

Eine österreichische Geschichte

Wege in und zu Ingeborg Bachmanns Erzählung *Drei Wege zum See*

Ein mögliches Zentrum oder einen Ausgangspunkt zum Verstehen des Werkes von Ingeborg Bachmann bildet der sprachlich erschwerte Dialog als der einzige Weg zur Ausgrenzung des individuellen Seins. Die auktoriale Absicht dieses Existenziell-Poetischen betont den Ausdrucksmangel der Sprache, die sich in ihrem alltäglichen Situiertsein nur als Fallen und Fälle artikuliert. Der Einsatz ist die Bewegungskraft der mangelnden Sprache: Inwiefern können die sprachlichen Grenzen – seien sie sprachgeographische, kulturhistorische oder geschlechtliche Grenzen – aufgehoben werden? Wenn das Bachmannsche Erzählen ins Offene gerät, wird diese Grenze sichtbar, die Grenze, die in dem von der Abwesenheit des Dialogischen verursachten Krisenfall noch zu übertreten ist.¹ Die mögliche Grenzübertretung (in einem Kopieren der prätextuellen Begrifflichkeit) erscheint doch am jeweiligen Ende des Erzählens. Durch das kontinuierliche Schreiben und Lesen wird das Monologische am Text aufgehoben und diese dialogfähige erzählende Ganzheit kann zum Verstehen des Existenziellen einen zeitdeckenden Ort eröffnen. Drei Werke gehören zu diesem Organischen: der Roman *Malina* (1971) und die Erzählbände *Das dreißigste Jahr* (1961) und *Simultan* (1972), die sogar zum Roman als Ort einen zeitlichen Rahmen bilden. Die anderen sind Fragmente und Bruchstücke wie die postum erschienenen Teile des 'Todesartenzyklus' *Der Fall Franza* und das *Requiem für Fanny Goldmann* (1979). Beides fokussiert aber wie die erzählerische Ganzheit in ihrem Fragmentarischen die ersehnte Sehnsucht nach der Übertretung der Grenzlinie zwischen äußeren und inneren Welten. Die Teile der Ganzheit und die Bruchstücke als Satelliten derselben Ganzheit generieren ein ständiges Gehen und Denken in einer Heimatlosigkeit, die die apollonische Sprache zum Schein zertrümmert. Das Bachmannsche Gedächtnis, das zu gleicher Zeit persönlich und historisch ist, strebt nach seiner wiederholenden Ich-Neuformulierung in einer Kontraselektion der alltäglich herrschenden Gaunersprache der bestehenden Welt.

Es führt zu nichts, wenn man das späte Wortkarge am lyrischen Text von Bachmann und ihr Verstummen mit der endgültigen Grenzübertretung des Unsagbaren erklären würde. Vom Anfang des poetischen Schaffens an versuchte sie eine neue Welt zu er-

1 Pichl, Robert: Ingeborg Bachmanns „offene Kunstwerke“. Überlegungen zu ihrem poetischen Verfahren. In: Pichl, Robert / Stillmark, Alexander (Hg.): Kritische Wege der Landnahme. Ingeborg Bachmann im Blickfeld der neunziger Jahre. Londoner Symposium 1993 zum 20. Todestag der Dichterin. Wien: Hora 1994, S. 97-111.

schaffen: im Namen einer anderen Sprache des Moralisch-Poetischen. Ich zitiere *Das dreißigste Jahr*:

Ich, dieses Bündel aus Reflexen und einem gut erzogenen Willen, *Ich* ernährt vom Abfall aus Geschichte, Abfällen von Trieb und Instinkt, *Ich* mit einem Fuß in der Wildnis und dem anderen auf der Hauptstraße zur ewigen Zivilisation. *Ich undurchdringlich*, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes *Ich aus Schweigen*...²

Die Welt jenseits des Schweigens und jenseits aller Arten von Grenzen artikuliert sich in den 'schönen Worten' des Weiblichen. Dies ist aber ein Nicht-Ort, der nur in der Opposition zu dem Anderen aufzudecken ist, und eine Sprache, die eben in der Ausgegrenztheit des Anderen legitimiert werden kann. In der Dialogizität zwischen den Bachmannschen Fragmenten und der Utopie als ein zu erschaffender sprachlicher Nicht-Ort bleiben die Sätze einfach Sätze.³ Das Werk und damit das Lebenswerk in seiner Abwesenheit bestimmen die Logik des Erzählens über das Unerzählbare, und was hier zum Ausdruck kommen kann: die Aufdeckung der verschwiegenen, der nicht bis zum Ende erzählten Geschichte des Weiblichen. Die radikale Erfahrung, es gibt keine neue Welt ohne neue Sprache, wurzelt in den Erzählungen *Das dreißigste Jahr* und *Alles*. Die letzten Erzählungen und besonders *Drei Wege zum See* im Band *Simultan* fragen nach dem Kultur-anthropologischen, das auch die in der sogenannten neuen Welt weiterlebenden Ursprachen und Schicksalgeschichten bestimmt. Zwischenkapitel bildet der Roman *Malina*: mit der Auslöschung des Ich in seinem Geschlecht. Die Rahmengeschichte des Erzählwerks von Bachmann spricht über die Vernichtungskraft der gewollten Emanzipation, über den archetypischen Androgynitätsmythos, über die gescheiterten und Fragment gebliebenen Dialogeffekte zwischen dem Individuum und seiner Weltganzheit.

Dass sich Bachmann von der lyrischen Schrift abwendet, ist eine Message. Sie ist aber keine Erzählerin geworden. Der Erzählband *Das dreißigste Jahr* ist das Resultat einer Grenzübertretung, in der andere Möglichkeiten zum Schreiben eröffnet werden. Das lyrische Erzählen tritt an die Stelle des lyrischen Ich. Und dies liquidiert sich selbst in der neuen Sprache. Ich zitiere Bachmanns 'er' aus dem Text *Alles*:

Und ich wußte plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache, die mit anderen geschaffen wurde in Babel, um die Welt zu verwirren. Denn darunter schwelt noch eine Sprache, die reicht bis in die Gesten und Blicke, das Abwickeln der Gedanken und den Gang der Gefühle, und in ihr ist schon all unser Unglück.⁴

Man muss die verwirrte, von Babel geerbte Sprache, die in einer logisch-gramma-

2 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 102.

3 Lányi, Dániel: „Nem jön el, mégis hiszek benne“. Mondatok Ingeborg Bachmann mondatairól. In: Nappali ház 2 (1993), S. 45-50.

4 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 143.

tischen Struktur neutralisiert werden kann und die sogar zu beschreiben, zu regulieren und normativ zu gestalten ist, übertreten. Nur von diesem Punkt aus ist es möglich, eine poetische Sprache zu schaffen. Das normative Weltsystem ist aber eben durch einen poetischen Versuch gefährdet. Der subjektive Erzähler kann dem Fall nicht entgehen, aber das Normative und das Neue als Existenzbegriffe und Richtungen werden infrage gestellt. Der Erzähler kann sich von dem 'weltlichen' Sprachgebrauch, der zur Ausgrenztheit der Welt beiträgt, nicht desinifizieren. Dieser Ich-Erzähler, der sonst ein 'er' ist, grenzt sich selbst von seiner Frau ab, sein Kind, das über die Sprache der Welt noch nicht verfügt, ist unschuldig in der Sprachlosigkeit, muss aber die Aufgabe übernehmen, sich als Erlöser zu verwirklichen. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum schreiben:

Alles ist vor allem die Geschichte dieses Kindes, in das der Vater, selbst unfähig zu einem Neubeginn, ein euphorisches Zukunftsbild projiziert, wobei das Kind im Dienste seiner Erlösungssehnsucht mißbraucht wird. Das heimliche, unmittelbare Verlangen des Mannes ist, daß sein Kind aus eigener Kraft ein neuer Mensch werden soll.⁵

Was aber dem Vater nicht gelingt, muss auch dem Kind misslingen. Die Sozialisierungsakte verweisen darauf, dass der Glaube an die Utopie zur Erschaffung einer neuen Welt nicht genügend ist. Und dieser Versuch wird stark bestraft. Ich zitiere wieder Koschel und Weidenbaum:

Das Kind, das seinem Vater den Tribut an Traumerfüllung schuldig bleibt, wird verworfen, abgelehnt, ohne Gnade. Liebesentzug als Strafe, da der Vater sich als oberste, nur sich selbst verantwortliche Instanz versteht. Ein strafender Gott. Und eine subtile, sehr subtile Unmenschlichkeit.⁶

Das Kind kommt bei einem Schulausflug durch einen Sturz von einem Felsen ums Leben. Dieser Sturz ist ein Fall, der endgültige Sündenfall für den Vater. Was für ein lebensgefährlicher Versuch und Fall ist dies im Verhältnis zu dem des Protagonisten in der Erzählung *Das dreißigste Jahr*. Das Baumpflanzen, das Kinderzeugen würden noch eine Richtung sichern. Die Erzählung *Alles* thematisiert die gescheiterte Variation dieser Richtung. Der Text ist in diesem Sinne eine existenzgefährdende Antwort auf die Fragen: Ist das bescheiden genug? Ist es einfach genug? Der subjektive Erzähler in *Alles* betrachtet sein Kind im Interesse der neuen Welt. Der Versuch ist, das Kind als Fall zu betrachten, eine Absage, ein Verschweigen. Ich zitiere den Ich-Erzähler:

Ich denke nicht mehr, sondern möchte aufstehen, über den dunklen Gang hinübergehen und, ohne ein Wort sagen zu müssen, Hanna erreichen. Ich sehe nichts daraufhin an, weder meine Hände, die sie halten sollen, noch meinen Mund, in den ich den ihren schließen kann. Es ist unwichtig, mit

5 Koschel, Christine / von Weidenbaum, Inge: L' enfant abdique son extase. Die Erzählung *Alles*. In: Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München / Zürich: Piper 1990, S. 462-469.

6 Ebd., S. 466.

welchem Laut vor jedem Wort ich zu ihr komme, mit welcher Wärme vor jeder Sympathie. Nicht um sie wiederzuhaben, ginge ich, sondern um sie in der Welt zu halten und damit sie mich in der Welt hält. Durch Vereinigung, mild und finster. Wenn es Kinder gibt nach dieser Umarmung, gut, sie sollen kommen, da sein, heranwachsen, werden wie alle anderen. Ich werde sie verschlingen wie Kronos, schlagen wie ein großer fürchterlicher Vater, sie verwöhnen, diese heiligen Tiere, und mich betrügen lassen wie ein Lear. Ich werde sie erziehen, wie die Zeit es erfordert, halb für die wölfische Praxis und halb auf die Sittlichkeit hin – und ich werde ihnen nichts auf den Weg mitgeben. Wie ein Mann meiner Zeit: keinen Besitz, keine guten Ratschläge.⁷

Die erwünschte neue Welt löst sich in der alten Sprache auf. Das Fiasko ist vom Anfang an im Versuch anwesend. Und dabei hilft auch nicht, dass Wittgensteins *Tractatus*, besonders der schon vielzitierte Abschlussgedanke Bachmann einen neuen Schwung zum Erzählen hätte geben können. Ich paraphasiere diesen, der auch der jeweilige erste im Werk von Bachmann sein könnte: Worüber man nicht sprechen kann, weil es außerhalb der Welt ist, man muss darüber sprechen, damit es seinen Ort in der Welt auffinde. Die Existenz der Welt als Tatsachen und Bestandnahmen ist in Form einer logischen Struktur zu beschreiben: Im Falle der Sprache kann über eine deskriptive Grammatik zur Normierung gesprochen werden. Es ist aber die Deskription, die eine Grenze zwischen der Welt und der 'eigenen' Welt zieht. Bachmann hat die Abwesenheit der Ethik in der logischen Weltstruktur reflektiert. Das Schweigen ist eine konsequente Voraussetzung zum poetischen Sprechen, das mit der Frage nach dem Sinn von Sein wirklich auf sich selbst verwiesen ist. Die verifizierten Sätze können das Wesentliche in der Welt nicht ausdrücken. Das Wesentliche basiert auf dem Ethischen der Welt, dieses ist aber nur mit der Übertretung der normierten Sprachgrenzen zu erreichen. Von einer exakten Sprachphilosophie im Erzählwerk ist Bachmann aber weit entfernt. Eine frühromantische Tradition ist hier eingebettet mit der reflektierten Dialogizität poesis und poetik.

Die Erzähler oder die erzählten Figuren, die fast ausnahmslos dreißig Jahre alt sind, sind maskulin. Männer sprechen und gehen und denken und erinnern sich in diesen Erzählungen *Des dreißigsten Jahres*. Figuren, die gegen dreißig eine andere Richtung zu der gewohnten oder nicht-reflektierten Lebensführung bekommen. Jemand bekommt einen Sohn und fängt mit einer neuen Welt an, jemand anderer überlebt einen Unfall und kann sich im Leben neu orientieren. Alle sind Grenzgänger – mit einem anderen Wort: Randexistenzen -, die nach der Flucht wieder neu sehen lernen müssen. Die Krise der Moderne als Emblem 'es zerfällt' wird in der Schwindelszene in der Nationalbibliothek *Des dreißigsten Jahres* als 'alle Dinge zu Ende gedacht' neu geschrieben. Die Fragezeichen der Moderne richten sich nach der Erkenntnis der Weltganzheit in dieser Situation durch die und in der Sprache. Bachmanns Figur in *Das dreißigste Jahr* vernichtet sich als Ikarus im blendenden Sonnenschein, im Licht des Wissens. Er strebt nach 'allem':

7 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 158.

dem Wissen, der Harmonie, dem Aufgeklärt-Sein. Die Welt in ihrer Offenheit zu ergreifen, eingeschlossen in einer chaotisch-äußeren wie in einer anderen, chaotisch-inneren Welt ist aber nicht möglich. Der Versuch bleibt wieder misslungen, obwohl jeder Versuch ein Erinnerungsstück und eine hinterlassene Spur des allmählich Verschwindenden ist. Es muss aber weiterhin auch noch 'über die Grenze hinübergesehen' werden.

Das dreißigste Jahr als 'erste' und *Drei Wege zum See* als 'letzte' Erzählung dialogisieren miteinander in diesem 'Sehen'. Elisabeth Matrei, die Protagonistin des späteren Textes (*vingt ans après*) geht und denkt innerhalb ihrer eigenen Grenzen, deren Richtung die restlichen Möglichkeiten der weiblichen Existenz ist. Das Ende des Textes als offener Abschluss, das Verbluten von und in Elisabeth verweist auf die vollkommene Verzweigung am Persönlichen, das das ganze Werk von Bachmann durchzieht. Dieses offene Ende wie der ganze Text ist auch ein Erinnerungsstück: an den schon erwähnten Schwindel in der Nationalbibliothek. Der Ort aber, der Flughafen in *Drei Wege zum See*, legitimiert die andere Welt. Die letzte und endgültige Liebe, Elisabeths Liebe erfüllt sich trotz aller Verblutungen. Sie erkennt diese Liebessehnsucht unterwegs auf einem Flughafen, an einem Nicht-Ort, auf dem Niemandslande, wo keine wirklichen Grenzen existent sind.⁸ Bachmanns Figuren, hier der Dreißigjährige, dort die Fünfzigjährige glauben an das Topographische, das zur Abdeckung der Welt zu verwenden ist. Hier kann man sich in Wien der Landkarte nach nicht orientieren, dort schenkt man einer Wanderkarte für das Kreuzberggebiet Glauben. Beides hat mit dem Gedächtnis zu tun: Die Erinnerungen entsprechen nicht der realen Welt. Beide Welten sind voll mit wiederholenden Figurenvariationen: Hier erscheinen die Träger der irritierenden, männlichen Gaunersprache (die Moll-Gestalten) und des weiblichen Sexus (die Leni-Figurationen), dort Männer als Sprachgestalten der Monarchie (die Trotta-Figurationen) und Männer der Gaunersprache und der disseminierten Sexualität. Die Protagonisten wollen hie und da spurlos verschwinden: der Dreißigjährige in Indonesien, was aber ein Kriegsausbruch verhindert, die Fünfzigjährige würde nach Saigon als Kriegsberichterin fahren, ihre Abfahrt bleibt aber unentschieden. Die ältere Protagonistin, Elisabeth, glaubt aber nicht mehr an die Warnzeichen. Die Bachmannsche Redeweise modifiziert sich in diesem Akt. Die 'ersten' Erzählungen benutzen den Musilschen Möglichkeitssinn als offenen Sprung zu der weiteren Lebensführung an der Wende des dreißigsten Jahres. Die Texte des 'letzten' Erzählbandes bieten den Protagonisten eingegrenzte Möglichkeiten. Transparent sind in diesem Sinne die letzten Sätze der beiden Erzählungen: „Ich sage

8 Pichl, Robert: *Verfremdete Heimat – Heimat in der Verfremdung*. Ingeborg Bachmanns *Drei Wege zum See* oder die Aufklärung eines topographischen Irrtums. In: Eijiro, Iwasaki (Hg.): *Begegnung mit dem 'Fremden'*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche. IVG Bd. 9. Iudicium: München 1991, S. 447-454.

dir: Steh auf und geh! Es ist dir kein Knochen gebrochen.”⁹ „Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.”¹⁰

Im Roman *Malina* versucht das Ich, um seine Geschichte aufdecken zu können, mit Hilfe zweier Männer Sprache zu finden. Der wirkliche Ivan vermittelt dem Ich verschiedene Arten von Lehrsätzen zum Überleben des Alltags. Der gespenstische Malina vermittelt dem Ich eine interkulturell und historisch fundierte Sprache einer untergegangenen Welt. Durch Malina werden slawisch-slowenische Beziehungen angesprochen. Die Beziehung des Ich und der Sprache zeigt sich in der Reduktion des Ich und im Wuchern der Sprache. Die verwendbaren, nicht verstaubten Wörter erfüllen noch die Funktion der Ernennung, die anderen haben schon ihre Validität verloren. Die Sprache scheint aber im Roman auch noch jenseits der Skepsis funktionsfähig zu sein. Dies ist die Voraussetzung für die Schrift als Werk. Das Schriftwerk kann aber den Verwender der Sprache, das Ich auslöschen. Das Ich vernachlässigt nicht die Schrift, sondern sich selbst. Die Sprache hört nicht auf, spricht weiter ohne eine Subjekt-Instanz. Das Ich verschwindet im Roman in der Wand, aber die Sprache hört mit dem Erzählen trotzdem nicht auf. Der Roman hat kein Ende auch nicht im Mangel eines Ich. Die Sprache ohne Ich, besser gesagt ohne den Ich-Teil, spricht weiter. Ob dieses Ich aber das Weibliche oder das Männliche der Androgynität verkörpern kann, bleibt offen. *Malina* ist traditionell eine Dreiecksgeschichte, in der das Ich, das sogenannte Weibliche, das aber mehr als weiblich, vielmehr androgyn ist, nicht greifbar, nicht definierbar ist. Immer nur steht das Ich dem Anderen gegenüber, das auch mit den Personalregistern nicht viel zu tun hat. Dieses Gespenstische der Figuralität und besonders die des Malina setzt die südslawischen Figuren der Erzählung *Drei Wege zum See* voraus, während Ivan im Roman zu den weltlichen Männern von Elisabeth gehört. Das Ich gibt sich an, aber seine Identität ist nicht zu erreichen. Das Ich erinnert sich. In einer ständigen Gegenwart (Zeitangabe ist 'heute') und in einem gesicherten Ort (in Wien, noch näher in der Musilschen Ungargasse) erinnert sich das Ich an seine verschwiegene Geschichte. Malina und Ivan assistieren bei diesem Erinnerungswerk. *Das dreißigste Jahr* und *Alles* fokussieren maskuline Prinzipien. In den Texten des Bandes *Simultan* treten die Frauengestalten in einer nicht mehr versuchenden (und verseuchenden) neuen Sprache auf. Der Zwischenweg *Malina* markiert die Unentschiedenheit des erzählerischen Gesichtspunktes in geschlechtstypologischer Hinsicht. Der Zwischenweg führt aber gegen die Wand. Das Weibliche gibt sich auf. Bleibt die Sprache, die männlich bestimmt ist. Das Männliche des Ich hat das Andere aufgeopfert im Interesse der Sprache.

9 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 137.

10 Ebd., S. 486.

Die Erzählung *Drei Wege zum See*, die ein Denken und Gehen in einem Sprachdenkmal um das Haus 'Österreich', um ein ehemaliges Reich und eine gespenstische Welt, um ihre Ruinen und Grenzen herum beschreibt, ist eine symbolische Heimkehr aus einer wirklichen Heimatlosigkeit in eine innerlich gemachte Heimatlosigkeit. Nach Manfred Jurgensen sei der Begriff Haus Österreich bei Bachmann mehr als eine simple Metapher, sie benutze ihn an Stelle des Begriffs Heimat im Gegensatz zur negativ bewerteten, überentwickelten und überorganisierten politischen und gesellschaftlichen Einstellung.¹¹ Kurt Bartsch erklärt diese Tatsache auf ähnliche Weise: Bachmann suche nach einer Heimat in der Begegnung der drei Länder, die noch unberührt ist oder wenigstens weniger berührt als die Welt, in der sie lebt.¹² Die Heimkehr, die eben deshalb in einer gespannten Opposition zu verwirklichen ist, oder die Möglichkeit zur Heimkehr erscheint im erkannten Moment, in dem sowohl alle Fragestellungen des individuellen Seins als auch ihre Unlösbarkeiten bewusst gemacht werden. Die Heimkehr ist in diesem Sinne eine Bekenntnis zu der eigenen Lebensgeschichte und der historischen Tradition. Zur gleichen Zeit ein Akzeptieren und eine Absage. Die Bachmannsche Heimkehr ist symbolisch, weil die drei Wege, die zum See führen, uns nicht nur an das Märchenhafte der dreimaligen Wiederholung erinnern müssen; sie setzt aber auch eine mimetisch-geographische Welt voraus, die auch als auktoriale Absicht im kursiv gedruckten Einleitungstext angesprochen ist:

Auf der Wandkarte für das Kreuzberggebiet, herausgegeben vom Fremdenverkehrsamt, in Zusammenarbeit mit dem Vermessungsamt der Landeshauptstadt Klagenfurt, Auflage 1968, sind 10 Wege eingetragen. Von diesen Wegen führen drei Wege zum See, der Höhenweg 1 und die Wege 7 und 8. Der Ursprung dieser Geschichte liegt im Topographischen, da der Autor dieser Wandkarte Glauben schenkte.¹³

Die Wirklichkeit ist aber durch die Sprache nicht reproduzierbar, das sogenannte Geographische ist auch in der Zeit eingebettet und hat keinen Respekt gegenüber dem Vergänglichen. Die Wege können in der Wirklichkeit verschluckt werden. Das Gehen und Denken von Elisabeth Matrei entspricht nicht einmal einer simplen Fahrtbeschreibung. Dass die Wege nicht bis zum Ende geführt sind und dass der See als die Tiefe der Zeiten nicht zu erreichen ist, symbolisieren auch die Hindernisse des wirklichen In-der-Welt-Seins. Das mimetisch-märchenhaft wiederholende Vertiefen in der individuellen Existenz hat Grenzen. Das Gehen und Denken in Form des Erzählens eröffnet einen Dialog zwischen Welten, die zum Teil schon in der Zeit verschwunden sind, aber in der neuen weiterleben und die zum Teil wirklich existieren, in der Gegenwart, aber mit

11 Jurgensen, Manfred: Das Bild Österreichs in den Werken von Ingeborg Bachmanns, Thomas Bernhards und Peter Handkes. In: Bartsch, Kurt / Goltschnigg, Dietmar / Melzer, Gerhard (Hg.): Für und wider eine österreichische Literatur. Athenäum: Königstein 1982, S. 152-174.

12 Bartsch, Kurt: Ingeborg Bachmann. Melzer: Stuttgart 1998, S. 89.

13 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 394.

dem historischen und geistigen Erbe des Alten nicht zu überbrücken sind. Nach Gudrun Brokoph-Mauch gerät Elisabeth folgend den äußeren, topographischen Wegen auf innere, unterdrückte Wege, und diese zeigen sich als nicht gangbare, weil die Protagonistin nach einem Übergang nicht zum wirklichen Leben sondern zur geistigen Welt sucht, sie ist die, die nicht in der richtigen Zeit lebt, und sie ist die, die mit Gestalten einer untergegangenen Zeit einen Dialog führt.¹⁴ Die Nicht-Erreichbarkeit des Sees ist mit den natürlichen Hindernissen nicht zu erklären, obwohl ein größerer Teil der Figuren in einer erzählten Welt ohne Zeit lebt, und die technische Entwicklung für sie nicht zu begreifen ist. Eine traditionelle Methode der Frage nach dem Sein artikuliert sich bei Bachmann: Das Gehen um das eigene Leben und die Geschichte herum ist nicht zielorientiert, das Unterwegs-Sein als Handlung kommt zum Denken, zu der Richtungsutopie. Nach Robert Pilch sind Elisabeths misslungene Wege eigentlich verhinderte Grenzübertretungen, die am Anfang nur Versuche zu Grenzübertretungen im Unterbewusstsein sind, die Grenzen der Existenzformen aber, die in die Kinderjahre projiziert sind, werden bewusst im Prozess der Erkenntnis der eingestellten Wege, und weil dies alles seine Gültigkeit verloren hatte, verlässt Elisabeth plötzlich und unerwartet das unerträglich gewordene Klagenfurtsche Pseudoidyll.¹⁵ Die Bachmannsche Elisabeth äußert sich oft dahingehend, dass sie keine Absicht habe, das Nostalgische am Habsburger Reich neuzukodieren, weil Letzteres als nicht erklärte Tradition in Form einer gespenstischen Welt in der Gegenwart doch weiterlebt. Die männlichen Figuren, die Elisabeth auf verschiedene Weisen zugehören, sind in zwei Gruppen zu teilen. Ihr Vater, ihr Bruder und die Trotta-Figuren vertreten die alte Welt, in der das sonst wichtigste Bachmannsche Problem mit der Sinnggebung der Sprache noch nicht reflektiert ist. Diese Sprachverwendung ist noch gültig und legitim – naiv von der anderen Seite her. Österreich im Elternhaus ist ein Phantasma aus Geschichte, Mythos, übermittelten Erinnerungen und starker Nostalgie, schreibt Brokoph-Mauch.¹⁶ Und weiter: Ein Reich, mit dem Herr Matrei, der Vater, sich identifizieren kann, ohne dass er sich da jemals ausgekannt hatte. Die Trottas kommen aus verschiedenen Zeiten und aus fiktiven Orten; wesentlich ist daran, dass sie Bachmanns Beziehung zur österreichischen Kulturgeschichte sichern und auch eine Distanz gegenüber dem Nostalgischen des Habsburg-Mythos bilden. In der anderen Gruppe der Männer stehen die, welche die neue Welt symbolisieren, die Welt der Gainersprache. Elisabeth lebt in einer Grenzsituation zwischen der Alten, patriarchischen Welt mit einfachen Sprachkodes und der Neuen, emanzipierten, sprachlosen Welt. Ihr

14 Brokoph-Mauch, Gudrun: Österreich als Fiktion und Geschichte in der Prosa Ingeborg Bachmanns. In: *Modern Austrian Literatur* 3-4 (1997), S. 185-199.

15 Pichl, Robert: Flucht, Grenzüberschreitung und Landnahme als Schlüssel motive in Ingeborg Bachmanns später Prosa. In: *Sprachkunst* 16 (1985), S. 221-230.

16 B. Mauch, Gudrun: Ingeborg Bachmanns Erzählband *Simultan*. In: *Modern Austrian Literatur* 3-4 (1979), S. 273-304.

Vater kennt keine Fremdsprachen, besser gesagt Weltsprachen, er kann aber beim Spaziergang die Pflanzen nennen. Elisabeth hat bereits diese archaische Fähigkeit, die Welt durch Namen zu besitzen, längst verloren. Robert, ihr Bruder, hat Probleme mit anderen Sprachen. Er und seine englische Gattin benutzen sogar eine Mischsprache, um mit dem Vater kommunizieren zu können. Joseph von Trotta trägt nicht nur die Schwierigkeiten des Sprachwandels mit sich, sondern auch was dazu gehört: die Identitätskrise, in der Sprache und Identität miteinander überhaupt nicht harmonisieren. Branco, Trottas Neffe kann seine Liebe zu Elisabeth nur in einer verstümmten Sprache ausdrücken. Aber dies tut er natürlich. Elisabeth spricht alle Sprachen, die sie beherrscht, perfekt. Und dadurch wird sie außersprachlich. Ich zitiere István Fried:

Bachmanns Protagonistin steht nicht gegenüber der väterlichen Welt, sie ist schon nach außen geraten, für sie gilt nicht mehr die geringste Möglichkeit, sich einzufügen, ihre Sprache kann mit der Sprache der väterlichen Welt auf der Ebene der Gefühle kommunizieren, aber Bachmanns Trotta kann auch nicht in die erstmals gemeinsam akzeptierte Sprache eintreten, deshalb bleibt jede Figur in ihrer Sprache einsam. Der Vater ist es, der seine Einsamkeit noch für sich selbst nutzen kann (ohne dass der Erzähler des Textes den als Gemeinsam vorausgesetzten aber von örtlichen Varianten zerrissenen Monarchie-Text mit Nostalgie evoziert).¹⁷

Elisabeth wird wie in anderen Texten von Bachmann ein Opfer der Gaunersprache der emanzipierten Welt, weil sie sich der männlichen neuen Welt durch die Sprache ausliefert. Ihr amerikanischer Mann, Hugh, der Homosexuelle benutzt kitschige Wortwendungen, der ihr zu junge französische Philippe formuliert revolutionär pathetische Sätze. Joseph von Trottas Sprache hat eine andere, geistige Anziehungskraft für sie, Manes existiert in einem einzigen, fremd aber märchenhaft klingenden Wort: Zlotogrod, in Branco lebt ein natürliches Verstummen der Sprache. Die sogenannten wirklichen Männer, Hugh, Philippe, sind keine echten Männer für Elisabeth, sie erfüllen die verschiedenen Variationen des Sexus in der Zeit. Die anderen, echten Männer sind aber nicht wirklich, sie sind außerzeitlich und unerreichbar. Elisabeth schwebt also zwischen zwei Welten und kann ihre Identitätsstörung, die aus diesem Schwebeland stammt, nie versprachlichen. Ihr Leben vergeht, das zentrale Ich kann durch ihre berichtende Arbeit keine klare Identität aufweisen. Die Männer der gespenstischen Welt zeigen Elisabeth einen Weg, einen richtigen, aber die Welt in Elisabeths Berichten erscheint immer als eine Schein-Welt, die die richtige Welt ihrer Natur nach immer ausspielt. Elisabeths Versuche, ihre Grenzsituationen, die sowohl in dem Privaten als auch im Beruf ständige Krisen verursacht, zu überwinden (zu übertreten), sind Wiederholungszwänge. Die wichtigste Funktion der Trotta besteht darin, dass Elisabeths Abhängigkeit von der Geschichte und der Tradition reflektiert sei und sie zur gleichen Zeit davon auch befreit werde.

17 Fried, István: Centrum és periféria az osztrák irodalomban. In: Limes 3-4 (1999), S. 105-111. (Ins Deutsche übersetzt von mir – A. B.)

Auf Simultaneität basiert die Erzählung, entsprechend dem ganzen Zyklus des Bandes *Simultan*: Zwei Geschichten dialogisieren miteinander durch diese traditionelle Technik, die zwischen Zeit und Raum einen ständigen Gegenwartsraum erschaffen kann. Die eine, die äußere Geschichte erzählt von Elisabeths Ankunft, Seegang und Abreise, also über ein konkretes, lokalisiertes Unterwegssein. Die andere, innere Geschichte betont aber schon ein Gehen und Denken im Gedächtnis. Die Dialogizität der Elisabethschen 'äußeren' Geschichte als remimetisches Gehen auf dem Kreuzberggebiet und dem 'inneren' Erinnerungsflusses setzt einen Segmentierungsprozess voraus: Die Grundgeschichte ist der Besuch beim Vater. Der langsame Dialog mit Herrn Matri eröffnet erneut den Abgrund zwischen der alten und der neuen Welt vor Elisabeth. Aber dieser macht auch einfach die innere Geschichte zum Erzählen. In dieser Grundgeschichte wird Elisabeths innere Lebensgeschichte eingebettet. Die innere Geschichte sucht ihren Weg zur Artikulation entweder durch den Traum (als Nachtraum, aber dann als Alptraum) oder durch konkrete Handlungen als Tagträume. Diese mehrschichtige Simultaneität macht den Grenzgang möglich zwischen der verinnerlichten Vergangenheit und der infragegestellten Gegenwart, dieser betont aber auch das Verwischen der konkreten Grenzen. Die alte Welt lebt in ihrer Modifikation in der neuen, es werden aber auch wirkliche und imaginäre Welten in Beziehung gebracht. Das Erwachen aus dem Traum als poetischer Griff bei Bachmann bildet ein natürliches Phänomen zur Erklärung der Zusammenhänge der Tatsachen als Bestandteile der Welt. Die 'innere' Geschichte ist vom existenziellen Gesichtspunkt aus schwer belastet, aber auch die 'äußere' Grundgeschichte ist lebensgefährlich. Die Vergangenheitsgeschichte von Elisabeth wird im Thema 'Partner' und 'Beruf' verunsichert. Im Abgrund beider Themen steht Elisabeths größte Liebe, Joseph von Trotta, ein Nachfahre der alten Welt.

Die 'äußeren' und die 'inneren' Geschichten werden nach Elisabeths Abreise aus dem patriarchalischen Milieu ineinandergeflochten. Die Auflösung der Ausgegrenztheit beider Geschichten zeigt sich in der offenen Abschlusszene in Form eines Traums. Das sind die Einheitsbildung und der Erkenntnisgewinn von Elisabeth. Weil aber die Offenheit des Textes in dessen Rezeptionsgeschichte zu widersprüchlichen Erklärungen geführt hat, finde ich wichtig, im Folgenden nicht nur die verschiedenen Ergebnisse zu reflektieren, sondern dem Teil in der Ganzheit und auch nach der Poetik Bachmanns eine mögliche Richtung zu geben.

Elisabeth, die früher nie das geringste Mitleid mit Philippe gehabt hatte, überkam ein so großes Mitleid mit ihm, und während sie sich auszog, schon zu müde, um sich abzumaskieren, dachte sie, es sei also alles gut gegangen, gut zwischen ihnen beiden, er war in Sicherheit. Nur, wo war der Mai geblieben? Sie trank noch ihr Glas aus und warf sich auf das Bett. Sie mußte sofort eingeschlafen sein, als ein erster Traum sie aus ihrem Schlaf sprengte, und sie streckte die Hand nach dem Telefon aus, murmelte: Hallo! Es konnte nur André gewesen sein, aber sie hatte wieder eingehängt und griff nur nach dem kleinen verknüllten Zettel, den sie unter ihr Kopfpolster schob, ehe sie einschlief, schon

am Schlafrand getroffen von einem Traum, und sich an den Kopf griff und an ihr Herz, weil sie nicht wußte, woher das viele Blut kam. Sie dachte trotzdem noch: Es ist nichts, es ist nichts, es kann mir doch gar nichts mehr geschehen. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen.¹⁸

Nachdem Elisabeth Branco begegnet, meint Kurt Bartsch, sieht sie ein, dass für sie alles schon zu spät ist, deshalb träumt sie von einer Verletzung am Kopf und im Herz. Die Konsequenz ist, dass sie sich wieder in ihrem Beruf auflöst, um auf autosuggestive Weise ein Gleichgewicht wieder gewinnen zu können als Berichterstatterin des Vietnam-Krieges.¹⁹ Mauch betont aber, dass Elisabeth nicht mehr aus Rebellion gegen Trotta, gegen ihre Männer, sondern aus innerer Überzeugung als gestärkte und neuemanzipierte Frau nach Saïgon fährt.²⁰ Gabriella Hima erklärt Elisabeths Verletzung in ihrer Liebesgeschichte mit Philippe: „Die Protagonistin der *Drei Wege zum See* bekommt eine tödliche Verletzung von ihrem Partner, der vielleicht auch nicht ganz unehrlich ihr gegenüber eine leidenschaftliche Anhänglichkeit aufzeigt, aber unerwartet eine andere verheiratet.“²¹ Um eine klare Antwort auf das Ende bekommen zu können, muss die Schlusszene rekonstruiert werden. Diese wiederholt Elisabeths Lösung in ihrer Partnerschaft mit Philippe, wenn auch nicht auf beruhigende Weise: „dachte sie, es sei also alles gut ausgegangen, gut zwischen ihnen beiden, er war in Sicherheit. Nur wo war der Mai geblieben?“²² Der wahrscheinliche Telefonruf Andrés verweist auf die weitere Versuchungssituation im Thema Beruf. Elisabeth kann noch immer Gefangene der Medienwelt bleiben, wenn sie sich in ihrer Bewegung – „aber sie hatte sofort wieder eingehängt“²³ – nicht das erste und das letzte Mal mit Joseph Trottas Ideenwelt und Kritik identifiziert. Sie lehnt die Schein-Moralität ihres Berufs ab. Das dritte Motiv wiederholt Elisabeths Begegnung mit Branco und seine Liebeserklärung auf dem Flughafen: „und griff nach dem kleinen verknüllten Zettel, den sie unter ihr Kopfpolster schob“.²⁴ Die drei motivischen Wiederholungen fokussieren die ungelösten-unlösbaren Probleme von Elisabeth. Elisabeth verblutet also nicht wegen Philippe. Er war viel jünger als Elisabeth und nur eine der gescheiterten Partnerfiguren im wirklichen Leben Elisabeths. Sie hat fast alle Typen von Männern in der Geschichte ausprobiert. Dass Elisabeth den Anruf von André ablehnt, verweist darauf, dass sie in ihrem privaten Umfeld nicht mehr schwer belastet ist. Sie ist schon offen, ja, im Halbtraum zur Reflexion und zum Akzeptieren einer möglichen kritischen Auflösung ihrer historischen Identitätskrise. Das

18 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 485-486.

19 Bartsch 1998, S. 134.

20 Brokoph-Mauch 1997, S. 196.

21 Hima, Gabriella: Egy mindkét végén égő gyertya. Ingeborg Bachmann prózájáról. In: Tu Felix Austria. Budapest: Széphalom 1995, S. 89. (Ins Deutsche übersetzt von mir – A. B.)

22 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 486.

23 Ebd., S. 486.

24 Ebd., S. 486.

Verbluten ist eine poetische Antwort auf diese doppelte Beziehung des Privaten und des Historischen durch die Figuren Joseph und Branco. Das Blut aus dem Kopf Elisabeths ist das Blut Trottas in seinem Selbstmord. Das ist die kritische Aufnahme der österreichischen Identität für Elisabeth. Trotta spricht über ein amputiertes Land als Opfer, und auch Elisabeth leidet an ihrer privaten Krise so, als wenn eines ihrer Glieder amputiert worden wäre. Das ehemalige Reich als amputiertes Land erscheint in der Körpersprache Bachmanns. Und das erzählt parallel über den endgültigen Ich-Verlust Elisabeths.

Branco nimmt Trottas Rolle im Leben von Elisabeth auf dem Flughafen ein. Das bezieht sich sowohl auf das Private als auch auf die Identitätsfrage. Elisabeths Verbluten nach ihrer Amputation auf der symbolischen Textebene legitimiert den Trottaschen Gesichtspunkt. Elisabeth verblutet in ihrer Liebe zu Trotta in ihrer Identität mit dem Haus Österreich. Die Erzählung bleibt aber offen: „[...] es kann mir doch gar nichts mehr passieren. Es kann mir etwas geschehen, aber es muß mir nichts geschehen“.²⁵ Die Simultaneität des wiederholten Möglichkeitssinns verwischt die Grenzen des Bachmannschen, allgemein gültigen Dialogs.

25 Ebd., S. 486.