

Szilvia Gál

Simultaneität der Sprache in der Erzählung *Simultan* von Ingeborg Bachmann

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.¹

In der vorliegenden Arbeit wird nach einer detaillierten Erzähltextanalyse und interpretatorischen Darstellung der Erzählung *Simultan* von Ingeborg Bachmann gestrebt. Das Ziel ist hinsichtlich des narratologischen Rahmenkonzepts, die Sprechsituation, Erzählperspektive, Sprach- und Zeitproblematik der Erzählung (auch im Kontext der Sammlung) zu analysieren, um, wenn auch nur teils, auf die Tiefendimension der Bachmannschen Prosa einzugehen. Diese der Chronologie des Textinhalts folgende Werksanalyse kann einige Interpretationshilfen liefern, wenn auch keine neue, eigenständige Lesart von Bachmanns Erzählung vorgelegt wird.

Unter dem Titel *Simultan* erscheint beim Verlag Piper in München Bachmanns letztes Werk (1972). Im Mittelpunkt der fünf Erzählungen des Erzählbandes steht immer eine Frau mit verschiedenen Charakteren in unterschiedlichem Lebensalter, aber trotzdem immer die gleiche Frau: sehr eigensinnig und sehr empfindsam², die in einer von Männern dominierten Welt Überlebensstrategien entwickelt hat, die sie allmählich einsam, unempfindlicher und strenger gemacht hat, um mit der (Un)Möglichkeit des Lebens und der Liebe zurechtzukommen. Obwohl sie sich mit ihren erfolgreichen, unabhängigen Lebensarten in die Gesellschaft einpassen, bieten ihnen eben ihre Mehrsprachigkeit, Heimatlosigkeit und ihre begrenzte Wahrnehmung der Wirklichkeit eine vollständige Unabhängigkeit. Diese Erzählungen sind aber infolge des utopischen Drangs eher durch Pessimismus charakterisiert.

Der Titel der gleichnamigen Erzählung *Simultan* deutet auf eine Gleichzeitigkeit, eine Gemeinsamkeit, (just in time), die sich nicht nur auf die Tätigkeit der Protagonistin Nadja, auf die Thematik des gleichzeitigen Übersetzens mehrerer Sprachen bezieht. Die Simultaneität bekommt in der Erzählung eine zentrale Funktion: Sie gilt nicht nur für die Sprache, sondern auch für andere Bereiche und Perspektiven, wie Zeit- und Raum-

1 Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 4. Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. 192.

2 Charakteristisch ist eine Empfindsamkeit der Figuren Ingeborg Bachmanns und auch ihrer Sprache.

bereiche, Redeverhalten, Lebensstil, Erzähltechnik; narrative Methode (wie Simultan-Effekt) oder Geschlechterverhältnis (Identitätskrise).

Die Karrierefrau als Übersetzerin ist unfähig, sich in ihrer eigenen Sprache auszudrücken. Sie hatte keine Heimat, keine Heimatsprache (in dem Sinne keine Ursprache), die sie irgendwo zwischen den Sprachen verloren hat. Sie spricht mehrere Sprachen gleichzeitig perfekt, sie verfügt aber über die Fähigkeit des Differenzierens nicht. Die Sprache wird von ihr unreflektiert benutzt, eben deshalb gerät sie aber außerhalb der Sprache und wird außersprachlich. Die Sprachen benutzt sie wie Gegenstände, wie auch ihre eigene Muttersprache³, aber sie verbindet eine engere Beziehung mit niemandem der gegebenen, aktuellen Sprachen. Nadja ist diejenige, durch die die Sprachen einfach „durchfließen“.⁴ „[...] ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, [...] sie durfte nur nicht denken, dass machen wirklich machen, faire, fare fare, delat’delat’ bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen [...].“⁵ Die Protagonistin löscht ihr eigenes sprachliches Subjekt damit aus, dass sie stets eine Fremdsprache lernt, liest und ständig versucht, sich selbst einzuholen.

[...] aber am Abend kann ich kaum noch die Zeitung in der Hand halten, es ist wichtig, dass ich regelmäßig alle großen Zeitungen lese, ich muss den Wendungen auf der Spur bleiben, den neuen Ausdrücken, aber die Terminologien, das gerade war das wenigste, da gab es die Berichte, die Listen, die musste sie vorher auswendig lernen [...].⁶

Die poetologische Metapher in der Erzählung *Simultan* ist, dass das Übersetzen für sie das Bemühen bedeutet, sich dem Anderen anzunähern, um eine gemeinsame Sprache zu finden.⁷ Die Kommunikation zwischen den Partnern (Nadja und Frank) besteht aber nur aus einem oberflächlichen Gedankenaustausch. Nadja erkennt außerdem, dass keine der Sprachen mehr geeignet ist, sich zu ausdrücken. Sie ist in den Sprachen, die sie beruflich dolmetscht, verloren gegangen. In der Folge geht es auch um eine Entfernung, Entfremdung als Resultat von der chaotischen oder chaotisch scheinenden Realität und Rückkehr in die muttersprachliche (in dem Sinne in eine österreichische) Vergangenheit, die ihr ein Fundament oder eine Basis bietet. Die Sprache fungiert hier als ein Raum, ein „raumbildendes“ Mittel.

3 „[...] ich spreche nie mehr deutsch, nur wenn es gebraucht wird, dann natürlich, aber das ist etwas anderes, für den Gebrauch“. In: Bachmann, Ingeborg: Werke. Bd. 2. Erzählungen. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster. München / Zürich: Piper 1984 (3. Auflage), S. Ebd., S. 285.

4 Vgl: Greber, Erika: Fremdkörper, Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*. In: Interpretationen. Werke von Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Reclam 2002, S.178.

5 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 295.

6 Ebd., S. 290.

7 Es spiegelt sich nicht nur in dem Wunsch der Protagonistin, sondern auch in Bachmanns Bestrebung, die sich (in ihrem ganzen Leben) für die Suche nach dem Wort, nach der neuen Sprache, der neuen Welt engagiert hatte.

[...] und mit der Zeit nahm sie den alten Singsang wieder an, sie melodierte ihre deutschen Sätze und stimmte sie auf seine nachlässigen deutschen Sätze ein, wie aufregend, dass sie wieder so reden konnte, nach zehn Jahren, es gefiel ihr mehr und mehr, und nun gar reisen, mit jemandem aus Wien!⁸

Im Text sind die Reaktionen der Figuren auf die Welt und das Dasein zu finden, die sich in der Beziehung Nadjas zur Sprache zeigen: Sie kommt am Anfang der Erzählung emotional und sprachlich in eine (identitäts)kritische Situation. So wird es ihr letztlich möglich, sich mit der Wahrheit und sich selbst und ihren Beziehungen mit anderen zu konfrontieren. Zwar ist Nadja zu Beginn der Erzählung existentiell und sprachlich verarmt. Durch schmerzliche Erfahrungen und eine persönliche Krise erlangt sie jedoch ein neues Verhältnis zur Sprache und so die Möglichkeit einer utopischen Perspektive. Ihr Name verweist bereits schon auf die Möglichkeit der Entwicklung, Nadja bedeutet nämlich „Hoffnung“.⁹ Durch den Einfluss von Frank geriet sie zu einer authentischeren Sprache und kann ihre Gefühle und Erfahrungen unverhüllt ausdrücken. Ihre Veränderung konkretisiert sich in ihren neuen Verhältnissen zum Mann, zur Religion und letztlich zur Sprache.

In der Szene, als Nadja die Bibel gefunden hat, ist auch in der Sprachkonzeption eine Wendung festzustellen. Sie kann einen übersetzbaren Text in eine benutzbare Sprache nicht mehr übertragen. Die Unübersetzbarkeit der Bibel führt zu einer Kluft zwischen der Sprache und dem Individuum. Hier erscheint auch beispielsweise, im Gegensatz zum Anfang, die Diskrepanz zwischen dem ersten und dem letzten Wort der Erzählung: die Sprachwahl – die sich im Laufe des Erzählens verändert – kann in diesem Sinne symbolisch sein. „Bože moj!“ slawisches Wort und das Zitat aus der Bibel in einer christlichen Sprache, auf Italienisch: am Anfang der Erzählung in einer fremden, exotischen Umgebung die als unverständlich benutzte Geheimsprache und am Ende die verstehbare Landesprache („Auguri“). In diesem Sinne geht es hier um eine Entwicklung, einen Prozess vom „Fremdsprachen gebrauchen“ zum Kommunizieren. Zu dieser Verwandlung gehört am Ende die Bar-Szene, in der die Fremdsprache endlich dem Kontakt der Kommunikation mit einem Muttersprachler dient, und hier nicht simultan läuft.

In derselben Szene bei der Sportübertragung benutzt der Kommentator eine andere Form von Simultandolmetschen: die Übersetzung des Visuellen und Verbalen:

Der Sprecher redete in höchster Erregung, er versprach sich, korrigierte sich, stolperte wieder über ein Wort, es galt noch drei Kilometer, er redete immer schneller, als hätte er nicht mehr imstande, durchzuhalten, als wäre es sein Herz [...].¹⁰

8 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 285.

9 Es lohnt sich, den Namen von Nadja, mit dem Titel des Bildes aus der früheren Erzählung *Das dreißigste Jahr* zu vergleichen.

10 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 316.

Die Zeit- und Raumbereiche betreffend, spielt die Geschichte irgendwo „unterwegs“ zwischen zwei Konferenzen und in einem Niemandsland (das auf einer Landkarte schwer auffindbar oder identifizierbar ist), in einem Zwischenland, in einer Zwischensituation, in einem „nicht Ort“.¹¹

Die Rolle der Natur bietet in der Erzählung auch eine transzendente Erklärungsmöglichkeit, das Gipfelerlebnis von Nadja und die Begegnung mit der Christus-Statue. Die Natur und Christus deuten hier auf die christliche, religiöse Richtung und erscheinen als ein Symbol für die Neue Welt und die Neue Sprache. Nadjas Schweigen vor der Statue deutet auf eine mythische Erleuchtung, etwas Unaussprechliches, das hinter der Grenze liegt, die Nadja überschreiten muss. Das Schweigen verweist im Weiteren auch darauf, dass diese Erfahrung auf dem Gipfel des Berges mit der alltäglichen oder mit der alten Sprache nicht mehr gefasst werden kann. Das Schweigen erscheint hier als eine konsequente Voraussetzung des Sprechens, was auch der traditionellen Auffassung entspricht: Die Sprache kommt nämlich von oben. „Sie brachte den Mund nicht auf.“¹² Es wäre interessant der Frage nachzugehen, ob die soziale und psychische Grenze der Sprache erweitert werden kann oder ob diese Grenzen durch die Sprache aufgehoben werden können. Die Simultanität verhindert aber den Grenzübergang. Das Bewusstsein, in dem die Protagonistin lebt, wird durch einen utopischen Glauben an die Möglichkeit bestimmt. Die Erzählung ist daher an der Grenze zwischen Pessimismus und Optimismus zu finden.

Eine eigene „Passion“ entfaltet sich in der Szene (die schon erwähnte Begegnung mit der Christus-Statue als symbolische Kreuzigung), deren Stationen durch Begriffe oder Schlüsselwörter wie Sprachlosigkeit, tödliche Krankheit, Schwindel, Selbstvernichtung, Todesangst oder Panik bezeichnet werden können.¹³ Eine Richtung empor bis zum Gipfel des Berges, aber dort gibt es einen Bruch oder Wendepunkt, dem ein schneller Sturz folgt, da das Ideal nicht erreicht werden kann. „[...] muss ich noch einmal aufstehen, noch einmal diesen Weg gehen [...] es ist meine Vernichtung.“¹⁴

Die Situationsbeschreibungen sind aus psychologischen Momentbildern zusammengesetzt und die Sprache verhält sich dementsprechend. Das bestimmt auch das narratologische Konzept des Erzählens: Die ziemlich komplexe Erzähltechnik erzeugt auch den Eindruck von Simultanität in allen Registern, wie das Spiel mit einer Collage: männliche und weibliche Stimme, Erzähler (oder Erzählinstanz), Ironie, Reden, Denken, Reflexion, Erinnerungen, Gegenwart, Vergangenheit, Muttersprache und Fremd-

11 Vgl. dazu Bachmanns *Drei Wege zum See*.

12 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 310.

13 Ebd., S. 311. Siehe noch Greber 2002, S. 187.

14 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 311.

sprache funktionieren im Text simultan.¹⁵

[...] ein unmögliches Hotel, diese zitternde Unruhe in der Nacht, lo scirocco, sto proprio male, in Calcutta oder wo hatte das angefangen, und jetzt in Rom kam die Beklemmung immer häufiger, the board, the staff, das neue Projekt, tired, I'm tired [...].¹⁶

Die narrative Methode ist demzufolge ein Wechsel und gleichzeitig Parallelität zwischen verschiedenen Darstellungsmöglichkeiten oder -strategien wie direkte, indirekte Rede, Erzählbericht und erlebte Dialoge. Das wird auch mit dem Verzicht auf Anführungszeichen und Hinweise verstärkt, wodurch es schwer zu entscheiden ist, wer gerade spricht oder denkt. Die Sprache ist nicht mehr nach den Regeln der Syntax geordnet, sondern durch Gefühle und Gedankenabschnitte. Die Protagonisten verfügen im Weiteren über eigene Redensarten, Redeverhalten, die aber in den manchmal langen Sätzen einfach zusammenschmelzen. Das Ich gehört nicht zu einer einzelnen Person, sondern auch zum *Er* und zum *Sie*. Es geht hier um eine Erzählperspektive mit der Sie-Form, die in ihren sonstigen Werken nicht dominant ist.¹⁷ Dabei kann auch die Frage untersucht werden, ob es nur eine einzige erzählerische Ebene gibt. Nach dieser Auffassung gibt es ein ER - ICH, ein SIE - ICH und ein ICH - ICH, die sich in den manchmal zu langen Sätzen auflösen. In dem Sinne verschmelzen die Subjekte ineinander.

Es wird mit zahllosen fremdsprachigen Wendungen (in französischer, italienischer, englischer, spanischer, russischer oder wienerischer Sprache) oder mit fragmentarischen Sätzen das so genannte „Simultan-Sprechen“ imitiert, das etwas Unsicheres, etwas Gebrochenes vermittelt, außerdem auf das Babylonische Sprachengewirr verweist. Wienerisch („Sie gschlenkertes Krokodil?“¹⁸) erscheint hier als die eigene Sprache und bezieht sich auf die österreichische Tradition, sie kann als eine Art Nostalgie aufgefasst werden:

[...] er bringe ihr etwas zurück, einen vermissten Geschmack, einen fehlenden Tonfall, ein geisterhaftes Gefühl von einem Daheim, das nirgends mehr für sie war.¹⁹

Sie dachte, nichts sei einfacher, als mit jemand aus demselben Land beisammen zu sein, jeder wusste, was er sagen durfte und was nicht und wie er es sagen musste, es war ein geheimer Pakt da [...].²⁰

Bachmann hat Wirkungen und Einflüsse aus anderen Kunstgattungen aufgenommen. Die Musik und besonders ein bestimmtes Kompositionsverfahren spielt in der Erzähltechnik eine große Rolle: Die Erzählung *Simultan* ist durch das Spiel zwischen den

15 Vgl. Greber 2002, S.183.

16 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 293.

17 Vgl. Weigel, Sigrid: Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2003, S. 231.

18 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 304.

19 Ebd., S. 285.

20 Ebd., S. 303.

Erzählstimmen Er, Du und Ich, wie ein polyphones Musikstück, fast wie eine mehrstimmige Fuge aufgebaut, in der die selbstständigen Stimmen sich sehr schön aneinander knüpfen.²¹

Die gemischten Sätze deuten außerdem noch darauf, dass für Nadja die Heimatsprache keineswegs zurückgegeben ist. Ein permanenter Sprachwechsel zeigt sogar, dass fremdsprachlich nur die intimen Mitteilungen und Gedanken formuliert sind.²² Es scheint dabei so, als ob die Gedanken über Liebe und Glück nicht in der eigenen Sprache ausdrückbar wären: Nur mit der Fremdsprache können sie abgedeckt werden. Sie bilden sogar eine Brücke zwischen dem Subjekt und dem Mitzuteilenden.

Oh, sagte sie, während sie sich langsam unter ihn schob und mit der Zunge seine Mundwinkel berührte, ja ljubju tebjja [...].²³

[...] she is a such a sweet und gentle fanciulla, not very young but looking girlish as I like it, with these huge eyes, and I won't have me hoping that it's possible to be happy [...].²⁴

Neben dem Sprachwechsel benutzt Bachmann auch typographische Variationen. Andere Schrifttypen (wie lateinische, kyrillische) werden verwendet und Markennamen werden hervorgehoben: wie Whiskeysorte, Champagnersorte, Poplied, Hotel, modische Zeitschriften. Das sind Panelsätze, die als Brücke, als Kommunikationsmittel fungieren: Was als eine innere Sprache nicht funktioniert, fungiert mit den so genannten Schlägersätzen. Das kann aber ein Beweis für die Unmöglichkeit des Ausdrucks sein, die aufgezählten Wörter sind auch Beispiele für die Genussmittel der Konsumgesellschaft. Auch das neue Medium Fernsehen bekommt im Werk eine Rolle: Die Stakkatorufe sind stufenweise über eine halbe Seite gedruckt.²⁵ In diesem Sinne wird auch eine starke Medienkritik artikuliert.

Das Bachmannsche Frauenbild divergiert von dem offiziell propagierten Rollenleitbild in der Literatur: Sie zerstört einerseits das traditionelle Weiblichkeitsmuster (die Ethik der Frau)²⁶, das auch zur Identitätskrise führt, andererseits verhöhnt sie sowohl das traditionelle Frauenbild (Nadja erinnert sich daran, wie Jean Pierre sie damals in der Rolle einer Ehefrau hätte sehen mögen) als auch das Bild einer Karrierefrau:

[...] in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte, in eine ganz kleine Wohnung, mit ganz kleinen Kindern, und dort hätte er sie am liebsten tagsüber in einer kleinen Küche gesehen oder nachts in

21 Dabei kann die Polyphonie-Konzeption von Bachtin erwähnt werden. Vgl. dazu Greber 2002, S. 182.

22 Vgl. ebd., S. 185.

23 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 302.

24 Ebd., S. 293.

25 Ebd., S. 316.

26 „[...] Jean Pierre, der alles verkehrt gefunden hatte, was sie auch tat und dachte, der sie einfach, ohne je auf sie einzugehen, in ein ihr fremdes Leben hineinzwingen wollte [...]“, ebd., S. 303.

einem allerdings sehr großem Bett, in dem sie etwas Winziges war. [...].²⁷

Sie war keine selbstsichere Erscheinung mehr in der Halle, in einer Bar, entworfen von VOUGE oder GLAMOUR, zur richtigen Stunde im richtigen Kleid, fast nichts mehr deutete auf ihre Identität hin [...].²⁸

Nadja hatte ein widersprüchliches Verhältnis zu den Männern:

[...] und immer diese Männer mit ihren Wichtigkeiten und ihren Witzen zwischen den Wichtigkeiten, die entweder verheiratet und aufgedunsen und betrunken waren oder zufällig schlank und verheiratet und betrunken oder ganz nett und arg neurotisch oder sehr nett und homosexuell [...].²⁹

In der Darstellung männlicher und weiblicher Identität erscheint das Männliche fast immer als das Normale, das Weibliche als das Andere, das Besondere, das Abweichende, wie es im Fall von Ludwig und Nadja zu bemerken ist. Das (so genannte) „Weibliche“ kann aber im Text nicht außerhalb des „Männlichen“ problematisiert werden: Die Frau definiert sich durch den Mann und jeweils durch seine Sprache sucht sie ihre verlorene Identität. „Die Antwort kam, weil sie sie nicht französisch suchte, sondern in ihrer eigenen Sprache, und weil sie jetzt mit einem Mann reden konnte, der ihr die Sprache zurückgab [...].“³⁰ In diesem Sinne würde sie ihre verlassene Identität in einer einzigen Sprache wieder finden: „[...] glaubst du, dass die Menschen einmal eine einzige Sprache haben werden? [...] Für mich wäre es eine große Erleichterung, wenn die Sprachen verschwänden [...].“³¹

Die Gewalt als Schlusswort erscheint auch in den intimen Verhältnissen, in dem privaten Verhalten und bezieht sich auf eine der bekannten Kernthesen von Bachmann, dass das Verbrechen auch heute noch – Jahrzehnte nach dem offiziellen Ende der Gräueltaten des Zweiten Weltkriegs – unter den Menschen, in den alltäglichen Beziehungen fortlebt. Diese schmerzlichen Erfahrungen und vor allem die Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs bzw. des Faschismus werden in ihren Werken immer wieder neu artikuliert. Der österreichische Literaturwissenschaftler Hans Höller schreibt in seiner Monographie über die österreichische Autorin, dass Bachmann in der Zeit, als über den Nationalsozialismus geschwiegen wurde, eben diese Tabus „zum Gegenstand ihrer epischen Recherche gemacht und die verdrängte österreichische Geschichte im Ich ihrer erzählten Figuren aufgedeckt“ hat.³² „[...] er hatte sie einfach geschlagen, nie im Zorn, sondern weil er es für das Natürlichste hielt, sie hie und da zu schlagen [...].“³³

Noch ein weiteres Moment scheint mir in diesem Zusammenhang von Wichtigkeit

27 Ebd., S. 303.

28 Ebd., S. 294.

29 Ebd., S. 296.

30 Ebd., S. 289.

31 Ebd., S. 304.

32 Höller, Hans: Ingeborg Bachmann. Hamburg: Rowohlt 2000, S. 42.

33 Bachmann 1984, Bd. 2, S. 304.

zu sein: Die von der Welt des Mannes bestimmten Privilegien sind gleichzeitig in dem Sinne „simultan“, dass sie sowohl in dem Leben des Mannes als auch der Frau funktionieren: Auch Nadja besitzt die Eigenschaften eines berufstätigen Mannes und das Recht auf die Eigenständigkeit. Ihr Beruf bietet ihr im Weiteren auch einen Schutz, eine Isolation, in die sie sich zurückziehen kann.³⁴

Sie war sehr gut, sie wusste es auch, sie wurde hoch bezahlt, zu Hause hätte sie es nie ausgehalten mit ihrem Selbstständigkeitsdrang, es ist eine so unglaublich anstrengende Arbeit, aber ich mag das eben trotzdem, nein, heiraten, nie, sie würde ganz gewiss nie heiraten.³⁵

[...] sie kannte sie alle nach den ersten Tagen auswendig [...].³⁶

Die vorhandenen Bedingungen werden damit in Frage gestellt: Das Eigenleben wird sublimiert, das Zusammenleben, die Ehe hat auch keinen Sinn mehr, ist ausgeschlossen oder wie im Fall Frank, nur ein Teil eines vorherigen Lebens. Ihre Situation will Nadja nicht ändern, nur ihr Bewusstsein, ihre Annäherung zur Welt. Die Schlusszene bietet ihnen eine utopische Möglichkeit, eine innere existentielle Orientierung, eine persönliche Welt zu finden, die frei von der Verwirrung und Unstimmigkeit der Beziehungen ist.

34 Wie im Fall von der Fotografin Elisabeth in der Erzählung *Drei Wege zum See*.

35 Bachmann 1984, Bd. 2., S. 286.

36 Ebd., S. 288.