

Caduff · Reulecke · Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Corina Caduff · Anne-Kathrin Reulecke ·
Ulrike Vedder (Hrsg.)

PASSIONEN

Objekte – Schauplätze – Denkstile

Wilhelm Fink

Umschlagabbildung:
Blaue Passionsblume („Passiflora caerulea“), Blüte von oben
Fotograf: Michael Gasperl (lizenziiert unter Creative Commons SA 3.0)

„Die Blätter schwefelgelb und violett, / Doch wilder Liebreiz in der Blume waltet. /
Das Volk nennt sie die Blume der Passion.“ (Heinrich Heine)

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestattet.

© 2010 Wilhelm Fink Verlag, München
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5006-7

ULRIKE VEDDER

„vom Jagdruf des Vogels getroffen“
(Ingeborg Bachmann)

1. „Nebelland“

Amseln, Krähen, Zinnvögel, Eulen, Schwalben, Tauben, Raben, Hühner, Nachtigallen, Pfauen, Käuzchen, Albatrosse, Enten, Geier, Schneehühner, Kraniche, Möwen – all diese Vögel durchflattern und durchfliegen Ingeborg Bachmanns Lyrik. Ihre Schönheit, Fremdheit und vielfältige Symbolik, ihr Flug, ihr Gesang und ihr luftiges Element erzeugen in den Gedichten eine poetische Fülle, die auf die Möglichkeit eines ‚Anderen‘ verweist. Die Vögel in Bachmanns Gedichten sind Objekte: Objekte von Begehren, Liebe und Angst. Sie mögen auch Chiffren, Metaphern, Symptome darstellen, doch als Objekte gewinnen sie eine spezifische Souveränität. Denn sie fungieren keineswegs nur als literarische Gegenstände; vielmehr treten sie als eigenwillige Gegenspieler, als mächtige Fetische oder sich entziehende Wesen auf. Der Blick und die Sprache, deren Objekte die Vögel in den Gedichten sind, zeigen sich fasziniert vom Nicht-Menschlichen und von jener Souveränität. Daraus erwachsen nicht nur die Konflikte, die die lyrischen Begegnungen zwischen Vögeln und Menschen prägen, sondern auch eine leidenschaftliche Sehnsucht, von der die Gedichte sprechen: die Sehnsucht nach einem ‚Jenseits‘ der gängigen Sprech- und Lebensweisen – und damit nicht zuletzt die Sehnsucht nach der Möglichkeit einer Sprache der Liebe, die das geliebte Gegenüber zu adressieren und zu treffen vermag.

Ingeborg Bachmanns großartiges Gedicht „Nebelland“ aus der Sammlung *Die Anrufung des großen Bären* (1956)¹ spricht auf nicht auszudeutende Weise von dieser Sehnsucht und ihren Objekten. „Im Winter ist meine Geliebte / unter den Tieren des Waldes“, eine „Füchsin“; dann wieder ist sie „ein Baum unter Bäumen“, dann „unter den Fischen und stumm“. Dem Zauber der Geliebten und ihrer Metamorphosen unterliegt das lyrische Ich, und dieser Zauber bedingt nicht nur die Liebe, sondern auch die Unterbrechung der Liebe, vielleicht sogar ihr Ende – ein Zauber im Märchentone: „Daß ich vor Morgen zurückmuß, / weiß die Füchsin und lacht.“ „Sie weiß, / daß der Wind, wenn es dämmt, / [...] mich heimjagt.“ Der Rhythmus des Begegnens und Fortmüssens ist einer Ordnung aus Tages- und Jahreszeiten, aus Orten und Elementen unterstellt: einer Ordnung aus „Winter“, „Wald“, „Wolken“, „Wind“ und „Wassern“, die sich im regelmäßigen Takt der ersten drei Gedichtstropfen ausbreitet. In dieser geradezu schulmäßig alliterierenden

1 Das Gedicht erschien zuerst 1954. Im Folgenden alle Gedichtzitate nach: Ingeborg Bachmann: „Nebelland“, in: Dies.: *Werke*, hg. v. Christine Koschel/Inge von Weidenbaum/Clemens Münster, München/Zürich 1984, Bd. 1, S. 105 f.

„W“-Ordnung der Natur ist das Geschehen einer Liebe angesiedelt, deren Protagonisten – das „Ich“ und seine „Geliebte“ – zunächst klar positioniert erscheinen: die Geliebte lachend, wissend und schön, das Ich „glückverlassen“ und „hörig“ inmitten von „Schnee“, „Eis“ und „Reif“. Doch mit der vierten Strophe ändern sich Duktus und Verhältnis, auch wenn die Bildlichkeit von Tierwelt und Märchenemblem fortbesteht:

Und wieder vom Jagdruf des Vogels
getroffen, der seine Schwingen
über mir steift, stürz ich
auf offenem Feld: sie entfiedert
die Hühner und wirft mir ein weißes
Schlüsselbein zu. Ich nehm's um den Hals
und geh fort durch den bitteren Flaum.

Das Schlüsselbein ist keineswegs nur ein karger Rest der reichen Beute des Vogels/der Geliebten. Vielmehr tritt das weiße Knöchelchen, das in so vielen Märchen als Schlüssel zum Geheimnis und zur Erlösung vom bösen Zauber fungiert, hier als eine Liebesgabe auf: eine Gabe, die „sie“ – die Geliebte als Jagdvogel, dessen Ruf das Ich getroffen hat – dem Ich zuwirft. Mit der Annahme dieser Gabe durch das Ich geht im Gedicht ein Ortswechsel einher, ein Wechsel der Perspektive auf die Geliebte, auf ihre Sprache, auf das Wissen um sie. Denn die fünfte Strophe findet die Geliebte in der Stadt, „in den Bars“, wo sie, „treulos“, „Worte für alle“ findet.² Indem das liebende Ich sich von dieser Welt distanziert – „diese Sprache verstehe ich nicht“ –, beharrt es auf einer Liebessprache, die das Lachen der Füchsin und den Jagdruf des Vogels kennt. Eine solche Sprache, sinnlos, fremd, leidenschaftlich, hat das Ich „getroffen“ und zu Boden stürzen lassen.

Mit diesem Festhalten an einer ‚anderen Sprache‘ wird keinem einfachen Gegensatz zwischen Natur und Stadt, zwischen Zeitlosigkeit und Moderne, zwischen Liebe und Treulosigkeit das Wort geredet. Denn dass das Liebesgeschehen kein Naturgeschehen ist, obwohl in der Natur verortet, ist ja durch den seit Gedichtanfang sich durchziehenden Märchentönen ebenso markiert wie durch das dreimalige Wort vom ‚Wissen‘, das jedesmal ein Wissen um das Fortmüssen meint. Vielmehr ist es das Gemeintsein und damit das Auszeichnen des Ich durch die Geliebte, das in einen Gegensatz zu den Worten „für alle“ gestellt ist. Dieses Gemeintsein heißt hier beispielsweise: „vom Jagdruf des Vogels getroffen“. Das Dilemma des *discours amoureux*, das geliebte Gegenüber in einer unzulänglichen Sprache „für alle“ adressieren und auszeichnen zu müssen, benennt das Gedicht „Nebelland“ aber nicht nur in der Strophe um die treulose Geliebte, die in der Stadt Worte für alle findet,

2 Dass die Bar als Ort der Treulosigkeit zugleich ein Ort der Rettung vor dem Liebestod ist, schildert Ingeborg Bachmanns wenige Jahre später verfasstes Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (Erstsendung 1958), wo Jans Aufenthalt in der Bar für eine Rückkehr in die Welt der herrschenden Ordnung steht, während Jennifers hingebungsvolles Warten auf den Geliebten im Hotelzimmer tödlich endet. Die Geschlechtercodierung dieser beiden Positionen ist hier also umgekehrt.

sondern auch im wortlosen Fuchs-, Baum- und Fisch-Sein der Geliebten sowie im stummen Liebesrhythmus des Da-Seins und Fort-Müssens, den Bachmanns Gedicht in traditionsreichen Sprachbildern besingt.

So endet das Gedicht mit den beiden Versen „Nebelland hab ich gesehen, / Nebelherz hab ich gegessen.“ Mit ihrem Tempuswechsel vom Präsens zum Perfekt scheinen diese Verse zunächst einen Rückblick auf die vergangene – im Präsens nur vergegenwärtigte – Liebesgeschichte zusammenzufassen. Doch zugleich erzählen die beiden Schlussverse in ihrer losungsartigen Rätselsprache von der Voraussetzung dieser Liebe: vom Sehen und vom Einverleiben, und dies in einem „Nebelland“, das möglicherweise das Land der Dichtung ist. Denn Sehen und Einverleiben bedingen nicht nur die Treue zur Geliebten, sondern gelten auch einer poetischen Sprache der Liebe, die voll magischer, nicht eindeutig denotierbarer Bilder ist. So verweist die Zeile „Nebelherz hab ich gegessen“ auf einen Mythos von unbedingter Liebe, von Liebesopfer und Liebestod, insofern der Vers auf das Einverleiben des geliebten Gegenübers anspielt – „Und er ißt ihr Herz, und sie das seine“³ – und damit auf den Topos der *unio mystica*. Wendet man „Nebel“ in sein Palindrom „Leben“, so scheint die Tradition der verlebendigenden Hingabe auf. Und schließlich spricht der Bildreichtum von Nebelland und Nebelherz auch die Liebesmelancholie und damit gerade die fehlende, immerfort nur ersehnte Erfüllung an.

2. Falken

„vom Jagdruf des Vogels getroffen“: In Bachmanns Überblendung von Greifvogel und Geliebter, von Jagdruf und Liebesruf, von Sturz und Hingabe ist eine Fülle von hochcodierten literarischen Liebes- und Bildtraditionen angespielt, von denen hier nur einige wenige herausgegriffen seien. So wird in Giovanni Boccaccios „Falken“-Novelle (aus dem *Decamerone*, 1349-1353) das zentrale Objekt einverleibt, ja buchstäblich verzehrt: Der liebende Edelmann serviert seinen Lieblingsfalken – der sein einzig verbliebener Besitz ist, nachdem eine nicht erhörte Liebeswerbung ihn ruiniert hat – der umworbenen Dame zum Frühstück, ohne dass diese überhaupt bemerkt, was sie da verspeist. Nach dem Essen äußert sie das Anliegen ihres Besuchs, nämlich die Bitte um eben diesen Jagdfalken, der von ihrem todkranken Sohn so sehr begehrt wird, dass er durch ihn „augenblicklich gesund zu werden“ hofft⁴ – eine Bitte, die der treu liebende Edelmann nun nicht mehr erfüllen kann. Weil der Sohn vor Kummer stirbt, wird die Dame zur Erbin eines reichen Vermögens, hatte doch ihr verstorbener Gatte in seinem Testament verfügt, dass sie

3 Diese Zeile ist der letzte Vers in Robert Musils Gedicht „Isis und Osiris“, auf den Bachmann in ihrem Roman *Fall Franza* anspielt und den sie in ihrem Radio-Essay *Der Mann ohne Eigenschaften* zitiert (Ingeborg Bachmann: *Der Mann ohne Eigenschaften*, in: Dies.: *Werke* (Anm. 1), Bd. 4, S. 80-102, hier S. 99).

4 Giovanni Boccaccio: *Das Decameron*, übers. v. A. G. Meißner [zuerst 1782], Wiesbaden 1980, S. 158.

alles erhalte, sollte der alleinerbende Sohn kinderlos sterben. Da angesichts dieses Reichtums nun ihre Brüder eine neue Eheschließung von ihr fordern, heiratet sie den verarmten Edelmann eingedenk seines Großmuts, wie es heißt, „da er ihr seinen letzten Falken aufgeopfert hatte“⁵.

Der Falke fungiert bei Boccaccio also als vielfach bedeutsames Objekt. So ist er zunächst ein Jagdvogel und damit ein ganz besonderes Tier, das sich in der Tradition der Falknerei durch seine Nähe zum Menschen und dabei insbesondere durch den ihm zugeschriebenen „Adel“ auszeichnet. In diesem Sinne betont etwa Alfred Brehms eindrückliche Schilderung der „Edelfalken“, dass „ihr ganzes Leben und Wirken zur Bewunderung hinreißt. Stärke und Gewandtheit, Muth und Jagdlust, edler Anstand, ja, fast möchte man sagen, Adel der Gesinnung, sind Eigenschaften, welche niemals verkannt werden können.“⁶ Zudem ist Boccaccios Falke ein Liebesvogel und nimmt damit die Sinnbildlichkeit des Falken als Geliebte oder Geliebter auf, wie sie sich in zahlreichen Dichtungen tradiert findet: etwa zu Beginn des *Nibelungenlieds* in Kriemhilds Falkentraum oder im berühmten Falkenlied des Kürenbergers „Ich zôch mir einen valken“ (zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts). Darin gilt das Liebessehnen des – wohl weiblichen – Ich jenem davongeflogenen rotgoldenen Falken, der, „dô ich in gezamete, als ich in wolte hân, / [...] huop sich ûf vil hôhe und flog in anderiu lant“. Bei Boccaccio zeugt der Falke als einzig verbliebener Besitz von der ebenso standhaften wie hingebungsvollen Liebe des Edelmannes und ermöglicht dann die Begegnung des Paares sowie die letztliche Erfüllung des Liebesbegehrens. Denn er stellt eine wirkliche Liebesgabe dar, die keinem Tauschkalkül unterworfen ist: Weil die Dame nicht weiß, was sie isst, kann sie die Gabe nicht beantworten; und weil der Edelmann nicht weiß, dass die Dame den Falken erbitten wird, kann er ihn nicht für die Rettung ihres Sohnes einsetzen. Im Unterschied zu dem für die Liebeswerbung eingesetzten verschleuderten Vermögen kann der Falke nicht verschwendet, sondern nur gegeben werden: zur Speise. Damit gibt sich zugleich der Edelmann selbst hin, erscheint doch der Falke als Insignie des Adels und der Jagdkunst mit seinem Besitzer metonymisch verbunden. Aber die Begegnung des Paares liegt im Schatten einer Todesdrohung – der Sohn liegt im Sterben – und ist am Abgrund des Scheiterns situiert: Die Begegnung erfolgt allein aufgrund jenes Wunsches, dessen Erfüllung eben durch die Begegnung unmöglich geworden ist. Insofern ist der Falke hier auch ein Todesvogel, weil er als begehrtetes Objekt zwar Leben zu geben bzw. zu retten verspricht, aber auch zu nehmen droht. Und tatsächlich hat ja der Tod des Falken den Tod des Sohnes zur unmittelbaren Folge. Dass dieser doppelte Tod des geliebten Falken und des geliebten Sohnes – sowie die daraus resultierende Gewalt der Brüder über die Zukunft ihrer Schwester – erst zur Liebeserfüllung des Paares führt, stellt den tragischen Grund dieser oft so leichtthin nacherzählten Novelle dar.

5 Ebd., S. 162.

6 Alfred Edmund Brehm: *Brehms Tierleben. Die schönsten Tiergeschichten*, ausgew. v. Roger Willemsen, Frankfurt am Main 2006, S. 542.

Boccaccios überaus anspielungsreiches literarisches Objekt des Falken hat Paul Heyse in seiner sog. Falkentheorie (in der Einleitung zum *Deutschen Novellenschatz*, 1871) zu einem „Dingsymbol“ degradiert, das jede Novelle organisieren müsse. Dem hat beispielsweise Theodor Storm freundlich widersprochen: Er wolle, wie er 1883 in einem Brief an Gottfried Keller schrieb, den Falken lieber „unbekümmert fliegen“ lassen.⁷ Doch Boccaccios Novelle legt eine dritte Position nahe, jenseits von Heyses technischer Funktionalisierung und Storms erzähltheoretischer Sorglosigkeit. Bei Boccaccio geht es um eine Situation des Entzugs und der Tragik, die der Falke als unerreichbares Objekt des Begehrens und des Erzählens schafft, während sich in ihm zugleich ein Überschuss an Bildtraditionen und Liebescodes bündelt. Nur auf diese Weise kommt seine literarische Fähigkeit zustande, Verbindungen zu knüpfen: zwischen Liebenden, zwischen Lebenden und Toten, zwischen Menschlichem und Nichtmenschlichem.

Davon erzählt auch Hugo von Hofmannsthal im Libretto zu Richard Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* (1919). Hier hat der rote Falke des Kaisers auf der Jagd eine fliehende Gazelle gestellt: „da flog er / der weißen Gazelle / zwischen die Lichter – / und schlug mit den Schwingen / ihre süßen Augen! / Da stürzte sie hin / und ich auf sie / mit gezücktem Speer – / da riß sich's in Ängsten / aus dem Tierleib, / und in meinen Armen / rankte ein Weib!“⁸ Einmal mehr verbinden sich hier Jagd und Liebe, Sturz und Hingabe: Das wandlungsfähige Weib, Tochter eines Geisterkönigs, wird zur geliebten nichtmenschlichen Kaiserin, während der Kaiser den Falken für den Angriff auf „ihre süßen Augen“ straft. In dem Moment, als der Kaiser nach einem Jahr reuig loszieht, um den entflohenen Falken zurückzuholen, entdeckt die Kaiserin freudig den Vogel, doch dieser erinnert sie warnend an einen vergessenen väterlichen Fluch: Wenn sie nicht innerhalb von drei Tagen einen Schatten finde – ein Bild für kommende Mutterschaft –, dann würde der Kaiser zu Stein. So wie die Kaiserin ohne Schatten unfruchtbar ist, so offenbar auch der Kaiser ohne Falken. Dass die schlussendliche Menschwerdung und Überhöhung des kaiserlichen Paares durch eine *Zauberflöten*-ähnliche Prüfung dann ganz ohne Falken auskommt, verdankt sich dem damit einhergehenden konsequenten Ausschluss alles Nichtmenschlichen sowie dem Ende der Sehnsucht nach einem ‚anderen‘ Leben.

Der Reichtum an Intertextualität in Bachmanns Gedicht „Nebelland“ kann hier, zugespitzt anhand des Verses „vom Jagdruf des Vogels getroffen“, nur angedeutet werden. Dabei ist, so Roland Barthes, „der Inter-Text [...] nicht unbedingt ein Feld von Einflüssen; vielmehr eine Musik von Figuren, Metaphern, Wort-Gedanken; es ist der Signifikant als *Sirene*“⁹ – als verführerische Stimme also, die in diesem Gedicht über die Suche nach einer Sprache der Liebe umso stärker ist. Zu Beginn ihrer *Geschichten von der Liebe* schreibt Julia Kristeva, die Liebeserregung

7 Theodor Storm: *Briefe*, hg. v. Peter Goldammer, Berlin 1972, Bd. 2, S. 282 (Brief vom 13.9.1883).

8 Hugo von Hofmannsthal: „Die Frau ohne Schatten“, in: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*, hg. v. Rudolf Hirsch u.a., Bd. 25.1, Frankfurt am Main 1998, S. 7-79, hier S. 12.

9 Roland Barthes: *Über mich selbst*, München 1978, S. 158.

sei grenzenloses Glück und pures Leid zugleich, und beide „mettent en passion les mots“.¹⁰ Eine solche Passionierung jener „Worte für alle“, wie es bei Bachmann heißt, durchglüht das Gedicht trotz Eis und Nebel. Der fliegende Vogel, dessen Jagdruf das liebende Ich trifft und zu Boden stürzt, ist zugleich Inbegriff des „Auf-flugs von Metaphern“, des „envol de métaphores“, der die Sprache der Liebe kennzeichnet, wie Kristeva pointiert formuliert: „le langage amoureux est envol de métaphores: il est de la littérature.“¹¹ Insofern ist Bachmanns Gedicht über eine Liebe auch als ein Gedicht über den „envol de métaphores“ und damit über literarisches Schreiben zu verstehen.

3. Schreiben

Das begehrte eigenwillige Objekt des Jagdvogels steht in inniger Beziehung mit dem Begehren zu schreiben. In Ingeborg Bachmanns Gedicht „Mein Vogel“, ebenso wie „Nebelland“ in *Die Anrufung des großen Bären* erschienen, ist es ein offenkundig weibliches Ich, das das Schreiben und den Jagdvogel begehrt – und das die Unmöglichkeit formuliert, die Erregungen einer weiblichen Stimme in ‚besänftigte‘ Kunst zu überführen. Dass diese Unmöglichkeit eine systematische ist, zeigt bereits jene Verbindung zwischen dem Bild des Falken mit der Frage des literarischen Schreibens, die „Das erste Gedicht“ von Annette von Droste-Hülshoff (1845) unternimmt.¹² Diese Verbindung wird mit Hilfe einer spezifischen topographischen Markierung geknüpft: in einem Turm. Das lyrische Ich erinnert sich, als Kind – „Mich fühlend halb als Falken, / Als Mauereule halb“ – etwas Bedeutsames in einem verfallenden Turm verborgen zu haben: „Nun sinn’ ich oft vergebens / Was mich so tief bewegt, / Was mit Gefahr des Lebens / Ich in den Spalt gelegt? // Mir sagt ein Ahnen leise, / Es sei, gepflegt und glatt, / Von meinem Lorbeerreise / Das arme, erste Blatt“. Der Turm markiert dabei den magischen Ort der Kindheit mit all ihren leidenschaftlichen Wünschen, die unter „Gefahr des Lebens“ verfolgt wurden: so etwa der Wunsch, eine Dichterin oder ein Jagdvogel zu sein. Im verfallenden Turm manifestiert sich aber auch die Kluft der vergehenden Zeit. Sie hat die Schreibanfänge des Ich – das „erste Blatt“ und die mit ihm verbundenen Sehnsüchte – fast vergessen lassen: „Nie sorgt’ ein Falke schlechter / Für seine erste Brut!“ Und zudem ist der Turm, denkt man an Droste-Hülshoffs berühmtes Gedicht „Am Turme“ (1842), jener Ort, auf den für ein weibliches schreibendes Ich die Wün-

10 Julia Kristeva: *Histoires d'amour*, Paris 1983, S. 9.

11 Ebd. Die deutsche Ausgabe verzichtet auf „Aufflug“ und übersetzt „envol de métaphores“ mit „setzt Metaphern frei“ (Julia Kristeva: *Geschichten von der Liebe*, Frankfurt am Main 1989, S. 9).

12 Im Folgenden alle Gedichtzitate nach: Annette von Droste-Hülshoff: „Das erste Gedicht“, in: Dies.: *Sämtliche Werke*, hg. v. Bodo Plachta/Winfried Woesler, Frankfurt am Main 2003, Bd. 1, S. 326-329.

sche nach einem leidenschaftlichen Leben beschränkt sind: der Schreibturm als Gefängnisturm.¹³

Auch in Bachmanns Gedicht „Mein Vogel“ verbündet sich ein weibliches Ich, das schreiben will, mit einem Jagdvogel „vom Turm“, mit einer „Eule“.¹⁴ Von ihr wird das Ich beobachtet, begleitet und mit Schreibfedern ausgerüstet: „Mein eisgrauer Schultergenoß, meine Waffe, / mit jener Feder besteckt, meiner einzigen Waffe!“ Der Jagdvogel tritt hier zunächst als Waffenbruder und als Geliebter auf, während das Ich „befeuert“ zu schreiben und zu leben sucht: „mein Vogel, mein Beistand des Nachts, / wenn ich befeuert bin in der Nacht, / knistert's im dunklen Bestand, / und ich schlage den Funken aus mir.“ Zugleich allerdings erscheint der Vogel als räuberischer Gegner („wenn du mein Herz auch ausraubst des Nachts“) sowie als überlegener Herrscher, der dem leidenschaftlichen Ich seine „herrliche Ruhe“ entgegensetzt. Das Gedicht „Mein Vogel“ nimmt hier also die entscheidende Konstellation des Romans *Malina* bereits vorweg: zwischen der erregten Stimme des Ich und der überlegenen Ruhe der Titelfigur. Weder in „Mein Vogel“ noch in *Malina* wird das passionierte schreibende weibliche Ich jene höhere „Warte“ erreichen, „die du, besänftigt, / in herrlicher Ruhe erfliegst – / was auch geschieht.“

Diese letzten Zeilen aus „Mein Vogel“ mit ihrem Entwurf eines stillen, ja allzu stillen Schlussbildes stellen das Gegenprogramm zu jenem emphatischen Vers aus „Nebelland“ dar, der hier zentral betrachtet worden ist: „vom Jagdruf des Vogels getroffen“. Zugleich aber ist unübersehbar, dass das, woraus das stille Schlussbild zusammengesetzt ist, es doch nicht zur Ruhe kommen lassen kann: Vor allem der fliegende Vogel ist zuvor in einer Ambivalenz gezeichnet worden, die dafür sorgt, dass die „Differenz zwischen Bild und Materialität offengehalten“¹⁵ wird. Ein solches Offenhalten der Differenz erzeugt allererst jene poetische Fülle, die auf die Möglichkeit eines ‚Anderen‘ verweist.

13 Annette von Droste-Hülshoff: „Am Turme“: in: Dies.: *Sämtliche Werke* (Anm. 12), Bd. 1, S. 74 f. Die ersten Verse des Gedichts („Ich steh' auf hohem Balkone am Turm / Umstrichen vom schreienden Stare, / Und laß' gleich einer Mänade den Sturm / Mir wühlen im flatternden Haare“) geben die geschlechtercodierte Überblendung von Gefängnisturm und Schreibturm vor, die die letzte Strophe explizit formuliert: „Wär ich ein Jäger auf freier Flur, / Ein Stück nur von einem Soldaten, / Wär ich ein Mann doch mindestens nur, / So würde der Himmel mir raten; / Nun muß ich sitzen so fein und klar, / Gleich einem artigen Kinde, / Und darf nur heimlich lösen mein Haar, / Und lassen es flattern im Wind!“

14 Im Folgenden alle Gedichtzitate nach: Ingeborg Bachmann: „Mein Vogel“, in: Dies.: *Werke* (Anm. 1), Bd. 1, S. 96 f.

15 Das Offenhalten dieser Differenz hat Sigrid Weigel in ihrer Lektüre von Ingeborg Bachmanns „Nebelland“ hervorgehoben: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, S. 151.