

INGEBORG BACHMANN/HANS WERNER HENZE, Briefe einer Freundschaft, hrsg. von HANS HÖLLER. Mit einem Vorwort von HANS WERNER HENZE. Mit 8 Faksimiles, München und Zürich (Piper) 2004, 538 S.

MONIKA ALBRECHT und DIRK GÖTTSCHE, „Über die Zeit schreiben“ 3. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2004, 206 S.

„Mir ist völlig klar, dass die Freundschaft mit Dir die wichtigste menschliche Beziehung ist, die ich habe, und das soll sie auch bleiben. Ich habe immer an Dich geglaubt, und an Dich werde ich glauben bis ans Ende meines Lebens“ (123), so schreibt Ingeborg Bachmann im Oktober 1956 aus Klagenfurt an Hans Werner Henze. Der Anspruch, den die Autorin hier erhebt („wichtigste menschliche Beziehung“), lässt keinen Zweifel daran, dass sie nicht eine oberflächliche, vielmehr eine besondere Freundschaft meint, für die der alltagssprachlich inflationär gebrauchte Begriff zu schwach erscheint. Ein halbes Jahr später wird Bachmann dann in einem Briefentwurf entschieden deutlicher: „Ich liebe Dich noch, aber ich werde das immer tun, aber es ist eine andere Liebe, eine, die Zweifelssorge nicht kennt, rein und brüderlich – und da gibt es etwas anderes, das zerstört und zerstörerisch ist, alles oder nichts in sich dazu angetan, mich einmal wissen zu lassen, was ich wert bin und was ich nicht wert bin, und ich bin es, Hans, ich allein, die die Dinge so auf die Spitze treibt, denn die Männer sind Feiglinge“ (154). Der geliebte Briefpartner, ihr „kostbarste[r] Mensch“ (267), steht mithin außerhalb des hier (und auch andernorts im literarischen Werk der Dichterin, speziell im ›Todesarten-‹Projekt) mit „Männern“ konnotierten zerstörerischen Gewaltzusammenhangs. Keine Frage: Es ist eine außergewöhnliche Beziehung, die eine der bedeutendsten deutschsprachigen Dichterinnen und einer der bedeutendsten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts pflegen. Der nun in einer sorgfältigen Edition vorliegende Briefwechsel der beiden erlaubt Einblicke in diese Beziehung und in das Wie des schöpferischen Zusammenwirkens.

Der Briefwechsel zwischen Bachmann und Henze umfasst insgesamt 252 Textzeugen, die in der Basler Hans Werner Henze-Sammlung beziehungsweise im gesperrten Teil des Nachlasses von Ingeborg Bachmann an der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien liegen. 219 erhaltenen Dokumenten Henzes, von denen in der Ausgabe rund drei Viertel veröffentlicht sind, stehen 33 von Bachmann gegenüber, die allesamt abgedruckt sind. Selbst wenn angenommen werden kann, dass etwa die Hälfte der Briefe der Autorin verloren

gegangen ist<sup>1)</sup>, ergibt sich ein Ungleichgewicht, eine für die Beziehung allerdings durchaus bezeichnende Schräglage.

Bachmann und Henze haben einander 1952 bei einer Tagung der Gruppe 47 nahe Göttingen kennen gelernt. Sie treibt Scherze mit ihm, stellt sich „als *Kärntner Heimatschriftstellerin*“ vor, „die ‚die Moderne, wie sie hier vorgeführt werde, [...] als Asphaltliteratur ablehne“<sup>2)</sup> Der wohl etwas konsternierte Komponist zeigt sich dann umso faszinierter von ihrer Lesung. Eine erste, kurze Nachricht an die Autorin erweist sich schon als charakteristisch für Henzes immer werbende, einladende und verehrende Haltung ihr gegenüber sowie für den gelegentlich, hier erstmals angeschlagenen lyrischen Ton: „Ihre gedichte sind schön, und traurig“ (11). Bachmann bleibt für Henze bis zuletzt „ein anbetungswürdiges geschöpf“ (174), ihr Werk Gegenstand der Verehrung. Ihren Höhepunkt findet diese schließlich in der telegraphischen Mitteilung von der Wirkung, die die ›Malina‹-Lektüre auf ihn ausgeübt habe: „SEHR AUFGEWUEHLT VON REICHTUM GROESSE TRAUIGKEIT VERZWEIFLUNG DIESER DEINER ERSTEN SINFONIE WELCHE DIE ELFTE VON MAHLER IST“ (286). Mit Gustav Mahler verglichen zu werden, muss das größte Kompliment gewesen sein für eine Autorin, die immer wieder nachdrücklich auf das musikalischen Prinzipien verpflichtete Konzept ihres Romans hingewiesen<sup>3)</sup>, die intensiv das Verhältnis von Musik und Dichtung reflektiert<sup>4)</sup> und speziell die Bedeutung Mahlers beim Schreiben ihres Romans betont hat.<sup>5)</sup>

Die Verehrung Henzes für die Dichtung seiner Freundin hat ihn immer wieder bewogen, diese zur Mitarbeit einzuladen. Schon 1953 schrieb Bachmann für ihn den ›Monolog des Fürsten Myschkin zu der Ballettpantomime ›Der Idiot‹ nach Dostojewskij, 1955 komponiert Henze die Musik zum Hörspiel ›Die Zikaden‹, einem „anbetungswürdigen werk“ (46), 1957 werden seine ›Nachtstücke und Arien‹ nach Gedichten von Bachmann uraufgeführt, es folgen die Libretti zu den Opern ›Der Prinz von Homburg‹ nach Heinrich von Kleist (Uraufführung 1960) und ›Der junge Lord‹ nach Wilhelm Hauff (1965). Für Henze gestaltete sich die Zusammenarbeit mitunter mühsam, musste er die Freundin doch ständig ermahnen und antreiben. Dennoch hätte er sich das produktive Miteinander – nach Ausweis

<sup>1)</sup> Diese Vermutung basiert auf zahlreichen Stellen in Henze'schen Briefen, in denen Bezug genommen wird auf nicht erhaltene Schreiben von Bachmann.

<sup>2)</sup> Dieses Spiel mit ihrer Herkunft hat Bachmann auch mit Wolfgang Hildesheimer getrieben. Vgl. den Hinweis des Hrsg. (436, Anm. 3/3).

<sup>3)</sup> Vgl. insbesondere das Interview mit Toni Kienlechner, in dem Bachmann ihren Roman ›Malina‹ als „Ouvertüre“ ihres ›Todesarten‹-Projekts bezeichnet (95) und die „große Rolle“ bestätigt, die „Komposition“ für sie immer „gespielt“ hat (96). Das Gespräch ist abgedruckt in: INEBORG BACHMANN, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL und INGE VON WEIDENBAUM, München und Zürich 1983, S. 95–100.

<sup>4)</sup> Vgl. vor allem INEBORG BACHMANN, Musik und Dichtung, in: I. B., Werke. Bd. 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM und CLEMENS MÜNSTER, München und Zürich 1978, S. 59–62. – Die Literaturwissenschaft hat der Bedeutung der Musik für Bachmann in den letzten Jahren angemessene Beachtung zu schenken begonnen. Vgl. auch im zweiten hier zu besprechenden Buch die Beiträge von SEBASTIAN KIEFER, Pasticcio und „Utopia der Sprache“. Ingeborg Bachmann und die Ästhetik der Toncollage im Kontext der Nachkriegslyrik (69–131), – sowie KAREN R. ACHBERGER, „... dieser Klang, der dir Heimweh macht“. Ingeborg Bachmanns Schallplattensammlung (173–188).

<sup>5)</sup> Vgl. dazu den Hinweis HANS HÖLLERS auf Aussagen von Ingeborg Bachmann im Film-Porträt von GERDA HALLER im Juni 1973 (524, 189/1).

der Briefe – intensiver gewünscht. Bezeichnende Formel dafür: „komm! schreib!“ (48). Aber es wird auch deutlich, dass hier zwei Menschen aufeinander treffen, die beide für ihre Arbeit die Einsamkeit brauchen, so sehr sie unter ihr auch leiden.

Seine Einladung an sie, zu ihm auf die Insel Ischia zu übersiedeln, der sie 1953 Folge leistet, bedeutete für die Autorin gleichwohl einen Aufbruch aus dem Mief des politisch und kulturell restaurativen Österreich der 1950er-Jahre, eine hymnisch besungene Befreiung, wenn man an die Feier der mediterranen Landschaft und der Sonne in den Gedichten der ›Anrufung des Großen Bären‹ denkt. Offensichtlich wird in der vorliegenden Korrespondenz, dass sich dieses Besingen des Südens nichts weniger verdankt als eskapistischen Tendenzen, dass hier vielmehr Gegenbilder zur Kälte-, Einsamkeits-, Nacht- und Schattenmetaphorik entworfen werden, die in ihrer frühen Lyrik dominant sind und für belastende Erfahrungen stehen. Ähnlich bedrückend wie Bachmann hat Henze die 1950er-Jahre in „nazideutschland“ (37) empfunden. Er warnt die Freundin: „daher wiederhole ich Dir, dass wir es uns um unserer gesundheit willen nicht erlauben können, in dieses land von mördern, neofaschisten, neoneurotikern zurückzukehren“ (55). Für den Gleichklang im politischen Denken der beiden mag sprechen, dass Bachmann im selben Jahr 1955, in dem der Freund die zitierte Warnung ausspricht, ihre Erzählung ›Unter Mördern und Irren‹ verfasst, in der unverblümt vor allem das latente Fortwirken des Faschismus in der österreichischen Gesellschaft nach 1945 und dessen Gefährlichkeit angeprangert werden. Die antifaschistische Haltung lässt sich bei Bachmann und Henze durchgehend beobachten, sie ermutigen sich hierin gegenseitig. So fordert die Dichterin den Freund 1965 auf, in seiner Bayreuther Rede entschieden „gegen die Bourgeoisie, den Revanchismus, den wieder hübsch aufblühenden Nationalismus zu sprechen“ (266), bekennt sich kompromisslos zu ihrem (das SPD-Arrangement mit alter „Mentalität“ anklagenden) politischen „Absolutheitswahn, den Grass“ ihr, Pragmatismus einfordernd, „vorwirft“ (267).

Die Beziehung zwischen Bachmann und Henze gestaltet sich schwierig, obwohl sie aufgrund seiner Homosexualität theoretisch entlastet ist von den sexuellen Problemen zwischen den Geschlechtern. Dennoch spielt Erotik in ihr zumindest unterschwellig eine Rolle und insbesondere auch Eifersucht: Bezeichnenderweise fällt im vorliegenden Briefwechsel nie der Name des in seiner persönlichen und literarischen Bedeutung für die Dichterin wohl kaum zu überschätzenden Paul Celan. Auch zeigt Henze sich irritiert durch die Beziehung der Freundin zu Max Frisch. Der Komponist ist jedoch die erste Ansprechperson für sie, als sie durch die Trennung von Frisch, „die grösste Niederlage“ (245) ihres Lebens, „einen totalen und fast tödlichen Zusammenbruch“ (244) erlebt. Ihm beichtet sie einen Suicidversuch, ihm berichtet sie von einer vor allem psychisch belastenden „Operation“, von der Hans Höller wohl zurecht vermutet, dass es sich um eine (von Frisch gewünschte) „Abtreibung“ (507, Anm. 151/1) gehandelt habe. Umgekehrt teilt Henze mit ihr sowohl seine Liebesfreunden (53) als auch seinen Liebeskummer (56). In seiner Verzweiflung und Einsamkeit nach gescheiterten Beziehungen, noch verschärft durch die Kriminalisierung homoerotischer Beziehungen in der Gesellschaft der 1950er- und 1960er-Jahre, war Bachmann dem Komponisten wohl eine der wenigen verständnisvollen Personen, wenn nicht die einzige, der er sich öffnen konnte (vgl. etwa den Brief vom April 1957, in dem Henze unmissverständlich über seine Homosexualität schreibt, dessen avanciert artifizieller Charakter jedoch Indiz sein mag für die Schwierigkeiten, direkt und offen darüber zu sprechen; 156ff. und 481).

Mindestens zwei Mal hat der Komponist der Freundin einen Heiratsantrag gemacht, beide Male hat er ihn mit schlechtem Gewissen zurückgezogen, wohl im Bewusstsein, dass sie „keine normale beziehung“ (102) pflegen (können). Wie in so genannten „normalen“ Beziehungen spielen aber auch in ihrer gewissermaßen banale Alltäglichkeiten wie Geldsorgen, Probleme der Wohnungssuche und -einrichtung, Krankheit, Termindruck,

Arbeitsüberlastung, Erfolge und Misserfolge im Beruf etc. eine nicht unbedeutende Rolle. Wichtig sind zudem Differenzen in der prinzipiellen Einstellung gegenüber Arbeit, die Henze (offenbar im Gegensatz zur Freundin) als beglückend empfindet (104), die allein dem Menschen Daseinsberechtigung verleihe (181) und in die zu stürzen er der Freundin empfiehlt, um das von ihr als „Schmach“ (256) empfundene Scheitern der Beziehung mit Frisch zu kompensieren (256f.). Die erneute Übersiedlung nach Rom im Jahr 1966, wo sie wieder den Kontakt zur „Aussenwelt“ (272) sucht, leitet tatsächlich – von ihm immer wieder angefeuert (275) – eine Arbeitsphase ein, in der sie nicht nur am „erste[n] schlimme[n] Buch“, dem ›Todesarten‹-Plan arbeitet, sondern sich einem weiteren Projekt widmet, einer, wie sie es nennt, Wiener „Operette“ (273), meint: den heiteren, ursprünglich ›Wienerinnen‹ betitelten Erzählungen des dann 1972 erschienenen ›Simultan‹-Bandes.

Der vorliegende Briefwechsel ist sorgfältig ediert, ausführlich und zuverlässig kommentiert. Besonderes Lob gilt dem Herausgeber, aber auch dem Verlag für die Entscheidung, jene Briefe und Briefstellen, die nicht auf Deutsch, sondern auf Italienisch, Französisch oder Englisch verfasst sind, nicht nur im Hauptteil in Übersetzung, sondern im Anhang auch in der Originalsprache abzudrucken. Die Lektüre vermittelt derart ein lebendiges Bild des in vielerlei Hinsicht Grenzen überschreitenden Briefwechsels. Dieser wirkt entschieden der im Falle Bachmann oft ärgerlichen Legendenbildung und Stilisierung entgegen und verbreitert das Wissen über die Autorin und deren Werk. Er reiht sich damit ein in die Neueditionen des letzten Jahrzehnts, von denen die Bachmann-Forschung starke Impulse erfahren hat.

\*

Zeugnis für diese Impulse legen insbesondere auch die Sammelbände mit „literatur- und kulturwissenschaftlichen Essays“ ab, die die Herausgeber des ›Todesarten‹-Projekts, MONIKA ALBRECHT und DIRK GÖTTSCHE, unter dem Titel ›Über die Zeit schreiben‹ seit 1998 in unregelmäßiger Abfolge veröffentlichten. Der nun vorliegende dritte Band schließt in mancher Hinsicht an die ersten beiden Sammlungen an<sup>6)</sup>: die „Postkolonialismus-Debatte“ wird ebenso weitergeführt wie die Frage der „philosophischen Kontextualisierung“ oder die Diskussion von editorischen Problemen.

Die gebotene Kürze von Rezensionen bedeutet immer, dass man den besprochenen Werken nicht wirklich gerecht werden kann. Im Falle von Sammelbänden verschärft sich dieses Problem, weil unterschiedlichen Erkenntnisinteressen und methodischen Ausrichtungen Rechnung getragen werden sollte. Im vorliegenden Buch wird es noch brisanter, weil zwei der sieben Beiträge schon rein quantitativ das übliche Maß sprengen: SARA LENNOX in ihrem vierzig Seiten umfassenden Aufsatz über ›Gender, Kalter Krieg und Ingeborg Bachmann‹ (15–54) sowie SEBASTIAN KIEFER in dem mit 65 Seiten noch umfangreicheren Beitrag über ›Pasticcio und „Utopia der Sprache“‹. Ingeborg Bachmann und die Ästhetik der Toncollagen im Kontext der Nachkriegslyrik (69–131). Beide Manuskripte tendieren nicht nur vom Umfang, sondern auch vom inhaltlichen Anspruch her zum selbstständigen Buch.

Lennox plädiert für einen neuen methodischen Ansatz der Verbindung des „post-althusserischen Marxismus mit postmodernen Diskurstheorien“ (15), für eine Methode, die wieder stärker historische Dimensionen in die literaturwissenschaftliche Diskussion einführt. Die Verfasserin überprüft Bachmanns Position im Kalten Krieg. In den Jahren 1951 bis 1953 war die Dichterin für Rot-Weiß-Rot, den Sender der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich tätig, publiziert hat sie vorwiegend in US-nahen Organen, in der ›Neuen Zeitung‹, der amerikanischen Zeitung für Deutschland, oder in den indirekt mit CIA-Geldern

<sup>6)</sup> Vgl. dazu die Rezensionen des VERF. in: Sprachkunst 30 (1999) 1. Halbband, S. 186–193, bzw. in: Sprachkunst 31 (2000), 2. Halbband, S. 371–380.

gesponserten ›Stimmen der Gegenwart‹ von Hans Weigel. 1955 wird Bachmann auf Einladung Henry Kissingers in den USA weilen, 1962 als Stipendiatin der *Ford Foundation* in Berlin. Ein Nahverhältnis zu den Vereinigten Staaten und deren ideologischer Ausrichtung im Kalten Krieg ist offensichtlich.

Bachmann gestaltete für Rot-Weiß-Rot u. a., wie jüngst durch Joseph McVeigh bekannt wurde, die populäre Sendereihe *Die Radiofamilie* mit, deren Maximen voll dem Konzept des Senders entsprachen. Bachmanns Kollege Peter Weiser umreißt sie treffend so: „Es wird eine politische Sendereihe werden, ohne daß der Hörer kapiert, daß sie es ist, es wird eine gesellschaftsprägende Sendereihe werden, ohne daß es der Hörer kapiert, und es wird eine lustige Sendereihe werden, und das wird das einzige sein, was der Hörer kapiert“ (zit. nach 20). Politisch ist die antikommunistische Ausrichtung unabdingbar, „gesellschaftsprägend“ wirkt insbesondere die konservative Definition der Geschlechterrollen. Lennox erkennt nicht nur in den Radio-, sondern auch in literarischen Texten von Bachmann „Einverständnis“ (24<sup>7</sup>), das eine konservative Lesart zwar nicht notwendig fordert, aber doch zulässt. Immerhin wird, so Lennox, schon in den frühen Texten der Autorin, etwa den Hörspielen, „die Privatisierung sozialer Probleme“ hinterfragt.

Lennox führt vor, wie die Bachmannschen Figuren (beispielsweise die Ich-Erzählerin in ›Malina‹ oder auch Franza) vom zeitgenössischen Diskurs des Kalten Krieges geprägt sind, wie – in der vielzitierten Formulierung der Dichterin – „die Geschichte *im* Ich“ wirksam ist. Nicht nur wird die Politik des Kalten Krieges als höchst bedrohlich wahrgenommen, unter seinem Deckmantel wird auch die Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vergangenheit und die Wahrnehmung des Fortwirkens von Faschismus in der Nachkriegsgesellschaft unterdrückt – zu Recht sieht Lennox in dieser Auffassung Bachmann Theodor W. Adorno nahe stehend.

Interessant auch die Beobachtung der Verfasserin, dass die Erzählverfahren der beiden Berlin-Texte, ›Sterben für Berlin‹ und ›Ein Ort für Zufälle‹, ihre Fortsetzung in den ›Todesarten‹-Romanen finden sollten. ›Malina‹, so Lennox, folgt dabei dem an avantgardistischen Strategien orientierten ›Ort für Zufälle‹ mit der Innensicht der Wirkung der Geschichte – Bedrohung und Verdrängung sind den Figuren eingeschrieben –, die Folgeromane sollten hingegen der im herkömmlichen Sinne realistischen Erzählweise von ›Sterben in Berlin‹ folgen. Hier bewegt sich Lennox allerdings letztlich im Bereich der Mutmaßung, weil nicht abgeschätzt werden kann, wie es mit den ›Todesarten‹ weitergehen sollte. Wenn man Bachmanns Ringen um das ›Todesarten‹-Projekt, ihre Umwege bis zur Vollendung von ›Malina‹ nachvollzieht, wird man vorsichtig sein, was einschlägige Vermutungen betrifft. So viel ist allerdings richtig: beide Erzählverfahren sind bei Bachmann anzutreffen.

Eine gute Ergänzung zum Beitrag von Lennox stellt der von JOSEPH G. McVEIGH über ›Die Stille um den ‚Mordschauplatz‘. Ingeborg Bachmann, der Kalte Krieg und der Sender Rot-Weiß-Rot‹ (55–68) dar. McVeigh betont auch das offensichtliche Nahverhältnis der jungen Autorin zu US-nahen Einrichtungen und die Problematik der Vereinnahmung. Insbesondere geht er auf die Sendereihe *Die Radiofamilie* ein, für die Bachmann fünfzehn Folgen gestaltet hat. Diese weichen in der ideologischen Haltung von der allgemeinen Ausrichtung des Senders nicht ab, den *american way of life* verknüpft mit einer „österreichisch-patriotischen Perspektive“ (63) zu vermitteln. Kritiklos folgt Bachmann – mag sein aufgrund der eigenen Familiengeschichte (NS-Mitgliedschaft des Vaters) nicht ganz unwillig (67) – der fragwürdigen, in Österreich nach 1945 üblichen, von ihr sonst scharf verurteilten

<sup>7</sup>) So findet sich in den ›Römischen Reportagen‹ die Warnung der Autorin vor kommunistischer Infiltration des Westens (21).

Verharmlosung von (illegaler) NS-Mitgliedschaft (66f.). Nur in zwei Sendungen weicht die Autorin von der „Norm“ ab: Einmal lässt sie in Auseinandersetzung mit Hans Sedlmayrs damals viel diskutierter Schrift ›Verlust der Mitte‹, einer polemischen Abrechnung mit moderner Malerei, den sonst konservativen Paterfamilias in Fragen der Kunst für „Offenheit und Toleranz dem Neuen gegenüber“ (64) plädieren. Das andere Mal wird entschiedene Kritik an der Xenophobie der Wiener geübt (65f.). Insgesamt jedoch lässt McVeighs Entdeckung des Beitrags von Bachmann zur *Radiofamilie* die ideologische Ausrichtung der jungen Bachmann zumindest widersprüchlich erscheinen, erzwingt geradezu eine erneute Lektüre ihres Werkes dieser Jahre, wie sie Lennox schon begonnen hat.

Zu neuer Lektüre, konkret der Gedichte, fordert auch der Beitrag von SEBASTIAN KIEFER heraus. Durch Kontextualisierung von Bachmanns Lyrik weist er dieser ihren Ort in der Lyrikgeschichte nach 1945 zu. Er geht aus von der Infragestellung ›Enigmas‹ als „Preisgesang auf die Musik“, verweist auf den „Kunstcharakter“ dieses Gedichts, auf dessen „Zitattechnik“ (72), die Reflexion des Materials hier und in ›Keine Delikatessen‹, markiert einen „Grundwiderspruch“ Bachmanns zwischen vormodernen moralisch-ästhetischen Vorstellungen einerseits, ihrer „dichterischen Praxis“ sowie ihrer „ideologischen Selbstdeutung“ (92) andererseits, spricht ihre Position gegenüber jener poetischen Richtung an, die sich u. a. mit den Namen Eugen Gomringer und Helmut Heißenbüttel verbindet, widmet sein Augenmerk ihrem hymnischen Gesang ›An die Sonne‹, der eine „Extremierung und Aufsprenzung der ‚Neu-Hymnik‘“ (97) in der Lyrik nach 1945 bedeutet.

Das Verdienst Kiefers liegt in erster Linie darin, dass er bisherige Festschreibungen sowie Mutmaßungen über das Verstummen der Lyrikerin in Frage stellt und das einem Gedicht wie ›Enigma‹ eingeschriebene poetologische Ringen beschreibt: „Den Erregungswert zugunsten der materialreflexiven Komposition zurückzustellen, um ihn vertiefend durch Komposition wieder zu gewinnen, fiel ihr schwer – aber sie sah wohl die Notwendigkeit, welcher Art sie auch immer gewesen sein mag, historischer, psychologischer, ästhetischer. Anders wäre der neu auftretende konzeptionelle Zug der ‚späten‘ Gedichte kaum zu erklären“ (130). Hierin sieht Kiefer den Grund für die Abkehr der Autorin von der Lyrik.

JOACHIM EBERHARDTS Aufsatz über ›Bachmann und Nietzsche‹ (135–155) ist nicht der umfangreichste, aber vielleicht gewichtigste Beitrag des Bandes. Und das nicht, weil der Nietzsche-Kontext als besonders wichtiger nachgewiesen würde, sondern weil die eingangs erhobene Forderung nach „methodischer Reflexion im Umgang mit Intertextualität“ (135) nicht eben nur erhoben, sondern in der Praxis beherzigt wird. Die promovierte Philosophin mit Philosophen in Verbindung zu bringen, lag und liegt nahe: Martin Heidegger und Ludwig Wittgenstein sind seit langem im Blickfeld, in jüngerer Zeit Walter Benjamin, Theodor W. Adorno (siehe auch den Beitrag von Lennox) und auch Friedrich Nietzsche, den Bachmann im Studium über Max Weber kennen gelernt, mit dem sie sich aber offensichtlich nicht direkt – jedenfalls nicht nachweislich – auseinandergesetzt hat. Nietzsche-Bezüge wurden vermutet (so von Susanne Bothner im Gedicht ›Früher Mittag‹, für Eberhardt nicht wirklich überzeugend – vgl. 140f.), sind aber schwer dingfest zu machen.

Drei Texte von Bachmann legen es nahe, sie auf die Funktion der intertextuellen Bezüge auf Nietzsche zu befragen: die Erzählungen ›Der Schweißser‹ und ›Ein Wildermuth‹ sowie der Roman ›Malina‹. Für die erstgenannte Erzählung gilt, dass die Lektüre der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ bei der Titelfigur Zweifel an der alltäglichen Lebenspraxis auslöst. Darin erschöpft sich, so Eberhardt, die Funktion des Prätexts, dessen Inhalt ohne Bedeutung für die Erzählung sei. Mit der ›Fröhlichen Wissenschaft‹ beziehungsweise Nietzsche verbindet sich allgemein ein Klischee, das „die erzählte Wirkung gleichsam beglaubigt“ (144). Im ›Wildermuth‹ werden die angesprochenen „Wahrheitskonzepte“ nicht überprüft, sie genügen dem Richter einfach nicht, weil dieser nicht auf Wahrheit, sondern auf deren grundsätzliches

Scheitern zielt. Daher ist auch mit der Feststellung, dass Wildermuth mit Nietzsche einen pragmatischen Wahrheitsbegriff ablehnt, wenig festgestellt. In ›Malina‹ schließlich ist, wie Eberhardt resümiert, „die Rolle der Nietzsche-Referenzen [...] nicht, einen fremden Kontext symbolisch einzuführen und damit ‚in Analogien zu erzählen‘, sondern im Wortlaut der Verweise den Zustand des Ichs zu spiegeln“ (154). In dessen Identifikation mit den Nietzsche-Zitaten werden diese „dekontextualisiert“. Sehr präzise fragt Eberhardt dem jeweiligen Charakter der intertextuellen Nietzsche-Bezüge in Werken Bachmanns nach und sollte damit zu nichts weniger herausfordern als dazu, mehr Sensibilität im Umgang mit intertextuellen Bezügen walten zu lassen und schon erforschte neu zu überdenken.

MONIKA ALBRECHT schließt in ihrem Aufsatz mit dem Titel ›„Sire, this village is yours“‹. Ingeborg Bachmanns Romanfragment *Das Buch Franza* aus postkolonialer Sicht (159–169) an den Beitrag von Lennox und ihren eigenen zum ersten Band ›Über die Zeit schreiben‹ an. Ausgehend vom Hinweis auf Bachmanns Problematisierung der Vermittlung von allgemeiner und subjektiver Geschichte weist Albrecht nach, dass schon der jungen Franza, vor ihren Erfahrungen mit der faschistischen Ehemann-Vater-Gottesgestalt Jordan – ganz im Sinne von Bachmanns „Geschichte im Ich“ – „die Geschichte des Kolonialismus und Imperialismus [...] eingeschrieben ist“ (162). Dies lässt ihr Verhalten gegenüber der einziehenden britischen Besatzungsmacht erkennen: sie, die „barfußige Wilde“ will erobert werden, womit auch das Geschlechterverhältnis als „Koloniallegende“ ausgewiesen wird. Die tatsächliche Kolonialisierung durch Jordan erweist sich zwar als entromantisierte Schreckensgeschichte, folgt aber derselben Struktur.

Im Anhang verzeichnet KAREN R. ACHBERGER unter dem Titel ›„... dieser Klang, der dir Heimweh macht“‹ (173–188) die im Klagenfurter Elternhaus der Autorin aufbewahrte „Schallplattensammlung“ Bachmanns. Es ist, wie die Verfasserin zu Recht die Bedeutung eingrenzt, eine zufällige und kleine Sammlung (89 Schallplatten, vier davon ungeöffnet), die nur wenige schlüssige Aussagen zulässt. Eines ist klar: die Bedeutung der Musik für die Dichterin und ihr Werk ist kaum zu überschätzen (vgl. auch oben den Briefwechsel mit Henze). Und Präferenzen lassen sich gleichwohl erkennen, grundsätzlich „für die Oper, für das dramatische Element“ (179), für bestimmte Komponisten wie Frédéric Chopin, Giacomo Puccini und Gustav Mahler, für Interpreten wie Maria Callas oder den neapolitanischen Sänger Roberto Murolo. Für die Schallplattensammlung gilt, was für die Bibliothek Bachmanns gilt: das Vorhandensein bestimmter Titel und Spuren des Gebrauchs auf dem Tonträger sagen etwas aus, das Fehlen von Titeln jedoch nichts.

Abgeschlossen wird der Band von DIRK GÖTTSCHE ›Textkritische[n] Überlegungen zur späten Lyrik Ingeborg Bachmanns‹ (189–204). Der Forderung des Mitherausgebers des ›Todesarten‹-Projekts nach einer vollständigen und kritischen Ausgabe der späten Gedichte kann man nur zustimmen. Er setzt sich mit Hans Höllers Edition der ›Letzten, unveröffentlichten Gedichte‹<sup>8)</sup> auseinander, speziell mit denen, die im berühmten, angeblich den Tod der Literatur erklärenden ›Kursbuch‹ 15 von 1968 erstabgedruckt wurden. Kodikologische Befunde lassen Göttische eine andere Abfolge der Textzeugen annehmen als Christine Koschel und Inge von Weidenbaum in der ›Registratur des literarischen Nachlasses von Ingeborg Bachmann‹<sup>9)</sup> sowie Hans Höller. Nur kleine Verschiebungen sind es im Falle von ›Enigma‹ und ›Prag Jänner 64‹ (von Höller nicht abgedruckt), erhebliche jedoch in Bezug auf

<sup>8)</sup> INGEBORG BACHMANN, *Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Edition und Kommentar von HANS HÖLLER, Frankfurt /M. 1998.

<sup>9)</sup> ROBERT PICHL (Hrsg.), *Registratur des literarischen Nachlasses von Ingeborg Bachmann*. Aus den Quellen erarbeitet von CHRISTINE KOSCHEL und INGE VON WEIDENBAUM, Wien 1981.

›Keine Delikatessen‹ und ›Böhmen liegt am Meer‹. Göttsche eröffnet damit die Diskussion für eine kritische Ausgabe, seine Anordnungen (ebenso wie die der von ihm Kritisierten) sind für den Rezensenten nicht überprüfbar, nur in Einzelfällen (thematische Verschiebung bei ›Keine Delikatessen‹, 193, „eindeutig“ neues Schriftbild aufgrund einer neuen Schreibmaschine, 196) ist aber immerhin die Plausibilität bewertbar.

Kurt Bartsch (Graz)