können. So Goldmanns Kommentar, in dem Malina letztendlich als „Unmensch“ bezeichnet wird: „sie macht manchmal im Bett die Augen zu und liebt jemand, aber ich bin überzeugt, jemand, den es nicht gibt“ (KA 1: 295). In die Gefühlswelt der Figur Fanny selbst steigt der Leser hinein, wenn er zum Zeugen eines nächtlichen Spaziergangs durch die Innenstadt wird, in dem die Wiener Schauplätze – der Burggarten, die Michaelerkirche, der Kohlmarkt, das Graben, die Kärtnerstraße – mit der Innenwelt der Protagonistin zusammenfallen und ihr gleichzeitig dazu verhelfen, zum Ausdruck zu kommen: „als sie zur Kirche kam, blieb sie am Tor stehen und rüttelte, man musste ihr aufmachen, sie musste doch hineindürfen, grade in der Nacht, wann anders sollte man in eine Kirche wollen (...), sie lehnte sich an ein Schaufenster und weinte hilflos, ich muss jemand anrufen, ich muss doch irgendwohin können“ (KA 1: 315). Die Innenwelt spiegelt sich in der Außenwelt wider, indem die Elemente der äußeren Architektur (Gebäude, Straßen) die innere Architektur der Gedanken, Reflexionen und Empfindungen – Fannys „Gefühlsmuseum“ (KA 1: 331) – innerhalb eines fließenden Übergangs von der Außen- zur Innenperspektive auf der Erzählebene hervortreten lassen.[453]

Die Bedeutung des seelischen Lebens der Erzählfiguren übertrifft bei Bachmann selbst die Bedeutung der äußeren historischen, sozialen und politischen Veränderungen, was sie beispielsweise von Peter Weiss’ surrealistischer Poetik erneut unterscheidet, wo Elemente mit politischer Wirkung und sozialem Widerstandspotential in den Text eingebaut werden (z.B. „*Ästhetik des Widerstands*“). Vor dem Hintergrund der inneren Transformationen und der alltäglichen „Dramen“ im inneren Leben eines Menschen – „das menschliche Herz“ –, erscheinen die äußeren Ereignisse in Bachmanns Text – „ein Mord in Sarajewo, ein Abkommen in München“ – als „durchsichtige Lappalien“ (KA 1: 358). Innerhalb des komplexen Verhältnisses von privater, kollektiver und zeitbezogener Geschichte spielt der Abstieg in die innere Welt ihrer Charaktere – einer der thematischen Leitgedanken des *„Todesarten“*-Projekts – eine andere Rolle bei Bachmann als im Surrealismus. Die Lebensgeschichten der Menschen sind Bestandteile der Geschichte einer Gesellschaft und ihrer Zeit – somit geht Bachmann weit darüber

[453] Vgl. den textkritischen Kommentar zur Vorgeschichte des „*Todesarten*“-Projekts in: KA 1: 511, 545.

hinaus, was im Surrealismus die Erforschung des menschlichen Inneren bedeutete. Während im Surrealismus der Abstieg in die Tiefe der menschlichen Seele künstlerische Zwecke hatte und zur Selbstverwirklichung der poetischen Ideale und der Wiederentdeckung einer neuen, schönen Welt der Poesie führte, zeigt der Abstieg bei Bachmann eine Welt des Leidens, des Schmerzes, des Alptraums, die die äußeren Zerstörungen des Zweiten Weltkriegs im Inneren reflektierte. Mittels der Mordmetapher wird eine eigene poetische Ebene aufgebaut, auf der die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt verschwinden, da die Zerstörung des inneren Lebens die Selbstzerstörung der Gesellschaft spiegelt. Mörder, Ermordete und Selbstmörder tauschen sich aus, sie wechseln die Rollen: „die Leute sind übrigens immer ihre eigenen Henker" (KA 4: 55).

Die Auflösung der Grenze zwischen der inneren und der äußeren Welt vollzieht sich in Bachmanns Texten in allegorischen oder metaphorischen Bildern (z.B. die Wüste in „*Das Buch Franza*", der „Mordschauplatz" in „*Malina*"), die das Materialisieren der Affekte und die Internalisierung der Realität in einem solchen Ausmaß vermischen, dass kategoriales und historisches Denken annihiliert wird: „Wer glaubt noch an die Fakultäten" fragt sich Franza, wenn sie die Grenze zwischen Natur, Gesellschaft und Individuum mit tabubrechender Leidenschaft bis in sich selbst aufzulösen versucht: „ich suche die brüderliche Geschichte der Erde in der Menschengeschichte, die Theorie der Alpen in der Theorie unserer Gesellschaft. (...) ich suche den Muschelkalk und den Gedanken, mit meinem Bruder und mit keinem anderen schlafen zu können" (KA 2: 11). Mit diesen Gedanken Franzas wird aber eine Verbindung zum surrealistischen Weltverständnis – z.B. zur kosmologischen Theorie von Charles Fourier, die Bretons dialektisches Verständnis der Ich-Welt-Beziehung geprägt hat[454] – wieder hergestellt. Der Wunsch nach der Entzifferung des *Weltkryptogramms* – ein Schlüsselbegriff, der auf den alten philosophischen Gedanken, Natur und Mensch bilden eine Einheit, zurückführt –, das sowohl über die Naturgesetze, als auch über die menschliche Seele regiert, stellt Franzas Gesuch als ihr Streben nach der Wiederherstellung der „universellen Einheit"[455] dar. Franza sieht sich in dieser Hinsicht als Bindeglied zwischen der Außenwelt (Natur, Gesellschaft, Menschheitsgeschichte) und der Innenwelt (Gefühle, Gedanken). Sie identifiziert sich mit der äußeren Natur und beide bilden eine organische Einhet: „ich bin wie alle Gesteine oft im Zustand des *Magma*, ich bin dann nichts, aber diese gefährliche *Lotion*, die wieder auskristallisieren kann

[454] „Möglicherweise will das Leben wie eine chiffrierte Botschaft entziffert werden" (Breton 1977: 71).
[455] Vgl. hierzu die Bedeutung von Charles Fourier für den Surrealismus in: Kienberger 1994: 84-88.

zum *Granit*, die umkristallisieren kann in *Kalk*…“ (KA 2: 11). Die physikalischen Veränderungsprozesse in der Natur entsprechen den Transformationen in Franza selbst, d.h. über die permanente Beziehung zum Äußeren werden die psychischen Prozesse beleuchtet und die Wirklichkeitswahrnehmung in Form einer inneren Bewusstseinskrise erweitert. Dasselbe passiert dem Ich-Protagonisten der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“, der als Bindeglied zwischen der Gefühlswelt und der äußeren Welt fungiert, indem er erstere an letztere durch die Kraft seiner Vorstellungen bindet: „meine Gefühle (...), diese Reiher über weißen Strände, diese Wanderer nachts, die hungrigen Vagabunden, die mein Herz zur Landstraße nehmen“ (II: 103). Die Bilder versuchen in ihrer Mischung von Bewegung und Stillstand das Äußere und das Innere zu verschmelzen – die innere Dynamik der Gefühle erfasst das Universum, das selbst zu einer einzigen Personifikation der Innenwelt wird.

Die ständige Bewegung von außen nach innen in Bachmanns Prosatexten wirft ein grelles Licht auf das menschliche Schicksal, das unter der Macht des konventionellen Denkens dramatische Proportionen einnimmt. In „*Das Buch Franza*“ handelt es sich um eine ununterbrochene Bewegung von außen nach innen, wodurch die äußeren Schauplätze wie etwa die von der Autorin erwähnte Stadt Wien, das Dorf Galizien oder die Wüste im „Innen von Menschen“ (KA 2: 73) enden. Es gibt in Bachmanns Werk kaum eine radikalere und deutlichere Äußerung gegen das Denken in Kategorien, das die Innenwelt zerstört – „er war ein großer Stratege“ (KA 2: 209), „ich bin ganz zerblättert“ (KA 2: 208) – als diejenige in der Vorrede zum „*Buch Franza*“: „Denn wir haben es hier mit keiner Inquisition zu tun, sondern mit einem Denken, das vor kein Gericht kommt und dennoch noch zum Verbrechen führt“ (KA 2: 73). Dieser Satz, der dem ausdrücklichen Wunsch nach einem „Tribunal, das über das Denken richtet“ (KA 2: 73) unmittelbar folgt, ist fast programmatisch und erinnert an Bretons „*Zweites Manifest des Surrealismus*“, in dem er nichts anderes vorschlägt, als mit einer ganzen Reihe von Dichotomien, die als Produkte des kategorialen Denkens gelten, wie beispielsweise „Realität und Irrealität, Vernunft und Unvernunft, Reflexion und Impuls, Wissen und ‚gegebenes‘ Nichtwissen, Nützlichkeit und Nutzlosigkeit“, einfach „ins Gericht zu gehen“.[456] Wenn bei Breton der poetische Weg zur Befreiung von der Macht des Denkens der Abstieg ins Innere – „der schwindelnde Abstieg in uns selbst, die systematische Erhellung verborgener Orte und die progressive Verfinsterung anderer“[457]

[456] Breton 1977: 66.
[457] Ebd., S. 65.

– ist, so sind bei Bachmann „die wirklichen Schauplätze, die inwendigen, die in die äußeren mitgenommen werden und stärker sind“ (KA 2: 75f.) Diese Idee, die an einem psychoanalytisch fundierten Verständnis des Surrealismus anknüpft, wird im „*Buch Franza*“ als eine Reise in die Wüste dargestellt, wo Mensch und Natur, Außen und Innen vereint werden: „Die Augen und die Wüste fanden zueinander, die Wüste legte sich über die Netzhaut“ (KA 2: 259). Die Wüste wird auf der Sprachebene von einem Element der äußeren Welt – „Wüste“ – zum integrativen Teil der Innenwelt Franzas – „Verwüstung“ (KA 2: 331). Außerdem werden geographische Orte im Spiegelbild des Inneren und der darin stattfindenden Prozesse betrachtet: Luxor und die Wüste sind Referenzpunkte für Franzas „Krankheit“ (vgl. KA 2: 269).

Franzas Innenwelt fungiert als Resonanzkasten für die Ereignisse der Außenwelt; durch ihr außerordentliches Empfindungsvermögen spürt sie alles, was von außen kommt und andere Menschen nicht spüren, was in „*Malina*“ kritisch formuliert wird: „Außen ist nichts. Und innen ist nichts“ (KA 3.1: 96). Ihr Weltbewusstsein, ihre Verbindung mit der Außenwelt ist so stark, dass sie ihrer sozialen Verantwortung bewusst wird. Eine relevante Szene in dieser Hinsicht ist die Besichtigung der Gräber in Theben, bei der die wissenschaftlichen Untersuchungen in Form von archäologischen Ausgrabungen als Profanation der alten, fernen Traditionen angesehen werden. In diesem Zusammenhang fühlt sich Franza verantwortlich für alles, was „die Weißen“ unter dem Vorwand des zivilisatorischen Fortschritts angerichtet haben und lehnt deshalb das weitere Ansehen dieser Gewaltakte kategorisch ab: „Ich kann das gar nicht ansehen. Die ganze Schande kommt in mir zusammen, weil sie sonst niemand spürt“ (KA 2: 274). Die soziale Verantwortung, die Franza übernimmt, lässt sie zu einem feinen Registrierapparat der äußerlichen Änderungen werden; sie verinnerlicht die Mechanismen der Außenwelt und sucht auf ihrer Reise in die Wüste den Rückweg aus ihren eigenen Leidgefühlen und Empfindungen.

In der Weise, wie sich die Wüstenlandschaft (Außen) in die Seelenlandschaft (Innen) im Franza-Romanfragment überträgt, wird auch die Wiener Stadtwelt im Roman „*Malina*“ auf das „Ungargassenland“ reduziert, das die Kehrseite der Außenwelt darstellt und durch sein Eindringen in die Wohnung der Ich-Figur das Spiegelbild der Innenwelt des Ich ist.[458] Das Stadtgebiet ist ein imaginärer Ort mit Realitätsbezug (die

[458] Auf den surrealistischen Topos der Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen deutet auch die Argumentation von Maria Behre hin. Ihrer Auffassung nach, würde sich das „Bild für den Innenraum“ in Bachmanns Roman „in einer gesteigerten Surrealität“, nämlich „als Ausdehnung des Innenraums zum

Ungargasse im Wiener III. Bezirk), der den surrealistischen Topos der *coincidentia oppositorum* am besten zur Geltung bringt. Die Ich-Figur sieht im „Ungargassenland" den Treffpunkt jeglicher Widersprüche – „O du mein Ungargassenland, in dem ich *siege und unterliege* und in dem ich *herrsche und mir die Herrschaft absprechen lasse*" – und sie erkennt in dessen Doppelnatur – „mein Malinafeld und mein Ivanbett" (KA 3.1: 30, H.v.m.) – einen Ort der Synthese von Innen und Außen, die ihrer Suche nach der „völlige(n) Identität mit Leben Schreiben Lieben" (KA 3.1: 31) entspricht. Leben, Schreiben und Lieben sind konkrete Bestandteile eines Paradigmas der poetischen Vereinigung von Innen und Außen, welches das gefangene Ich als chiffrierte Botschaft der drei Steine im Traumkapitel zu entziffern versucht. Wenn der rote Stein die Botschaft „Staunend leben" und der blaue Stein die Botschaft „Schreiben im Staunen" mitträgt (III: 230), bringt der dritte, weiße Stein die Botschaft der Liebe mit, die entweder *Lieben im Staunen* oder *Staunend lieben* heißt. Die letzte Botschaft soll das Ich nach seiner Befreiung erfahren, was die Liebe in Verbindung mit der Freiheit bringt und ihr eine soziale Funktion verleiht.

Nicht durch die Liebe zu Ivan avanciert die Ich-Figur zum Opfer oder zu einer absurden „Selbstaufopferung"[459], wie es in der Forschung betont wurde, sondern gerade die Familie (der Vater, die Mutter) und die Gesellschaft bringt sie dazu – „der allergrößte Mordschauplatz" (KA 3.1: 617). Die Liebe trägt zur Befreiung von den gesellschaftlichen Verkettungen bei, da sie – im Gegensatz zur Familie und Ehe – keine gesellschaftliche Konvention ist. Selbst bis zum Romanende ist dieses Gefühl anwesend – auch in seiner Abwesenheit (Kap. II). Der Übergang von der Innenwelt der glücklich in Ivan verliebten Ich-Figur zur Außenwelt, der praktischen Zwecken unterworfen ist, passiert sehr rasch: „meine inwendige Stimme schreit laut, ich bin glücklich, ich will glücklich sein, Ivan soll bei mir bleiben und Ivan und zwanzigmal Ivan, bis ich sage, zwanzig Deka Schinkenwurst und ein Achtel Butter" (KA 3.1: 33). Die einzige Möglichkeit, aus der Zweckmäßigkeit der Welt für kurze Zeit auszubrechen, scheint in der Ausdehnung der Gefühlswelt, in der äußerlichen Entfaltung des Inneren zu liegen. Durch die Liebe zu Ivan wird die Ich-Figur vervollkommnet, abgerundet: Ihre Innenwelt wird konsolidiert und dadurch wird der Bezug zur Außenwelt und zum Alltag wiederhergestellt. Durch die Ausdehnung der inneren Welt wird nicht nur die

---

‚unendlichen Raum'" entfalten. Vgl. dazu Maria Behre: „Nachforschungen in einem unerforschten Gebiet. Wissenschaftskritisches Lesen in Bachmanns Roman *Malina* als Dramaturgie der Introspektion", in: Albrecht / Göttsche 1998: 135-157, S. 143.

[459] Kohn-Waechter 1992: 85.

Außendimension der Welt ergänzt, sondern es werden auch jegliche Differenzen innerhalb dialektischer Verhältnisse für einige Augenblicke außer Kraft gesetzt und mithin die Wahrnehmung erweitert. Die Glaubhaftigkeit der Äußerungen wird selbst in Frage gestellt – was soll der Leser letztendlich glauben, wenn die Ich-Figur „Ich bin nicht für das Glück gemacht“ und „Ich bin für das Glück gemacht“ (KA 3.1: 121) gleichzeitig behauptet oder wenn sie Ivan einmal als „Beleidigung“ und gleich danach als „Schönheit“ (KA 3.1: 120) bezeichnet? Wenn die Innenwelt der Affekte (z.B. Glück, Liebe) sich in der Aufhebung der sprachlogischen Gegensätze eröffnet, ist sie mittels des konventionellen Verstandes auch nicht mehr zu erfassen.

Während die Rolle der Malina-Figur in der *Fortsetzung* des Lebens der Ich-Figur liegt, ist die Rolle der Ich-Figur die *Ergänzung* der Malina-Welt – sie ist daher die komplementäre Seite und nicht die Gegenseite von Malina innerhalb eines dialektischen Verhältnisses von Innen- und Außenwelt, Aufbruch und Untergang.[460] In surrealistischem Ton plädiert der Roman durch den symbolischen „Mord“ an der Ich-Figur am Ende – „Es war Mord“ (III: 337) – für die Vorrangigkeit des Gefühls und wendet sich gegen die „mörderische Vernünftigkeit“, die „unsere Unfähigkeit zur Liebe“ fördert (KA 3.2: 741). Der Protest gegen die destruktive Kraft der Vernunft kommt in Bachmanns Texten durch die kurzfristige Aufhebung der Polaritäten in utopischen Konstruktionen zum Ausdruck. So zerstört der Entwurf der Doppelgänger-Konstellation Ich / Malina auch die konventionelle Wahrnehmung des Menschen als Mann *oder* Frau, wie der nächste Passus zeigen wird.

5.1.5. Mann – Frau

Die kritische Hinterfragung der Geschlechtsunterschiede, die Suche nach dem Androgynen, der Protest gegen die dichotomische Einteilung der Welt und das revolutionäre Liebesmodell im Surrealismus, das die Beseitigung der sozialen Ungerechtigkeit bezweckt, weisen eine enge Verwandtschaft mit Bachmanns Utopie der Liebe, der Güte und der Poesie des Geschlechts (III: 138) auf. In diesem Kapitel wird deutlich, dass die Korrespondenzen zur surrealistischen Liebe nicht nur Bachmanns späteren Erzählband „*Simultan*“ prägen[461], sondern ihr ganzes Prosawerk durchziehen.

---

[460] Vgl. hierzu auch den textkritischen Kommentar zur Entstehung des Romans in: KA 3.1: 790, 836.

[461] Hiermit knüpfe ich an den Ansatz von Bettina Bannasch an, alle späten Erzählungen Bachmanns ließen sich angesichts ihrer Nähe zu den Schriften Bretons untersuchen (vgl. Bannasch 1997: 200), und führe diese

Bachmanns Texte zeigen eine klare Stellung der Autorin gegen das Denken in Schablonen, da sie darin die Gefahr von Rationalität und Gewalt sieht. Ein ähnliches Denkmuster schreibt sie dem Menschen in seiner geschlechtlichen Differenz zu. Es wird versucht, die in kultureller Hinsicht als Gegenpole charakterisierten Geschlechter – Mann (Vernunft) und Frau (Gefühl) – so nah aneinander zu bringen, dass sie nach außen als ineinander verschränkte Figuren, als Facetten derselben Medaille erscheinen. Die Unterschiede des konventionellen Denkens werden hinterfragt und der Übergang zum Fantasiebereich und dessen freien Ausdrucksmöglichkeiten in der Kunst vollzogen – die „Zwitterfigur" (GuI: 87) Malina ist zugleich Mann und Frau, die „Kunstfigur" Undine ist „kein Lebewesen" (GuI: 46), also weder Mann, noch Frau. Durch die Konfrontation der Gegensätze wird die Malina-Gestalt als „zwei ineinander verschränkte, aber ungeheuer gegensätzliche Figuren, die nicht ohne einander sein können und die gegeneinander sein müssen" (GuI: 87) konstruiert. Andererseits positioniert sich die zeitlose Undine jenseits der Menschenwelt – in der sprachlosen Wasserwelt, im tiefen Bereich des Imaginären –, ohne die Anbindung zur Hans-Welt und der Realität von „Drüben" zu verlieren. Der ausdrückliche Wunsch von Charlotte in der Erzählung „*Ein Schritt nach Gomorrha*" nach einem „Reich", das „nicht das Reich der Männer und nicht das der Weiber" ist, „nicht dies, nicht jenes" (II: 212), greift auf eines der Wesensmerkmale der surrealistischen Poetik der Liebe zurück – die Wahrnehmungs- und Erkenntniserweiterung durch die Vereinigung der universalen Gegensätze.

In der „*Prolegomena zu einem Dritten Manifest des Surrealismus*" betonte Breton die Gleichberechtigungsfrage und forderte ein einheitliches Bild des Menschen: „Das Problem der Beziehungen zwischen Mann und Frau muss von Grund auf revidiert werden, ohne jede Heuchelei, und zwar in einer Weise, die einen Aufschub unmöglich macht. Der Mensch muss sich mit allen seinen Kräften auf die Seite des Menschen schlagen".[462] Auch dann, wenn die Protagonisten der surrealistischen Texte männliche und weibliche Figuren sind, lösen sich die narrativen Konflikte nicht aus der geschlechtlichen Differenzierung heraus, sie sind weder rein weibliche, noch rein männliche Konflikte, sondern sie weisen allgemein auf die *condition humaine* hin. Es reicht an die Puppen von Hans Bellmer oder an die Juliette von Sade zu denken, um die

---

Überlegung weiter, ohne den Anspruch auf Totalität zu erheben. Neben der „*Simultan*"-Erzählung, die bei Bannasch eine exemplarische Rolle für die Korrespondenzen zwischen dem Bachmannschen Liebesbegriff und den Begriffen „amour fou", „konvulsivische Schönheit" spielt, beziehe ich Teile des „*Todesarten*"-Projekts und den Erzählungsband „*Das dreißigste Jahr*" noch in die Analyse mit ein.

[462] Breton 1977: 117.

vielfältigen Möglichkeiten der simultanen körperlichen Desintegration und Reintegration als eine Art Wiederherstellung des platonischen Mythos des Androgynen darin zu erkennen.[463] Die künstlerischen Eingriffe von Bellmer stehen eindeutig unter dem Zeichen eines ästhetischen Gewaltaktes, einer perversen Profanation des Körpers, der in seiner Zerstückelung und Neuassemblierung keine Trennungslinien zwischen Männlichem und Weiblichem aufweist. Die Körperteile stehen als Einzelstücke da, ohne dass sie sich einer bestimmten Geschlechtskomposition zuordnen lassen. In der Überwindung des Geschlechtsgegensatzes liegt die Einheit der körperlichen und geistigen Entwicklungsprozesse. Das Sublime dieser Entwicklung wird von der Liebe verkörpert, die in eine magische Weltordnung eingeschrieben wird.

Im Gegensatz zur Romantik, wird die Frau im Surrealismus nicht in ihrer Abwesenheit idealisiert, es wird nicht von ihr geträumt, sondern sie wird als reales Wesen gefeiert. Die surrealistische Liebe hat kosmogonische und soziale Dimensionen, sie ändert das Verhältnis der Menschen zum Universum und zur Gesellschaft, so Breton in „*Arkanum 17*“: „Ich spreche hier natürlich von einer Liebe, die *alle Macht* übernimmt, die sich die Dauer eines ganzen Lebens gewährt, die selbstverständlich nur bereit ist, ihr Objekt in einem einzigen Menschen zu erkennen“.[464] Der letzte Teil des Satzes schließt die Idee einer „ausschließlichen, gegenseitigen Liebe“[465] ein, die nicht als Liebe zu einem einzigen Wesen, sondern zu einem Menschentyp zu verstehen ist. In diesem Sinne kann sich aus mehreren Frauen ein einziger Frauentyp herausbilden. Das surrealistische Frauenbild ist eine solche Synthese von widersprüchlichen Elementen[466],

---

[463] Der Mythos des Androgynen baut auf dem Glauben auf, ein erzürnter Gott habe das ursprüngliche menschliche Wesen, das zugleich männlich und weiblich war, in zwei Teilen zerschnitten und diese in der Welt verstreut, damit sie sich unter dem Einfluss ihres Schicksals zusammenfinden und wieder zufrieden und glücklich sein können. Vgl. hierzu Platon 1974: 269-275.

[464] Breton 1993: 28.

[465] Breton 1980: 27.

[466] Die Frau erscheint im Surrealismus mit verschiedenen Gesichtern und vielfältigen Funktionen – sie ist sowohl die Anbindung zur Natur und zu den Elementen der Erde, Inspirationsquelle für den schöpferischen Akt und der Garant für die Wiederherstellung der Beziehung zwischen den Menschen und der Welt (die „Blumen-Frau“, die „Frucht-Frau“, die „Erd-Frau“- „Mutter, Medium, Muse“, die „Sternen-Frau“), als auch die Bestie, Prostituierte, Hexe, Seherin oder Zauberin. Vgl. hierzu Gauthier 1980: 49-145. Wie in Bachmanns Fiktion die Frau von solchen unterschiedlichen Selbstvorstellungen sich nicht zu sehr zu distanzieren scheint, sei auch an einem Beispiel aus der Erzählung „*Ein Schritt nach Gomorrha*“ gezeigt. Dort sind die bildlichen Repräsentationen der Frau – „Das Bild der Jägerin, der großen Mutter und der großen Hure, der Samariterin, des Lockvogels aus der Tiefe und der unter die Sterne Versetzten“ (II: 211) –, die in der surrealistischen Literatur und Malerei als Vermittlerin zwischen der Menschheit und der Welt gilt, diejenigen Elemente, die Charlotte zunächst zerstören will, um aus ihren Fragmenten eine neue, über das Konventionelle hinausgreifende Welt zu entwerfen. Sie sind in diesem Zusammenhang „jene Bilder, die, auch wenn die Farben schwanden und Stockflecken sich eintrugen, sich länger hielten und neue Bilder zeugten“ (II: 211). Die Selbstregenerationskraft dieser Bilder unter verschiedenen, neuen Formen, verweist auf ihre zeit- und raumlose Verankerung in der Weltgeschichte, sie sind Bestandteile eines Universums in Bewegung und daher

die in der Manifestation der absoluten, „verrückten“ Liebe – „*amour fou*“ – ihre Widerspruchskraft verlieren. Durch die Liebe, in deren Zentrum die Frau steht und die Verbindung zur Welt gewährt, wird die Welt in allen Facetten erlebt.

Ein solcher Moment präsentiert sich in Bachmanns Erzählungen und „*Todesarten*“-Fragmenten als *u-topisches* Konstrukt einer grenzen- und gegensatzlosen Welt, in der alle Unterschiede ineinander aufgehen. In der Erzählung „*Ein Schritt nach Gomorrha“* kommt durch die Invokation eines tausendjährigen Schlafes der Wunsch der Protagonistin zum Ausdruck, in einer neuen, geschlechtsneutralen Welt zu leben: „Komm, Schlaf, kommt, tausend Jahre, damit ich geweckt werde von einer anderen Hand. Komm, dass ich erwache, wenn dies nicht mehr gilt – Mann und Frau. Wenn dies einmal zu Ende ist!“ (II: 202). Diese Idee ist dem männlichen Protagonisten aus „*Alles*“ nicht fremd; indem er von dem Versuch ausgeht, für seinen neugeborenen Sohn eine neue Welt aufzubauen und ihm eine neue Sprache beizubringen, wünscht er sich gleichzeitig die „Befreiung von der Frau und dem Geschlecht“ (II: 151). Seine Protesthaltung zeigt, die Differenzierung zwischen Mann und Frau stellt weder einen weiblichen noch einen männlichen Konflikt dar, sondern sie steht für einen menschlichen Wahrnehmungskonflikt. Der Protagonist fordert deshalb entschlossen das Ende der Ära der Gegensätze auf, indem er in einem provokativen Ton aufruft: „Austreten aus dem Geschlecht, zu Ende kommen, ein Ende, dahin sollte es nur kommen!“ (II: 154)

Die Anklage gegen die bestehende Welt bewegt sich, auch mit Blick auf die Erzählung „*Undine geht*“ – „Ihr Menschen, ihr Ungeheuer!“ (II: 253) –, auf einem geschlechtsneutralen Gebiet, in dem Frauen und Männer für die Erstarrung in den Konventionen des Alltags und für den Mangel an Veränderungsinitiative (Aktionsgeist) gleichermaßen schuld sind und verurteilt werden müssen. Die gleichmäßige Verdammung des männlichen und des weiblichen Geschlechts hat daher in Bachmanns Fiktion nichts mit der Geschlechtszugehörigkeit zu tun; Frauen können genauso gut wie Männer, als Beispiel sei „*Ein Schritt nach Gomorrha*“ genannt, bestimmte Herrschafts- und Gewaltstrukturen verinnerlichen und sie auf die anderen Menschen übertragen. Charlotte stellt sich eine Beziehung mit Mara vor, in der sie allein die Herrscherrolle erfüllt (II: 201) und Mara sich ihr unmittelbar unterordnen muss. Auch aus der Erzählung „*Undine geht*“ geht hervor, dass die Gestalt, d.h. das

---

mit dem Zyklus der Naturerneuerung durchaus vergleichbar. Auffallend ist der Bezug zur surrealistischen Mythologie der Frau, die verschiedene Rollen beim Aufbauen einer neuen Welt spielt.

geschlechtsdifferenzierte Äußerliche, im Gegensatz zum Geist, d.h. zu einer geschlechtsneutralen Energieform, keine Rolle beim Aufbau einer neuen Welt spielt: „vergesst nicht, dass ihr mich gerufen habt in die Welt, dass euch geträumt habt von mir, *der anderen, dem anderen*, von eurem Geist, und nicht von eurer Gestalt“ (II: 260, H.v.m.). Die geistigen, geschlechtsneutralen Transformationen sind in Bachmanns Text der Schlüssel für ein neues Verständnis von Welt und Dichtung.

Die experimentellen Versuche der Protagonisten, die Geschlechterdifferenzen aufzubrechen und „das Grundproblem“ zu lösen, das Erich in „*Probleme, Probleme*“ „wegen des Systems zwischen den Männern und den Frauen“ (KA 4: 155) seiner Freundin Miranda als etwas Unlösbares vorstellt, spiegeln sich in der direkten Konfrontation der alten Stereotypen – der Mann als Vertreter der Vernunft, die Frau als Verkörperung der Intuition und der Fantasie – wider. Anders denkt Elisabeth Matrei, wenn sie ihren Vater und ihren Bruder als Menschen mit außerordentlicher Imaginationskraft beschreibt: „ihr beide, Robert nämlich auch, ihr habt ja immer schon *eine blühende Phantasie* gehabt“ (II: 444, H.v.m.). Und nicht nur die grenzenlose Fantasie, sondern auch die Angst charakterisiert die Männer genauso wie die Frauen. Das geht etwa aus Mirandas Auseinandersetzung mit den Geschlechtsunterschieden in „*Ihr glücklichen Augen*“ hervor: „Eine wirkliche Frau fürchtet sich nur vor zwei Dingen, vor dem Meer und dem Mann, also vor Josef, und ein wirklicher Mann sagt ihr, er fürchte nur zwei Dinge, das Meer und die Frau. Komisch. Sehr komisch, denkt Miranda. Aber das Meer fürchten sie beide“ (KA 4: 219). Mirandas Reflexionen tragen zur Nivellierung des Geschlechtsunterschieds bei und stellen ein Naturelement in den Vordergrund, das beide Geschlechter gleichermaßen beängstigt – vor dem Meer sind Miranda und Josef gleich.

Unter Depressionen leiden bei Bachmann nicht nur Frauen, sondern auch Männer. In den „*Todesarten*“- Entwürfen zur Figur Eugen wird dieser im Gespräch mit der Ärztin Alda als eine emotional labile Figur vorgestellt. Eugens Konfessionen zeigen einen nervenkranken, ängstlichen, fast paranoiden Mann: „ich glaube, obwohl es mir einfach widerwärtig ist, dass ich zu einem Nervenarzt gehöre, letzte Nacht wollt ich dich direkt anrufen, ich war mir plötzlich sicher, dass ich wirklich jemand brauche, weil ich damit allein nicht fertig werde“ (KA 1: 104). Die angsteinflößenden Mordgedanken sind keine Anzeichen von weiblicher Schwäche und männlicher Allmacht, wie es am Beispiel des Ich in „*Malina*“ oder des Opfer-Status der Frauenfiguren im „*Simultan*“-

Band in den feministischen Bachmann-Forschungsansätzen[467] betont wurde. Dafür steht beispielsweise Eugens furchtbare Angst, getötet zu werden: „Ja, das Ganze ist eigentlich eine Furcht, ermordet zu werden. Ich fürchte mich vor Mord. In der einen oder anderen Form ist <das> Mord, was auf mich zukommt, und ich bin ohnmächtig“ (KA 1: 104). Aus dieser Erzählsituation und mit Blick auf die späteren Panik- und Angstanfälle des Ich in „*Malina*“ geht eindeutig hervor, dass die Geschlechtskategorien – Mann oder Frau – sich gegenüber der Gesellschaft als brutaler „Mordschauplatz“ durch nichts voneinander unterscheiden. An dieser Stelle ist die Bedeutung des Dialogs zwischen den beiden Geschlechtern nicht zu übersehen, den Bachmann als Erzählrahmen für die Darstellung der Mordgeschichten in Form von Unfalls- und Todesvisionen oder Wahn- und Verfolgungsträumen im Roman „*Malina*“ verwendet.

Dass Männern, genauso wie Frauen, Denken und Fühlen eigen sind, beweist insbesondere der Protagonist der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ oder Martin Ranner in „*Das Buch Franza*“. Der erste wird als ein „Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen“ (II: 102) charakterisiert, weshalb sein gemischtes Ich, das ständig zwischen Trieben und Instinkten einerseits und dem gesellschaftlichen Leben andererseits schwankt, sehr einfach auszulöschen sei. Ein Ich, das die Innenwelt von der Außenwelt nicht klar abgrenzt und diese Scheidung nicht annimmt, wird flüssig, und in diesem Sinne ist die Auslöschung des „weiblichen“ Ich in „*Malina*“ auch nötig, die in dem Satz „Ich bin das Fließende und Malina ist das Feste“ (KA 3.1: 209) antizipiert wird. In der Figur Martin Ranners entwirft Bachmann eine männliche Gestalt, die weibliche, intuitive Züge trägt. Er und Franza funktionieren als Ganzes und die Sachen, die Franza passieren, betreffen Martin mit der gleichen Intensität. Er erweist sich besonders intuitiv, wenn er plötzlich errät, wo sich seine Schwester befindet und nachts nach Galicien fährt. Nachdem er das rätselhafte Telegramm von Franza gelesen hatte, hatte Martin „das Gefühl, dass die verschwundene Franza hier in der Nähe sein musste“ (KA 2: 19). Wenn er Franza im Elternhaus findet, ohne davor jemals kranke Menschen gesehen zu haben, weiß er mit Sicherheit, dass seine Schwester schwerkrank ist: „die Sicherheit (...) stellte sich bei ihm wie ein Reflex ein, er wusste es einfach, er brauchte keinen Arzt und keine Diagnosen“ (KA 2: 23). In einer späteren Textstufe des Roman-Fragments ist Martins Intuition das klare Zeichen eines intensiven Gefühllebens, das

[467] Vgl. den geschlechtsdifferenzierten Forschungsansatz von Kanz 1999 und Sigrid Schmidt-Bortenschläger: „Frauen als Opfer – gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*“, in: Höller 1982: 85-95.

gegen die Vernunft zu kämpfen weiß: „er wusste plötzlich gegen seine Vernunft, dass sie heimgegangen war“ (KA 2: 83). In der edierten Hauptfassung trägt Franza die gleichen Merkmale wie ihr Bruder; bei Bachmann verbindet also die Intuition beide Geschlechter, sie ist weiblich und männlich zugleich: „Wenn es überhaupt etwas zwischen ihnen beiden gab oder je gegeben hatte, dann dies: dass sie jeder von jedem einmal im Leben wissen würden, wo der andere im entscheidenden Moment war“ (KA 2: 148). Hier geht Bachmann bezüglich der Motivik der Gegensatzüberwindung eine Stufe weiter als die Surrealisten, die allein in der Frau die Verkörperung der Intuition (z.B. Bretons Nadja, Naums Zenobia) gesehen haben, wofür sie der Frau die Funktion der Inspirationsquelle für den schöpferischen Prozess und der Vermittlerin zwischen der Innen- und der Außenwelt zuerkannt haben.

In Bachmanns Prosa konfigurieren sich in mehrfachen Partnerbeziehungen Möglichkeiten der Grenzüberschreitung, ausgehend von der gleichgeschlechtlichen und geschwisterlichen Liebe bis zu der absoluten Liebe zwischen Mann und Frau. Durch die Darstellung eines kleinen Unglücks im Leben ihrer Erzählfiguren, wirft Bachmann, wie sie in den poetologischen Entwürfen zum „*Simultan*“-Band erläutert, den Blick auf „ein großes Unglück“ (KA 4: 11), das die ganze Menschheit unabhängig vom Geschlecht charakterisiert.[468] Ihre Prosatexte berichten „natürlich nicht über Frauen und auch nicht über Männer, sondern über Menschen, über ihre Unfähigkeit, ihre Nervosität, ihre Neurosen, ihre Verzweiflung, ihren Tod, über ihr Sterben“ (KA 4: 18). Der Verwischung der geschlechtlichen Grenzen angesichts der gemeinsamen Lebensumstände – „Frauen leben <fast> immer wie Männer auch in sehr schiefen Situationen“ (KA 4: 8) –, geht der „Abschied vom Denken“ (KA 4: 17) voraus. Darüber hinaus tritt die Intuition in den Vordergrund, die zur Aufdeckung der realen Geschichten verhilft, „die sich hinter den gespielten abspielen“ (KA 4: 9). Ein solches „simultane(s) Denken und Fühlen der Personen“ (KA 4: 7) prägt hauptsächlich die „*Simultan*“-Erzählungen.

Die Vorstellung der geschlechtsneutralen Welt spiegelt sich in einem

[468] Vgl. hierzu die Argumentation von Gerhard Austin: „*Undine geht* 1961, *Malina* 1971 und unsere Gegenwart 1991. Bemerkungen zu Frau und Mann bei Ingeborg Bachmann“, in: Brokoph-Mauch / Daigger 1995: 103-117. Zu Recht bemerkt Austin, Ingeborg Bachmann würde „in vollem Bewusstsein der grauenvollen Dinge, die immer wieder zwischen Mann und Frau geschehen“ gerade durch die Darstellung der männlichen und weiblichen Existenz „die Kluft zwischen Frau und Mann“ (S. 114) überwinden. In eine ähnliche Interpretationsrichtung geht Jutta Schlich, wenn sie die „Menschlichkeit“ als „politisches Programm“ für „*Malina*“ vorschlägt. In der Konfrontation der Gegensätze sieht sie ebenso die Unifikation, indem sie behauptet: „Menschlichkeit lässt aus mörderischem Gegeneinander (Vater vs. Tochter, Mann vs. Frau, Wissenschaft vs. Gegenstand...) belebendes Miteinander werden“. Vgl. Jutta Schlich, „Menschlichkeit als politisches Programm – Ingeborg Bachmanns *Malina* (1971) im Lichte von Elfriede Jelineks *Filmbuch* (1991)“, in: Gruber / Preußer 2005: 69-83, S. 83.

verwirrenden Identitätsspiel wider. Das Ich wechselt ständig aus der Position eines männlichen Ich in die Position eines weiblichen Ich hinüber und wird dabei aus unterschiedlichen Erzählperspektiven betrachtet. Als Beispiel dafür sei die Rauschszene im „*Wüstenbuch*“ genannt, in der das Franza-Ich von einer zunächst klar abgegrenzten, weiblichen Position – „Ich bin diesmal weiblich, die Männer haben mich aus ihrer Rippe getreten“ (KA 1: 272) – in männliche und sachliche Positionen hinüber wechselt – „Ich bin ein soziales Objekt, ein Freund meiner Freunde, ein Gedanke unter anderen Gedanken. Mitwirker an einer Gesellschaft von morgen“ (KA 1: 273) –, damit es dann in der Abwesenheit des anderen Geschlechts eine Geschlechtsneutralisierung erfährt: „Ich habe kein Geschlecht, keines mehr, man hat es mir herausgerissen, und du warst abwesend, darum ist nichts mehr da“ (KA 1: 278). Die Auflösung der Geschlechtsgrenzen wird als ein Gewaltakt wahrgenommen, indem das Geschlechtslose als das Ergebnis eines gewaltigen Ausbruchs – „Ekstase, Rausch, Tiefe“ (II: 206) – aus der vorgegebenen Ordnung aufscheint. Es handelt sich um einen „großen Racheakt an dieser Einteilung, der Geschiedenheit“, der die gegenseitige Liebe und die Freiheit proklamiert: „Das ganze wollen, etwas miteinander wollen, nicht der Mann die Frau, nicht die Frau den Mann“ (KA 2: 32).

Die Einführung der Teufel- und Engelfiguren in den „*Malina*“-Entwürfen ergänzt das Tableau des Identitätswechsels und beweist erneut den Wunsch der Bachmannschen Figuren nach der Abschaffung der geschlechtlichen Separation: „Die Erzteufel, die Erzengel. (...) aber die können das Geschlecht wechseln“ (KA 3.1: 91). Das wird in der Doppelgänger-Konstellation Ich-Malina illustriert, in der das Ich in seiner weiblichen Rolle seine eigene Auflösung erleben muss, um dem geschlechtsneutralen, männlich-weiblichen Konstrukt namens Malina einen freien Entfaltungsraum zu lassen. Der sogenannte „Mord“ an dem weiblichen Ich ist eine Art „Mord“ an der vernünftigen Wahrnehmung der klassischen Aufteilung in Mann und Frau – „Ein Mann, eine Frau... seltsame Worte, seltsamer Wahn!“ (III: 331). Vereinbar wird das Unvereinbare auf sachlicher Ebene in einem „es“, wie das „weibliche“ Ich in einer frühen „*Malina*“-Textstufe seine widersprüchliche Beziehung zu Malina gekennzeichnet: „wir sind nicht geschaffen füreinander, oh nein, wir sind gegeneinander geschaffen, um es miteinander fertigzubringen, es, dasjenige, worauf es mir ankommt, nicht ein Wir, kein Ich und Du, *und doch sind nur wir beide es*“ (KA 3.1: 209, H.v.m.). Malina wird in diesem Sinne zu einer Instanz, die männliche und weibliche Strukturen in sich vereint bis sie von einem Außenstehenden nicht mehr als Gegensätze

wahrgenommen werden. Innerhalb des Romans findet der Außenstehende Ivan keine logischen Erklärungen für das Verschwinden des Ich, weil er unfähig ist, das Phänomen der Verwischung der Geschlechtsgrenzen als solches wahrzunehmen, wie der wiederholte Telefonanruf zeigt. Außerhalb des Romans ist der Außenstehende der Leser, den das Ende des Romans in Verwirrung bringt. Der „Mord“ an dem Ich ist nicht der Triumph der Vernunft über das Gefühl oder des Mannes über die Frau, sondern er ist die allererste Voraussetzung für die Schöpfung einer männlich-weiblichen Einheit, die aus geschlechtsneutraler Sicht spricht. Diese komplexe Erzählperspektive bestätigte Bachman, als sie sich zur Konstruktion des Doppelgänger-Ich äußerte: „Es war nur für mich wie das Finden meiner Person, nämlich dieses weibliche Ich nicht zu verleugnen und trotzdem das Gewicht auf das männliche Ich zu legen“ (GuI: 100). Bachmanns Aussage, den Schwerpunkt auf das männliche Ich zu legen heißt eben nicht – wie es üblicherweise zu erwarten ist – die Verleugnung der weiblichen Position, sondern sie verweist auf die Koexistenz der beiden Geschlechter in einer einzigen Gestalt, die für die Autorin „das Absolute“, „das Mirakel“ der Kunst (vgl. KA 1: 344) verkörpert. In diesem Zusammenhang spricht Ute Bettray mit Bezug auf die „*Todesarten*“-Figur der Schauspielerin Maria Malina von einer „hybriden körperlichen Basis“ für die Konstruktion dieser Gestalt, die „männliche und weibliche Elemente“ in sich vereint, um „die Kunst als das Absolute zu verkörpern“.[469] In der Konstitution der hybriden Figur Maria Malina sieht Bettray die Vereinigung der männlichen und weiblichen Kunstinstanzen Felician und Maria Callas aus Bachmanns früheren Schriften „*Briefe an Felician*“ und „*Hommage á Maria Callas*“. Vor diesem Hintergrund sind nicht nur das programmatische und zum Teil poetologische Ende des „*Malina*“-Romans, das an die surrealistische Poetik der Vereinigung von Leben und Kunst anknüpft, sondern auch alle weiteren Geschichten, die von Malina erzählt werden und Bestandteile des „*Todesarten*“-Projekts sind, eine Herausforderung, diese Texte Bachmanns neu zu lesen. Das kommt Bachmanns Überzeugung nur entgegen: „Man muss überhaupt ein Buch auf verschiedene Arten lesen können und es heute anders lesen als morgen“ (GuI: 100).

Die Frage des neuen poetischen Entwurfs einer geschlechtslosen Welt schließt auch die Frage nach der Neudefinition der Rolle der Frau mit ein und räumt der Problematik der Liebe einen bedeutenden Platz ein. Im Folgenden wird eine – sicherlich nicht erschöpfende – Parallele zwischen den Frauenfiguren aus Bachmanns Prosa und

[469] Vgl. dazu Ute Bettray: „‚Das war die Malina’. Vorstellung eines Blickpunktes auf Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt“, in: Pichl / Wagner 2008: 282-292, S. 286ff.

den surrealistischen Frauengestalten hergestellt und das Verhältnis zwischen Bachmanns Gestalten an dem surrealistischen Motiv der absoluten Liebe überprüft. Der Ausgangspunkt dieser Auseinandersetzung mit Bachmanns Frauengestalten sind die feministischen Forschungsansätze der letzten Jahrzehnte, die den Frauen aus Bachmanns Prosa hauptsächlich einen Opferstatus verleihen, der innerhalb eines patriarchalischen Systems keinen Veränderungen unterworfen werden kann. Das Ich in „*Malina*“ sei ein Opfer der patriarchalischen Gesellschaft, dessen Verschwinden in der Wand für den symbolischen Tod der Weiblichkeit und des Gefühls in einer von der *Ratio* regierten Welt stehe. Malina verkörpere im Gegenteil die männliche, vernünftige Seite des Ich, die zum Über- bzw. Weiterleben bestimmt sei. Hinter der Figur des inzestuösen, mörderischen Vaters würden sich die Aggression des Zweiten Weltkrieges und die nationalsozialistische Gewalt verstecken. Franza werde von ihrem Mann auf die Dimension eines medizinischen *Falls* reduziert, während Undine weiterhin in ihrem Unterwasserbereich bleibe, der eine Welt ohne Männer – ohne die vielen Hans' – darstellt.[470] Selbstverständlich gelten solche Textinterpretationen mittlerweile nicht als obsolet. Doch die Bachmannsche ‚Frau' – ein komplexes Gewebe aus Denken und Fühlen, Reflexion und Emotion, die in der narrativen Doppelgänger-Konstruktion in „*Malina*“ zutage kommt – weder *kann* noch *will* in diese Opferrolle hineinschlüpfen. Sie wehrt sich dagegen, sie resigniert nicht, sie kämpft um ihre Freiheit und gegen ein rational-analytisches, herrschendes Denksystem, sie liebt einmal und ihre Liebe ist „verrückt“ – *l'amour fou*.[471] Auch wenn der Ansatz der „Aufopferung der Frau in der patriarchalischen Gesellschaft“ manchen Bachmann-Forscherinnen als zu „vereinfachend“[472] erscheint, weichen sie von diesem Interpretationsmuster wenig ab.

Die Opfer-Thematik ist bei Bachmann, auch angesichts ihrer intensiven Beschäftigung mit dem Terror des Krieges, bestimmt kein einfaches Problem, vor allem wenn sie von einem Krieg im Privaten spricht, in dem sich die Kriegsmuster und Aggressionsstrukturen auf alle Gesellschaftsmechanismen und auf „die Beziehungen zwischen Menschen“ (GuI: 144) übertragen lassen. Bachmann geht es an erster Stelle

---

[470] Vgl. Kanz 1999, Frei-Gerlach 1998, Hamen 1994, Kohn-Wächter 1992, Gürtler 1983, Sigrid Schmidt-Bortenschläger: „Frauen als Opfer – gesellschaftliche Realität und literarisches Modell. Zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*“, in: Höller 1982: 85-95.

[471] Die absolute, einzigartige, „verrückte“ Liebe, die eine revolutionäre Haltung voraussetzt, ist eines der wichtigsten Konzepte der surrealistischen Ästhetik, das Breton in seinem Roman „*L'amour fou*“ beispielhaft thematisiert. Die Liebe kann „die meisten Lösungen“ im Leben liefern, sie ist „der ideale Ort (...), an dem die Lösungen sich verbinden und miteinander verschmelzen“. Vgl. dazu Breton 1975: 52.

[472] Sigrun D. Leonhard: „Doppelte Spaltung: Zur Problematik des Ich in Ingeborg Bachmanns *Malina*“, in: Brokoph-Mauch / Daigger 1995: 142-159, hier S. 142 bzw. 157.

um die Auswirkungen dieses Dauerkrieges auf alle „Menschen“, d.h. auf Männer und Frauen zugleich. Die Menschen sind Opfer der Gesellschaft in gleichem Maß. Es geht Bachmann daher weniger um die Rolle der Frauen in dieser Gesellschaft als um das „Phänomen der Liebe“ (GuI: 10). Ähnlich der surrealistischen Liebe, ist die Liebe in Bachmanns Texten intensiv, fanatisch, „ein ekstatischer Zustand“, außerordentlich, „von solcher Ausschließlichkeit, dass nichts daneben Platz hat“ (GuI: 74), sie ist gleichzeitig Inspirationsquelle – „das Genie der Liebe“ –, Produkt der schöpferischen Inspiration – „Liebe ist ein Kunstwerk“ (GuI: 109) – und Mittel des Widerstands gegen die bestehende Welt – „der Transformator, der die Welt verändert, die Welt schön macht“ (GuI: 109).

Am Beispiel ausgewählter Texte von Bachmann, Breton und Naum wird hier ein neuer Interpretationsweg eingeschlagen, der die bisherigen kritischen Auffassungen über Bachmanns Frauenfiguren ergänzen soll. Die Gegenüberstellung von Frauenfiguren aus den Prosawerken Bachmanns und dem surrealistischen „weiblichen Prinzip“ oder dem „Frauen-Geist“[473] zeigt, dass Bachmanns Frauenfiguren nicht mehr ausschließlich als Opfer einer Männerwelt betrachtet werden sollen, sondern als Vermittlerinnen (Medium) zwischen den Menschen – gleich welcher Rasse, welchen Geschlechts – und der Welt. Sie sind darüber hinaus Inspirationsquelle oder Muse für die schöpferische Fantasie (z.B. „*Briefe an Felician*“), sowie Verkörperung der Intuition und des absoluten Liebesprinzips. Außerdem erscheint die weibliche Identität in Bachmanns Prosaschriften als ein diffuses, ambivalentes Bild (z.B. Undine, das Malina-Ich), das an die Frauenbilder im Surrealismus erinnert.[474] Ins Zentrum der Untersuchung rücken Bachmanns Erzählung „*Undine geht*“, einige Stellen aus dem Roman „*Malina*“, Bretons Romane „*Nadja*“, „*L'amour fou*“ und Naums Roman „*Zenobia*“. Vor diesem Hintergrund springt vor allem die Parallele *Undine – Nadja* ins Auge.

Die moderne Version von Bachmanns Undine schreibt sich von Anfang an in die Tradition der surrealistischen Poetik ein. Der Fabelfigur Undine entspricht im Surrealismus die Sagenfigur der Melusine mit ihrem halb Frauen- und halb Schlangenkörper, die für Breton als „Inbegriff weiblicher Verwurzelung im Irrational-Wunderbaren“[475] gilt. Dieser Idee misst er am Beispiel der literarischen Konstruktion der weiblichen Figur in „*Nadja*“ besondere Bedeutung bei. Bachmanns Undine – „keine

[473] Naum 1990: 108.
[474] Siehe dazu v.a. das Bild von René Magritte „*Komplizien des Magiers*“ (1926) und das Bild von Salvador Dali, „*Frauen mit Blumenhäupten, die am Strand die Haut eines Konzertflügels finden*“ (1936).
[475] Vgl. dazu Lampe 2001: 39.

Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, ‚die Kunst, ach die Kunst'" (GuI: 46) – ist ein ähnliches Doppelwesen, das die zwei Welten der Vernunft und des Gefühls, der in die Tiefe (das Innere, das Unbewusste) hinein dimensionierten Wasserwelt und der in die Höhe (das Äußere, das Bewusste) hinaus projizierten Welt der Menschen, in sich selbst trägt (vgl. Kap. 5.1.4). Laut Strohschneider-Kohrs ist Bachmanns Erzählung „*Undine geht*" ein einziger „Geschehnismodus", der sich durch die Ziehung einer *fließenden* „Grenze zwischen Innen und Außen, Nähe und Ferne, Konkret-Fassbarem und Imaginärem"[476] kennzeichnet. Zu Recht betonte auch Sigrid Weigel, Undine wäre die „wichtigste Chiffre der Bachmannschen Poetologie" und „eine prinzipielle poetologische Reflexion".[477] Die Welt der vielen *Hans* in Bachmanns Text ist nicht die Welt der *Männer*, sondern die Welt der *Menschen*, also auch die Welt der Dichter und der Leser: „Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann" (II: 253). Unter diesen vielen Menschen, die Hans heißen, sei der Autor im Allgemeinen zu suchen, so setzt Bachmann ihre Idee in einem Interview fort (GuI: 46). Obwohl sie weit von der Menschenwelt entfernt lebt, die aus Frauen („Menschenfrauen") und Männern (Hans) besteht[478], versucht die Kunstfigur Undine durch ihre wiederholten Treffen mit Hans diese scheinbar auseinanderliegenden Welten – ihre Welt und seine Welt – zusammen zu bringen. Undine entzieht sich dem Rationalitätsprinzip und der festen Ordnung der äußeren Welt, sie bekommt mythische, archetypische Proportionen. Sie knüpft immer an die Natur an, an das Grün des Wassers und an die unterwasserlebenden „sprachlosen Geschöpfe" (II: 254) – Figurationen des Unbewussten –, „damit nichts geschieden wird" (II: 260). In ihrem Wesen lösen sich die Raum- und Zeitgrenzen, wie auch die logischen Gegensätze oder die natürlichen Widersprüche auf. Das wirkt auf die Menschen verwirrend, sie können die Manifestationen der neuen Kunst – „neue Worte, neue Küsse" (II: 254) – durch die konventionellen Filter ihres kategorialen Denkens nicht begreifen.[479] Hans folgt ihrem Ruf nicht nach, er hört und versteht Undine nicht.

Die Begegnungen mit Hans – das Leitmotiv der Undine-Erzählung – stellen eine Parallele zu Bretons Roman „*Nadja*" her. Dort erzählt Breton von den zufälligen

[476] Strohschneider-Kohrs 2003: 24.
[477] Weigel 1999: 176.
[478] Vgl. Endres 2008: 62.
[479] Hiermit knüpfe ich an die Behauptung von Ursula Töller an: „Undines Blick auf die bestehende Ordnung ‚versteht' nicht. Sie existiert in einem Zustand des Übergangs, der mit den ordnenden Begriffen der Vernunft nicht zu verstehen ist, ebenso wie sie mit den Begriffen nicht zu verstehen vermag. Sie bewegt sich in einem ‚Nirgendwo'-Raum außerhalb linearer Zeit." Vgl. hierzu Töller 1988: 132.

Begegnungen zwischen ihm und anderen Menschen, bis er Nadja trifft und von ihrer mythischen Gestalt fasziniert wird: „Vom ersten bis zum letzten Tag habe ich Nadja für einen ungebundenen Geist, für etwas wie eine jener Luftgenien gehalten, die sich durch eine gewisse Magie für einen Augenblick binden können, die man sich aber fraglos nicht unterordnen könnte“.[480] So wie Undine der Wasserwelt zugehört, gehört Nadja der Luftwelt zu; beide Figuren vermitteln zwischen Kosmos und Erde, Natur und Kunst. Sie sind die Inspirationsquelle der durch die Autoren Bachmann und Breton vertretenen *Hans*-Menschen. In diesem Zusammenhang zeigt eine Zeichnung Nadjas ein *Doppelbildnis* von ihr und vom Autor: „die Sirene (...) hält eine Papierrolle in der Hand; das Ungeheuer mit den blitzenden Augen an der Vorderseite des Körpers ist von einer Art Gefäß mit Adlerkopf eingeschlossen, das voll Federn ist, die die Ideen bedeuteten“.[481] Das Ungeheuer (Hans) ist der Dichter und die Sirene (Nadja, Undine) ist das Produkt seiner Vorstellungskraft, die durch Sprache, in Bildern oder als Schweigen zum Ausdruck kommt. Beide Texte plädieren für „die geheimnisvolle, die unwahrscheinliche, die einzige, die bestürzende und die sichere Liebe“[482], die durch Stören bzw. Zerstören der äußerlichen Ordnung – eine subversive Handlung – möglich wird. Hans ist die Verkörperung der *Logik* der Undine-Liebe, die Undine mit ihrer Stimme (Sprache) bewusst zerstören möchte. Sie versucht der Hans-Logik zu entkommen trotz dem Wiederholungsmuster, das in der zyklischen Struktur ihres Zusammentreffens entsteht: „und eines Tages sich besinnen, wieder auftauchen, durch eine Lichtung gehen, ihn sehen und ‚Hans‘ sagen. Mit dem Anfang beginnen“ (II: 254). Bettina von Jagow argumentiert, Undine könne sich dieser Art von Logik schwer entziehen, weil sie ihr „eingeschrieben und ihr ureigenstes Prinzip“[483] sei. Außerdem stünde die Kunstfigur Undine dem surrealistischen Prinzip der Rationalitätsbekämpfung sehr nahe, welches, anders als im Dadaismus, keine totale Desintegration der Vernunft voraussetzte oder den Unsinn förderte. Selbst der surrealistische Automatismus war keine Methode, die durch eine totale Abschaltung der Vernunft, sondern durch die Einbeziehung der Phantasie und des Traums in den Alltag zustande kam. Die surrealistischen Texte entspringen dem Akt des Schreibens, das eine bewusste Koordination der Handmotorik voraussetzt. Obwohl der von Breton und Soupault gemeinsam verfasste Roman „*Les champs magnétiques*“/ „*Die magnetischen Felder*“

[480] Breton 1976: 89.
[481] Ebd., S. 97.
[482] Ebd., S. 103.
[483] Jagow 2003: 67.

als das erste Produkt des reinen Automatismus gilt, werden die unbewusst erzeugten Bilder- und Assoziationsketten bewusst zur Sprache gebracht oder in Bildern dargestellt.

Das Ziel der Surrealisten war es nicht, die Vernunft auszulöschen und dem Unsinn Platz einzuräumen, sondern den Gegensatz von Alltagserfahrung (Leben) und schöpferischer Fantasie (Kunst) einzuebnen und die Spannung zwischen ihnen abzubauen. Durch die Umsetzung dieses Prinzips im Surrealismus wird versucht, den Gefühlen mehr Platz einzuräumen und dadurch die Emotion in die Welt der Vernunft zu integrieren. Nach diesem poetischen Modell gibt es weder in Bachmanns „*Undine geht*“, noch in Bretons „*Nadja*“ eine feste Grenze zwischen einer realen, vernünftigen Welt und einer irrealen, mythologischen Welt, also kann es seitens von Undine oder von Nadja auch keinen Versuch geben, sich einer Welt zu entziehen, die überhaupt nicht als erkennbar separate Welt der Vernunft *oder* der Phantasie vorgegeben wird. Nadja wird aus diesem Grund in eine psychiatrische Anstalt eingeliefert und Undine kann sich der Wiederkehr, dem permanenten Auftauchen, nicht entziehen, weil sie nicht in einer anderen Welt lebt: Sie ist „die nasse Grenze“ (II: 254) zwischen sich und sich selbst, die Verkörperung der ursprünglichen Naturelemente Wasser und Erde in einem Geschöpf, eine ambivalente Identität oder, mit Renate Böschenstein, „das fließende Ich“.[484]

Aus Undines Klagestimme dringt eine scharfe Kritik in surrealistischen Tönen an der Zweckrationalität der Welt durch. Die Ordnung wird von Undine gezielt gestört, die Dualität erscheint nur dann, wenn die funktionale Seite der Welt (der Gebrauch) eine vorrangige Rolle gegenüber der Gefühlswelt einnimmt. Solange diese Rolle nicht bewusst gemacht wird, werden die Gefühle immer der Vernunft vorausgehen, weil sie keine praktischen Zwecke kennen. Undine trägt in sich die Disposition zur Imagination und zum Träumen, die auch die *Hans*-Menschen von der Gebrauchswelt befreit, wenn diese auf die Stimme ihrer Intuition hören: „Und du hast geredet, mein Geliebter, mit einer verlangsamten Stimme, vollkommen wahr und gerettet, von allem dazwischen frei, hast deinen traurigen Geist hervorgekehrt, den traurigen, großen, der wie der Geist aller Männer ist und von der Art, die zu keinem Gebrauch bestimmt ist. Weil ich zu keinem Gebrauch bestimmt bin und ihr euch nicht zu einem Gebrauch bestimmt wusstet, war alles gut zwischen uns. Wir liebten einander. Wir waren vom gleichen Geist“ (II: 258). Bretons Nadja ist ihrerseits „die wandernde Seele“, die sich nach „nichts als der reinen Intuition“[485] richtet. Durch zyklische Handlungsmuster –

[484] Renate Böschenstein: „Undine oder das fließende Ich“, in: Roebling 1992: 101-130, S. 101.
[485] Breton 1976: 56, 94.

„Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen, [...] wieder auftauchen“ (II: 254) – in „*Undine geht*“ und wiederkehrende Begegnungen in „*Nadja*“ verschwinden auch die Abtrennungsspuren des Übergangs vom Leben zum Tod, von der Natur zur Kultur, von der Vernunft zum Wahn. Undine und Nadja sind „Übergangsmythen“ im Sinne von Steinwachs’ Definition[486] und ihre Begegnungen sind einzigartige poetische Erfahrungen. Undine steht für die Schöpfung einer einzigen, grenzenlosen und nicht abtrennbaren Welt. So sieht es auch Bettina von Jagow: „Obwohl ‚Undine geht‘ und ‚Undine übers Wasser gebeugt, beinah aufgegeben‘ den Hans-Männern den Rücken kehrt, ist sie noch in der Welt“.[487] Obwohl Bretons Nadja im Wahnsinn endet, bleibt sie weiterhin in der Welt. Sowohl Nadja, als auch Undine fällt es schwer, die Schwelle zum Funktionsalltag zu überschreiten, weshalb ihr Rückzug in eine andere Welt der Fantasie und der Träume nachvollziehbar ist. Jedoch ist dieser Rückzug nur Schein, weil Nadja und Undine weiterhin in der einzig bestehenden Welt bleiben – einer Welt, die gerade in der gleichzeitigen An- und Abwesenheit des Mythischen und des Irrealen neue, *surreale* Dimensionen bekommt. Undine und Nadja richten sich nur nach ihrer Intuition. Andere Frauengestalten Bachmanns erweisen sich auch als intuitive Menschen mit einer surrealistischen Fähigkeit zur Disposition: Miranda „merkt sowieso augenblicklich – weil sie *Mitteilungen auf anderen Wellen empfängt* –, ob Josef müde ist, warum er müde ist, ob er übermutig lacht oder gequält“ (II: 355, H.v.m.). Franziska kann aus dem Gespräch mit der alten Frau Jordan erraten, dass diese das Kind der reichen Familie, für die sie in ihren Jugendjahren als Dienstmädchen gearbeitet hatte, mehr als ihren eigenen Sohn Leo geliebt hat – Franziska hatte „die erste Ahnung, dass dieser Kiki der alten Frau mehr bedeutet haben musste als Leo“ (II: 381).

Die Begegnungen zwischen Bachmanns namenlosem Ich und Ivan, zwischen der Prinzessin von Kagran und dem Fremden erinnern an Bretons zufällige Begegnung mit der Frau in „*L’amour fou*“ oder an die Begegnung der literarischen Figur Naum mit Zenobia, vor allem auch wegen ihrer kryptogrammatischen, prophetischen Funktionen. Breton sah am Anfang eine „Gestalt ohne Gesicht“[488], die sich später in der Gestalt seiner Geliebten materialisierte. Die prophetische Funktion der Liebe brachte Zenobia dazu, Naum „unvorstellbar“ zu lieben, bevor sie ihn überhaupt gesehen hatte.

[486] Steinwachs unterscheidet die „Ursprungsmythen“ von den „Übergangsmythen“: „Sind Ursprungsmythen die, in welchen vom Dasein der Dinge gehandelt wird, dann sind Übergangsmythen die, in welchen das Dasein der Dinge ihrer Organisation vorhergeht“. Vgl. Steinwachs 1985: 108.
[487] von Jagow 2003: 66.
[488] Breton 1975: 61

Seinerseits ahnte Naum die Existenz von Zenobia – ohne ihren Namen zu wissen – bereits aus ihren früheren, verschleierten Erscheinungen in seiner Stadtwohnung in Bukarest und bevor er sie in den Sümpfen, im Haus von Herrn Sima kennengelernt hatte: „Damals, kurze Zeit vor meinem Gang in die Sümpfe, begann ich Zenobias Existenz zu ahnen (ich kannte sie noch nicht, wusste nicht einmal wie sie heißen würde). (...) ich sah ihr Gesicht nicht, konnte ihre Züge nicht unterscheiden".[489] Bretons „*L'amour fou*" thematisierte diese Art von Liebe, die den Ursprung des Wunderbaren im Alltag verkörpert. Im vierten Teil beschreibt er eine Sequenz aus seinem Leben – die *Tournesolnacht* –, die Begegnung (*rencontre*) und Offenbarung (*revelation*) in der Liebe zusammenbringen. Er sieht in einem Pariser Café eine Frau, die einen Brief schreibt. Bretons Vorstellung, der Brief könnte für ihn sein, bewahrheitet sich, als er die gleiche Frau zufällig auf der Straße trifft und selbiges von ihr erfährt. Einige Tage später fallen ihm Fragmente aus einem alten Gedicht mit dem Titel „*Tournesol*" ein, das er elf Jahre zuvor veröffentlicht hatte. Erstaunlich und überraschend in dem Gedicht war das Bild einer imaginierten Frau, die der Dichter auf den Straßen der Stadt spazierengehen sieht, und die für Breton die Vorankündigung seines späteren Treffens mit der Frau aus dem Kaffeehaus bedeutete. Breton analysierte das Gedicht ausführlich und interpretierte es als die ultimative Offenbarung in der Liebe. Er schreibt: „Es versteht sich allerdings von selbst, dass ich, als ich das Gedicht ‚Tournesol' schrieb, mich von keiner Vorstellung leiten ließ, aus der sich die eigentümliche Richtung, der ich dort folgte, erklärt hätte. Nicht nur blieb die ‚Reisende', die ‚junge Frau', die ‚Dame ohne Schatten' damals für mich eine Gestalt ohne Gesicht; ich war auch hinsichtlich des Ablaufs der einzelnen Geschehnisse in diesem Gedicht außerstande, mich zurechtzufinden".[490] Zum Schluss war er fest davon überzeugt, dass die zufällige Begegnung mit der Frau im Café von Anfang an als Vorzeichen bzw. Kryptogramm in seinem alten Gedicht enthalten war und seinem wahren Bedürfnis nach der *verrückten* Liebe entsprach. Die wahre Liebe, die Breton in „*L'amour fou*" vor Augen führt, ist an keine Zeit- oder Raumrealität gebunden und daher „keiner nennenswerten Veränderung in der Zeit unterworfen".[491] Es ist die totale Liebe, die Nadja in der Erzählung „*Simultan*"[492] oder das Ich in „*Malina*" erlebt.

Auch in Bachmanns „*Malina*" spielt die magische Kraft der *a priori* Liebe eine

[489] Naum 1990: 92
[490] Breton 1975: 71.
[491] Ebd., S. 61.
[492] Vgl. Bannaschs Parallele zwischen Bachmanns Nadja als Protagonistin der „*Simultan*"-Erzählung und Bretons Nadja, sowie die Interpretation des Liebesverhältnisses zwischen Nadja und Frankel, das als „Rehabilitierung der Bretonschen Nadja" (Bannasch 1997: 201) dargestellt wird.

bedeutende Rolle. Die Prinzessin von Kagran weiß von Anfang an, obwohl sie das Gesicht des Fremden nicht sieht, „dass er gekommen war, um sie zu befreien“ (III: 64). Und das „weibliche“ Ich weiß, dass es sofort mit Ivan gehen muss, nachdem es ihn zufällig bei einem Spaziergang vor einem Blumengeschäft in Wien erblickt hatte. Die von Bachmann in die Romanhandlung eingebaute Legende der Prinzessin von Kagran hat die gleiche prophetische Funktion wie das Gedicht von Breton: Beide kündigen eine *verrückte* Liebe an, die als andauernd und ewig ersehnt wird. Der symbolische Tod des weiblichen Ich durch sein Verschwinden in der Wand bedeutet kein Ende mit der Liebe, und Ivans unerwarteter Anruf am Ende des Romans zeugt davon. Im Gegenteil handelt es sich hier um einen neuen Entwicklungsgang der Sprache und um einen neuen Anfang mit dem Schreiben, die über die Grenzen der geschlechtlichen Separation (weibliche-männliche Sprache, weibliches-männliches Schreiben) hinausgehen. Malina antwortet „Hier ist keine Frau“ und „hier war nie jemand dieses Namens“ (III: 337) und negiert dadurch den konventionellen Unterschied zwischen Frau und Mann, der nur für Ivan noch Sinn macht.

Das neue Frauenbild, das Bachmann in ihrem Roman „*Malina*“ vorschlägt, ist eine surrealistische „Zwitterfigur“ mit romantischer Hinterlassenschaft – das Ich träumt beispielsweise von der Rückkehr des Goldenen Zeitalters –, die Emotion und Reflexion, Fühlen und Denken, Männliches und Weibliches miteinander verbindet. Das von der Literaturkritik als neurotisch oder schizophren bezeichnete „weibliche“ Ich, das letztendlich den Konflikt zwischen ästhetischem und gesellschaftlichem Handeln in sich selbst tragen würde, ist jedoch nichts anderes als das Modell des wahren Künstlers im Surrealismus[493], der bei Bachmann die „wahre(n) Sätze“ finden kann, „die unserer eigenen Bewusstseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen“ (GuI: 19). Bachmanns Ich-Malina-Figur könnte als ausschließliches Plädoyer für die Geburt des neuen Künstlertyps gelten, der weder weibliche noch männliche Identität hat, sondern diese Gegensätze in sich auflöst und dadurch die Auflösung seiner geschlechtsbedingten Identität vorantreibt durch das Verschwinden in der Wand. Auch in der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ wurde das männliche Ich in einem revolutionären Ton aufgefordert, sich aktiv an der Transformation der alten Welt durch die Überwindung der Antinomie Mann-Frau zu beteiligen: „Dann, wenn die Welt nicht mehr weiterginge zwischen Mann und Frau (...). Dann spring noch einmal auf und reiß die alte schimpfliche Ordnung ein.

[493] An dieser Stelle sei noch die Vorliebe der surrealistischen Autoren für die geisteskranken Menschen genannt, welche angesichts ihres enormen kreativen Potenzials für angeborene Dichter gehalten wurden.

Dann sei anders, damit die Welt sich verändert, damit sie die Richtung ändert, endlich!“ (II: 114). Abschließend kann man ohne Zweifel behaupten, Bachmanns neuer Künstlertyp heißt *Malina* – Mann *und* Frau, während die neue Kunst den Namen *Undine – weder* Mann *noch* Frau trägt.

5.1.6. Zusammenfassung

Die Analyse der surrealistischen Spuren im Umgang der Erzählfiguren mit der vorgefundenen Realität zeigt, dass die Menschen in Bachmanns Prosa ihrer Rolle als Gefangene der Vernunft und der binären Realitätswahrnehmung bewusst werden, indem sie immer wieder versuchen, sich davon zu befreien und aus der Welt der Gegensätze auszubrechen. Ihre kurzzeitigen Austritte gelten als Zwischenstufe für den Entwurf der Einheitswirklichkeit, die in der surrealistischen Poetik der Vereinigung der Gegensätze permanent erstrebt, aber nicht erreicht wird. Diese Suche, die revolutionäre Züge in Bachmanns Prosa aufweist, wurde in diesem Kapitel an mehreren antagonistischen Beispielkonstellationen überprüft.

Die Konstituierung einer südöstlichen Topographie mit realgeographischen und poetischen Bezügen, die sich als Gegenpol zur westlichen Landschaft und zugleich als Projektionsfläche für das menschliche Innenleben präsentiert, bindet Bachmanns Prosa an den wandelnden, grenzauflösenden Blick der Surrealisten von den westlichen auf die südöstlich liegenden Landschaften, wie auch an ihren Versuch, sich dadurch von der rationalistischen, kriegsverursachenden Zivilisation des Westens zu befreien. In der Konfrontation und Vereinigung der Gegensätze sahen die Surrealisten die Möglichkeit, die vorgefundene Realität mit poetischen Mitteln zu vertiefen und den Bruch zwischen dem Ich und der Welt, der nach dem Krieg deutlich sichtbar wurde, zu schließen. Dabei wurde das Unbekannte, Abgründige, Dunkle bis in die tiefsten Dimensionen der menschlichen Seele sondiert – ein Verfahren, das Analogien zur Traumkonstruktion aufweist. Das Unbewusste und die Wirklichkeit funktionieren wie Bretons „kommunizierende Röhren“, die entgegengesetzte Realitäten (Polaritäten), wie etwa Innen und Außen, Vernunft und Gefühl, Realität und Traum, Leben und Kunst miteinander verbinden und sich nicht als unterschiedliche, sondern als komplementäre Seiten einer einheitlichen, „absoluten Realität“ darstellen lassen. Die surrealistische Poetik orientiert sich ausschließlich an der Suche der sogenannten „Surrealität“, die in der Überwindung der logischen Widersprüche und in der überraschenden Aufhebung

der Antinomien sich die Erkenntniserweiterung und die Wiedergewinnung der harmonischen Ganzheit zum Ziel setzte.

In Bachmanns Prosa werden die Grenzen zwischen Nord und Süd, Ost und West durch die wiederholte Verlegung der Handlungsfäden in die südöstlichen Regionen und durch die Einführung von einigen Erzählfiguren südöstlicher Abstammung mit landesspezifischen Namen aufgelöst. Als Akt der Befreiung von dem Rigorismus des Denkens und des Handelns in der Nachkriegsgesellschaft gelten neben den Eskapaden in der Ferne (z.B. die Wüstenreise im „*Buch Franza*“) auch die Ausfahrten in den ländlichen Raum, die durch die Rückbindung an die Stadt, sowie in der Dialektik von Fremdsein gegenüber ihr und in der Zugehörigkeit zur Stadt die Handelswelt und die Naturwelt, die urbane und die ländliche Realität miteinander konfrontieren. Wie in Aragons Schriften erweisen sich die großstädtischen Motive (z.B. Plätze, Stadtparks, Passagen, Kaffeehäuser, Straßen) in Bachmanns Texten als magisch anziehende Zwischenräume, wo Alltagsrealität und Fantasie, Außenwelt und Innenwelt innerhalb einer „modernen Mythologie“ miteinander verbunden werden. Die Großstadt – ein Ort der zufälligen Begegnungen, die den inneren Bedürfnissen der Menschen entsprechen und sich als lebensverändernd erweisen – wird zu einer totalen Expansionsfläche für die Gefühlswelt, während die urbanen Architekturelemente zu Teilen eines Mikrokosmos des inneren Lebens werden.

Im Gegensatz zu Autorenkollegen wie Peter Weiss, der in seinem Werk klare Linien der surrealistischen Poetik verfolgt, wechselt Bachmann nicht die Perspektive, um die Realität in ihrer mikrokosmologischen Dimension zu erfassen, sondern sie verlegt die Aktion ins Innere der Menschen, in dem die äußeren Konflikte sich am besten spiegeln. Dadurch rückt sie einerseits in die Nähe der surrealistischen Poetik der Erweiterung und Vertiefung der Realität durch die bewusste Sondierung des menschlichen Inneren und die Entwicklung von daraus abgeleiteten künstlerischen Modellen als einer Basis für die neue Dichtung. Andererseits ist dieser Abstieg in die Tiefe des Menschen bei Bachmann, im Gegensatz zum Surrealismus, nicht primär mit dem Ziel der kreativen Schöpfung verbunden, sondern er dient hauptsächlich dazu, die Folgen der NS-Geschichte und die Mechanismen der Nachkriegsgesellschaft im Spiegel der inneren Konflikte kritisch zu thematisieren. Daraus entwickelt sich Bachmanns eigener Kampfton, in dem wiederum revolutionäre Resttöne aus dem Surrealismus an manchen Stellen zu hören sind.

Der surrealistische Kampf gegen die Gesetze der Rationalität und Kausalität, der

zur Auflösung der zeitlichen und räumlichen Grenzen führt, spiegelt sich bei Bachmann in dem Versuch ihrer Protagonisten („*Das dreißigste Jahr*“, „*Malina*“, „*Das Buch Franza*“) gegen die Raum- und Zeitgrenzen anzurennen, indem sie räumliche Proportionen (z.B. Oben – Unten, Draußen – Drinnen) durcheinanderbringen und die Zeit in ihrer Momenthaftigkeit und Fluidität als Dauer-Gegenwart (Heute) erleben. Die Raum-Zeit-Grenzen werden in diesem Zusammenhang im Inneren aufgelöst, indem das Ich mit einer Reihe von Erinnerungen, Vorstellungen, Träumen und Wünschen permanent hantiert. Die kurzen Austritte aus der Enge der Zeit und des Raums stoßen gegen die Gesetze der Vernunft, während die Verinnerlichung der Objektwelt zum Orientierungs-, Bewusstseins- und Identitätsverlust führt. Der intensiven Beleuchtung der menschlichen Psyche, die im Surrealismus die Grundvoraussetzung für die Wahrnehmung der erweiterten Realität war, räumt Bachmann einen bedeutenden Platz in ihrer Fiktion ein. Es findet eine abwechselnde Spiegelung der Innenwelt in der Außenwelt statt, indem die gesellschaftlichen Konflikte sich zu individuellen, inneren Konflikten und die Menschen zu den feinsten Registrierapparaten der äußerlichen Transformationen entwickeln. Die Ausdehnung der Gefühlswelt auf die Außenwelt transfiguriert letztere (z.B. die Liebe des Ich zu Ivan) und verwischt die allein vom Verstand gesetzten Grenzen zwischen der Innen- und der Außenwelt.

Schließlich konnte in diesem Kapitel eine Parallele zwischen dem surrealistischen Liebesbegriff („*l'amour fou*“) und der totalen Liebe in Bachmanns Prosa hergestellt werden. In Anlehnung an die surrealistische Poetik der Vereinigung der Gegensätze von Leben und Kunst stellte sich heraus, dass die Konstruktion der weiblichen und männlichen Figurenkonstellationen (z.B. Undine – Hans, Ich – Malina) in Bachmanns Prosa über die Geschlechtsdifferenzierung hinausgeht und dadurch die „absolute“ Kunst verkörpert. Durch die Vereinigung der männlichen und weiblichen Kunstinstanzen in der „*Todesarten*“-Figur Maria Malina, von der und deren seltsamen Tod ausschließlich in der dritten Person erzählt wird, entwirft Bachmann ihre eigene Vision über die totale Kunst. Anders wie im Surrealismus, in dem die Frau in der Regel als Muse oder Inspirationsquelle für den Dichter galt (z.B. André Bretons Nadja, Gellu Naums Zenobia), stellt Bachmanns geschlechtsneutrale Figur die Verkörperung der grenzenlosen Kunst und somit die Weiterenwicklung selbst der surrealistischen Poetik der Vereinigung der Gegensätze dar. Diese Wiederaufnahme und Weiterentwicklung der surrealistischen poetischen Dispositive werden durch die Untersuchung der Traumwelt im nächsten Kapitel noch deutlicher.

5.2. Die Subversion der Realität durch Traum, Wachtraum, Rausch, Wahn, Horror und „schwarzen“ Humor – der Entwurf eines freien Menschen

„Es gibt nichts, nur den Absturz in diese Träume, die
die Welt nach innen ergänzen, dort geht es wirklich zu…

Ingeborg Bachmann, „*Malina*“ (KA 3.1: 97)

Durch den Einbezug von Traum, Wachtraum, Wahn, Rausch, Halluzination, Horror und „schwarzen“ Humor in den Schreibakt wird die erlebte Realität in Bachmanns Prosa systematisch und methodisch unterbaut. In diesem Kapitel wird zu zeigen sein, dass die oben genannten poetischen Kategorien, die teilweise im Unterbewusstsein verankert sind, mit ihrer subversiven Kraft und ihren von der Kontrolle der *ratio* entzogenen Formen- und Bildersprachen das entscheidende ästhetische Modell in Bachmanns Prosa bildet, das dem surrealistischen „Modell einer umfassenden menschlichen Kreativität“[494] nahe steht. Dabei werden Wege für die Konstituierung eines alogischen, assoziativen, bilderreichen Diskurses bewusst aufgesucht, der den neuen Wahrnehmungsmöglichkeiten entspricht.

Im Gegensatz zu Freud, dessen Traumdeutung die Herrschaft des Rationalen über das Irrationale – „Wo Es war, soll Ich werden“[495] – bezweckte, sahen die Surrealisten gerade im Nicht-Rationalen eine Lösung für die Ergänzung und Erweiterung der Welt.[496] Der surrealistische Traum ist kein Mittel der Realitätserforschung, wie in der Psychoanalyse (Freud), und kein eigenständiger Bereich jenseits der Realität, wie in der Romantik (u.a. Nerval, Novalis), sondern er *ist* Realität. Die Analogie zwischen Traum und Wachzustand trägt zur gegenseitigen Integration der „Logik der Traums“ in die Alltagsrealität und zur Entdeckung neuer, über das rationale Denken hinausreichender Ausdrucksmöglichkeiten bei. Im traumanalogen Schreibverfahren wurde im Surrealismus versucht, die Grenzen der Sprache in das formenreiche Nicht-Rationale zu überschreiten und dadurch die Semiotik der Sprache zu erweitern.

Durch die wichtige Rolle, die dem seelischen Bereich und der darin stattfindenden Prozesse zugeschrieben wird, sowie durch die präzise Darstellung des Unbewussten zeichnet sich in Bachmanns Prosa eine Affinität zu solchen Traum- und Sprachkonzeptionen der surrealistischen Poetik ab, ohne dass Bachmanns Prosa darin

[494] Vgl. Horst Fritz: „Der Surrealismus“, in: Borchmeyer / Žmegač 1994: 407.
[495] Freud 1982: 516.
[496] Zum Unterschied zwischen dem Nicht-Rationalen und dem Irrationalen in der Avantgarde vgl. Kap. 3.2.1.

ganz aufgehen würde. Nach der Wiederaufnahme der surrealistischen Dispositive in der Kunst und Literatur der 1940er und 1950er Jahren, die von den Manifesten, Traumprotokollen und automatischen Texten der programmatischen Phase des frühen Surrealismus sich bereits weit entfernt hatten, wird auch in Bachmanns Prosa der Traum an die Wachexistenz zurückgebunden, der Dialog zwischen Bewusstem und Unbewusstem in einer Reihe von traumähnlichen Erzählbildern geführt, die Wirklichkeit bewusst und minutiös entstellt, während die größten Ungeheuerlichkeiten und Gewaltakte als selbstverständlicher Alltag dargestellt werden. Diese Vorgehensweise nähert sich der surrealistischen Schock-Ästhetik an, bei der, wie Adorno bezüglich Kafkas surrealem Erzähluniversum sagt, „nicht das Ungeheuerliche schockiert, sondern dessen Selbstverständlichkeit".[497] Das vielfältige Material der Angst- und Verfolgungsträume des Malina-Ichs ist beispielsweise so stark in der Realität verhaftet, dass die Darstellung der „geträumten" Realität wie eine präzise fotografische Reproduktion bedrohlich, unheimlich oder fremd wirkt. Das erinnert nicht nur an die Frottage-Bilder von Max Ernst (z.B. „*Der große Wald*", 1928), der Stoff-, Holz- oder Metallstücke für eine präzise Darstellung von realen Gegenständen verwendet, oder an die Traum-Malerei von de Chirico, Magritte, Dali, die erschreckende Erlebnisse in (Alp)Traumlandschaften überträgt, sondern es zeigt, dass es zwischen den Schreckensbildern des Alltags und den (Alp)Traumbildern keine Unterscheidung gibt. Sowohl das Gute, das Schöne, als auch das Böse, das Monströse sind Bestandteile des Lebens und implizit des Traums, des Wachtraums und der schöpferischen Fantasie. In Bachmanns Texten, wie im späten Surrealismus, erfüllt der Traum eben keine analytisch-therapeutische oder prophetische Rolle – er ist dort, um die Realität zu enthüllen, die Welt zu ergänzen und zu zeigen, was mit dem Menschen tatsächlich passiert.

Andererseits entwickeln sich im surrealistischen Traum gewisse Protestformen gegen die Realität, die dem Traum eine soziale Funktion zuweisen. Bachmanns Figuren tendieren, wie im vorigen Kapitel gezeigt, zu permanenten Ausbrüchen aus der Enge einer rationalistisch funktionierenden und dichotomisch eingeteilten Welt, die für kurze Zeit als Manifestationen der absoluten Freiheit gelten. Die psychischen Leiden des Malina-Ich, Franziska Jordans oder Fanny Goldmanns, die durch die Bachmann-

[497] Adorno 1969: 307. Eine interessante und originelle Gegenüberstellung von den Erzählbildern Kafkas und der surrealistischen Malerei bietet die Konstanzer Dissertation von Shim-Lee (1987).

Forschung als „Symptome der Hysterikerin“[498] erkannt wurden, knüpfen an die surrealistische Idee an, den Geisteskrankheiten und insbesondere der Hysterie eine wichtige Rolle im Prozess der Wirklichkeitserweiterung (z.B. Bretons „*Nadja*“) zuzuweisen. Die Wahnvorstellungen werden ins Leben integriert, sie sind ein konstitutiver Teil des Lebens.

Neben den kritischen Einwänden gegen gesellschaftliche Konventionen wie Familie, Ehe und Arbeit in Bachmanns Prosatexten, die sich an die surrealistischen Proteste gegen die Ideale von Familie und Ehe anlehnen, wird von Bachmanns Gestalten jede Anpassung an die freiheitseinschränkenden Normen rational oder instinktiv bekämpft. Subversive Kraft haben auch die Gewaltbilder und die grotesken oder humoristischen Darstellungen, die in ihren Texten Bachmanns Vorliebe für den „schwarzen Humor“ zeigen. Im „*Todesarten*“-Zyklus entstehen beispielsweise Humoreffekte aus der Diskrepanz zwischen dem, was der Leser bereits sieht und weiß – die Gestalten werden systematisch zerstört, sie stehen kurz vor ihrem Lebensende – und dem Nicht-Wissen der Erzählfiguren, die permanent versuchen, gegen dieses immanente Ende anzurennen. Vor diesem Hintergrund spielt bei Bachmann auch die Namensgebung eine bedeutende Rolle. Manche Namen enthalten eine lächerliche Komponente (z.B. Herr Mühlbauer, Frau Breitner, Fräulein Immerschön), die zur ironischen Darstellung der Kluft zwischen den sozialen Positionen dieser Figuren und ihren mit Vorurteilen behafteten Überzeugungen beitragen.[499]

In den folgenden Kapiteln werden diese wichtigen Aspekte der surrealistischen Traumpoetologie und Sprachutopie in Bachmanns Prosa im Einzelnen untersucht und sowohl die Berührungspunkte als auch die Unterschiede zwischen Bachmanns Poetik und der surrealistischen Poetik des subversiven Umgangs mit der Realität und der surrealistischen Bildhaftigkeit der Erzählbilder herausgearbeitet. Dabei wird von der intermedialen Entwicklung des Surrealismus in der Nachkriegszeit ausgegangen, der das Bild, den Ton und das Wort (die Sprache), sowie ihre vielfältigen medienästhetischen Kombinationen ins Zentrum seiner Poetik setzte.

---

[498] Vgl. Bannasch 1997: 74-75.

[499] Zu Bachmanns Humor vgl. insbesondere Joachim Kaiser: „Glanzvolle Wahrheiten: Ingeborg Bachmann in Gesprächen und Interviews“, in: Süddeutsche Zeitung v. 14.01.1984, sowie die Forschungsbeiträge von Karen R. Achberger: „»Bösartig liebevoll den Menschen zugetan«. Humor in Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt“, in: Albrecht / Göttsche 1998: 227-243, Irene Holeschofsky: „Bewusstseinsdarstellung und Ironie in Ingeborg Bachmanns Erzählung Simultan“, in: Koschel / von Weidenbaum 1989: 469-479 und Christa Gürtler: „Ironie und Komik in Ingeborg Bachmanns Erzählband Simultan“, in: Béhar 2000: 127-145.

5.2.1. Surrealistische Träume, Visionen, Halluzinationen und Wahnvorstellungen

Mit dem manifesten Ziel der Versöhnung bewusster und unbewusster Denkinhalte in einem anti-rationalistischen Weltentwurf wird im Surrealismus in erster Linie geträumt, wachgeträumt, halluziniert, geahnt, hypnotisiert oder imaginiert. Durch die Einblendung von Träumen, Visionen, Halluzinationen, Wahnideen, Seelenzuständen wird gegen die Grenzen der *ratio* verstoßen und dabei das individuelle oder kollektive Unterbewusstsein ausgeleuchtet. An der Schwelle zwischen Schlafen, Träumen und Wachen bildet sich ein Bereich – das Surreale – heraus, in dem Bewusstes und Unbewusstes, Vernunft und Fantasie, Traum und Realität ineinander aufgehen. Im Traum, so Dali, stirbt die Realität, denn „Schlafen ist eine Art Sterben oder zumindest eine Art, der Realität abzusterben, ja es ist der Tod der Realität".[500] Das Ergebnis dieser Manifestationen des Surrealen kann verbal, bildhaft, fragmentarisch, diffus, ambivalent sein, es kann etwas sagen oder nichts sagen, das menschliche Auge schockieren und den menschlichen Intellekt durch eine niedrige oder gar keine Möglichkeit der Dechiffrierbarkeit brüskieren. Nichts ist wie es früher war, alles ist unbekannt und, durch die Entfernung von der Zweckrationalität des Alltags, meistens auch unerklärbar.

Der surrealistische Versuch, die Traumerlebnisse in ihrer ungeordneten Sukzession schriftlich einzufangen, was als „magisches Diktat" des Unbewussten und als Ausdruck reinsten psychischen Automatismus bezeichnet wurde, erweist sich jedoch von Anfang an als ungenügend, insbesondere wegen der Gedächtnislücken, des Überarbeitungs- und Stilisierungsbedarfs des Aufgezeichneten. In seinem Essay „*Auftritt des Mediums*" (1924) verweist Breton selbst auf diese Erkenntnis: „Auf derselben gedanklichen Ebene (der Integration des Surrealismus in den Bereich des Bewussten, Anm. d. Verf.) war ich dazu gebracht worden, *Traumberichte* allem anderen vorzuziehen, die ich, um jede ähnliche Stilisierung auszuschließen, stenographisch aufgezeichnet haben wollte. Unglücklicherweise erforderte dieser neuerliche Versuch die Unterstützung durch das Gedächtnis, das leider zutiefst lückenhaft und im Allgemeinen sehr unzuverlässig ist."[501] Diese neue Einsicht Bretons, die vielmehr eine rechtzeitige Revision der ursprünglichen Theorie der automatischen Schreibweise ist, bildet die theoretische Grundlage für die Analyse des Surrealen in Ingeborg Bachmanns Prosatexten, das sich in einem ununterbrochenen Strom von Träumen, Wachträumen

[500] Dali 1974: 153.
[501] Breton 1989: 116.

und rauschhaften Halluzinationen herauskristallisiert, ohne sich einem Automatismus der Komposition zu überlassen. Aus dieser Perspektive kann man bei Bachmann eher von einer *freien Komposition* sprechen, die den freien Einfällen, Assoziationen oder „optische(n) Vorstellung(en)“ (GuI: 52) eine bestimmte Form verleiht, sie ausdrucksfähig und nach außen kommunizierbar macht. Interessant ist jedoch, dass diese Form sich keiner Kontinuität unterwirft, sondern sie kommt als unterbrochen, im fragmentarischen Modus vor und die Aufgabe des Lesers besteht eben darin, die disparaten Fragmente zu einem einheitlichen Bild zusammenzusetzen. Der Traum ist eine solche ausdrucksfähige Form, so Bachmann: „In den Träumen weiß ich aber, wie ich es zu sagen hab‘“ (GuI: 65). Die Träume stehen in unmittelbarer Verbindung mit dem Gefühlsleben, sie sind bildhafte Variationen des Unbewussten, Verdrängten, Ersehnten. Breton war sogar der Meinung, der Traum entsteht aus dem Gefühl, wie „die heilige Krankheit, das unheilbare Leiden“, und er „wird immer aus dem Gefühl entstehen“.[502] Die Träume der Ich-Figur in „*Malina*“ sind einerseits bildhafte Projektionen des persönlichen Gefühls des Verfolgt- und Vernichtet-Seins, andererseits beleuchten sie ein allgemeines Zerstörungsphänomen, das sich aus der individuellen Vorgeschichte des Ich auf die Geschichte der Menschheit ausdehnt. Die Träume des Ich – „Angstträume und Alpträume“ (GuI: 142) – stellen Wege zur Enthüllung der Realität und Bekämpfung der Rationalität dar.

In Anlehnung an die revolutionäre Funktion des Traums im Surrealismus, der eine Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen „nach dem Krieg“, eine Art „geistige Veränderung“ hervorrufen soll, zielen auch die Träume in „*Malina*“, die zwischen den Befreiungsversuchen des Ich und den Gewaltakten des Vaters angelegt sind, auf eine Veränderung der gesellschaftlichen Strukturen. Breton brachte zum ersten Mal den Traum mit der Revolution in Verbindung, als er behauptete, das Interesse am Traum sei kompatibel mit dem Sinn der Revolution und ihnen gemeinsam sei der Wunsch zur Veränderung der Gesellschaft. Wie im surrealistischen Traum wird im zweiten Teil von Bachmanns Roman „*Malina*“ das alptraumhafte Geschehen zum prägenden Bestandteil des Alltags des Malina-Ichs, das Realität und Traum in gleicher Weise erlebt. Darin besteht auch der Unterschied zwischen dem Träumen in der Tradition der Romantik und dem Träumen im Surrealismus. Der surrealistische Traum ist vom Wachsein nicht getrennt, wie der Traum der Romantiker, deshalb sollte er auch nicht aus dem

[502] Breton 1973: 120.

Wachzustand verbannt, sondern „in seinen wahren Kontext, der nur das menschliche Leben sein kann“[503] zurückintegriert werden. Durch die Rückbindung des Traumplots an die traumatischen Erfahrungen der NS-Zeit und an den Alltag in der Nachkriegsgesellschaft, konturiert sich in Bachmanns Prosa immer mehr das Modell einer surrealistischen Traumwelt, die sich von der Realität kaum abtrennen lässt.

In Anlehnung an Freuds Traumdeutung haben die Surrealisten in der Kraft des Traums und des Unbewussten die Möglichkeit der Überschreitung jeglicher Rationalitätsgrenzen erkannt: „Im Traum schwindet die Spaltung zwischen Mensch und Welt unter dem Andrängen gefühlsbetonter Inhalte. All das, was im wachen Leben zurückgedrängt oder nur teilweise verwirklicht worden war, stürzt wie eine von Bildern wimmelnde Woge hervor und wirft auf seinem Weg um, was der Mensch so emsig gehegt und gepflegt hat, um den Fortschritt und die Richtigkeit seines Räsonierens zu beglaubigen“.[504] Nichts anderes als eine realitäts- und rationalitätskritische Bilderflut kennzeichnet auch die Traumstruktur in „*Malina*“. In den Träumen des Ich zeigen sich verdrängte Lebensinhalte aus seiner Vergangenheit – „was sich in den entscheidenden Jahren von 18 bis 25 ereignet hat, die Zerstörung ihrer Person, das wird in Träume verlegt“ (GuI: 108) –, die sich in keiner kausal-logischen Argumentationskette erfassen lassen. Jeder rationale Versuch, sie zu erklären und zu verstehen, wird relativiert, weil sie „Reaktionsträume“ im Sinne von Jung[505] sind, die von einem traumatischen Erlebnis (z.B. Krieg) determiniert sind. Diese Träume reagieren auf einen äußeren oder inneren Reiz (Konflikte, Erinnerungen, Wünsche, Triebe etc.), der in Zusammenhang mit der Welterfahrung steht; die Träume zeigen daher die Welt, so *wie* sie wirklich ist, aber sie können nicht erklären, *warum* sie so ist. In „*Malina*“ gibt es eine ständige Konfrontation des Ich mit seinem Unterbewusstsein, das verschiedene Gesichter des Träumers trägt (Vater, Mutter, Schwester), und dieser Kampf wird zum Ausdruck des Lebens gemacht.

Ein wichtiger Aspekt der surrealistischen Traumtheorie bezieht sich auch darauf, wie die Verknüpfungen zwischen den einzelnen Motiven und Sequenzen im Traum entstehen, nämlich wie der Traum in Wirklichkeit arbeitet. Das Prinzip der Traumkonstruktion, das auf Freuds Mechanismen der Entstellung und Traumarbeit – Verdichtung, Verschiebung, symbolische Darstellung, sekundäre Bearbeitung – aufbaut, wurde im Surrealismus durch die Technik der Kombinatorik auf die Textstruktur

---

[503] Breton 1973: 41.
[504] Zdenko Reich: „*Vorwort zu einer Studie über die Metapher (Fragment)*“, in: Metken 1982: 259-263, S. 262.
[505] Vgl. Jung 1985: 122f.

übertragen. In diesem Sinne „simuliert“ die Struktur und Logik des Textes die Struktur und Logik des Traums. Daraus entstehen traumanaloge Erzählbilder, die eine Analogie zwischen Traum- und Wachzustand, Traumdenken und Bewusstsein in Vordergrund stellen, dem Traum seine Irrationalität aberkennen und damit Kunst und Dichtung zum „Ausdruck der Traumbildlichkeit“[506] werden lassen. Bei Bachmann erinnert die rasche Sukzession der Erzählbilder an die Dynamik des Traums (u.a. Regression, Verwandlung, Deformation, Reduktion, Mischung, Wiederholung, Verzögerung, Kompression, Konkretisierung). Weil es in „*Malina*“ keine konsequente Handlung gibt, ergibt sich gerade daraus das Traumhafte.[507] Jedoch nimmt dieses Traumhafte eine disziplinierte Form ein, die, wie in vielen surrealistischen Texten (z.B. Bretons Roman „*Nadja*“), nicht als Ausdruck des reinen psychischen Automatismus, sondern als Produkt einer bewussten Entscheidung des Dichters gilt.[508] Es handelt sich um gestaltete Träume, in denen authentische Träume und Erfahrungen als Vorstufe der künstlerischen Produktion betrachtet werden – dafür sind auch die Traumtexte von Ernst Jünger oder Walter Benjamin bekannt. Die Erzählkonventionen werden von solchen Träumen durchbrochen und der Leser nimmt diese Veränderung kraft seiner Intuition wahr, er kann die von der Logik des Traumes beförderte Fremdheit tatsächlich als das Fremde, das Unkonventionelle identifizieren.

Bachmanns Prosabilder haben einen stark ausgeprägten Traumcharakter und diese Eigenschaft stellt sie in eine Reihe mit den surrealistischen Bildern, die in ihrer Spontaneität, Simultaneität, Bruchstückhaftigkeit, (äußeren) Inkohärenz und Freiheit, Traumbilder per definitionem sind. Diese Bilder brechen schließlich in die Sprache ein, die bestimmte Strukturen des Unbewussten und des Traums übernimmt, welche jedoch kein Ausdruck der Stummheit sind, sondern sich der poetischen Sprache bedienen. Darauf werde ich im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit zu sprechen kommen. Zunächst werde ich meine These darlegen, dass vorrationale Wahrnehmungsweisen (u.a. Traum, Wachtraum, Rausch) in Bachmanns Erzählprosa, wie im Surrealismus,

---

[506] Vgl. Hozzel 1980: 197. Zur Analogie zwischen Traum und Wachen vgl. Steinwachs 1985: 21. Zum „simulierten Automatismus“ im Surrealismus vgl. Starobinski 1966: 1155-1164, hier S. 1158f.

[507] Der Begriff „Traumhaftes“ bezieht sich auf das Prinzip der bewussten Konstruktion einer dem Traum strukturanalogen Realität, die nach den Regeln des Traums funktioniert, den Übergang zur Traumwelt nahtlos schafft und ihr nicht entgegensteht. Bettina von Jagow interpretierte hingegen die Träume in Bachmanns Texten als „Vergessensräume“ und als Traumrealität, die der Realität entgegenwirkt (von Jagow 2003: 153).

[508] Vor dem Hintergrund der Unterscheidung zwischen realen und fiktionalen Träumen – „Als ‚real‘ wird hier der Traum verstanden, der ein unwillkürliches Produkt des Schlafes, und nicht bewusstes Produkt einer künstlerischen Aktivität ist“ – verweist Christine Steinhoff in ihrer Dissertation über Bachmanns Poetologie des Traumes zum ersten Mal auf die Analogie zwischen den fiktionalen Träumen in Bachmanns Texten und der bewusst konstruierten Realität der Träume im Surrealismus (Steinhoff 2008: 23).

idealisiert (gefeiert) werden und in ihrer subversiven Funktion die vorgefundene Realität umgestalten, um danach zu zeigen, dass viele Erzählbilder Bachmanns sich dabei als reine Traumbilder entpuppen und von einer surrealistischen Bildlichkeit eingeprägt sind. Der Versuch der Bachmannschen Erzählfiguren aus der schmerzhaften, fast unerträglich gewordenen Realität durch Träume, Wachträume, (rauschhafte) Halluzinationen, Wahnvorstellungen, Gewaltakte, Mord- und Selbstmordgedanken auszubrechen, die Entdeckung des Unbewussten und des Alptraumhaften bis hin zur Paranoia, sowie die Vielfältigkeit der menschlichen Persönlichkeit sind nur einige Motive, die damit Bachmanns Erzählprosa in die Nähe der surrealistischen Poetik[509] rücken. Eine sicherlich nicht erschöpfende Parallele zur surrealistischen Traumtheorie und „Ästhetik des Schreckens", sowie zu ausgewählten surrealistischen Texten und Bildern bildet dabei die Basis für diesen neuen Deutungsansatz.

Bereits in der Jugenderzählung „*Das Honditschkreuz*" spürt Franz Brandstetter die „Lust am Traum" (II: 581) mitten in der Realität des annäherndes Krieges; er zieht sich nicht in die Kapelle, wie zu erwarten wäre, zum Beten zurück, sondern um dort an die Schwelle zwischen Traum und Wachen zu gelangen und sich von einer magischen Atmosphäre – dem „schleiernden Rauch des Weihrauchs und der Kerzen" (II: 581), den Tönen der Orgel und der Chorstimmen – durchdringen zu lassen. Bewusst sucht und schafft Brandstetter „das träumende Halbdunkel" (II: 581), und ruft so den Traumzustand hervor. In diesem selbstsuggerierten, surrealistischen Traumzustand, geht der Bezug zur dinghaften Realität nicht verloren – die Kälte der Steine fungiert als der äußere, organische Reiz, der in den Schlaf hineindrängt. Die Realität wird an dieser Stelle an der Schwelle zum Traum wahrgenommen und durch die Beschreibung von körperlichen Reaktionen – Erregung, Zittern, Fieber – in das Innere des Träumers hineinprojiziert. Selbst ohne den Trauminhalt zu kennen, lassen sich hier Traum und Realität in einer Art Trancezustand miteinander verknüpfen. Diese Szene in Bachmanns Früherzählung ist eine einzigartige Stelle in ihrer Erzählprosa, wo der Traum als deutlicher Ausdruck der Auto-Suggestion vorkommt: „Der Traum, die Lust am Traum erfüllte ihn zu sehr. Er atmete alle Sehnsucht mit dem schleiernden Rauch des Weihrauchs und der Kerzen, und eine wesenlose Musik, deren Töne bald durch die

[509] Vgl. dazu die Charakterisierung der surrealistischen Traumästhetik – „Der Traum wurde als Sprache des Unbewussten zum geeigneten Medium der Entdeckung neuer Ausdrucks- und Wahrnehmungsweisen, die im Inneren wie im Äußeren ein Mehr an lebendiger Wirklichkeit versprachen. Die vorrationale, assoziative und bilderreiche Sprache des Träumenden, noch unentstellt durch die Zwänge des logischen Diskurses, galt den Surrealisten als Modell ästhetischen Produzierens" – von Horst Fritz in seinem Beitrag „*Surrealismus*", in: Borchmeyer/ Žmegač 1994: 356-362, hier S. 357.

Stimmen von düsteren Chören, bald durch die Mächtigkeit der Orgel getragen wurden, verzauberte die fühlenden Sinne. Der Genuss wuchs noch aus den Schauern, die die Kälte der Steine und die Erregung durch den Körper zitterte. Der Leib fieberte unter den Eindrücken, und die eisigen Stöße, die ihn wie ein Schlag von Zeit zu Zeit durchjagten, lösten sich wohltuend in einem Erschlaffen, das nach höchster Kraftanstrengung entsteht und willenlos glücklich macht“ (II: 581). Was hier als „Erschlaffen“ – weder Einschlafen noch Schlafen – bezeichnet wird, entspricht dem Zustand, in dem Realität und Traum ineinander geraten. Die sogenannte höchste „Kraftanstrengung“ ist mit der surrealistischen Idee der Autosuggestion und der Hypnose, die in der ursprünglichen „Epoche der Schlafzustände“ für die Subversion der Realität bestimmend waren[510], durchaus vergleichbar.

Der Ansatz der seelischen Entwicklung und Befreiung durch die Unterwerfung des Unbewussten unter das Lustprinzip („die Lust am Traum“), das den Traum schließlich als Protestform gegen das Realitätsprinzip – den Krieg – bei Bachmann erscheinen lässt, bringt die Erzählsequenz in die Nähe des surrealistischen Traumverständnisses und entfernt sie von der psychoanalytischen Traumdeutung, die sich ausschließlich auf den Traum als Wunscherfüllung und nicht als Akt der Befreiung oder als eine Form der Revolte gegen die vorgefundene Realität bezieht. Außerdem betrachtete Freud den „Übergang vom Lust- zum Realitätsprinzip“ als „einer der wichtigsten Fortschritte in der Entwicklung des Ich“.[511] Im Gegensatz zur analytischen Arbeit, die in der Erforschung des Unbewussten ihren Ausgangspunkt hat, wird bei Bachmann der Rückweg vom Bewusstsein zum Unbewussten aufgezeichnet, der sich in einem selbstprovozierten Traumzustand verfolgen lässt. Der Traum wird genossen und nicht gedeutet; außerdem macht er „glücklich“.

In gleicher Weise verhalten sich die Träume in der Erzählung „*Ein Geschäft mit*

---

[510] Die Schlaf- und Trancezustände kommen in Bachmanns Späterzählung „*Probleme, Probleme*“ als effektive Mittel der Subversion der Alltagsrealität vor: „Nach manchen durch Neugier provozierten Kindereien von früher und allem, was sie heute kurzweg für reichlich überschätzt hielt, war der Schlaf die Erfüllung geworden und wert, dafür zu leben“ (KA 4: 172). Beatrix wünscht sich „mit verschlafener Begeisterung“ in der zweckrationalen Welt, in der sie lebt, „nichts als Schlafen!“ (KA 4: 161). Dadurch protestiert sie gegen die sozialen Konventionen (Arbeit) und das Rationalitätsprinzip (Zukunftspläne), das die Gesellschaft und den Menschen korrumpiert hat, und erschafft sich eine surrealistische Schlaf- und Traumwelt. An dieser Stelle knüpft Bachmanns Ansatz an die surrealistische Atmosphäre der „Epoche der Schlafzustände“ an, die Louis Aragon zu einer „Schlafepidemie“ in seinem Essay „*Die Traumwoge*“ erklärt hatte: „Immer länger wollen sie (die Surrealisten, Anm. d. Verf.) schlafen. (...) Überall schlafen sie ein“ (vgl. Aragon in Barck 1990: 72).

[511] Freud 1982: 349. Freud unterscheidet zwischen dem Lusterwerb, der die ganze Seelentätigkeit charakterisiert, und dem Realitätsprinzip, das die Realität berücksichtigt und die Lust aufschieben oder verringern kann (vgl. Freud 1982: 348f.).

Träumen“, in der der Weg zum persönlichen Unbewussten eingeschlagen wird, ohne dass dafür eine Erklärung gesucht oder gefunden wird. Der Traum wird auch hier in einem verdunkelten Raum bewusst hervorgerufen: „«Wenn Sie einen Traum sehen wollen, muss ich den Raum verdunkeln», erklärte er ruhig, drehte am Schalter, ging dann zum Fenster, (...) und zog einen Vorhang vor“ (II: 43). Der äußere Reiz versteckt sich in der Person des Ladenbesitzers, der den Ich-Erzähler plötzlich in den Traumzustand versetzt. Was der Ich-Protagonist in den selbstsuggerierten Träumen – „ich hielt mir die Hände vors Gesicht und suchte mir schnell einen anderen Traum“ (II: 44) – letztendlich sieht, ist eine Reihe von bildhaften Projektionen seines Unbewussten.[512] Was aber keine Figuration des Unbewussten ist, wie z.B. Annas Gesicht, stört den Traum und bringt die männliche Erzählgestalt wieder zum Bewusstsein zurück. Die rasche Sukzession der Träume und die Tatsache, dass der Protagonist von einem Traum zum anderen und vom Unbewussten zum Bewusstsein schnell wechseln kann, sind das Produkt des surrealistischen Umgangs mit dem Traum, in dem die Grenze zwischen Bewusstem und Traumdenken – „Mir fiel ein, dass ich sie (Anna, Anm. d. Verf.) lange nicht mehr gesehen hatte, und ich dachte darüber nach, was sie wohl auf dem Schiff sollte“ (II: 44) – verschwindet. Die freien Einfälle gehören in diesem Kontext zum Traumdenken, sie sind Bestandteile der Traumlogik, die sich jedoch von den Einfällen im Wachzustand schwer abtrennen lassen. Die Frage, ob diese Überlegungen des Protagonisten im Wachzustand vorkommen oder doch den Traumzustand fortsetzen, bleibt, im Vergleich mit der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“, offen.

Dort erlebt der Dreißigjährige einen Zugunfall, der seinen kurzen Traum deutlich unterbricht und ihn aus dem Schlafzustand herausreißt: „Einmal schlief er kurz ein. Im Traum stürzte auf ihn die Stadt herab, mit der Karlskirche voran, mit ihren Palais und Parks und ganzen Straßenzügen; der Traum hatte wahrscheinlich nur eine Sekunde gedauert; denn er erwachte, tödlich erschreckt, von einem Schlag auf den Kopf“ (II:

[512] Mit Bezug auf das Hörspiel „*Ein Geschäft mit Träumen*“ argumentieren Schneider und Kresimon gegen die Interpretation der Träume als Manifestationen des Unbewussten (vgl. Schneider 1999: 130-136, Kresimon 2004: 42-57), indem sie die Träume als Formen der Kritik Bachmanns an dem Medienkonsum und an der Hollywood-Filmindustrie sehen. Mit diesem Ansatz setzt sich Steinhoff ausführlich auseinander (vgl. Steinhoff 2008: 54-63); sie argumentiert zu Recht, dass der Kontext und der Inhalt der Träume ein „als Konfrontation mit dem Unbewussten konzipiertes Traumerlebnis“ (Steinhoff 2008: 57) erhellen. In der Prosafassung „*Ein Geschäft mit Träumen*“ kommen die Träume m.E. nicht so filmszenisch detailliert wie in dem gleichnamigen Hörspiel, sondern eher als kurze, bilderkondensierte, autosuggerierte, surreale Einbrüche des Unbewussten in das Bewusstsein vor.

125f.). Der Traum erfüllt hier eine prospektive, aber keine prophetische Funktion[513], die in der Jungschen Traumlehre ihre Grundlagen hat und in der surrealistischen Theorie des „objektiven Zufalls“ ihre Fortsetzung fand. Die prospektive Funktion des Traums steht bei Jung für die Fähigkeit des Traums, bestimmte Zustände oder Geschehnisse zu antizipieren; er ist in diesem Zusammenhang einer Wetterprognose sehr ähnlich.[514] Der Traum von der Stadtzerstörung antizipiert den Zugunfall und dessen zerstörerische Wirkung auf das Leben des dreißigjährigen Protagonisten, er führt jedoch auf dessen Kraft der Intuition zurück, ohne Ausdruck einer prophetischen Vorankündigung zu sein.

Die erstmals von den Surrealisten theoretisierte Protestfunktion des Traums kommt auch in anderen Erzählungen Bachmanns, die einen historischen Schwerpunkt haben, vor, etwa in „*Unter Mördern und Irren*“. Die Frauen der NS-Täter träumen zunächst in wachem Zustand – „Schließlich schlossen sie die Augen, hängten sich an einen Wachtraum, überließen sich betrügerischen wilden Gedanken“ (II: 160) –, um danach „mit einem großen Vorwurf“ einzuschlafen und davon richtig zu träumen, wie sie Rache an ihren Männern nehmen können, indem sie diese töten: „Und im ersten Traum ermordeten sie ihre Männer, ließen sie sterben an Autounfällen, Herzanfällen und Pneumonien; sie ließen sie rasch oder langsam und elend sterben, je nach der Größe des Vorwurfs“ (II: 160). Die Erhellung der verborgenen Welt der Gefühle (Rache) und Wunschphantasien (Mordgedanken), die in tiefenpsychologischer Hinsicht das Wesen des Unterbewusstseins ausmacht, ist ein wichtiges Gestaltungsprinzip in Bachmanns Text. Der Versuch, sich von dem unerträglichen Leben in der Nachkriegszeit und überhaupt von der Institution der Ehe zu befreien, entdeckt eine surrealistische Traum- und Fantasiewelt, wo die Rachegefühle und die Mordgedanken als poetische Gewaltmittel für die Subversion der bestehenden Realität und für die Befreiung aus den Ketten der gesellschaftlichen Konventionen verwendet werden. Der Halbschlaf, der Schlaf und der Traum sind das Medium der Aktivierung von Gefühlen, unbewussten Gedanken, Wünschen, Begierden, das zu einer tieferen Kenntnis des Menschen und zugleich der Realität führt. Die imaginäre Traumwelt bekommt durch ihre Rückbindung an die „Symptomatik“ der äußeren Realität – Herz- und Lungenkrankheiten, Autounfälle, Mord – einen realen Charakter, obwohl sie weiterhin in enger Beziehung zur Fantasie steht.

Der surrealistische Traum erfüllt eine gesellschaftskritische Rolle, indem er die

[513] Vgl. Sigmund Freud: „*Traum und Okkultismus*“, in: Freud 1982: 472-495.
[514] Vgl. Jung 1985: 116f., Kemper 1955: 24.

radikale Veränderung der erstarrten sozialen Mechanismen bewerkstelligt. Der Traum der Frauen in Bachmanns Erzählung verweist auf eine solche Form der Revolte gegen die Realitäten der Kriegs- und Nachkriegszeit und stellt eine Möglichkeit dar, gegen absolute, totalitäre Machtstrukturen zu handeln. Im Akt des Träumens wird die Wirklichkeit, die ihre Quelle im seelischen Zustand des Träumers findet, zerstört und neu aufgebaut. Das psychische Dasein ist die Quelle der Veränderung, durch seine Erhellung und sein „Einfangen" in Worten und Bildern kann die verlorene Freiheit und Ganzheit des Bewusstseins wiedererlangt werden – ein surrealistischer Ansatz mit tiefen Wurzeln in der Psychoanalyse des 20. Jahrhunderts. In diesem Sinne betonte Kemper, indem er von Freuds Traumdeutungslehre und den neuesten Entwicklungen der Psychoanalyse ausging: „Es ist in der Tat die *fast unbegrenzte Welt unserer eigenen unbewussten Antriebe, Ansprüche, Wünsche, Notwendigkeiten und Möglichkeiten* sowie der mit ihnen verknüpften Befürchtungen und Ängste, um die es letztlich im Traume geht".[515] Die Komplexität und die Ambivalenz der Traumwelt, die einerseits die reine, exakte Manifestation des Unbewussten ist und andererseits sich an die menschliche Wachexistenz und an die Alltagsrealität (Freuds „Tagesreste") zurückbinden lässt, führt zum Verständnis des Traums als einem Modell der aufgehobenen Antinomien (Innen-Außen, Realität-Fantasie), das auch ein hohes kreatives Potential vorweist. Vor allem für diese Eigenschaft wurde der Traum im Surrealismus sehr geschätzt.

Der Eingriff von Träumen, Wachträumen und Wunderbarem in die Alltagsrealität finden wir in den späten Erzählungen Bachmanns und in unvollendeten Texten aus dem Umfeld des „*Simultan*"-Bandes (v.a. „*Rosamunde*") mit solcher Konsequenz, die das seit dem „*Honditschkreuz*" zunehmende Interesse der Autorin an den nicht-rationalen Bereichen der menschlichen Wahrnehmung dokumentiert. Bachmanns Intention war es, den Wahrnehmungsraum ihrer Erzählfiguren zu erweitern und ihnen die Entstehung des Wunderbaren in der Banalität ihrer Alltagserfahrungen bewusst zu machen. Die „*Simultan*"-Erzählfiguren, die „Wienerinnen", werden beispielsweise dazu gebracht, die Magie des Alltags – „den Zauber und nicht die Trennung" (KA 4: 18) – und das Bedürfnis für die Erkenntniserweiterung zu spüren, so Bachmann in einem Vorrede-Entwurf zur Erzählung „*Simultan*": „ich war nur dazu da, sie aus ihrer Begrenztheit herauszuführen in die Augenblicke, in denen sie wie die Nadja in Simultan in der Banalität ihrer Existenz ihr außerordentliches Teilhaben und Abstürzen in die letzten

[515] Kemper 1955: 55.

Dinge aufführen“ (KA 4: 3). Bachmanns „Wienerinnen“ sind daher den surrealistischen weiblichen Gestalten ähnlich: Sie werden fähig, den Traum in die Realität zu integrieren oder „sich den Traum zu erhalten in der Wirklichkeit“, was als „Mangel an Realismus“ oder als „stoisches“ Verhalten wahrgenommen wird (KA 4: 8).

Die Realität in der Form eines Tagtraums erlebt die „Tagträumerin“ Rosamunde, eine Assistentin am Psychologischen Institut in Wien, die den Übergang zwischen Alltag und Magie, Realität und Wunderbarem nahtlos, wie aus der Position eines Mediums heraus, vollzieht: „In der Zeit hatte Rosamunde (...) Bücher auszugeben, Studenten zu beraten, die ins Rigorosum mussten, und dann hörte sie plötzlich unten die Pferde, sie rannte hinunter, jemand hob sie auf ein Pferd, und sie galoppierte mit dem Reiter, den sie noch nicht gesehen hatte, aus Wien heraus, in die Donau‹›“ (KA 4: 25). Diese Stelle, wo die Realität und der Tagtraum ineinander geraten und die Flucht aus der vorgegebenen Ordnung der rationalen Welt durch den Aufstieg in die Sphäre des Wunderbaren stattfindet, gilt als deutliche Vorfiguration der „Surrealität“, die auch in „*Malina*“ die Kluft zwischen dem Alltag der Ich-Figur und dem Traum durch die Rückbindung an die Zauberwelt (z.B. die Legende der Kagran-Prinzessin) schließt. Auf der Erzählebene verbindet das Wunderbare die Alltagsrealität (das Ivan-Kapitel) mit dem Traum (das Traumkapitel): Der Fremde kommt auch im Traumkapitel vor, wenn die Nachricht seines Todes die Prinzessin – die Ich-Träumerin-Figur – erreicht. Der wiederholte Auftritt des Fremden bildet innerhalb der Realität des Ich-Alltags den Übergang vom Tagtraum im ersten Kapitel zum Nachttraum im zweiten Kapitel.

Die Realität und die Wachtraumwelt werden in „*Rosamunde*“ stark ineinander verwoben, die Protagonistin befindet sich wie in einem surrealistischen Trancezustand. Sie ist nicht fähig, die Realität vom Traum abzutrennen – ihre Visionen sind Wirklichkeit, der Alltag ist eine Zauberwelt, selbst ihre Rosamunde-Identität wird hinterfragt: „nie hatte sie zu zeigen, wer sie wirklich war, eine Prinzessin auf der Erbse, die durch den 1. und 9. Bezirk irrte und sich ein Schinkensemmerl kaufte und in den Himmel starrte“ (KA 4: 26). Diese Textstelle signalisiert, dass die Wachtraumwelt in Rosamundes Augen die ökonomische Zweckrealität außer Kraft setzt, was auch deren Identität – „eine große Heroine, die durch die Banalität des Wiener Alltags watete“ (KA 4: 27) – und Sprache nicht unberührt lässt. Die Traumworte brechen in die ökonomische Realität ein, sie mischen sich zwischen Rosamundes Berufsleben und Privatleben: „rechts lag das Institut, links dieser Wawra mit seiner Theaterkritik und dazwischen ging sie und stolperte über Traumworte, wie: er trug einen Mentschikoff“ (KA 4: 39).

Der Traum wird hier mit seiner Gesamtarchitektur auf die Realität übertragen und Rosamunde wird in ihrem Trancezustand, ganz im frühsurrealistischen Sinne, als eine Registriermaschine dargestellt, die Bilder und Sätze aus dem Unbewussten, Verdrängten oder Verborgenen empfängt: „und dann erklang in ihr der Satz: er stand da und trug einen Mentschikoff“ oder „er ging vor den Klostermauern und sah sie an, seine Augen, unverwandt.“ (KA 4: 39). Im Trancezustand treffen Reflexion und Inspiration aufeinander – ein zentrales Thema der surrealistischen Praxis, das auch in Bachmanns Text auftaucht. Die bildhaften Sätze von Rosamunde wurden aus einem Kontext herausgerissen, der selbst der Erzählfigur fremd bleibt. Es gibt keine kausalen Zusammenhänge zwischen den Sätzen, sie „erklingen“ plötzlich im Inneren, sie steigen spontan in die Sprache auf und Rosamunde kann sich nicht dagegen wehren. Es ist der Beginn eines ununterbrochenen, ungehemmten Stroms von Träumen und Visionen, der in „*Malina*“ fortgesetzt wird, und der nicht nur für eine Eskapade aus der Realität oder für eine kurze Manifestation der Freiheit steht, sondern selbst die Quelle der dichterischen Inspiration ist. In dem textkritischen Kommentar zur Erzählung „*Rosamunde*“ wurde dieser Aspekt von Monika Albrecht und Dirk Göttsche zu Recht hervorgehoben: „Im Spiegel des »Malina«-Entwurfs sind Rosamundes Tagträume jedoch als mehr denn eine Flucht aus der Realität zu werten: sie enthalten gleichzeitig ein kreatives Moment“.[516] In Bachmanns Erzählprosa wird das Schöpfungspotential des Traums / Wachtraums wie auch dessen Kraft, die Imagination zu befreien, anerkannt.

Die Fähigkeit, den Wachtraum in das Leben zu integrieren und ihn dadurch nicht als weniger real als die Perzeption im Wachzustand zu betrachten, wird bei Bachmann nicht geschlechtsspezifisch konnotiert (vgl. Kap. 5.1.5). Sowohl Rosamunde in ihrer weiblichen Position, als auch die männliche Erzählfigur aus „*Das dreißigste Jahr*“ erleben das Visionäre – die „Gespensterstunden“ (II: 110) – in seiner subversiven Funktion gegenüber der Realität. Während Rosamunde ihre Freiheitsvisionen mitten in ihrem sozialen Alltag erlebt, positioniert sich der Dreißigjährige auf derjenigen Seite der Realität, die ihm die volle Freiheit gibt, in seinen Wachträumen die Gefangenschaft des Menschen in der Alltagszweckmäßigkeit wahrzunehmen und gleichzeitig demgegenüber eine kritische Distanz einzunehmen. Seine Visionen von Leni als Mutter, Verkäuferin und Ehefrau in der Provinz (vgl. II: 110f.) werfen beispielsweise ein kritisches Licht auf die traditionelle Rolle der Frau und auf die bürgerliche Konvention,

[516] Vgl. Textkritischer Kommentar in KA 4: 566.

die im Akt des Wachträumens auseinandergebaut wird. Auch die Tagträume von Rosamunde richten sich gegen eine rationale, gebrauchsorientierte Realität, indem sie die akademische Realität des Wiener Instituts für Psychologie als Form der Konvention unterminieren. Die Wachträume des Dreißigjährigen und Rosamundes Tagträume sind sowohl das Ergebnis einer Synthese von Traum und Wirklichkeit, als auch ein Lösungsangebot für bestimmte Lebensprobleme oder Situationen, aus denen die rationale Planung keinen Ausweg bietet. Weil Rosamunde keinen „wirklichen Mann" (KA 4: 27), keinen „großen Räuber" in ihrem Leben getroffen hat, der sie aus der gesellschaftlichen Ordnung herausreißen konnte, sondern nur Männer, die „gewöhnlich(e) Berufe hatten und gescheiteltes Haar trugen und graue Anzüge und Krawatten" (KA 4: 25), sind die Tagträume ihre einzige Möglichkeit, sich von den bürgerlichen Ordnungsmechanismen und den ökonomischen Strukturen des Lebens zu befreien. Das erinnert an Bretons Argumentation für ein neues „Geschlecht der Liebe", das keiner ökonomischen Realität unterworfen wird und auf ein Zitat von Engels Bezug nimmt: „Ein Geschlecht von Männern, die nie in ihrem Leben in den Fall gekommen sind, für Geld und andere soziale Machtmittel die Preisgebung einer Frau zu erkaufen, und von Frauen, die nie in den Fall gekommen sind, weder aus irgendwelchen anderen Gründen als Liebe sich einem Mann hinzugeben noch dem Geliebten die Hingabe zu verweigern, aus Furcht von den ökonomischen Folgen".[517]

Im Traum und im Wachtraum kämpfen die Bachmannschen Figuren um ihre Freiheit, vor allem um die Freiheit der Imagination, weshalb sie in ihrer Fantasie eine Reihe von abstrakten Figurationen (Gewalt, Liebe, Angst) und Gesichter konstruieren, die mit keinem wirklichen Menschengesicht identifizierbar sind und demgegenüber sie sich positionieren können. In Galas Traumbericht sind Männer nicht aus geschlechtlicher Perspektive als Männer im Gegensatz zu Frauen dargestellt, sondern sie sind ästhetische Figurationen der Gewalt und des Schmerzes, die Gala auf eine masochistische Art und Weise sich selbst zufügt: „sie waren der Schmerz, die Gewalt, das Zahllose, das Gesichtslose, hatten nichts mit Eugen zu tun, nichts mit irgendjemand, und es war eher so, dass sie mit Eugen ihn manchmal zurückverwandelte in einen ihrer Traummänner" (KA 4: 563). Die Begegnungen im Traum tragen auch dazu bei, dass der Träumer wieder an die Wirklichkeit gebunden wird. Der Wachtraum ist bei Bachmann, wie bei Breton („*Die kommunizierenden Röhren*"), eine befreiende Instanz, die dem

[517] Engels zit. n. Breton 1973: 101.

Menschen hilft, sich von der Vergangenheit zu entfernen und sich an seine verborgenen Wünsche und Bedürfnisse zu binden. In einem surrealistischen Trancezustand, auf der Schwelle zwischen Wachen und Schlafen, befindet sich beispielsweise Elisabeth Matrei in der Erzählung „*Drei Wege zum See*“, die Vergangenheit und Gegenwart, Großstadt- und Landleben im „Halbschlaf“ miteinander verknüpft. Ihre akustischen Halluzinationen sorgen dafür, dass die Erinnerung sich an keiner Realität und an keinem Ort festmachen kann – „sie lag mit offenen Augen da, und hörte alles wieder, sie war zuhause und doch in Paris“ (KA 4: 394). Erzähltechnisch ist der Übergang von den Gedanken an Hugh zur Realität des Schloss-Cafés, in dem keine Bedienung auftaucht, sehr abrupt, wie der Bild- oder Szenenwechsel im Traum: „aber jetzt, als sie aufstand und abschiednehmend das Schloss, das kein Schloss mehr war, ansah, weil keine Kellnerin gekommen war und ihr ein deutscher Kaffe erspart geblieben war, sah sie sich mit dem ganzen Arm voller Blumen, zwischen Lachen und Weinen, wie in einem Film, wo Männer einer Diva so viel Blumen schickten, dass die Hauptdarstellerin darunter zusammenbrach, und sie hörte sich noch sagen: You are a fool, oh Hugh, my darling, you must be crazy!“ (KA 4: 441). Die Alltagsrealität wird brüskiert, das Schloss ist kein Schloss, der Tagtraum bricht plötzlich in die Wirklichkeit ein. Außerdem hält der narrative Duktus mit, indem er zum Ausdruck dieser Brüskierung der Logik wird.

Visionen, Wachträume oder Tagträume entstehen in Bachmanns Prosa aus einer Mischung von Jungschen und Freudschen tiefenpsychologischen Ansätzen: Sie sind sowohl „ein momentaner Einbruch eines unbewussten Inhaltes in die Kontinuität des Bewusstseins“[518], als auch „Produktionen der Phantasie“[519], die durch diese Einbrüche ungewöhnliche, realitätsferne (surreale) Formen einnehmen. Das Unbekannte tritt in Träumen und Visionen hervor, indem es auf andere Personen projiziert wird (Träume) oder sich in Raumprojektionen auflöst (Visionen). Durch das Hervortreten des Unbewussten in Träumen, Visionen, Halluzinationen, Wahnvorstellungen wird die menschliche Psyche als Ganzes erfasst. Dieser Jungsche Ansatz[520], sowie Freuds Analogie zwischen der Struktur der älteren Sprachen, in der Sinn und Gegensinn in einem einzigen Wort enthalten sind, und dem regressiven Charakter des Traums, im dem verschiedene Worte, Situationen oder Beziehungen zwischen zwei Personen

[518] Jung 1985: 181.
[519] Freud 1982: 114. Für Freud ist selbst die „schöpferische“ Phantasie kein Produkt der Imagination, also nichts Erfundenes, sondern die reine Zusammensetzung von „einander fremde(n) Bestandteile(n)“ – z.B. die Traumbildung einer Mischperson aus einem realen Familienmitglied und einem mythologischen Fabeltier –, wodurch das Ungewöhnliche, Befremdliche entsteht. Vgl. dazu Freud 1982: 180.
[520] Vgl. dazu Jung 1985: 182.

während der Traumarbeit umkehrt oder zu einer Einheit zusammengezogen werden (Verschiebung und Verdichtung)[521], sollen bei der ästhetisch-theoretischen Zielsetzung der surrealistischen Literatur und Kunst – die Wiederherstellung der Totalität durch die Vereinigung der Gegensätze – eine wichtige Rolle gespielt haben. Bei Bachmann weist gerade das Modell der „verkehrten Welt“ in der Büchnerpreisrede auf eine gewisse Affinität sowohl zu der analytischen Theorie, als auch zum surrealistischen Ansatz der Gegensatzaufhebung hin (vgl. Kap. 4.2). Durch Umgruppierung, Auslassung, Vermischung, Wiederholung, Umkehrung oder Deckung werden Traumstrukturen und -verfahren auf die Sprache übertragen, die ihren Bezug, semiologisch gesprochen, zur äußeren Realität verliert, indem das Signifikat (das Bedeutete) beliebige visuelle Formen einnimmt, die keiner äußeren Realität entsprechen können. Verschiedene Bestandteile der Realität werden in traumanaloger Sprache und nach traumanalogem Gestaltungsprinzip neu zusammengesetzt, was zu einer „traumanalogen Wirklichkeitsverzerrung“[522] und Entfremdung führt.

Gegen das Realitätsprinzip und die Rationalität der Welt, die von Menschen wie ihrem Sohn Leo beherrscht wird, wirken auch die akustischen Halluzinationen der alten Frau Jordan in „*Das Gebell*“. Die Befreiung von der Tyrannei des Sohnes, die nicht nur dessen Mutter, sondern auch dessen Frau Franziska betrifft, vollzieht sich im Akt des Halluzinierens. Das Bellen der Hunde ist eine allegorische Projektion der Wut, der inneren Revolte und des Rachewunsches der alten Frau Jordan gegenüber dem „rücksichtslose(n) Verhalten“[523] und der Gefühlslosigkeit ihres Sohnes. Von dieser Projektion bleibt die Realität, die sie und ihre Schwiegertochter Franziska umgibt, nicht unberührt. Die akustischen Halluzinationen brechen in die Realität ein und verzerren sie: „eine Invasion der Bestien hatte angefangen, die Hunde näherten sich ihr, bellten ihr zu“ (KA 4: 308). Die Innenwelt (Gefühle, verborgene Wünsche) hat hier Vorrang, sie ist die eigentliche Hauptfigur der Erzählung. Durch ihre Projizierung nach außen, in die Gestalt der bellenden Hunde, bekommt der Widerstand gegen die Rationalität und die bürgerlichen Ideale von Familie und Ehe deutliche surrealistische Töne. Bachmanns Kritik an der Aggressivität und Emotionslosigkeit einer rational gegründeten Welt geht hier weit über die Kritik an patriarchalischen Werten und der damit verbundenen Opferrolle der Frau hinaus. Bachmanns Erzählung geht vielmehr in die Tiefe der

[521] Vgl. dazu Freud 1982: 185-187.
[522] Steinhoff 2008: 93.
[523] Jost Schneider in Albrecht / Göttsche 2002: 165.

menschlichen Seelen hinein und holt das Verborgene hervor; in diesem Sinne bietet diese Erzählung nicht nur Einsicht in die Innenwelt der weiblichen Figuren und trägt zu „einer literarischen Psychologie der tradierten weiblichen Opferrolle“[524] bei, wie Schneider argumentiert, sondern sie liefert einen genauso tiefen Einblick in die Innenwelt von Leo Jordan, der schließlich auch das Opfer einer rationalen Welt und eines bürgerlichen Wertesystems ist, das seine emotionale Entwicklung verhindert und die Bösartigkeit seines Charakters bekräftigt. In den Halluzinationen der alten Frau Jordan werden Möglichkeiten der Befreiung von der Gesellschaftsordnung und ihren traditionellen Familienbündnissen aufgesucht und skizziert. In diesem Sinne haben die Halluzinationen ebenfalls einen revolutionären Charakter wie der Traum selbst – auch sie können Lösungen für komplexe Lebensprobleme bieten.

Beim Entwerfen einer surrealen Welt ist das Gebiet des Schlafs und des Traums der Agens der Veränderung und der poetischen Transfiguration. In den „*Todesarten*“-Zentralfragmenten „*Malina*“ und „*Das Buch Franza*“ findet eine solche surreale Transfiguration der Welt statt. Der Traum, der Wachtraum, die Halluzination und der Wahn bilden die Grundlage eines neuen Weltentwurfs. Im Gegensatz zur analytischen Vorgehensweise und trotz eng bestehender Verknüpfung mit dem psychoanalytischen Wissen, nimmt sich Bachmann keine Krankheitsdiagnostizierung mittels der Träume und der Visionen in diesen Fragmenten vor, sondern sie versucht die geistige Welt ihrer Erzählfiguren, die inneren Kämpfe mit sich selbst und mit den unbekannten Kräften ihres Unbewussten bildhaft darzustellen. Selbst die Ich-Malina-Dialoge im Traumkapitel sind, trotz mancher Forschungsargumentationen, Malina sei hier der Analytiker und das Ich die Analysandin[525], keine klassischen analytischen Gespräche, weil das Ich und Malina ihre Rollen wegen der besseren *Darstellung*, und nicht wegen dem besseren *Verständnis* der Traumsituationen immer wieder tauschen müssen. In einem Entwurf zur Konstellation Ich-Malina träumt sogar Malina und erzählt dem Ich seinen Traum (vgl. KA 3.1: 24). In der Endfassung fragt Malina das Ich, wer dessen Vater im Traum sein kann, ohne ihm, auf Grund seiner Lebenserfahrung, zu sagen, wer das tatsächlich ist, wie jeder Analytiker dies machen würde. Die Substitution der Vater-Figur mit der Mörder-Figur am Ende des Traumkapitels – „Es ist nicht mein Vater, es ist mein Mörder“ (KA 3.1: 564) – bietet auch keine endgültige Erklärung, wer diese

[524]Jost Schneider in Albrecht / Göttsche 2002: 166.
[525] Vgl. dazu Christine Kanz, „*Psychologie, Psychoanalyse und Psychiatrie in Bachmanns Werk*”, in: Albrecht / Göttsche 2002: 223-236, insbesondere S. 225.

Traumfigur ist, sondern sie ist das Ergebnis eines Bilderwechsels im Traum, den das Ich zu beschreiben hat. Der Versuch beider Erzählfiguren, die schließlich ein und dieselbe Erzählfigur sind, ihre Träume zu verstehen, nämlich rationale Erklärungen für nicht-rationale Vorgänge zu finden, endet in einem ständigen Hin und Her zwischen bilderreichen Traumsequenzen und in deren Veranschaulichung – „man kann doch nur erzählen, was man sieht, und ich habe dir genau erzählt, wie es mir gezeigt worden ist" (KA 3.1: 565). Wenn im Zusammenhang mit „*Malina*" überhaupt über eine „Analytiker-Figur" gesprochen werden kann, dann ist das bestimmt nicht die Erzählfigur Malina, sondern der Leser von „*Malina*", der die Träume der Ich-Malina-Figur zu deuten versucht. Die Ich-Malina-Dialoge, die an manchen Träumen des Ich anknüpfen, erscheinen eher als die Fortsetzung der jeweiligen Träume, weil sie in ähnlicher Weise chiffriert sind und, genauso wie die Träume, gedeutet werden müssen.

In „*Das Buch Franza*" befindet sich Franza in einem Rauschzustand, der ihr die Möglichkeit gibt, die Selbstwahrnehmung zu erweitern – sie nimmt sich als verdoppelt wahr: „Ich bin zwei geworden, einmal riesengroß und einmal von meiner Größe" (KA 2: 283). Die Subversion der Realität findet hier in der Sinnenverwirrung statt, weil gerade die Empfindungen oder die Sinne (Sehen, Hören, Tasten, Fühlen) an der sogenannten „Schwelle" zwischen Subjekt und Objekt, Träumen und Wachen, Innen und Außen stehen.[526] Im Haschischrausch zerfällt Franza jenseits der semantischen Gewissheit und der Erkenntnisgrenzen. Die Halluzinationen entstehen aus selbstprovozierten „Spaltungserfahrungen"[527], die in Anlehnung an das surrealistische „Schwellenbewusstsein" als Quelle der dichterischen Inspiration gelten. Im Haschischrausch löst sich die Zeit auf, der Raum wird sinnlich entfremdet – „Keine Zeit mehr, der Raum in der Bewegung" (KA 2: 282) – und die Imagination wird stimuliert: „Der Hanf hatte sie in verschiedene Gegenden geschickt" (KA 2: 285). Franza sieht beispielsweise im Kapitel „*Die ägyptische Finsternis*" ein „Zeichenband", das eine fragmentarische, unterbrochene Schrift darstellt: „Unter den geschlossenen Lidern lief ein Zeichenband, mit schwarzweißen Ornamenten bedeckt, es lief und lief, und die Hieroglyphen walzten über ihre Augen, unter ihren Augendeckeln" (KA 2: 283). Nicht nur die Gegenstände, die einen starken Bezug zur Realität haben (der Sand, die Wüste, die Tiere), sondern auch die Schrift tritt als Manifestation des Unbewussten hervor. Die Halluzinationen sind hier das visuelle Ausdrucksmittel für unbewusste Denkprozesse

[526] Vgl. dazu Hozzel 1980: 75-83.
[527] Albrecht / Göttsche 2002: 229.

und, wie die Träume oder Wachträume, erweisen sie sich als eine neue Art der Selbsterkenntnis. Franza erscheint in der Haschisch-Szene als ein frühsurrealistisches, passives Registriergerät, das die Fähigkeit besitzt, Bilder aus dem Unbewussten zu empfangen. Das Bild der Hieroglyphen geht auf Freuds Traumdeutungstheorie zurück, wonach die Traumsprache den Hieroglyphen ähnlich sei. In Bachmanns Text kommen einerseits die Hieroglyphen „in der Form einer ‚unentzifferbaren Schrift'" vor, die sich für Franza, so Weigel, als „ihre Sprache des Unbewussten leibhaftig darstellt".[528] Andererseits sind diese Hieroglyphen Bilder, die während des Halluzinierens entstehen, d.h. während einer intensiven Aktivität der Sinne, die Reales und Imaginäres in einem schöpferischen Akt der Wunscherfüllung – „Ein Ende mit der Schrift. Ein andrer Anfang" (KA 2: 284) – verbinden. Die Imagination wird wie in einem Schwarz-Weiß-Film veranschaulicht, der in einem sequenziellen Kontinuum verläuft. Das farblose „Zeichenband" wird von der Imagination in Bewegung gesetzt – die Hieroglyphen „walzen" über und unter den „Augendeckeln" in einem Zustand, der dem Schlaf vorausgeht. Die Franza-Figur bleibt aber unbeweglich, wie die meisten Figuren auf den Bildern von Magritte[529], und „registriert" ohnmächtig diese Manifestationen der neuen Kunst, die zum Objekt des inneren Begehrens wird. In gewissem Sinne hat man es hier mit einem geistigen Automatismus zu tun, der das Unbewusste als Quelle der künstlerischen Inspiration auftreten lässt. Die „schwarzweißen Ornamente", die das „Zeichenband" bedecken, sind der Einbruch des Imaginären in die symbolische Ordnung. Dieser Prozess steht unter dem Zeichen der Versöhnung des Realitätsprinzips mit dem Lustprinzip (Freud) und präfiguriert den Geburtsort der neuen Kunst. Was allerdings in der Hieroglyphen-Szene nicht passiert, ist, dass Franza, unter dem Einfluss dieses geistigen Automatismus, zu Papier greift und nachzeichnet, was sie sieht. Trotzdem wird von einem Ende und von einem neuen Anfang der Schrift gesprochen, die aus diesem halluzinierenden Erlebnis entsteht, ohne sich der Logik der Wortsprache zu unterwerfen und ohne sich – im Sinne von Gauthiers Verständnis der *écriture automatique* – niederschreiben zu lassen: „Sie ist der Versuch der Nicht-Schrift einer Schrift, die niemals sich schreiben dürfte".[530]

Im Surrealismus stehen Halluzination und poetische Offenbarung dicht

---

[528] Weigel 1999: 520.

[529] Gauthier spricht in Bezug auf die Bilder von Magritte u.a. von der Versteinerung der Visionen und der „Unbeweglichkeit der Figuren (...), deren Blick starr ist und deren Geste gleichsam für alle Ewigkeit in der Schwebe bleibt" (vgl. Gauthier 1980: 239).

[530] Gauthier 1980: 243.

nebeneinander und bedingen sich gegenseitig. Paul Eluard sieht den wahren Dichter als „halluciné par excellence“ und das Wesen der Poesie in der Inspiration und nicht in der Evokation.[531] Bachmanns Franza oder Malina-Ich sind Figuren, die über ein starkes Schöpfungspotential verfügen, das in ihren Träumen, Visionen, optischen, akustischen oder körperlichen Halluzinationen zum Ausdruck kommt. Ihr Versuch, diese Produkte der Inspiration in sprachliche Formen zu gießen, wirkt zerstörend auf die bestehende Realität und mithin auf die Sprache, indem sie plötzlich durchbrechen und sich fragmentarisch oder symbolisch präsentieren. Die Halluzinationen, die Träume und die Visionen sind in Bachmanns Prosa der Eingriff des Nicht-Rationalen in die krankhafte Rationalität der Welt, ein radikaler Angriff auf die kohärente Wahrnehmung und auf die alten, logischen Strukturen der Sprache, die innerhalb dieser alogischen Prozesse ihre objektive Bedeutung verliert und sich zu einer poetischen, bildhaften und bilderreichen Sprache konstituiert. Eben dies wollten die Surrealisten bewußt erreichen, als sie von einem von wissenschaftlichen und kritischen Zwängen befreiten Denken sprachen, das hauptsächlich Bilder und nicht logische Sätze produziert.[532]

In Bachmanns „*Wüstenbuch*“ ist die Ich-Figur den „unendlich rasch ablaufenden Tapetenwechseln ausgesetzt“, indem ihr im Rauschzustand zweckbefreites Denken – „Ich denke schon nichts mehr“ (KA 1: 270) – eine ganze Reihe von Bildern, aber keine logischen Sätze produziert: „ich produziere bei geschlossenen Augen rasch ablaufende Ornamente, dunkel, schwarz-weiß vielleicht“ (KA 1: 244). Die Körperhalluzinationen tragen zu einer Überlagerung der entgegengesetzten, polarisierenden Bilder bei: Groß und klein verschränken sich in einem Doppelbild. Obwohl das Denken nicht vollkommen abgeschafft ist – „es denkt sich etwas hinter vier geschlossenen Augen, es denkt sich rasend dahin, viel zu schnell, um einen Gedanken retten zu können“ (KA 1: 262) –, erfüllt dies keine praktischen Zwecke und kann daher nicht in einer Denktradition fixiert werden. Die Sinne haben jetzt den Vorrang. Das Bild der eigenen Doppelgestalt – „Der Körper verdoppelt sich“ – und die optische Deformation und Vervielfältigung der Gegenstände im Haschischrauschzustand – „sehen, wie die Markisen schief hängen, wie das Minarett von der Moschee, eins zwei drei, gebaut ist“ (KA 1: 261) –, stellen eine Metamorphose dar, die das „*Wüstenbuch*“-Ich und später Franza dazu treiben, an der Wirklichkeit und an deren Wahrnehmung zu zweifeln. Die Rauschszene ist ein bewusst angelegtes Erzählbild, das, im Umfeld der surrealistischen

[531] Eluard zit. n. Matthews 1982: 55-56.
[532] Soupault zit. n. Matthews 1982: 68.

Malerei, an die vielfachen Doppelbilder von Salvador Dali erinnern (z.B. „*Afrikanische Impressionen*“, 1938), die alle als Ergebnisse des visionären Denkens durch die Überlagerungen verschiedener Bilder anzusehen sind. In Bachmanns Rauschszene gehen die Bilder ineinander über und, indem sie die bestehende Realität entfremden und entmaterialisieren – „Vor den Augen geschieht etwas, Entfernungen, die Wand ist etwas Leichtes geworden, die Umsitzenden, Umliegenden sind leicht geworden“ (KA 1: 271) –, schaffen sie Überraschungseffekte und Zweifel an der Wahrnehmung. Die Wirklichkeit wird somit von einer Überlagerung von Bildern unterbaut.

Die Wüste, sonst ein kompaktes, sandiges Naturelement, ist im „*Wüstenbuch*“ der Ort der Metamorphose und der Wahrnehmungserweiterung. Das Ich erlebt in seinen Halluzinationsvorstellungen einen fließenden Übergang von einem Element der Wirklichkeit ins andere, während der Leser dieser Passagen sich fast in der Position des Betrachters eines surrealistischen Doppelbildes befindet. Das schwarze, zerbrochene Bild der Wüste – der Schatten, der durch die Refraktion des Sonnenlichtes entsteht – geht rasch in das Bild einer Seetolle – „ein schwarzer Kloß aus Fleisch, kaum dreißig Zentimeter lang, ein schwerbewegliches Stück Meeresfleisch“ – über, die am Meeresstrand liegt, bleibt jedoch nicht lange in dieser Position, sondern verwandelt sich in ein anderes Erscheinungsbild zurück – die Vorstellung von Gott: „Ich sah aber Gott“ (KA 1: 277). Diese rasche Sukzession von unerwartet ineinander überfließenden Bildern setzt die Wahrnehmungsgesetze außer Kraft und überrascht durch die Mischung von Konsistenz und Inkonsistenz, Körperlichem/Organischem und Geistigem, Realität und Illusion. In diesem Wüstenbild lösen sich die Grenzen zwischen Realität und Fantasie auf, indem die Materialität und die Konsistenz der Wüste, die als Quelle des Denkens und der Ordnung gilt – „diese niederträchtige und schöne Wüste, aus der unsere Gedanken und Ordnungen kommen“ (KA 1: 276) –, durch die Kraft der Halluzination für kurze Zeit annihiliert werden. Im subversiven Akt des Halluzinierens und des Umschlagens der Bilder konfrontieren sich die Widersprüche bis zur Überraschung und Konfusion. Nachdem Gott einmal Vater und zugleich Mörder des halluzinierenden Ich war, wird plötzlich alles umkehrt – der Vater sei nicht der Mörder und Gott sei gar nicht in der Wüste gewesen: „Mein Mörder ist ganz einfach mein Vater (...). Ich habe an meinen Mörder geglaubt, wie an meinen Vater. So sag ichs wohl besser. Denn mein Vater ist nicht mein Mörder. (...) Gott war nicht da“ (KA 1: 277f.). Die Übertragung des inneren Lebens des Ich mit seinen Empfindungen und Gefühlen auf die Außenwelt lässt sich bei Bachmann in halluzinierenden Projektionen durchführen, die den Gegensatz

Innen-Außen aufheben, indem sie als Ausdruck einer Defragmentierung der erlebten Realität und der gleichzeitigen Integration der Fantasiebilder in die Realität fungieren.

In „*Das Buch Franza*“ wird deutlich, dass Franzas rauschhafte Halluzinationen der Zerlegung der Wirklichkeit und der Erhellung der seelischen Tiefen dienen: „niemand konnte einen Körper so durchleuchten und zerlegen, wie er ihr (Franza, Anm. d. Verf.) zerlegt wurde durch diese Gefühlssonden“ (KA 2: 116). Franza befindet sich nicht nur im Rauschzustand, sondern zugleich in einem Prozess der Metamorphose – ihr Körper stellt sich als eine zerlegte Wirklichkeit dar, die den Blick ins Innere (in die Gefühlswelt) ermöglicht. Das Bild des zerlegten, durchbohrten Körpers der Franza-Figur erinnert an die surrealistischen ikonographischen Vorstellungen von entleibten, hohlen, unvollständigen Menschenformen in den Gemälden von Ernst („*Die schöne Gärtnerin*“, „*weib, greis u. blume*“, 1923), Magritte („*Die Mitternachtshochzeit*“, 1926) oder Dali („*Bildnis Paul Eluard*“, 1929)[533], aber vor allem an Hans Bellmers Puppen, die durch das Auseinanderbauen und das neue Zusammensetzen der Körperteile, die keine konventionellen Architekturprinzipien verfolgen, zu Prototypen der Entstellung und der Ambivalenz wurden. Während sie sich, wie Bretons Nadja, fragt, wer sie ist, erlebt Franza im Rauschzustand ein ähnliches Gefühl der Ambivalenz, der Deformation, der Zerstörung und der erschreckenden „Dekomposition“ bis zur Unerkennbarkeit, wie Bellmers Puppen: „wer bin ich, woher komme ich, was ist mit mir, was habe ich zu suchen in dieser Wüste, trat, ja trat nicht, da ja nichts eintreten kann, da trat etwas sie nieder und mit ihr das andre, den halben Tod, die halbe Vernunft, das halbe Tier, den halben Menschen, die halben fünf Sinne, die eine Schwester, die andre Frau, das von der Sonne anvisierte Fleisch im Verderben, im Übergang zu etwas nicht Erkennbarem“ (KA 2: 287). Die subversive Transfiguration der Realität schlägt in eine gewaltige Transfiguration des Organischen, der körperlichen Materialität um. Die Franza-Figur wird hier, wie eine surrealistische Puppe, auf groteske Art und Weise manipuliert, zerteilt und umgeformt.

Schließlich experimentiert Franza mit Haschisch auf der Suche nach einer höheren Dimension der Realität, wo die Grenzen zwischen Denken und Fühlen verflüssigt werden. Ihr Zufliegen auf das Minarett der Moschee und der Rückflug auf den Teppich, vollziehen sich in diesem rauschhaften Halluzinationsprozess mit einer Rasanz, die jegliches Denken übertrifft. Die Imagination, die im Rauschzustand

[533] Vgl. dazu insbesondere Schneede 2006: 149-153.

stimuliert wird, tritt hier vollkommen in ihre Rechte – ein bekanntes Ziel des Surrealismus. Dafür spricht in Bachmanns Prosatext jenes „Gestöber von Gedankengeschossen im Flug“ (KA 2: 116), das die Gedanken vertreibt und neue Gedanken und Bilder hervorruft. Die Experimente mit dem eigenen Körper, das Gefühl der Immaterialität und der Fremdheit decken sich mit dem surrealistischen „Interesse an psychischen Extremzuständen“[534] und vor allem mit den Experimenten der französischen Surrealisten mit körperlichen Deformationen.[535]

Die tiefere Kenntnis der Wirklichkeit durch die Befreiung der Imagination oder der poetische Kampf gegen die bestehende Realität, die „Rache“ an der Wirklichkeit, galten für die Surrealisten als Voraussetzung des schöpferischen Schreibens. In den frühen Entwürfen zur Figur Malina spiegeln sich die „geheimen Duelle mit der Wirklichkeit“ (KA 3.1: 9) auch im Schreibakt wider. Aus der Erzählerposition heraus hört Malina nicht auf, in die Realität einzugreifen, sie auseinanderzubauen und „zwischen ihren Zeilen“ (KA 3.1: 10) zu schreiben. Die Realität wird nicht *beschrieben* oder *abgeschrieben*, sondern *zer-schrieben*. Selbst in „*Malina*“ wird der subversive Umgang mit der äußeren Realität durch den Einbau von Visionen und rauschhaften Halluzinationen in den Schreibakt betont. In den Entwürfen Ich/Ivan erleben wir ein widersprüchliches, schreibendes Ich, das im Rauschzustand Worte und Silben auf Papier bringt: „ich habe 3.786 Worte pro Tag geschrieben und Marihuana geraucht (...), und ich habe in diesem <> vierhundertsechstausendachtzig Silben geschrieben, dadam dadam, dadadam dadam, dadam dam, dada, und ich bin ganz glücklich und habe keine Silbe geschrieben und doch schon dreihunderteinundsechzig pro Kurve“ (KA 3.1: 61f.). Aus diesem Satz, der auf den ersten Blick als absurd daherkommt, dringt eine irritierende Widersprüchlichkeit durch, die im Rauschzustand eher nicht als Widersprüchlichkeit empfunden wird, sondern als ein rhythmisches Spiel mit Worten und Silben, das beim Schreiben sein kreatives Potential aufdeckt und eine eigene Logik entwickelt. Die schöpferische, die Realität unterminierende Inspiration, entsteht hier in einem aktiven Rauschzustand. In der zitierten Passage bringen die optischen und akustischen Halluzinationen (z.B. Worte, Silben, musikalische Töne und Rhythmen) den logischen Verstand durcheinander – es wird hier, wie in den Franza-Entwürfen, deutlich, dass die Halluzinationen und Experimente mit Rauschmitteln (u.a. Marihuana, Yage, Haschisch)

[534] Fritz in: Borchmeyer/ Žmegač 1994: 358.
[535] Vgl. insbesondere René Crevel, „*Mon corps et moi*“ (1926) und zum Motiv der Spaltungserlebnisse und der Körperverfremdung im Surrealismus Lipp 2004: 447. In Bachmanns „*Malina*“ erlebt das Ich seine eigene Körperspaltung und Unifikation als optische Deformation vor dem Spiegel (KA 3.1: 449).

als Mittel der Realitätsverzerrung innerhalb eines subversiv angelegten Schöpfungsprozesses gelten.

Die befreiende Kraft der Halluzination wird in „*Malina*“ durch die Kraft der Vision ergänzt. Die Kluft zwischen der äußeren und der inneren Realität schließt sich im Bild des „Ungargassenlandes“ – einem Produkt des zerstörerischen, gewaltigen Einbruchs des Visionären/Utopischen in die Realität der Wiener Stadtarchitektur und in die geographische Positionierung des Landes Ungarn selbst (KA 3.1: 72-73). Die Landstraßer Hauptstraße, in der das Ich zufällig Ivan trifft, oder die Ungargasse aus dem „Ungargassenland“, in der das Malina-Ich und Ivan zufällig als Nachbarn wohnen, sind nicht weniger real als die Landstraßer Hauptstraße und die Ungargasse aus dem III. Wiener Bezirk. Der forschende Blick in das Gefühlsleben des Ich mit seinen Träumen, Visionen und halluzinierenden Vorstellungen – „dann höre ich <im> Ohr nicht etwas Wirkliches, nicht den furchtbaren Ton, der einen Wahnsinn beginnen lässt, sondern eine Musik, die es gar nicht gibt und die die Ergriffenheit ausdrückt...“ (KA 3.1: 64) – ergänzt die äußere Realität nach innen. Die Ivanfigur – die Projektion der absoluten Liebe – trägt zur Befreiung des Ich von den quälenden Zwängen der Vernunft bei. Wie der Traum oder Wachtraum, erfüllt die Liebe hier eine revolutionäre Aufgabe: „Und wie ein befreites Volk möchte ich meinem Erlöser danken, der mich aus dem Terror, der Tortur hinweg genommen hat durch seinen Einzug“ (KA 3.1: 64).

Die Integration des Traums bzw. Wachtraums in die Wirklichkeit wird an einigen Stellen in den „*Malina*“- Entwürfen als nahtlos dargestellt. Die Vision des Guillotine-Todes mischt sich mit der „realen“ Verabschiedungsszene zwischen der Ich-Figur und Ivan, und zugleich mit der Materialität des Hauses, wo das Ich wohnt: „und dort steige ich rasch aus und winke rasch (...), und mein Kopf fällt herunter, mein guillotinierter Kopf, und das Schafott ist meine eigene Hausschwelle, auf die lege ich den <Kopf>...“ (KA 3.1: 75). Zwei scheinbar unterschiedliche Bilder, die reale und imaginäre Dimensionen gleichzeitig in sich tragen, gehen wie in einem surrealistischen Doppelbild ineinander über. Der Ausstieg aus Ivans Auto und der Abschied von ihm fallen auf Grund ihrer Schmerzhaftigkeit mit dem Bild des Enthauptens zusammen und das Schafott-Bild „überschreibt“ das Bild der Hausschwelle bis zur gegenseitigen Identifikation. Es entsteht ein verschwommenes Bild, das weder real, noch imaginär ist. Durch Ivans Auftreten verschwinden plötzlich die Trennungslinien zwischen Realität und Fantasie, indem das Ich einerseits die Wirklichkeit dank Ivan in sich aufnimmt – „Injektionen von Wirklichkeit“ (KA 3.1: 123) – und andererseits den Traum durch Ivan

in die Realität zurückintegriert: „und richtet sich in der bescheideneren Wirklichkeit ein, er trägt den Traum in sich...“ (KA 3.1: 121). Die fast unerträgliche Realität des Ich wird durch Ivans Präsenz, sowie im Schlaf und Traum immer erträglicher – „ich fühle, dass es leichter wird, wenn ich aufwache“ (KA 3.1: 203). Die innere Welt des Ich invadiert und transfiguriert die Außenwelt, die in den Träumen und Visionen wiederum an der Innenwelt anknüpft.

Im Kapitel „*Glücklich mit Ivan*“ treten hauptsächlich Visionen und bildhafte Vorstellungen auf, die in die Alltagsrealität der Ich-Figur einfließen und sie umformen. Jedoch bleibt der Bezug zur Realität in der Ivan-Figur erhalten. Das Ich sieht auf einer Spazierfahrt mit Ivan durch Wien eine Reihe von Bildern, die plötzlich wie ein Film vor ihren Augen ablaufen. Wie in den Wort-Bildern von Magritte wird die Schrift verbildlicht. Selbstimaginierte, frei erfundene, assoziative Filmtitel („MIT IVAN DURCH WIEN FAHREN“, „GLÜCKLICH, GLÜCKLICH MIT IVAN“, „GLÜCKLICH IN WIEN, WIEN GLÜCKLICH“), die den seelischen Zustand des Ich spiegeln und die Kommunikation zwischen der Innen- und Außenwelt ermöglichen, kommen in einer ununterbrochenen, raschen Sukzession von schwindelerregenden, visionären, „reißenden Bilderfolgen“ (KA 3.1: 341) vor. Der Wiener Alltag und die Stadtarchitektur werden fast magisch vor den Augen des Ich transfiguriert, indem das Ich plötzlich „Wunder über Wunder“ (KA 3.1: 341) sieht. Auf diese Weise knüpfen die intensiven Fantasieerlebnisse des Ich – „Meine Fantasie, reicher als die Yagefantasie“ (KA 3.1: 365) – und die ungewöhnliche, visionäre Bilderflut an das Wesen und die Manifestationen des surrealistischen *Wunderbaren* an.

Für die Surrealisten schließt der von „magischen Umständen“ geprägte Alltag das Wunderbare ein, das nichts anderes als reinster Ausdruck der Schönheit ist: „das Wunderbare ist immer schön, gleich, welches Wunderbare schön ist, es ist sogar nur das Wunderbare schön“.[536] In der Autofahrt-Szene erlebt das Ich eine vergleichbare Manifestation des Wunderbaren, das von Ivan – der Verkörperung der Schönheit – in Bewegung gesetzt wird. Im letzten Kapitel wird die Beziehung zwischen dem Wunderbaren und der Schönheit, die von Ivan gekommen ist, und somit die Affinität zum Surrealismus deutlicher. Dort gesteht das Ich im Dialog mit Malina, dass es allein durch Ivan, der „schön“ ist, die Schönheit erlebt hat (KA 3.1: 652). Die Vision des „schönen Buchs“, das das Malina-Ich für Ivan finden will, ist auch ein explosiver,

[536] Breton 1977: 18.

surrealistischer Ausbruch des Wunderbaren in der Realität der Wiener Gesellschaft: „ich habe etwas Wunderbares gelesen, darf ich es euch vorlesen, kommt näher alle, es ist zu wunderbar!“ (KA 3.1: 336). Die Schönheit des surrealistischen Wunderbaren ist, in Opposition zur traditionellen Ästhetik, zufällig, explosiv, konvulsiv, erotisch, magisch, so wie Breton sie in seinen Romanen „*L'amour fou*“ – „Die konvulsivische Schönheit wird erotisch-verhüllt, berstend-starr, magisch und umstandsbedingt sein oder sie wird nicht sein“– und „*Nadja*“ – „Die Schönheit wird wie ein BEBEN sein oder sie wird nicht sein“ [537] – definiert. Wie ein „Beben“ revolutioniert das Lesen aus dem herrlichen, „schönen Buch“ die ganze Umgebung des Ich und dehnt sich aus über die Außen- und Innenräume hinweg: „Herr Breitner grüßt einmal zur Abwechslung, (...) die dicke Kammersängerin (...) wird etwas dünner, (...) das Wort >fette Wachtel< ist aus dem Stiegenhaus verschwunden und die Leute aus dem dritten Stock sind rehabilitiert“ (KA 3.1: 336).

Eine Szene im Ivan-Kapitel zeugt von der explosiven Kraft des Wunderbaren, das mitten im Alltagsleben für das Ich spürbar wird. Ivans Satz „Ich will dich sofort hierhaben!“ wird von dem Ich als „gefährlich“ eingestuft, weil er eine dermaßen starke, magische Wirkung hat, dass er in jedem Moment die Alltagsrealität transformieren kann, „weil es zwischen den alltäglichen Dingen, die nicht mehr alltäglich sind, jederzeit zu einer feurigen Explosion kommen kann“ (KA 3.1: 365). Über Ivan und die Schönheit, die er ausstrahlt, kommt das Ich in Berührung mit dem Wunderbaren. In der surrealistischen Poetik nimmt das Wunderbare die Form von Traumberichten, Zeichnungen, zufälligen Begegnungen, bizarren oder visionären Bildern an. Als ein visionäres Bild in diesem Sinne kann die Szene des exaltierten Lesens aus dem „schönen Buch“ betrachtet werden. Eine Affinität zu dem vom Wunderbaren determinierten Automatismus zeigt sich dort, wo das Ich, unter dem Einfluss von Ivans „magischem“ Satz, der wie ein Sprengstoff in den Alltag einbricht und ihn zur Explosion bringt, wie in einem Trancezustand eine *To-do*-Liste schreibt: „Ich starre vor mich hin und horche und schreibe eine Liste: Elektriker Stromrechnung Saphirnadel Zahnpasta Briefe an Z.K. und Anwalt Reinigung“ (KA 3.1: 365).

Die visionären Bilder in „*Malina*“ sind klare Manifestationen der Befreiung von der „Sklaverei“ (KA 3.1: 399) des Tages. Die utopischen Entwürfe einer neuen Welt, in der die Menschen frei sein werden und somit fähig, die Schönheit zu sehen, sind

[537] Breton 1975: 22; Breton 1976: 127.

Projektionen des Wunderbaren, das die alten Strukturen der Welt durchbricht und das Vorrationale an den Tag befördert. Der visionäre Prozess übt eine magische Wirkung auf die Realität aus, ohne jedoch den Realitätsbezug zu verlieren. Das *wirklich* Wunderbare ist die erste wichtige Botschaft des Surrealen, die im visionären Bild und im Traumbild enthalten ist. Die magischen Urlandschaften aus den Visionen des Malina-Ich, die „Wüsten", „die Savannen", „die Gewässer", „der Urwald" (KA 3.1: 455), verhelfen dem schöpferischen Ich, sich auf die Suche nach den Ursprüngen der Welt zu begeben und Wege des Wunderbaren und des Mythischen einzuschlagen. Die visionären Bilder sind daher eine Quelle der poetischen Offenbarung und der Inspiration – ein Gedanke, der die visionären Entwürfe einer neuen Welt und einer legendären, mythischen Zeit in „*Malina*" an die Suche nach der poetischen Seite des Lebens der Dichterfigur Naum aus Gellu Naums Roman „*Zenobia*" annähert. Dort schaffen die wilden Landschaften der Sümpfe mit wuchernder Vegetation eine surrealistische Atmosphäre, die dem menschlichen Bedürfnis nach Liebe, Güte und Schönheit gerecht werden.

Weil das Wunderbare in der surrealistischen Theorie „am Ursprung des Geistes"[538] steht, ist der Versuch, die geistige Welt oder die tiefen Dimensionen des menschlichen Unterbewusstseins zu erhellen, mit dem Entwerfen von entsprechenden, erlösenden Ursprungslandschaften verbunden. Der Aufbau einer neuen Welt, die den Menschen von Denken, Leiden und der Zweckmäßigkeit des Lebens – Häuser-, Autos-, Flugzeug- und Raketenbauen, „die Erfindung des Rads und der Kernspaltung" (KA 3.1: 455) – befreit, indem sie zum reinen Ausdruck der Liebe und der Güte (KA 3.1: 451) wird, rückt die visionären Bilder aus Bachmanns „*Malina*" in die Nähe der Traumbilder und Liebesvorstellungen aus Celans frühen Gedichten. Die Natur wird sowohl in den Urwald-Visionen des Malina-Ich, als auch in den bildlichen, spontanen Assoziationen in „*Heut nacht*" beseelt und bedeutungstragend. Der Wind, die Bäume, der See in Celans Gedicht und die Hügel, das Wasser, die Savannen, der Urwald in Bachmanns Roman sind Auslösefaktoren eines Erkenntnisprozesses, in dem das Ich aus der Rationalitätssphäre heraustritt und sich der Natur wieder annähert: „wir werden aufhören, zu denken und zu leiden, es wird die Erlösung sein" (KA 3.1: 456). Während das Ich in „*Malina*" von dem Greifen mit Händen „nach den höchsten aller Güter" (KA 3.1: 452) wachträumt, spricht das Ich in Celans Gedicht von dem Lösen der Glastauben aus den Bäumen: „sie werden rauschend uns wachsen auf Schultern und Armen, / und

[538] Artaud 1985: 38.

Wind wird nicht sein".[539] Es wird in beiden Texten versucht, die ursprüngliche, harmonische Beziehung zwischen Menschen und Natur auf einer poetischen Ebene wiederherzustellen, wo sich Reales und Visionäres, Traumhaftes in berauschenden, bildhaften Assoziationen vereinigen lassen. Das Wunderbare, das in diesen ungewöhnlichen Bildassoziationen entsteht und die Imagination zu voller Wirkung kommen lässt, ist eine wahrnehmungserweiternde Seite des Realen und im Surrealismus, so Schneede, „ein Charakteristikum der Kunst, nämlich die Eigenschaft jedes wirklichen poetischen Bildes".[540]

Das Vergegenwärtigen des Fantastischen mitten im alltäglichen Leben des Malina-Ich und die besondere Neigung zu Visionen als Ausdrucks- und Ausbruchsformen des Wunderbaren im Ivan-Kapitel knüpfen an, wie bisher zu erkennen war, an die surrealistische Theorie über die Existenz einer höheren Dimension der Realität, die den Traum und das Wunderbare der Imagination mit einschließt. Die Poetik des Wunderbaren lässt nicht nur das Fremde, das Ungewöhnliche, das Überraschende, sondern auch das Magische, das Unerklärbare, das Nicht-Rationale, das Okkulte gelten. Im Ski-Traum erscheint die Figur einer Wahrsagerin, die dem Ich das Skifahren beibringt. Ihre Anwesenheit führt dazu, dass das Ich zufällig einen Brief am Ende des Schneehanges findet, der eine mit dem 26. Januar datierte „Wahrsagung" enthält (KA 3.1: 544). Diese Wahrsagung wird sich dann in zwei späteren Träumen erfüllen.[541] Hier wird besonders deutlich, dass zwei Ausdrucksformen des Nicht-Rationalen – das Magische, als höchster Form des Okkultismus, und der Traum – in einem spannenden Bild, mit einer Szene im letzten Kapitel „dialogisch" korrespondieren. Die Ich-Figur besucht dort „in Wirklichkeit" eine berühmte Wahrsagerin, Frau Senta Novak, die ihr das persönliche Horoskop zeigt, in dem ein faszinierendes, schockierendes Bild der surrealistischen *coincidentia oppositorum* dargestellt wird: „das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor" (KA 3.1: 580). Die Kraft der Magie ermöglicht für kurze Zeit die Verbildlichung des Surrealen. In den frühen „*Todesarten*"-Entwürfen zur Figur Eugen wird Leda als ein magisches Wesen – „ihr Herz ein Kessel, aus dem der Rauch der Magie aufstieg" (KA 1: 42) – dargestellt, das ihre und Eugens Horoskope in den Zeitungen liest, auf der

[539] Celan 2000: 217.
[540] Schneede 2006: 48.
[541] Vgl. dazu die entsprechenden Traumanalysen von Steinhoff 2008: 184-188.

Straße auf den Gang der Katzen achtet oder Weihwasser für ihre Augen benützt, wenn das Licht der Sonne auf ihr Gesicht von links einfällt. In Ledas Wesen werden Glauben und Aberglauben, Wirklichkeitssinn und magischer Sinn vereinigt.

Neben den von den Surrealisten sehr geschätzten Formen der Esoterik – Magie, Astrologie und Alchimie –, die ansatzweise auch in Bachmanns „*Malina*“ zu identifizieren sind[542], spielt die Intuition eine große Rolle beim Ausbruch des Wunderbaren im Leben des Ich. Zwei Visionen gegen Ende des letzten Kapitels kündigen das Verschwinden des Ich in der Wand – ein visionäres Bild an sich – an und unterstreichen die Rolle der (weiblichen) Intuition beim Erfassen des Nicht-Rationalen. Die erste Todesvision findet in einem Innenraum (Restaurant) statt, als das Ich plötzlich sieht, wie der eigene Kopf auf den Teller rollt und Blut herumspritzt. Die zweite Todesvision findet in der Nähe der Wohnung des Ich statt, an der Kreuzung zwischen der Beatrixgasse und der Ungargasse, als die Ich-Figur sich in einer „Blutlache“ stehend sieht (KA 3.1: 649). Beide Visionen, trotz ihrem Bezug zur Wiener Realität (die Gäste im Restaurant Sacher, eine Speisekarte mit österreichischen Spezialitäten, eine Frau mit Einkaufstaschen auf dem Gehsteig, die vorbeifahrende O-Straßenbahn), sind eine überraschende Mischung mit Figurationen von Gewaltfantasien (der abgerollte Kopf wird allen Gästen im Restaurant präsentiert, das Ich kreuzt von einem „Ufer“ der „Blutlache“ zum anderen „Ufer“ über), die diesen Visionen einen befremdlichen, bizarren, surrealen Charakter verleihen. In diesem Zusammenhang ist das Bild des Verschwindens in der Wand als fortgesetzte, avancierte „Version“ der früheren Visionen und Träume zu betrachten. Das Bild des sich immer mehr weitenden Wandrisses – „ich starre die Wand an, die einen Sprung bekommen hat, es muss ein alter Sprung sein, *der sich jetzt leicht weitet, weil ich ihn immerzu anstarre*“ (KA 3.1: 669, H.v.m.) ist ein illusorisches, visionäres Bild, das ein Sterbensgefühl simuliert. Im Bild des Verschwindens in der Wand verschwindet auch die Grenze zwischen Illusion und Realität. Daraus entsteht ein widersprüchliches, irritierendes Bild, das die Betrachter in Verwirrung versetzt. Während das Ich, trotz der ausschließlichen Präsenz von Malina im Zimmer, betont: „Es war nicht Malina“ (KA 3.1: 692), schließt der Roman mit einem

[542] Die besondere Neigung des Malina-Ich zum Okkultismus wird neben den zwei hier angeführten Szenen nochmal später, diesmal nicht in visionärer oder bildhafter Form dargestellt, sondern erklärend und mit Bezug auf die Malina-Figur eingeführt. Malina findet „Aberglauben und Pseudowissenschaften (...) nicht lächerlicher als die Wissenschaften, von denen sich in jedem Jahrzehnt herausstellt, auf wie viel Aberglauben und Pseudowissenschaftlichkeit sie beruht haben und auf wie viele Ergebnisse sie verzichten müssen, um weiterzukommen“ (KA 3.1: 580). In einem kritischen Ton gegenüber allen Wissenschaften, die das Rationalitätsgesetz verfolgen, scheinen die esoterischen „Wissenschaften“ zu einem besseren Verständnis der Welt zu führen.

Satz, der dem Satz des Ich logisch widerspricht: „Es war Mord“ (KA 3.1: 695).

Wie der Traum, entsteht der Wahn an gleicher Stelle. Laut Freud stammen „Traum und Wahn aus derselben Quelle, vom Verdrängten her; der Traum ist der sozusagen physiologische Wahn des normalen Menschen“.[543] Wie im Traum tauchen auch im Wahn Bilder auf, die im Alltagsleben verdrängt oder unterdrückt worden sind und daher schwer zu fassen sind. Die Traumbilder seien nach Freud „die sozusagen physiologischen [d.h. nicht pathologischen] Wahnschöpfungen des Menschen, die Kompromissergebnisse jenes Kampfes zwischen Verdrängtem und Herrschendem, den es wahrscheinlich bei jedem, auch tagsüber völlig geistesgesunden Menschen gibt“.[544] Das „wahre“ Gefühl wird im Wahn, wie im Traum, immer stärker in die Objektivität des Alltags integriert und das menschliche Bewusstsein stellt sich nicht mehr als Hindernis dar. Ausgehend von Freuds Theorie des Wahns sehen die Surrealisten zwischen dem Wahnsinn und dem Nicht-Wahnsinn keine Grenze. Auf ihrer Suche nach der Wiedergewinnung der menschlichen Ganzheit, betrachten sie diese Manifestationen des Sinnlichen, Emotionalen oder Pathologischen, von denen sie sich in ihrer ästhetischen Produktion bedienen, als freie Ausdrucksmöglichkeiten der menschlichen Kreativität.[545] Durch freie Wörterarrangements und eine Umverteilung der visuellen Bilder wird ein „surrealer“ Zustand erreicht, der dem Wahnzustand ähnlich ist. Durch die „Simulationsversuche“ von Geisteskrankheiten in „*Die unbefleckte Empfängnis*“ zeigen Breton und Eluard, stützend auf Dalis paranoisch-kritischer Methode, dass der menschliche Geist fähig ist, sich Formen der Verrücktheit anzueignen, ohne den Kopf zu verlieren. Bei voller Vernunft wenden sich die Surrealisten dem Wahn zu, ohne sich – mit Ausnahme u.a. von Artaud[546] – in Asylen einsperren zu lassen. Der surrealistische Wahn ist, neben dem Träumen, Wachträumen, Halluzinieren, ein Mittel der Gestaltung der schöpferischen Phantasie, der poetischen Simulation und ein Privileg der Kunst.[547]

Die Umpolung von „krank“ und „gesund“, „Wahnsinn“ und „Nicht-Wahnsinn“,

---

[543] Freud 1982a: 58f. Auf die Verwandtschaft zwischen Traum und Wahnsinn – der Wahn ginge aus Träumen hervor und knüpfe an Träume an (1982a: 53) – hatte Freud schon in dem ersten Kapitel seiner „*Traumdeutung*“ verwiesen (vgl. Freud 2005: 102-107). Darauf aufbauend hatte C.G. Jung in „*Vom Wesen der Träume*“ von dem Unbewussten als Quelle der Wahnideen gesprochen. Laut Jung sind die Wahnideen „Meinungen und Überzeugungen (...), welche sich dem Subjekt aufdrängen, anscheinend aus wirklichen Wahrnehmungen, tatsächlich aber aus inneren unbewussten Bedingungen stammend“ (vgl. Jung 1985: 181).

[544] Freud 1982a: 55.

[545] Vgl. Breton 1977: 12f.

[546] Zu Bretons Trennung von Artaud vgl. Gauthier 1980: 231.

[547] Vgl. dazu Matthews: “In surrealism, poetic analogy stands outside reasonable association. And this is something the surrealists give reason the chance to discover and acknowledge while it grapples with products of the poetic spirit, nurtured by imaginative play, that source of extra rational energy which poets can tap, just as the insane do” (Matthews 1982: 81).

„Mördern“ und „Irren“ ist ein Merkmal der poetischen Intention und der Schreibweise Bachmanns. Der menschliche Geist ist in Bachmanns Schriften der einzige, der vor den „Realitäten“ der Nachkriegszeit nicht kapituliert, sondern in bewusster, kontrollierter „Ver-rücktheit“ die traumatischen, historisch-politischen Erlebnisse transparent macht und gegen eine irreführende Weltordnung kämpft.[548] In „*Ein Geschäft mit Träumen*“ kämpft das Erzähler-Ich dagegen an, seinen Kopf im Traumgeschäft zu verlieren (II: 46) und in „*Unter Mördern und Irren*“ sind die Rauch- und Wahnzustände die einzigen Wege für die Entdeckung der Wahrheit: „An diesem Freitag wendete sich das Gespräch, (...) weil das Gespräch einmal wahr werden musste, weil Rauch und Wahn alles einmal zu Wort kommen lassen“ (II: 161). Die verstörten Realitätsverhältnisse in „*Das dreißigste Jahr*“ rufen in dem Dreißigjährigen die Frage auf, ob es angesichts der sich steigernden Schizophrenie in der Welt doch nicht falsch sei, weiterhin an seine eigene Identität zu glauben: „er fragte, ob man sich denn ohne Schaden für sich selber halten könne und ob das nicht auch Irrsinn sei“ (II: 125). Neben der Thematisierung der Schizophrenie, die eine phantasievolle Interpretation der Welt und des Selbst herausfordert, worauf Bachmann später in „*Malina*“ zurückgreifen wird (KA 3.1: 654, 3.2: 961), wird der Unterschied zwischen Wahnsinn und Nicht-Wahnsinn hinterfragt.

In Anlehnung an die surrealistische Wahntheorie ist dieser Unterschied kaum spürbar. Während der Dreißigjährige die Kapazität seines Denkens in der Wiener Bibliothek überschreitet, *denkt* er trotzdem weiter, und zwar, dass er „irrsinnig“ geworden sei (II: 107). Er wird somit plötzlich unfähig, zwischen Vernunft und Wahn – „da fühlte er sich gegen eine Decke fliegen, durch die er oben durchstoßen musste“ (II: 107) – zu differenzieren, weil das Denken an sich seinen Bezug zur äußeren Realität verloren hatte: „Nichts von all dem, was mich berührt hat, bin ich fähig zu denken, und ich denke Dinge, die mich nicht berührt haben“ (II: 102). Es ist nun offensichtlich, dass es sich an dieser Stelle um keine Entwicklung des Denkens zu einem einzigen Konkreten handelt, sondern es wird eher versucht, dessen Mehrdeutigkeit zu einem sprachlich-bildlichen Ausdruck zu bringen. Das Denken wird nicht mehr in seiner rational klassifizierenden Funktion als Vermittler von Welterfahrungen, sondern als Synthese zwischen dem Konkreten und dem Abstrakten angesehen. Auch dies ist ein

[548] Vgl. dazu Bossinades Auffassung, der Wahn sei bei Bachmann „das Andere der Vernunft, aber auch *in* der Vernunft, die sich absolut setzt“ (2004: 94). Bachmanns Wahn-Konzeption nähert sich mit anderen Worten dem surrealistischen Wahn, der in den künstlerischen „Simulationsversuchen“ von der Vernunft kontrolliert wird. Zum Verhältnis von Bachmanns poetologischer Konzeption über den Wahnsinn und zur surrealistischen Wahntheorie vgl. Kap. 4.2 der vorliegenden Arbeit.

Merkmal des surrealen Denkens, das sich in Bildern manifestiert, die zwar an Dingen und Vorstellungen haften, obwohl diese die Grenze der Erfahrbarkeit, des Begrifflichen überschritten haben. Innerhalb einer erweiterten Imagination – das Denken von Dingen, die einen nicht berührt haben – werden diese Dinge in neue Beziehungen zueinander gesetzt. In der Bibliotheksszene entdeckt der Dreißigjährige Ideen, Bilder und Vorstellungen in seinem Inneren, indem er sich von einem logisch-orientierten Denken abtrennt und die Mechanismen des intuitiven Denkens erfährt. Die Vernunft ist keine Kontrollinstanz mehr, sie zensiert nicht mehr das Denken, das sich plötzlich frei, autonom entfalten kann. In Relation mit dem Wahnsinn wird die surrealistische Freiheit nicht mehr als Gegenpol der Gefangenschaft oder der Unfreiheit, sondern als Austritt aus der Gewissheit erfasst.[549]

Vor diesem Hintergrund geht das surreale Denken über die polare Differenzierung von Vernunft und Wahn hinaus und lässt diese ineinander geraten – der Wahnsinn ist nichts anderes als ein konstitutiver Teil des Denkens. Das integrative, surrealistische Denken charakterisiert auch das „*Wüstenbuch*"-Ich, das im Akt des Schreibens die beispielhafte Auflösung der Grenze zwischen Wahn und Vernunft, „die Einverleibung des Wahns in ein vernünftiges Gebilde" (KA 1: 239) sieht. Deshalb ist das kreative Moment von einer störenden Konfusion und Unsicherheit geprägt; der zerstörende Wahnsinn überfällt die Menschen, bricht in ihren Alltag ein und stellt die Wirklichkeit auf den Kopf. Die „ver-rückte" Welt in Bachmanns Büchnerpreisrede ist Ausdruck des gewaltigen, subversiven Einbrechens des Wahnsinns in den Alltag. Von Rosamunde, die plötzlich einen Wutanfall in Zürich erlebt und von dem Rotkreuz-Wagen in eine Klinik eingeliefert wird (vgl. KA 4: 42f.) und über den Kretin und das bettelnde Kind auf der arabischen Hochzeit, (KA 1: 241f.), bis zum Ich in „*Malina*", das unter panischer Todesangst leidet, ist das Verhalten von vielen Erzählfiguren Bachmanns Ausdruck jenes subversiven Umgangs mit der Realität, der neben Träumen und Visionen auch die Form des Wahns einnimmt. In Bachmanns Prosaschriften wird oft die Normalität als Wahnsinn und der Wahnsinn als Normales empfunden, während die Wahnvorstellungen sich letztendlich als Wege der graduellen Befreiung von der schmerzhaften Luzidität und dem Leiden an einem rationalen und angstauslösenden Denken erweisen. Nach einem Jahr, in dem die Wahnvorstellungen des „*Wüstenbuch*"-Ich seinen Kopf „haben heiß laufen lassen", wird das Angstgefühl endlich entkräftet: „Ich habe nur noch selten

[549] Zum Begriff der surrealistischen „Freiheit" vgl. Mundel 1997: 25.

Angst“ (KA 1: 245). Anders wie im Fall der Psychoanalyse, nimmt sich Bachmann nicht vor, bekannte Geisteskrankheiten wie Hysterie, Schizophrenie, Neurose zu diagnostizieren oder zu heilen, sondern gerade deren neue, protestförmige Ausdrucksmöglichkeiten[550] in literarischen Werken so weit wie möglich auszubauen. Mit dem Wahnsinn als neues Medium in der Kunst und Literatur wird jene Freiheit des Denkens und des Sprechens erreicht, die bisher unterdrückt wurde.

Foucault unterscheidet in der kulturellen Entwicklung des Wahnsinns zwischen der pathologischen Form des Wahnsinns, der seit dem 17. Jahrhundert als Geisteskrankheit gilt und dem Bereich des unaussprechlichen Unsinnigen angehört, und dem Wahnsinn, der in den Bereich der Literatur (Kunst) eintritt und dabei seine „alte oder nur kurz zurückliegende Verwandtschaft mit der Geisteskrankheit“[551] löst. Letztere Form von Wahnsinn entdeckt man in der paranoisch-kritischen Methode von Dali[552] oder in Bretons und Eluards Versuchen, das Denken der Geisteskranken in literarischen Texten zu simulieren. Nun hat im Surrealismus dieses Interesse an den Ausdrucksformen des Wahnsinns eine subversive Funktion, die den psychischen Automatismus zur Quelle der künstlerischen Inspiration macht und die, im Unterschied zu Freud, zur Versöhnung unversöhnbarer Antinomien führt. Bei Freud ist das Interesse am Wahnsinn primär wissenschaftlich, während bei den Surrealisten die Beschäftigung mit dem Wahnsinn rein ästhetische Zwecke verfolgt.[553] Das unterscheidet schließlich das psychoanalytische von dem surrealistischen Verständnis des Wahnsinns auch wenn es um Bachmanns Prosatexte geht: Weg vom Pathologischen, obwohl nicht ganz davon abgelöst, stellt sich der Wahn hier in seiner zerstörerischen, aber kreativen Dimension dar. In Traum-, Wachtraum- oder Wahnzuständen wird die Realität durch eine Eruption von unbewussten Ideen und Wünschen, Impulsivität und Triebhaftigkeit auf der Ebene des Bewusstseins zerrüttet, unterminiert. Während dieses subversiven Prozesses, der

---

[550] Zur Hysterie (Neurose) als Protestform in Ingeborg Bachmanns „*Malina*“ vgl. Röhnelt 1990: 51-60.

[551] Foucault 2003: 185. Zum geschichtsphilosophischen Verhältnis von Vernunft und Wahn – die Vernunft als Ort des Wahnsinns – vgl. Foucaults „*Geschichte des Wahns*“ (1969). Nach ihm würde die moderne, abendländische Vernunft auf einem „tauben Lärm“ – „das obstinate Gemurmel einer Sprache“ – aufbauen, welcher der Wahnsinn wäre. Der Wahnsinn ist daher nicht die Gegenseite der Vernunft, sondern deren stumm gewordenes Fundament, das schrittweise ausgegraben werden soll (das Foucaultsche „Archäologie“-Projekt), weil „es in unserer Kultur keine Vernunft ohne Wahnsinn geben kann“ (Foucault 1969: 12).

[552] Salvador Dali definiert seine Methode der „kritischen Paranoia“ als eine Methode spontaner und irrationaler Erkenntnis, die „auf kritischer und systematischer Objektivierung wahnhafter Assoziationen und Interpretationen“ beruht. Vgl. dazu Nadeau 1965: 167-177, hier S. 168.

[553] Regina Mundel argumentiert in ihrer Studie über den surrealistischen Wahnsinn, die Surrealisten haben sich des Wahnsinns wie eines kreativen Instrumentes bedient, um sich dem sogenannten „Urstoff der Sprache“ zu nähern (Mundel 1997: 56). Im Kommunikationsbereich stört der Wahnsinn das sinnvolle Gespräch zwischen zwei Gesprächspartnern und wandelt den Dialog in einen fließenden Monolog um.

einer ständigen Suche nach der Wahrheit zugeordnet werden kann, wird nicht nur die Wirklichkeit, sondern auch der Mensch „in Wirklichkeit“, mit seinen Fehlern entblößt. Das Ausrichten des Blickes auf die nackte Realität und den nackten Menschen bildet die Hauptbedingung für die Konstitution der surrealen Erfahrungswelt und deren Wiedergabe im nackten Akt des Schreibens.

Der Wahn ist bei Bachmann eine Art stummer Protest gegen die gesellschaftliche Konvention, die für die freien, lauten Manifestationen des Wahns die Internierung in psychiatrischen Kliniken vorsieht. Dass die Freiheit und der Wunsch danach von der Gesellschaft verurteilt werden, zeigt die Bahnhofsszene im „*Wüstenbuch*“, in der eine gefesselte Frau auf dem Bahnsteig in Kairo von tausenden Ankommenden für eine Wahnsinnige gehalten wird. Die Identifikation der Ichfigur mit der gefesselten Frau ist nicht nur die Identifikation mit einem Opfer der Konvention (vgl. S. 156), sondern sie wirft zugleich ein kritisches Licht darauf und hinterfragt sie: „ich bin gefesselt und bin verstummt, weil jeder Schrei mich in die konzessionierten Irrenanstalten bringen würde“ (KA 1: 275). Diese Geste erinnert an Bretons Verhalten gegenüber Nadja; obwohl er sich mit deren „Verrücktheit“ und Ungebundenheit an den gesellschaftlichen Konventionen identifizieren konnte, bleibt er nach Nadjas Einlieferung in die Klinik weiterhin in der Gesellschaft, fern von Nadja und in gleicher Weise „verstummt“, wie Bachmanns „*Wüstenbuch*“-Ich. Jedoch schreibt die Erzählfigur Breton ein Buch über Nadja, in dem die Kritik an der gesellschaftlichen Konvention durch die Anerkennung des schöpferischen Potentials des Wahnsinns zur Geltung kommt. Später wird auch die Bachmannsche Ichfigur die kreative Freiheit im Wahnzustand anerkennen und dadurch sich den surrealistischen Versuchen annähern, den Wahnsinn in der Literatur zu simulieren. An einer Stelle in den frühen Entwürfen zu „*Das Buch Franza*“ heißt es, mit Bezug auf die ganze Literatur, die die geschichtliche Wahrheit verdeckt: „ich werde über ihre Gesteine und ihre Gefühle, über den Erdrutsch und den Selbstmord *sprechen wie ein Wahnsinniger*, der die Fakultäten vermischt, aber zu wach ist, um noch an Kompetenzen glauben zu können. Wer glaubt noch an die Fakultäten“ (KA 2: 12, H.v.m.). Für die Ichfigur entsteht die Literatur – die sowohl das Äußere, das Materielle („Gesteine“), als auch das Innere, das Geistige („Gefühle“) anspricht – aus einem simulierten Wahnzustand, in dem man sich frei fühlt, „wie ein Wahnsinniger“ zu sprechen, ohne wahnsinnig zu sein. Der konvulsivische Wahn, wie die Visionen, Träume und Halluzinationen, ist für das Franza-Ich ein symbolischer Akt der Befreiung von den Kategorien des Denkens („Fakultäten“, „Kompetenzen“), der in stummer Form

des Schreibens oder in bildhafter Form – „Der Saum der arabischen Wüste ist von zerbrochenen Gottesvorstellungen umsäumt“ (KA 2: 119) – sein vernunftdestruktives und zugleich kreatives Potential ausbaut. Franzas Verrücktheit ist eine Textrealität, die in die Literatur Bachmanns durch die Stimme der Martin-Figur eingeht, die ihr nach langer Überlegung den Charakter einer Geisteskrankheit abspricht: „er ging die ganze nähere Familie durch und dann die entferntere Verwandtschaft, die Familienranderscheinungen, aber in der näheren hatten sie keine Geisteskrankheiten gehabt (...) und trotz des beruhigenden Ergebnisses, das war verrückt, was Franza da redete und was sie getan hatte oder meinte, getan zu haben, und sich ausgedacht hatte“ (KA 2: 166). Das „Verrückte“ in Franzas Verhalten scheint, wenn die genetischen Ursachen entfernt wurden, weniger das Merkmal einer medizinischen Geisteskrankheit als ein Merkmal des Nonkonformismus zu sein. Franzas befreiender Wahnsinn, der sich durch ihre Wüstenreise in die Literatur hineinschreiben lässt, wird dem pathologischen Wahnsinn der Welt – „Das hier ist der Wahnsinn“ (KA 2: 168) – gegenübergestellt, wodurch der erste seine Protestfunktion rechtfertigen kann. Der Wahnsinn Franzas ist daher keine psychische Krankheit, sondern ein Mittel der kurzzeitigen Befreiung von der Krankheit der Welt und der Gefangenschaft der Vernunft. Diese Entwicklung von außen nach innen und bis zum befreienden Wahnsinn hin kommt auch in „*Malina*“ vor.

In den „*Malina*“-Entwürfen stellt sich der Wahnsinn zunächst von außen als eine feindliche „Farbenwelt“ dar, die das Ich lächelnd und trotz Sprachverluste im Traum durchqueren muss (KA 3.1: 103f.). An der Einordnung der sogenannten Wahnsinnigen aus dem psychiatrischen Institut als solche fängt das Ich zu zweifeln an – „Irren (...), die damals noch Irre für mich waren“ (KA 3.2: 129) –, damit die Grenzen zwischen Wirklichkeit, Wahnsinn und Traum in der Endfassung des Romans verschwinden und die Verwirrung immer mehr Feld erobern kann: „Wenn es anfängt, ist die Welt schon durcheinander gekommen, und ich weiß, dass ich wahnsinnig bin“ (KA 3.1: 503). Der Traum und der Wahn heben sich hier aus der gleichen Quelle – aus dem Unbewussten – empor und durchdringen sich gegenseitig im Wunsch der Ichfigur nach der Befreiung: „Bitte befreien Sie mich! Befreien Sie mich von dieser Stunde!“ (KA 3.1: 506), schreit das Ich in seinem Traum-Wahn-Zustand, in dem die Welt auf eine groteske Art und Weise zerstört wird.

In dem zuvor beschriebenen Einschnitt in die Welt der Träume, Visionen, Halluzinationen und Wahngebilde, die durch ihren subversiven Charakter dem Prosauniversum Bachmanns eine surrealistische Dimension verleihen, wurden einige

Berührungspunkte mit dem Surrealismus bezüglich der Thematik und der poetischen Intention festgelegt. Nicht nur der laute oder stumme Kampf der Bachmannschen Figuren gegen die krankhafte Rationalität der Welt, sondern auch ihre Freiheitswünsche kommen in ihren Traum- und Rauschzuständen zu Tage, die sich wiederum an die Alltagsrealität zurückbinden lassen. Als Quelle der Träume, Wachträume oder Wahnvorstellungen spielt das Unterbewusstsein eine bedeutende Rolle für die Aufarbeitung und Darstellung der inneren Wünsche, Instinkte, Gefühle oder Triebe. Durch den systematischen Blick der Autorin in das Innere ihrer Figuren, sowie die Art und Weise, wie sie diese Innenwelt in traumhafter, visionärer oder wahnhafter Form präsentiert und zugleich repräsentiert, nähern sich ihre Erzählbilder den surrealistischen Bildern und deren Konstruktionsweise an. Im nächsten Abschnitt wird argumentiert, dass die Form und der Modus der Konstruktion der Erzähltexte Bachmanns, über die thematischen Affinitäten zum Surrealismus hinaus, auch die Nähe zur surrealistischen Bildlichkeit belegen.

5.2.2. Surrealistische Traum- und Schreckensbilder

Bachmanns Traum-, Wachtraum- oder Wahngestaltung nimmt in ihrer Erzählprosa sehr oft visuelle Formen an, die das Rationale und das Irrationale, die Fantastik und die Logik zu einem einheitlichen Bild ineinanderlaufen lassen. Nicht selten greift die Autorin auf Freuds Traumphänomenologie zurück, indem sie die Mechanismen der Traumarbeit auf das Schreiben überträgt. Die vier von Freud in der „*Traumdeutung*“ theoretisierten Stationen der Traumarbeit – Verdichtung, Verschiebung, Visualisierung und sekundäre Bearbeitung[554] – kennzeichnen in großem Teil die Konstruktion sowohl der Traumtexte, als auch der späteren Prosabilder Bachmanns, in denen das – sich aus der Inkonsequenz oder Inexistenz der Handlung (z.B. „*Malina*“) ergebende – Traumhafte, Halluzinatorische, Wahnhafte in die Alltagsrealität der Erzählfiguren

[554] Vgl. Freud 2005: 284-500. Laut Freud schließt an die Traumelemente eine Reihe von Assoziationen an, die bedeutungsreich sind, aber nicht explizit im Traum vorkommen (Verdichtung durch Auslassung, Verschmelzung, Zerstückelung), weshalb er die Deutungsarbeit als einen unabgeschlossenen Prozess ansieht. Bei der Verschiebung (Ersatzbildung) lässt die Traumzensur nur ein Teil des Unbewussten durch und entstellt andere Teile bis zu ihrer Unkenntlichkeit, weshalb der Traumdeuter ständig aufpassen muss, sich von dem Traum und dessen Anspielungen nicht in die Irre führen zu lassen. Außerdem besteht der Traum ausschließlich aus Bildern, die ihm einen primitiven, archaischen Charakter geben – nicht nur Gedanken und Abstraktheiten, sondern auch die Sprache (Laute, Silben, Wörter) werden in Bildern und Szenen übersetzt. Schließlich bekommen solche scheinbar sinnlose Aneinanderreihungen von Szenen einen Sinn, sie verfolgen eine eigene Geschichte, die den manifesten Inhalt des Traums sehr weit vom Latenten wegführt. Der Traum erscheint als eine Komposition aus zusammenhängenden Elementen.

einbricht und diese zerrüttet.

Wie im Surrealismus, haben die Träume (Angstträume, Schreckensträume) oder die Wachträume in Bachmanns Erzählprosa eine visuell darstellende und, im Gegensatz zu Freuds Tiefenpsychologie, keine therapeutische Funktion: Sie veranschaulichen anstatt zu diagnostizieren oder zu heilen.[555] Diese Tendenz der künstlerischen Verbildlichung ohne Verarbeitung macht die Technik der Konstruktion des Bachmannschen Traumtextes mit der Funktionsweise der Traumarbeit vergleichbar, die auf ihrem Weg vom Bewusstsein ins Unbewusste den Traum in mehreren Etappen konsolidiert, ohne ihn zu deuten. So entstehen in Bachmanns Prosa traumanaloge Verknüpfungen, die manchen Texten einen surrealistischen Traumcharakter verleihen, ohne sie explizit in Traumtexte umzuwandeln. Bachmanns traumanaloges Schreiben, das die Techniken der Freudschen Traumarbeit und die Bildhaftigkeit der surrealistischen Malerei durch die minutiöse Genauigkeit der Darstellung und die schockierenden Verfremdungseffekte in sich einschließt, charakterisiert m.E. nicht nur ihre Büchnerpreisrede „*Ein Ort für Zufälle*“[556], sondern auch andere „*Todesarten*“-Fragmente, deren Zusammensetzung sich in einem surrealistischen Meta-Bild mit starkem Irritationspotential konsitutiert.

Die Reihenfolge der Erzählbilder wird von Bachmann oft unterbrochen, wie die Reihenfolge der Bilder im Traum, die eine andere Logik verfolgen. Bachmanns traumähnliche Bilder kommen nicht aus einem psychischen Automatismus, der selbst in den künstlerischen und literarischen Werken der Surrealisten, die ihn programmatisch theoretisierten, schwer nachzuweisen wäre, sondern die traumhaften Effekte entstehen aus einem bewussten, rationalen Kalkül der Entstellung und der Konstruktion. In dieser Hinsicht weist Bachmanns Erzählkonzeption Gemeinsamkeiten mit den surrealistischen Bildmethoden der *Kombinatorik* und der *Metamorphose* auf, während ihre Erzählbilder mit Gemälden von Ernst, de Chirico, Magritte oder Dali in einen faszinierenden Dialog eintreten. Die Affinitäten der in der Textwörtlichkeit enthaltenen Bildhaftigkeit der Bachmannschen Erzählprosa zur surrealistischen Bildlichkeit möchte ich – in einer sicherlich nicht erschöpfenden Strukturanalyse der Erzählbilder Bachmanns – in den nächsten Abschnitten nachweisen. Im Folgenden geht es um einen neuen Ansatz in der Bachmann-Forschung, der vielfältig ausgebaut und belegt werden kann. Meine Analyse beschränkt sich nur auf einige relevante Beispiele aus Bachmanns Prosa, die im Umfeld

[555] Vgl. dazu Steinhoff 2008: 215.
[556] Ebd., S. 222.

des Surrealismus und angesichts der Struktur und der Wirkungsweise der Erzählbilder unter der ästhetischen Kategorie der „Surrealität“ subsumiert werden können. Letztere steht jedoch in enger Relation mit den Paradigmen der Verfremdung und des Schreckens, die in Bachmanns Erzählbildern ebenso präsent sind.

5.2.2.1. Ikonographie der Verfremdung: Kombinatorik und Metamorphose

Gegensätzliche, fremde oder disparate Realitäten auf einer Vorstellungsebene zusammenzuführen, gilt für die Surrealisten als grundlegendes Prinzip ihrer ästhetischen Bemühungen um die Veranschaulichung des Surrealen. Darin erkennen sie das Wesen der ***Kombinatorik.*** Max Ernst stellt fest, dass „die Annäherung von zwei (oder mehr) scheinbar wesensfremden Elementen auf einem ihnen wesensfremden Plan die stärksten poetischen Zündungen provoziert“.[557] Bei dieser Methode reicht jedoch das plötzliche Zusammentreffen von unterschiedlichen Elementen nicht, weil das neue Bild oder die surrealistische Metapher – der Blitz, der „Funken“ – im Kopf des Rezipienten des künstlerischen Aktes entsteht. In der Fähigkeit des Menschen, das Neue zu sehen oder „das Licht-Phänomen festzustellen und zu würdigen“[558], liegt schließlich das Verständnis der surrealistischen Kombinatorik.

Die visuelle und sprachliche Bilderschwemme in Bachmanns Erzählprosa, die im Akt des Träumens, Wachträumens, Halluzinierens, Erinnerns und Erzählens zu Tage tritt, zeigt sich meistens als ein plötzliches Aufeinandertreffen von verschiedenen Gedanken, Reflexionen und Vorstellungen, die das assoziative Denken des Lesers und dessen Fähigkeit, sie in einem Bild zu vereinigen, herausfordern. In der Erinnerung der Ichfigur in „*Jugend in einer österreichischen Stadt*“ mischen sich disparate Gegenstände und voneinander entfernte Realitäten mit einer überraschenden Rasanz, die den Leser in verschiedene Wahrnehmungszustände versetzt: „Nur wenn der Baum vor dem Theater das Wunder tut, wenn die Fackel brennt, gelingt es mir, wie im Meer die Wasser, alles sich mischen zu sehen: die frühe Dunkelhaft mit den Flügen über Wolken in Weißglut; den Neuen Platz und seine törichten Denkmäler mit einem Blick auf Utopia; die Sirenen von damals mit dem Liftgeräusch in einem Hochhaus; die trockenen Marmeladebrote mit einem Stein, auf den ich gebissen habe am Atlantikstrand“ (II: 93). Im Kopf der Ichfigur und mithin im Kopf des Lesers entsteht das Surreale aus der visuellen

[557] Max Ernst: „Was ist Surrealismus?“, in: Metken 1976: 324.
[558] Breton 1977: 35

Begegnung von wesensfremden oder entgegengesetzten Elementen (z.B. Brot und Stein, Dunkelhaft und Weißglut), die nur dann Effekte produziert, wie die Methode der surrealistischen Kombinatorik es vorsieht, wenn der Funken, der bei Bachmann mit der brennenden Fackel des Baums verglichen werden kann, wahrgenommen wird. Die Erinnerung ist die Ebene, auf der die Realität und die Fantasie, die surrealistischen Topoi, wie z.B. der Platz, die Denkmäler, und die „Utopia“ – einander begegnen. Zudem trägt diese Landschaft Züge einer surrealistischen Ikonographie. Das metaphorische Bild der Brotversteinerung, das aus dem Zusammenbringen des Brotes und des Steins im Akt des Beißens entsteht, ist ein materieller Eingriff in die Realität, der Querverweise zur beliebten Technik der Versteinerung und Versandung in Dalis Felsbildern oder Picassos Strandbildern herstellt. Durch die Entstellung der Gegenstände und die Umformung (Erstarrung, Aufweichung, Verkleinerung, Vergrößerung) des Lebendigen wird dort die Landschaft bis zur Unkenntlichkeit entfremdet. Der Stein und der Sand (der Atlantikstrand) gelten auch bei Bachmann als solche Entfremdungsmittel, die dem Ich den Umgang mit solchen Mischgebilden seiner Erinnerung erleichtern.

Bachmann entwirft die neuen Bilder als eine Montage aus unzusammenhängenden Elementen. Einerseits spricht sie in ihren Prosatexten von abstrakten Gegenständen, wie Wahrheit oder Gerechtigkeit, andererseits beschreibt sie sinnliche Erlebnisse oder Alltagsszenen, mit denen sie diese Gegenstände plötzlich verknüpft. Ein Beispiel dafür liefert die Erzählung „*Ein Wildermuth*“, deren Protagonist, der Richter Anton Wildermuth, die sinnlose Namenkoinzidenz zwischen ihm und dem Angeklagten Josef Wildermuth feststellt, indem er seine sinnlichen Erfahrungen im Haus des Angeklagten Wildermuth mit dessen Namen in Verbindung bringt. In dieser Szene fallen Abstraktes (Namen), Banales und Konkretes (Kraut, Dampf, Treppenhaus, Radio) in einem einzigen visuellen Bild zusammen: „Und sein Name war hier in einem üblen Märchen, verknüpft mit Vorkommnissen, ebenso sinnlos, wie er schon einmal mit einem Krautgeruch verknüpft war, mit einem Dampfgeruch oder einer plötzlich ins Stiegenhaus ausbrechenden Radiomusik“ (II: 218). Auch im weiteren Verlauf des Textes bringt sie solche Abstraktheiten – der Begriff Wahrheit und die Suche danach – mit konkreten Realitäten – einer Fahrt nach China oder der Suche nach Pilzen in den Wäldern – auf einer bildhaften Ebene zusammen: „Die *Wahrheit* – das hörte sich für uns Kinder an, als könnte man sich nach ihr aufmachen wie nach China, und *suchen* – das klang, als könnte man sie, wie man in feuchten Sommern nach Pilzen sucht, in den

Wäldern suchen und einen ganzen Korb voll davon heimtragen“ (II: 232). Im Bild der Wahrheitssuche mischen sich Vorstellungen miteinander, die das Verhältnis zur Realität erschüttern. Im Schlaf- und Traumzustand scheint diese Art von seltsamen Verbindungen den Bachmannschen Figuren wesentlich leichter zu fallen. So wird das telefonische Verbindungsmodell aus dem täglichen Arbeitsleben eines Hinkenden in einer Telefonzentrale auf die Struktur seiner Träume und implizit auf das Erzählmodell übertragen, was das Erzählbild in ein surrealistisches Bild umwandelt: „Ich verbinde selbst im Traum: ich verbinde feurige Pferde, auf denen ich über Telefonschnüre springe, mit morastenen Erdlöchern, in denen ich als riesige Telefonnummer liege und immer wieder meinen Namen sagen muss. »R 27 303«, »Ich verbinde«, »R 27 303«“ (II: 77). Bachmanns Erzählbild entsteht hier, wie ein surrealistisches Bild, aus der traumartigen Verdinglichung – das Ich ist eine riesige Telefonnummer – oder aus der Kombination von wesensfremden Elementen der Realität – Pferde, Telefonkabel, Erdlöcher – und übernimmt dabei die Struktur eines Traumbildes.

In vergleichbarer Weise wird im Halbschlaf ein Gegenstandsbild – „das Bild des unbekannten Meeres“ (II: 39) – von der Ichfigur in „*Auch ich habe in Arkadien gelebt*“ bewusst hervorgerufen, in dem Gegensätze wie z.B. Oben und Unten (Himmel, Meer und Erde) optisch zusammengeführt werden: „holte aus meiner tiefen Müdigkeit und Ergebenheit das Bild des unbekannten Meeres hervor und sank, halb schlafend, der Ferne entgegen und dem unendlichen Himmel, der mit dem Meer den Erdkreis schließt“ (II: 39). Die Grenzen zwischen der Wahrnehmung im Wachzustand und derjenigen im Traum verschwinden im metaphorischen Bild des Meeres, das an das Meeresbild aus Paul Celans poetologischem Essay über die surrealistische Kunst Edgar Jenés erinnert. Indem der Dichter in einem ähnlichen Schwellenzustand die Realitätsoberfläche durchbricht und in die Welt hinter dem „Meeresspiegel“[559] aus Jenés Bildern abtaucht, verschwindet die wahrnehmbare Grenze zwischen Oben und Unten. Die Innenwelt wird zu Tage befördert und der Dichtung eröffnen sich dadurch neue Wege, um die Realität und den Traum miteinander in Berührung zu bringen. Auf der Schwelle zwischen dem Schlaf und dem Traum, im metaphorischen Bild des sich schließenden Kreises von Meer, Erde und Himmel vollzieht sich der Wunsch der Bachmannschen Ichfigur nach der Wiedergewinnung einer glücklichen, idyllischen Welt Arkadiens, wie diese dem Leser aus der Lyrik des Dichters Vergil oder aus den Texten von Goethe und Schiller

[559] Celan 1983: 155. Zur surrealistischen Interpretation des Jené-Textes vgl. Pretzer 1980.

bekannt ist. Darüber hinaus versteckt sich in dem oben eingeführten Satz des Arkadien-Ich ein poetologischer Gedanke Ingeborg Bachmanns, der auch bei dem rumänischen surrealistischen Dichter Gellu Naum zu finden ist: Jeder Dichter befindet sich auf der ständigen Suche nach der ursprünglichen Welt, wofür er neue Wege des Wunderbaren und des Mythischen gehen muss. Das Arkadien-Motiv, das zumindest als Ansatz, wenn nicht schon als Ausgangspunkt für diese Wege gilt, ist ein deutlicher Beweis für jene Suche nach dem ursprünglichen Einheitsgebiet, das sich immer wieder in der Dichtung und allgemein in der Kunst spiegelt. Die Verbindung der angesichts der räumlichen Proportionen im Grunde gegensätzlichen Bilder des Meeres, der Erde und des Himmels findet in Bachmanns Text im Halbschlafzustand statt und reflektiert im Vorstellungsbild von einem erträumten Arkadien ein Stück dessen, was die Surrealisten mit dem Begriff der erstrebten „*Surrealität*“ definierten. Es ist hier sichtbar, dass die kombinatorische Kraft der Bachmannschen Bilder durch die Methode der Einblendung von realen und imaginierten, konkreten und abstrakten Elementen auf der Erzählebene entsteht und die Kontrastierung gegensätzlicher Realitäten zu deren Vereinigung in poetischen Bildern führt.

Eine irritierende Kombinatorik, die an Magrittes Bild „*Der Schlafwandler*“ (1927) erinnert, zeigt das Fragment „*Der Kommandant*“ aus dem verschollenen Roman „*Stadt ohne Namen*“, in dem das Diesseits und Jenseits einer Barriere, d.h. zwei unterschiedliche Welten in einem rätselhaften Bild vereinigt werden. In Magrittes Bild befindet sich der Schlafwandler in einem Innenraum, in dem er an einer Straßenlaterne vorbeispaziert. Bachmanns Fragment beginnt mit einer Szene, in der S., der sich aus dem Schlafzustand schwer ausreißen kann, die Schwelle zwischen Innen (dem Zimmer) und Außen (der Straße) wiederholt betritt, so dass der Leser die Orientierung verliert und nicht mehr unterscheiden kann, ob die weiteren Geschehnisse Teil der erzählten Wirklichkeit oder des Traums von S. sind. Nachdem S. im ersten Absatz von einer Müdigkeit überfallen wird und nicht aufstehen kann, befindet er sich schon im folgenden Absatz übergangslos auf der Straße, die zur Station führt, um sich dann im dritten Absatz wieder in seinem Zimmer mit weißen Wänden zu befinden, kurz danach im Zug, wieder auf der Straße, zurück in seiner Wohnung und, ohne ein klares Reiseziel zu haben und ohne Legitimationspapiere, schließlich an der Station. Dieser ständige Übergang von innen nach außen, sowie die Suche nach etwas, was bis zum Ende unbestimmt bleibt, schaffen eine surrealistische Atmosphäre, in dem sich Realität und

Traum vermischen.[560]

Der Dialog mit den Kontrollmännern an der Barriere vermittelt das absurde Bild von einem ziellosen Menschen, der am Ende als der neue Kommandant vorgestellt wird. Absurd ist zudem, dass S. sich dem Zufall überlässt und jegliche Ordnung missachtet, um sich danach gerade für den Vertreter dieser Ordnung zu halten. Im Bild des Ausbruchs des Kommandanten aus dem Spiegelsaal wird die Realität dissoziiert, ins Rätselhafte umgestülpt, verblüffend auseinandergebaut und zur Reflexion gestellt: „War sein Zuhause aber nicht jenseits der Barriere? Und wenn seine Papiere sich jenseits der Barriere befanden, wie war er jemals auf diese Seite der Barriere gekommen?“ (KA 1: 11). Die Rückkehr in die Kommandatur und die Selbstidentifikation mit der neuen Position des Kommandanten vollzieht sich in großen Zügen vor dem Hintergrund einer Wiederholung des ursprünglichen Szenarios, in dem die Barriere als Trennungslinie zwischen unterschiedlichen räumlichen und zeitlichen Dimensionen – „Keiner zählte die Zeit, die sie brauchten, um die Treppe zu erreichen“ (KA 1: 11)“ – relativiert wurde. Die Verwirrung des Lesers, der den „unbegreiflichen Wechsel“ im Leben von S. wahrnimmt, steigert sich zunehmend mit der Verwirrung der literarischen Figur. Die Verschiebung der Grenze zwischen Traum und Realität folgt ihrem natürlichen Weg auf ein offenes Ende hin. Trotz traumanaloger, befremdlicher Wiederholungsstruktur spielt das Ende nicht explizit auf einen Traum von S. an.

Der Protagonist erwacht nicht aus einem Traum und das verwirrende Ineinander-Rutschen der Geschehnisse kommt nicht als eine Abfolge von deutlich markierten Traumsequenzen vor, wie es beispielsweise in den ersten Fanny-Entwürfen der Fall ist. Hier wurde ein Figurentraum von Fanny von der Realität zweimal abgetrennt: einmal von der Textrealität – „Fanny träumt, dass er ihr Bruder ist“ (KA 1: 127) – und einmal von der Traumrealität innerhalb des Traums. Über die traumartige Verschmelzung der Bruder- und Toni-Figuren wie über eine Phase der Traumarbeit im Freudschen Sinne (die Verdichtung) reflektiert Fanny in ihrem Traum: „Fanny weiß zum ersten Mal, dass Toni und ihr Bruder (sie hat keinen) nicht ein und dieselbe Person sind, dass sie die beiden trennen muss (...), und es ist klar, im Traum natürlich, dass Toni die Grottenbahnmusik schon mit Karin gehört hat und mit Karin vielleicht wieder hingeht, jedenfalls aber, Fanny weiß, dass Toni mit ihr Blutschande begeht (...), und Fanny versucht zu reden und zu trennen, sie will die Personen trennen“ (KA 1: 127). Trotz der

[560] Im textkritischen Kommentar wird auf die unkonventionelle Erzählweise und das Komponieren dieses Romanfragments „gemäß einer komplexen, chiffrierten Bildlichkeit“ (KA 1: 503) verwiesen.

klaren Separation von Realität und Traum durch die Stimme des auktorialen Erzählers, ist das auf der Erzählebene entstandene Bild eine diffuse Vermischung der Realitäts- und Traumebenen, weil Fanny sich der Traumhaftigkeit des Geschehenden selbst im Traum bewusst wird und darüber reflektiert. Das spiegelt sich in ihrem Versuch, die Traumfiguren im Traum voneinander zu trennen.

Dass unterschiedliche Bilder sich in einer Kombination von Brutalität und Lächerlichkeit miteinander verbinden lassen, zeigen auch die Berlin- und Wüstentexte Bachmanns, in denen Reales und Irreales schwer voneinander zu trennen sind, soweit sie sich in einem einheitlichen Bild zusammenfinden. Das vorgestellte Bild der Deutschen, die im „Augensack" des Erzähl-Ich nebeneinander liegen, essen und trinken, wird auf ein Stück beanspruchter Realität und auf ein bestimmbares Datum – das in der Erzählzeit zwei Tage zuvor erlebte Trinken auf dem Vatertag – zurückgeführt. Neben ihrer kritischen Botschaft überrascht die daraus entstehende Szene durch ihren grotesken, surrealen Charakter: „In meinem Augensack trinken und essen und warten sie auf Trinken und Essen, und sie gehen, wie auf der Straße, neben ihren Körpern her, und trinken Bier, zehntausend Flaschen Bier, wie vorgestern auf dem Vatertag" (KA 1: 233). Durch die Anbindung an die materielle Alltagsrealität und deren gleichzeitige Entfremdung entsteht ein einziges Bild, das einerseits mit der Realität korrespondiert und sie andererseits auf groteske Art und Weise umformt. Im „*Wüstenbuch*" treten nicht mehr Menschen, sondern die Wüste und ihre „unendlichen Zeichnungen" (KA 1: 266) in die Augen der Ichfigur. Das reale Wüstenbild und die Vorstellungsbilder als „Zeichnungen" durchdringen sich gegenseitig zwecks der Wahrnehmungserweiterung.

Die Augen, als ein sehr beliebtes Motiv in Bachmanns Prosa (z.B. „*Was ich in Rom sah und hörte*", „*Ein Ort für Zufälle*", „*Ihr glücklichen Augen*"), dienen nicht nur dem Sehen, das etwas veranschaulicht, erklärt oder bewusst macht, sondern auch jenem inneren Sehen oder „Dahinter-Sehen", das mit dem Verstehen und mit der Logik nichts mehr gemein hat. Mit solchen Augen wird beispielsweise die Figur Fanny Goldmann ausgestattet: „sie hatte diese etwas größeren Augen, die nicht zum Schauen da sind, nicht zum Anblicken, zum Begreifen, sondern zum Nichtverstehen, zum Starren, zur Fassungslosigkeit" (KA 1: 316). Überraschung, Verwunderung oder sogar Schrecken kennzeichnen die Zustände, in denen manche der Bachmannschen Erzählfiguren sich auf ihrem Erkenntnisweg befinden. Durch die bewusst gewählte Blindheit erkundet Miranda die Wirklichkeit in ihrer Gänze und tiefer, als wenn sie diese und die darin enthaltenen Gegenstände sehen und äußerlich wahrnehmen würde (vgl. KA 4: 211-212).

Es ist ein demonstrativer Akt, in dem das Sichtbare durch die Veranschaulichung des Unsichtbaren ergänzt wird, der Bachmanns Ansatz an die surrealistische Ikonographie (v.a. Ernst, Magritte) annähert. Der Schnitt durch eine Walnuss in Max Ernsts protosurrealistischem Bild „*Oedipus Rex*“ (1922) oder René Magrittes berühmte Fotomontage „*Ich sehe nicht die im Wald verborgene [Frau]*“ (1929), in dem sechzehn surrealistische Maler und Schriftsteller mit geschlossenen Augen die Reproduktion eines seiner Bilder, das eine nackte Frau im Mittelpunkt hat, symmetrisch umrahmen, verleihen – durch einen bewussten, demonstrativen Akt der Blendung – der Idee der Entdeckung der Surrealität mehr Ausdruckskraft. Die geschlossenen Augen der Surrealisten oder die Option Mirandas, die Welt durch ihre Brille nicht sehen zu wollen, kommen thematisch miteinander in Berührung, weil beide Akte auf den Umsturz der Ordnungsstrukturen und der Realität hinauslaufen und insofern als Metaphern für das surrealistische subversive Verfahren gelten. Die geschlossenen oder bewusst geblendeten Augen erleichtern den Zugang zur Phantasiewelt.

Die Magrittsche Idee des Sehens hinter den sichtbaren Dingen spiegelt sich im Gespräch zwischen Malina und Jonas in Bachmanns „*Goldmann / Rottwitz-Roman*“ wider, als Malina, aus seiner Erzählerposition heraus, das Zurückgreifen auf das Verborgene für eine wichtige Voraussetzung für den Aufbau und das Verstehen einer Geschichte hält: „Hinter den Handlungen, Zufällen ‹und› Gefühlen liegen noch andere Dinge, die sich mit den dahinter liegenden anderen Dingen verknüpfen, das würde ich für eine Geschichte halten“ (KA 1: 431). Die Imagination wird von den Realitäten und den dahinterliegenden Realitäten, die sich wie in einem Netz gegenseitig durchdringen, befördert. Die poetologische Botschaft, die im Malina-Jonas-Gespräch enthalten ist, knüpft an die surrealistische Suche nach der Totalität des Menschen. Im Aufeinandertreffen der Gegensätze in der Kunst wird der Blick nach innen und somit die Erhellung eines Stücks Surrealität ermöglicht. Nach Auffassung der Erzählerfigur Malina ist es die Aufgabe des Künstlers (Erzählers) und die Rolle der Kunst (des Erzählten), die gegensätzlichen Zustände im Akt des Schreibens miteinander zu konfrontieren und Licht in das Verborgene zu werfen: „wenn ich sage, es war unklar, was Jung in dieser Zeit dachte, während ich anderswo behaupte, es genau zu wissen, so ist das so zu verstehen: in uns selber ist es taghell bis dunkel mit allen Schattierungen, oder in die Dunkelheit dringt ein Scheinwerfer, und dem entsprechend haben die Vorgänge (...) ihre ‹sonnigen›, hellen, ‹naheliegenden› Stellen bis zu ihren tiefen Verwirrungen, ihrem Halbgewußten, nicht Gewußten. Es gibt keine Perspektive, nur die

Totale“ (KA 1: 432).

Die surrealistische Kombinatorik, die Verwirrung und Konfusion verursachen soll, kommt auch in „*Das Buch Franza*“ sehr deutlich zur Geltung. Das Erinnerungsbild der Frau an dem Bahnhof in Kairo vermischt sich in Franzas Kopf mit dem Bild des getöteten Kamels im blutigen Sand – „Nicht mehr die Frau, die gefesselte, nicht mehr das abgestochene Kamel...“ (KA 2: 41) – und mit dem Bild des Roten Meeres zu einem diffusen Bild, das Franzas Vater darstellt, der zugleich nicht ihr Vater, sondern plötzlich Gott ist. Das Erscheinen der Vaterfigur in einem weißen Mantel am Horizont, von dem sich zugleich herausstellt, dass er doch nicht Franzas Vater ist und keinen weißen Mantel trägt, das kräftige Zusammenprallen der Widersprüche, wodurch die Realität in Form einer Halluzination negiert und durch die auktoriale Erzählstimme – „da sah sie das Bild“ (KA 2: 41) – zugleich beansprucht wird, prägen diese Erzählsequenz, die sich, wie ein surrealistisches Bild, aus mehreren, aus der Realität herausgerissenen und übereinandergeschichteten Elementen zusammensetzt. Die Überblendung der Gegenstände, Personen oder Schauplätze ist ein anerkanntes Merkmal der Bachmannschen Komposition: In den „*Franza*“-Vorreden heißt es, dass diese Technik zu einer besseren Veranschaulichung der Gedanken und der Handlungen führt (KA 2: 73). Der Übergang von einem Schauplatz zum anderen (Wien-Galizien-Wüste) wird auf optischer Ebene und nur mit größter Aufmerksamkeit zu bemerken sein, weil er beim ersten Lesen, wie beim ersten Betrachten eines Bildes, zunächst als fließend und daher als verwirrend wahrgenommen wird. Wie die einzelnen Striche und die Mischung der Farben auf einem Bild erst bei einer näheren, genaueren Beobachtung zu sehen sind, werden die Trennungslinien zwischen den unterschiedlichen Schauplätzen und Geschehnissen in „*Das Buch Franza*“ erst auf der Interpretationsebene sichtbar. Außerdem übertrifft die Textbildlichkeit die Wiedergabe in Worten und erschwert eine Zusammenfassung des Plots. In diesem Zusammenhang, in dem das „Aussehen“ des Textes (die visuelle Oberfläche) den Zugang zur inneren Botschaft vorenthält, ist auch Bachmanns widersprüchliche Behauptung über ihr Franza-Buch zu verstehen: „Nun ist es manchmal schwer, gerade den Inhalt von Büchern anzugeben, für meines scheint mir das auch zuzutreffen. Der Inhalt also, der nicht der Inhalt ist, *sieht* ungefähr so *aus*“ (KA 2: 74, H.v.m.). Nicht eine Inhaltsangabe oder das in Worten und Bildern Dargestellte, sondern das Unsichtbare, das Verborgene, das Dahinterliegende sind wichtig. Wie in Magrittes Bildern, in denen immer etwas hinter der gemalten Fassade zu vermuten ist, spielen Bachmanns „*Todesarten*“-Texte auf etwas Verborgenes an, das in bildlicher

Form, als (traumatische) Erinnerungsbilder, Schreckensphantasien, Traum- oder Alptraumvisionen zum Ausdruck kommt. In Franzas Gespräch mit ihrem Bruder Martin, das einen ausgeprägten assoziativen Charakter hat – ihre Einfälle und Erinnerungen an die gemeinsame Zeit mit Jordan werden durch seltsame Assoziationen (z.B. Schiffskabine – Gaskammer) erweckt (KA 2: 228) –, spiegelt sich die traumatische Beziehung zu Jordan in verzerrten oder verdichteten Bildern, hinter denen „der latente Text von Franzas psychosozialem Drama in Bruchstücken erkennbar“[561] wird.

Die enge Beziehung zwischen Martin und seiner Schwester wird aus einer Reihe von disparaten Kindheitserinnerungsbildern ersichtlich, hinter denen die Realität der Nachkriegszeit bruchstückhaft dargestellt wird: „der Krieg ist aus, die Tiefflieger, das weiße Brot, ein Captain, Kanister mit Marmelade, in die er die Finger steckte und ableckte, Soldaten und immer andre Soldaten (...), ein Vater auf einer Suchliste, auf vielen Listen, keine Beerdigung, dann keine Nona mehr und keine Neni, nur noch Franza, die ihn herzeigte für Weißbrot und Schokolade vor Soldaten“ (KA 2: 151). Bei der Verinnerlichung und Individualisierung der Nachkriegsbilder wird nicht auf die Genauigkeit der Chronologie und Topographie der Ereignisse geachtet. Wesensfremde Elemente der Realität – Flugzeuge und Weißbrot – werden auf der Erinnerungsebene miteinander konfrontiert und zu einem einheitlichen Vorstellungsbild der Nachkriegsrealität untereinander kombiniert. Martins Erinnerungen, die disparat und fremd erscheinen, erlangen durch den fragmentarischen Charakter einen fotografischen Dokumentationswert. Jedes Erinnerungsbild ist wie eine klassische Fotoaufnahme, die von der nächsten Aufnahme einerseits getrennt ist und andererseits mit ihr, mit den davorliegenden und nachkommenden Aufnahmen als Teil einer einzigen thematischen Fotomontage anzusehen ist. Die vorliegende Fotomontage könnte bspw. den Titel „Nach dem Krieg“ tragen und einen dokumentarischen Wert innerhalb des Fiktionalen beanspruchen, wenn die befremdende Kombination der Wirklichkeitselemente nicht ausgerechnet dieses Dokumentarische außer Kraft setzen würde.

Das Aufeinandertreffen der Elemente, das zu neuen Sinnzusammenhängen führt und letztendlich das Wesen der surrealistischen Kombinatorik ist, ist ein rekurrierendes Stilmittel in Bachmanns Roman „*Malina*“. So werden subjektiv erlebte Zufälle (die Begegnung des Ich mit Ivan oder mit Malina) zu objektiven Erkenntnissen (das ausdrückliche Bedürfnis des Ich nach Liebe und Ordnung) und beliebige Gegenstände

[561] Vgl. Gutjahr 1988: 118.

(z.B. der Türkenbund, die Paulownia) zu sogenannten „Fundstücken“, die den Ausbruch des Wunderbaren im Alltag des Ich ermöglichen. Über „Fundgegenstände“ wie „Wörter“, „Konstellationen von Gesehenem“, „Nachrichten aus der Vergangenheit“, einzelne Buchstaben, Töne (KA 3.1: 93) spricht beispielsweise das Ich mit Malina. Die kombinatorischen Einfälle, die hauptsächlich den Anfang des Romans kennzeichnen, greifen möglicherweise auf die Collage-Technik der Surrealisten zurück. In diesem Fall sind es zwei unterschiedliche, fast unvereinbare Lebensgeschichten – das Leben des Malina-Ich und Ivans Leben – und zwei Welten – „Er lebt in einer anderen Welt. Mit dem Vulkan und den Kindern und dem Prozess, und ich lebe mit Malina, mit dem Gehämmer in der Nacht und bei Tag, mit den Erschöpfungen, von denen er keine einzige kennt, mit Briefen, von denen er keinen kennt“ (KA 3.1: 36).

Im Unterschied zu den frühen Surrealisten handelt es sich in Bachmanns Roman eher um chiffrierte Begegnungen und konstruierte Zufälle als um schriftliche Experimente mit dem Zufall. Das zufällige Treffen mit Ivan vor einem Blumengeschäft entspricht dem inneren Wunsch des Ich nach der Befreiung von den Rachegefühlen gegenüber dem Bösen – „nun ist Ivan gekommen, nicht grad vom Himmel gefallen, aber einmeterfünfundachtzig groß über die Hauptstraße Landstraße gegangen, um mir den Wunsch auszutreiben, zu töten“ (KA 3.1: 53) – und der inneren Sehnsucht nach Liebe und Schönheit (das Blumenmotiv). Die Begegnung mit Ivan ist eine innerlich begründete Form für die äußere Manifestation des Zufälligen und führt auf die Kraft der Intuition zurück: „Und ich hatte einen Grund, wenn ich ihn auch nicht kannte. Ivanfinden. Ich musste ihn ganz rasch finden, denn sonst wäre es zu spät gewesen“ (KA 3.1: 65). Ivan wird, wie die Fundgegenstände im Surrealismus, zufällig „gefunden“ und nicht gesucht, während der Grund für diese Entdeckung im Inneren des Ich verborgen bleibt und keine logische Erklärung hat. Das Ich reagiert sofort und bewusst auf Ivans Präsenz aus Angst vor dazwischenkommenden Ereignissen, die das zufällige Treffen verhindern könnten. In einem gewissen Maß, das die ursprüngliche Bedeutung des surrealistischen Zufalls in Bretons „*Nadja*“ übertrifft, „kontrolliert“ das Bachmannsche Ich auf eine fast „magische“ Art und Weise den Zufall – das Ich kann die positiven Auswirkungen des Zufalls hervorrufen und sie dann für sich selbst in Anspruch nehmen. Die Entdeckung seiner Malina-Seite verdankt das Ich dem sogenannten Zufall – Malina steht plötzlich an der Straßenbahnhaltestelle H2 E2, Stadtpark mit einer Zeitung in der Hand oder neben dem Ich in einem Vortragssaal aus einer fremden Stadt (KA 3.1: 118).

Die surrealistische Bildhaftigkeit wird in der Zusammensetzung der Charaktere

noch deutlicher. Ivan wird in den Roman-Entwürfen nicht nur als Person, sondern auch als Bild – das Vorstellungsbild des Ich – wahrgenommen. Trotz klarer Negation der Dekonstruktion und der Zerstörung im Prozess der Komposition entsteht ein verzerrtes, durchaus groteskes Bild von Ivan, das auch an Bellmers Puppenbilder erinnert: „Ich werde Ivan nie zerlegen, tranchieren, ihm den Hüftknochen wegoperieren, dann einen Tumor, dann einen Arm, dann ein beginnendes Magengeschwür“ (KA 3.1: 125). Trotz dieser negierenden Intention des Erzähl-Ich, jemanden zu zerstören, entsteht im Kopf des Lesers genau das Gegenteil, nämlich ein zerstückeltes, groteskes Ivan-Bild, das die Vollkommenheit und die Linearität hinterfragt. Altes und Neues kommen in einem widersprüchlichen, entfremdeten Ivan-Bild zusammen – Ivan ist vollkommen, schön, unvollkommen, rissig. Die Tatsache, dass selbst Malina manchmal mit Ivan verwechselt wird (KA 3.1: 135) oder als die andere, feste Seite eines flüssigen Ich vorkommt (KA 3.1: 209), zeigt, dass unterschiedliche, gegensätzliche Vorstellungen von den „*Malina*“-Charakteren und den Beziehungen zwischen ihnen Verwirrung hervorrufen können.

Die Frage, wer Malina und Ivan tatsächlich sind, wie letztendlich auch die Frage nach der wahren Identität des Ich – „Ich bin keine Frau. Ich will sagen, ich bin nicht ganz eine Frau. Ich bin ein Irrtum“ (KA 3.2: 718) – bleibt bis zum Ende offen. Die Eigenschaften dieser Figuren vermischen sich innerhalb ihrer Beziehungen zueinander bis zur Irritation des Lesers, die nicht nur Ziel der surrealistischen Bilder und Texte, sondern auch Sinn und Zweck von Bachmanns Roman ist: „Der Leser müsste ein wenig irritiert sein, er sollte sich fragen, wie diese Dreiecksbeziehung zu verstehen ist“ (KA 3.2: 739). Die Gestaltung der Figuren entspringt der Übertragung von inneren Wünschen oder Traumstrukturen auf das Alltagsleben des Ich – z.B. die Assoziation zwischen der Figur des Fremden aus dem Deportationstraum und Ivan. Wie ein Bild, in dem „die Einsamkeit dessen, der liebt“ *gezeigt* wird (KA 3.2: 741), kann der ganze Roman betrachtet werden. Außerdem fehlen in diesem Bild nicht die surrealistischen Protesttöne, die das Buch „zu einer Auflehnung gegen unsere mörderische Vernünftigkeit und zu einer Anklage gegen unsere Unfähigkeit zur Liebe“ (KA 3.2: 741) werden lassen. Schließlich weist die Struktur des Romans durch das enge Verweben und Ineinandergreifen von selbstständigen Textelementen und Charakteren, kompositionelle Gemeinsamkeiten mit der surrealistischen Kombinatorik auf.

Eine andere beliebte Methode der Surrealisten, die in den fiktionalen Prosaschriften Bachmanns erkennbar wird, ist die ***Metamorphose***. Die surrealistische Bildhaftigkeit des Bachmannschen Erzähltextes entsteht aus der Kombination und

Transformation von bekannten Realitäten in etwas Ambigues oder Ambivalentes, das keine Widersprüche oder Gegensätze darstellt, sondern diese in sich bis zur Unkenntlichkeit vereint.[562] Im Rahmen dieses „Gewebes“, in dem jegliche Widersprüche und Antinomien nach dem surrealistischen Prinzip der *coincidentia oppositorium* zusammenfallen und teilweise die Komposition der Bachmannschen Prosa prägen, gehen die Erzähldrähte ineinander auf. Das brüskiert den Intellekt des Lesers und setzt seine Kreativität frei, indem sein Wunsch zu verstehen im Sinne von „entschlüsseln“ gefördert wird. Nicht nur für das surrealistische, sondern auch für Bachmanns Schaffen sind die „Verrätselung“ und die Geheimnishaftigkeit des Denkens charakteristisch[563], zu deren Steigerung die Kombinatorik und die Metamorphose wesentlich beitragen. Im Fall der letzten Methode werden Entfremdungs- und Überraschungseffekte durch das plötzliche Übergehen eines Elements in das andere, durch Verschiebung und Verdichtung erreicht, die an die Mechanismen der Traumarbeit bei Freud anknüpfen. Bachmann verwendet diese Methode, sowie das Medium und die Szenerie des Traums / Wachtraums hauptsächlich dann, wenn die Befreiung des Menschen von traumatischen Erinnerungen und von individuell oder kollektiv assimilierten schmerzlichen Erfahrungen angestrebt wird. Das beweist insbesondere das Traumkapitel in „*Malina*“.

Die surrealistische Freude an der Verwandlung, obwohl sie auf das romantische Erbe – die Märchen von E.T.A. Hoffmann oder Jean Paul – zurückführt, unterscheidet sich von der romantischen Auffassung durch die Anwesenheit von harmoniestörenden Elementen, von absurden, dissonanten, schockierenden Transfigurationen, die der surrealistischen Metamorphose ihre Gestaltungseinzigartigkeit verleiht. Die Bilder von Magritte und Dali, Bellmers Zeichnungen, Ernsts Frottagen, die literarischen „*Cadavres exquis*“ stellen sich als gewollte Eingriffe in die Materialität des Gegenstandes / des Körpers dar, der dadurch seine normalen, vertrauten Funktionen verliert und plötzlich für neue Zusammenhänge zur Verfügung steht.[564] Die Metamorphose zielt demnach auf die Erweiterung der menschlichen Erkenntnis und die Vereinigung der Gegensätze. Genau in diesem Sinne ist diese beliebte surrealistische Methode auch von Max Ernst

---

[562] Rita Svandrlik betont zu Recht die Ambivalenz der Bilder im Roman „*Malina*“, in welchem, trotz scheinbarer Darstellung von binären Oppositionen, die selbst die Art der Komposition bestimmt, gerade diese Gegensätze in sich zweideutig und radikal zerschrieben werden. Vgl. Rita Svandrlik: *„Der Umgang mit Bildern“*, in: Pichl / Stillmark 1994: 81-96, S. 91.

[563] Sigrid Weigel spricht mit Bezug auf „*Malina*“ über „verschwiegene Korrespondenzen“ zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan, die als ein „Kryptogramm“ erfasst werden, das wiederum auf einen Dechiffrierungsprozess von Chiffren und Anspielungen angewiesen ist. Vgl. dazu Weigel 1999: 410ff.

[564] Vgl. dazu Schneede 2006: 144.

verstanden worden: „Die Freude an jeder gelungenen Metamorphose entspricht nicht einem elenden ästhetischen Distraktionstrieb, sondern dem uralten vitalen Bedürfnis des Intellekts nach Befreiung aus dem trügerischen und langweiligen Paradies der fixen Erinnerungen und nach Erforschung eines neuen, ungleich weiteren Erfahrungsgebiets, in welchem die Grenzen zwischen der sogenannten Innenwelt und der Außenwelt (...) sich immer mehr und mehr verwischen und wahrscheinlich eines Tages (...) völlig verschwinden werden“.[565] Mit anderen Worten heißt dies, dass die Verwandlung von Gegenständen und Menschen das Zeichen der inneren Entwicklung, des Fortschritts des Bewusstseins ist. Die Bilder, die in diesem „sanften“ Übergangsprozess entstehen[566], sind ambivalent, weil sie unterschiedliche Teile der Realität in sich verschmelzen.

In Bachmanns fiktionaler Prosa lässt sich dieser progressive Wandlungsprozess sowohl in der Struktur der Texte, als auch im Laufe der Konstruktion der Erzählmodelle (u.a. Charaktere, Namen, Orte, Handlung) wiedererkennen. Bachmanns „*Todesarten*“-Entwürfe sind durch eine innere und äußere, bilderreiche Dynamik gekennzeichnet, die aus traumartigen Verschiebungen, Veränderungen, Wandlungen und Rückwandlungen von Dingen und Menschen entsteht. Abstraktheiten werden, ähnlich wie die auf die Zeit bezogene „Erinnerung“ in Dalis Bild von den weichen, schmelzenden Uhren, anhand bewusst konstruierter Vorstellungs- und Gegenstandsbilder konkretisiert. Es handelt sich um bildhafte Darstellungen des Kriegsterrors, „jede(r) erdenkliche(n) Art von Folter, von Verderben, von Bedrängtwerden“ (GuI: 97), sowie der Einsamkeit und des Bedürfnisses nach Liebe, ausgehend von Galas Vorstellung, ihren Geliebten Eugen „in einen ihrer Traummänner“ aus ihrem Donnerstagtraum zurückzuverwandeln (KA 4: 563), den Träumen der „*Simultan*“-Frauengestalten bis hin zu den Alpträumen des Malina-Ich. Die Plätze, wohin die äußeren und inneren Konflikte gelegt werden, sind Ergebnisse einer beabsichtigten Transformation durch Verdichtung und Verschmelzung im Sinne der surrealistischen Metamorphose: Sie setzen sich sowohl aus realen, als auch aus imaginären Plätzen zusammen (GuI: 53), und das verleiht ihnen mehr als einen einfachen Traumcharakter. Die fließenden Übergänge auf der Erzählebene übertreffen die Traumstruktur durch die Intentionalität der Komposition.

Im „*Anna-Fragment*“ scheint die Metamorphose ein beliebtes Motiv zu sein: die

---

[565] Max Ernst: „Was ist Surrealismus“, in: Metken 1976: 324.

[566] In ihrer Dissertation über das Bild im Surrealismus verweist Hozzel auf den Unterschied zwischen Metapher und Metamorphose, indem sie die Metapher als einen abgeschlossenen Identifizierungsprozess und die Metamorphose als eine progressive, sanfte, der Evolution in der Natur ähnelnde Bewegung darstellt (vgl. Hozzel 1980: 130f.).

Verlebendigung der Natur – Stein, Wasser, Wind und Rauch werden im Dialog mit Anna personalisiert –, sowie die Verdinglichung des Menschen durch die indirekte Assoziation mit einem Baum, dem Zweige wachsen – „mir werden neue Hände wachsen, immer wieder Hände“ (KA 1: 21) – finden in einer Szenerie statt, die magische Effekte produziert. Die Natur wird in halluzinatorischer, visionärer Form entstellt und als etwas Anderes (Fremdes) dargestellt. Wie in Aragons Roman „*Pariser Landleben*“, in dem die Natur magische Formen unter den Augen des Betrachtenden einnimmt oder in Max Ernsts Natur-Frottagen („*Histoire Naturelle*“, 1925), in denen Bäume, Blüten oder Blätter im Prozess ihrer Gestaltumwandlung gezeigt werden[567], sieht Anna das Naturprodukt Wald in seiner Ambivalenz – „das überhelle Dunkel“ (KA 1: 21) – und Transformation: „Wo früher das Dunkel wie ein unentwirrbares Gestrüpp ihren Weg gesperrt hatte, hellte strahlendes Licht die Gegend auf, Farben über Farben überraschten den Wald inmitten seines Schlafs, und Lichtes wiederum war dunkel geworden. Wie kleine schwarze Boote zogen die Leuchtkäfer durch das Meer von Helle, und von Fäulnis phosphoreszierendes Holz schob graue Keile dazwischen“ (KA 1: 20f.). Der vor Annas Augen anbrechende Tag wirft ein Licht auf die Natur als ein „Produkt“, das im ständigen Wandel begriffen ist und auf das Phänomen der „zyklische(n) Metamorphose“[568] – deutlicher vertreten von Bachmanns Undine-Figur – als einer Vorstufe zur Erlangung der kosmischen Totalität. Das Wechselspiel von Hellem und Dunklem, das einer kurzzeitigen „Erblindung“ des Mädchens entspricht, führt zu einer Sinnesverwirrung, die den Kontrast zwischen Realität und imaginierter / geträumter Realität entschärft. Die erschreckende Vision von einer in sich zusammenbrechenden Gegenstandswelt – „in der Ferne spritzte die Erde hoch auf zum Himmel, der sich von seinem Ende losgerissen hatte, und ein Stampfen von Hufen, Rädern und Motoren teilte sich bis an den Fluss hinunter mit“ (KA 1: 21f.) –, in der sich die bedrohende Gestalt des Vaters als Kriegsverkörperung herauskristallisiert, ist ein ausdrucksstarker Beweis für die groteske, surreale Deformation der Welt.

Den fließenden Charakter der surrealistischen Metamorphose in Bachmanns Prosa erkennt man auch an einer Stelle im Eugen-Roman I, wo die graduelle Annäherung

---

[567] Zur Metamorphose als Gestaltungsprinzip in der surrealistischen Malerei vgl. Lichtenstern 1992: 150-206. Bachmanns Erzähltechnik, Annas optische Vorstellungen über die Wandlungen in der Natur mit einer absoluten Genauigkeit darzustellen, erinnert an Max Ernsts Definition der Frottagen in seinem Aufsatz über den Surrealismus – „eine Folge von Tafeln, auf denen ich eine Reihe von optischen Halluzinationen mit größtmöglicher Präzision festgelegt hatte“ (vgl. Metken 1976: 324). Das „*Anna-Fragment*“ könnte angesichts seiner Metamorphosebilder als Bachmanns „Frottage“ betrachtet werden.
[568] Lichtenstern 1992: 169.

zwischen Eugen und Leda dem Akt der Verwandlung zugeordnet wird. Für Leda, so wie Eugen sie beschreibt, schwimmt die Welt „in zaubrischen Bildern“, zu denen „ein gesträubtes rauschendes Gefieder, das sie zudeckte“ gehört (KA 1: 44). Das Bild des Gefieders, das eine animalische, triebhafte Dimension in sich birgt, ist das Produkt der subversiven Verwandlungskraft, die aus Eugens Reservoir der Imagination und aus seinem Unbewussten entspringt. Die Selbstidentifikation mit dem Gefieder kann nur auf Eugens eigenes Bedürfnis nach Liebe und Schutz hinweisen. Indem der Mensch innerhalb eines ästhetischen Verwandlungsprozesses sich selbst auf einen leblosen Gegenstand reduziert, wird die Grenze zwischen Lebendigem und Leblosem verschoben und das Verhältnis zwischen Menschen und Dingen neu bestimmt. Die Konstruktion der Eugen-Figur folgt hier demselben Entfremdungsprinzip, das dem Leser von Bachmanns Text „*Ein Ort für Zufälle*“, in dem die Stadt langsam zur Wüste wird, bekannt ist. Das Gefieder, mit dem sich Eugen in seiner ganzen Körperlichkeit identifiziert, wird seiner ursprünglichen Bedeutung – Kälteschutz für Vögel – entfremdet und zu einem ambivalenten, doppeldeutigen Begriff umgewandelt, der sowohl Liebesschutz, als auch Flucht aus der vorgegebenen Ordnung bedeutet. Die Ordnung wird hier durch Gott vertreten, welchem „man sich verwandelt nähern konnte, im Flug, und wieder fortfliegend“ (KA 1: 44).

Im „*Wüstenbuch*“ werden die Aufspaltung der Gestalt im Rauschzustand und der Übergang von einem Zustand in den anderen oder von einer Gestalt in eine andere zu bildhaften Verwandlungsmotiven. Die optische Verdoppelung der Ichfigur und die erfolglosen Anstrengungen im Rauschzustand, gerade auf diese Doppelgestalt zu verzichten (KA 1: 244), der Übergang des Berliner Himmels in den Wüstenhimmel, der sich vor den Augen der Ichfigur vollzieht (KA 1: 247) oder die Verschmelzung von Vater-, Mörder- und Gottfiguren in einem einzigen Erscheinungsbild, das letztendlich in das Bild einer am Strand des Roten Meeres liegenden Seetolle übergeht (KA 1: 276ff.) sind bildhafte Manifestationen einer sanften Metamorphose, die hier, über den Traum hinaus, auch mit Halluzinationen zusammenhängt. Wie im Fall der Figuren und Gegenstände, die in den Traumsituationen in Bachmanns „*Buch Franza*“ ineinander übergehen und schwer voneinander zu trennen sind – z.B. die Gaskammer und die Schiffskabine, die Vaterfigur und Jordan (KA 2: 228f.) –, findet auch innerhalb der halluzinatorischen Prozesse ein Wandel statt, der auf bildhafte Darstellungen der Entfremdung, der Einsamkeit, des Bedürfnisses nach Frieden, Liebe und Schönheit hinausführt.

Im Fall des dreißigjährigen Protagonisten der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ sind der Bruch mit der Vergangenheit, der Aufbruch in ein fremdes Land (Italien) und die Rückkehr nach Wien die Rahmenbedingungen für einen Transformationsprozess, der hauptsächlich im Inneren der Hauptfigur stattfindet. Bereits der Anfang der Erzählung spielt auf einen Verwandlungsprozess an, der dem Kafka-Leser bekannt klingt: „Und eines Morgens wacht er auf, an einem Tag, den er vergessen wird, und liegt plötzlich da, ohne sich erheben zu können, getroffen von harten Lichtstrahlen und entblößt jeder Waffe und jeden Muts für den neuen Tag“ (II: 94).[569] Anders wie Kafkas Gregor Samsa, der sich beim Aufwachen in einer Ungeziefergestalt äußerlich verwandelt wiederfindet, während sein Inneres, seine Seele davon nicht betroffen wird (d.h. Entfremdung nach außen), erlebt Bachmanns dreißigjähriger Protagonist die inneren Transformationen als absolute Bedingung für eine (transzendentale) Erkenntniserweiterung, die er – wie die Szene in der Wiener Nationalbibliothek zeigt (II: 107-109) – anstrebt. Die Grenze zwischen Innenwelt und Außenwelt, Selbstwahrnehmung und Fremdwahrnehmung verschiebt sich übergangslos und der Leser wird mit den widersprüchlichen Facetten und Verhaltensweisen des Protagonisten konfrontiert.[570] Die schmerzhaft zwanghafte Erinnerung (II: 94) wird in der Erzählung zum Auslöser von Gestaltumwandlungen in Form eines Spiels mit verschiedenen Identitäten und Persönlichkeitsfacetten, auf der Suche der Hauptfigur nach der „wirklichen Gestalt“ (II: 98). Der Dreißigjährige erscheint wie eine große Bildgestalt, die alles Fremde in sich aufsaugt und sich dadurch in eine monströse Figur umwandelt, die kaum noch menschliche Züge aufweist. Die vielen, riesigen und bedrohlichen Moll-Figuren[571], die widersprüchliche – erpresserische, bedrohliche, aber auch liebenswürdige, ruhige – Figur der ehemaligen Geliebte – Elena (II: 99), Leni (II: 109), Helene (II: 124) –, der gleichaltrige Autofahrer, der im Unfall des Dreißigjährigen auf der Rückfahrt nach Wien als dessen „alter ego“ stirbt, sowie die vielfältigen Ich-Figurationen (II: 102) sind reine Projektionen einer einzigen Persönlichkeit im Wandel, die in den zeitlich definierten Lebensstationen eine kurzzeitige Festlegung auf eine gesellschaftliche Rolle erleben, welche wiederum als Ausgangspunkt für die nächste Rolle oder den nächsten Wandel anzusehen ist. In diesem Sinne ist Bachmanns

[569] Auf die Parallele zwischen Bachmanns Erzählung und Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ verweist Bartsch in seiner Bachmann-Monographie. Vgl. Bartsch 1997: 96.
[570] Vgl. dazu auch Albrecht / Göttsche 2002: 114-115, Töller 1998: 66-70.
[571] Laut Beatrice Angst-Hürlimann sind die vielen Molls sowohl das „Symbol der Masse“, als auch „manchmal gleichzeitig Spiegelung der Hauptgestalt“. Vgl. Angst-Hürlimann 1971: 12.

Erzählung nicht nur die bildhafte Darstellung, wie Kafkas Erzählung[572], sondern zugleich die Inszenierung eines Entfremdungsprozesses, der mit dem Ausrufesatz „Steh auf und geh!“ (II: 137) beendet wird.

Dieses inszenierte Metamorphose-Gebilde wirkt genau so überraschend, wie das Ende des Romans „*Malina*“. Ein Gegenstand (die Wand) wird hier zum Ort einer gelungenen Gestaltumwandlung gemacht – ein Teil des Malina-Ich verschwindet spurlos in dieser Wand, d.h. jegliche Grenzen, die das Ich von seinem Doppelgänger Malina trennten, laufen in der Wand zusammen und werden von ihr komplett, bis zum letzten Ton aufgesogen. Die Transformationen (Aufspaltung und Verschmelzung) in der Konstellation Ich-Malina weisen die gleiche Funktion wie die surrealistische Metamorphose vor: Durch den Übergang von einem Zustand in den anderen werden die ursprünglichen Trennungslinien verwischt und die Antinomien außer Kraft gesetzt. Ein frühes Bild von René Magritte stellt eine Doppelgestalt dar[573], die nach dem gleichen Prinzip wie die Malina-Ich-Figur konstruiert wird. Im Umriss einer Frau, die sich gegen einen Mann zu wehren scheint, geht der Mann ganz auf, indem er daraus eine Mischfigur und einen einzigen Umriss entstehen lässt, der keine Brüche zeigt. Somit wird das Wesen der surrealistischen Metamorphose verbildlicht – die allmähliche Verschmelzung von Personen und Gegenständen mit anderen Personen und Gegenständen oder auch untereinander. In Bezug auf das Bild von Magritte sei diese Art von „Verknotung“, so Schneede, eine Möglichkeit, das Fremde in das Vertraute übergangslos einzuschieben und dadurch die Gegensätze aufzuheben: „Die Verknotung stellt die Vieldeutigkeit her: zwei Figuren und doch eine, die Frau entblößt und doch durch die Figur des Mannes bekleidet, kämpfend und doch eine Einheit, Niederlage und Widerstand, Abgrund und Schweben“.[574] Die Konfiguration dieses surrealistischen Ansatzes der Verknotung, der bei Bachmann in der Ich-Malina-Doppelfigur ihren eigenen Ausdruck findet[575], fehlt nicht in den Goldmann / Rottwitz – Entwürfen, in

---

[572] Kafkas Erzählung „Die Verwandlung“ sei „eine gelungene bildhafte Darstellung der Entfremdung und der Einsamkeit“. Vgl. Shim-Lee 1987: 112.
[573] René Magritte: „*Die gigantischen Tage*“ (1928).
[574] Schneede 1982: 54.
[575] Im letzten Kapitel beschreibt Senta Novak die Doppelfigur des Ich, bei der sie keine Trennungslinien zwischen dem männlichen und dem weiblichen Teil, sondern die Verknotung dieser gegensätzlichen Teile in einer Person sieht: „Getrennt, meinte Frau Novak, wäre das lebbar, aber so, wie es sei, kaum, auch das Männliche und das Weibliche, der Verstand und das Gefühl, die Produktivität und die Selbstzerstörung träten auf eine merkwürdige Weise hervor“ (II: 48). Von seiner „Doppeltheit, die doch eines ist“ (KA 3.1: 209), war sich das Ich bewusst. Auch in seinem Verhältnis zu Ivan befindet sich das Ich „im Übergang“ und erscheint als ein einziger Umriss: „da kann doch für niemand mehr etwas zu sehen sein, nur ein Umriss, weil das im Übergang zu Ivan ist, was ich bin“ (KA 3.1: 68).

denen Eka Kottwitz / Aga Rottwitz über Veränderungen im Sinne von Ich-Auflösung und Abschaffung des Dualismus spricht: „...diese Langeweile, diese Knechtschaft der Gewöhnlichkeit, dieser Dualismus wird verschwinden. (...) sie wird sich auflösen, sie wird ihn (Jung, Anm. d. Verf.) und sich erlösen. Eka legte sich mehrmals am Tag auf das Bett, und sofort war diese Veränderung wieder da“ (KA 1: 430). Die Ich-Auflösung soll hier, wie in „*Malina*“, als reiner Ausdruck der Verwandlung verstanden werden, weil, laut Pascal Niklas in seiner Analyse der Metamorphose-Bilder von André Masson, „die Verwandlung auch immer Vernichtung ist“.[576]

Metamorphose-Bilder in „Malina“

Durch den Rückgriff auf die Metamorphose im „*Malina*“-Roman, hauptsächlich im Traumkapitel, werden geschichtliche und gesellschaftliche Realitäten der Nachkriegszeit einer systematischen Entfremdung unterzogen, die gewissermaßen Erstaunen und Schock nicht nur von der Leserseite aus, sondern selbst bei den Erzählgestalten innerhalb des Erzähltextes hervorrufen. Die Dialoge zwischen dem Ich und Malina über die Bedeutung der Träume und die wiederholten Versuche des Ich, die Traumbilder zu entschlüsseln, tragen zur Steigerung der Rätselhaftigkeit der Vorgänge und nicht zu wirklichen Lösungen bei. Die Absurdität des Krieges und des Alltags, dessen Oberflächlichkeit, erscheint in verwandelter Form und wird von verschiedenen Traumgestalten verkörpert, die sich schließlich in einer einzigen Traumfigur auflösen lassen – in der Figur des Vaters, die über alle Traumerlebnisse des Ich thront. Wie die Erinnerung als abstraktes Konzept in Dalis berühmtem Bild von den schmelzenden Uhren[577] die konkrete Form der Uhren einnimmt und somit sichtbar wird, werden in „*Malina*“ die Kriegserinnerungen und traumatischen Erlebnisse, die in das kollektive Gedächtnis eingegangen sind, in Traumbilder umwandelt und dadurch konkretisiert. Die Verwandlungsfähigkeit der Traumgestalten und Landschaften durch Verdichtung, Verschiebung und Deformation (Vergrößerung / Verkleinerung), ermöglicht die Erhellung des Abstrakten aus verschiedenen Blickwinkeln, die gegenüber den surrealistischen Metamorphose-Bildern eine Analogie in der Konstruktionsart und in der Wirkungsweise rechtfertigt.

In Bezug auf die Konstruktionsart weist das Traumkapitel in „*Malina*“

[576] Niklas 2002: 296.
[577] Salvador Dali: „*Die Beständigkeit der Erinnerung*“ (1931).

Bachmanns Vorliebe für die Darstellung der Übergänge zwischen Realität und Traum, Innen und Außen, Bewusstem und Unbewusstem auf, die an die Bilder von Dali oder Magritte erinnern.[578] Die permanente Alternanz zwischen Traum und Realität, Schlaf- und Wachzustand, die hauptsächlich die Struktur des Traumkapitels bestimmt, ist der bildhafte Versuch der gegenseitigen Integration von Traum und Realität.[579] Die Verwandlungsdynamik des Traums – der rasche Szenenwechsel – beeinflusst die Erinnerung und die Erzählweise des Ich, die in ihrer eigenen Dynamik gegen die Monotonie des Alltags wirkt: „wie wild ist mein Leben, wenn ich schlafe, wie monoton, wenn ich wach bin" (KA 3.1: 97). Das Traumkapitel wird somit zu einer Erzählebene, auf der die Träume in den Alltag des Malina-Ich hineinfließen und ihn erschüttern. Die Traumbilder, die sich dem Ich spontan anbieten – „Er (die Vaterfigur, Anm. d. Verf.) wird mir so gezeigt. Heute Nacht ist er mir so gezeigt worden" (KA 3.1: 102) –, bestimmen den Fluss des Erzählens und die Reihenfolge der Erzählbilder. Die dialogischen Reflexionen setzen einigermaßen diese Traumlogik fort, weil sie dem Ich die Möglichkeit geben, im Schwebezustand zwischen Schlafen und Aufwachen die Verwandlungsdynamik des Traums in Sprachbildern zu erfassen: „Gott treibt ein Spiel mit mir, etwas Gottähnliches, das sein Gesicht hat, dann nicht mehr sein Gesicht hat, dann die Gesichter wechselt, obwohl ich nie vergesse, in keinem Moment, dass er mein Vater ist" (KA 3.1: 111). Die Reflexionen des Ich, die Ausdruck individueller, kollektiver und übergeschichtlicher traumatischer Erfahrungen sind[580], fungieren wie surrealistische Traumaufzeichnungen, in denen die Traumebene (Traumerzählung) mit der Wachebene verknüpft wird und die letztere durch die Auswirkungen der Traumvorgänge einen Traumcharakter bekommt.

Eine traumspezifische „Unordnung" kennzeichnet die Dialoge mit Malina trotz dem Versuch der Ichfigur, gerade durch diese Dialoge die Symbolik der Träume zu

[578] In seiner ausführlichen Studie über die Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft widmet Niklas ein ganzes Kapitel der „Traumdeutung" von Freud, das er als das „Buch der Verwandlungen" bezeichnet. Ausgehend von Freuds Analyse von Wilhelm Jensens Erzählung „Gradiva" als ein Beispiel für die Effekte der Metamorphose in der Dichtung (die Verwandlung von Zoë in Gradiva in den Wahnvorstellungen des jungen Archäologen Hanold), lenkt Niklas die Aufmerksamkeit auf die surrealistischen Metamorphosebilder von André Masson („Métamorphose des amants", 1938; „Gradiva", 1939; „Goethe ou la métamorphose des plantes", 1940) oder René Magritte („Le Viol", 1934), in denen die einzelnen Bildelemente auf solche Art und Weise ineinander aufgehen oder verschränkt sind, wie die Verdichtung „nach Freud bei der Traumarbeit stattfindet". Dadurch sieht Niklas die Metamorphose an der Schnittstelle zwischen Surrealismus und Psychoanalyse. Vgl. dazu Niklas 2002: 255-302.

[579] Laut Steinhoff seien die Träume in Bachmanns Roman nicht als Gegenpole der Realität konstruiert: „Die Träume werden der Realität nicht als ein gänzlich Anderes gegenübergestellt. Stattdessen wird die Darstellung der Wachwelt auf zweifache Weise in das Traumkapitel hinein verlängert: durch die Steigerung der Negativmomente und durch die Intensivierung amimetischer Darbietungsformen" (Steinhoff 2008: 117).

[580] Vgl. den textkritischen Kommentar in: KA 3.2: 818.

entschlüsseln und Ordnung im eigenen Leben zu schaffen. So wird das entstellte Lesen zu einem verbindenden Element zwischen den Ebenen der Traumreflexion und der Traumerzählung. In einem Dialog mit Malina behauptet das Ich, zu einem bestimmten Zeitpunkt in seiner Vergangenheit alles bewusst entstellt gelesen zu haben – „Wenn irgendwo stand >Sommermoden< habe ich gelesen >Sommermorde<“ –, was im Anschlusstraum über die Eishochzeit als ein klares Kennzeichen der Traumsprache eingeführt wird: „Die neuen Wintermorde sind angekommen, sie werden schon in den wichtigsten Mordhäusern vorgeführt“ (KA 3.1: 538). In einem anderen Dialog mit Malina sind die Realitäts- und Traumebenen sehr tief ineinander verschränkt und kaum noch ausdifferenzierbar. Die Ichfigur spricht mit Malina über einen Ring, den ihr sogenannter Vater, d.h. eine Traumfigur, ihr früher geschenkt hatte und den sie an einem Herbsttag in die Donau geworfen hatte – eine Geste, die das tatsächliche Fehlen des Rings an der Hand des Ich, das von Malina festgestellt wird, erklären soll. Derselbe Geschenkring erscheint nun als Traummotiv im Ballsaal-Traum, in dem Melanie ihn trägt (KA 3.1: 514), und im Lawinentraum, in dem er von der Schwesterfigur getragen wird (KA 3.1: 543). In diesem Fall wird eine für real gehaltene Szene aus der Vergangenheit des Ich mit Traumelementen versehen. Der Dialog erscheint dadurch als eine Mischebene, auf der andere Träume – sogar außerhalb der Traumerzählungen – fortgesetzt werden.

Die sogenannten Freudschen Misch- und Ersatzbildungen[581], die durch Verdichtung und Verschiebung innerhalb der Traumarbeit entstehen, und die in der surrealistischen Malerei als ästhetische Ausdrucksformen der Metamorphose ihre plastisch-bildhafte Umsetzung gefunden haben, prägen Bachmanns Traumkapitel und verleihen ihm einen surrealen, bildlichen Charakter. Die Entstellung der Figuren, ihre Vermischung, Verschmelzung und Deformation, ist ein Verfremdungsakt, der in der surrealistischen Poetik, so wie bei Bachmann, der Veranschaulichung von versteckten, unsichtbaren, abstrakten Realitäten dient und dadurch eine sozialkritische Funktion erfüllt. Die Vaterfigur ist eine solche surreale „Mischbildung“, die abstrakte Begriffe wie Gewalt, Terror, Aggression und Mord durch dessen zerstörerisches Auftreten in den Träumen des Ich sichtbar macht. Die Verwandlung an sich findet auf mehreren Ebenen statt; sie betrifft sowohl Personen, als auch Orte und Zeiten.

Die Menschen im Traum über den Weltuntergang werden in einer grotesken

[581] Freud 2005: 318.

Marionettenhaftigkeit, die an Bellmers deformierte Puppenfiguren erinnert, dargestellt: Sie sind, der Reihe nach, „grinsende Larven“, „Strohpuppen“, „gebündelte Eisendrähte“ und „Pappfiguren“ (KA 3.1: 503). Selbst das Ich befindet sich im Traum auf der Vorstufe der Verwandlung, in dem es „mit einem schmelzenden Schädel“ (KA 3.1: 506) im Feuer der Hölle vernichtet wird. Die Schulkollegin Melanie (KA 3.1: 513) verwandelt sich in einem späteren Traum in die Zarin Melanie (KA 3.1: 538). Im wimmernden Hund, der vom Vater geschlagen wird, erkennt das Ich seine Mutter (KA 3.1: 518). Im Gesicht des Vaters, der im Liegen zum Gesicht eines fremden Mannes wird, sieht das Ich das Gesicht des Bösen (KA 3.1: 534). Frau Breitner verdichtet in sich die Hausmeisterin aus der Ungargasse und die Baronin aus der Beatrixgasse (KA 3.1: 545), während Lina im Haus des Vaters Rita heißt (KA 3.1: 546). Nicht weniger betroffen von der Verwandlung durch Verdichtung und proportionale Deformation erweisen sich die Figuren des Vaters und seiner Geliebten Melanie, die als Krokodile – der Vater als „ein riesiges Krokodil, mit müden herabhängenden Augen“ und Melanie als „das kleine Krokodil“, das funkelnde Menschenaugen hat (KA 3.1: 552f.) – in einem Traum des Ich vorkommen. Schließlich wird der Vater mit den Krokodilsaugen das Gesicht der Mutter bekommen – eine Figurenverdichtung, die das Ich bezüglich der Identität des Vaters verunsichert und behaupten lässt: „ich weiß nie genau, wann er mein Vater und wann er meine Mutter ist, dann verdichtet sich der Verdacht, und ich weiß, dass es keiner von beiden ist, sondern etwas Drittes“ (KA 3.1: 562).

Außer Menschen werden auch Orte und Zeiten verwandlungsfähig. So wird der erfrorene See, auf dem das Ich den Anruf des Vaters aus Amerika entgegennimmt, zu einer isolierten Insel, die am Ende des Traums untergeht (KA 3.1: 509). Die Donau – der Fluss, in dem der Fremde im Deportationstraum ertrinkt und das Ich von dem riesigen Krokodil-Vater zerfetzt wird – sei, so Steinhoff, sowohl angesichts der Aussage des Ich – „es ist die Donau, es ist dann doch ein anderer Fluss“ (KA 3.1: 524) –, als auch auf Grund der Anspielung auf Celans Freitod in den Entwürfen (KA 3.2: 955) mit der Seine identifizierbar und dadurch eine „Mischlokalität“ im Freudschen Sinne.[582] Die Stadt Wien bezieht sich außerdem in den Träumen des Ich nicht auf eine reale Topographie, sondern sie wird in einen imaginären, fast mythologischen Raum außerhalb der historischen Zeit, in eine Stadt ohne Männer transformiert (KA 3.1: 545). Außerhalb der chronologischen Zeit stehen auch Tage und Monate, die miteinander

[582] Steinhoff 2008: 120.

verschmelzen und das Realitätsprinzip außer Kraft setzen. Der 26. Januar – das Datum aus dem Brief, den das Ich im Skifahr-Traum am Ende des Schneehanges findet – fällt im Traum von der Tötung des Animus-Kindes mit der Silvesternacht zusammen (KA 3.1: 556). Außerdem findet in der Legende der Prinzessin von Kagran die Verwandlung in einer magischen Atmosphäre statt: Die Prinzessin sieht zuerst ein Licht in der tiefen Finsternis, das sich bei ihrer Annäherung in eine Blume verwandelt (KA 3.1: 354).

Neben den Erzählfiguren in Bachmanns Prosa, wird selbst die „Komposition" des Erzählens der Metamorphose – dem „Gestaltprinzip eines zugleich unwillkürlichen und kontrollierten Denkens, das Traum und Wahnsinn evoziert"[583] – unterzogen. Die Namen- und Ortsverschiebungen, Umschichtungen, Überblendungen und thematischen Überschneidungen (z.B. die immer detailliertere Darstellung des „Fall"-Motivs im „*Buch Franza*", vgl. KA 2: 413) drücken eine konstante Vorliebe der Autorin für Veränderungen aus, die sie für die Aufgabe eines engagierten Künstlers hält. Es sei hier an die Interview-Aussage erinnert, in der die Schriftstellerin von einem „ernsten", „unbequemen" und „verändern wollenden" Geist spricht, der sich dort zeigt, „wo ein kritisches Verhältnis zu der jeweiligen Wirklichkeit diese Wirklichkeit überhaupt erst beweist" (GuI: 63). Nach diesem Credo bleibt innerhalb des Erzähltextes Bachmanns kaum etwas unverändert, alles lässt sich verschieben, verwandeln, weiterentwickeln. Dies beweist vor allem die Entwicklung der Figurennamen und der Topographie innerhalb des „*Todesarten*"-Projekts, die in den verschiedenen Entwürfen wie ein traumartiges Spiel mit Identitäten erscheint.[584] Fräulein Camin (KA 4: 148) wird in „*Probleme Probleme*" plötzlich Beatrix heißen, die wiederum von dem Namen „Elfe" träumt (KA 4: 156). In „*Ihr glücklichen Augen*" entwickelt sich der Name von Mirandas Freundin Stasi aus den Namen „Elfi", „Anastassia" und „Anastasia". Die Deformation der Realität findet vor Mirandas Augen ohne Brille statt. Deren Versuch, eine Person mit dem richtigen Namen zu identifizieren, endet desaströs: „Herr Doktor Bucher, der nicht Herr Langbein ist, sondern Herr Kopetzky" (KA 4: 232). Selbst Miranda ist eine verwandlungsfähige Gestalt, eine Figur im Wandel, weshalb ihre Freundin behauptet: „Diese Frau hat eben keinen Charakter. Sie ändert sich andauernd. Heute pico bello,

[583] Monika Steinhauser: „Prolegomena zur surrealistischen Programmatik und Bildwelt", in: Spies 2002: 381-386, S. 383.

[584] Durch die Analogie mit dem Traumphänomen der Identifizierung wirkt Bachmanns Schreibweise traumartig. Bei der Identifizierung im Traum handelt es sich um vorgefundenes Material, von dem nur eine Seite dargestellt wird, während die andere(n) versteckt bleiben (vgl. Lenk 1976: 307). Jedoch geht Bachmann darüber hinaus. Die Szenen, in denen Beatrix sich als eine andere im Spiegel ansieht (KA 4: 178) oder Sissi auf zwei Stimmen ein Märchen erzählt (KA 4: 48) sind solche Darstellungen des Unsichtbaren.

morgen verwahrlost“ (KA 4: 215). In der Entwicklung der Erzählung „*Das Gebell*“ wird eine ganze Reihe von Namen und Orten geändert. Die alte Frau Jordan ist einmal 86 Jahre, ein anderes Mal 85 Jahre alt, sie wohnt in der ersten Textstufe der Erzählung in Kagran, in der zweiten Textstufe in Döbling und in der Endfassung in Hietzing, ihr Hund hieß Turi und dann Nuri, ihre Zeit als Gouvernante hat sie in den frühen Textstufen in Russland, bei einem Prinzen namens Schebratzkoy, und in der Endfassung bei einer reichen Familie in Griechenland verbracht, wo sie sich um deren Sohn Kiki gekümmert hatte. Deutliche Übergänge finden auch im Fall der Namen von Geschäften und Konsumprodukten statt: Bei Franziskas Besuchen im Haus der alten Frau Jordan bringt sie ursprünglich Wermut, dann Portwein und in der Endfassung Sherry mit, während die ursprüngliche Taxifirma Jedlacec am Ende der Erzählung den Namen Pineider trägt. In der unvollendeten Erzählung „*Gier*“ nimmt Herr Gelder, wie die Figur in der ersten Textstufe heißt, den vollständigen Namen von Bertold Rapatz ein.

Außerdem gehen bestimmte Eigenschaften der Figur Rosamunde und der Handlung aus der gleichnamigen unvollendeten Erzählung in die Figuren von Franza und Martin Ranner oder in diejenige des „*Malina*“-Ich hinein. In der ersten Textstufe geht Rosamunde in das Heeresmuseum und begegnet Malina. Elemente, die in „*Malina*“ als Manifestationen der Gewalt und Auslöser der Angstanfälle des Ich auftreten, etwa die Ohrfeige auf der Glanbrücke oder die Vergewaltigungsszenen im Traumkapitel, sind dem Einstieg in die „*Rosamunde*“-Handlung nicht fremd. „Eisiger Schock. Dann die Ohrfeige“ heißt es am Ende der Textstufe I und mit dem Satz „Zwanzig Soldaten in graugrünen Uniformen hatten sie vergewaltigt“ beginnt die Textstufe II der Erzählung (KA 4: 24). Mit Franza und Martin teilt die Erzählfigur Rosamunde den Familiennamen – sie heißt Rosamunde Ranner (KA 4: 25) –, den Wunsch, den auch Franziska hatte, einen Mann zu finden, der ihr Ansehen verdient (KA 4: 14, 25, 27), sowie die Fähigkeit, sich von den Alltagsproblemen nicht betreffen zu lassen, die auch Martin in einem frühen Figurenentwurf aufweist: „Er litt an keiner Ichspaltung, er <kannte> keine Verunsicherung, die Atombombe ließ ihn ruhig schlafen (...), und er wandte sich beruhigt wieder seiner Arbeit und <seinen> Angelegenheiten zu – lass dir keine Probleme aufschwätzen, die du nicht hast“ (KA 1: 330). Elemente aus den Tagträumen von Rosamunde, in denen sie sich von der Realität des psychologischen Instituts befreit, historische Räume und Zeiten durchquert und verschiedene Identitäten einnimmt – „Sie war bald am spanischen Hof verheiratet (...) oder sie war in Italien im fünfzehnten Jahrhundert oder in Byzanz oder in China“ –, bis sie sich mit „eine(r)

Prinzessin auf der Erbse“ (KA 4: 26-27) identifiziert, fließen in die Konstruktion der „Prinzessin von Kagran“ und der Ichfigur aus „*Malina*“ ein. Bezüglich des letzteren Aspekts ist die Traumszene zu erwähnen, in der die Vaterfigur dem Ich den sogenannten „Prinzessin(nen)“-Status abspricht: „Du hältst dich wohl für eine Prinzessin, was! (...) Das wird dir noch vergehen, das wird dir ausgetrieben“ (KA 3.1: 532). Ein Beispiel für eine gelungene Verschiebung der Identitäten im Alter-Ego-Spiel aus „*Drei Wege zum See*“, die Verstörung und Konfusion hervorrufen, ist die Problematisierung des Namens „Elisabeth“, der mit drei unterschiedlichen Figuren, die diesen Namen tragen, verbunden wird: Elisabeth Matrei, ihre Schwägerin Elizabeth (Liz) und Elisabeth Mihailovics. Die Verstörung, die eine Art von Verwandlung verursacht, wird von Elisabeth Matrei selbst gespürt: „Bevor sie einschlief, dachte sie noch, dass es etwas viel war, jetzt noch eine Elisabeth (Mihailovics, Anm. d. Verf.) zu treffen, sie war schon verstört gewesen, als Liz auf dem Registry Office mit vollem Namen genannt wurde, Elizabeth Anne Catherine, mit einem Familiennamen dazu, den Elisabeth sofort wieder vergessen durfte, weil sie ihn vorher nicht gewusst hatte und er jetzt keine Rolle mehr spielte, für die neue Frau Matrei“ (KA 4: 393f.).

Die Figurenverschiebungen, die neuen Namensgebungen, das Spiel mit den Identitäten, sowie die topographischen Überschneidungen (z.B. Berlin und die Wüste in „*Ein Ort für Zufälle*“) tragen in Gestalt der ineinander aufgehenden Erzähl- und Sprachbilder zur Entstellung und Entfremdung der Wirklichkeit bei. Die Metamorphose, die als „Aussage über eine moralische Weltordnung und Mythos der Erlösung von den allzu engen Grenzen der persönlichen Daseinsform, Befreiung aus den Banden einer allzu platten und banalen Realität, Überschreitung der Grenzen der Kausalität und des flachen Rationalismus, Eingehen in ein Reich der beglückenden Phantasie“[585] gilt, ist der Weg, auf dem Bachmanns Erzählbilder sich mit der surrealistischen Bildwelt verbinden lassen.

5.2.2.2. Inszenierung des Schreckens: Zwischen Horror und Humor

Bachmanns Schreiben spielt mit der Dynamik der Erzählbilder, die keine Personen- oder Zustandsbeschreibungen sind, sondern Mittel, um bestimmte Vorgänge und Gedanken in Bewegung zu setzen, sie zu inszenieren – ein Merkmal der

[585] Eller 1982: 7.

traumartigen Schreibweise, die von der surrealistischen Poetik ausgelotet wurde.[586] Die alptraumhaften Erlebnisse des Ich in „*Malina*“, die Zerstörung der Figur Franza und die ständigen Proteste dieser Figuren gegen das Grauen und das Schreckliche in der Welt, sind Elemente eines einheitlichen Erzählbildes, in dem Todesmotive wie Gewalt, Mord, Selbstmord, Sadismus und Opfer[587] miteinander verschmelzen und den ausgewählten Titel des Bachmannschen Prosaprojekts – „*Todesarten*“ – surrealistisch wirken lassen. Das böse Verhalten einiger Erzählfiguren (der Vater, Jordan, Dr. Körner, Toni, Rapatz) lässt sich auf das Verhalten des Henkers Maldoror aus Lautréamonts Buch „*Die Gesänge des Maldoror*“ zurückführen, das als Kultbuch der Surrealisten gilt.[588]

In der Welt der Bachmannschen Erzählfiguren wird das Gute unterdrückt, so wie in Maldorors Welt das Gewissen, die Freude am Leben und die Ordnung als absolute Kennzeichen des Guten[589] keine Gültigkeit mehr haben. Die literarischen Figuren Bachmanns sehnen sich nach dem Guten, da sie in keiner solchen Realität weiterleben und fühlen wollen, in der Gesetzlosigkeit, Gewalt und Schrecken herrschen. In diesem Zusammenhang rückt der Horror in Gestalt von Aggression und Sadismus ins Zentrum der gesellschaftlichen Kritik, die Bachmann, wie Peter Weiss, bis ins Groteske treibt. Der erste Beleg dafür, wie in der Forschung richtig argumentiert wurde, ist der Berliner Redetext „*Ein Ort für Zufälle*“. Zwischen den verschiedenen Horrorszenarien in Bachmanns Prosa taucht ein surrealistisch angehauchter „Galgenhumor“ auf, der die Schreckensbilder in größeren Dimensionen erscheinen lässt. Die Rolle solcher Bilder, die in ihrer komischen Funktion nicht gerade einfach zu identifizieren sind, ist auch diejenige eines *entre act* oder einer Zwischenstation[590], die eine Requisite der Horrorinszenierung ist. An der Schwelle zwischen Horror und Humor bilden sich in Bachmanns Prosa Charaktere und Handlungselemente, die zur Vorführung einer revolutionären Geisteshaltung beitragen.

Karl Heinz Bohrer behauptete, bezogen auf die „Imaginationen des Bösen“ in der Moderne, die in der Malerei von Delacroix und Goya oder in den Schriften von Baudelaire und Poe zum Ausdruck kommen, dass diese „bloß als Reflexe eines Leidens an der Wirklichkeit“[591] fungieren. In ihrem Erzählwerk bezieht sich auch Bachmann auf

---

[586] Vgl. Lenk 1976: 305.
[587] Bürger 2000: 26-34.
[588] Laut Aragon gilt Lautréamont als „der große Mann der Surrealisten“ (1987: 130) und für Breton ist Maldoror „die reine Auflehnung gegen alles Dumme, Niedrige und Widerliche auf Erden“ (1977: 85).
[589] Vgl. dazu das Nachwort von Ré Soupault in Lautréamont 1976: 281-283.
[590] Vgl. auch Steinhoff 2008: 131-135.
[591] Bohrer 2004: 15.

gewalttätige Akte und grauenvolle Erlebnisse, um das Leiden ihrer Gestalten an der Realität hervorzuheben und ihre kurzzeitigen Eskapaden in Träumen und Visionen gleichzeitig zu rechtfertigen. Wie Breton, der in der Gewalt ein ästhetisches Mittel der Befreiung aus der Rationalität des Alltags gesehen hat, das die dichterische Phantasie in Bewegung setzt und deshalb nicht mit dem realen, sozialen Phänomen der Gewalt verwechselt werden darf – eine Idee, die selbst von Bachmann in der Frankfurter Vorlesung „*Über Gedichte*“ aufgegriffen wird (IV: 204f.) –, bekommt die Aggression im Erzählwerk Bachmanns Merkmale eines künstlerischen Stilmittels, das die Gewalt in eine „Gewaltphantasie“[592] umwandelt. Die Traumbilder in „*Malina*“ sind keineswegs Darstellungen von realen, erlebten Träumen, sondern ästhetische Produkte der Imagination, die für den Aggressionsakt konstituierend sind. Die Vorstellung des Bösen ist nicht nur im Surrealismus[593], sondern auch bei Bachmann ein ästhetisches Mittel für die Bekämpfung der Vernunft und der aufklärerischen Ideale.

Der Eintritt in das „Reich der Imagination“, das die Realität ergänzen oder vertiefen soll, trägt durch den Einbau von Träumen in die Realität des Erzählten, seien es Alp- oder Wachträume, zum Einbruch des Surrealen bei. Nicht nur das Böse in Gestalt des Vaters, sondern auch das Gute wird bei Bachmann „imaginiert“, inszeniert. Erinnert sei hier nur an den Satz, der den Traum von dem Telefongespräch mit dem Vater aus Amerika abschließt: „Gott ist eine Vorstellung“ (KA 3.1: 509). Die 35 Träume in „*Malina*“, die wenigen Träume Franzas, sowie andere Träume aus den „*Todesarten*“-Entwürfen sind die einzigen Räume, in denen der *Schrecken* vor dem Hintergrund seiner realen, historischen Dimension, „imaginiert“ werden kann. Dessen Umsetzung in Erzählbilder gehört zu den stilistischen Imaginationsverfahren der Autorin Bachmann, durch die sie das Reale und das Irreale auf der Erzählebene zusammenbringt.

Die animistischen Visionen über die Verkörperung des Bösen im Menschen

---

[592] In einem Aufsatz über die Gewalt als „ästhetisches Verfahren“ argumentiert Bohrer mit Beispielen aus der Romantik (Kleist) und der klassischen Moderne (Kafka), dass bei vielen Autoren der Moderne (u.a. Robert Musil, André Breton, Peter Weiss) eine ausgeprägte „Affinität zum frappanten Stil auftritt“, der als Auswirkung hat, dass das „Gewaltthema“ zur „Gewaltphantasie“ wird. Nach Bohrer führt die ständige Konzentration auf das soziale Phänomen der Gewalt und auf die Darstellungen des Grauens und Terrors zu einer „erfundene(n) Grausamkeit“, die mit der sozialen Wirklichkeit keine Gemeinsamkeiten aufweist. Die Gewalt werde nicht nur thematisiert, sie sei nicht nur als Inhalt der künstlerischen Werke anzusehen, sondern auch als Methode der Diskurskonstruktion, als Stilverfahren. Vgl. hierzu Bohrer 2000: 27, 33, 39.

[593] Laut Paul Éluard sind die Vertreter der Vernunft und der Ordnung die Menschen, die ihre Nächsten erniedrigen wollen und deshalb den Krieg verteidigen: „Sie berufen sich auf die Weisheit, den gesunden Menschenverstand und die Ordnung, um ihre schändlichen Gelüste leichter befriedigen zu können, um die Menschen leichter auszubeuten, um sie daran zu hindern, sich zu befreien, und sie durch Unwissenheit, Elend und Krieg leichter erniedrigen und vernichten zu können.“ Vgl. Paul Éluard: „Die poetische Evidenz“, in: Metken 1976: 253-259, S. 256. In Bachmanns Erzählfigurenkonstellation Jordan-Franza ist das von Éluard beschriebene zwischenmenschliche Verhältnis beispielhaft vertreten.

verknüpfen beispielsweise die Erzählprosa Bachmanns mit dem Buch Lautréamonts. Das Böse wird in „*Malina*“ mit der Idee des Krieges und des Kampfes verbunden, und wenn der Krieg „ewig“ ist, wie das Ich in der letzten Traumreflexion feststellt (KA 3.1: 565), dann kann der Frieden nicht sein Gegenteil sein. Selbst Bachmann behauptet, dass der Terror, der „Faschismus“, gerade „in Beziehungen zwischen Menschen“ anfängt und von dort aus sich über die ganze Gesellschaft ausdehnt, so dass man am Ende nicht über Krieg und Frieden, sondern ausschließlich über den Krieg sprechen muss: „hier, in der Gesellschaft ist immer Krieg. Es gibt nicht Krieg und Frieden, es gibt nur den Krieg“ (GuI: 144). Die Übertragung des Bösen auf die ganze Welt und die Idee des ewigen Krieges in Bachmanns Schriften sind von dem Buch Lautréamonts und dessen Inspirationsquellen nicht zu weit entfernt. Ein Vortrag von Ernest Naville über das Wesen des Bösen, den Lautréamont (Isidore Ducasse) besucht hat[594], regte den Autor der „*Gesänge*“ an, den Gedanken über die Existenz der Gewalt bereits im Pflanzen- und Tierbereich, der von Joseph de Maistre stammt und von Naville zitiert wurde, sowie den Gedanken über die Übertragung dieser Gewaltverhältnisse aus der Natur auf die Beziehungen zwischen Menschen, die in Kriegen gegeneinander kämpfen und sich untereinander umbringen, in der Gestalt Maldorors zu verschmelzen. Deshalb spricht Maldoror im vierten Gesang über ein Verhältnis zwischen Krieg und Frieden, in dem „der proklamierte Frieden unmöglich erhalten werden kann“ und ruft den ewigen Krieg gegen die Menschheit aus, dessen alleiniger Vertreter er ist: „Nun gut! möge mein Krieg gegen die Menschen ewig währen, da jeder seine eigene Entwürdigung im anderen wiedererkennt... da sie beide Todfeinde sind.“[595]

Während der Mensch bei Lautréamont der „sublime Affe“ ist, der „seine Lanze aus Porphyr durch die Brust“[596] des Nächsten stößt, ist er bei Bachmann „der Polyp“, der über Fangarme verfügt und seinen Nächsten „verschlingt“ (II: 104). Es handelt sich hier um erstaunliche Ähnlichkeiten zwischen den „Imaginationen des Bösen“, die sich bei Lautréamont – dem anerkannten Vorbild des Surrealismus – und Bachmann feststellen lassen. Als ein zweiter Maldoror kann die Figur Moll in Bachmanns Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ identifiziert werden, die das ewige Böse im Bereich der Realität und der Phantasie verkörpert: „Wo Moll nicht ist, ist Molls Schatten, riesig und bedrohlicher noch in den Gedanken und Phantasien. Moll ohne Ende. Molls Terror“

[594] Vgl. hierzu die biographischen Informationen von Ré Soupault in: Lautréamont 1976: 277-279.
[595] Lautréamont 1976: 131f.
[596] Ebd., S. 132.

(II: 98). Wie Moll in jeder Stadt, in der der Dreißigjährige für eine Zeit wohnt, überall anzutreffen ist, ist Lautréamonts Maldoror auch überall auf der Welt zu sehen, so dass seine Abwesenheit aus einem Ort und seine plötzliche Anwesenheit in einem anderen nicht rekonstruierbar sind: „Heute ist er in Madrid, morgen wird er in Sankt Petersburg sein; gestern befand er sich in Peking. Aber den Ort genau zu bezeichnen, den die Taten dieses poetischen Rocambole gerade jetzt mit Schrecken erfüllen, ist eine Arbeit, welche die möglichen Kräfte meines schwerfälligen Räsonierens überschreitet“.[597]

Dass das Böse nichts unberührt lässt, dass es alle Menschen und Orte bewohnt, ist auch die Idee der Erzählung „*Alles*“, in der es als eine angeborene Fähigkeit dargestellt wird, wogegen man erfolglos kämpft: „das Böse, wie wir es nennen, steckte im Kind wie eine Eiterquelle“ (II: 150). Im Vater des Kindes (Fipps) steckt das gleiche Böse, das Jordan – an dessen „Boshaftigkeit“ als Kind sich seine Mutter erinnert (KA 4: 282) – dazu bewegte, seine Frau so lange zu beobachten und zu analysieren, bis sie zu seinem „Fall“ wurde und starb: „Ich wünschte für Fipps nichts, ganz und gar nichts. Ich beobachtete ihn nur weiter. Ich weiß nicht, ob ein Mann sein eigenes Kind so beobachten darf. Wie ein Forscher einen >Fall<“ (II: 149). Das Kind Fipps, wie Franza, stirbt am Ende. Die Idee des ursprünglich bösen Wesens des Menschen kommt auch zum Ausdruck, wenn es sich um den Beruf der Journalistin Elisabeth Matrei in „*Drei Wege zum See*“ handelt, die mit der Darstellung von Kriegsbildern, Zerstörung und Leiden einhergeht. Darauf weist Trotta in einem Gespräch mit Elisabeth hin, das sie später in Erinnerung ruft: „nicht ich halte die Menschen für grundschlecht, für bar jeder Möglichkeit, etwas nicht zu begreifen, und für immer verloren, aber du tust es, denn sonst würdest du nicht denken, dass sie außer ein paar Geboten auch noch Reportagen und ‚hartes Material‘, wie dein Willy (der Chefredakteur, Anm. d. Verf.) es nennt, brauchen“ (KA 4: 388). Hier nimmt Bachmann Bezug auf die Inszenierung des Bösen in Form eines journalistischen Diskurses. Die Gewalt, die durch Berichte und Bilder von realen Gewaltszenen im Vordergrund stehen, ist hier ein poetisches Konstrukt, das die Aufmerksamkeit auf sich selbst lenken soll, wie die Antwort von Elisabeth zu verstehen gibt (KA 4: 388) – ein poetologischer Hinweis auf Bachmanns Verständnis von Gewalt als einem ästhetischen Verfahren.

Nach Breton bestand „die einfachste surrealistische Tat“ darin, mit Revolvern auf die Straße zu gehen und beliebig in die Menschen zu schießen.[598] Über die theoretische

[597] Lautréamont 1976: 203.
[598] Vgl. Breton 1977: 56.

Festlegung des Begriffs der ästhetischen Gewalt hinaus, die aus den surrealistischen Werken als höchster Ausdruck der Revolte gegen die bürgerliche Ordnung und den rationalen Diskurs hervortritt, verweist dieser meist zitierte Satz von Breton auch auf die Idee der Nicht-Verschönerung oder Nicht-Stilisierung der Gewalt, die in ihrer groben, reinen, ehrlichen Form dargestellt werden soll, um die Menschen aus ihrem Schlaf zu erwecken. Für ein vergleichbares Gewaltverständnis plädiert die Bachmannsche Erzählfigur des Richters Anton Wildermuth. In der gleichnamigen Erzählung gibt er preis, dass er die Gewaltakte, die als solche schnell eingeordnet werden können, den versteckten oder verschönerten Verbrechen, die langwierige Aufdeckungsprozesse erfordern, vorzieht: „hätte man ihn befragt, so hätte er jetzt eingestanden, dass ihn (...) eine Welt immer mehr verdross und anwiderte, in der nicht einfach gemordet, geraubt und geschändet wurde, sondern in der die Verbrechen immer unpersönlicher, gemeiner und sinnloser wurden. Ja, er zog eine Welt vor, in der jemand seinen Vater mit der Hakke erschlug und sich der Polizei stellte; da musste keine Tiefenpsychologie bemüht werden, keine letzten Erkenntnisse über die dunklen Antriebe zu einem Massenmord und zu einem Kriegsverbrechen“ (II: 217). Das Gewaltbild, das sich hier präfigurieren lässt und in den späteren „*Todesarten*“-Fragmenten utopische Formen einnimmt, ist mit dem Begriff der Wahrheit aufs engste verbunden. Eine aus dem oben angeführten Zitat abgeleitete These, dass Anton Wildermuth ein Anhänger der realen, physischen Gewalt sei, wäre total verfehlt, so wie es auch verfehlt wäre, Bretons Satz über die Gewalt als eine Aufforderung zur tatsächlichen Gewaltausübung zu missverstehen. In beiden Fällen handelt es sich um die Metapher „Gewalt“, die mit ästhetischen Zwecken eingeführt wurde: Durch ihre nicht verschönernde Darstellung wirkt sie auf die Menschen erschreckend, schockierend, und bringt diese dazu, über das Grauen und Elend des Krieges zu reflektieren. Das im Surrealismus und von Bachmann praktizierte Verfahren der „Gewaltinszenierung“ spricht der Gewalt nicht die Grauenhaftigkeit ihrer realen, historischen Dimension ab, sondern treibt gerade diese Dimension des Schreckens bis ins Absurde, Groteske, Surreale.[599]

[599] Laut Bohrer in „Surrealismus und Terror oder die Aporien des Juste-milieu“ wird der surreale Effekt in solchen Aktionen erreicht, die, außer dass sie realitätssubversiv sind, dem Realen eine ästhetische Form verleihen. Als Beispiele führt er die Happening- und Fluxus-Veranstaltungen ein, die sich mit den Zielen der surrealistischen Ästhetik überdecken: „Sie erklären das Wirkliche als etwas Ästhetisches und reziprok, sie legen den Wirklichkeitscharakter von an sich theatralischen Vorgängen bloß und erreichen dadurch den surrealen Effekt“ (Bohrer 1970: 40). Bachmanns Darstellung des Bösen in den Träumen des Malina-Ich ist ein deutlicher Beweis für die Inszenierung mehrerer Geschehen aus der Realität des Nationalsozialismus und

Für die Figuren der „*Todesarten*“-Fragmente ist das vorgestellte, geträumte, erlebte oder erinnerte Böse ein konstitutiver Teil ihres Daseins. Im Spiegel des Bösen erscheinen sie als schwach, stark, ängstlich, masochistisch, sadistisch oder gewalttätig. Die ständige Konfrontation mit dem Phänomen des Bösen wandelt einfache Figuren in Charaktere um. Rosamunde wird zu einer Tagträumerin und wagt ihre Ausbrüche aus der Realität vor dem Hintergrund ihrer Hilflosigkeit im Umgang mit Herrn Wawra, der sie ohrfeigte und schlug (KA 4: 28). Nadja definiert sich und ihre Freiheitsliebe über die Erinnerung an ihre Beziehung mit Jean Pierre, der „es für das Natürlichste hielt, sie hier und da zu schlagen“ (KA 4: 127). Die kurzsichtige Miranda zeichnet sich dadurch aus, dass sie fähig ist, das auf sie ausgerichtete Böse zu spüren: Sie „wird von Stasi geröstet, zerteilt, aufgespießt und verbrannt, und Miranda fühlt es körperlich, wenn sie darüber auch nie ein Wort erfahren wird“ (KA 4: 266). Für Jordans Mutter ist die Erfahrung des Bösen die Quelle ihrer Ängstlichkeit – „Die alte Frau Jordan fürchtete sich vor ihrem Sohn“ (KA 4: 286) –, ihrer Halluzinationen – das Hundegebell[600] – oder ihrer Gewaltvorstellungen – die Träume, in denen Dr. Chleb, ein Arbeitskollege von Leo Jordan, „mit einer Axt, mit einem Revolver“ (KA 4: 275) ihren Sohn tötet. Nina aus dem Prosaentwurf „*Dormeuses*“ oder die Figur Gala aus den Entwürfen zu einem Drehbuch nach der Erzählung „*Porträt von Anna Maria*“[601] sind die Masochistinnen. Nina stellt sich gerne vor, dass ihr Fahrlehrer Leo Walzel „ein Barbar, ein Kerl, irgendetwas Schockierendes“ sei und verliebt sich in diese Vorstellung (KA 4: 509),

---

aus der Realität ihrer Zeit nach dem Happening-Modell. Die Tatsache, dass die Träume sich nicht an einem Ort festmachen lassen – „Der Ort ist diesmal nicht Wien. Es ist ein Ort, der heißt Überall und Nirgendwo“ (KA 3.1: 501) –, sondern dort stattfinden, wo ein Ereignis zuerst stattgefunden hat (z.B. Gaskammer, Friedhof, Tanzsaal, Hochhaus), ist ein Merkmal des Happening, das Wolf Vostell – sein Vertreter in Deutschland – folgendermaßen definiert: „Darstellung von Fakten, Tatsachen, Träumen ohne Bindung an feste Räume, sondern an vielen Stellen der Stadt. Nämlich an den Stellen, an denen ursprünglich die Ereignisse stattfinden, z.B. Flugplatz, Autofriedhof, Schlachthaus, Hochgarage, etc.“ (vgl. Jürgen / Vostell 1968: 46). Zur Stärkung der Argumentation kommt der Bestand von Bachmanns Privatbibliothek zu Hilfe, in der Vostells Buch über Happenings sich in zwei Exemplaren befindet und die Beschäftigung der Autorin mit diesen Formen der Realitätsinszenierung belegt (Robert Pichl: „Katalog der Privatbibliothek Ingeborg Bachmanns. Ungedrucktes Typoskript“. Briefliche Auskunft v. 02.12.2009).

[600] Bellende Hunde treten in Lautréamonts „Gesängen“ in einer ähnlichen Mutter-Sohn-Konstellation auf. Die Mutter von Maldoror warnt ihn in dem ersten Gesang davor, das Gebell der Hunde zu missachten oder zu ironisieren, weil es für die Sehnsucht der Hunde nach Unendlichkeit spricht: „Wenn du auf deinem Lager liegst und draußen im Feld die Hunde bellen hörst, dann verbirg dich unter der Decke und spotte ihrer nicht: sie haben unersättlichen Durst nach Unendlichkeit, wie du, wie ich, wie alle Menschen“ (Lautréamont 1976: 15). In Bachmanns Erzählung signalisiert das Hundegebell aus den akustischen Halluzinationen der alten Frau Jordan deren Tod und – im metaphysischen Sinne – die Idee der Unendlichkeit. Darüber hinaus wird es in beiden Texten – bei Bachmann direkt, bei Lautréamont über die indirekte Verbindung mit der bösen Gestalt Maldorors – auf die Fähigkeit der Hunde hingewiesen, das Böse zu spüren. Nuri, der Hund, den Frau Jordan wegen ihrem Sohn Leo weggeben musste, „konnte Leo nicht leiden, er ist ihn jedes Mal angeflogen und hat gebellt wie verrückt, wenn Leo auch nur auf die Tür zugegangen ist, und dann hätte er ihn beinahe gebissen...“ (KA 4: 302). Das Gebell ist daher auch ein Zeichen für die Nähe des Bösen.

[601] Textkritischer Kommentar in: KA 4: 562.

während Gala von über sie herfallenden Männern träumt (KA 4: 563). Franza, Fanny oder die Ichfigur in „*Malina*“ gleiten auf den ersten Blick in die Rolle der stummen Gewaltopfer hinein, indem sie sich gegen das Böse meistens erfolglos wehren. Auf Grund dessen kann ihre Funktion als poetisches Mittel der Gewaltpotenzierung übersehen werden – sie lassen sich gerade über ihren direkten Bezug zur erlebten oder erträumten Gewalt als „Ich“, „Fanny“ oder „Franza“ definieren; sie sind diejenigen, die das Böse in das Erzählspiel hineinbringen und sich demgegenüber positionieren. Die „Zwangserinnerungen“ der Ichfigur in „*Malina*“ oder Franzas Besuche bei Dr. Körner mit der Bitte, von ihm durch eine Spritze umgebracht zu werden, sind solche Versuche, das Böse hervorzurufen und es absichtlich, durch eine inszenierte Selbstopferung, in den Vordergrund zu stellen.[602]

Die Inszenierung des Schreckens findet in Bachmanns Erzählprosa über zwei Wege statt. Einerseits fällt das Böse mit dem Akt der körperlichen oder seelischen Zerstörung der Erzählfiguren zusammen und lässt sich in Gewalt-, Mord- und Sadismus-Szenen reproduzieren. Andererseits ist das Böse der Antrieb für eine Reihe von Protestaktionen, die in Form von Masochismus (Opferinszenierung), Selbstmordversuchen und „Galgenhumor“ einen surrealistischen Geisteszustand ausdrücken. Diese zwei Richtungen bestimmen die Reihenfolge und den methodologischen Verlauf der Interpretation der Bachmannschen Schreckensbilder. Der Schwerpunkt liegt auf der Konstruktion und Wirkung solcher Erzählbilder. Dabei wird nicht auf die in der feministischen Bachmann-Forschung vorwiegend behandelten Themen des Faschismus, Rassismus und Opferstatus der Frauen in der patriarchalischen Gesellschaft eingegangen.[603] Es wird davon ausgegangen, dass das Böse bei Bachmann eine menschlich angeborene Charakteristik, wie aus der Parallele zwischen Lautréamont und Bachmann hervorging, und deshalb nicht ein geschlechtsspezifisches Phänomen ist. Die künstlerischen Figurationen des Bösen rücken somit ins Zentrum der Diskussion.

Die Zerstörung als Ausdruck des Bösen: Gewalt, Mord, Sadismus

Die Zerstörung ist ein allgemeines Phänomen in Bachmanns Prosa und betrifft gleichermaßen Männer, Frauen, Kinder oder Orte. So stellt der Dreißigjährige fest: „Es

[602] Vgl. auch Barbara Mennel: „»Euch auspeitschen, ihr ewigen Masochistinnen, euch foltern, bis ihr den Verstand verliert«. Masochismus in Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza*“, in: Albrecht / Gottsche 2000: 111-125, insbesondere S. 124.
[603] Vgl. den Beitrag über die feministische Rezeption der Schriften Bachmanns von Lennox 1992: 73-111.

ist Zerstörung im Gang. (...) Von allen Seiten wird auf die Wand gedrückt, hinter der du Schutz suchst“ (II: 100). Der poetische Effekt ist die Destabilisierung der Welt, die auf Vernunft und Moral aufgebaut ist, sowie die Befreiung des Menschen. Deshalb steht die namenlose Stadt im „*Anna-Fragment*“ kurz vor deren Zerstörung, die zugleich zu Annas Befreiung führt. Sie wird in die Natur hinausgeführt, dorthin, wo sie sich zornig gegen ihre eigene Vergangenheit, gegen das Böse (die Vaterfigur) und gegen alle von ihr in der Stadt erlebten Zwänge und Erniedrigungen richten kann (KA 1: 16).

Die Szenen der Vergewaltigung, Verfolgung und Ermordung werden als eine Möglichkeit dargestellt, den Freiheitsgrad und die Natur der Menschen zu überprüfen. Deshalb finden wir in Bachmanns Erzählprosa verschiedene Typologien: kämpferische Figuren wie Anna, wehrlose Figuren wie Justine oder Elisabeth Rapatz, sowie auch widersprüchliche Figuren, wie das Ich in „*Malina*“ oder Eka im Goldmann / Rottwitz-Entwurf. Während Justine in „*Zeit für Gomorrha*“ sich von Hubert „widerstandslos“ vergewaltigen lässt (KA 1: 65), das Ich in „*Malina*“ gegen die Macht des Vaters und dessen Vergewaltigungswunsch im Traum protestiert – „Ich lege mich mit einer erbärmlichen Hoffnung nieder, stehe aber sofort wieder auf, ich kann es doch nicht...“ (KA 3.1: 519) – und in Wirklichkeit behauptet, „dass eine normale Frau ganz normal vergewaltigt werden möchte“ (KA 3.1: 614), weist Eka Kottwitz ein ähnliches widersprüchliches Verhalten auf, als sie von einem somalischen Student in ihrem Bürozimmer vergewaltigt wird: „sie wollte es eben wirklich nicht, und dann hörte sie auf zu schreien, sie wollte es fühlen und ganz fühlen, und dann fing sie wieder zu schreien an“ (KA 1: 425). Im Fall von Franzas Vergewaltigung wird die Gewalt aus allen Blickwinkeln beleuchtet und die Abwehrmechanismen durch masochistische Gewalt reaktiviert. Die private Gewalt in Wien (die Ehe mit Jordan) und die externalisierte Gewalt (die Vergewaltigung in der Wüste) gehen ineinander auf und bringen Franza dazu, mit Gewalt gegen sich selbst vorzugehen, um sich einerseits von der Vorstellung und andererseits von der Realität der Gewalt zu befreien: „Ihr Denken riss ab, und dann schlug sie, schlug mit ganzer Kraft, ihren Kopf gegen die Wand in Wien und die Steinquader in Gizeh...“ (KA 2: 323).

Fannys Vorstellungen von Mord und Sadismus bieten ihr die Möglichkeit, sich von dem bösen Tony Marek zu befreien. Sie inszeniert verschiedene Todesarten für Tony, der entweder von zwei bezahlten Männern gefesselt und geschlagen oder von ihr mit einer Pistole erschossen werden soll (vgl. KA 1: 142, 324f.). Der Zorn, den Anna auch spürte, ist für Fanny „Furie“ und Antrieb für die Revolte, die darin einmündet, dass

sie sich letztendlich wünscht, dass Marek sie tötet – „die einzige Weise, auf die sie ihn ermorden konnte“ (KA 1: 144). Als Ausdruck der Revolte wird auch der Selbstmord dargestellt: Das „*Wüstenbuch*“-Ich behauptet fast programmatisch, der Selbstmord sei „ein Mord, an einem anderen vollzogen, den man nicht ermorden kann“ (KA 1: 248). Beide Schlüsselsätze werfen ein neues Licht auf die Verhältnisse zwischen Bachmanns Erzählfiguren. Die Träume in „*Malina*“, in denen das Ich von der Vaterfigur mehrmals ermordet wird, Franzas traumatische Leidensgeschichten oder Fannys Wachtraum, von Marek umgebracht zu werden, sind verkehrte Szenarien, in denen diese Figuren eine Reihe von Überlebensstrategien durchprobieren. Durch die Inszenierung ihrer eigenen *Todesarten* werden sie in Wirklichkeit immun gegen das Böse. Der Beweis liegt im Satz „Vivere ardendo e non sentire il male“, der im „*Wüstenbuch*“ zum ersten Mal durch „noch leben und nicht das Böse fühlen“ (KA 1: 275) frei übersetzt wurde.

Die Darstellung der Gewalt, indem sie – paradoxerweise – gegen sich selbst ausgerichtet wird, scheint die einzige Möglichkeit der Autorin zu sein, Menschentypen zu entwerfen, die von jeglichen Konventionen befreit sind. Im Paralipomenon zum „*Wüstenbuch*“ wird vor dem Hintergrund der Kolonisierung, die schließlich eine einzige Geschichte der Gewalt und der Unterwerfung ist, eine Ichfigur entworfen, die sich von ihrer Angehörigkeit zur weißen Rasse, in welche die Vernunft und die Moral eingeschrieben sind, distanziert, „diese Sitten und diese Moral zerlacht“ (KA 1: 283), und über die Gewalt fantasiert – sie tötet in ihrer Vorstellung einen weißen Mann im Bett –, um sich von der eigenen Inferiorität – „ich bin von niedriger Rasse“ –, die zur Gewaltausübung führt, zu befreien: „Ich habe ihn getötet in unserem Bett, seine Inferiorität wird er nie verzeihen. Er braucht die Polizei dagegen, das Recht, die Anmaßung, er braucht die Gewalt, weil er in seinem Bett sich nicht mehr halten kann“ (KA 1: 283).

Die Imaginationen des Schreckens, der Aggression und Bestialität in Bachmanns Erzähluniversum führen auf das Böse aus der Tierwelt zurück. In dieser Hinsicht sind der Haifisch, der die Schauspielerin Maria Malina in den *Goldmann / Rottwitz*-Romanentwürfen beim Schwimmen gefressen haben soll (KA 1: 347), oder das Krokodil, das das Ich im „*Malina*“-Traumkapitel zerfetzt (KA 3.1: 552), bildliche Inkarnationen des Bösen, das, anders wie in den klassischen Märchen, nur von einem gleichstarken Bösen besiegt werden kann. In Lautréamonts Buch kämpft beispielsweise

der dämonische Maldoror gegen drei Haifische, die er der Reihe nach erschießt.[604] Der höchste Effekt solcher Gewaltfigurationen ist der unmittelbare Schock. Die Erzählfigur Jonas erinnert sich in diesem Sinne an eine Bemerkung von Frau Altenwyl über den vermutlich grausamen Tod von Maria Malina: „Es ist ja hochinteressant, was nun passiert, wenn so ein Haifisch zubeißt (...), denn da bleibt ja <nicht> das Herz, oder man denkt, man hat da einen enormen Schmerz, keine Spur. Interessant ist, dass von Schmerz keine Rede ist, natürlich *Schock* ja, das schon“ (KA 1: 383, H.v.m.).

In „*Das Buch Franza*“ tauchen die Gewaltbilder in schockierenden Variationen auf. Die Wüstenreise bedeutet die bildliche Rekonstruktion des Terrors, dessen Wurzeln in der Geschichte der Kolonisierung und des Nationalsozialismus liegen. Elisabeth Wagner identifiziert in Bachmanns Romanentwurf eine „Gewalt der Kolonisatoren“, eine Gewalt der Archäologen, die durch ihre Ausgrabungen die Gräber und die Toten für wissenschaftliche Zwecke schänden, sowie auch eine Gewalt in Form von „sprachlichen und bildlichen Codierungen“, wie beispielsweise die männlich (Jordan) codierten „Bilder des Opfers“, denen Franza sich durch ihre Reise in die Wüste zu entziehen versucht.[605] Hinzuzufügen wäre noch die Form der permanenten Gewalt, die bei Bachmann auf Grund von individuellen oder geschichtlichen Gewalterfahrungen in der Imagination der Erzählfiguren, in deren Träumen und Halluzinationen entsteht. Solche Gewaltphantasien kennzeichnen „Martins gequältes Halluzinieren“ (KA 2: 254), indem die persönliche Leidensgeschichte seiner Schwester – die Zwangsabtreibung und der Mord an ihrem Kind – mit der brutalen Ermordung der Juden im Nationalsozialismus und mit der von den „Weißen“ vertretenen Kolonisierungsgewalt in einem einzigen Vorstellungsbild zusammengefügt werden: „Mein einziges Kind, mein Kind, geben Sie mir mein einziges Kind. Damit es nicht in den Verbrennungsofen kam. Martin wollte das nicht glauben, aber sie hatte bestanden auf den Verbrennungsöfen, dort hatten sie dann doch die Fleischfetzen mit vielen Fleischabfällen verbrannt, der Kanalräumung zukommen lassen, diese weißen Teufel“ (KA 2: 253). Die detaillierte, analytische Beschreibung einer ungewöhnlichen Vision des Schmerzes, der Tortur und des Mordes wirkt schockierend und irritiert gleichermaßen Martin und den Leser.

Nicht zuletzt ist der Roman „*Malina*“ die höchste Ebene der Gewaltrepräsentanz in Bachmanns Prosa, die den Schock vorantreibt. Nicht nur jede Vorstellung von Gut

---

[604] Lautréamont 1976: 90.

[605] Elisabeth Wagner: „>So wurde das Fremde das einzig Mögliche< Schrift, Bild und Gewalt in Ingeborg Bachmanns *Das Buch Franza* und Peter Weiss' *Die Ästhetik des Widerstands*“, in: Göttsche / Meyer / Glunz / Schneider 2006: 65-80, S. 66.

und Böse verschwindet in diesem Buch, sondern das Böse ist, ähnlich wie in Lautréamonts „*Gesängen*“, allumfassend, seine Präsenz wird überall gespürt, geahnt, imaginiert. Dafür stehen die Alpträume der Ich-Figur, in der sie von einer allmächtigen Vaterfigur verfolgt und ermordet wird, aber auch die Gewaltimaginationen in Form von Gedanken über den eigenen Tod: „Unbekannte ermordet an der Peripherie, im zweiten Bezirk, im Wienerwald“ (KA 3.1: 76). Um sich von dem monotonen Alltag zu befreien, ruft das Ich eine Welt des Schreckens auf, in der die Verbrechen offen ans Licht kommen. Das Hervorrufen von Bestialität, Grausamkeit, Horror in „*Malina*“ ist der Ausdruck der Revolte gegen den Nachkriegsalltag. Der Bezug zur surrealistischen Mord-Metapher und der geistigen Revolution tritt in einem der Romanentwürfe sehr deutlich auf, als das Ich ihren Wunsch äußert, „dass alle sich, alle, alle, in demselben Moment (...) die Kugel an die Schläfe drücken“, und anschließend die Revolution aufruft: „es soll die Revolution kommen, es soll wieder knallen, scharten, schießen, es soll die Gewalt kommen, der Terror, es soll der Terror kommen“ (KA 3.1: 126). Die Träume der Ich-Figur ermöglichen die Enthüllung des Bösen in seiner Totalität, indem das, was Bohrer als „das real Böse“ (der Faschismus, der Nationalsozialismus) definiert, mit dem „imaginativen“ Bösen, das nach dem Eintritt des wirklichen Bösen in der Literatur „tabuisiert“ wurde[606], konfrontiert wird. Das Böse wird nicht nur zum Instrument der Inszenierung des Todes, sondern auch des Lebens der Ich-Figur, das als „ein Schlachtengemälde“ oder ein groteskes „Bilderbuch“ (KA 3.1: 210) gesehen werden kann. Das Erscheinen des Bösen, sei es als Tortur oder Mord, ist in Bachmanns Roman ein mediales Phänomen, das in bildlicher Form stattfindet. Dem Ich werden die Traumvorgänge gezeigt, während die Sukzession der schrecklichen Erscheinungen eine allgemeine Verwirrung auslöst, die sich in den Traumreflexionen des Ich fortsetzen lässt. Die Versuche des Ich, in diesen Reflexionen das Böse zu beschreiben, bilden zusammen mit den Traumbildern, in denen das Böse nur veranschaulicht wird, die komplette Textur des Schreckens. Die Grausamkeit und die Gewalttätigkeit dringen in diesem Sinne in den Alltag ein und verwandeln ihn in ein einziges Bild des Horrors. Die Zeitungsberichte über eine ermordete Rentnerin, den Selbstmord eines Schülers (KA 3.2: 713f.) dokumentieren die Verschmelzung von Alltag und Gewalt in einem Medium.

Der Sadismus als die letze Form der bösen Zerstörung ist bei Bachmann ein durchgehendes Thema, das ihre Erzählliteratur ebenfalls in die Nähe der surrealistischen

[606] Bohrer 2004: 44.

Texte, insbesondere der Erzählungen von Peter Weiss[607] und der frühen Gemälde von René Magritte, Max Ernst und Salvador Dali rückt.[608] Der Sadismus kommt in Bachmanns Prosa mit einer Virulenz vor, die nach dem surrealistischen Muster die Begierde (Lust, Ekstase) mit der schmerzhaften Zerstörung vereint und dadurch den Schock bewirkt. Im Eishochzeitstraum der Ich-Figur, in dem eisiges Wasser bei 50 Grad Minus über diese und Bardos gegossen wird bis sie sich in Eis verwandeln, verspricht der Vater der Zarin Melanie „eine Ekstase", weil „er weiß, wie verwandt die Grausamkeit und die Wollust sind" (KA 3.1: 540). Ein ähnlicher Beobachter wie der Vater in „*Malina*", für den die Ekstase ohne Gewalt und Zerstörung undenkbar ist, ist Lautréamonts Maldoror, der sich beim Anblick der zerstörerischen Gewalt der Natur in einem ekstatischen Zustand befindet: „Auf dem Felsen stehend, Haare und Mantel vom Sturm gepeitscht, belauerte ich in Ekstase die Gewalt des Orkans, der unter dem sternenlosen Himmel seine Wut an einem Schiff ausließ".[609]

Der Umschlag der Begierde in Aggression – ein Merkmal der surrealistischen Poetik – schlägt sich in der Textkonstruktion nieder, welcher die Gewalt eingeschrieben ist. In einem Entwurf zum „*Todesarten*"-Roman (Eugen-Roman II) greift das Erzähler-Ich auf die Figur des Marquis de Sade und dessen Verhalten gegenüber seiner literarischen Figuren zurück, und vergleicht den Umgang mit den eigenen Helden: „ich stehe wie ein alter Marquis hinter ihnen und prügle ihnen die Seele und die Tränen heraus, ihre Taten sogar weniger als ihre Gedanken, ihre Ängste" (KA 1: 85). Dieser poetologische Gedanke zeugt davon, dass sich das Motiv „Sadismus" bei Bachmann zu einem poetischen Mittel entwickelt, dessen Rolle es ist, das offenliegende oder verborgene Monströse – Taten, Gedanken, Gefühle – aus allen Blickwinkeln und bis ins Groteske hinein zu beleuchten. Bachmanns Prosaentwurf „*Die Völkerküche*", in dem Sadismus und Rassismus nebeneinander auftreten – „Man nehme drei frischeingepökelte Algerier und ziehe ihnen die Haut ab" (KA 1: 116) –, dient als ein gelungenes Beispiel für die Inszenierung von sadistischen Gedanken, die „grotesk-komische" Effekte erreichen (vgl. KA 1: 533).

Bei Peter Weiss definieren sich manche Erzählfiguren wie der Kutscher oder die

---

[607] Vgl. Peter Weiss' „Der Schatten des Körpers des Kutschers" (1960); „Das Gespräch der drei Gehenden" (1963). Zum Motiv der Tortur bei Peter Weiss vgl. auch Bohrer 1970: 62-88.

[608] Laut Schneede sind die frühen Bilder von René Magritte (z.B. „*Das Vergnügen*" – 1927, „*Die gigantischen Tage*" – 1928) oder die Bilder aus den 1930er Jahren von Max Ernst („*Die Lust am Leben*" – 1936/37), Salvador Dali („*Kannibalismus im Herbst*" – 1936/37) und Oscar Dominguez („*Elektrosexuelle Nähmaschine*" – 1934) die plastische Repräsentation der Verschränkung von Begierde und Zerstörung. Vgl. hierzu Schneede 2006: 156-161.

[609] Lautréamont 1976: 89.

Figur Sade durch ihre Brutalität und sadistische Gewalt, die Bohrer zu der Behauptung bringt: „Der ‚Kutscher' mit der Peitsche auf dem Bock ist die erste Figur des Dichters, die durch Schlagrituale gekennzeichnet ist, wie später Sade, der Revolutionshenker, und schließlich die Schlägerfiguren und Folterer in der ‚Ermittlung'".[610] Ähnlich wie in Weiss' Erzählung „*Von Insel zu Insel*" eine Libelle von dem Kind sadistisch durchbohrt und getötet wird, schneidet das Ich in Bachmanns Erzählfragment „*Der Hinkende*" in seiner Kindheit die Beine einer Katze ab, wirft die vor Schmerz schreiende Katze ins Wasser, legt sich ans Flussufer und zählt ihre Schreie (II: 81). Diese vergleichweise kleinen sadistischen Taten sind die Grundlage für die Erscheinung des großen Sadismus, der zunächst gegenüber der Tierwelt und später gegenüber anderen Menschen praktiziert wird. Der Übergang von Tieren zu Menschen im Prozess der Zerstörung findet beispielsweise in der Erzählung „*Gier*" statt, in der Bertold Rapatz zuerst Rehböcke im Wald tötet und später seine Ehefrau Elisabeth, Sascha und sich selbst.

Die Vorfiguration des Todes ist in dem sadistischen Akt enthalten, der einerseits die Täter als bedrohliche, monströse Figuren in den Augen ihrer Opfer erscheinen lässt und andererseits die Gewaltfantasien der Opfer weckt. Der Sadismus wird im letzten Fall imaginär fortgeführt und ausgebaut bis die Opfer des Sadismus selbst zu Tätern werden. Ein Beispiel dafür ist Fanny, die den Namen der Erzählfigur Stephanie aus Anton Mareks Buch, dessen Handlung auf ihr Leben und ihre Beziehung zu Marek zurückführt – „die Geschichte von der leidenschaftlichen Hörigkeit einer älteren Frau zu einem jüngeren Mann" (KA 1: 122) –, „wie einen Schmetterling" aufspießt (KA 1: 120). Ihre späteren Mordfantasien (KA 1: 142-43, 324-25) sind die Fortsetzung dieser sadistischen Gedanken, die dem Opferzustand entspringen. In „*Unter Mördern und Irren*" wird die Täter-Opfer-Konstellation umdefiniert, weil dort die Opferfiguren auf der Seite der Mörder konstruiert sind. Der Unbekannte, der sich als Mörder bezeichnet, obwohl er im Krieg keinen Feind töten konnte, ist das Opfer seiner eigenen Gewaltfantasien (III: 186). Im Motiv des Sadismus und in dessen Variationen (Folter, Tortur, Mordvorstellungen) wird die Trennungslinie zwischen Opfern und Tätern, Gut und Böse aufgehoben: Alle können Opfer oder Täter sein und das Gute kann jederzeit ins Böse umschlagen.[611] Im Vorrede-Entwurf zu „*Das Buch Franza*" wird diese Idee deutlich ausgedrückt. Der Psychiater Jordan, selbst ein Opfer der NS-Vergangenheit, macht Franza zu einem „groteske(n) Opfer" (KA 2: 17), indem er ein Buch über die

[610] Bohrer 1970: 68.
[611] Zur unklaren Trennung zwischen Tätern und Opfern in Bachmanns Prosa vgl. Pfeiferová 2007: 44.

nationalsozialistischen Verbrechen gegenüber Frauen publiziert, an dem Franza durch ihre Dokumentationsarbeit in den Archiven mitgewirkt hat. Die Vernichtung von Franza sei nach Bachmann ein „dialektischer Prozess, jenseits von Gut und Böse“ (KA 2: 17f.), der überall stattfindet. Die Wüste erweist sich als ein Ort sadistischer Bildszenen von Vergewaltigung, Mord (die Tötung des Kamels), Gewalt (der Vergewaltigungsschlag).

Der Umschlag der Opferfigur Franza in die Mörderfigur Franza vollzieht sich sehr schnell. Franzas Wunsch, ihr ungeborenes Kind zu essen, ist eine mörderische Fantasie surrealistischer Provenienz. Wie der Kannibalismus in den Bildern der Surrealisten (z.B. Dalis „*Kannibalismus im Herbst*“) eine erotische Form einnimmt, steht das Bild des mörderischen Verschlingens des Fötus in direkter Verbindung mit dem absoluten Liebesgefühl und mit dem Begehren der Figur Franza, Mutter zu werden: „dann will ich es essen dürfen, ein Stück, da will ich denken, es hätte sein Herz draus werden können, denn ganz dürfen sie (die Chirurgen, Anm. d. Verf.) es mir nicht nehmen, dann will ich es lieber auffressen, wenn es nicht leben soll“ (KA 2: 254). Das aggressive, mörderische Verschlingen ist ein Akt der Zerstörung, der sich auf Franzas Vergangenheit bezieht; dadurch stellt Franza der realen Zerstörung ihrer Person und der Gesellschaft die Zerstörung in Form des inszenierten Kannibalismus gegenüber, um sich von ihrer Opfer-Vergangenheit zu befreien. Die groteske Vision über das Verschlingen des Fötus, die im Zusammenhang mit der Wüstenlandschaft auftritt, hilft Franza ihre schmerzhafte Vergangenheit zu bewältigen und das Böse zeitweilig zu begraben. Deshalb behauptet sie Martin gegenüber: „Ich habe es jetzt gefressen, ein Stück hinuntergewürgt, zwischen Kairo und Suez, es hat mir daher nur der Sand gefehlt, um etwas davon hinunterwürgen zu können“ (KA 2: 255). An einer anderen Stelle presst Franza so tief sie kann ihre Fingernägel in Martins Handgelenk und denkt, „sie reiße ihm die Vene auf“ (KA 2: 294). Diese sadistischen Szenen, die plötzlich Franza als Täterin in Mittelpunkt stellt, irritieren den Leser, der von Anfang an eigentlich das Motiv des Sadismus und der Gewalt mit der Figur des Psychiaters Leo Jordan assoziierte. Der Rollentausch ist das Merkmal eines komplexeren Schreckensbildes, das Bachmann hier entwirft, um auf das dialektische Bild der Gefangenschaft und der Freiheit, des Henkers und des Gemarterten, des Guten und des Bösen hinzuweisen. Der Mensch erscheint in dieser Konstellation, in der er gleichzeitig Täter und Opfer ist, als ein entstelltes Objekt, das für verschiedene Zwecke verwendet werden kann.

In der frühen Entwurfsphase der Figuren in „*Malina*“ wird eine Variation der sadistischen Szene aus dem Erzählfragment „*Der Hinkende*“ beschrieben; hier wirft das

Dienstmädchen die Katze direkt in den Fluss, ohne ihr davor die Beine abzuschneiden, was den Tod der Katze durch Ertrinken trotzdem nicht verhindert. Obwohl das Ich diese Mordtat nie vergessen wird (KA 3.1: 46), wird es in den späteren Entwürfen immun gegen ähnliche sadistische Manifestationen des Bösen: „Im Anatomiesaal haben sie jemand zerstückt und sich die Teile abgeschnippelt zugeworfen, und ich habe gesagt, es ist nicht so arg, wie ich gedacht habe. (...) Es war ein Bein und ein Rumpf, es hat keinen Eindruck auf mich gemacht“ (KA 3.1: 129). Die Schlagrituale (KA 3.1: 518) und die Torturbilder, die in den Träumen des Ich mit der Vaterfigur verknüpft sind (KA 3.1: 540), holen das Bild eines grotesken, sadistischen Ungeheuers ans Licht, der mit den Monstern aus den surrealistischen Bildern, in denen die Sexualität mit der Gewalt aufs engste verbunden sind[612], durchaus vergleichbar ist. Der Vater erscheint dem Ich im Traum als eine rätselhafte, bedrohliche Mischfigur, die in den Traumreflexionen zum Thema der Entschlüsselungsversuche des Ich wird. Einmal hat der Vater das Gesicht der Mutter, ein anderes Mal verwandelt er sich in ein riesiges Krokodil, an einer Stelle trägt er die Kleider der Mutter, an einer anderen Stelle trägt er verschiedene Kostüme und nimmt dadurch unterschiedliche Identitäten ein: Als Schlächter trägt er eine Schürze, als Henker trägt er einen roten Mantel, als Mörder trägt er schwarze Stiefel. Das verwandlungsfähige Vaterwesen verschmilzt in sich die erotische Wollust, die Ekstase mit der Gewalt – es ist der Fall des wiederholten Inzestes und der ekstatischen Belustigungen im Traum von der Eishochzeit. Die Tatsache, dass der Vater in den Träumen des Ich über eine zerstörte, absurde Welt herrscht und selbst das Instrument der Zerstörung ist, weshalb er in der Forschung als die metaphorische Verkörperung der Grauenhaftigkeit und der Absurdität des Krieges interpretiert wurde, rückt ihn in die Nähe der grotesken Figur des Königs Ubu, der bei Alfred Jarry und Max Ernst auftaucht.[613] Durch die proportionale Deformation und permanente Transformation in den Träumen bekommt die Vaterfigur das Gesicht des andauernden Krieges und erinnert dadurch an die Veranschaulichung des Krieges in einem Gemälde von Dali als ein großes Gesicht, das, anstatt aus Augen und Mund, aus mehreren, kleineren Schädeln besteht.[614]

---

[612] Vgl. die Bilder von Salvador Dali: „*Der große Masturbator*“ (1929), René Magritte: „*Bedrohter Mörder*“ (1926), Max Ernst: „*Ubu Imperator*“ (1923). Zu den surrealistischen Mischwesen vgl. Schneede 2006: 161.
[613] Wenn die Ichfigur sich erfolgreich gegen ihn wehren kann, erscheint der Vater als eine grotesk-komische Gestalt, als „volkstheaterhafter Popanz oder als komische Stummfigur“ (Höller 1996: 265).
[614] Salvador Dali: „*Das Gesicht des Krieges*“ (1940).

Die Zerstörung als Ausdruck der Revolte: Masochismus, Selbstmord, Galgenhumor

Die allgegenwärtige Zerstörung und Aggression hat in Bachmanns Prosa nicht nur eine destruktive Funktion, sondern sie kommt auch als Ausdruck der Revolte gegen alle gesellschaftliche Konventionen und als Ausgangspunkt für den Aufbau einer neuen Welt vor: „Aggression ist auch konstruktiv, nicht nur destruktiv, so dass ihr Abbau nicht immer nutzt“ (GuI: 128). Dem Bereich der traumatisierenden Gewalt und der Unterdrückung, der im vorigen Abschnitt skizziert wurde, stellt Bachmann einen Bereich entgegen, in dem das Leiden aus dem Inneren kommt und durch masochistische Taten (Opferinszenierung, Erinnerungszwang) und Selbstmordgedanken zur Befreiung hervorgerufen wird. Eine befreiende Funktion hat auch der Humor, der angesichts des dahinter stehenden Leid(en)s, Affinitäten zum „schwarzen Humor“ und zur surrealistischen Groteske aufweist.

In der Tradition des ästhetischen Masochismus, den Gilles Deleuze in seinem Essay über Sacher-Masoch von dem Sadismus trennt und die Aufmerksamkeit auf dessen ästhetische Dimension lenkt[615], entwirft Bachmann, die selbst auf den „unentdeckten Sacher-Masoch“ (KA 2: 16) im Vorrede-Entwurf zu ihrem „*Buch Franza*“ verweist, eine ganze Reihe von Erzählfiguren, deren Denken und Handeln eine Sukzession von Selbstopferfantasien reproduzieren, weshalb sie als stilisierte und sogar inszenierte Opferfiguren interpretiert werden können.[616] Die surrealen Effekte entstehen aus der Entstellung dieser Figuren, die sich auf der Erzählebene vollzieht und nur von einem äußeren Beobachter (Leser) wahrnehmbar sind. In den Entwürfen zur Figur Fanny quält sich Fanny mit Vorstellungen über ihren Tod: „Fanny rekonstruierte Tag für Tag die Stunde des Meuchelmords, diesen Augenblick, in dem sie von hinten angeschossen wurde, um dran langsam zu verbluten“ (KA 1: 128f.). Solche Vorstellungen helfen ihr, sich gegen die von Toni auf sie ausgeübte Macht zu richten und sich davon zu befreien. Die Imagination des eigenen Todes oder der Verkrüppelung – „Ohne Gebärmutter, dachte sie, aber mit einer festen Muskulatur, ob das noch gehen wird“ (KA 1: 137) – stellt sich für Fanny als die einzige Möglichkeit dar, die Figur Toni Marek zu zerstören – eine Doppelinszenierung der Gewalt als Protestform.

Eine masochistische Art der Realitätswahrnehmung aus dem grundsätzlich

[615] Gilles Deleuze: „Sacher-Masoch und der Masochismus“, in: Sacher-Masoch 1980: 163-281.
[616] Zur Opferinszenierung und Opferstilisierung vgl. insbesondere Mennel in Albrecht / Göttsche 2000: 111-125 und Kohn-Wächter 1992: 37.

revolutionären Wunsch heraus, die Welt zu verändern – „Da Miranda unkorrigierbar ist, muss die Wirklichkeit sich vorübergehend Veränderungen von ihr gefallen lassen“ (KA 4: 251f.) – wird die Protagonistin der Erzählung „*Ihr glücklichen Augen*“ das Leben kosten. Dafür, dass Miranda ihre Befreiung in der Selbstzerstörung sucht, spricht der ganze Verlauf der Erzählung, ausgehend von dem Namen der Gasse, in der sie wohnt – die „Blutgasse“ (KA 4: 231) – und bis zu ihrem absurden Unfall am Ende, in dem sie beim Verlassen des Restaurants zwischen den Türflügeln geschleudert wird. Den grausamen Unfall, den Miranda nicht vermeiden kann / will, stellt sie sich letztendlich als ihre Rettung vor, die dem Leser als etwas außerordentlich Groteskes – „etwas aus Zähnen, Blut und einem Knall und einem Hagel Scherben“ (KA 4: 242) – vorkommt. Die Tatsache, dass die kurzsichtige Miranda keine Korrekturbrille trägt, ist der Beweis für ihren masochistischen Umgang mit der Realität und mit sich selbst, den sie als Weg der Befreiung von den Normen des Alltags, als ihre „Rettung“ sieht – eine Haltung, die sie zu einer Gestalt surrealistischer Faktur avanciert. Bretons Nadja missachtet bewusst alle gesellschaftlichen Konventionen für den Erhalt ihrer Freiheit, weshalb sie für eine Wahnsinnige gehalten und in eine psychiatrische Klinik eingeliefert wird.

Die Bereitschaft zur Selbstaufopferung, sei es für die Liebe oder für den Aufbau einer besseren Welt, bildet die Grundlage für die masochistische Inszenierung in „*Das Buch Franza*“ und „*Malina*“. Auf ihrer Ägypten-Reise identifiziert sich Franza mit den Opfern der realen Gewalt, obwohl sie keinen wirklichen Bezug zu deren Opferstatus hat. Sie identifiziert sich mit dem getöteten Kamel, mit einer Versuchsratte, mit den Opfern des Nationalsozialismus, mit kollektiven und historischen Leidgeschichten, die sie in die persönliche Lebensgeschichte einfließen lässt. Außerdem entscheidet sie, sich selbst als Opfer der NS-Zeit zu inszenieren, als sie den Doktor Körner, in dessen Person sie den „SS-Hauptsturmführer Dr. Kurt Körner“ (KA 2: 304) wiedererkennt, besucht und ihn um eine Todesspritze bittet.[617] Franzas Bezeichnung als „das groteske Opfer“ (KA 2: 17) ist in ihren permanenten Versuchen begründet, sich als Opfer darzustellen. Die Tatsache, dass sie auf ihre Karriere freiwillig verzichtet und ihren Mann bei der Recherchearbeit für sein Buch unterstützt, oder dass sie sich in ihrer Kindheit über Martin hinwirft, um ihn vor den Flugzeugattacken zu schützen (KA 2: 176), entspricht ihrem Wunsch nach „Opferbringen“ und „frühem Tod“ (KA 2: 233f.), den sie schon als Medizinstudentin hatte: „sie würde jemand nachspringen, der ertrank, in ein brennendes

[617] Mennel in Albrecht / Göttsche 2000: 122.

Haus stürzen und ein Kind in ein Sprungtuch werfen und dann verbrennen, einen Verwundeten verbinden und irrtümlich erschossen werden in Nordafrika“ (KA 2: 234).

Franzas Proteststimme, die klare Akzente eines revolutionären, surrealistischen Weltverbesserungsgedankens in sich trägt, ist auch die Stimme des Ich in „*Malina*“, die in der Utopie des „schönen Buches“ bruchstückhaft zu hören ist. Das „schöne Buch“, das in der schönen Sprache der Liebe für Ivan geschrieben werden soll, wird zum Gegenstand der masochistischen Inszenierung. Das Ich quält sich ganz bewusst und bis zum Ende mit dem Schreiben an diesem Buch, obwohl es weiß, dass dieser Versuch zu seiner Selbstzerstörung führt. Außerdem ruft das Ich grausame Erinnerungen hervor, die mit einer schmerzhaften, dunklen Vergangenheit verbunden sind, um sich von dieser Vergangenheit zu befreien und schreiben zu können. Der Masochismus wird hier zum Mittel der künstlerischen Inspiration. Selbst die Liebesgeschichte des Ich entspricht keiner realen Liebesbeziehung, sondern sie ist eine selbstzerstörerische Projektion der Ichfigur. Monika Albrecht und Jutta Kallhof sehen die Liebesgeschichte in „*Malina*“ als eine Projektion mit der Funktion, „vor der Folie eines vom Ich erfundenen ‚Glücklich mit Ivan‘ das Ausmaß seiner Zerstörung aufzuzeigen“.[618] Alles, was das Ich sucht, sei es die Liebe, das Glück oder die schöne Sprache, ist in Bachmanns Roman einer Immanenz der Zerstörung bzw. der Selbstzerstörung unterworfen. Auf der Metaebene des Romans führt diese Art der (Selbst)Zerstörung, die in einer ununterbrochenen Reihe von Mordvorstellungen und Schreckensbildern sichtbar wird, zur Zerstörung der Wahrnehmung. Die Liebesvorstellungen brechen zusammen und Ivan, der anfängt, dem Ich „Schrecken einzujagen“, erscheint in seiner Unvollkommenheit: „Seine Fehler, seine Wege, sein Lachen, sein Gehen, sein Michvorsichherschieben, das ist nicht mehr vollkommen“ (KA 3.1: 125). Mit dem Umschlag der Ivan-Figur in den Begriff der ekstatischen Liebe – „es ist die immense Liebe, das Pathos“ –, mit der Abstrahierung seiner Figur, tauchen die Gewaltbilder wieder auf und lassen die Verschränkung von Gewalt und Ekstase im Text wiedererkennen: „es ist Pathos, es ist Leiden, es ist nicht Hartwerden, es ist so bleiben, wie man war, es ist die Glanbrücke, es ist das Café Musil, es ist die erste Torte, die erste Ohrfeige, auf der Glanbrücke, es ist die Glanbrücke“ (KA 3.1: 127).

Die Versuche der Selbstbefreiung aus den Zwängen der rationalen Wahrnehmung

[618] Albrecht / Kallhof 1985: 93. Zit. im Zusammenhang mit der Rolle des Schmerzes, zu dem sich das Ich in den Traumreflexionen bekennt, auch von Pfeiferová 2006: 49. Darüber hinaus versteht Pfeiferová den Schmerz der Ichfigur in „*Malina*“ auch als „Inspiration für ihre Kunst“ (Pfeiferová 2006: 56).

der Welt, die in Mordvorstellungen und masochistischen Inszenierungen eine Form der existentiellen Verzweiflung zum Ausdruck bringen, kulminieren in Bachmanns Prosa mit den Reflexionen über den Selbstmord, der als ein Akt möglicher Selbstbefreiung dargestellt wird. Die Thematisierung des Selbstmordes in Verbindung mit der Revolte bezeugt eine bestimmte Nähe zwischen Bachmanns Schriften und den theoretischen Überlegungen der Surrealisten, die den Selbstmord zu einem wahren Kult und einem Instrument der sozialen Kritik gemacht haben.[619] Der Selbstmord wird im Surrealismus – mit Ausnahme des Dichters René Crevel, bei dem die lebenslangen Selbstmordreflexionen zum realen Selbstmord geführt haben – als eine extreme Form des Protests und als Mittel der Bewusstseinskrise verstanden.[620] Die surrealistischen Texte über den Selbstmord sind ästhetische Dokumente, in denen der Selbstmord als eine Möglichkeit der geistigen Befreiung ausgemalt wird. Indem auf den Selbstmord zurückgegriffen wird, kommen Aspekte aus dem Leben eines Individuums vor, die unmittelbar dahinter eine gesellschaftliche Kritik erkennen lassen. Im Text „*Meine Selbstmorde*“ beschreibt Jacques Rigaut eine Vielzahl von Selbstmorden, die er aus persönlichen oder sozialen Gründen symbolisch begangen hat: „Das erste Mal habe ich mich umgebracht, um meine Geliebte zu ärgern. (...) Sagte ich, dass sie mir tiefe und dauerhafte Gefühle bewahrt habe? (...) Das zweite Mal habe ich mich aus Faulheit umgebracht. Ich war arm“.[621] Die wiederholten Selbstmordakte werfen einen Blick auf mögliche Ursachen, die einerseits mit Emotionen, Gefühlen, und andererseits mit einer kritischen sozialen Lebenslage zusammenhängen. In poetologischer Hinsicht und im Kontext der „surrealistischen“ Todesmotivik mit subversiver Funktion (z.B. Gewalt, Mord, Sadismus) ist der Selbstmord ein poetisches Ausdrucksmittel für die Befreiung von den gesellschaftlichen Konventionen, sowie ein Instrument sozialer Kritik und politischen Engagements.

Die Durchgängigkeit des Selbstmord-Motivs im Prosawerk Ingeborg Bachmanns,

---

[619] In Louis Aragons „Abhandlung über den Stil“ kommt die Beziehung zwischen dem Selbstmordkult und der sozialen Kritik deutlich vor. Dort drückt der surrealistische Autor seine Verehrung für die Selbstmörder aus, die sich einzig von der Gesellschaft nicht manipulieren lassen: „Ich werde gefragt und ich kann nur sagen, wie sehr mir jeder Mensch als Marionette erscheint, wie sehr ich mich wundere, dass das Leben weitergeht, dass die Selbstmörder für mich die einzigen, wirklich verehrten Toten sind“ (Aragon 1987: 56).

[620] Vgl. dazu Bürger 1971: 100. Mit dem Thema „Selbstmord“ beschäftigen sich die Surrealisten seit ihren Anfängen, wie die Umfrage mit dem Titel „Ist der Selbstmord eine Lösung?“ in der ersten Nummer der Zeitschrift „Die surrealistische Revolution“ (1925) es beweist. Zu der positiven Antwort von Crevel in der zweiten Nummer der Zeitschrift vgl. den Kommentar von Bürger 2000: 136-141. Zu der negativen Antwort von Antonin Artaud vgl. Artaud 1985: 22-23. Im Text „Über den Selbstmord“ nimmt Artaud eine neutrale Position ein: „Ich kann weder sterben noch leben, noch den Wunsch haben, nicht zu sterben oder nicht zu leben. Und alle Menschen sind wie ich“. Vgl. Artaud 1985: 30-33, S. 33.

[621] Jacques Rigaut: „Meine Selbstmorde“, in: Metken 1976: 81-84, S. 83.

die bereits in der Frühschaffensphase den Selbstmord in den Vordergrund rückt und dadurch die Thematik der späteren „*Todesarten*“-Fragmente vorwegnimmt[622], erlaubt es hinsichtlich der sozialkritischen Funktion, eine Parallele zwischen dem Selbstmord-Motiv in Bachmanns Prosa und den surrealistischen Reflexionen über den Selbstmord zu ziehen. Durch die vielfältige Positionierung gegenüber dem Selbstmord, sei es durch allgemeine Fragen über die Ursachen[623], Gedanken über die Selbstmordversuche der anderen, Vorstellungen über den Selbstmord, eigene Selbstmordversuche und sogar Selbstmordakte, treten Bachmanns Erzählfiguren – Männer und Frauen in gleichem Maß – mit ihren Charaktereigenschaften hervor und lassen dabei den sozialkritischen Hintergrund ihrer Gedanken oder Taten durchblicken. Das Selbstmord-Motiv tritt mit einer erkenntniserweiternden Funktion auf: Der Mensch erkennt sich und seine eigene Kondition im Verhältnis zur Gesellschaft, in deren Mitte er lebt oder überlebt. Auf diese Art und Weise erfährt der Leser der Erzählung „*Probleme, Probleme*“, dass Beatrix, trotz ihrer „Heidenangst“ vor dem Leben, sich „nie umbringen“ würde (KA 4: 194), im Gegensatz zu Erichs Frau, die mehrere Selbstmordversuche gemacht hat (KA 4: 168). Im Erzählfragment „*Geschichte einer Liebe*“ erzählt Justine ihrem Geliebten Aldo von ihren wiederholten Selbstmordversuchen – „damals in den Ferien, damals bei den Großeltern, damals auf einem Fest, damals kurz nach der Hochzeit, damals, als Tante Erna...“ (KA 1: 61). Die Eugen-Figur im „*Todesarten*“-Roman versucht erfolglos sich im Krankenhaus umzubringen: „er steht auf, geht an den Balkon und will herunterspringen. Das wäre jetzt das einfachste von der Welt. Er versucht es, knickt ein in den Knie, er ist eben noch zu schwach...“ (KA 1: 84). Fanny schluckt Schlaftabletten und wirft sich ins Wasser, aber sie wird gerettet und in eine Klinik eingebracht (KA 1: 121). Nachdem Bertold Rapatz in der Erzählung „*Gier*“ seine Frau Elisabeth mit einem Schuss und Sascha mit drei Schüssen getötet hatte, erschießt er sich selbst am Ende (KA 4: 502). Und diese Aufzählung kann beliebig fortgesetzt werden.

---

[622] In der Früherzählung „In Himmel und auf Erden“ stürzt sich Amelie vom Fenster, als sie einsieht, dass sie von ihrem gewalttätigen Lebensgefährten Justin in eine Diebstahlgeschichte eingezogen wurde, deren Konsequenz ihre Verhaftung gewesen wäre (II: 15-18). Der Selbstmord erscheint hier in seiner Funktion als sozialkritisches Instrument – die Kritik gegenüber einer leistungsorientierten Gesellschaft, die zu einem ausgeprägten Werteverlust führt –, das Bachmann im „*Todesarten*“-Projekt mit besonderem Augenmerk auf die Nachkriegsgesellschaft als der „allergrößte Mordschauplatz“ (KA 3.1: 617) ausbauen wird. Zu Bachmanns Früherzählung als thematische Vorwegnahme der „*Todesarten*“-Geschichten vgl. Albrecht / Göttsche 2002: 106-107.

[623] In dem „*Rosamunde*“-Fragment werden die medizinischen Ursachen des Selbstmordes im Gespräch zwischen Rosamunde und Sigurd Wawra verdeutlicht. Auf Wawras Frage, „<wann> begeht man Selbstmord, Frau Doktor“, antwortet Rosamunde: „Bei endogenen Depressionen, bei reaktiven zum Teil auch, sonst ziemlich unwahrscheinlich“ (KA 4: 38f.).

Immer wieder wird in Bachmanns Prosa die Aufmerksamkeit auf den Selbstmord gelenkt. Er ist eine der Todesarten, die sich vor dem Hintergrund der Verschmelzung von persönlichen und kollektiven Erfahrungen herausbildet. In den Goldmann / Rottwitz-Romanentwürfen spricht Antoinette Altenwyl über den Selbstmord von verschiedenen Menschen und fragt sich dabei rhetorisch: „warum müssen bei uns immer die Leut auf eine so makabre Weis zugrundgehen. Bitte warum der sich im Rundfunk erhängen oder der, wie heißt er bloß, der sich in seinem Geschäft erhängt hat“ (KA 1: 382). An dieser Stelle wird deutlich, dass Selbstmord auf verborgene, destruktive Kräfte der Gesellschaft zurückzuführen ist. Weil die Gewalt als Ausdruck der Zerstörung des menschlichen Lebens von außen kommt und den gesellschaftlichen Strukturen tief eingeschrieben ist, kann der Selbstmord nur als Form des Protests gegen diese festen, bestehenden Strukturen und als Mittel der Befreiung betrachtet werden.

Das Ich in „*Malina*“ lebt bis zum Ende des Romans, das „sowohl Selbstmord wie Mord“ (KA 3.2: 740) ist, in einem permanenten Selbstmord-Zustand. Dadurch, dass die lineare Zeit aus der Geschichte des Ich verschwindet und das Ich in einem dauerhaften „Heute“ lebt – einem Zustand, den das Ich als solchen buchstäblich bezeichnet (KA 3.1: 277), rückt die Ichfigur in die Nähe der Selbstmörderfiguren und identifiziert sich damit. Der Satz „Heute ist ein Wort, das nur Selbstmörder verwenden dürften, für alle anderen hat es schlechterdings keinen Sinn“ (KA 3.1: 278) und die Tatsache, dass das Ich dieses Wort von Anfang an verwendet und sich demgegenüber ständig, auch in den Träumen – „Es sind die Träume von *heute* Nacht“ (KA 3.1:501 , H.v.m.) – positioniert, beweisen die intrinsische Beziehung zwischen dem Leben des Ich mit Schmerzen, Angst- und Panikanfällen und dem Selbstmord-Motiv, das sich allmählich zu einem poetischen Verbindungselement zwischen den Realitäts- und Traumebenen entwickelt. Von der „Lache von Gedanken über Mord“ (KA 3.1: 367), die, wenn man die Evolution der Ichfigur verfolgt, aus Mord- und Selbstmordvorstellungen besteht, und bis zu den Träumen, in denen das Ich nicht nur ermordet wird, sondern auch daran denkt, sich das Leben zu nehmen, wie im Traum von der fremden Stadt, in dem das Ich nicht fliehen kann und Selbstmordgedanken aufruft – „ich möchte noch einmal Gas geben und gegen die Mauer fahren, mich zu Tode fahren“ (KA 3.1: 531) –, treten die Selbstmordvorstellungen in „*Malina*“ oft in Verbindung mit dem Befreiungswunsch auf. Im ersten Fall gilt Ivan als die einzige Person, die das Ich von den Mord- und Selbstmordgedanken befreien kann, im zweiten Fall versucht das Ich mit dem Auto aus der fremden Stadt zu fliehen und sich von der Gefangenschaft des Vaters zu befreien.

Im Zeichen der befreienden Revolte stehen auch einige humoristische Momente in Bachmanns Prosa, die, angesichts der Vielzahl von Terrorbildern, sadistischen Szenen der Ermordung und Folterung, masochistischen Vorgängen und Selbstmordfigurationen, mit dem „schwarzen Humor“ der Surrealisten vergleichbar sind. Die „Galgenhumor“-Szenen werden in Bachmanns Texte eingeschoben, um die totale Dimension des Grauens zu veranschaulichen.[624] Der Humor wirkt dabei optisch, so wie André Breton dies hervorhebt, indem er in der Vorrede zu seiner „*Anthologie des schwarzen Humors*“ einen Satz von Aragon zitiert: „Worauf ist er aus? Auf optische Wirkung“.[625] Durch den Rückgriff auf den „schwarzen Humor“ als literarisches Mittel ruft Bachmann den Surrealismus in seiner ganzen ästhetischen Palette auf, weil der „schwarze Humor“ nicht nur das Komische, sondern auch das Absurde, das Seltsame, das Schreckliche, das Rätselhafte und das Groteske in sich einschließt.[626] Außerdem scheint der Humor bei Bachmann gerade dort aufzutreten, wo es sich teilweise um den Protest gegen die gesellschaftlichen Mechanismen und um die Freiheit – z.B. im Erzählungsband „*Simultan*“ – handelt. Der surrealistische „Galgenhumor“ richtet sich ebenso „gegen eine Form institutionalisierter Logik, welche dazu dient, konventionelle Normen und damit letztlich bestimmte Herrschaftsformen aufrecht zu erhalten“.[627] In dieser Art von Humor gibt es kaum Spuren von Zynismus oder Sarkasmus, sondern eher die Tendenz, sich gegen alles zu richten, woraus die Welt besteht, und somit den Grundstein für den Aufbau einer Welt zu setzen, in der die Gesunden für krank und die Kranken für gesund oder das Brutale und Anormale für die absolute Normalität gehalten werden. Bei der Konstruktion dieser Anti-Welt spielt der „schwarze Humor“ eine wesentliche Rolle. Im Unterschied zur Groteske, die als ästhetisches Mittel zur Entfremdung der Welt[628] und zum Aufbau einer imaginierten Welt (z.B. „*Ein Ort für Zufälle*“) dient, bezieht sich der surrealistische „schwarze Humor“ auf die bestehende Realität, die im Hintergrund noch sichtbar bleibt. Deshalb ermöglicht der Rückgriff auf den „schwarzen Humor“ eine radikale Kritik gegenüber den Fundamenten, auf welchen die Gesellschaft im Allgemeinen bzw. die Nachkriegsgesellschaft bei Bachmann gegründet ist.

---

[624] Bei Ernst Jünger wird diese Art von Humor, der die schreckliche Dimension der Welt bestätigt, als „blutiger Humor“ bezeichnet. Zu Jüngers Begriff in „Das abenteuerliche Herz“ vgl. Bohrer 2004: 134f.
[625] Breton 1979: 15.
[626] Der „schwarze Humor“ ist ein zentrales Konzept der surrealistischen Poetik (Literatur, Malerei, Kino) und für Breton sogar eine Lebenseinstellung, „keine literarische Erscheinung, sondern Teil einer Lebensphilosophie“. Vgl. Hellenthal 1989: 27.
[627] Ebd., S. 28.
[628] Zum Paradigma der surrealistischen Groteske im Verhältnis zum Verfremdungsprinzip vgl. das Referenzwerk über den Begriff des Grotesken in der Literatur und Malerei von Kayser 1961: 180-185.

Bachmanns Affinität zum „schwarzen Humor“ wird bereits in ihrer frühen Prosa erkennbar. Im Jugendroman „*Das Honditschkreuz*“ werden soziale Normen (Anerkennungstitel) und patriotische Gefühle, etwa im Fall des Bürgermeisters Jakob Unterberger mit subtiler, dunkler Ironie konterkariert. Es entsteht ein optisches Bild von einer Gesellschaft, in der die Modernisierung in Form niedrigsten Klatsches erscheint: „Jakob Unterberger (...) stand mit den Gemeindemitgliedern in der Mitte des Platzes und lenkte alle Blicke mit Neugier auf seinen Kreis, der aus dem engen gesprächigen Beieinander schon künftige Neuerungen ahnen ließ“ (II: 588). Außerdem wird die Familie als gesellschaftliches Konventionsmuster mit allen Mitteln des „schwarzen Humors“ bekämpft. Im Prosaentwurf „*Der Tod wird kommen*“ entstehen aus dem grotesken Bild der Familie – „ein kopfloser großer Körper“, „das kopflose Ungeheuer“ (II: 269) – kleinere Bilder von Familienmitgliedern, die, außer dass sie „Ankläger“, „Verteidiger“ und „Zuschauer“ (II: 271) zu verschiedenen Zeitpunkten in ihrem Leben sind und dadurch ihre Individualität verlieren, genaue Statistiken über die Toten führen, wie das Beispiel von Tante Mitzi zeigt, die den Tod einer sogenannten Tante Marie vergessen hatte, „obwohl sie sonst sich genau auskennt, besonders in den Toden und Geburten und ihre Buchhaltung beherrscht“ (II: 266).

Die entschlossene Ablehnung der Welt, die sich als eine ununterbrochene Reihe von Schreckensbildern darstellen lässt, sowie die Bekämpfung der Tradition und der Norm bekommen im Leben der „*Simultan*“-Frauenfiguren eine dunkel-komische Dimension, weil sie vor dem Hintergrund des Grauens und des Schmerzes versuchen, sich davon zu befreien. Die entstandenen Bilder zeugen von einem einzigartigen „Galgenhumor“. Die kurzsichtige Miranda, die in der „Blutgasse“ wohnt (KA 4: 231) und die Realität nicht sehen will, denkt, „während ihr noch wärmer wird vom Aufschlagen und dem Blut, das ihr aus dem Mund und aus der Nase schießt: Immer das Gute im Auge behalten“ (KA 4: 274). Die „schwarzen“ Humoreffekte entstehen hier auf Grund der Relativierung des blutigen Unfalls durch den Werbespruch und der optischen Verschmelzung dieser beiden relativ zusammenhanglosen Elemente auf einer einzigen Ebene, wo die Grenze zwischen Lächerlichkeit und Schmerz (Leiden) verschwindet.[629] Mirandas Schmerzerfahrung und Zerstörung werden mit einem bitteren Lächeln wahrgenommen, weil die Diskrepanz zwischen dem, was als „das Gute“ in der Werbung für Kontaktlinsen gehalten wird, und dem, was Miranda mit Brille erlebt, sehr groß ist.

[629] Vgl. Christa Gürtler: „Ironie und Komik in Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*“, in: Béhar 2000: 127-145, S. 140, sowie Dusar 1994: 59.

Ein bitteres Lächeln bringt auch die Szene mit sich, in der Miranda ein Stuhlbein für das Bein ihres Nachbarn hält und sich bei ihm für das unbeabsichtigte Streifen entschuldigt, die mit der Feststellung endet: „Ein Stuhlbein hat sich in Miranda verliebt“ (KA 4: 256).

Diese Humor-Effekte, die aus der Verschmelzung von zwei unterschiedlichen Realitäten entstehen, rücken die Erzählung „*Ihr glücklichen Augen*“ in die Nähe des karnevalistischen Weltverständnisses, das als Bestandteil der surrealistischen Poetik fungiert.[630] Die kontrastive Struktur des Erzähltextes, in dem Miranda einmal die Brille trägt und einmal nicht oder einerseits als eine gute (in den Augen ihres Geliebten Joseph), andererseits als eine böse Figur (in den Augen ihrer Freundin Stasi) vorkommt, sowie das Zusammenbringen von unvereinbaren Elementen aus der Realität (z.B. Unfall und Werbeslogan) sind Zeichen der Ambivalenz, die als Konstruktionsprinzip bei Bachmann und in der karnevalistischen Literatur gilt.[631] In diesem Zusammenhang spielt das bittere Lächeln bei Bachmann die Rolle des „Karnevalslachen(s)“[632] oder des vom „schwarzen Humor“ bewirkten Lachens, indem es die Kontraste (z.B. Leiden und Leidenschaft, Leben und Tod) in sich auflöst. Der Tod bekommt eine karnevaleske Dimension und dessen Wahrnehmung als Gegenpol zum Leben wird destruiert. In der Erzählung „*Probleme, Probleme*“ fantasiert Fräulein Camin / Beatrix über den Tod, den sie als die Fortsetzung ihres bisherigen koketten Lebens sieht, weil sie „gut frisiert, manikürt, pedikürt“ darauf warten möchte (KA 4: 148). Die Reduzierung der Person Camin / Beatrix auf eine „Figur“, die eine Maske im buchstäblichen Sinne trägt, ist ein „schwarzes“ Humormittel der sozialen Kritik. Die Welt wird auf ein künstliches, grauenhaftes Maskenspiel reduziert, aus dem die karnevalistischen Einflüsse und die grotesken, befremdlichen visuellen Effekte nicht fehlen. Die Ablehnung einer solchen Welt im Erzählband „*Simultan*“ ist nichts anderes als eine deutliche Form des Protests der Bachmannschen Protagonistinnen gegen die herrschenden Normen und Gesetze – „die Sitten einer Zeit“ (KA 4: 11) –, was sie letztendlich als freie Menschen erkennbar macht, ganz im Sinne der Autorin, die in ihrem „*Brief an den Verlag*“ die Wienerin für

---

[630] Zur Parallele zwischen Bachmanns „*Simultan*“-Erzählungen und der karnevalistischen Literatur vgl. insbesondere Dusar 2000: 57-62 und Eigler 1991: 3.

[631] Bachtins Begriff der Ambivalenz bezieht sich auf die gegenseitige Integration der Gegensätze im ästhetischen Sinne. Am Beispiel der Beziehung zwischen Leben und Tod in dem karnevalistischen Weltempfinden behauptet Bachin: „In diesem System ist der Tod gar nicht die Verneinung des Lebens. (...) Der Tod tritt hier ins Lebensganze als dessen unentbehrliches Moment ein, als Bedingung der ständigen Erneuerung und Veränderung des Lebens“ (Bachtin 1969: 29).

[632] Vgl. Bachtin 1969: 54: „Das Lachen ergreift beide Pole des Wechsels, es richtet sich auf den Prozess der Abfolge als solchen, auf die Krise. Im Akt des Karnevalslachens vereinigen sich Tod und Wiedergeburt, Verneinung (Spott) und Bejahung (Triumph).“

die „freieste Frau“, die sie kennt, hält (KA 4: 13).

Das Element der sozialen Kritik und die Distanz gegenüber dem Leiden, die dem „schwarzen Humor“ eingeschrieben sind, verbinden den „*Simultan*“-Band mit anderen „*Todesarten*“-Entwürfen, in denen der „Galgenhumor“ als stilistisches Mittel der Kritik gegenüber den verborgenen Strukturen der Gewalt vorkommt. Zwischen Horror und Humor positioniert sich die Figur Rosamunde, die „<zu> lächeln versucht“, obwohl sie vor der verbalen Aggressivität ihres Freundes Wawra „nichts mehr als ein zitterndes Fleisch war, aufgehängt auf ihrem Knochengerüst“ (KA 4: 29). Oder Franziska, die gegenüber der alten Frau Jordan behauptet, dass die wissenschaftliche Arbeit von Leo, die sich mit den Ursachen der „paranoiden und gefärbten Psychosen bei ehemaligen Konzentrationslagerhäftlingen und Flüchtlingen“ befasst, „nur eine kleine Arbeit für eine viel größere, (...) das bedeutendste und erste wichtige Buch auf diesem Gebiet“ (KA 4: 297) sei. Der „schwarze“ humoristische Effekt, den der Leser der „*Todesarten*“ an dieser Stelle entdeckt, kommt aus dem Lob, den Franziska für ein Buch ausspricht, das sie in den späteren Entwürfen zerstören wird. Das schwarze Lachen wird auch von einer Szene bewirkt, in der Fanny einerseits wegen dem zerstörerischen Verhalten von Toni Marek bitterlich weint und andererseits an ihre Mutter denkt, von der sie wusste, „dass ein Kranker, der Tränen hat, nicht stirbt“ (KA 1: 134). Im „*Wüstenbuch*“ stellt Franzas Besuch im Mumiensaal das groteske Bild eines sich erbrechenden Besuchers ins Licht, während das Erzähl-Ich das Absurde einer kommerzialisierten Gesellschaft in humoristischen Tönen kommentiert: „Einer erbricht sich vor der Tür, das ist nicht vorgesehen, nur Fotografieren erlaubt, nicht sich Erbrechen“ (KA 1: 264). In einer späteren Fassung im „*Buch Franza*“ wird sich die Frage stellen lassen, ob die farbigen Mumien auch in Farbe fotografiert werden sollten: „Breughelfiguren aus Holland, aus Deutschland, aus Dänemark, mit sonnverbrannten Unterarmen und glühenden Nasen, irgendwoher jedenfalls, wo das Fleisch sich leicht rötet. Farbfilm oder nicht, das ist die Frage“ (KA 2: 289). Das schwarze Lachen wird durch diese absurde Frage bewirkt, die vor dem Hintergrund dessen, dass die Mumien nicht nur von Archäologen und Wissenschaftlern, sondern auch von den Touristen mit modernen Fotoapparaten „geschändet“ werden, erscheint. Die Kritik an der Zivilisation, die sich nach kommerziellen Zwecken richtet und alles dafür zerstört, tritt hier sehr deutlich zu Tage. Der humoristische Effekt erweist sich als Bindeglied zwischen der Zeitgeschichte und der Individualgeschichte des Leidens. Bezüglich der letzteren ist das Leben von Franza eine unglückliche Sukzession von Momenten, die von der Gefühlslosigkeit und der

Brutalität Jordans als Vertreter einer kranken, bürgerlichen Nachkriegsgesellschaft geprägt sind.

In „*Malina*“ ziehen sich Elemente des „schwarzen Humors“ durch alle Kapitel hindurch. Das Grauen wird für kurze Zeit ins Lustige gekippt, ohne dass es dabei seine Wirkung verliert. Sowohl die Träume, als auch die Alltagserlebnisse der Ichfigur werden an manchen Stellen von der Mischung von Humor und Horror geprägt. Die Vaterfigur scheint in manchen Träumen ein lächerliches Verhalten zu haben, welches die Grauenhaftigkeit seiner Akte (Inzest, Ermordung) trotzdem nicht überschattet. Elke Brüns fragt sich zu Recht, ob „die guten Verbindungen“ des Vaters zu den „Behörden“ im Traum von der Sonntagspredigt (KA 3.1: 519) nicht als lächerlich zu betrachten wären.[633] Angesichts der Ermordung des Ich im Krokodil-Traum, indem das Ich von dem Krokodil-Vater zerfetzt wird, strahlt der davorstehende Satz „Es gibt jetzt keine Krokodile mehr am Nil, man hat das letzte an die Donau gebracht“ (KA 3.1: 552) „schwarze“ humoristische Effekte aus. Es musste gerade das letzte Krokodil auf der Welt dasjenige sein, in dessen Rachen das Ich seinen Tod fand. Auch der Alltag des Ich wird mit „schwarzen“ Humorszenen versehen. Das Treffen mit dem Leprakranken aus Bulgarien ist ein solches Beispiel. Nachdem das Ich sich die ganze Lebensgeschichte des Bulgaren angehört und alle Zeitungsabschnitte über seine Krankheit gelesen hatte, wurde es plötzlich ohnmächtig. Das bittere Lächeln wird von dem Kommentar bewirkt, in dem das kausale Verhältnis zwischen der grotesken Krankheit des Bulgaren und dem ohnmächtigen Zustand des Ich komische Akzente bekommt: „dann bin ich ohnmächtig geworden, aber er hat es zum Glück nicht bemerkt, er hat Lepra“ (KA 3.1: 71). Dass der Schrecken plötzlich ins Lustige umschlagen kann, beweisen schließlich auch die Reflexionen der Ichfigur über die Vergewaltigung. Ihr masochistisches Verhalten – „Ich, zum Beispiel, war sehr unzufrieden, weil ich nie vergewaltigt worden bin“ (KA 3.1: 613) – bekommt durch die Verallgemeinerung und Übertragung des inneren Konflikts auf die Denkweise aller Frauen einen schwarzhumoristischen Akzent der sozialen Zeitkritik: „Manchmal las man noch in den Zeitungen von zwei Negern in Uniform, aber ich bitte dich, zwei Neger im Salzburgischen, das ist doch reichlich wenig für so viel Frauen in einem Land“ (KA 3.1: 613f.). Diese Feststellung ruft durch ihre Unangemessenheit ebenfalls ein bitteres Lächeln hervor; obwohl sie der Wahrheit kaum entspricht, beansprucht sie einen Wahrheitsgehalt. Vor dem Hintergrund der

[633] Brüns 1998: 217.

traumatischen Erfahrung, die eine Vergewaltigung verursacht, trägt die Heiterkeit der Stimme an dieser Textstelle dazu bei, dass „Galgenhumor“-Töne hörbar werden, die von einer protestartigen und sozialkritischen Resonanz zeugen.

5.2.3. Zusammenfassung

In diesem Kapitel wurde gezeigt, dass Bachmanns Erzählprosa, durch den Einbau von Träumen, Visionen, (rauschhaften) Halluzinationen und Wahnzuständen in das Leben der Erzählfiguren, durch die Ästhetisierung der Gewalt in einer Vielzahl von Fantasien und Manifestationen von Mord, Selbstmord, Sadismus und Masochismus, sowie durch den Rückgriff auf den „schwarzen Humor“ für die Veranschaulichung des gesellschaftlichen Horrors und der Notwendigkeit der Befreiung von Konventionen, immer mehr Anknüpfungspunkte in der surrealistischen Poetik des Traums und der Revolte findet, ohne in der surrealistischen Programmatik aufzugehen. Obwohl Bachmanns Prosatexte nicht als Manifeste, Traumprotokolle und automatische Schriften im Sinne der surrealistischen Theorien verfasst sind, zeugen sie von einer subversiven Vorgehensweise mit der Realität und von einer Bildhaftigkeit der Szenen, die gewisse Analogien mit den poetischen Dispositiven der Surrealisten rechtfertigten.

Das enge Verhältnis von Traum und Realität – der Höhepunkt der surrealistischen Poetik – spiegelt sich bei Bachmann in der ständigen Rückbindung der Traum- oder Wachtraumkonflikte an die Nachkriegsrealität wider, die in einer ununterbrochenen Reihe von realitäts- und rationalitätskritischen Bildern in die Sprache einbrechen. Bachmanns Interesse an den nicht-rationalen Gebieten der menschlichen Wahrnehmung korrespondiert mit dem Interesse der Surrealisten an dem Traum als Quelle der poetischen Inspiration, dessen Struktur sowohl auf die Text- und Bildkomposition, als auch auf die Sprache übertragbar ist. Das Schöpfungspotential des Traums und des Wachtraums, sowie deren Kraft, die Imagination zu befreien, ziehen sich in Bachmanns Erzählprosa von den „*Rosamunde*“-Entwürfen und bis zu „*Malina*“ wie ein roter Faden hindurch (vgl. Kap. 5.2.1). Der Eingriff des Nicht-Rationalen (Träume, Visionen, Halluzinationen, Rausch- und Wahnzustände) in den Alltag der Erzählfiguren bedeutet einen radikalen Angriff auf die Kohärenz der Weltwahrnehmung, sowie auf die logischen Denk- und Sprachstrukturen, der den Prozess der Erkenntniserweiterung – das Ziel der surrealistischen Poetik – vorantreibt.

Die Entstellung und Entfremdung der alten Realitätsmuster spiegeln sich auf der

Erzählebene in einer permanenten Sukzession von Traum- und Schreckensbildern, die über ein starkes Irritationspotential verfügen (vgl. Kap. 5.2.2). Durch überraschende Assoziationen, Kombinationen und Verwandlungen von Gegenständen, Figuren und Erzählmotiven rückt Bachmanns Erzähltext hinsichtlich seiner Konstruktionsart und Wirkungsweise in die Nähe des surrealistischen Bildes, dessen „Schönheit“ in der Begegnung von wesensfremden oder entgegengesetzten Elementen besteht (vgl. Kap. 5.2.2.1). Die Metamorphose-Bilder in „*Malina*“ sind Produkte einer systematischen Entfremdung der geschichtlichen und gesellschaftlichen Realitäten der Nachkriegszeit, die Erstaunen und Schock hervorrufen. Die Verwandlungsfähigkeit der Menschen, Orte und Zeiten, die in Bachmanns Prosa an der Schwelle zwischen Psychoanalyse – Freuds Verdichtungs- und Verschiebungsmechanismen der Traumarbeit – und surrealistischer Malerei – die plastisch-bildhafte Umsetzung der ästhetischen Ausdrucksformen der Metamorphose – angelegt ist, dient der Sondierung und Veranschaulichung der verborgenen Seiten der Realität. Hinsichtlich der Konstruktionsart fließen zahlreiche Elemente aus Träumen und Visionen in die Realität des Erzählten hinein und lenken die Aufmerksamkeit auf den Versuch der Bachmannschen Erzählfiguren, den Traum in die Realität zu integrieren.

Innerhalb und außerhalb der Traumbilder rückt der Horror in Gestalt von Gewalt, Mord, Selbstmord oder Sadismus ins Zentrum der gesellschaftlichen Kritik, die durch den Rückgriff auf den „schwarzen Humor“ bis ins Groteske getrieben wird. Wie Breton, der in der Gewalt ein ästhetisches Mittel der Befreiung und den höchsten Ausdruck der Revolte gegen die Konventionen sah, führt auch Bachmann die Metapher „Gewalt“ mit ästhetischen, revolutionären Zwecken ein. In ihrer Erzählliteratur kommt die Zerstörung sowohl als Ausdruck des realen Bösen in den Mord- und Sadismusszenen vor, als auch als Antriebskraft für eine Reihe von Protestaktionen – Selbstmord, Masochismus und Opferinszenierung –, die angesichts der bezweckten Befreiung von gesellschaftlichen Konventionen einem surrealistischen Geisteszustand innewohnt. Indem das Böse einerseits in Vorstellungsbildern, Reflexionen und grotesken Visionen hervorgerufen wird und andererseits als Verkörperung der physischen und psychischen Aggression in Träumen veranschaulicht wird, entwickelt sich Bachmanns Erzählprosa auf einer Metaebene der Interpretation zu einem einzigen und komplexen Bild des Horrors, in dem das dialektische Verhältnis von Gefangenschaft und Freiheit, Gut und Böse, Täter und Opfer – ein wichtiges Thema des Surrealismus – enthalten ist (vgl. Kap. 5.2.2.2). Auf poetologischer Ebene gelten die verschiedenen „Imaginationen des Bösen“ als

conditio sine qua non des Schreibens. In diesem Sinne behauptet das schreibende Ich in einem „*Malina*“-Entwurf: „ich triefe von diesen Worten, und ich habe meinen Orgasmus, weil ich dieses Massaker veranstalte, das ist meine Sexualität, mein Fetischismus, mein Sadismus, mein Masochismus, mein Triolismus, meine entsetzliche und endlose Perversion“ (KA 3.1: 41). Das Schreiben stellt sich als ein ästhetischer Gewaltakt dar, der die Zerstörung mit der Begierde (Lust) vereint.

5.3. „Das Spielfeld ist die Sprache“ – Die Subversion der Sprache und der Entwurf einer „neuen Sprache“

> *„Das Spielfeld ist die Sprache, und seine Grenzen sind die Grenzen der fraglos geschauten, der enthüllt und genau gedachten, der im Schmerz erfahrenen und im Glück gelobten und gerühmten Welt.“*
>
> Ingeborg Bachmann (IV: 304)

Die Sondierung des Unterbewussten, der Abstieg in die tiefsten Dimensionen der menschlichen Seele mit dem Ziel der Erweiterung des Bewusstseinserlebnisses und das Einbauen von Schlaf, Traum, Wachtraum, rauschhaften Halluzinationen in die Realität, die dadurch eine schockierende Gestalt annimmt, zeigen sich in Bachmanns Werk letztendlich immer im Medium der Sprache. Die Experimente mit der Realität, die für ihre Figuren Bestandteil des Lebens sind, sind gleichzeitig auch Experimente mit der Sprache, die schließlich den dichterischen Prozess kennzeichnen. Die Beziehung zwischen dem Dichter und der Welt ist eine zwischen dem Dichter und der Sprache, denn gerade „die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen“[634] bedeutete für Günther Eich, Schriftsteller zu sein. Das Wort bekommt eine befreiende Dimension, es hat nicht *eine* semantische Bedeutung, sondern es schließt auch unbekannte Möglichkeiten in sich ein. Es gilt daher nicht nur an der Sprache zu zweifeln oder die Rolle des Dichters zu bezweifeln, sondern zugleich an die erneuernde Kraft der Sprache zu glauben – eine Dialektik der „Sprachskepsis“ und „Sprachhoffnung“, die für Bachmanns Werk charakteristisch ist.[635] Die wichtigste Schnittstelle zwischen Bachmanns Erzählwerk und den ästhetischen Produktionen des Surrealismus zeigt sich in der Überwindung des

[634] Günther Eich: „Einige Bemerkungen zum Thema ‚Literatur und Wirklichkeit‘“, in: Akzente 3 / 1956, S. 313-315, S. 314.
[635] Peter Fehl sieht die Gleichzeitigkeit von „Sprachskepsis“ und „Sprachhoffnung“ als polarisierend und charakteristisch für die dichterische Sprache Ingeborg Bachmanns. Vgl. dazu Fehl 1970.

Misstrauens gegenüber der Sprache, das, ausgehend von Nietzsches nihilistischer Einstellung zu ihr in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und bis zur Darstellung des Bruchs „zwischen Ich und Sprache und Ding“ in Hofmannsthals „*Brief des Lord Chandos*“ (IV: 188), die Literatur der Moderne in ihrer ganzen Breite geprägt hatte.[636]

Der Glauben an die unentdeckten Möglichkeiten der Sprache, an ihre Positivität, rückt Bachmanns Prosaschriften in die Nähe der surrealistischen Sprachästhetik und der damit verbundenen Radikalität des „neuen“ Ausdrucks. Das zeigt Bachmanns sogenannte Schreibblockade nach der Veröffentlichung des Erzählbandes „*Das dreißigste Jahr*“, die zu einer Revision ihres Schreibens und zu einer Überwindung der Sprachkrise in den „*Todesarten*“-Texten der 1960er Jahre führen sollte. Während Bachmann, angeregt von ihrer philosophischen Lektüre von Wittgenstein und Heidegger, sich noch in ihren poetischen Texten der 1940er und der frühen 1950er Jahre an einer Reihe von Sprachbildern aus dem Bereich der Mystik, Religion und der Musik bediente, um die poetische von der gewöhnlichen Sprache strikt zu trennen, begann sie gegen Ende der 1950er Jahre über den „Konflikt mit der Sprache“ (IV: 191) und über das Verhältnis des Schriftstellers mit der Realität seiner Zeit – der Nachkriegszeit – und der Sprache, zu reflektieren. So nahm sie in ihren „*Frankfurter Vorlesungen*“ (1959/60) Bezug auf Paul Celans Auffassungen über die Dichtung im Band „*Sprachgitter*“ (1959), in denen der Dichter sich die „Entkleidung“ der Sprache durch „eine äußerst harte Überprüfung der Bezüge von Wort und Welt“ (IV: 216) vorgenommen hatte.

Bachmanns Prosatexte der 1960er Jahre, insbesondere die „*Todesarten*“-Prosaentwürfe, zeichneten sich dann durch einen ausgeprägten Beobachtungssinn und eine Umstellung der Sprache auf ihre Selbstreferentialität aus, die den Konflikt des Schriftstellers mit der Wirklichkeit, Gesellschaft und Sprache der Nachkriegszeit nicht nur in verbalen, sondern insbesondere in non-verbalen, post-traumatischen oder dissoziativen Bildern thematisierten. Obwohl Bachmanns Sprachreflexionen durchaus mit einer Kritik gegenüber dem frühsurrealistischen Ansatz des Sprachautomatismus und dem Innovationsansatz des Ästhetizismus in ihren Poetik-Vorlesungen verbunden war[637], soll dies hier nicht generell als eine Kritik der surrealistischen Sprachauffassung interpretiert werden. Breton selbst revidierte seine Automatismus-Theorie bereits ein

[636] Zu den Überschneidungen zwischen dem literarischen Surrealismus und der modernen Literaturtheorie vgl. Hans-Manfred Schuh: „Surrealistische Literaturtheorie und moderne Erzählpoetik“, in: Barillaud / Lange 1991: 13-34.

[637] Zu Bachmanns Sprachkritik der Avantgarde (Surrealismus, Futurismus) und des Ästhetizismus vgl. Arturo Larcati, „‚Gepachtete Bilder‘ und ‚wahre Sätze‘. Zum Problem der gerichteten Innovation in der Ästhetik Ingeborg Bachmanns“, in: Müller-Richter / Larcati 2007: 114-134.

paar Jahre nach der Veröffentlichung des *Ersten Manifestes des Surrealismus*, in dem noch der freie, nicht zensierte, automatische Gedankenfluss als Ursprung dichterischen Schreibens proklamiert worden war. Sein Roman „*Nadja*“ oder Louis Aragons „*Pariser Landleben*“ sind durchkonstruierte Werke, die mit der „heroischen“ Phase des Surrealismus kaum noch zu verbinden sind. Die Sprache weist im Lauf der freien Assoziationen mehr Gemeinsamkeiten mit einem bewusst komponierten Bild von René Magritte als mit einem dem Zufall überlassenen Produkt auf. Es handelt sich dabei um sprachliche Arrangements, die den Eindruck von Spontaneität und Gleichzeitigkeit erwecken, obwohl sie sorgfältig aufeinander abgestimmt sind.

Bachmanns „*Todesarten*“-Entwürfe zeugen von ihrem hartnäckigen Ringen um das passende Wort. Jedoch wird in Bachmanns Erzählprosa ein gewisser Automatismus vorgespielt, damit schwer zu vermittelnde Inhalte wie Schrecken, Gewalt oder Schmerz zum Ausdruck kommen können. Die Traumsprache in „*Malina*“ ist ein Ausdruck der zeit- und raumlosen Aneinanderreihung von Visionen und Traumereignissen; sie ist daher eher Gegenstand als Mittel der Darstellung. Die Spannung zwischen dem Ich und der Welt, die sich durch das gesamte Prosawerk Bachmanns wie ein roter Faden hindurchzieht und in der Doppelgänger-Konstellation Ich / Malina ihren Höhepunkt findet, gilt als die Geburtsstunde einer neuen Sprache, wie sie von der Dichtung Paul Eluards beispielhaft vertreten wurde.[638] Die dichterische Sprechweise oder die poetische Sprache, die sich von der logischen, zweckgebundenen Sprache des Alltags – Bachmanns „vorgefundene(r) Sprache“ (GuI: 84) oder „Gaunersprache“ (II: 108) – unterscheidet, ist die sogenannte „neue Sprache“, die jenseits des eingrenzenden semiotischen Verhältnisses von Bezeichnendem und Bezeichnetem neue Bedeutungsperspektiven schafft.[639] Die surrealistische Sprache ist die poetische Sprache, die eine innere Logik verfolgt; sie ist eine selbstreferentielle Sprache, welche, im Gegenteil zu der verbalen Ausdrucksform, in der ein Wort auf einen bestimmbaren Gegenstand in der Außenwelt verweist, dem poetischen Symbol ausreichend Platz einräumt, damit es sich in allen semantischen und semiologischen Richtungen frei bewegen kann. Wie der Surrealismus sich von anderen Avantgarden (z.B. Dadaismus, Futurismus) dadurch unterscheidet, dass er, neben der Zweckentfremdung der „alten“ Sprache, innovative Sprachformen im Assoziationsfluss entwickelt, die von den

[638] Vgl. dazu insbesondere Edward B. Germain: „Automatism and the Birth of Language“, in: Higgins 1986: 76-86 und Hozzel 1980: 218-219.
[639] Hier berührt sich die surrealistische Sprachauffassung mit Julia Kristevas Symbolbegriff, der von Bohrer als die „Explosion des Semiotischen“ definiert wurde. Vgl. Kristeva 1990 und Bohrer 2004: 173.

alltäglichen Bedeutungen befreit sind und den Schein einer objektiven „Gegen-Sprache“[640] bekommen, verbindet Bachmann in ihrem Werk die radikale Kritik an dieser „vorgefundene(n) Sprache“ auch mit der Erneuerung der Sprache. Im poetischen Entwurf der „neuen Sprache“, der mit dem Postulat der surrealistischen „Gegen-Sprache“ vergleichbar ist, verlieren die Worte in Bachmanns Erzählprosa ihren direkten Bezug zur historischen Wirklichkeit und nehmen traumähnliche oder visionäre Formen (die Utopie-Fragmente in „*Malina*“) an, um die Wirklichkeit in der Sprache *erscheinen* zu lassen und jene somit zu überwinden, während die Wortverbindungen aus der Rationalität der „Gaunersprache“ heraustreten.

Eine selbstreferentielle Sprache, die mit der poetischen Sprache identifiziert wird, ist etwas Rätselhaftes, nicht zuletzt weil sie auf den „reinen Automatismus der Sprache“ zurückführt: „Kinder und Geisteskranke kennen den reinen Automatismus der Sprache, was etwas bedeutet, wissen sie noch nicht oder nicht mehr“ (KS: 189). Die Rückkehr zu einer Sprache, die frei von vorgegebenen Bedeutungen (Assoziationen) ist und so der Sprache der Kinder oder Geisteskranken gleicht, nimmt einen wichtigen Platz in Bachmanns Prosawerken ein („*Alles*“, „*Jugend in einer österreichischen Stadt*“, „*Das Buch Franza*“, etc.) und kann als Grundlage für die Konfiguration einer „neuen“, nicht-artikulierten, mosaikartigen Sprache verstanden werden, die Filiationen zu vielfältigen surrealistischen Artikulationsformen und zur surrealistischen Bildlichkeit aufweist. Bachmanns Text „*Ein Ort für Zufälle*“ oder die „*Wüstenbuch*“-Entwürfe nehmen Bezug auf das schöpferische Sprachpotential des Wahnsinns.[641] Zugleich spiegelt sich in Bachmanns Schriften der kritisch-utopische Entwurf einer Realität, dem die Subversion der vorgegebenen Ordnung vorausgeht, im Entwurf einer Sprachutopie, die zunächst von der Zerstörung der schlechten Sprache ausgeht. Der Erzählband „*Das dreißigste Jahr*“ eröffnet diese Utopie der Sprache, die sehr häufig als Gegenstand der Darstellung in die konkrete Handlungsebene eingebracht wird.[642] Dadurch erfüllt das Wort in Bachmanns Texten eine ähnliche Rolle wie im Surrealismus – es ist nicht nur ein Sammelsurium von verschiedenen Bedeutungen, sondern auch ein pikturales Element des Erzähltextes, das sich in seiner Vielfältigkeit zeigt. Bild und Wort treten sowohl

[640] Vgl. Dupuis 1979: 82-83.

[641] In ihrem Beitrag zu Bachmanns künstlerischer und journalistischer Prosa betont Bettina Bannasch die kreative Rolle des Wahnsinns für die Entdeckung neuer sprachlichen Artikulationsformen: „Der Irrsinn, so entwickelt es Bachmann in der Büchnerpreisrede und in den folgenden Prosawerken, kommt von außen und fährt in die Menschen ein. Die Kranken jedoch sind nicht allein Opfer dieses Wahnsinns, der von ihnen Besitz nimmt, sondern in ihrer Krankheit artikuliert sich zugleich eine schöpferische Potenz“ (vgl. Bannasch in: Albrecht / Göttsche 2002: 172-183, S. 180).

[642] Vgl. Ahn-Lee 1991: 75-98. Zur Bedeutung der Utopie für Bachmann vgl. Weigel 1999: 482-496.

miteinander als auch mit dem Betrachter dieses intermedialen Arrangements in einen Dialog ein, und ermöglichen damit auch „die Transformation formaler Strukturen im repräsentierenden Medium“[643]. Jens Schröters benutzte hierfür den Begriff der „transformationalen“ Intermedialität oder der „Re-Repräsentation“.

Die Untersuchung im letzten Kapitel widmet sich dem Prozess der *Entstellung* („*détournement*“) und *Entfremdung* („*dépaysement*“) der Sprache in Bachmanns Prosa, der einerseits Gemeinsamkeiten zur surrealistischen Collage-Technik aufweist und sich andererseits vom Automatismus der frühen Text- und Bildproduktion im Surrealismus distanziert. Dabei richtet sich das Augenmerk auf Bachmanns Sprachkonstruktion und -darstellung, die gewisse Affinitäten zur surrealistischen Bild- und Wortcollage aufweist, während die theoretische und philosophische Dimension von Bachmanns Sprachdenken, die in der Forschung sehr häufig thematisiert wurde, nicht gesondert berücksichtigt wird.[644] Für diese neue Fragestellung nach der poetischen Verwandtschaft zwischen der Sprache des Surrealismus und Bachmanns Sprache sind *das Gestaltungsprinzip* (der Akt der Produktion) und *die Wirkungsästhetik* (der Akt der Kommunikation) die Eckpfeiler der Argumentation. Durch den Einbau von wesensfremdem Sprachmaterial in den Erzähltext (Zeitungsberichte, Musikpartituren, Bild- und Fotobeschreibungen, Traumsprache) und die Verwendung von Fachbegriffen (Musik, Technik, Sport, Geologie, Journalismus), Fremdwörtern, graphischen Zeichen und Markierungen (Kursivdruck), sowie durch Wortassoziationen, Variationen, , Unterbrechungen, Wiederholungen, Auslassungen, Sprachspiele (u.a. Homophonie, Polysemie, Wortumstellungen, Komposita, Sprichwörter, „Kofferwörter“), Konditionalsätze und Orthographie-Veränderungen wird Bachmanns Sprache als ein vielfältiges „Spielfeld“ erfasst, das an die surrealistischen Sprachspiele erinnert. Das Bedeutungsfeld verschiebt sich ständig und die Kommunikation wird jedes Mal auf neue Grundlagen gestellt.

5.3.1. „Détournement“ oder die Entstellung der Sprache

In einem Interview erläuterte Ingeborg Bachmann die Unterschiede zwischen der gesprochenen und der poetischen Sprache und setzte sich zugleich für den dichterischen

[643] Todorow 2012: 402. Ferner zum Phänomen der „textuellen“ und „innertextuellen“ Intermedialität in der Essayistik von Robert Walser vgl. Todorow 2006: 235ff.
[644] Vgl. dazu besonders Joachim Eberhardt: „Sprachphilosophie und poetologische Sprachreflexion“, in: Albrecht / Göttsche 2002: 214-216 und Kap. 4.4 in der vorliegenden Arbeit.

Umgang mit der Sprache ein, der das „Zerschreiben“ der sogenannten „Sprache aus Phrasen“ voraussetzt: „da kann ein Schriftsteller sich nicht der vorgefundenen Sprache, also der Phrasen, bedienen, sondern er muss sie zerschreiben. Und die Sprache, die wir sprechen und fast alle sprechen, ist eine Sprache aus Phrasen“ (GuI 1983: 84).[645] Mit Blick auf Celans frühe Lyrik der „leuchtenden dunklen Worte“ (IV: 191), ist diese Interview-Aussage eine Form des Engagements für die Verrätselung der geschriebenen Sprache, die als „schwer verständlich“ und „rätselhaft“ gelten soll (GuI 1983: 84). Die Sprache wird nicht zerstört, sondern verschiedenen dichterischen Versuchen ausgesetzt, die zu ihrer Codierung beitragen. Die Verwirrung, die Irritation und der Schock auf der Leserseite stellen sich als Reaktionen auf die Veranschaulichung des Unsichtbaren, Geheimnisvollen, Rätselhaften in der Dichtung dar. In der „neuen Sprache“ treten Bilder des Innenlebens – Ängste, Fantasien, Träume, Halluzinationen, Hoffnungen – ans Licht, die den Leser durch ihre chiffrierten Botschaften verunsichern und provozieren.

Die Tendenz der Ent-Literarisierung und Visualisierung des poetischen Diskurses durch seine bewusste Verankerung in der Bilderwelt des Inneren ist ein Hauptmerkmal des rumänischen Surrealismus, mit dem Paul Celan vor seiner Reise nach Wien und vor seiner Bekanntschaft mit Ingeborg Bachmann in Kontakt kam. Gellu Naum betrachtete in seinem Text „*Taube Tinte*“ aus dem Prosaband „*Das verbotene Schreckliche*“ die Dichtung in ihrer höchsten Komplexität und definierte den Schreibprozess und die Rolle des Dichters neu: „Was wir zu zerstören haben: die Poesie. Was wir zu erhalten haben: die Poesie. Woraus wir ohne weiteres ersehen, dass die Poesie zweierlei deutlich verschiedenes ist.“[646] Im „*Schloss der Blinden*“ erfahren die Leser Naums, dass „einzig und allein die Sprache des Poeten, inkohärent noch und vage, diese Sprache der *Perturbation*, nur sie handelt und verändert“.[647] Angesichts dieser europäischen Entwicklung der surrealistischen Sprachkonzeption nach 1945 wird nachvollziehbar, dass sich die sprachliche Entstellung, Umformung und Provokation in Bachmanns Prosa an die surrealistische Autonomie der Sprache anlehnte, die als eine Grundvoraussetzung für die Erneuerung der Weltvorstellungen galt. Bachmanns Utopie des „schönen Buches“ in „*Malina*“ entspringt der Suche nach einer entsprechend utopischen,

[645] Auf diesen Unterschied verweist Gisela Brinker-Gabler: „Was die Faszination der Figuren Bachmanns ausmacht, ist, dass sie sich immer wieder auf den Weg zu einer anderen Erfahrung machen und das heißt einem anderen Gebrauch des Wortes, das widerständig zum Ausnahmezustand und der vorgefundenen Sprache ist, dem Ver-Sagen, und richtungsweisend für einen neuen Gebrauch der Sprache, der aus dem Wort erwächst, sein Ver-Sprechen.“ Vgl. Gisela Brinker-Gabler: „Ausnahmezustand: Gesetz und Sprache bei Bachmann und Agamben“, in: Agnese / Pichl 2009: 125-133, S. 133.
[646] Naum in Behring 1988: 251.
[647] Naum zit. mit Hervorhebung n. Pop, in: Naum 1993: 242.

„schönen Sprache“, in der die Wörter von ihren Sinnfixierungen befreit sind und einer neuen Weltvorstellung gerecht werden können. In einer Rezension des Erzählbandes „*Das dreißigste Jahr*“ wird der Ansatz der „Sprache als Verwandlung der Welt“[648] in Bachmanns Prosa richtig erkannt.

Eine der Techniken, die Bachmann verwendet, um die phrasenhafte Sprache zu „zerschreiben“ und ihr eine rätselhafte, vage und provokative Dimension zu verleihen, ist die Collage. Trotz der Tatsache, dass die Tradition der Collage bis in die Antike zurückreicht und dennoch das Collage-Prinzip als ein Phänomen der europäischen Moderne (Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Dadaismus, Surrealismus) erfasst wird[649], d.h. keine Entdeckung des Surrealismus ist, unterscheidet sich die surrealistische Collage von den kubistischen *papiers collés*, der Merz-Kunst von Kurt Schwitters und der dadaistischen Montage von Hannah Höch (vgl. Kap. 3.1.) dahingehend, dass sie nicht auf ein Endprodukt (Merzgedicht, Fotomontage, etc.) ausgerichtet ist, sondern sich als ein Akt der subversiven Produktion versteht. Während die Collage im Kubismus oder Dadaismus als (statisches) Fertigprodukt vor Augen geführt wird, stellt sich die surrealistische Collage – durch ihre medialen Grenzübertritte – als ein dynamischer Produktionsprozess dar, der vor den Augen des Betrachters verschiedene Formen annehmen kann. Diese Spezifizität der surrealistischen Collage, die von Elza Adamowics in einer ausführlichen Studie untersucht wurde[650], ist es, in der sich Bachmann und der Surrealismus in der Schreibpraxis begegnen. Selbst der Automatismus der frühen surrealistischen Text- und Bildproduktionen wird mit der Entwicklung des Surrealismus von der Collage abgelöst.[651] Laut Adamowicz schien die surrealistische Collage mit der Zeit sogar zu einer Kritik an der ursprünglichen Theorie des Automatismus zu avancieren, da die Collage-Technik eine bewusste methodische

---

[648] Horst Bienek: „Lieblingskind der deutschen Publizistik“, in: Rheinische Post v. 23.07.1961.

[649] Vgl. „Collage / Montage”, in: Hubert van den Berg / Walter Fähnders 2009: 65-67, S. 66. In der vorliegenden Arbeit wird der Begriff *Collage*, der oft mit der bildenden Kunst und der Musik assoziiert wird, auch im Sinne von literarischer, filmischer oder fotografischer *Montage* verwendet. Dadurch werden die Anschlussstellen zwischen Bachmanns Collage-Technik und der surrealistischen Collage unabhängig von der Kunstform (Literatur, Malerei, Musik, Fotografie oder Film) leichter zu erkennen sein.

[650] „Surrealist collage cannot be reduced to a cutting and pasting technique, a material practice of collating distant realities. It is also, and more essentially, a creative act of *détournement*, through the subversive manipulation and creative transformation of ready-made elements, forging the surreal out of fragments of the real, suggesting the *merveilleux* through the combination of banal and defunct images, clichés and rewritten texts. It is essentially a semiotic practice of transforming pre-formed iconic or verbal messages.” Und weiter: “I propose a reading which considers surrealist collage as a process rather than a product, an experimental mode of textual and pictorial production more than a fixed genre, a disruptive activity, not a static form.” Vgl. Adamowics 1998: 17, 25.

[651] Ulla Westerweller betont die Tatsache, dass selbst Breton, „einer der größten Fürsprecher der ‚écriture automatique‘“, die Technik des Automatismus nach 1934 nicht mehr benützte. Vgl. Westerweller 1992: 50.

und zielorientierte Neuanordnung von verschiedenen Elementen in einem künstlerischen Werk und daher keine beliebige, dem Zufall überlassene Konstruktion sei.[652] Diese klare Abgrenzung der surrealistischen Collage von den anderen Collage-Techniken innerhalb der Moderne und insbesondere der Avantgarden erleichtert es, Parallelen zu Bachmanns Texten herzustellen, deren Brüchigkeit und Unvollständigkeit auf den dynamischen Prozess der Produktion zurückzuführen sind und eben nicht auf ein fertiges Produkt abzielen. Die fragmentarische Darstellung oder die sprunghafte, lückenhafte Konstruktion der Biographien, Handlungsstränge, Monologe und Dialoge in Bachmanns Prosa erinnern an die surrealistischen Collagen, Montagen und Assemblagen, in denen die Zäsuren, die Schnitte oder die Zwischenräume in den Vordergrund treten und dem Betrachter / Leser die Freiheit der Interpretation in einem „Akt der Animation"[653] gewähren. Eine solch intermediale Handhabung und Verschränkung war auch den surrealistischen Produktionen eigen.[654]

Im Folgenden soll dem Prozess der Entstellung des sprachlichen Ausdrucks und mithin dem subversiven Charakter der Sprache in Bachmanns Texten besondere Bedeutung beigemessen werden, da hier die Parallelen zur Collage-Technik im Surrealismus besonders deutlich werden. Im Wesentlichen handelt es sich dabei um Bachmanns Konzept der „schönen Sprache", das sich von der Sprache der Gewalt der frühen surrealistischen Texte kritisch distanziert und sich gegen die raffinierten und subtilen Manifestationen der Gewalt positioniert. Für die Darstellung des gesellschaftlichen Schreckens, der individuellen und kollektiven Zerstörung wechselte Bachmann in den 1960er Jahren zur Prosa, in der sie bis hin zur sprachlichen Subversion und „Unsagbarkeit" experimentieren konnte. So behauptet Guiomar Topf in Bezug auf Bachmanns „*Requiem für Fanny Goldmann*" zu Recht: „Die Abwendung von der Poesie und der Metapher, hin zur Prosa und zur Metonymie eröffnet neue Möglichkeiten der Subversion sprachlicher und sozialer Gemeinplätze".[655] Diese subversive Intention der Autorin ist selbst in den posthumen Gedichten zu finden, deren

---

[652] Vgl. Adamowicz 1998: 14.

[653] Laut Hans Belting entsteht das Bild durch den Betrachter selbst, es ist das Ergebnis seiner persönlichen Assoziationen, Erinnerungen und Vorstellungen. Vgl. hierzu Belting 2001: 30-31.

[654] Im Gegensatz zur „Monomedialität" (die Wahrnehmung eines einzigen Mediums) und „Intramedialität" (die Wahrnehmung der Beziehungen innerhalb eines einzigen Mediums), würden in der „Intermedialität", die „grundsätzlich als Grenzüberschreitung, als Bruch zwischen zwei oder mehr Medien, als Transgression oder auch als Transformation" definiert wird, „die Schwellenphänomene, die Zwischenräume, Passagen und Vernetzungen eine entscheidende Rolle" spielen (vgl. Todorow 2012: 399f.).

[655] Guiomar Topf: „Zur Problematik einer ‚weiblichen Ästhetik' in Ingeborg Bachmanns *Requiem für Fanny Goldmann*", in: Pichl / Wagner 2008: 308-320, hier S. 315.

Ton, im Vergleich mit der Erzählprosa, sich bis zur „Aggressivität und Wut“[656] steigert.

Allgemein lässt sich Bachmanns Hinwendung zur literarischen Prosaform und insbesondere die Phase nach der Veröffentlichung des Erzählbandes „*Das dreißigste Jahr*“ mit einer „Veränderung der literarischen Methode“ in Verbindung bringen, die eine „ganz neue, realistisch-surrealistische Textarbeit“[657] voraussetzt. Die Arbeit an dem „*Todesarten*“-Projekt heißt für Bachmann weiterhin eine mühsame Spracharbeit, und, was sich aus dem ersten Erzählband als Kritik an der „vorgefundene(n) Sprache“ herauslesen ließ (*Jugend in einer österreichischen Stadt, Alles, Das dreißigste Jahr,* etc.), bekommt jetzt die Dimension einer Erneuerung. In den „*Todesarten“*-Texten wird der spielerische Umgang mit der Sprache vorgezogen. Neue Bedeutungen entstehen aus Wort- und Satzkombinationen, die auf altbewährten Grammatikmustern aufbauen. Mit einem ähnlichen konstruktiven Ansatz gingen auch die Surrealisten an die Sprache heran. In ihren sprachlichen Innovationen, im Gegensatz zum Dadaismus achteten sie auf traditionelle Grammatikregeln und Sinnstiftungsmechanismen. Auf der Sprachproduktionsebene sind es zunächst die Wortspiele in Bachmanns Erzähltexten, die gewisse Spuren zu den surrealistischen Sprachcollagen zurückverfolgen. Obwohl Bachmanns Schreibtechnik mit den kollektiven Elementen in den ursprünglichen Textproduktionen der Surrealisten (u.a. „cadavre exquis“, „jeu de la définition“, „jeu des conditionnels“[658]) keine Gemeinsamkeiten aufweist, lassen sich in ihren Prosatexten eine Reihe von Sprachspielen ausfindig machen, die Ausdruck eines subversiven Umgangs mit der Sprache, der Sprachentstellung im Sinne von „Verformung und Verdichtung“[659] sind. Die Tatsache, dass Ingeborg Bachmann den surrealistischen Gruppenspielen fern steht, ist kein ausreichendes Kriterium für die Verleugnung ihrer Beziehung zu den surrealistischen Sprachproduktionen. Selbst manche Surrealisten waren am kollektiven Textproduktionsverfahren nicht beteiligt und bestanden dennoch auf einem individuellen Umgang mit der Sprache. Marcel Duchamp, Robert Desnos

---

[656] Zum Umgang mit dem Gewalt-Topos in Bachmanns Gedichten aus dem Nachlass vgl. den Sammelband von Arturo Larcati und Isolde Schiffermüller, insbesondere den darin enthaltenen Aufsatz von Arturo Larcati: „‚An das Fernmeldeamt Berlin‘. Zu einigen Problemkonstanten in Ingeborg Bachmanns posthumen Gedichten“, in: Larcati / Schiffermüller 2010: 105-133, S. 126.

[657] Vgl. dazu Gehle 1995: 170-171. Auf diese Stelle verweist auch Susanne Dreisbach in ihrer Magisterarbeit „Ingeborg Bachmann. Zeitkritik und Utopie im Werk der Österreicherin“ (2008). Für sie ist Bachmanns Registerwechsel mit einer neuen Intention verbunden. Bachmanns Schreiben thematisiere in der neuen „*Todesarten*“-Schaffensphase „in bedrückend surrealistischer Art die Überschreitung der Grenzen zwischen Ich und Außenwelt, die sich in Ingeborg Bachmann alptraumartig vollzieht“ (Dreisbach 2008:21).

[658] Zu den surrealistischen Spielen vgl. Convents 1996.

[659] Xavière Gauthier spricht von surrealistischer Textentstellung als „Verformung und Verdichtung”, die mit einem Verbrechen oder Mord an dem Text vergleichbar sind. Vgl. hierzu Gauthier 1980: 248.

oder Max Ernst experimentierten mit der Sprache auf eine individuelle Art und Weise. Die innovativen, spielerischen Wortkombinationen „*Anémic cinéma*“ (Duchamp), „*Rose Sélavy*“ (Desnos), „*La femme 100 têtes*“ (Ernst) einerseits und die Sprache in „*Nadja*“ (Breton) andererseits, machen die Differenzen bezüglich des Sprachgebrauchs selbst unter Surrealisten deutlich. Es gibt, so Ulla Westerweller, keine „typische surrealistische Sprache“, denn „die Poesie Bretons gleicht nicht den ausschweifenden Sprachspielen von Desnos, den Gedichten Eluards oder den Texten von Aragon.“[660] Dennoch identifiziert sie eine Reihe von Merkmalen, die „in mehr oder weniger starkem Maße die Werke aller surrealistischen Autoren charakterisieren.“[661] Dazu zählen u.a. Wortspiele, Sprichwörter und Konditionalsätze.

Diese Lust am Spiel mit der Sprache kennzeichnet Bachmanns Erzählprosa, die sich dadurch in die Tradition der literarischen Produktionen der Moderne einschreibt.[662] Die Texte enthalten Wortspiele (Oxymora, „Kofferwörter“), Sprichwörter, Definitionen, Vergleiche, Wiederholungen, Wortverflechtungen, Orthographieveränderungen und Konditionalsätze, die sowohl der Sprachentstellung als auch der Spracherneuerung dienen. In diesem ambivalenten Verhältnis zur Sprache, mehr als im reinen „spielerischen“ Umgang mit der Sprache, liegen Bachmanns Affinitäten zum surrealistischen Sprachverständnis. Das bildhafte Nebeneinander- und das sprachliche Nacheinander-Stellen von widersprüchlichen Sachverhalten und semantischen Gegensätzen, die in der Stilfigur des Oxymorons in Paul Celans Frühwerk (u.a. „*Schwarze Flocken*“, „schwarze Milch“ in „*Todesfuge*“, die blühende Axt in „*Ich höre, die Axt hat geblüht*“) ihren Höhepunkt fanden, folgte den Spuren der surrealistischen Collage, die das Prinzip der Gleichzeitigkeit in der bildnerischen oder literarischen Darstellung von widersprüchlichen Elementen wie Ferne und Nähe, Außen und Innen, Oben und Unten zum Leitprinzip der Produktion erhoben hatte (vgl. Kap. 5.1).

---

[660] Westerweller 1992: 57.

[661] Ebd. Typisch für die Sprache aller Surrealisten seien, so Westerweller, das „Sprachgebilde“ (wobei es im Surrealismus zwischen Metapher, Vergleich und Bild nicht zu unterscheiden sei), die Wortspiele (Polysemie und Homophonie), die Verwendung von Sprichwörtern, „Kofferwörtern“ („Mots-valises“) und die Orthographieveränderungen (Experimente mit der Schreibweise von Wörtern oder Sätzen). Auf diese Charakteristika greife ich in diesem Kapitel zurück, wenn ich die Parallele zwischen Bachmanns Sprache und der „surrealistischen Sprache“ herstelle.

[662] Zum Begriff des „Spielerischen” in der Moderne, der auf Ludwig Wittgensteins Verständnis von „Sprachspiel“ als die Manipulierung und Verwendung des Materials Sprache zu literarischen Zwecken zurückgreift, vgl. Noble 1978: 77-89. Bachmanns Spiel mit der Sprache, das von ihrer Aussage, „das Spielfeld“ sei „die Sprache“ (IV: 304) unterstützt wird, setzt spätestens mit dem „*Todesarten*“-Projekt an. Die 1971 datierte Behauptung, es ginge Ingeborg Bachmann „weder um sprachliches Experimentieren noch um ein Experimentieren mit dem Thema Sprache“, denn „Sie lehnt das Spiel mit der Sprache sogar ganz entschieden ab“ (Angst-Hürlimann 1971: 104) wird selbst von den Aussagen Bachmanns widerlegt.

Allerdings überwand das Oxymoron in seiner Zusammensetzung der widersprüchlichen Teile in einer elaborierten Stilfigur die surrealistische Technik der Nebeneinanderstellung von beliebigen Gegensätzen, die erst im Prozess der Rezeption ihre Bedeutungen entfalten und nicht die Bedeutungen bereits in sich mittransportieren.

In ihren Erzählungen macht Bachmann häufig Gebrauch von solchen Oxymoron-Konstruktionen und Oppositionen, wie beispielsweise „der unfruchtbar Fruchtbaren" (II: 104), „eines frevellosen Frevels" (II: 110), „die unheilig-heilige Familie" (II: 270), „Beunruhigung und Beruhigung" (KA 1: 18), „das überhelle Dunkel" (KA 1: 21), „Un-Fortschritt" (KA 1: 172), „erfolglos erfolgreich" (KA 1: 360), „verfreundfeindet" (KA 1: 348); „lustlos-tatenlos" (KA 4: 336) oder in ganzen Sätzen wie: „Keine Zeit, denn es ist Zeit" (KA 1: 23); „Er duldet und duldet nicht. Hasst und hasst nicht. Kann nicht dulden und kann nicht hassen" (II: 130); „das Ende, das kein Ende findet" (II: 258); „Wir unteilbar, geteilt durch jeden einzelnen" (II: 275); „die Taten sind eben die Untaten" (KA 4: 216); „sie berührt das Freundliche, das Feindliche" (KA 4: 239); sie „dachte an ihr Glück und ihr Unglück, und dass ihr Glück sie nicht glücklich machte, aber ihr Unglück beinahe schon zu einem Glück wurde" (KA 4: 497). In den Roman-Entwürfen wird Malina als „leidenschaftlich gleichgültig" (KA 3.1: 8) dargestellt. Bachmanns Gebrauch von Oxymora zeigt die Nähe und gleichzeitig die Distanz zur surrealistischen Wortkombinatorik. Bei Bachmann ist jedes narrative Arrangement eine Vernetzung von Ideen, Gedanken und Bedeutungen, die vor dem Hintergrund der Zerstörungen des Zweiten Weltkrieges und der Wiederaufnahme faschistischer Muster in menschlichen Beziehungen der Nachkriegsgesellschaft scharfe kritische Akzente setzt. Der gleichen Funktion des Oxymorons bediente sich auch Paul Celan in der berühmten „*Todesfuge*" – einem wahrscheinlich im Jahr 1944 noch in der Bukowina veröffentlichten Gedicht –, in der die „schwarze Milch der Frühe" für das Grauen und die Gewalt von Ausschwitz steht. Diese ausgeprägte historische und sozialkritische Funktion der Stilfiguren bei Bachmann oder Celan entfernt beide Dichter von der surrealistischen spielerischen Sprachauffassung.

Darüber hinaus verdeutlicht auf der Wortspielebene eine Reihe von Beispielen für Homophonie, Mehrdeutigkeit (Polysemie) und Wortverflechtungen (Komposita) in Bachmanns Prosa ihr ambivalentes Verhältnis zur Sprache – zwischen Sprachzerstörung und Spracherneuerung, Spielfreude und Sprachkritik. Trotz dieser Widersprüchlichkeit, die das Verhältnis der Surrealisten zur Sprache durchgehend prägten, setzt sich Bachmanns Konzept der Sprachutopie, das viel näher an Celans unerreichbaren und

unauffindbare „*Meridian*“ als an die absolute Befreiung der Sprache von ihrer utilitaristischen Funktion (Bretons „*Wörter machen Liebe*“) heranreicht, über die surrealistische Sprachauffassung hinweg. Die neue Sprache, an die Bachmann sich herantastet, ist und bleibt ein utopischer Ausdruck von Emotionen, Fantasien, Träumen und Schönheit. Über den Umweg einer zerstörten, bruchstückhaften Sprache, die an die Kriegszerstörungen anknüpft, rücken Bachmanns Prosatexte eher in die Nähe des rumänischen Surrealismus, der den Hauptakzent auf Zerstörung und Chaos setzt.[663] Beispielsweise gelingt es Gellu Naum in seinen Erzählungen eine (alp)traumähnliche Atmosphäre zu schaffen, wo Raum- und Zeitgesetze aufgehoben werden, schreckliche Gestalten sich in einem zeitlichen und räumlichen Kontinuum bewegen, schweben, fliegen, der menschliche Körper von seinem Schatten abgetrennt ist, die Leichen auf dem Rücken getragen werden oder die Frau als geheimnisvolle Begleiterin in delirösen Landschaften am Anfang und Ende der Welt auftaucht. Der Text „*Das Schloss der Blinden*“ ist eine solche apokalyptische Vision über die Welt, die ihre Korrespondenz auf dem Gebiet des Schlafs und des Traums findet[664] und Ähnlichkeiten mit Bachmanns Berlin-Text „*Ein Ort für Zufälle*“ aufweist.

Bachmanns Rückgriff auf die sprachliche Kombinatorik färbt teilweise die Prosa in surrealistischen Tönen und ruft eine Reihe von neuen Assoziationen hervor. Ein Wort oder mehrere Wörter bekommen durch die die partielle Verformung neue Bedeutungen, wie im Fall folgender *Homophone*: „ägriert“/ „agaciert“ (KA 1: 92), „Opfer“/ „Oper“ (KA 2: 57), „Zauderer, Zauberer“ (KA 2: 67), „englische Küsse“/ „angelische Küsse“ (KA 2: 186f.), „Rannachserie“/ „Rannerserie“ (KA 2: 192), „herzhaft, scherzhaft“ (KA 2: 193), „Was die Wüste barg (...), das war so karg“ (KA 2: 256), „Apokryph“/ „Apograph“ (KA 3.1: 29), „Sommermoden“/ „Sommermorde“ und „Wintermode“/ „Wintermorde“ (KA 3.1: 103), „Wien“/ „Wein“ (KA 3.1: 121), „Revolution“/ „Resolution“ (KA 3.1: 126), „Mücken“/ „Tücken“ (KA 3.1: 319), „Wulf“/ „Wolf“ (KA 3.1: 331), „Todesarten“/ „Todesraten“ (KA 3.1: 633), „Erztraum“/ „Herztraum“ (KA 4: 48), „Cernia“/ „Ernie“ (KA 4: 59), „strangers in the night“/ „tender is the night“ (KA 4: 62), „Klumpen“/ „Kuppeln“ (KA 4: 217), etc. Bachmanns Homophone erfüllen einerseits die spielerische, befreiende Funktion der surrealistischen Homophone und andererseits die Rolle einer eigenen, verschlüsselten Botschaft, die auf Gewalt, Tod, Hilflosigkeit und Kriegszerstörung verweist.

---

[663] Vgl. hierzu Wiedemann 1985: 119-120.
[664] Vgl. dazu Pop 1969: 252-265, S. 263.

Hinter der ludischen Fassade verstecken sich in Bachmanns Sprachspielen bittere Erfahrungen mit der Realität, gewalttätige Handlungen und zerstörerische Erlebnisse. Dieses dialektische Verhältnis kommt in einem Entwurf zur Figur Fanny zum Ausdruck, als Toni Marek sich an seine Geliebte gleichzeitig mit „Barbara, mia Barbara“ und „Meine Barbarische“ wendet (KA 1: 145-147). Gespielt wird in Bachmanns Prosa außerdem mit Buchstaben, Silben und Wörtern im Rahmen von ungewöhnlichen *Zusammensetzungen* und Inversionen. Einige Beispiele seien hier noch erwähnt: „die leeren Hände aller. Aller alle leeren Hände“ (II: 227); „Köpfe und Kopfpreise“ (KA 1: 171); „Schöneanna, Naschöne, Annaschöne, Allegra, Anemone, Ada, Anabelle, Alba, Angela“ (KA 2: 11), „Krankheit der Zeit und die Zeitkrankheit“ (KA 2: 81); „die Enteignung des geistigen Eigentums“ (KA 3.1: 57); „schwarze Schnecken, schneckige Lockerln“ (KA 4: 32); „Mädchen-Frau“/ Frau-Mädchen?“ (KA 4: 195); „kleines Liebes“/ Liebes Kleines“ (KA 4: 202); „Josef-Weniger-Sehen. Weniger-Von-Josef-Sehen“ (KA 4: 266), etc.

Die im Surrealismus viel betonte befreiende Funktion der Sprache tritt durch die Häufung von Komposita in Bachmanns Prosa noch stärker in den Vordergrund. Dafür stehen Wortverflechtungen wie „Mozartkugelaugen“ (KA 4: 44), „Puppenporzellanfinger“ (KA 4: 224), der „Weißt-Du-Noch-Moll“ (II: 122), die „Zahlenspiele und Wortspiele, Traumspiele und Liebesspiele“ (II: 262), die „Eintagsfrauen, Wochenendfrauen, Lebenslangfrauen“ (II: 255), „das angestrengte die Augen-überall-haben“ (II: 188), die „Luft, Nachtluft, Küstenluft, Grenzluft“ (II: 254), „Steinblau und Sternenweiß“, „Windblut“ (KA 1: 19), die „Jaliebe und Nichtliebe“ (KA 1: 58), das „Reichskind, Durchhaltekind, Volk-ohne-Raum-Kind“ (KA 1: 312), „Frauundmann“ (KA 1: 413), „mein Terre-à-terreleben, mein Lifeintheclouds, mein ZwischenPragTriestundBudapestleben“ (KA 3.1: 69), „mein Malinafeld und mein Ivanbett“ (KA 3.1: 30), Ivans „Michvorsichherschieben“ (KA 3.1: 125), das „Denkenwollensein“ (KA 3.1: 131), „weißderhimmelwas“ (KA 3.1: 183), der „Kann-mich-an-nichts-erinnern-Typ“ (KA 3.1: 585) usw.

Diese Art der Zusammensetzung von Wörtern in der Prosa zeigt deutlich wie breit die Autorin assoziiert, wenn es um die Befreiung der Wörter von ihren herkömmlichen Bedeutungen geht. Wie bei den sprachlichen und bildlichen Collagen der Surrealisten werden zwei oder mehrere weit auseinanderliegende Sprachrealitäten auf einer Ebene zusammengeführt, wobei Bachmanns Schreibart von vielen Komposita (mit / ohne Bindestrich) den dialektischen Prozess der Auflösung und Neuentstehung von

Bedeutungen noch radikaler wie im Surrealismus erscheinen lässt. Diese paradoxe, gleichzeitige Anwesenheit von Sinn und Nicht-Sinn in der gleichen Sprache eröffnet einen semantischen Raum, in dem neue Bedeutungen plötzlich am Rande der alten Bedeutungen auftauchen. Bachmanns zu Beginn dieses Kapitels erwähnte Metapher der Sprache als Stadt verweist auf das Zusammenwachsen von Zentrum und Peripherie, auf das „Transgressive“ und zugleich „Nicht-Transzendentale“, auf die Störung der zentralen Einheit, der Kohärenz und der Kohäsion durch Sinnextension und auf die Hinterfragung der festgelegten semantischen Codes. Dies wird teilweise auch von dem Rückgriff auf mehrdeutige Begriffe oder *Polyseme* unterstützt. Für Nadja, die Simultandolmetscherin aus Bachmanns Späterzählung „*Simultan*“, sind die „Verbindungen“ das Wichtigste im Leben (KA 4: 71). Neben der Bedeutung von Wortverbindungen, die für das Dolmetschen wichtig sind, gilt das Wort auch als Bestandteil von Zusammensetzungen wie „Zugverbindungen“ oder „Busverbindungen“, die auf Nadjas permanentes Unterwegssein durch die Natur ihres Berufs hinweisen. An anderen Orten wird der gleiche Sinn durch zwei unterschiedliche Wörter ausgedrückt, wie im Fragment „*Besichtigung einer alten Stadt*“: „Nur eine Nonne darf mit uns sprechen, alle anderen Nonnen *beten* für sie, *bitten* für sie“ (II: 279, H.v.m.). Mehrdeutig sind auch die Begriffe „Vorstellung“ und „vorstellen“ im Roman „*Malina*“ (vgl. KA 3.1: 548).

Eine weitere Sprachbesonderheit, die Bachmanns Erzählsprache in die Nähe der surrealistischen Collage-Technik rückt, ist der Rückgriff auf Sprichwörter, Definitionen, „Kofferwörter“, Wiederholungen, Vergleiche und orthographische Veränderungen. Der Unterschied zum Surrealismus besteht im Intentionalitätsgrad solcher Collagen, d.h. die von dem gewöhnlichen Textverständnis abweichenden Stellen in Bachmanns Prosa werden systematisch in den Erzähltext eingebaut. Die Ähnlichkeiten wiederum liegen im Bildlichkeitsgrad der oben erwähnten Sprachkonstituenten. *Sprichwörter* wie „wenn einer in die Grube gefallen ist, die er einem anderen grub“ (II: 111), „man kann doch nicht <von> einem Hasen verlangen, dass er Fuchs wird“ (KA 4: 153) oder „Der letzte Abend wurde von der Katze gefressen wie der Vogel, der am Morgen singt“ (KA 2: 201) stellen sich nicht als die einfache Übernahme von Sprichwörtern in ihrer reinsten Form dar, sondern sie werden fast nahtlos, ohne Einführungszeichen in den Text eingebaut, um die Wirkung der vor- oder nachkommenden Teile zu stärken.

Eine ähnlich „vorausschauende“ Rolle spielen die Versuche, abstrakte Begriffe wie Liebe, Leben, Mensch oder Krieg zu definieren. Im Unterschied zu den

surrealistischen Definitionen, die spontane Produkte der menschlichen Kreativität sind, sind die *Definitionen* in Bachmanns Texten bewusste Mittel der Bewältigung von schmerzhaften Erlebnissen. In diesem Zusammenhang kann die Liebe ein „Gespenst“ (KA 1: 49) oder „ein sanfter Schmerz in einer Morgenstunde bei zugezogenen braunen Vorhängen“ sein (KA 2: 223), während das Lieben sich als „seelische(s) Nasenbohren“ (KA 1: 328) darstellt. In Formulierungen wie, der Mensch ist „ein Furunkel“ (KA 2: 239) und das Leben „das, was man nicht leben kann“ (KA 3.1: 638) oder in den Definitionen von Krieg und Wüste nimmt das Phänomen der Ambivalenz zu. So ist der Krieg bei Bachmann „nie der Krieg“, denn „Es gibt den Krieg nicht, es gibt ihn ewig“ (KA 3.1: 115), während die Wüste als „Alles leer und vorhandener als das, was sich vorhanden gibt“ (KA 2: 90) erscheint. Die schmerzlichen Erlebnisse der Ich-Figur in „*Malina*“ werden zwar in einem Frage-Antwort-Spiel erfasst, das vom surrealistischen Frage-Antwort-Spiel abweicht. Die Antworten des Ich auf die schnellen, bedrohlichen Fragen des Vaters signalisieren Todesangst und Terror: „Und sag sofort, am wievielten hat Columbus Amerika erreicht? Wie viele Grundfarben gibt es? Wie viele Farbtöne? Drei Grundfarben. Ostwald gibt sie mit 500 an“ (KA 3.1: 527). Die Wiederholungen in Bachmanns Texten bezwecken die Veranschaulichung des Terrors – allein das Wort „fürchten“ wiederholt sich in „*Das Gebell*“ fünfmal auf einer Seite (KA 4: 277).

Trotz der vielen Unterschiede zu den surrealistischen Sprachspielen, gibt es in Bachmanns Texten eine Metaebene zur Befreiung der Wörter, die an die surrealistischen Sprachexperimente anknüpft, beginnend mit den sogenannten *„Kofferwörtern“*[665], mit Bachmann, „Wortverdrehungen“ (KA 1: 271), und bis hin zu den Veränderungen der Orthographie. Die Sprachentstellung bei den „Kofferwörtern“ ergibt sich aus der Verschmelzung von Wörtern mit verschiedenen Bedeutungen oder unterschiedlicher Herkunft, z.B. „hashinin“/ „hashishin“ (Verschmelzung aus „Haschisch“ und „assassin“, KA 1: 272, KA 2: 69), „Mrandjosef“ (Verschmelzung aus Maria und Josef, KA 2: 43), „ivandam“ (Verschmelzung aus Ivan und „dadam“, KA 3.1: 112), etc. Bachmann experimentiert auch mit der Schreibweise der Wörter. Im „Wüstenbuch“ ist Kairo der Reihe nach „Le Caire, Au Caire, Kairos, Ka Iroe, Kahira“ (KA 1: 240), Haschisch wird als „Hasheesh“ (KA 1: 268), „HASHISH“ oder „HASHEESH“ (KA 2: 69) geschrieben, die Multiple Sklerose wird nicht als MS, sondern als „Em Es“ abgekürzt (KA 2: 210).

[665] Bei den surrealistischen „Mots-valises“ („Kofferwörtern“) handelt es sich um „Reduktionen zweier durch Klang oder Sinn verwandter Wörter auf ein einziges, so dass der Anfangsteil des ersten und der Endteil des zweiten Wortes eine Neuschöpfung ergeben“ (Westerweller 1992: 64).

Aus dem Spiel mit gewöhnlichen Namen wie „Ganz“, „Meier“ und „Schmidt“ entstehen die Kombinationen: Ganz/Genz/Gans/Ginz/Gonz (KA 3.1: 404), Meier/Maier/Mayer und „Schmidt/Schmid/Schmitt“ (KA 3.1: 405).

Diese spielerische Dimension der Sprache tritt in Bachmanns Prosa komplementär zur „Sprache als Strafe“ (III: 97) auf, d.h. nicht gegen die Sprache des Leidens und des Schreckens, sondern parallel zu ihr, um die historische und soziale Dimension des nationalsozialistischen Terrors oder die gesellschaftliche Dimension der Nachkriegszeit stärker ins Licht zu rücken.[666] Deshalb kann Bachmanns auf eine gleichzeitige Bewegung von zwei Koordinaten – Geschichte und Gegenwart, Schmerz und Spiel – ausgerichtete Sprache sich auch nur von einer Seite dem surrealistischen Umgang mit Sprache nähern, und zwar nur von der Seite des Spielerischen her. Das Spiel mit der Sprache zur Sprachbefreiung lässt sich mit dem häufigen Rückgriff auf *„Wenn-Dann“-Sätze* in surrealistischer Art fortsetzen. Bachmann geht es in diesem Fall weniger darum, die Sätze vollkommen zu gestalten, sondern auch Lücken, Leerzeichen, Brüche und Redundanzen sichtbar und hörbar zu machen. Dadurch wird die Sprache vor unseren Augen umgestaltet, umformt, entstellt. Der Gedankenfluss wird unterbrochen und dementsprechend auch der Redefluss. Die Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ erfasst den Prozess der Sprachentstellung in einem einzigartigen Wenn-Dann-Spiel, das sich über drei Seiten hinweg erstreckt. Dessen syntaktisches Grundgerüst sei, mit Auslassung der Objekte, im Folgenden skizziert:

> „Wenn du [...] / Wenn du [...], dann / Dann, wenn [...] / Wenn das [...] / Wenn du [...] / Wenn du [...] / Dann, wenn du [...] / Wenn du [...] / Wenn du [...] / Dann, wenn du [...] / Wenn du [...] / Wenn [...] dann! / Dann, wenn [...] / Wenn [...] / Wenn [...] / Wenn [...] / Dann / Dann [...] Dann [...] Dann [...] / [*Zäsur*] / Wenn er [...] wenn [...]“ (II: 112-114)

Der Satz endet offen, damit der Leser in Erwartung des nächsten „dann“ bleibt. In einem späteren Entwurf zur Figur Fanny wird dieses Wenn-Dann-Spiel weiter gespielt: „und dann und wenn und dann“ (KA 1: 144). Auf ein offenes Ende weist auch das „Wenn-Dann“-Spiel im „*Wüstenbuch*“ – „Wenn Gott diese Welt nicht erlösen sollte, wenn Gott nicht, wenn Gott überhaupt nicht, [...] wenn nicht etwas geschieht, werde ich, ich weiß nicht, was ich werde“ (KA 1: 255) – oder in „*Malina*“ hin: „Wenn er (Ivan, Anm. d. Verf.) im kommenden Jahr, wenn wir, wenn ich, wenn das alles nicht“ (KA 3.1: 55). Die Dialoge zwischen Ich und Malina oder Ich und Ivan haften in dieser Dimension des Spielerischen auf Grund ihrer offenen Wenn-Dann-Struktur:

---

[666] Vgl. dazu Töller 1998: 41-42 und Hans Höller: „Sprache und Ich als Elemente einer kritischen Kulturwissenschaft im Werk Ingeborg Bachmanns“, in: Pichl / Agnese 2009: 113-123, insbesondere S. 118.

„Ich (staccato): Wenn du, aber <bei> deiner allmächtigen Güte aufhörtest endlich zu lächeln, dann, dann –
Ich (furioso): Dann könnte ich, dann, dann – “ (KA 3.1: 213)

„Wenn ich aber... was würdest du wenn ich? / Wenn du? frage ich [...] / Und wenn du? wiederhole ich [...] / Was würdest du dann... / [...] / Heißt es, dass du... was weißt du?“ (KA 3.1: 678)

Bachmanns Sprachspiele weisen einerseits keine Gemeinsamkeiten mit denjenigen der Surrealisten auf, die eine Unterhaltungsfunktion haben. Andererseits knüpfen die durch Wiederholungen, Vergleiche, Zusammensetzungen, typographische Veränderungen freigesetzten Bedeutungen der Wörter an die surrealistische Wortkombinatorik.

Durch die *Vergleiche* zwischen belebten und unbelebten, realen und irrealen Gegenständen oder durch das Nebeneinander von konkreten und abstrakten Elementen wirken Bachmanns Sprachspiele genauso befremdlich wie das klassische surrealistische Bild der Begegnung zwischen einer Nähmaschine und einem Regenschirm auf einem Seziertisch. Die Wahrheit wird in Bachmanns Erzählung „*Ein Wildermuth*“ mit einer Kommode verglichen: Sie „erschien wie eine alte solide Kommode mit vielen Schubladen, die knarrten, wenn man sie herauszog, aber in denen dann auch alle ableitbaren kleineren Wahrheiten schneeweiß, brauchbar, sauber und handlich dalagen“ (II: 221f.). Die zuletzt angesprochenen „kleineren Wahrheiten“ sind hier „das Herz“, „der verwirrte Sinn“, „die Begierden“, „die Pflichterfüllung“ und „die Holzhacke mit einem Blutfleck“ (II: 222). Später werden den Zeugen die Worte „wie tote Falter aus ihren Mündern“ stürzen (II: 225), während die Wahrheit für den Erzähler ein „bunte(r) Fliegenpilz im tiefen Wald“ (II: 250) bleibt. Im „*Todesarten*“-Entwurf „*Ein seltsamer Klub*“ behauptet die Zwerg-Figur, das Land Österreich aus der Geschichte herausnehmen zu können „wie man einen Stein aus einer Ringfassung nimmt“ (KA 1: 98). Eugens Geliebte, Leda, bekommt magische Züge, wie Bretons Nadja oder Naums Zenobia. Sie vermittelt zwischen Realität und Fantasie, Glauben und Aberglauben. Ledas Körper wird mit einem „Gefäß für jeden Glauben und Aberglauben“ verglichen, wobei „ihr Herz ein Kessel“ war, „aus dem der Rauch der Magie aufstieg“ (KA 1: 42). Die bildlichen Assoziationen und die sprachlogischen Ambivalenzen knüpfen an der surrealistischen Rhetorik an. Die Ambivalenz des sprachlichen Ausdrucks, das Nebeneinanderstellen von entgegengesetzten sprachlichen Realitäten, die scheinbare logische Inkonsistenz, sowie die obsessiven Wort- oder Satzwiederholungen irritieren.

Das Phänomen der sprachlichen Ambivalenz wird in kurzen Sätzen – „Ich kenne euch nicht und ich kenne euch“ (KA 1: 12); „Es war nichts, könnte man sagen. Es war

doch etwas“ (KA 1: 87); „Mein Mörder ist ganz einfach mein Vater. [...] Denn mein Vater ist nicht mein Mörder“ (KA 1: 277) – oder in Dialogen sichtbar, z.B. im Dialog zwischen Brischitt und Karin in einem „*Todesarten*“-Entwurf. Auf Brischitts Satz „Ich bringe mich um“, den Karin mit „Man bringt sich nicht um. Niemand bringt sich um“ beantwortet, folgt ein neuer Satz von Brischitt, der ihren ersten Aussagesatz nuanciert, indem er ihn ungültig macht: „Ich sage ja nicht, dass ich mich umbring, aber ich kann nicht mehr“ (KA 1: 158). Obsessive Wiederholungen von einzelnen Wörtern oder Sätzen schreiben sich in das gleiche Funktionsregister ein. Der Satz „Er ist nicht mein Vater“ wiederholt sich in den Entwürfen sechsmal (vgl. KA 1: 14, 15, 17, 22). Es wiederholen sich Wörter, die gesellschaftliche Konflikte ausdrücken: „die Gerechtigkeit und die Leidenschaft und die Leidenschaft und die Gerechtigkeit“ (KA 1: 86); „korrupt das Gedächtnis, alles korrupt, korrupt seine Größe, Körpergröße, korrupt sein Kopf“ (KA 1: 164); „hab ich hab ich kann ich kann ich, mach ich mach ich bin ich bin ich schaff ich zahl ich mach ich hab ich“ (KA 1: 189); „die Augen und die Wüste und die Wüste in den Augen“ (KA 1: 261), „eine Kopie einer Kopie einer Kopie“ (KA 3.1: 58). Oder ein Wort wiederholt sich bis die Bildaufnahme sich erweitert: „dann nahm er sie an der Hand, und sie sah seine schöne schwarze Hand, ihre schöne weiße Hand, beides schöne Hände, schmal, zu lang, zu lange Hände, zu sehr Hände“ (KA 1: 424).

Durch die Gegenüberstellung der Sprachkonstruktionen in Bachmanns Prosa mit der von wichtigen Autoren des rumänischen Surrealismus (Gellu Naum) und aus dessen Umfeld (Paul Celan) konnte die Entstellung bzw. Umformung der Sprache bei Bachmann in einer Reihe von spielerischen Konstruktionen aufgezeigt werden, die den surrealistischen Sprachspielen auf der formalen Ebene nahe stehen. Andererseits zeichnet sich Bachmanns Prosa durch eine rhetorisch-historische Dimension des Leidens, des Schmerzes und der Zerstörung aus, die die Sprache angesichts des Zweiten Weltkriegs und der Shoah insofern entstellte, dass sie über die ludische Seite der surrealistischen Sprache hinausging. In diesem Punkt ist Bachmanns Sprache der Poetik der Zerstörung des rumänischen Surrealismus (Gellu Naum, Paul Paun, etc.) näher und findet zudem weitere Korrespondenzen in der „dunklen“ Sprache Paul Celans.

5.3.2. „Dépaysement“ oder die Entfremdung der Sprache

Bachmann probiert, experimentiert, spielt mit der Sprache (vgl. Kap. 5.3.1), nicht zuletzt um die zerstörte Welt der restaurativen Nachkriegszeit in ein sozialkritisches

Licht zu rücken. Vor dem Hintergrund des Horrors ist der sprachspielerische Effekt, den die Bachmannsche Erzählwelt konsequent spiegelt, manchmal schwer zu entschlüsseln. In solchen Situationen sind die Kreativität und das Vorwissen des Lesers gefragt, der diese rhetorischen Kodierungen dechiffrieren muss und sich dabei zu einer neuen Sinnerstellung des Textes bekennt. Bachmanns spielerischer Sprachgebrauch ist daher eine Herausforderung für den Leser, der die befremdliche Wirkung erfassen muss. Die Freiheit und die Vielfalt der Interpretationen bilden die Grundlage der Interaktion zwischen Autor und Leser, die in Bachmanns Prosaschriften, wie in den surrealistischen Texten und Bildern, als Kommunikationsspiel erkennbar wird.

Die surrealistische Kommunikationsästhetik setzte die aktive Beteiligung des Rezipienten am künstlerischen Prozess voraus. Die Surrealisten verstanden die „Sprachexperimente" als „Weltexperimente"[667], die die Imagination in Bewegung setzen. Laut Barck werden beispielsweise im „Bild-Raum" der Collage-Romane „*La femme 100 Têtes*" und „*Une semaine de bonté*" von Max Ernst „die erstarrten (‚eingefrorenen') Standbilder in ein Labyrinth von Beziehungen und Verweisungen gebracht", damit „sie (sich) im verwirrten, nach Orientierung suchenden / lesenden Blick des Betrachters zu bewegten Bildern der Vorstellung und Phantasie entfalten können".[668] Die Intention des surrealistischen Malers und Dichters war es also, eine bestimmte Dynamik in den Raum einzubringen, die im Prozess der Rezeption erkennbar wird. Erst beim Betrachten wird das Visuelle in sprachliche Formen gebracht und das Schriftliche als Bild rezipiert. Es handelt sich dabei nicht um die Interaktion zwischen zwei distinkten Ebenen – Bild und Wort –, sondern um die Entstehung eines intermedialen Feldes[669], das die Vorstellungskraft des Produzenten und des Rezipienten

---

[667] Vgl. Siepe 1977: 46.

[668] Karlheinz Barck: „Max Ernsts Ästhetik des ‚Depaysement'. Ein Beitrag zur Theorie und Praxis dialektischer Bilder", in: Dirscherl 1993: 255-274, hier S. 269.

[669] Die surrealistische Kommunikationsästhetik beruht auf dem Verständnis der surrealistischen Werke als intermediale Dispositive, deren Formen und Inhalte sich ineinander spiegeln und miteinander fusionieren. Für Marshall McLuhan ist „der ‚Inhalt' eines Mediums immer ein anderes Medium" (McLuhan 1994: 22). Er spricht von Medien als „Ausweitung des Menschen" (McLuhan 1994: 15) und versteht den intermedialen Prozess als die Ausweitung der menschlichen Wahrnehmungs- und Kommunikationsfähigkeiten. W. J. T. Mitchell sieht diesen Prozess als einen ständigen Wechsel zwischen Außen und Innen, Natur und Menschen, der in dem engen Verhältnis zwischen Idee, Wort, Bild und Gegenstand deutlich wird: „Ein Wort ist ein Bild einer Idee, und eine Idee ist ein Bild eines Dinges" (W. J. T. Mitchell: „Was ist ein Bild", in: Bohn 1990: 17-68, S. 33). Jens Schröter unterscheidet zwischen „Intermedien" und „gemischten Medien", und damit zwischen *Intermedialität*, die als „Fusion", „Synthese" oder Verschmelzung der Medien bis zur Auflösung ihrer Charakteristika betrachtet wird, und *Multimedialität*, die für eine Mischung, „Kombination" verschiedener Medien steht, die dabei ihre Charakteristika behalten und ihre Identität nicht verlieren (Jens Schröter: „Intermedialität". Webseite: http://www.theorie-der-medien.de/text_druck.php?nr=12. Eingesehen am 15.02.2008). Schröter unterscheidet dabei zwischen synthetischer, formaler oder trans-medialer, transformationaler („Re-repräsentation") und ontologischer Intermedialität (vgl. Todorow 2012: 401-402).

– Leser und Betrachter zugleich – in Anspruch nimmt.

Schon in der Kultur des 16. und 17. Jahrhunderts waren diese Aspekte der medialen Interdependenz in der Emblematik enthalten. Durch das Zusammensetzen von einem Bildelement (*Pictura*) und zwei Textelementen (*Motto / Inscriptio* und *Subscriptio*) mit jeweils unterschiedlichen Funktionen (die Pictura stellte einen Gegenstand dar, das Motto deutete auf einen Sinn an, der in der Subscriptio dann ausführlich erklärt wurde), gelang es der barocken „graphisch-literarische(n) Mischgattung“[670] des Emblems, das Feld der intermedialen Beziehungen und vor allem der Text-Bild-Wechselbeziehungen zu erweitern. Im rhetorischen Begriff der *Ekphrasis* – „sprachliche Repräsentation einer visuellen Repräsentation“[671] – und vor allem durch die Avantgarde (v.a. Dadaismus, Surrealismus) hat das Wort-Bild-Verhältnis seine Vielfältigkeit erreicht.[672] So spricht Straßner von einer grenzüberschreitenden Rolle der Avantgarde in der gegenseitigen Beeinflussung von Literatur und Malerei: „Im 20. Jahrhundert treten Sprache und Bild, konkrete Literatur, visuelle Poesie und bildende Kunst in einen qualitativ neuen, interaktiven Prozess ein, der vor allem Positionen der ‚avantgardistischen‘ Kunst verändert. Seit den Bewegungen des Kubismus, des Futurismus, des Dadaismus und des Surrealismus lässt sich in den verschiedenen Strömungen eine wechselseitige Durchdringung von Literatur und bildender Kunst beobachten“.[673]

Walter Benjamins Definition des Surrealismus als „Bewegung in Gestalt einer *inspirierenden* Traumwelle“[674] beschreibt ein Wesensmerkmal der surrealistischen Poetik – die Aktivierung der Imaginationsfähigkeiten des Rezipienten. Bilder und Wörter versteht man in einer solchen Bewegung als Anregung der schöpferischen Kräfte der Leser / Betrachter, als „Sprungbrett für den Rezipienten, eigene Projektionen auf den Text zu richten und damit das Sinnpotential des Textes / Bildes zu entfalten“.[675] Laut Straßner bieten insbesondere die modernen Bilder dem Betrachter „keine visuelle informierende Botschaft“ an, sondern erwecken in ihm „vorkommunikative

[670] Voßkamp zit. n. Moll 2006: 185.
[671] Heffernan 1993: 3.
[672] Zur geschichtlich-theoretischen Entwicklung der Wort-Bild-Beziehung vgl. v.a. die Untersuchung von Willems (1989) und dessen Beitrag „Kunst und Literatur als Gegenstand einer Theorie der Wort-Bild-Beziehungen. Skizze der methodischen Grundlagen und Perspektiven“, in: Harms 1990: 414-429.
[673] Straßner 2002: 94.
[674] Benjamin 1966: 201.
[675] Siepe: „Die Poesie ist eine Pfeife oder die Intention der Wirkung. René Magritte und die surrealistische Ästhetik“, in: Barillaud / Lange 1991: 69-82, S. 77.

Wahrnehmungen".[676] Die ästhetische Wirkung zählt hier mehr als die Methode oder die Inspirationsquelle des Produzenten. Die vertrautesten Gegenstände werden im surrealistischen Bild verfremdet um, so René Magritte, „ein Maximum an Wirksamkeit zu garantieren. (...) Ein brennendes Kind berührt uns in der Tat stärker als ein in weiter Ferne verglühender Planet".[677] Der surrealistische Bildbegriff ist mit der Sprache eng verbunden, weil er seinen Ursprung in der Sprache hat. Er entsteht durch das Zusammenbringen von entfernten und nahliegenden Wirklichkeitsfragmenten in der Fantasie des Betrachters / Lesers und entspricht keinem Gegenstand oder Modell aus der Außenwelt, so Bischof: „die Wörter scheinen schwanger mit inneren Bildwelten. [...] Das Bild ist sozusagen der Funke, den die Umarmung des Heterogenen auslöst. Man kann daher auch sagen, dass es erst im Kopf entsteht".[678] Die surrealistischen Bilder stellen keine Wirklichkeit dar, sie sind kein Abbild von etwas Realem, verweisen auf nichts Bekanntes, Gesehenes oder Gehörtes, sondern sie bieten sich dem Menschen ganz unreflektiert, „spontan, tyrannisch"[679] an, ähnlich wie Bilder, die im Opiumrausch entstehen, und zwingen ihn dazu, sich ein neues Bild über die Welt zu schaffen. Im „*Pariser Landleben*" wird die Macht der surrealistischen Bilder von der Fantasie heraufbeschworen: „Dieses Laster, genannt *Surrealismus*, besteht in dem unmäßigen und leidenschaftlichen Gebrauch des Rauschgiftes *Bild* oder vielmehr in der unkontrollierten Beschwörung des Bildes um seiner selbst willen und auf dass es im Darstellungsbereich unvorhersehbare Umwälzungen und Metamorphosen bewirkt: denn jedes Bild zwingt euch immer wieder von neuem das ganze Universum zu revidieren. Und jeder Mensch ist aufgefordert, ein Bild zu finden, das das ganze Universum abschafft".[680]

Die Notwendigkeit, eine autoreferentielle Sprache zu entdecken, eine „Sprache für sich", die auf sich selbst verweist und der „Sprache an sich" in einer abstrakten Form entgegensteht[681], die bei Bachmann im Begriff der „Sprachutopie" enthalten ist, führt zu einer Sinn- und Formentstellung auf poetischer Ebene, die sich in einer Reihe von chaotischen, frei kombinierbaren Bild- und Wortfolgen durchblicken lässt. Nicht die Worte, sondern die Wortverbindungen werden von einer solchen befremdlichen Entstellung betroffen, denn, so Bachmann, „die Worte sind was sie sind, sie sind schon

[676] Vgl. dazu Straßner 2002: 15.
[677] Magritte zit. n. Shim-Lee 1987: 60.
[678] Bischof 2001: 215, 221.
[679] Breton 1977: 34.
[680] Aragon 1969: 78f.
[681] Dupuis 1979: 83.

gut, aber wie wir sie stellen, verwenden, das ist selten gut“ (GuI: 26f.). Die Syntax, obwohl sie aufrechterhalten wird, spielt eine wichtige Rolle in der Gestaltung dieser Diskontinuität und / oder Unordnung. Das Verhältnis zur Metapher, die im Surrealismus als das rhetorische Mittel der poetischen Subversion galt, spielt auch für Bachmanns Sprachkonzeption eine wichtige Rolle. Ausgehend von Renate Lachmanns Konzept der „weiblichen Ästhetik“[682], das als metonymisches Schreiben mit subversivem Potential im Sinne der Zerstörung der Beziehung zwischen dem Signifikanten und dem Signifikaten definiert wurde, interpretiert Guiomar Topf Bachmanns Wechsel von der Lyrik (Metapher) hin zur Prosa (Metonymie) als einen weiteren Schritt in der Entwicklung ihres Schreibens in Richtung auf „Subversion sprachlicher und sozialer Gemeinplätze“.[683] Weiterhin sieht sie eine Beziehung zwischen der subversiven (metonymischen) poetischen Praxis Bachmanns und Julia Kristevas Anwendung des Konzeptes der „Explosion des Semiotischen im Symbolischen“[684] auf die Poetik der Avantgarde, dennoch bleibt bei ihr der Bezug dieser subversiven Schreibart auf die surrealistische Metapher unberücksichtigt. Auch Arturo Larcati und Klaus Müller-Richter setzen sich mit der Rolle der Metapher und den Einflüssen des Surrealismus auf die Nachkriegsgeneration von Autoren wie Karl Kraus, Paul Celan oder Ingeborg Bachmann auseinander, jedoch erscheint Larcati die Metapher in Bachmanns Werk als „intentionale Innovation, gesättigt und legitimiert durch die historische Erfahrung des einzelnen, die in der ästhetischen Sprache zwar im positiven nicht ‚bezeichnet‘ werden kann, aber doch nicht ‚zeichenlos‘ bleibt“.[685] Das steht, so Larcati weiter, in keinerlei Beziehung zur surrealistischen Metapher, die, nach seinem Verständnis des Surrealismus in dessen früher, programmatischer Phase, ausschließlich als ein Produkt des Zufalls und der automatischen Schreibweise betrachtet wurde. So spricht Larcati von Bachmanns „Desavouierung der surrealistischen Metapher“, die als „automatische(s) Wort“ oder, mit Bachmann, als „Sterbenswort“ interpretiert wird.[686]

Obwohl in der Bachmann-Forschung ein Bezug ihres Schreibens zur surrealistischen Metapher bereits festgestellt wurde, wurde dieses rhetorische Stilmittel bisher nur mit dem historischen Surrealismus in der frühen Phase des Automatismus in Verbindung gebracht. Dabei wird jedoch nicht berücksichtigt, dass sich die Surrealisten

---

[682] Vgl. Renate Lachmann: „*Thesen zu einer weiblichen Ästhetik*“ in Opitz 1984: 181-194.
[683] Topf 2008: 315.
[684] Vgl. Kristeva 1990: 79 und dazu Topf 2008: 309f.
[685] Larcati 2007: 118.
[686] Ebd., S. 128.

– vor allem Breton – vom Automatismus bereits in den 1930er entfernten (vgl. Kap. 3). Spätestens in Bachmanns „*Todesarten*“-Prosa, die nicht nur als metonymisch, sondern auch als metaphorisch im Sinne der surrealistischen Poetik der Sprache betrachtet wird, wird der Bezug zur surrealistischen Metapher deutlich. Diese gilt als ein Produkt der simultanen Artikulation von Gedanken und Gefühlen, Vernunft und Emotion – „Bild und Zeichen und ein Ergebnis der endgültigen Synthese von Mensch und Welt.“[687] Durch eine spontane Drehung der Ereignisse wirken surrealistische Metaphern als entfremdend, nachdem sie ursprünglich wörtlich genommen wurden. Im Kopf des dechiffrierenden Lesers entstehen auf einmal unerwartete Brüche, die über das Reale hinausgehen. In Bachmanns „*Das Buch Franza*“ wird das Wüstenbild plötzlich in etwas Unbekanntes, Befremdliches umgestülpt; die wohltuende, heilende Kraft der Wüstenlandschaft löst sich im Bild einer bedrohenden, gefährlichen Wüste aus, in der Franza geschlagen und vergewaltigt wird. Das wörtlich verstandene Wort „Wüste“ wird allmählich zur Metapher der inneren Verwüstung, die außerhalb der geographischen, lybischen oder ägyptischen Wüstenrealität entsteht. Die Entstellung der Realität findet auf sprachlich-bildlicher Ebene statt und fördert die Imagination des Lesers. Wie aus einem surrealistischen Bild ergibt sich aus Bachmanns Sprachbildern eine bewusst konstruierte Mehrdeutigkeit, die die Imagination des Lesers herausfordert. Durch die Sinnverweigerung und anhand der entfremdenden Metapher wird das menschliche Erkenntnisvermögen erweitert und die Kreativität befördert. Die selbstreflexive, von der referentiellen Funktion beraubte Sprache dient der bildhaften Gestaltung des Möglichen und erfüllt dabei eine neue, wirkungsästhetische Funktion.

Das Prinzip der Verfremdung, das im Surrealismus den Rezeptionsprozess in den Vordergrund stellt und als Konstruktionsgrundlage für die ästhetische Kategorie der „Surrealität“ gilt[688], rekurriert auf neue, schockierende Konfigurationen und entstellende Metaphern, die das gewöhnliche Wahrnehmungsfeld erschüttern und die Welt immer mehr ablehnen, bis das Subjekt negiert wird und sich auflöst. Die entstellende Metapher der Wand in „*Malina*“, die mit dem Bild des Verschwindens der Ichfigur in der Wand zusammenfällt, gilt als ein Beispiel für den Prozess der „Surrealisierung“ in Bachmanns

[687] Zdenko Reich: „Vorwort zu einer Studie über die Metapher (Fragment), in: Metken 1976: 263.
[688] Vgl. dazu Möbius: „Auch im Surrealismus gehört der Begriff der Verfremdung in das Zentrum der Theorie. [...] Die Entfernung aus dem gewohnten Zusammenhang ist eine Verfremdung, bei der die Rezeption intensivier wird“ (Möbius 2000: 179).

Roman, in dem die Verfremdung auf sprachbildlicher Ebene stattfindet.[689] Die Sprache des Malina-Ich zeugt von einer Mischung von subversiven Tendenzen und von wiederholten Versuchen, eine „schöne Sprache“ zu schaffen. Die Sprache wird erneuert wenn sie zum Darstellungsmittel innerhalb einer überraschenden Wort-, Bild- und Klangkombinatorik wird, wie dies an manchen Stellen in der Erzählung „*Jugend in einer österreichischen Stadt*“ zu lesen ist: „Sie (die Kinder, Anm. der Verf.) lernen Französisch. Madelaine est une petite fille“ oder „Sie spielen Klavier. Das Champagnerlied. Des Sommers letzte Rose. Frühlingsrauschen“ (II: 89). Die Rückkehr zu einer autoreferentiellen Sprache, zum beliebigen Wortspiel, zu einem Kauderwelsch, der die Sprache von der Logik des Krieges fernhält und ihr eine zweckentfremdete Gestalt gibt, gelingt in Bachmanns Erzählung durch die Kindersprache.[690]

Die neue Sprache, die von Kindern erfunden wird, besteht aus zerrupften Sätzen und Satzfragmenten, die keine semantische Einheit bilden, sondern untereinander beliebig kombinierbar sind: „Mein Fisch. Meine Angel. Mein Fuchs. Meine Falle. Mein Feuer. Du mein Wasser. Du meine Welle. Meine Erdung. Du mein Wenn. Und du mein Aber. Entweder. Oder. Mein Alles“ (II: 89). Bachmanns „neue Sprache“ entwickelt sich hier aus den Kinderspielen, was die ludische Komponente in Anlehnung an die surrealistische Wortakrobatik unterstreicht und sie weiterhin ausbaut. Die Aufsplitterung und die neue Zusammensetzung der Sprache entsprechen einem Spiel mit den heterogenen Einzelbereichen des Lebens und der Wirklichkeit, die während dieses Spiels eine neue Bestimmung bekommen. Dabei wird das gewohnte Weltbild zerstört und die Gebrauchssprache überwunden, indem die Grenzen des Dualismus überschritten werden.

---

[689] Das surrealistische Prinzip der „Verfremdung“ unterscheidet sich von der ästhetischen Kategorie der Verfremdung, die im 20. Jahrhundert als De-Kontextualisierung und „Seltsammachen“ von den russischen Formalisten geprägt wurde (Lachmann 1970: 228). Der Unterschied liegt darin, dass die Verfremdung im Surrealismus keine eigenständige Kategorie ist, sondern als Gestaltungsprinzip für den Aufbau einer ästhetischen Kategorie („Surrealität“) gilt. In der Poetik des Surrealismus, so Lachmann, lassen sich daher Begriffe wie *Verfremdung* oder *Groteske* eher mit der Tradition des Synkretismus verbinden, der als ein „stilmischendes Verfahren“ (Lachmann 1986: 545) und eine komplexe „Operation“ zu verstehen sei, die, „indem sie die Differenz, der sie sich verdankt, nicht verschleiert, das Heterogene als eigene Qualität entwirft“ (Lachmann 1986: 542). Zur allgemeinen Definition der Verfremdung in der Moderne am Beispiel von Bertolt Brechts Theaterpraxis vgl. insbesondere Žmegač 1994: 453-457.

[690] In der Vorliebe für die unbegrenzten schöpferischen Möglichkeiten der Kindersprache, sowie in der „Idealisierung der Kindheit“ (Töller 1998: 35), die am Beispiel des utopischen Sprachbegriffs in allen Schriften Ingeborg Bachmanns zum Ausdruck kommt, treffen sich ihre Sprachauffassung mit den sprachästhetischen Zielen des Surrealismus. Ingeborg Dusar verweist auf Bachmanns späteren Erzählungen („*Ein Schritt nach Gomorrha*“), in denen die Erinnerungen an die Kindheit als eine bildhafte Darstellung der „magisch-erotischen Sprachführung der Kinder“ (Dusar 1994: 223f.) erscheinen, von der sich später die poetische Sprache bedient: „Die erinnerte Sprache der Kindheit ist ein ‚Utopia der Sprache‘ (IV: 268), das in der literarischen Sprache realisiert wird“ (Töller 1998: 37).

Charlotte, die Hauptfigur der Erzählung „*Ein Schritt nach Gomorrha*“, bricht aus der Enge der aus dualistischen Kategorien bestehenden Welt aus und in die Vorstellung eines Reiches ein, in dem die sprachlichen Antinomien aufgehoben wurden: „In ihrem Reich galt ein neues Maß. Es konnte dann nicht mehr heißen, sie ist so und so, reizvoll, reizlos, vernünftig, unvernünftig, treu, untreu, anständig oder skrupellos, unzugänglich oder verabenteuert“ (II: 208).[691] Die neue, „poetische“ Sprache macht die Übergänge von der Reflexion zur Aktion, von einer Erzählzeit zur Anderen flüssig. In „*Drei Wege zum See*“ verschwindet die Grenze zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch einen Reflexionssprung innerhalb des narrativen Diskurses. Von dem Bild eines Hauses, das mit Blumen von Hugh aufgefüllt war, springt es plötzlich über zum Bild einer verlassenen Schlossterrasse, wo Elisabeth auf die Bedienung wartet (KA 4: 441). Die Worte verlieren bei derartigen Übergängen ihre ursprüngliche Bedeutung und lassen sich dabei durch ihr eigenes Gegenteil definieren. Auf diese Art und Weise wird auch in „*Gier*“ die semantische Grenze zwischen Glück und Unglück aufgelöst (KA 4: 497).

In Bachmanns Prosa wird die Sprache in Mittelpunkt gestellt. Der Einbau von Redefloskeln, Sprichwörtern, Fremdwörtern und umgangssprachlichen Redensarten in die Erzähltexte (z.B. „*Simultan*“) verweist auf ihre Beschäftigung mit der Sprache als Gegenstand[692], die in eine Collage aus märchenhaften, visionären, halluzinierenden und klischeehaften Elementen in Form von Briefen, Telefonsätzen, Telegrammen, Werbetexten, Zeitungsberichten, Interviews, Bild- und Fotobeschreibungen in „*Malina*“ einmündet. Das Fremdmaterial, das in der „Gaunersprache“ vorliegt, dringt in die Sprache des Ich ein und bildet gemeinsam mit seiner brüchigen, „schönen“ Sprache, trotz des dabei erweckten Fremdkörpergefühls, ein einheitliches Wahrnehmungsfeld, das an das surrealistische Collage-Verfahren[693] anknüpft. In seiner Materialhaftigkeit

---

[691] Das Motiv der aufzulösenden Polaritäten, das in Bachmanns Lyrik (vgl. Thiem 1972: 177-212) und v.a. in ihrer Prosa ein allumfassendes Motiv ist, rückt ihre Schriften in die Nähe der surrealistischen Ästhetik der Konfrontation und Vereinigung der Gegensätze (vgl. Kap. 5.1). Hier scheint dieses Motiv, diesmal mit Bezug auf die Sprache, erneut aufgegriffen zu werden. Um überhaupt zu einer neuen Sprache zu gelangen, müssen die sprachlichen polaren Spannungen (Antinomien) aufgelöst werden, sei es kraft oder innerhalb der Fantasie oder des Traums.

[692] Willy Michel spricht angesichts der fragmentarischen Telefonsätze in „*Malina*“ von einer „Sprachverdinglichung und Sprachklischierung“, die den Eindruck von einem ständigen Ringen der Ichfigur um eine Sprachebene vermitteln, auf der sie sich mit Ivan treffen kann. Vgl. Michel 1978: 152.

[693] Der Begriff „Collage“ wird in der vorliegenden Arbeit mit dem Begriff „Montage“ gleichgesetzt. Die beiden Begriffe lassen sich in der surrealistischen Poetik schwer voneinander trennen. Für alle Strömungen der Moderne gilt die Montage als ein Verfahren, um „fremde Texte in einen eigenen Text aufzunehmen, sie mit eigenem zu verbinden bzw. zu konfrontieren“, während die Collage als „eine besondere Spielart“ oder „ein Extremfall von Montage“ definiert wird, in dem „der Text – in Analogie zu den Klebeobjekten aus verschiedenen Gebrauchsmaterialien in der bildenden Kunst – *ausschließlich* entlehnte, aus verschiedenen Quellen stammende Elemente“ enthält (vgl. „Montage / Collage“, in: Borchmeyer / Žmegač 1994: 286-291).

wird das Fremde als Fremdes wahrgenommen und von anderen Kompositionselementen sichtbar abgetrennt, obwohl es nicht allein, sondern nur im Zusammenhang mit dem Rest einen Sinn oder mehrere Sinne ergibt. Ein solches Arrangement spiegelt sich in der von dem Medientheoretiker Jens Schröter thematisierten synthetischen Intermedialität, die als „das Nebeneinander mehrerer, konventionell als distinkt wahrgenommenen Monomedien zu einer neuen Medien-Summe innerhalb eines gemeinsamen medialen Rahmens oder auch deren *Fusion* zu einem neuen, die Konventionen der Kunstwahrnehmung verfremdenden *Intermedium*“ verstanden wurde.[694] Als ein solches verfremdendes Intermedium fungiert die surrealistische Collage in Bachmanns Prosa, die sich mithin zu einer neuen Sinnerstellung bekennt.[695]

In „*Malina*“ werden fremde Elemente in den Erzähltext einmontiert, so dass sie durch Leerzeilen, Kursivdruck oder Majuskeln von dem Rest des Textes graphisch abgetrennt werden, während sie für die Bedeutung der davor und danach kommenden Sätze eine wichtige Rolle spielen. Die Sprache wird wie ein Gegenstand entstellt, die einzelnen Bauteile werden voneinander abgetrennt, während sie in der Wahrnehmung verstreut nebeneinander liegen oder auf der Gedankenebene ineinander greifen und verschiedene Sinnerstellungsmechanismen in Gang setzen. Der Begriff löst sich von seiner alltäglichen Bedeutung ab, die ihm durch den rationalen Gebrauch der Sprache zugeordnet wurde, er ist nicht mehr Ausdruck der sinnlichen Erfahrungen, sondern das Ergebnis der Übertragung verschiedener Vorstellungsbilder und Fantasien auf die Sprache.

In den Bild-Romanen von Max Ernst, den Bild-Gedichten von Juan Miró oder in den Wortbildern von René Magritte werden zwei „unsichtbare“ Darstellungssysteme – *Denken* und *Sprechen* – in bildhafte Kompositionen verwandelt und somit „sichtbar“ gemacht. Gedanken, Wörter und Bilder, die solchen Transformationen unterworfen sind, interagieren und beeinflussen sich gegenseitig. Die Abstraktion, die dadurch entsteht, dass zwischen Gegenstand und Wort keine semantische Eins-zu-Eins-Beziehung mehr

---

Wie im ersten Teil dieses Kapitels eingeführt, kennzeichnet sich die surrealistische Collage gerade durch die Prozesshaftigkeit, die sie von der Collage als fertiges Produkt in der Moderne abgrenzt (vgl. Kap. 5.3.1) und deshalb von mir hier im Sinne von Montage verwendet wird. Hinsichtlich der Querbeziehung zum Phänomen der Intertextualität ist die „schockierende“ Wirkung der surrealistischen Collage der wesentliche Unterschied zu den intertextuell aufgebauten Texten, die auf eine Reihe von „Zitaten“ direkt oder indirekt verweisen.

[694] Todorow 2012: 401. Kursivdruck im Originaltext.

[695] Vgl. Klaubert: „Bei der Bachmann ist Dichtung Sprache, Sprache, die zum Mosaikspiel geworden ist, wobei Kombination und Montage die Charakteristiken ihrer Geschichten sind. In ihnen fallen einmal die Präzision des Ausdrucks und die Wortneuschöpfungen auf. Zweitens werden Redensarten und Worte aus ihren gewohnten Zusammenhängen herausgelöst und auf neuartige Weise verknüpft“ (1983: 18).

bestehen kann, wie die Wort-Malerei von René Magritte zeigte, ist die Grundlage der absoluten Befreiung, von der Breton in der „*Anthologie des schwarzen Humors*“ mit Bezug auf Lautréamont sprach: „Die Sprache (...) gerät mit Lautréamont in eine schwere Krise, sie markiert einen Neubeginn. Die Grenzen sind gefallen, in denen Worte in Beziehung zu Worten, Dinge in Beziehung zu Dingen treten konnten. Ein Prinzip ständiger Verwandlung hat sich der Dinge wie der Ideen bemächtigt und zielt auf die totale Befreiung ab, die die des Menschen impliziert“.[696] Vor diesem Hintergrund fungiert das Sprachspiel der Kinder in Bachmanns Erzählung „*Jugend in einer österreichischen Stadt*“ als ein Mittel der absoluten Befreiung. Die Worte werden aus dem alltäglichen Bedeutungszusammenhang herausgerissen und in ungewohnte Beziehungen zueinander gesetzt. Der Sprachbegriff der Kinder ist Ausdruck der totalen Befreiung von der Realität des Krieges, der plötzlich zur Alltagsrealität geworden war.

Um die „totale Befreiung“ geht es auch beim Versuch des Vaters in der Erzählung „*Alles*“, die Welt von der schlechten Sprache zu befreien, indem er diesen Wunsch mit der ontologischen Entwicklung seines Sohns in Verbindung bringt. Die „neue Sprache“, die mit den Gegenständen und Phänomenen in der Natur aufs engste verbunden werden soll, nimmt ihren freien Lauf in der Reflexion und Imagination des Vaters, sie ist Ausdruck *seiner* Vorstellungskraft und keine Spiegelung eines realen Verhältnisses zur Welt. Der neue Sprachansatz des Vaters ist das reine Produkt seiner Imagination, wie Ortrud Gutjahr bemerkte: „Der Wunsch, die Grenzen zum Unsagbaren hin mit der Sprache zu überschreiten, wird nun jedoch nicht mehr nur metaphorisch benannt, sondern in den erzählten Figuren als reflektionsleitend und handlungsbestimmend imaginiert“.[697] Durch die Erfindung eines neuen (poetischen) Sprachbegriffs wird der Zerstörungsansatz überwunden, der nur eine Seite der surrealistischen Sprachdialektik darstellt. Je mehr Bachmann sich der schrecklichen Facette der Realität und somit der Quelle des Bösen und der Zerstörung nähert, desto mehr schafft sie es, sich gegen diese materielle Zerstörung mit ihrer Sprache zu richten und dagegen anzuschreiben. In diesem Zusammenhang kann man über eine *sprachliche Inszenierung* sprechen, die innerhalb der Dialektik Bachmanns als die komplementäre Seite der Schreckensinszenierung (vgl. Kap. 5.2.2) erscheint und das dialogische Feld zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten der Bild-Worte öffnet. Dabei rücken die surrealistischen Verfremdungseffekte stark in den Vordergrund.

---

[696] Breton 1979: 216f.
[697] Gutjahr 1988: 31.

Die Betrachtung der Wortverbindungen in Bachmanns Erzähltexten als Bilder erfolgt in Anlehnung an der Veranschaulichung der Sprache, wie sie in Magrittes Wortmalerei am deutlichsten zum Ausdruck kommt. Hier lässt sich ein Bogen von den *Wort-Bildern* Magrittes zu den *Bild-Worten* spannen, der nachvollziehbar macht, wie die Sprache in Bachmanns Texten, nachdem sie zunächst auseinandergebaut bzw. entstellt wurde (vgl. Kap. 5.3.1) eine weitere semantische Zusammensetzung zu neuen, ungewohnten Bildern, die in der Imagination des Lesers entstehen, vollziehen kann. Bereits in den frühen Entwürfen der „*Todesarten*“ wird eine solche Sprache praktiziert, in der Realität und Traum ineinander geraten. Diese Sprache ist nicht mehr mit den Gegenständen aus der Realität in Beziehung zu setzen, obwohl sie sich einer beliebigen Kombination solcher Elemente des Alltags bedient, um ihren Traumcharakter zu steigern oder sich in neuen, assoziativen Spielformen darstellen zu lassen. Laut Annette Klaubert baut Bachmann „Märchenmotive und Märchengestalten“ in ihre Prosa ein, „nicht um die Spiegelung des Alltäglichen im Märchenhaften aufzuzeigen, sondern um eine Situation in bekannter Weise neu darzustellen, d.h. sie in einer bisher unbekannten Assoziation zu zeigen“.[698]

Eine Stelle im „*Rosamunde*“-Entwurf greift auf „Traumworte“ zurück, die in die Alltagsrealität der Erzählfigur Rosamunde plötzlich einbrechen. „es war ‹ein› riesiger freier Raum in ihrem Leben, rechts lag das Institut, links dieser Wawra mit seiner Theaterkritik und dazwischen ging sie und stolperte über Traumworte, wie: er trug einen Mentschikoff. (...) Und: er ging vor den Klostermauern und sah sie an, seine Augen, unverwandt“ (KA 4: 39). Die Worte bieten sich Rosamunde so spontan wie die Bilder im Traum an, sie „stolpert“ darüber, sie kann und will sie nicht abweisen. Die freie Assoziation – ein Merkmal der surrealistischen Traumpoetik (vgl. Kap. 5.2) – wird auf die Sprache übertragen. Dadurch kann Rosamundes Sprache mit dem spontanen Auftauchen von Traumbildern in Verbindung gesetzt werden. Die befreite Imagination der Erzählfigur Rosamunde entspringt der Imagination der Autorin, die durch die Einführung dieser Episode auf die kreativen Möglichkeiten des Menschen aufmerksam macht, der durch seine Träume, Visionen sowohl die Wirklichkeit – z.B. das Institut und Rosamundes Beziehung zu Wawra –, als auch sich selbst – das innere Bedürfnis nach der absoluten Liebe – besser erforschen kann. Somit nähert sich Bachmanns Sprachverständnis dem Hauptziel der surrealistischen Sprachpoetik an – der absoluten

[698] Klaubert 1983: 18.

Befreiung der Sprache durch die Befreiung der Imagination.

Im Gegensatz zu Rosamunde, denkt Nadja aus der Erzählung „*Simultan*“ nicht mehr über die Bedeutung der Worte und Sätze nach, die sie in fremde Sprachen übertragen muss. Nadjas Sprache besitzt keine schöpferische, sondern eine zerstörerische, revolutionäre Kraft. Sie ringt um eine „ausdrücklich(e) und genau(e)“ Sprache (KA 4: 125) und sie befreit sich von der Gebrauchssprache, indem sie über den genauen Sinn der Worte nicht mehr reflektiert: „Was für ein seltsamer Mechanismus war sie doch, ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, und musste nachtwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen, sie 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, hacer hacer, delat‘ delat‘ bedeutete,* das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen, und sie musste schon aufpassen, dass sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde“ (KA 4: 115, H.v.m.). Diese assoziativen Einschübe fremdsprachiger Worte in Nadjas Sprache, die die Struktur der ganzen Erzählung bestimmen[699], zeigen die Intention der Autorin, die Position und die Bedeutung der einzelnen Worte in den jeweiligen Sprachsystemen, in denen sie einen fest determinierten Ort haben, zu unterminieren. Nicht nur Nadjas (deutsche) Sprache verliert ihre feste Form und ihren einheitlichen Bedeutungscharakter durch fremdsprachige Collagen, sondern auch andere Sprachen, wie beispielsweise Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch und Russisch, werden dabei sinn- und formentfremdet. Das Wort wird auf seinen Zeichen- und Klangcharakter reduziert.

Das Treffen mit dem deutschsprachigen FAO-Beamten Ludwig Frankel heißt einerseits für Nadja die Reaktivierung ihrer Muttersprache an der Oberfläche, d.h. auf der Klangebene – „mit der Zeit nahm sie den alten Singsang wieder an, sie melodierte ihre deutschen Sätze und stimmte sie auf seine nachlässigen deutschen Sätze ein“ (KA 4: 101). Andererseits bietet es die Möglichkeit an, die alte, eingefahrene Sprache durch fremdsprachige Collagen zu unterbauen und eine andere Sprache zusammenzubasteln. Der Verlust der (Mutter)Sprache verläuft parallel zur Entdeckung einer neuen Mischsprache, die sich für beide Figuren als gemeinsame Sprache mit eigenem Kommunikationsregister entpuppt. Dieser Gedanke ist spätestens in der Schwimmepisode nachvollziehbar: „ein ganzes Zeichensystem hatten sie miteinander

[699] Vgl. hierzu auch Hapkemeyer 1982: 77.

ausgemacht, ein Zeichen hieß, abwarten, ein anderes, etwas näher, ein anderes, wieder weiter hinaus, und dann schnell, jetzt und komm“ (KA 4: 77). Diese non-verbale Kommunikation, die Bildhaftes in sich enthält, ist ein codierter Verständnismechanismus, der nur für Frankel und Nadja gilt. An dieser Stelle entsteht ein visuelles Kommunikationsspiel mit dem Leser, der sich jedes gestikulierte Zeichen bildlich vorstellt und somit jedes Mal den sprachlichen Code der Protagonisten durchbricht. Das Gleiche passiert, wenn der deutschsprachige Leser die englisch-deutschen Sprachkompositionen direkt oder im großen Zusammenhang des Satzes verstehen muss: „dann hatte sie (Nadja, Anm. der Verf.) noch drei Tage bis zum IBM-Kongress in Rotterdam, Zeit zum Verwinden, zum Lernen, zum Begraben und im swimming-pool hin- und herzucrawlen, um wieder fit zu werden“ (KA 4: 122f.).

Die Lehn- und Fremdwörter werden von der in „*Simultan*“ entworfenen Sprache einfach assimiliert, aufgesaugt, sie werden zum Bestandteil der poetischen Sprache, die sich dadurch ein Stück erneuern lässt. Eine solche collagierte Sprache in Bachmanns Erzählung erfüllt in der Entwertung der alten Sprach- und Kommunikationsmuster eine stärkere sozial-kritische Funktion als im Surrealismus, der sich beispielsweise gegen die entwertete Sprache in seiner historischen Phase richtete und sich vom Automatismus erhoffte, die Sprache auf eine neue Kommunikationsbasis stellen zu können. Nadjas automatische Übertragung aus einer Sprache in die andere in „*Simultan*“ ist nicht nur ein Bedeutungsverlust, sondern vor allem eine Kritik gegenüber dem ‚Aneinander-Vorbeireden‘ als einer häufig praktizierten Form der menschlichen Kommunikation.

Die Suche nach einer neuen Sprache, die kein reiner Ausdruck der Vernunft ist und, ohne automatisch zu sein, jedoch auf das Nicht-Rationale zurückgreift, kommt in Bachmanns Skizze „*Dormeuses*“ vor, die im Umfeld des Erzählbandes „*Simultan*“ entstanden ist. Anna erfindet eine solche Sprache während sie sich von ekstatischen Wahnzuständen erfassen lässt und dabei das Rationale (die medizinische Fachsprache) ins Poetische übersetzt: „Sie befand sich in einem Wahn, der ihre Sprache änderte und sie von einer glänzenden Unvernunft scheinen ließ. Ihre Exaltiertheiten, die sich früher auf die Literatur und Musik geworfen hatten, traten nun, literarisch bereichert, verblüffend zutage. [...] Sie las viele medizinische Bücher über »werdende Mütter«, übersetzte ihre ernüchternde Sprache aber sofort in eine poetische“ (KA 4: 510). Die Erkenntnis, dass die poetische Sprache die Formen des Nicht-Rationalen bewusst einschließen und daraus ihre Schönheit schöpfen soll, knüpft an die surrealistische Sprachästhetik an, in der die Übertragung der Strukturen des Nicht-Rationalen, des

Wahns und des Unbewussten auf die Sprache ihre Regenerationsfähigkeit und Schönheit vorantreibt. Eine ekstatische Sprache, die bei bestehender Syntax über das Vernünftige hinausgeht und assoziative, nicht-rationale oder bildhafte Formen des Wahns, des Traums und des Wachtraums in sich einschließt, wird zum neuen poetischen Sprach- und Weltmodell in Bachmanns Prosa, wie der Dreißigjährige aus der Erzählung „*Das dreißigste Jahr*“ forderte: „Keine neue Welt ohne neue Sprache“ (II: 132).

Diese neue Sprache bedeutet weder eine „Sprache der Andeutung“ (II: 166), wie diejenige von Bertoni oder Steckel in „*Unter Mördern und Irren*“, noch das Gerede oder das Geplapper der Familie in „*Der Tod wird kommen*“ (II: 273), noch eine Sprache der direkten Bezüge zur Wirklichkeit, wie diejenige der Erwachsenen in der Erzählung „*Jugend in einer österreichischen Stadt*“, die vor den Kindern „von Genickschüssen, vom Hängen, Liquidieren, Sprengen“ (II: 91) sprechen. Es handelt sich um eine bewusst fragmentierte, dezimierte Sprache, die Ekstase, Gefühl, Liebe, Leidenschaft und Schönheit als Fragment in sich einschließt. Als Beispiele dafür gelten die Liebessprache zwischen dem Dreißigjährigen und Elena – „Briefe, die beginnen mit ‚Liebster‘, ‚Mein Geliebter‘, ‚Du, mein Du‘, ‚Ach‘“ (II: 97) – oder die Sprache der unvollendeten Briefe des Dreißigjährigen an seine Eltern und Geliebte: „Liebe Eltern...“, „Liebste...“ (II: 135). Die Fragmentierung der Alltagssprache und der Eingriff in ihre semantische Materialität weisen in Bachmanns Erzählprosa auf eine radikale Transformation hin, die mit der surrealistischen Revolution der Sprache durchaus vergleichbar ist.[700] In dieser neuen, von der Bedeutung, aber nicht ganz von der Logik abgelösten Sprache, die auf dem Weg zu sich selbst immer abstrakter, rätselhafter wird, mag auch der Ursprung oder der „Funken“ der Poesie liegen, der an Paul Celans „Meridian“ als nicht-lokalisierbarem Ort der Dichtung anknüpft. In Bachmanns Prosaentwurf „*Der Tod wird kommen*“ ist die Sprache „alt und wild und stehend und zu Sprüchen gehämmert, (...) manchmal schon längst keinem Gegenstand mehr angepasst und manchmal ganz genau dort, wo die Poesie entspringt“ (II: 273). Trotz aufrechterhaltener Syntax und sorgfältiger Komposition, die sogar die Struktur der als „automatisch“ bezeichneten surrealistischen Prosaschrift „*Die magnetischen Felder*“ kennzeichnen, wird eine Sprache entworfen, in der die bestehende Ordnung und Bedeutung der Wörter im Bildhaften, Non-Verbalen

[700] Die surrealistische Sprachprogrammatik setzt die „Befreiung der Wörter“ in einer autonomen, zweckfreien Sprache voraus, die überraschende, spontane Wort- und Bildkombinationen zulässt: „Die Sprache sollte nicht mehr an ihre festgelegten Bedeutungsfunktionen gefesselt bleiben; sie sollte nicht mehr an das Gegenständliche, an Schönheit, Logik, Moral und Geschmack gebunden sein. Die Surrealisten waren auf der Suche nach einer Spontaneität des Eigenlebens der Sprache.“ Vgl. Fritz Martini: „Surrealismus“, in: Kanzog / Masser 1984: 298-308, S. 301.

oder im Schweigen aufgelöst werden. Dadurch werden die Beziehungen zwischen den Wörtern in einer neuen Dynamik erfasst, die der surrealistischen „Alchimie der Wörter“[701] nahe steht und eine rätselhafte Realität spiegeln kann. Bachmanns Dreißigjähriger wollte in Bretons Sinne mit einer „neuen Sprache“ zurückkehren, „die getaugt hätte, das erfahrene Geheimnis auszudrücken“ (II: 108).

Das Geheimnisvolle der Sprache ist auch Thema der surrealistischen Wortmalerei von René Magritte. In seinem berühmten Pfeifenbild ist der „wahre“, materielle Referent der Kommunikation – das Objekt „Pfeife“, das man stopfen und rauchen kann – so gut wie abwesend, unsichtbar. Was im Gemälde von Magritte zu sehen ist, ist eine gemalte Pfeife – eine zweite, von ihm gemalte Wirklichkeit, die auf den „wirklichen“ Referenten indirekt verweist. Außerdem bildet der Satz „Dies ist keine Pfeife“ den sprachlichen Widerspruch zum Gesehenen, negiert das Vertraute und bringt das Rätselhafte ins Spiel. Die letzte Fassung des Pfeifenbildes trägt den Titel „*Die zwei Mysterien*“ (1966) und stellt diesmal zwei Pfeifen ins Licht: eine auf eine Schultafel gemalte Pfeife, unter der „Dies ist keine Pfeife“ steht, während eine andere groß über der Schultafel, im Leerraum schwebt. Keine von den zwei Pfeifen ist nun Inbegriff der konventionellen Wirklichkeitsauffassung; sie unterscheiden sich innerhalb des gleichen malerischen Diskurses und bleiben trotzdem ihren Ähnlichkeitsbeziehungen verhaftet.

Während die Pfeife an der Tafel von Anfang an als gemaltes Abbild einer Pfeife wahrgenommen wird, stellt sich die oben schwebende Pfeife kontrastiv dar, als ob sie kein Abbild wäre, sondern die „wirkliche“ Pfeife, die dem Maler als Motiv für das Pfeifenbild an der Schultafel gedient hatte. Dabei ist diese Pfeife, auch wenn sie größer, mächtiger und außerhalb des zweidimensionalen Schultafelrahmens schwebt, ebenso gemalt wie die andere. Zusammen mit dem Satz an der Tafel sind die beiden Pfeifenbilder konstitutive Elemente eines einzigen Gemäldes von Magritte. In seinem Bild „*Der Schlüssel der Träume*“ in der Fassung von 1936 wurden nach dem gleichen Modell drei in Kästen gemalten Gegenständen (einem Pferdekopf, einer Wanduhr, einem Wasserkrug oder einer Milchkanne) „falsche“ Bezeichnungen in Englisch zugeordnet („the door“, „the wind“, „the bird“), während das vierte Objekt (ein Koffer) den „richtigen“ Namen bekommt, der sowohl auf Französisch als auch auf Englisch gleich geschrieben wird („the valise“). Die Wirklichkeit erscheint hier in ihrer rätselhaften oder verrätselnden Form, das Wort spielt eine „Vermittlerrolle [...], indem

[701] Breton 1989: 127.

sich das Wort als Störenfried zwischen Bild und Wirklichkeit schiebt und die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem akzentuiert".[702]

Magrittes Malerei hat die Funktion, das unerklärte Mysterium oder die absoluten Mysterien der dargestellten Dinge, also das Unsichtbare des Sichtbaren zu potenzieren. Dafür bedarf das Denken einer neuen Kraft, die ihm freilich erlauben, die Dinge von ihren konventionellen Funktionen zu befreien und sie zum Rang des Mysteriums zu erheben. Deshalb soll dieses Mysterium, nach Magrittes Auffassung, keinen vorformulierten Sinn aufweisen. Zugleich aber verweist es auf einen Sinn: „Gemeint ist ein Mysterium, das keinen Sinn hat, das aber mit dem Sinnlosen, dem ‚non-sens' nicht verwechselt werden darf".[703] Letztendlich kann das Mysterium nur davon bezeugen, dass die Wirklichkeit nicht einfach darstellbar, sondern vielseitig interpretierbar ist. Nur in der Realität, „die nicht von ihrem Mysterium getrennt worden ist"[704] sieht Magritte das Surreale. Sein Bild „*Die verborgene Frau*" (1929) überzeugt beispielhaft von der Ausdruckskraft dieses Geheimnisvollen. Das Bild, in dem die gemalte Figur einer Frau das Wort „*femme*" („*Frau*") in dem Satz „*Je ne vois pas la … cachée dans la forêt*" in unserem Denken substituiert, bleibt ein Rätsel, wie dies Frederik Leen über das Künstlerische in Magrittes Werk ausformuliert: „Der Knoten in Magrittes Gemälden bleibt jedoch ungelöst, weil seine Bilder nicht vorgeschriebenen Regeln entsprechen. Das ist auch nicht nötig, denn es sind keine visuellen Rätsel, sondern Kunstwerke".[705] Die Sprache und das Denken werden bildhaft und das Bild, das im Denken enthalten ist, wird zur Sprache. Der Betrachter projiziert sich mit seinen Sprachgewohnheiten in das surrealistische Bild hinein, das, gerade weil es ein offenes Mysterium bleibt, eine gewisse „Kontrollfunktion" über die Wahrnehmungsfähigkeiten des Rezipienten erfüllt, so Schulz: „Das surrealistische Bild scheint der wahre Mythos des 20. Jahrhunderts. Seine Magie machte aus den surrealistischen Künstlern, als Artisten des Unbewussten, Herrscher über das Unbewusste".[706] Ähnlich wirken die telefonischen Sätze von Malina am Ende des gleichnamigen Romans von Ingeborg Bachmann, in denen die Existenz

---

[702] Schmitz-Emans 1999: 292.
[703] Magritte in einem Brief an Hornik, zit. n. Shim-Lee 1987: 54. Auch Benjamin spricht in seinem Surrealismus-Aufsatz über das surrealistische Moment der Nicht-Sinn-Konstitution dort, „wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinandergriffen, dass für den Groschen ‚Sinn' kein Spalt mehr übrigblieb", und erkennt dem Bild und dem Wort im Surrealismus das absolute Primat zu: „Bild und Sprache haben den Vortritt" (Walter Benjamin: „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz", in Bürger 1982¹: 17-31, S. 18).
[704] Magritte 1981: 310.
[705] Frederik Leen: „Ein Rasiermesser ist ein Rasiermesser", in: Ollinger-Zinque / Leen 1998: 25-36, S. 35.
[706] Schulz 1981: 11.

des Ich, d.h. das bisher Bekannte, Gelesene und Wahrgenommene, vollkommen negiert wird. Der Roman schließt mit dem Satz „Es war Mord“, der auf keinen realen Mord verweist, sondern das Mysterium um das Verschwinden des Ich steigert. Die Kunst kann, im Sinne der Malerei Magrittes, die Bedeutung eines Gegenstands oder eines Wortes verändern oder abschaffen.[707] Dass ein Gegenstand „nie den gleichen Dienst wie sein Name oder sein Bild“[708] leisten kann, zeigt auch die Abbildung einer Gruppe von Bäumen, neben denen das Wort „Wald“ steht.

In Bachmanns Prosa werden die alte Sprache und der konventionelle Gebrauch der Wörter systematisch auseinander gebaut. Der Kampf gegen die alten Sprachmuster, die Liebe und Leidenschaft pervertieren, ist ein Kampf gegen alle gesellschaftlichen Normen, die solche Sprachmuster einschließen, mit Bachmann, „eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende“ (I: 316). Beispielsweise bewahrt die Sprache der Ehe gewisse Formen auf, in der sie von Zufall, Spontaneität und Leidenschaft beraubt ist. In „*Ein Schritt nach Gomorrha*“ wird die Ehe selbst als eine erstarrte Konvention dargestellt: „Wie immer eine Ehe auch geführt wird – sie kann nicht willkürlich geführt werden, nicht erfinderisch, kann keine Neuerung, Änderung vertragen, weil Ehe eingehen schon heißt, in ihre Form eingehen“ (II: 203). Deshalb wundert es weiterhin nicht, wenn Gerdas „Blumensprache“ in der Erzählung „*Ein Wildermuth*“ als eine sprachliche „Einrichtung“ betrachtet wird, in der selbst die Liebessprache eine Konvention ist, die das Schweigen in Form von Gerede durchbricht und keinem Gefühl entspricht. Liebesfloskeln wie „Liebster, ich bin so froh. Hab mich lieb. Tu deiner Geliebten nicht weh. Hast du mich auch wirklich noch lieb? Bin ich nicht deine Frau? Schläft mein Geliebter schon?“ (II: 245) verweisen auf eine Sprache der Ehe, die nur altes Sprachmaterial in einer vorbestimmten Form zulässt. Die Ordnung der Wörter ist vorbestimmt, die Sätze sind allgemein bekannt, sie erwecken das Gefühl von Vertrautheit. Eine ironische Bemerkung des männlichen Erzähl-Ich zieht die Aufmerksamkeit der Leser auf Bachmanns Kritik an den sprachlichen Konventionen der Ehe: „Eingerichtet hat sie (Gerda, Anm. der Verf.) uns in dieser Sprache wie in den Möbeln, die sie von zu Hause mitgebracht hat und die ihr so behaglich sind wie die Sätze: Ich liebe dich. Und: Bekomm ich denn keinen Kuss?“ (II: 245).

Das Bild von der Sprache als einem alten, vertrauten Möbelstück revolutioniert

[707] Vgl. Freeman 1990: 44ff. Die Autorin spricht von dem „Untergang der Bedeutung im Surrealismus“ und argumentiert dabei mit den Wortbildern von Magritte.
[708] René Magritte: „Die Wörter und die Bilder“, in: Barck 1990: 216-219, S. 218.

die Wahrnehmung des Lesers. Die Sprache der (ehelichen) Liebe wird Satz für Satz defragmentiert[709], auseinander gebaut und von dem Leser imaginativ rekonstruiert. So werden die Bedeutungsfunktionen von ihrem Bezug zur Gegenständlichkeit, Logik und Moral in einem Kommunikationsspiel mit dem Leser, wie bei der Rezeption der Wortmalerei von Magritte, befreit. Der Leser nimmt die sprachliche Gefangenschaft des Individuums in der Institution der Ehe und dessen Suche nach der Spontaneität und Originalität der Sprache wahr. Die Sprache soll flexibel, verwandlungsfähig werden, damit sie jegliche Veränderungen der Gesellschaft und des menschlichen Bewusstseins in sich aufnehmen kann. Bachmanns Erzählfiguren versuchen, sich von der alten Sprache als Norm wie von einer „Strafe" zu befreien, indem sie Wörter, Bilder und Wortverbindungen in neue Zusammenhänge setzen.

In ihrem Vergleich zwischen Bachmanns Sprache und der Sprachauffassung des italienischen Philosophen Giorgio Agamben, hebt Gisela Brinker-Gabler die Bedeutung dieses neuen, dialektischen Gebrauchs der Sprache für Bachmanns Figuren hervor: „Was die Faszination der Figuren Bachmanns ausmacht, ist, dass sie sich immer wieder auf den Weg zu einer anderen Erfahrung machen und das heißt einem anderen Gebrauch des Wortes, das widerständig zum Ausnahmezustand und der vorgefundenen Sprache ist, dem Ver-Sagen, und richtungsweisend für einen neuen Gebrauch der Sprache, der aus dem Wort erwächst, sein Ver-sprechen."[710] Das Umdenken der Sprache gilt in Bachmanns Prosawerk als die notwendige Voraussetzung für das Umdenken oder die Veränderung der gesellschaftlichen Zustände – „die Sprache als Verwandlung der Welt".[711] Dieser Gedanke kommt in einer programmatischen Interview-Aussage der Autorin vor, die auf den revolutionären Sprachansatz der Surrealisten[712] zurückgeführt werden kann: „was meint man eigentlich damit, die ganze Gesellschaft beschreiben, die Bewusstseinslage in einer Zeit? Das heißt doch nicht, dass man die Sätze nachspricht, die diese Gesellschaft spricht, sondern sie muss sich anders zeigen. Und sie muss sich radikal anders zeigen, denn sonst wird man nie wissen, was unsere Zeit war" (GuI: 71).

---

[709] Zu den Berührungspunkten zwischen Bachmann und Barthes bezüglich der Fragmentierung der Liebessprache vgl. Peter Brinkemper: „Liebe als Fragment. Affinitäten und Differenzen zwischen Bachmann und Barthes", in: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 16 / 1986, Wien, S. 189-199.

[710] Gisela Brinker-Gabler: „Ausnahmezustand: Gesetz und Sprache bei Bachmann und Agamben", in: Agnese / Pichl 2009: 125-133, S. 133.

[711] Horst Bienek: „Lieblingskind der deutschen Publizistik", in: Rheinische Post v. 23.7.1961.

[712] Laut Martini zielt der Surrealismus auf eine „Umwandlung der Sprache als die Voraussetzung einer Veränderung des Gesellschafts- und Weltbewusstseins", nämlich auf das „Umdenken der Sprache als Voraussetzung des Umdenkens der Weltzustände". Vgl. Fritz Martini: „Surrealismus", in: Kanzog / Masser 1984: 298-308, S. 301.

Durch die Einführung einer Erzählinstanz (Ich-Erzähler), die, wie in Peter Weiss' Erzählung „*Der Schatten des Körpers des Kutschers*", das Gespräch als eine Sukzession von Bruchstücken von außen wahrnimmt und dadurch die Imagination des Lesers fördert, der die einzelnen Fragmente miteinander verknüpfen soll, wird die Entfremdung der Sprache in Bachmanns Prosa fortgesetzt. In der Erzählung „*Unter Mördern und Irren*" reproduziert der Erzähler einige Satzfragmente aus dem Gespräch am Tisch und lässt die Verbindungen zwischen den Sätzen fallen, ohne sie aus dem allgemeinen Kontext der Kriegserfahrungen herauszulösen: „sie sprachen von ‚in den Rücken fallen', von ‚unverlässlicher Führung" (II: 170). Auf diese Art und Weise bleiben die Sätze zugleich unbeendet und sinnaufweisend. Auf dasselbe Verfahren werden die Leser hingewiesen wenn im Romanfragment „*Der Kommandant*" von Gesprächsfetzen in der dritten Person erzählt wird, die im allgemeinen Kontext der Ankunft des neuen Kommandanten jedoch einen Sinn ergeben: „Bruchstückweise fing er Worte auf, die in einer Gruppe Beratender fielen: man erwartete den neuen Kommandanten" (KA 1: 11). Die Sprache wird hier indirekt entfremdet. Der Leser hat jedoch weiterhin die Freiheit, sich die möglichen Gesprächsteile vorzustellen, wofür er, anders wie in der Erzählung „*Unter Mördern und Irren*", nicht mehr vom Fragment zum Ganzen, sondern induktiv, von der Gesamtidee zu den einzelnen Fragmenten in der Gestaltung der (Erzähl)Welt ausgehen kann.

Auch in „*Malina*" wird die Imagination des Lesers bezüglich des schönen Buches oder der an Herrn Ganz geschriebenen Briefe oder der Gespräche zwischen Ich und Ivan durch die permanente Aufsplitterung der Sätze heraufbeschworen. Manfred Jürgensen behauptet, selbst die Liebesbeziehung zwischen dem Ich und Ivan würde schließlich als eine „selbstentworfene Wortkomposition" innerhalb der „totale(n) Sprachwelt"[713] der Autorin erscheinen. Diese bewusst dekonstruierte Sprache, die keinen Kausalitätsgesetzen oder semantischen Regelungen folgt, nähert sich dem surrealistischen sprachrevolutionären Ansatz, demzufolge die Wörter sich frei, fast akrobatisch in einem syntaktisch sinnergebenden und kompositionsmäßig strukturierten Rahmen bewegen. In diesem Zusammenhang behauptet Andreas Hapkemeyer zu Recht, dass die Sprache in Bachmanns Prosa eine „surreale, mit der logischen Abfolge und der kausalen Verkettung brechende Sprache"[714] ist. Auf den „Satz vom Grunde" als einem Sammelsurium von Worten und Sätzen, die sich frei bewegen und ineinander geraten,

[713] Jürgensen 1981: 76.
[714] Hapkemeyer 1982: 27.

sind nicht nur Bachmanns permanente Suche nach einer neuen Sprache und die Suche des Ich im Roman „*Malina*“ (KA 3.1: 272) ausgerichtet, sondern auch wichtige literarische Werke der Surrealisten André Breton („*Nadja*“), Louis Aragon („*Pariser Landleben*“) und Max Ernst („*La femme 100 têtes*“). Werner Spies betrachtet diese Romane als den Höhepunkt einer „subtile(n) *Gymnastik*, die der Surrealismus mit dem Satz vom Grunde treibt“.[715] Auf diese neue Sprache wird aus beiden Richtungen und zu historisch unterschiedlichen Zeitpunkten hingewiesen, ohne dass diese Sprache sich jemals als ein in sich geschlossenes Ganzes materialisieren oder zeigen würde. Die revolutionierende, nicht-existierende Sprache soll eine Realität ausdrücken, die realer und erkenntnisreicher als die Realität ist, eine „potentierte Realität, wirklicher als die Wirklichkeit“ (Hilde Domin) – die „Wirklichkeit der Dichtung“.[716] Dann kann alles passieren – das Wort kann zum Bild oder Zeichen werden, das in keinem festen Bezug zum dargestellten Gegenstand steht, es stellt nichts mehr und höchstens sich selbst dar.

Die Sprache in Bachmanns Prosa wird in zweierlei Weise entfremdet: Einerseits wird sie auf ihre Zeichenhaftigkeit mittels experimenteller Sprachspiele reduziert, z.B. „krakkrak“ – „rrrrak“, „dadim dadam“ – „dadidam“ in „*Malina*“ (vgl. Kap. 5.3.1), und andererseits verliert sie ihre feste Bedeutung oder Fähigkeit zur treuen Weltdarstellung im Wechsel von Visuellem (Bild) zum Sprachlichem (Wort) und umgekehrt. Mittels der rhetorischen Figur des „Vor-Augen-Stellens“, der *Hypotypose*[717], entsteht in Bachmanns Prosatexten ein sichtbares Bild der unsichtbaren (utopischen) Sprache, das Spuren zu René Magrittes Wortbildern zurückverfolgt. Magrittes Wort- und Bildmalerei wird als „Sprechen jenseits der Sprachen“[718] bezeichnet, seine Bilder „scheinen eine Wirklichkeit jenseits des Sichtbaren zu verheißen“[719], was sich an die philosophische Sprachtheorie von Ludwig Wittgenstein anlehnt. Diese hat, wie bekannt, Ingeborg Bachmanns Denk- und Schreibweise ebenfalls stark geprägt.

Wittgensteins theoretischer Ansatz, die Sprache sei ein konstruiertes, menschliches Kommunikationsmodell, das nicht mit der Wirklichkeit übereinstimmt,

---

[715] Spies 2003: 47.
[716] Fehl 1970: 50. Hilde Domin zit. n. Fehl 1970: 43.
[717] Zum poetischen Verfahren der „Hypotypose“ als figuratives Zeigen – „Vor-Augen-Stellen“ –, das sich jeglicher sprachlichen Beschreibung entzieht und beim Erzählen „den medialen Wechsel vom Sprachlichen zum Optischen“ vollzieht, vgl. Rüdiger Campe: „Vor-Augen-Stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung“, in: Neumann 1997, S. 208-225, hier S. 219-220, sowie die Beiträge von Almut Todorow: „Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays“, in: Braungart / Kauffmann 2006: 223-245 bzw. „Ein Essay als ‚Theorie in Bildern‘? Über ein Intermedialitätsparadigma von Jens Schröter und dem Foto-Essay ‚Sozio-Design‘ von Bazon Brock“, in: Paech / Schröter 2008: 274-290.
[718] Faust 1977: 196.
[719] Schmitz-Emans 1999: 289.

findet seinen entsprechenden Ausdruck in Magrittes Malerei: „Wittgenstein betrachtete seine gesamte Philosophie als ‚einen Kampf gegen die Behebung unserer Intelligenz durch sprachliche Mittel'. Mit seinen Darstellungen von Wörtern und Bildern versuchte Magritte ebenfalls Licht in die Verwirrungen und groben Vereinfachungen zu bringen, die so tief in unseren Sprachgewohnheiten verwurzelt sind, dass sie nicht einmal mehr bemerkt werden".[720] So ist das (Ab)Bild einer Pfeife keine „richtige" Pfeife, das (Ab)Bild eines Apfels kein „richtiger" Apfel usw. Die durch ein „sehendes Denken und denkendes Sehen"[721] in Frage gestellte, demontierte und entfremdete Realität spiegelt sich in einmaligen Bilder, die aus der Zerstörung der Repräsentation und der „Ordnung der Dinge"[722] entspringen, so Schneede über das Ziel der Magritteschen Kunst: „Die auf den Kopf gestellte (Bild-) Ordnung soll die verfestigte Ordnung der Welt auf den Kopf stellen".[723] Die Beziehungen zwischen den „Dingen" in der Welt, die „Ähnlichkeiten" zwischen ihnen treten nicht explizit in Bildern auf, sie können sich der Entzifferung entziehen und verborgen bleiben. Das Zusammenkommen von Objekt, Text und Bild auf einer gemeinsamen Oberfläche kann das menschliche Repräsentationssystem stürzen und dabei Verwirrung und Schock auslösen.

Dass Bachmanns Sprache aus einer ähnlichen intermedialen Perspektive erfasst und an die surrealistischen Wort-Bild-Konstellationen von Magritte angeknüpft werden kann, die Verwirrung und Schock auslösen, zeigt der Text „*Ein Ort für Zufälle*". Die bildlichen Assoziationen im Berliner Redetext und ihre schockierende Wirkung auf die Leser zeigen Bachmanns Freude am Experimentieren mit der flüssigen Grenze zwischen Wort und Bild. Die verkehrte Welt in den Berlin-Bildern erinnert auch an die Bilder des weißrussisch-französischen Malers Marc Chagall (z.B. „*L'Homme à la tête renversée*", 1919; „*La Luge dans la neige*", 1944), die an der Schnittstelle zum

---

[720] Vgl. Gablik 1971: 129-147, S. 129.

[721] Prange 2001: 44. In zwei Interviews behauptete Magritte, für ihn ginge es „nicht um Malerei, sondern um Denken" und definierte seine Malerei als „ein Denken, das sieht" und seine Gemälde als Gemälden ähnelnd. Siehe dafür Schneede 1982: 55.

[722] Zum Problem der Repräsentation gab es zwischen Foucault und Magritte eine schriftliche Korrespondenz. Magritte schrieb in dem Erscheinungsjahr des Buches „Die Ordnung der Dinge" (1966) zwei Briefe an Foucault, in denen er auf den Unterschied zwischen den Begriffen „Ähnlichkeit" und „Gleichartigkeit", sowie auf die „Unsichtbarkeit" des Denkens im „Spiel der Repräsentationen" am Beispiel von Velásquez und dessen Bild „*Las Meninas*" einging, welchem Foucault das erste Kapitel in seinem Buch widmete. Andererseits hat sich Foucault mit Magrittes Repräsentationskonzept und dessen Bild „*Der Verrat der Bilder*" in dem Essay „Dies ist keine Pfeife" (1968) auseinandergesetzt – die einzige Schrift, die der französische Philosoph und Theoretiker einem Maler gewidmet hat. Zu Foucaults *Meninas*-Studie und seinem Interesse an Magrittes Gemälde siehe auch Hans-Jürgen Lüsebrinks Analyse: „Iconotextes. Über Bilder und Metaphernnetze in den Schrifttexten Michel Foucaults", in: Dirscherl 1993: 467-486, sowie das Nachwort von Walter Seitter: „Michel Foucault und die Malerei", in: Foucault 1983: 61-68.

[723] Schneede 1982: 53.

Surrealismus liegen.[724] Die umgekippte Welt in „*Ein Ort für Zufälle*“ ist in Verwandlung, es ist eine metamorphorisierte Welt, in der disparate Elemente (u.a. Bäume, Sand, Flugzeuge, Kirchen, Panzer) miteinander in Verbindung treten und dem Vorgang der „Metaphorisierung“ unterworfen werden. An dem Sand werden die hoffnungslosen Befreiungsversuche der Kranken abgelesen, in den toten Bäumen steckt die kriegszerstörte Natur, die Flugzeuge und die Panzer stellen den Krieg in Vordergrund, die Kirchen – den Wunsch nach Ruhe und Frieden. Anhand von solchen Bildern dekonstruiert und konstruiert Bachmann eine sekundäre Realität nach Magrittschem Modell. Die wirre Bilderreihe, die groteske Konstruktion und absurde Anordnung von Wörtern, Sätzen, Szenen oder die Abwesenheit der klassischen Handlung, der „Fabel“ (wie später in „*Malina*“), um hier nur einige Merkmale des surrealistischen Sprachpoetik zu nennen, charakterisieren zum Teil Bachmanns Berlintext und richten sich gegen Denkkonformismus und Sprachkonventionen.

Bei der permanenten Vermittlung zwischen äußerer und innerer Realität spielen die surrealistische „kühne“ Metapher und der schwarze Humor eine besondere Rolle. Einige Beispiele sollen im Folgenden die Vielfältigkeit der Bilder dokumentieren, die bei Bachmann, wie in vielen literarischen oder künstlerischen Werken des Surrealismus, aus einer „erahnten“, erträumten Sprache entstehen, um das menschliche Verhältnis zur Realität neu zu definieren oder es zumindest in Frage zu stellen. Die Krankheit der Menschen, die selbst zu einem literarisierten Bild wird, könnte durch Abstraktion eine „Bildkrankheit“ sein, die dem neuen Weltmodell zu Grunde liegt. Bachmann führt auf der Ausstellung in der Akademie die Figuren der Künstler ein, die „nach dem Bild“ suchen, „das zerschnitten werden soll“ (IV: 285). Das poetologische Motiv des Zerschneidens des Bildes erinnert an das Zerschneiden des Auges mit dem Rasiermesser in Buñuels Film „*Un chien andalou*“ und erfüllt eine ähnliche poetische Funktion, die dabei das Visuelle in Vordergrund rückt – die Zerstörung der konventionellen Repräsentationssysteme. Die Reihe der Bilder surrealistischer Faktur wird mit den im Sand gepflanzten Bäumen, im Halbschlaf spazierenden Menschen, durch die Zimmer fliegenden Flugzeugen und dem Ineinander-Rutschen der Augen aller Menschen (IV: 280, 284) weitergeführt.

Elemente des schwarzen Humors in sadistischen oder grotesken Bildern ergänzen das surrealistische Sprachregister des Textes. Grotesk sind vor allem die „in

[724] Vgl. hierzu die Kataloge der Chagall-Ausstellungen „Chagall Surréaliste?“ (Paris, 22.9.2001 – 7.2.2002) und „Il mondo sottosopra“ (Verona, 8.4.2011 – 10.7.2011).

Fettpapier gewickelt(en)“ Menschen auf der Straße (IV: 280), die Patienten im Krankenhaus, die „Fieberthermometer in der Achselhöhle, unter der Zunge, im After und die zehn Zentimeter langen Nadeln im Fleisch“ (IV: 283) haben oder die Schlagzeilen und Werbungsplakate (IV: 282). Sadistisch ist die Nachtschwester, die den Kranken „eine Spritze“ gibt, „die durch und durch geht und in der Matratze steckenbleibt, damit man nicht mehr aufstehen kann“ (IV: 280). Der schwarze Humor dringt in vielen Szenen durch: Die Kellner im Kempinski bringen für die Gäste Waschbecken und Servietten zum Fußwaschen und -abtrocknen (IV: 285); im Café Kranzler stecken die hohen Absätze der Kellnerin in der Schlagsahne, die sie sich danach „im Haar und über dem Bauch“ bespritzt (IV: 288); während die Panzer in die Stadt einfahren, singt die Krankenschwester und behauptet, das seien die üblichen militärischen Manöver und kein Krieg (IV: 288f.); am Checkpoint Charlie bekommen nur „die schönsten Pässe (...) einen Stempel“ (IV: 289) usw. Ausgehend von solchen Szenen gelingt es Bachmann innerhalb des gleichen Textes, die „schlechte Sprache“ bildlich und verbal zu entstellen, zu zerlegen. Zwei Textstellen zeugen davon: „alles, was gesagt wird, läuft zu den Mundwinkeln heraus, fast unverständlich, es will auch niemand mehr reden, nur noch so etwas sagen, an den Mundwinkeln läuft sowieso alles weg“ (IV: 287) und „sie wissen nicht mehr, was sie reden: Kann ich, kann ich, hab ich, hab ich, mach ich, mach ich!“ (IV: 292). Diese Bretonsche „Dislokation“ und Entfremdung der Sprache erfüllt vor allem eine soziale Funktion: Die entstellte Sprache wird zum treuen Spiegel der gesellschaftlichen Verhältnisse (vgl. Kap. 4.4).

Ähnlich wie in den Texten der Surrealisten, die in einer befreienden Bewegung das geeignetste Mittel für die Revolutionierung der bürgerlichen Strukturen in der Sprache sahen[725], werden in „*Ein Ort für Zufälle*“ die konventionellen Modelle und Strukturen, die eine konsumorientierte Nachkriegsgesellschaft charakterisieren, die bis in die Sprache hineindrängenden faschistoiden Muster, die politischen Debatten und Entscheidungen auf nationaler und internationaler Ebene radikal in Frage gestellt. Gegen die Teilung der deutschen Hauptstadt in Einflusszonen sprechen das Bild des Amerikaners aus Blei, „mit kurzem weißem Helm und gesenkter Maschinenpistole, (...)

[725] In dem Aufsatz „Was der Surrealismus will” (1953) betont Breton die befreiende Rolle der Sprache: „Es ist heute allgemein bekannt, dass der Surrealismus al organisierte Bewegung seinen Ursprung in einer weitgespannten, auf die Sprache zielenden Aktion hat. (...) Worum also ging es? Um nichts Geringeres als das Geheimnis einer Sprache wiederzufinden, deren Elemente nicht mehr wie Treibgut an der Oberfläche eines toten Meeres schwömmen. Zu diesem Zweck musste man sie aus ihrem zunehmend nur zweckhaften Gebrauch herauslösen; es war dies die einzige Möglichkeit, sie zu befreien und ihnen ihre ganze Kraft zurückzugeben“ (Breton 1977: 127).

angewachsen am Verteiler, Stadtring Süd“ (IV: 288) und die groteske Grenzübergangsszene am Checkpoint Charlie. Gegen den Konsumrausch der kapitalistischen Gesellschaft positioniert sich das Bild der Menschen, die im Kaufhaus des Westens („Kadewe“) die Verkäuferinnen „bedrängen“, die Rolltreppen blockieren, die Aufzüge mit „Schals und Kleidern und Mänteln“ überfüllen, sich „aus der Hand lesen lassen“ wollen, sich „die Lottozettel aus den Händen“ reißen, „auf einmal die Horoskope haben“ wollen (IV: 282) oder an den Glückspielautomaten spielen. Das Chaos und der Zusammenbruch des konventionellen Weltbildes spiegeln sich in der Inkohärenz und Inkonsistenz der Sprache. Der kritische Angriff auf die gesellschaftlichen Strukturen ist zugleich ein Angriff auf den alten Sprachgebrauch, da diese bekannten Strukturen verbal und non-verbal weitergepflegt werden.

Dieser literarische „Schnitt“ durch die Berliner Nachkriegsgesellschaft in Bachmanns Text, dessen moderne Geschichte ihren Höhepunkt in der Kultur und Kunst der 1920er Jahre erreicht[726], kommt der Collage-Technik sehr nah, die im Surrealismus, nach seinen dadaistischen Anfängen, die wichtigste Technik für die Darstellung der geistigen Befreiung wurde. Die Berlin-Prosa „*Ein Ort für Zufälle*“ ist in ihrer Materialität keine durch die Verwendung der Schere oder des Messers zustande gekommene Text- und Bildcollage, wie Hannah Höchs Collage „*Schnitt mit dem Küchenmesser durch die erste Weimarer Bierbauchkulturepoche Deutschlands*“ (1919). Dennoch ist sie wegen der optischen Wirkung, der bildlichen Einführung von Fremdmaterial (z.B. Wüstensand in der Großstadt) und der Vorliebe für die sprachlichen Ambivalenzen (z.B. „es ist so weit nicht, aber auch nicht so nah“, IV: 279) durchaus damit vergleichbar. Bachmanns Berlin-Collage zielt auf die Darstellung der zerstörten Welt während des Kalten Krieges, wobei sie gleichzeitig den Blick auf andere Weltbilder und neue Möglichkeiten richtet (z.B. die Wüstenlandschaft), die im Begriff der *Utopie* erfasst sind (vgl. Kap. 4.3). Der „Schnitt“ in die Realität, den Manfred Jürgensen als „Mordversuch an der Wirklichkeit“[727] bezeichnet, sowie die Neuanordnung oder Neuartikulation der Welt- und Wortbruchstücke, die einer anderen Kodierung unterworfen sind und als eine neue Form von Chaos empfunden werden (die „ver-rückte Wahrnehmung“[728]), sind die zwei Schaffensetappen der surrealistischen Collage, worauf Bachmanns narrative Aufbautechnik deutlich rekurriert. Die Worte

[726] Vgl. hierzu v.a. Juliane Vogel: „Mord und Montage“, in: Fetz / Kastberger 2003: 22-43, S. 23.
[727] Jürgensen 1981: 14.
[728] Schlinsog 2005: 123.

konstituieren sich in einem neuen, dialogischen Diskurs[729], der die konventionellen Sprachkodierungen – Bachmanns „Sterbensworte“, „Worte ohne Muskel“ – durchbricht. Die neue Sprache der Dichtung – Bachmanns „kristallinische Worte“ – schließt das Subjektive, das Erlebte, menschliche Gefühle und innere Wünsche mit ein.

5.3.3. Zusammenfassung

In Ingeborg Bachmanns Erzählprosa lassen sich abschließend zwei Spuren zur surrealistischen Sprachpoetik zurückverfolgen, die ihr ambivalentes Verhalten gegenüber der Sprache kennzeichnen. Die Sprache wird zunächst reduziert, entstellt und entfremdet, damit sie danach neu zusammengesetzt wird und in der Imagination des Lesers / Betrachters neu entsteht. Gleichzeitig nimmt Bachmanns Sprache durch ihre utopischen und gesellschaftskritischen Akzente bewusst Abstand von dem reinen Sprachautomatismus, den manche Surrealisten in der Anfangsphase programmatisch verkündet und praktiziert haben. Deshalb wird die Sprache in Bachmanns Prosa an eine surrealistische Poetik der Sprache angeknüpft, die über die „automatische Schreibweise“ hinaus in verschiedenen intermedialen Figurationen (z.B. Wort-Bild) vorkommt. Automatische Schreibimpulse der Ichfigur in „*Malina*“ – „Ich sitze allein zu Hause und ziehe ein Blatt in die Maschine, tippe gedankenlos: Der Tod wird kommen“ (KA 3.1: 369) – oder die zufällige Aneinanderreihung von poetischen Begriffen – „Feuervögel / Azurite / Tauchende Flammen / Jadetropfen“ (KA 3.1: 404) – sind auf der Mikroebene der Interpretation der Versuch, eine neue Sprache zu begründen, in der die objektive Wahrheit und die Poesie bewusst enthalten sind.

In einem ersten Schritt konnte gezeigt werden, dass Bachmanns Sprache ein „Spielfeld“[730] darstellt, das an die Wortspielfreude der Surrealisten erinnert. Ähnlich der surrealistischen Collage, die sich, im Gegensatz zu den kubistischen oder dadaistischen Collagen, als ein dynamischer, bewusster Prozess und nicht als ein fertiges, zufälliges

[729] Für Breton „bewahren sich die Formen der surrealistischen Sprache am ehesten im Dialog“ (vgl. Breton 1977: 33). Auch für Bachmann ist die poetische Sprache im höchsten Sinne dialogisch und der Schriftsteller „mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet“ (IV: 276). Der Dialog vereint die beiden poetologischen Sprachauffassungen und bringt Bachmann näher an die surrealistische Sprachästhetik. Zwischen dem Dichter und den Lesern unterscheidet, so Bachmann, keine einzige Erfahrung mehr, weil der Dichter seine Erfahrung „insbesondere vom Menschen, der er selber oder die anderen sein können und wo er selber und die anderen am meisten Menschen sind“ seinen Lesern „zukommen lassen möchte“ (IV: 276).

[730] Bachmanns Gestalten definieren ihre Beziehungen zueinander durch verschiedene Spielarten. Beispielsweise wird die „Sprachfremdheit“ zwischen den Geliebten in „Geschichte einer Liebe“ gleichzeitig zum „Spielfeld von Hoffnung“ (KA 1: 50). Ferner spielen die Geliebten „um diese Sprachgrenzen herum mit erfundenen Worten, mit einer Liebessprache, mit Seufzern, im Schmerz und im Genuss“ (KA 1: 57).

Produkt des Experimentierens mit Lauten, Silben, Worten und Bildern darstellt, ist Bachmanns Schreibakt ein bewusst definierter Prozess, währenddessen „die Nüsse und die Mandeln“ einem „Wortsack“ zu entnehmen seien (KA 1: 239). Ziel solcher Spiele ist die Entdeckung einer neuen, schönen Sprache, die aber sowohl im Surrealismus als auch in Bachmanns Prosa letztendlich eine Utopie bleibt. Von der Unmöglichkeit, die Schönheit in der Sprache auszudrücken, scheinen Bachmanns Figuren überzeugt zu sein: „in der Sprache ist Schönheit nicht auszudrücken“ (KA 1: 247). Die Schönheit bietet sich spontan an und wird in den Rausch-, Traum- oder Wahnbildern kurzzeitig ans Licht gebracht. In „*Malina*“ werden Worte und Sätze aus dem semantischen Zusammenhang gezielt herausgerissen und anders verwendet. Im Umfeld des Surrealismus werden „Wortfetzen“ und „Satzfetzen“ (KA 3.1: 159) untereinander kombiniert, wobei sie die Funktion eines surrealistischen Fundstücks beibehalten. Im inneren Dialog zwischen Ich und Malina bekommen die „Fundgegenstände“ neue Bedeutungen, weil sie auf Vorfälle, die ausschließlich dem Ich und Malina bekannt sind, zurückzuführen sind (KA 3.1: 93). Ausgehend von Laut- und Silbenspielen, wie „dadam dadi dada dadam“, „krakkrak“, „krak krak rrrak“ (KA 3.1: 260), wird die Entstellung der alten Sprache und die Suche nach den neuen Ausdrucksformen erkennbar.

In einem zweiten Schritt richtete sich das Augenmerk auf das Verhältnis zwischen der entfremdeten Welt in Bachmanns Erzählprosa, die sich in der Zerstörung und neuen Zusammensetzung der Sprache spiegelt, und dem Leser / Betrachter dieser einzigartigen Welt. Diese Fragestellung führte auf die Spuren des surrealistischen Malers René Magritte, dessen Wortmalerei nicht nur dadurch überrascht, dass sie nicht realitätsabbildend ist, sondern auch weil sie mit dem Betrachter in einen „Dialog“ tritt und ihn zur Reflexion über die Bedeutung einer konstruierten, sekundären Realität bringt. Dass die realen Elemente eines Bildes im Laufe des Betrachtens den Weg ins Surreale einschlagen können, dass die Grenze zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, Wirklichkeit und Kunst in diesem Prozess aufgelöst werden können, stellte Karl Heinz Bohrer in einem Essay über den Surrealismus fest. Am Beispiel eines Fotos aus der amerikanischen Zeitschrift „*Time*“, das eine Attentatsszene in der amerikanischen Botschaft in Saigon darstellt, zeigte Bohrer, wie das Surreale mitten in der Realität und allein mit Hilfe der Imagination des Betrachters entstehen kann: „Das Reale des Bildes setzte sich im Kopfe des Betrachters zu etwas Surrealem fort, denn die selbstverständliche Farbverteilung von rot, weiß, grün, das Sichtbare, kontrastierte hier mit dem Unsichtbaren, dem Thema, das durch die Zuordnung der lebenden und toten

Abgebildeten angedeutet wurde, aber erst in der Phantasie des Betrachters sich fortsetzte".[731] Das Surreale entsteht im Kopf des Betrachters / Lesers, es ist das Produkt eines spontanen Denkprozesses.

In dieser surrealistischen Tradition erfüllen auch Bachmanns Prosatexte eine ähnliche subversive, kommunikationsästhetische Rolle, indem sie versucht, die erstarrten semantischen und symbolischen Codierungen in der Sprache zu durchbrechen und somit die Imagination des Lesers in Bewegung zu setzen. Die „ver-rückte" Welt aus dem Berlintext „*Ein Ort für Zufälle*", wie auch viele „*Todesarten*"-Szenen wirken bildlich sehr stark auf die Leser. Sie bilden eine innere Realität innerhalb der historischen Realität der Nachkriegszeit, die sich mittels der Traum- oder Wahnsprache bruchstückhaft zeigt und zum Nachdenken anregt. Die optische Konstruktion der Texte lässt eine von der alten Welt deutlich abgegrenzte neue Welt erscheinen, in der nicht die „aussagende", „informative" Gebrauchssprache, sondern die „zeigende", poetische Sprache in fragmentarischer Form regiert.[732] Wie Magritte die Realität der Wortbilder von der Realität des Betrachters durch einen Rahmen abtrennt („*Schlüssel der Träume*", „*Dies ist keine Pfeife*"), trennt Bachmann die Traum- oder Märchenrealität von der gesamten Hintergrundrealität des Textes durch bewusste Einteilung des Textes in Kapitel mit Überschriften oder durch graphische Hervorhebung der fremden Bausteine (Kursivdruck, Leerstellen). Ingeborg Bachmann und den surrealistischen Maler René Magritte verbindet schließlich der selbstreflexive Charakter ihrer (Sprach)Bilder, die, mittels der bekannten rhetorischen Figur der *Hypotypose*, auf sich selbst verweisen, sich selbst darstellen oder thematisieren.

In diesem Zusammenhang rückt Bachmanns Sprache in die Nähe der surrealistischen Wortmalerei und entfernt sich von der Sprache der frühen Texte von Breton oder Aragon. Bachmanns Text zeigt sich aus allen Blickwinkeln, er inszeniert seinen Auftritt und eröffnet in der Ausübung seiner performativen Fähigkeiten ein neues Interpretationsfeld, in dem seine textuell-medialen Grenzen in das Bildhafte überschritten werden. Durch den zerstörerischen und konstruktiven Gebrauch der Sprache nähert sich Bachmanns Sprache an die surrealistische Bildtheorie an. Außerdem bedient sie sich in den „*Todesarten*"-Texten durch die deformierende Verwandlung der Sprache ins Groteske oder Monströse einer Reihe von Verfremdungseffekten, deren Aufgabe es ist, die sprachlichen und sozialen

[731] Bohrer 1970: 32.
[732] Vgl. Monika Schmitz-Emans: „Worte und Sterbensworte", in: Béhar 2000: 46-87, S. 73.

Konventionen in einer „neuen“ Sprache der Dichtung zu zerstören. Trotz mancher Ähnlichkeiten zur surrealistischen Sprachpoetik, deren Hauptziel die radikale Zerstörung der Sprachnormen und die sprachliche Innovation ist, geht Bachmanns Sprache im Kontext der Nachkriegszeit von einer anderen Dimension der Radikalität und der Zerstörung aus, die mit dem Kriegsterror einhergeht. So bedient sie sich der surrealistischen Metaphorik, um der poetischen Nachkriegssprache eine befreiende, innovative Kraft zu verleihen.

6. Schlussbemerkungen

Nach dem Höhepunkt der feministisch geprägten Rezeption der achtziger und neunziger Jahre und nachdem die Literaturwissenschaftlerin Sara Lennox vor einigen Jahren die Bachmann-Forschung zur Entwicklung von neuen Lesarten aufforderte, die das Verständnis für das Werk der österreichischen Autorin vertiefen sollen[733], stellt die vorliegende Untersuchung einen Versuch dar, Ingeborg Bachmanns Prosa mit dem europäischen Surrealismus in Verbindung zu setzen und mithin neu zu lesen. Bei allen historisch und literarisch bestehenden Differenzen zwischen der surrealistischen Poetik und Bachmanns Projekt verfolgte diese Arbeit das Ziel, Bachmanns Prosaschriften an die theoretischen und künstlerisch-literarischen Ansätze des Surrealismus anzuknüpfen und dabei die Gemeinsamkeiten, wie auch die Unterschiede zwischen dem Surrealismus und Ingeborg Bachmann im Kontext der Nachkriegszeit herauszuarbeiten. Angesichts der politisch-ästhetischen Kraft des Kulturphänomens des Surrealismus sowie der internationalen Dimension des Surrealismus-Forschungsfeldes, wie auch wegen der Vielfältigkeit und der Komplexität des Bachmannschen Prosaprojektes kann die Untersuchung nicht vollständig sein. Als weitere Themen bieten sich beispielsweise die Erforschung der politischen Korrespondenzen zwischen der surrealistischen Ästhetik der Revolte und des Traums und Bachmanns lyrischen Entwürfen aus den Nachlassgedichten oder die Erforschung der surrealistischen Literaturkonstellationen im deutschen Sprachraum nach 1945 an. Hierzu müßte mehr Archivmaterial über die historischen Zusammenhänge und die deutschsprachige Rezeption des Surrealismus zu Ingeborg Bachmanns Zeit und in ihrem direkten Umfeld eingesehen werden, das in dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden konnte.

[733] Lennox in Albrecht / Göttsche 2002: 34.

Dennoch konnte gezeigt werden, dass Ingeborg Bachmann, in Anlehnung an die surrealistischen und surrealisierenden Tendenzen ihrer Zeit, die auch das Schreiben zeitgenössischer Autorenkollegen (v.a. Paul Celan, Peter Weiss, Gellu Naum) beeinflussten, auf eine ihr eigene Art und Weise die poetischen und poetologischen Ansätze verarbeitete und verinnerlichte, so dass sich manche Stellen in ihrer Prosa an surrealistische Text- und Bildfigurationen anlehnen, ohne dass sie darin aufgehen würden. Vor dem Hintergrund der historischen und kulturellen Unterschiede zwischen dem Surrealismus der zwanziger und dreißiger Jahre in Paris und der Tendenz der europäischen Nachkriegsliteratur, auf die surrealistischen poetischen Dispositive der Subversion im Bereich der Wahrnehmung, der Realität und der Sprache zurückzugreifen, ging die Untersuchung der theoretischen und literarischen Begegnungen zwischen Ingeborg Bachmann und dem europäischen Surrealismus von einer breiten, intermedialen und über den frühen Automatismus hinausreichenden Surrealismus-Auffassung aus, die das literarische und künstlerische Leben nach 1945 und bis heute beeinflusst.

7. Danksagung

Meine erste „Begegnung“ mit Ingeborg Bachmann und meine Begeisterung für das Werk der österreichischen Autorin verdanke ich Frau Prof. Dr. ALMUT TODOROW (Universität Konstanz). Die vorliegende Untersuchung ist durch ihre Anregung entstanden. Ihre kompetente Betreuung, ihre kritischen Anmerkungen und die langen, hilfreichen Diskussionen waren entscheidend dafür, dass ich die Arbeit zum Abschluss bringen konnte.

Sehr dankbar bin ich meinem Zweitgutachter, Herrn Prof. Dr. MANFRED WEINBERG (Karls-Universität Prag), für die Unterstützung dieser Forschungsarbeit.

Zu großem Dank bin ich auch Frau Dr. GERHILD FRAMHEIN verpflichtet, die seit meinem ersten Studienaufenthalt an der Universität Konstanz meine berufliche und persönliche Entwicklung begleitet und gefördert hat.

Meinem Vater, MARICEL TRUFIN und meinem Mann, GEORGE BUCUR danke ich von ganzem Herzen dafür, dass sie die Motivation in meinen kritischen Lebens- und Arbeitsphasen durch unendliche Liebe, Zuwendung und Geduld gestärkt haben.

Für das Korrekturlesen und die langjährige Freundschaft danke ich Frau Dr. URSULA RÖPER (Berlin) und Herrn Dr. DIETER LOHR (Regensburg).

Besonderer Dank gebührt allen Professoren, Kollegen und Freunden aus Konstanz, Jassy, Bukarest, Berlin, Ingolstadt, Wien, Brüssel und Istanbul, die mich in den letzten Jahren ständig ermutigt haben.

Ohne die Promotionsstipendien nach dem Landesgraduiertenförderungsgesetz (2008) und von der Alfred-Toepfer-Stiftung F.V.S. (2009) an der Universität Konstanz wären die meisten Teile dieser Arbeit nicht zustande gekommen.

Meiner Mutter MĂRIOARA TRUFIN (†2012) und GERHARD SCHRENK (†2011) gedenke ich in großer Liebe und Dankbarkeit. Ihnen widme ich diese Arbeit.

8. Siglen- und Literaturverzeichnis

8.1. Siglen und Abkürzungen

OfZ **Bachmann, Ingeborg** (1965): Ein Ort für Zufälle. Mit Zeichnungen von Günter Grass. Berlin

GuI **Bachmann, Ingeborg** (1983): Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. v. Koschel, Christine / Weidenbaum, von Inge. München

Diss. **Bachmann, Ingeborg** (1985): Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. Dissertation Wien 1949. Hrsg. v. Pichl, Robert. München

I-IV **Bachmann, Ingeborg** (1993): Werke 1-4 (Erste Ausgabe 1978). Hrsg. v. Koschel, Christine / Weidenbaum, von Inge / Münster, Clemens. München

KA 1-4 **Bachmann, Ingeborg** (1995): „Todesarten"-Projekt. Kritische Ausgabe. Bd. 1-4. Hrsg. v. Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk. München

TS Abkürzung für „Textstufe" in Bezug auf KA 1-4

RR **Bachmann, Ingeborg** (1998): Römische Reportagen. Eine Wiederentdeckung. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Kogel, Jörg-Dieter. München

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

8.2. Literaturverzeichnis

Adamowicz, Elza (1998): Surrealist Collage in Text and Image. Dissecting the exquisite corpse. Cambridge

Adorno, Theodor W. (1969): Aufzeichnungen zu Kafka. In: Prismen. Gesellschaft und Kritik. Frankfurt a. Main

Adorno, W. Theodor (1998): Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. Darmstadt

Agnese, Barbara (1996): Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien

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

Würzburg

Ahn-Lee, Yeon-Hee (1991): Diskurs der Poesie. Sprachproblematik bei Ingeborg Bachmann unter der Berücksichtigung der Wandlung des Problembewusstseins im gesamten Schreibprozess. Bern

Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk (Hrsg.) (1998): „Über die Zeit schreiben". Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Würzburg

Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk (Hrsg.) (2000): »Über die Zeit schreiben« 2. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns. Würzburg

Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk (Hrsg.) (2003): „Über die Zeit schreiben". 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*-Projekt. Würzburg

Albrecht, Monika / Göttsche, Dirk (Hrsg.) (2002): Bachmann-Handbuch. Leben-Werk-Wirkung. Stuttgart

Albrecht, Monika / Kallhof, Jutta (1985): Vorstellungen auf einer Gedankenbühne. Zu Ingeborg Bachmanns *Todesarten*. In: Modern Austrian Literature 18/3-4. 91-104

Amstutz, Nathalie (2004): Autorschaftsfiguren. Inszenierung und Reflexion von Autorschaft bei Musil, Bachmann und Mayröcker. Köln / Weimar / Wien

Andersch, Alfred (Hrsg.) (1949): Europäische Avantgarde. Frankfurt a. Main

Angst-Hürlimann, Beatrice (1971): Im Wiederspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Zürich

Artaud, Antonin (1985): Surrealistische Texte. Briefe. Hrsg. v. Bernd Mattheus. München

Asholt, Wolfgang / Fähnders Walter (Hrsg.) (1997): „Die ganze Welt ist eine Manifestation". Die Europäische Avantgarde und ihre Manifeste. Darmstadt

Bachmann, Ingeborg (1968): „Enigma", „Böhmen liegt am Meer", „Keine Delikatessen", „Prag Jänner 64". In: Kursbuch 15 (1968). Hrsg. v. Hans Magnus Enzensberger. Frankfurt a. Main, S. 91-95.

Bachmann, Ingeborg (2003): Ich weiß keine bessere Welt. Unveröffentlichte Gedichte. Hrsg. v. Isolde Moser, Heinz Bachmann und Christian Moser. München

Bachmann, Ingeborg / Henze, Werner Hans (2006): Briefe einer Freundschaft. München

Bachmann, Ingeborg / Celan, Paul (2008): Herzzeit. Briefwechsel. Frankfurt a. Main

Bachtin, Michail (1969): Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur. München

Bachtin, Michail (1979): Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. Main

Bachtin, Michail M. (1986): Formen der Zeit im Roman. Frankfurt a. Main

Baier, Lothar (Hrsg.) (1972): Über Ror Wolf. Frankfurt a. Main

Balakian, Anna (1986): Surrealism. The Road to the Absolute. Chicago

Ball, Hugo (1924): Die Flucht aus der Zeit. München

Ball, Hugo (1984, 1988): Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften. Hrsg. v. Hans Burkhard Schlichting. Frankfurt a. Main

Bannasch, Bettina (1997): Von vorletzten Dingen: Schreiben nach „*Malina*“: Ingeborg Bachmanns „*Simultan*“-Erzählungen. Würzburg

Baratta, Eva Anne (1972): Surrealistische Züge im Werke Jean Pauls. Bonn.

Barck, Karlheinz / Schlenstedt, Dieter / Thierse, Wolfgang (Hrsg.) (1979): Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein unabgeschlossenes Kapitel. Berlin

Barck, Karlheinz (Hrsg.) (1990): Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch. Leipzig

Bareiss, Otto / Ohloff, Frauke (1978): Ingeborg Bachmann. Eine Bibliographie. München

Barillaud, Marie-Christine / Lange, Elisabeth (1991) (Hrsg.): Spuren-Entwürfe. Akten des deutsch-französischen Surrealismus-Kolloquium in Bonn 10.-11. Juli 1986. Essen

Barthes, Roland (1968): Der Tod des Autors. In: Jannidis, F./ Lauer G./ Martinez, M./ Winko, S. (Hrsg.) (2000): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart. 185-193

Bartsch, Kurt (1980): Ingeborg Bachmanns Wittgenstein- und Musil-Rezeption. In: Jahrbuch für Internationale Germanistik Nr. 8/4, 527-532

Bartsch, Kurt (1982): „Frühe Dunkelhaft“ und Revolte. Zu geschichtlicher Erfahrung und utopischen Grenzüberschreitungen in erzählender Prosa von Ingeborg Bachmann. Graz

Bartsch, Kurt (1985): Ein Ort für Zufälle. Bachmanns Büchnerpreisrede, als poetischer Text gelesen. In: *Modern Austrian Literature* 18, Nr. 3/4, 135-145. Wien

Bartsch, Kurt (1988): Ingeborg Bachmann. Stuttgart

Bartsch, Kurt (1997): Ingeborg Bachmann. Stuttgart/ Weimar

Basil, Otto (Hrsg.) (1979): PLAN Literatur / Kunst / Kultur. 2. Jahrgang 1947-1948. Vaduz

Beck, Hans-Joachim (1988): Malina und die Romantik. Literarische Rezeption und Komposition in Ingeborg Bachmanns Romantrilogie „*Todesarten*“. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift 38. 304-324.

Becker, Heribert (Hrsg.) (1982): André Breton. Ode an Charles Fourier. Surrealismus und utopischer Sozialismus. Berlin

Becker, Jürgen / Vostell, Wolf (Hrsg.) (1968): Happenings. Fluxus, Pop art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Reinbek bei Hamburg

Béhar, Pierre (Hrsg.) (2000): Klangfarben: Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium Universität des Saarlandes. 7.-8. Nov. 1996. St. Ingbert

Behring, Eva (Hrsg.) (1988): Texte der rumänischen Avantgarde 1907-1947. Leipzig

Beicken, Peter (1988): Ingeborg Bachmann. München

Beicken, Peter (1995): „So eine Geschichte ist ja ein Gewebe.“ Zum Schreiben Ingeborg Bachmanns. In: Brokoph-Mauch, Gudrun / Daigger, Annette (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? St. Ingbert. 11-28

Belting, Hans (2001): Bild-Anthropologie. Entwürfe einer Bildwissenschaft. München

Benjamin, Walter (1929): Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz. In: Ders. (1966): Angelus Novus. Ausgewählte Schriften II. Frankfurt a. Main. 200-215

Benjamin, Walter (1985): Berliner Chronik. In: Benjamin, Walter: Schriften. Bd. VI. Hrsg. v. Rolf Tiedemann / Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. Main

Bican, Bianca (2005): Die Rezeption Paul Celans in Rumänien. Wien / Köln / Weimar

Bischof, Rita (2001): Teleskopagen, wahlweise. Der literarische Surrealismus und das Bild. Frankfurt a. Main

Bohn, Volker (Hrsg.) (1990): Bildlichkeit. Internationale Beiträge zur Poetik. Frankfurt a. Main

Bohrer, Karl Heinz (1970): Die gefährdete Phantasie oder Surrealismus und Terror. München

Bohrer, Karl Heinz (1978): Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk. München/Wien

Bohrer, Karl Heinz (2000): Stil ist frappierend. Über Gewalt als ästhetisches Verfahren. In: Grimminger, Rolf (Hrsg.): Kunst-Macht-Gewalt. Der ästhetische Ort der Aggressivität. München. 25-42.

Bohrer, Karl Heinz (2004): Imaginationen des Bösen. Zur Begründung einer ästhetischen Kategorie. München

Bommert, Christian (1991): Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der „*Ästhetik des Widerstands*“. Opladen

Borchmeyer, Dieter / Žmegač, Viktor (Hrsg.) (1994): Moderne Literatur in Grundbegriffen. Tübingen

Borhau, Heidi (1994): Ingeborg Bachmanns „*Malina*“ – eine Provokation? Würzburg

Bossinade, Johanna (2004): Kranke Welt bei Ingeborg Bachmann. Über literarische Wirklichkeit und psychoanalytische Interpretation. Freiburg

Böschenstein, Bernhard/ Weigel, Sigrid (Hrsg.) (1997): Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt a. Main

Brachmann, Jens (1999): Enteignetes Material. Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Leverkusen

Breton, André / Soupault, Philippe (1990): Die magnetischen Felder. Heidelberg

Breton, André (1968): Nadja. Paris

Breton, André (1973): Die kommunizierenden Röhren. München

Breton, André (1975): L’amour fou. Frankfurt a. Main

Breton, André (1976): Nadja. Frankfurt a. Main

Breton, André (1977): Die Manifeste des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg

Breton, André (1979): Anthologie des schwarzen Humors. München

Breton, André (1989): Das Weite suchen. Reden und Essays. Frankfurt a. Main

Breton, André (1989a): Die verlorenen Schritte. Essays, Glossen, Manifeste. Berlin

Breton, André (1993): Arkanum 17 ergänzt durch Erhellungen. München

Brokoph-Mauch, Gudrun / Daigger, Annette (Hrsg.) (1995): Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung? Internationales Kolloquium Saranac Lake, 6.-9.6.1991. St. Ingbert

Browden, Clifford (1967): André Breton. Arbiter of Surrealism. Genf

Brüns, Elke (1998): Außenstehend, ungelenk, kopfüber weiblich. Psychosexuelle Autorpositionen bei Marlen Haushofer, Marieluise Fleißer und Ingeborg Bachmann. Stuttgart

Buck, Theo (2000): „Mit entsichertem Herzhirn” Celan-Studien IV. Aachen

Bucur, Marin (Hrsg.) (1980): Literatură română contemporană. I Poezia. Bucureşti. 199-220

Bürger, Peter (1971): Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur. Frankfurt a. Main

Bürger, Peter (Hrsg.) (1982a): Surrealismus. Darmstadt

Bürger, Peter (1982b): Theorie der Avantgarde. 2. Auflage. Frankfurt a. Main

Bürger, Peter (2000): Ursprung des postmodernen Denkens. Weilerswist

Büttner, Philippe (2011): Surrealismus bei Beyeler. Eine Einführung. Riehen/Basel

Caduff, Corina (1998): „Dadim dadam" – Figuren der Musik in der Literatur Ingeborg Bachmanns. Köln / Weimar / Wien

Celan, Paul (1983): Gesammelte Werke in 5 Bänden. Gedichte III/Prosa/Reden. Frankfurt a. Main

Celan, Paul (2000): Gesammelte Werke in 7 Bänden. Band 6. Das Frühwerk. Frankfurt a. Main

Cempel, Olimpia Justyna / Lommel, Michael / Rißler-Pipka, Nanette (Hrsg.) (2010): Der Surrealismus in der Mediengesellschaft – zwischen Kunst und Kommerz. Siegen

Convents, Ralf (1996): Surrealistische Spiele. Von „Cadavre exquis“ zum „Jeu de Marseille“. Frankfurt a. Main.

Corbea-Hoişie, Andrei (1998): Paul Celan şi „meridianul” său. Repere vechi şi noi pe un atlas central-european [Paul Celan und sein „Meridian”. Neue und alte Anhaltspunkte auf einem mittel-europäischen Atlas]. Iaşi

Corbea-Hoişie, Andrei (Hrsg.) (2000): Paul Celan. Biographie und Interpretation. Konstanz / Paris / Iaşi

Crews-Thomson, Elisabeth (1977): Wort und Wahrheit. Das Problem der Sprache in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Minnesota

Dali, Salvador (1974): Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Erklärung der Rechte des Menschen auf seine Verrücktheit. Gesammelte Schriften. München

Dippel, Almut (1995): „Österreich – das ist etwas, das immer weitergeht für mich“. Zur Fortschreibung der „Trotta“ Romane Joseph Roths in Ingeborg Bachmanns „Simultan“. St. Ingbert

Dirscherl, Klaus (1993) (Hrsg.): Bild und Text im Dialog. Passau

Drijkoningen, Ferdinand (1987): Surrealismus und Anarchismus. In: Siepe, Hans T. (Hrsg.): Surrealismus. Fünf Erkundungen. Essen. 115-150

Dupuis, Jules Francois (1979): Der radioaktive Kadaver. Hamburg

Dusar, Ingeborg (1994): Choreographien der Differenz. Ingeborg Bachmanns Prosaband „Simultan“. Köln / Weimar / Wien

Eberhardt, Joachim (2002): „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns. Tübingen

Eigler, Friederike (1991): „Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von *Simultan*“. In: Modern Austrian Literature 24 / 3-4. 1-16.

Eller, Karl Heinz (1982): Ovid und der Mythos von der Verwandlung. Zum mythologischen und poetischen Verständnis des Metamorphosen-Gedichts. Frankfurt a. Main / Berlin / München

Emmerich, Wolfgang (2001): Paul Celan. Reinbek bei Hamburg

Endres, Ria (2008): Schreiben zwischen Lust und Schrecken. Essays zu Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Friederike Mayröcker, Merlene Streeruwitz. Heidenreichstein

Enzensberger, Hans Magnus (1984): Einzelheiten II. Poesie und Politik. Frankfurt a. Main

Ertuğrul, Bilge (2000): Die Raum-Zeit Problematik in Ingeborg Bachmanns Prosawerk. In: Béhar, Pierre (Hrsg.): Klangfarben. Stimmen zu Ingeborg Bachmann. St. Ingbert. 189-204

Ezergailis, Inta (1982): Women Writers. The Divided Self. Analysis of Novels by Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Doris Lessing and Others. Bonn

Evans, S. Tamara (1989): Robert Walsers Moderne. Stuttgart

Faust, Wolfgang Max (1977): Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste. München

Fehl, Peter (1970): Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Mainz

Fetz, Bernhard / Kastberger, Klaus (Hrsg.) (2003): Die Teile und das Ganze. Bausteine der literarischen Moderne in Österreich. Wien

Fiedler, M. Leonhard (1976): „Dada und der Weltkrieg. Aspekte der Entstehung einer internationalen Bewegung in Literatur und Kunst“. In: Arcadia 11. Berlin. 225-237

Finkelstein, Haim N. (1979): Surrealism and the Crisis of the Object. Michigan

Fix, Ulla / Wellmann, Hans (Hrsg.) (2000): Bild im Text – Text und Bild. Heidelberg

Foucault, Michel (1969): Wahnsinn und Gesellschaft: eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. Main

Foucault, Michel (1983): Dies ist keine Pfeife. Frankfurt a. Main/Berlin/Wien

Foucault, Michel (2003): Schriften zur Literatur. Frankfurt a. Main.

Freeman, Judi (1990): Das Wort-Bild in Dada und Surrealismus. München

Frei-Gerlach, Franziska (1998): Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und

Lektüren von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin

Freud, Sigmund (1982): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse und Neue Folge. Studienausgabe. Bd. I. Frankfurt a. Main

Freud, Sigmund (1982a): Bildende Kunst und Literatur. Studienausgabe. Bd. X. Frankfurt a. Main

Freud, Sigmund (2005): Die Traumdeutung. Frankfurt a. Main

Fürnkäs, Josef (1988): Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin-Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen. Stuttgart

Gablik, Suzi (1971): Magritte. München/Wien/Zürich

Gallissaires, Pierre (Hrsg.) (1986): Das Paris der Surrealisten. Illustrierte Reisemontage zur poetischen Geographie einer Metropole. Hamburg

Gascoyne, David (1970): A Short Survey of Surrealism. London

Gauthier, Xavière (1980): Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit. Berlin

Gehle, Holger (1995): NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann. Leverkusen

Gellhaus, Axel / Lohr, Andreas (Hrsg.) (1996): Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans. Köln / Weimar / Wien

Genette, Gérard (1993): Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. Main

Gerhardt, Marlies (1982): „Kein bürgerlicher Stern, nichts, nichts konnte mich je beschwichtigen“. Essays zur Kränkung der Frau. Neuwied / Darmstadt

Glaser, A. Horst (Hrsg.) (1997): Deutsche Literatur zwischen 1945 und 1995. Eine Sozialgeschichte. Bern / Stuttgart / Wien

Gleichauf, Ingeborg (2013): Ingeborg Bachmann und Max Frisch. Eine Liebe zwischen Intimität und Öffentlichkeit. München

Gohr, Siegfried / Luyken, Gunda (Hrsg.) (2000): Kurt Schwitters, Ich ist Stil. Rotterdam / Stedelijk Museum Amsterdam

Goßens, Peter / Patka, G. Marcus (Hrsg.) (2001): >Displaced< Paul Celan in Wien 1947-1948. Frankfurt a. Main

Golisch, Stefanie (1997): Ingeborg Bachmann zur Einführung. Hamburg

Göttsche, Dirk (1987): Die Produktivität der Sprachkrise in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Frankfurt a. Main

Göttsche, Dirk / Ohl, Hubert (Hrsg.) (1993): Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposion Münster 1991. Würzburg.

Göttsche, Dirk / Meyer, Franziska / Glunz Claudia / Schneider, F. Thomas (Hrsg.) (2006): Schreiben gegen Krieg und Gewalt. Ingeborg Bachmann und die deutschsprachige Literatur 1945-1980. Osnabrück

Götze, Clemens (2011): „Ich werde weiterleben, und richtig gut“. Moderne Mythen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Berlin

Gravenitz von, Gerhard (1994): Das Ornament des Blicks. Über die Grundlagen des neuzeitlichen Sehens, die Poetik der Arabeske und Goethes "West-östlichen Divan". Stuttgart

Greuner, Suzanne (1990): Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Hamburg / München

Grimkowski, Sabine (1992): Das zerstörte Ich. Erzählstruktur und Identität in Ingeborg Bachmanns „*Der Fall Franza*“ und „*Malina*“. Würzburg

Gruber, Bettina / Preußer, Heinz-Peter (Hrsg.) (2005): Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Würzburg

Gutjahr, Ortrud (1988): Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „*Der Fall Franza*“. Würzburg

Gürtler, Christa (1982): Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart

Gutjahr, Ortrud (1988): Fragmente unwiderstehlicher Liebe. Zur Dialogstruktur literarischer Subjektentgrenzung in Ingeborg Bachmanns „*Der Fall Franza*“. Würzburg

Guţu, George (1977): Die rumänische Koordinate der Lyrik Paul Celans. Leipzig

Haack, Dietmar (1987): Der Surrealismus und die Befreiung der Fotografie vom Objekt. In: Siepe, Hans T. (Hrsg.): Surrealismus. Fünf Erkundungen. Essen. 13-70

Habicht, Werner / Lange, Wolf-Dieter / Brockhaus-Redaktion (Hrsg.) (1995): Der Literatur-Brockhaus. Band 8. Mannheim. 9-10

Hamen, Sylvie (1994): Hommes et femmes dans l’oevre d’Ingeborg Bachmann. Nancy

Hanuschek, Sven / Dirscherl, Margit (2012): Alltags-Surrealismus. Literatur, Theater, Film. München

Häntzschel, Günter / Hanuschek, Sven/ Leuschner, Ulrike (2010): Zur Präsenz deutschsprachiger Autorinnen. Edition text + kritik. München

Hapkemeyer, Andreas (1982a): Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns. Todesarten und Sprachformen. Frankfurt a. Main / Bern

Hapkemeyer Andreas (1982b): Ingeborg Bachmanns früheste Prosa. Struktur und Thematik. Bonn

Hardt, Manfred (Hrsg.) (1989): Literarische Avantgarden. Darmstadt

Harms, Wolfgang (Hrsg.) (1990): Text und Bild, Bild und Text. DFG-Symposium 1988. Stuttgart

Harris, Judith May (1983): Modes of Domination: The Social Dimension in Ingeborg Bachmanns Fiction. University of California

Hebekus, Uwe / Stöckmann, Ingo (Hrsg.) (2008): Die Souveränität der Literatur. Zum Totalitären der klassischen Moderne 1900-1933. München

Heffernan, James (1993): Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery. Chicago

Heidelberger-Leonard, Irene (Hrsg.) (1994): Peter Weiss. Fragen an alte Texte. Opladen

Helbig, Jörg (Hrsg.) (1998): Intermedialität. Theorie und Praxis eines interdisziplinären Forschungsgebiets. Berlin

Hellenthal, Michael (1989): Schwarzer Humor. Theorie und Definition. Essen

Higgins, Ian (1986): Surrealism and Language. Edinburgh

Hildesheim, Doris (2000): Ingeborg Bachmann: Todesbilder, Todessehnsucht und Sprachverlust in „Malina“ und „Antigona“. Berlin

Hoell, Joachim (2000): Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alptraum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Berlin

Holschuh, Albrecht (1964): Utopismus im Werk Ingeborg Bachmanns. Eine thematische Untersuchung. Princetown / NJ

Honold, Alexander / Schreiber, Ulrich (Hrsg.) (1995): Die Bilderwelt des Peter Weiss. Hamburg

Hozzel, Malte (1980): Bild und Einheitswirklichkeit im Surrealismus. Eluard und Breton. Frankfurt a. Main / Bern / Cirencester

Höller, Hans (Hrsg.) (1982): Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre ihres Werks. Wien

Höller, Hans (Hrsg.) (1987): Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „*Todesarten*“-Zyklus. Frankfurt a. Main

Höller, Hans (1996): „Das Komische, mehr als das Tragische, hat seine Noten, seine nationalen. Ingeborg Bachmanns *Malina*“. In: Schmidt-Dengler, Wendelin / Sonnleitner, Johannes / Zeyringer, Klaus (Hrsg.): Komik in der österreichischen Literatur. Berlin. S.

263-274.

Höller, Hans (1999): Ingeborg Bachmann. Reinbek bei Hamburg

Höller, Hans / Pöcheim, Helga / Solibakke, Karl Ivan (2008) (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Schreiben gegen den Krieg. Writing against War. Ausstellungskatalog Wien

Hötter, Gerd (1990): Surrealismus und Identität. André Breton „Theorie des Kryptogramms“. Eine poststrukturalistische Lektüre seines Werks. Paderborn

Hülsenbeck, Richard (Hrsg.) (1964): Dada. Eine literarische Dokumentation. Reinbek b. Hamburg

Imboden, Michael (1971): Die surreale Komponente im erzählenden Werk Arthur Schnitzlers. Frankfurt a. Main

Ionesco, Eugène (1976): Interview mit Eugène Ionesco. In: Mouvements littéraires d’avantgarde. Paris

Jagow von, Bettina (2003): Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann. Köln / Weimar / Wien

Jakubowicz-Pisarek, Marta (1984): Stand der Forschung zum Werk von Ingeborg Bachmann. Frankfurt a. Main

Jené, Edgar / Hölzer, Max (Hrsg.) (1950): Surrealistische Publikationen. Klagenfurt

Jung, Carl Gustav (1985): Über psychische Energetik und das Wesen der Träume. Olten / Freiburg

Jürgensen, Manfred (1981): Ingeborg Bachmann – Die neue Sprache. Bern

Kanz, Christine (1998): Angst und Geschlechterdifferenzen. Ingeborg Bachmanns „*Todesarten*“-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur. Bamberg

Kanzog, Klaus / Masser, Achim (Hrsg.) (1984): Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Band 4. Berlin

Kemper, Hans-Georg (1974): Vom Expressionismus zum Dadaismus. Regensburg

Kemper, Werner (1955): Der Traum und seine Be-Deutung. Hamburg

Kienberger, Silvia (1994): Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten. Opladen

Klaubert, Annette (1983): Symbolische Strukturen bei Ingeborg Bachmann. „Malina“ im Kontext der Kurzgeschichten. Bern

Kohn-Waechter, Gudrun (Hrsg.) (1991): Schrift der Flammen. Opfermythen und Weiblichkeitsentwürfe im 20. Jahrhundert. Berlin

Kohn-Waechter, Gudrun (1992): Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“. Stuttgart

Koschel, Christine / von Weidenbaum, Ingrid (1989) (Hrsg.): Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München / Zürich

Kresimon, Andrea (2004): Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse im Werk und Rezeption. Frankfurt a. Main

Krick-Aigner, Kirsten (2002): Ingeborg Bachmanns Telling Stories: Fairy Tale Beginnings and Holocaust Endings. Riverside

Kristeva, Julia (1967): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman. In: Ihwe, J. (Hrsg.) (1972): Literaturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspektiven. Bd. 3. Frankfurt a. Main. 345-375

Kristeva, Julia (1990): Die Revolution der poetischen Sprache. Frankfurt a. Main

Kuenzli, E. Rudolf (1982): „Dada gegen den Ersten Weltkrieg: Die Dadaisten in Zürich“. In: Paulsen, Wolfgang / Hermann G. Helmut (Hrsg.): Sinn aus Unsinn. Dada International. Bern. 88-100

Kuenzli, E. Rudolf (Hrsg.) (1987): Dada and Surrealist Film. New York

Lachmann, Renate (1970): Die ‚Verfremdung‘ und das ‚Neue Sehen‘ bei Viktor Šklovskij. In: Poetica 2 / Heft 2

Lachmann, Renate (1982): Dialogizität und poetische Sprache. In: Lachmann, Renate (Hrsg.): Dialogizität. München

Lachmann, Renate (1984): Ebenen des Intertextualitätsbegriffs. In: Stierle, Karlheinz / Warning, Rainer (Hrsg.): Das Gespräch. München

Lachmann, Renate (1986): „Synkretismus als Provokation von Stil“. In: Gumbrecht, Hans Ulrich / Pfeiffer, K. Ludwig (Hrsg.): Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements. Frankfurt a. Main. 541-558.

Lachmann, Renate (1990): Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne. Frankfurt a. Main

Lampe, Angela (2001): Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus. Heidelberg

Larcati, Arturo (2004): „Den eigenen Körper in den Kampf werfen“. Zu Ingeborg Bachmanns Politik-Auffassung. In: Wiedemann, Conrad (Hrsg.): Germanisch-Romanische Monatsschrift. Neue Folge 54/2004. Heidelberg. 215-234

Larcati, Arturo (2006): Ingeborg Bachmanns Poetik. Darmstadt

Larcati, Arturo (2007): „Gepachtete Bilder“ und „wahre Sätze“. Zum Problem der gerichteten Innovation in der Ästhetik Ingeborg Bachmanns. In: Müller-Richter Klaus / Larcati, Arturo (Hrsg.): Metapher und Geschichte. Die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945–1965). Wien. 113-134

Larcati, Arturo / Schiffermüller, Isolde (Hrsg.) (2010): Ingeborg Bachmanns Gedichte aus dem Nachlass. Eine kritische Bilanz. Darmstadt.

Lautréamont, Comte de (1976): Die Gesänge des Maldoror. München

Leahy, Caitriona / Cronin, Bernadette (Hrsg.) (2006): Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances (with CD and DVD). Würzburg

Lenk, Elisabeth (1976): Der Traum als Konstruktionsprinzip bei Lautréamont und Carroll. In: Comte de Lautréamont: Die Gesänge des Maldoror. München. 294-317

Lenk, Elisabeth (1981): Der springende Narziss. André Bretons poetischer Materialismus. München

Lennox, Sara (1980): In the Cemetery of the Murdered Daughters. Ingeborg Bachmanns “*Malina*”. In: Studies in Twentieth Century Literature. Manhattan

Lennox, Sara (1984): Geschlecht, Rasse und Geschichte in „*Der Fall Franza*“. In: Text + Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. München.

Lennox, Sara (1993): The Feminist Reception of Ingeborg Bachmann. In: Women in German. Yearbook. Feminist Studies in German Literature and Culture (8). Lincoln

Lensing, Leo A. (1985): “Joseph Roth and the Voices of Bachmann’s Trottas. Topography, Autobiography, and Literary History in *Drei Wege zum See*”. In: Modern Austrian Literature 18, Heft 3-4. 53-76

Leschke, Rainer (2003): Einführung in die Medientheorie. München

Lichtenstern, Christa (1992): Metamorphose in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Bd. 2. Metamorphose vom Mythos zum Prozessdenken: Ovid-Rezeption; Surrealistische Ästhetik; Verwandlungsthematik der Nachkriegskunst. Weinheim

Lindemann, Eva (2000): Über die Grenze. Zur späten Prosa Ingeborg Bachmanns. Würzburg

Link, Jürgen (2009): Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. 4. Auflage. Göttingen

Lipp, Jürgen (2004): Luigi Pirandellos „surrealistische“ Novellen. Eine philologische Studie unter Heranziehung von Methoden der Traumdeutung. Heidelberg

Lenk, Elisabeth (1974): Der springende Narziss. München

Lücke, Bärbel (1993): Ingeborg Bachmanns „Malina“. Interpretation. München

Magritte, René (1981): Sämtliche Schriften. München

Majer O'Sickey, Ingeborg (1988): Fascistic Discourse in the Narratives of Ingeborg Bachmann and Marguerite Yourcenar. University of Texas

Mayer, Mathias (2001): Werke von Ingeborg Bachmann. Interpretationen. Stuttgart

Marinetti, Filippo Tommaso (1983): Teoria e invenzione futurista. Milano

Matthews, J.H. (1971): Surrealism and Film. Michigan

Matthews, J. H. (1982): Surrealism, Insanity, and Poetry. New York

McLuhan, Marshall (1994): Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden

Meid, Volker (2000) (Hrsg.): dtv Sachlexikon Literatur. München

Metken, Günter (Hrsg.) (1976): Als die Surrealisten noch Recht hatten. Texte und Dokumente. Stuttgart

Meyer, Imke (2001): Jenseits der Spiegel kein Land: Ich-Fiktionen in Texten von Franz Kafka und Ingeborg Bachmann. Würzburg

Michel, Willy (1978): Die Aktualität des Interpretierens. Hermeneutische Zugänge zu Lessing, Die Erziehung des menschlichen Geschlechts… Gespräch mit Peter Härtling. Heidelberg

Mincu, Marin (Hrsg.) (1983): Avangarda literară românească. Bucureşti

Moll, Andreas (2006): Text und Bild bei Rolf Dieter Brinkmann. Intermedialität im Spätwerk. Frankfurt a. Main

Morar, Ovidiu (2003): Avatarurile suprarealismului românesc. Bucureşti

Möbius, Hanno (2000): Montage und Collage. Literatur, bildende Kunst, Film, Fotografie. Musik, Theater bis 1933. München

Mundel, Regina (1997): Bildspur des Wahnsinns. Surrealismus und Postmoderne. Hamburg

Müller-Richter, Klaus / Larcati, Arturo (Hrsg.) (2007): Metapher und Geschichte. Die Reflexion bildlicher Rede in der Poetik der deutschen Nachkriegsliteratur (1945-1965). Wien

Nadeau, Maurice (1965): Geschichte des Surrealismus. Reinbek bei Hamburg

Naum, Gellu (1970): Poetizaţi, poetizaţi... Bucureşti

Naum, Gellu (1990): Zenobia. Klagenfurt/Salzburg

Naum, Gellu (1993): Black Box. Klagenfurt/Salzburg

Naum, Gellu (1998): Rede auf dem Bahndamm an die Steine. Gedichte. Zürich

Naum, Gellu (2006): Pohesie. Sämtliche Gedichte. Bd. I. Basel/Weil am Rhein

Neumann, Ilse (1985): Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. Kognition durch den Leser – Spontane Textablehnung und kognitive Lesedistanz. Hamburg

Niklas, Pascal (2002): Die Beständigkeit des Wandels. Metamorphosen in Literatur und Wissenschaft. Hildesheim / Zürich / New York

Noble, C.A.M. (1978): Sprachskepsis über Dichtung der Moderne. München

Nündel, Ernst (1981): Kurt Schwitters in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg

Nünning, Ansgar (Hrsg.) (2001): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Stuttgart/Weimar

Ollinger-Zinque, Gisèle / Leen, Frederik (Hrsg.) (1998): Magritte 1898-1998. Stuttgart/Zürich

Omelaniuk, Irena (1982): Ingeborg Bachmann: Literature of Sequence and Consequence. A Study of the Resonances of Joseph Roth, Hugo von Hoffmannsthal and Robert Musil in the Prose Work of Ingeborg Bachmann. Queensland

Opel, Adolf (2001): „Wo mir das Lachen zurückgekommen ist...“ Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann. Mit 33 Abbildungen und Dokumenten. München

Opitz, Claudia (Hrsg.) (1984): Weiblichkeit oder Feminismus? Beiträge zu einer interdisziplinären Frauentagung. Konstanz 1983. Weingarten

Otto, E. Gabriele (2009): Weibliches Erzählen? Entwicklung der Erzählverfahren in Ingeborg Bachmanns Prosa. Würzburg

Paech, Joachim / Schröter, Jens (Hrsg.) (2008): Intermedialität Analog / Digital. Theorien – Methoden – Analysen. München

Passeron, René (Hrsg.) (1975): Lexikon des Surrealismus. Köln

Pastior, Oskar (Hrsg.) (2001): Oskar Pastior entdeckt Gellu Naum. Hamburg / Wien

Paz, Octavio (1980): Der Surrealismus. In: Paz, Octavio: Essays 2. Frankfurt a. Main. 260-279

Pfeiferová, Dana (2006): Angesichts des Todes. Die Todesbilder in der neueren österreichischen Prosa: Bachmann, Bernhard, Winkler, Jelinek, Handke, Ransmayr. Wien

Pfister, Manfred (1985): Konzepte der Intertextualität. In: Pfister, Manfred/ Broich, Ulrich (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen. 1-30

Pichl, Robert: Katalog der Privatbibliothek Ingeborg Bachmanns. Ungedrucktes Typoskript.

Pichl, Robert / Stillmark Alexander (Hrsg.) (1994): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Wien

Pichl, Robert (2003): Ingeborg Bachmann als Leserin. Ihre Privatbibliothek als Ort einer literarischen Spurensuche. Wien (in Druck)

Pichl, Robert / Wagner, Margarete (Hrsg.) (2008): Jahrbuch der Grillparzer Gesellschaft. 3. Folge. Bd. 22 / 2007-2008. Wien

Pilipp, Frank (2001): Ingeborg Bachmanns Erzählband „*Das dreißigste Jahr*". Würzburg

Platon (1974): Werke in acht Bänden. Hrsg. v. Gunther Eigler. Bd. III. Darmstadt

Plumpe, Gerhard (1995): Epochen moderner Literatur: Ein Systemtheoretischer Entwurf. Wiesbaden

Pongs, Hermann (1967): Das kleine Lexikon der Weltliteratur. Band L-Z. Stuttgart

Pop, Ion (1969): Avangardismul poetic românesc. Eseuri. Bucureşti

Pop, Ion (1990): Avangarda în literatura română. Bucureşti

Popescu, Simona (2000): Salvarea speciei. Despre suprarealism şi Gellu Naum. Bucureşti

Popescu, Simona (2004): Clava. Critificţiune cu Gellu Naum. Piteşti

Pörtner, Paul (Hrsg.) (1961): Literatur-Revolution 1910-1925. Dokumente, Manifeste, Programme. Bd. 2. Zur Begriffsbestimmung der Ismen. Berlin-Spandau

Prange, Regine (2001): Der Verrat der Bilder. Foucault über Magritte. Freiburg im Breisgau

Pretzer, Lieselotte Anne (1980): Geschichts- und sozialkritische Dimensionen in Paul Celans Werk. Eine Untersuchung unter besonderer Berücksichtigung avantgardistisch-surrealistischer Aspekte. Bonn

Prosenc, Miklavž (1967): Die Dadaisten in Zürich. Bonn

Raabe, Paul (Hrsg.) (1965): Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. München

Ray, Man (1963): Autoportrait. Paris

Reents, Friederike (Hrsg.) (2009): Surrealismus in der deutschsprachigen Literatur. Berlin

Remmler, Karen (1996): Waking the Dead. Correspondences between Walter Benjamin's Concept of Remembrance and Ingeborg Bachmann's "Ways of Dying". Riverside / CA

Richter, Hans (1964): DADA – Kunst und Antikunst. Der Beitrag Dadas zur Kunst des

20. Jahrhunderts. Köln

Roebling, Irmgard (Hrsg.) (1992): Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien. Pfaffenweiler

Roters, Eberhard (1980): „Bildsymbolik im Werk Hannah Höchs“. In: Götz, Adriani (Hrsg.): Hannah Höch. Köln. 53-56

Rothe, Wolfgang (Hrsg.) (1969): Der Aktivismus 1915-1920. München

Röhnelt, Inge (1990): Hysterie und Mimesis in „Malina“. Frankfurt a. Main

Ruosch, Christian (1970): Die phantastisch-surreale Welt im Werke Paul Scheerbarts. Bern

Ryland, Charlotte (2010): Paul Celan’s Encounters with Surrealism. Trauma, Translation and Shared Poetic Space. London

Sacher-Masoch von, Leopold (1980): Venus im Pelz. Frankfurt a. Main

Scheerer, Thomas M. (1974): Textanalytische Studien zur „Écriture automatique“. Bonn

Scheibe, Susanne (1983): Schreiben als Antwort auf den Abschied. Eine Untersuchung zu Ingeborg Bachmanns „*Malina*“ unter Berücksichtigung des Romans von Emma Santos „*Ich habe Emma S. getötet*“. Frankfurt a. Main

Schenk, Klaus / Todorow, Almut / Tvrdik, Milan (Hrsg.) (2004): Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne. Tübingen/Basel

Schirren, Thomas / Ueding, Gerd (Hrsg.) (2000): Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium. Tübingen

Schlebrügge, v. Johannes (1985): Geschichtssprünge. Zur Rezeption des französischen Surrealismus in der österreichischen Literatur, Kunst und Kulturpublizistik nach 1945. Frankfurt a. Main / Bern / New York

Schleith, Ulrich (1996): Zur Genese der Erzählinstanz in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina“. Frankfurt a. Main / Berlin

Schlinsog, Elke (2005): Berliner Zufälle. Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. Würzburg

Schmaus, Marion (2000): Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne. Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault. Tübingen

Schmidt-Wistoff, Katja (2001): Dichtung und Musik bei Ingeborg Bachmann und Hans-Werner Henze. München

Schmitz-Emans, Monika (1999): Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare.

Spielformen literarischer Bildinterpretation vom 18. bis zum 20. Jahrhundert. Würzburg

Schneede, M. Uwe (1982): „Befreiende Enthüllungen. Anmerkungen zu René Magritte“. In: René Magritte und der Surrealismus in Belgien. Ausstellungskatalog. Hamburg. 51-69

Schneede, M. Uwe (2006): Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film. München

Schneider, Jost (1999): Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in „*Das dreißigste Jahr*“, „*Malina*“ und „*Simultan*“. Bielefeld

Schöpp, Joseph (1985): „Endmeshed in endtanglements“. Intertextualität in Donald Barthelmes The Dead Father. In: Pfister, Manfred/ Broich, Ulrich (Hrsg.): Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien. Tübingen. 332-338

Schulz, A. Beate (1979): Struktur und Motivanalyse ausgewählter Prosa von Ingeborg Bachmann. University of Maryland

Schulz, Berndt (Hrsg.) (1981): Gib acht, tritt nicht auf meine Träume. Geschichten des deutschen Surrealismus. Frankfurt a. Main

Schwarz, Arturo (Hrsg.) (1989): DIE SURREALISTEN. Ausstellungskatalog zur Surrealismus-Ausstellung 1989. Frankfurt a. Main

Schwitters, Kurt (1981): Das literarische Werk. Band 5. Hrsg. v. Friedhelm Lach. Köln

Schwob, Anton / Sienerth, Stefan / Corbea-Hoişie, Andrei (Hrsg.) (2004): Brücken schlagen. Studien zur deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Festschrift für G. Guţu. München

Shieh, Pi-Er. (1999): Ingeborg Bachmanns Erzählkunst. Eine Analyse des Spätwerkes „Simultan“. Heidelberg

Shim-Lee, Sun Yu (1987): Die Bildlichkeit bei Franz Kafka. Eine Strukturanalyse von den Erzählbildern Kafkas im Vergleich mit der surrealistischen Malerei. Dissertation. Konstanz

Siepe, Hans T. (1977): Der Leser des Surrealismus: Untersuchungen zur Kommunikationsästhetik. Stuttgart

Siepe, Hans T. (Hrsg.) (1987): Surrealismus. Fünf Erkundungen. Essen

Silbermann, Edith (1995): Begegnung mit Paul Celan. Erinnerung und Interpretation. Aachen

Smuda, Manfred (Hrsg.) (1992): Die Großstadt als „Text“. München

Sokel, H. Walter (1982): „German Expressionist Drama“. In: Kostelanetz, Richard (Hrsg.): The Avant-Garde Tradition in Literature. New York. 28-42

Solomon, Petre (1987): Paul Celan. Dimensiunea românească. Bucureşti

Sowinski, Bernhard (1991): Stilistik. Stiltheorien und Stilanalysen. Stuttgart

Söllner, Alfons (1985): „Traumatische Urbilder und surrealistischer Einspruch gegen die Vernichtungswelt. Zur deutschen Übersetzung von Peter Weiss' ‚Von Insel zu Insel' (1947)". In: Koch, Joachim H.: Exil: Forschung, Erkenntnisse, Erlebnisse. Jg. 5. Heft 2. Frankfurt a. Main. 5-11

Söllner, Alfons (1988): Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung. Opladen

Spies, Werner (Hrsg.) (2002): Surrealismus 1919-1944. Dali, Max Ernst, Magritte, Miró, Picasso… K20 Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Düsseldorf

Spies, Werner (2003): Der Surrealismus. Kanon einer Bewegung. Köln

Spies, Werner (2008): Der Surrealismus und seine Zeit. Reihen Gesammelte Schriften zu Kunst und Literatur. Band 7. Berlin

Spiesecke, Hartmut (1993): Ein Wohlklang schmilzt das Eis. Ingeborg Bachmanns musikalische Poetik. Berlin

Starck-Adler, Astrid (1982): „*Malina*": Lecture plurielle du roman d'Ingeborg Bachmann. Strasbourg

Starobinski, Jean (1966): Surrealismus und Parapsychologie. In: Schweizer Monatshefte 45 / 1965-1966. Zürich

Steiger, Robert (1976): „*Malina*". Versuch einer Interpretation des Romans von Ingeborg Bachmann. Zürich

Steinhoff, Christine (2008): Ingeborg Bachmanns Poetologie des Traumes. Würzburg

Steinwachs, Ginka (1985): Mythologie des Surrealismus oder die Rückverwandlung von Kultur in Natur. Frankfurt a. Main

Steutzger, Inge (2000): „Zu einem Sprachspiel gehört eine ganze Kultur". Wittgenstein in der Prosa von Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard. Gießen

Straßner, Erich (2002): Text-Bild-Kommunikation. Bild-Text-Kommunikation. Tübingen

Strohschneider-Kohrs, Ingrid (2003): Stimme und Sprache. Ingeborg Bachmanns Version des Undine-Themas. München

Stuber, Bettina (1994): Zu Ingeborg Bachmann: „*Der Fall Franza*" und „*Malina*". Berlin

Summerfield, Ellen (1976): Die Auflösung der Figur in Ingeborg Bachmanns Roman „*Malina*". Bonn

Svandrlik-Raspini, Rita (1976/77): Problematica esistenziale e crisi del linguaggio nell'opera narrativa di Ingeborg Bachmann. Florenz

Thau, Bärbel (1986): Gesellschaftsbild und Utopie im Spätwerk Ingeborg Bachmanns. Untersuchungen zum „*Todesarten-Zyklus*" und zu „*Simultan*". Frankfurt a. Main

Thiem, Ulrich (1972): Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Köln

Todorow, Almut (1980): Gedankenlyrik. Die Entstehung eines Gattungsbegriffs im 19. Jahrhundert. Stuttgart

Todorow, Almut (2006): Intermediale Grenzgänge: Robert Walsers Kleist-Essays. In: Braungart, Wolfgang / Kauffmann, Kai (Hrsg.) (2006): Essayismus um 1900. Heidelberg

Todorow, Almut (2009): Ekphrasis im Prager Feuilleton der Zwischenkriegszeit. Malerei-Texte von Robert Walser. In: Schönborn, Sibylle (Hrsg.): Grenzdiskurse. Zeitungen deutschsprachiger Minderheiten und ihr Feuilleton in Mitteleuropa bis 1939. Essen. 193-208.

Todorow, Almut (2012): Intermedialität. In: Ueding, Gert (Hrsg.) (2012): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Band 10: Nachträge A-Z. Berlin / Boston. 399-410.

Töller, Ursula (1998): Erinnern und Erzählen. Studie zu Ingeborg Bachmanns Erzählband *„Das dreißigste Jahr"*. Berlin

Tzaneva, Magdalena (2002): „Erzähl mir Muse!". Die „Pierrot Lunaire" Musik in Ingeborg Bachmanns Roman „Malina". Berlin

Tzara, Tristan (1984): Sieben Dada Manifeste. Hamburg

Urban, Bernd / Kudszus, Winfried (Hrsg.) (1981): Psychoanalytische und psychologische Literaturinterpretationen. Darmstadt

Vietta, Silvio (1992): Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart

Virmaux, Alain (1976): Les Surrealistes et le Cinema. Paris

Voswinckel, Klaus (1974): Paul Celan. Verweigerte Poetisierung der Welt. Heidelberg

Waldberg, Patrick (1965): Der Surrealismus. Köln

Warning, Rainer (1984): Der Traum der Surrealisten. In: Dällenbach, Lucien/Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hrsg.): Fragment und Totalität. Frankfurt a. Main. 320-336

Weber, Dietrich (Hrsg.) (1970): Deutsche Literatur seit 1945. Stuttgart

Weigel, Sigrid (1984): Die andere Ingeborg Bachmann. In: Text + Kritik. Sonderband Ingeborg Bachmann. München

Weigel, Sigrid (1987): Hans Bellmer. Unica Zürn. Junggesellenmaschine und die Magie des Imaginären. In: Stephan, Inge / Weigel, Sigrid (Hrsg.): Weiblichkeit und Avantgarde. Berlin

Weigel, Sigrid (1996): „Kein philosophisches Staunen“ – „Schreiben im Staunen“. Zum Verhältnis von Philosophie und Literatur nach 1945: Benjamin, Adorno, Bachmann. In: Brinkmann, Richard / Graevenitz, v. Gerhart / Haug, Walter (Hrsg.): Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Band 70. Stuttgart / Weimar. 120-137

Weigel, Sigrid (1999): Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien

Weiss, Peter (1977): Das Gespräch der drei Gehenden. Frankfurt a. Main

Weiss, Peter (1978): Der Schatten des Körpers des Kutschers. Frankfurt a. Main

Weiss, Peter (Sinclair) (1980): Der Fremde. Frankfurt a. Main

Weiss, Peter (1984): Von Insel zu Insel. Illustrationen vom Verfasser. Mit einem Vorwort von Gunilla Palmstierna-Weiss. Berlin

Weiss, Peter (1986): In Gegensätzen denken. *Ein Lesebuch*. Frankfurt a. Main

Werner, Ralf Erik (2007): „(...) hier stand ja alles, keine Botschaft, aber eine Geschichte“. Zur Poetik des Geschichtlichen in Ingeborg Bachmanns „Todesarten“-Projekt. Dissertation. Hamburg 2007

Westerweller, Ulla (1992): Surrealistische Elemente in Romanen von Boris Vian. Heidelberg

Wichner, Ernest (Hrsg.) (2006): Gellu Naum – Pohesie. Sämtliche Gedichte. Urs Engeler Verlag. Basel

Wiedemann, Barbara (1985): Antschel Paul – Paul Celan. Studien zum Frühwerk. Tübingen

Wiedemann, Barbara (2010): „bis hierher und nicht weiter“. Ingeborg Bachmann als Lyrikerin im Zeichen Paul Celans. In: Häntzschel, Günter / Hanuschek, Sven / Leuschner, Ulrike (Hrsg.): Zur Präsenz deutschsprachiger Autorinnen. München. 178-207.

Wiedemann, Barbara (2013): „Eine Faible für Tübingen“. Paul Celan in Württemberg. Deutschland und Paul Celan. Tübingen

Wiethölter, Waltraud / Bohnenkamp, Anne (2009): Der Brief – Ereignis & Objekt. Katalog zur Ausstellung. Frankfurt

Wilhelm, Julius (1974): Französische Gegenwartsliteratur. Stuttgart

Willems, Gottfried (1989): Anschaulichkeit. Zur Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils. Tübingen

Williams, Linda (1981): Figures of Desire. A Theory and Analysis of Surrealist Film. Illinois

Witte, Bernd (1980): Ingeborg Bachmann. In: Puknus, Heinz (Hrsg.): Neue Literatur der Frauen. München.

Wohlleben, Doren (2005): Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart. Freiburg / Berlin

Wotruba, Fritz (1945): Überlegungen. Gedanken zur Kunst. Zürich / New York

Wyss, Dieter (1950): Der Surrealismus. Eine Einführung und Deutung surrealistischer Literatur und Malerei. Heidelberg

Zeller, Eva Christina (1988): Ingeborg Bachmann: „*Der Fall Franza*“. Frankfurt a. Main

Zima, V. Peter (Hrsg.) (1995): Literatur intermedial. Musik, Malerei, Photographie, Film. Darmstadt

Zotz, Volker H. M. (1990): André Breton. Reinbek bei Hamburg