

Lemurenlächeln und Geometrie

—Zu ›Die große Fracht‹ von I. Bachmann und
›Fensterinhalte‹ von H. Heißenbüttel—

Eberhard Scheiffele

1

Die Analyse der Situation, in der den Leser, verschlüsselt oder offen, ein literarisches Werk als ein zeitgenössisches anspricht, bereitet dem Interpreten dann schier unlösbare Schwierigkeiten, wenn das anvisierte Werk noch ganz aktuell ist; denn einerseits steht der Interpret dann selbst noch diesseits der Grenze, bis zu der das allgemeine Bewußtsein der Leserschaft, mit deren Erwartung und Aufnahmefähigkeit der Autor rechnen mußte, reicht; und andererseits setzt die Analyse dieser Situation voraus, daß man über sie hinausblicken kann, Distanz zu ihr hat.¹⁾

Anders ist es, wenn wir uns z.B. mit Werken der fünfziger Jahre beschäftigen. Die Situation, in der wir heute literarische Texte als zeitgenössisch empfinden, ist eine qualitativ andere. Man zweifelte damals an der Zukunft des Romans, des Dramas—es war die Zeit der ›Anti‹-Romane und ›Anti‹-Dramen—, man setzte auf die kleinen literarischen Formen, auf die Kurzgeschichte, auf das Hörspiel und vor allem auf das Gedicht²⁾; die reiche und vielgestaltige Roman- und Dramen-Produktion seit Ende der fünfziger Jahre; die immer geringere Bedeutung, die man seither den genannten kleineren Formen beimißt; die Minderung der Möglichkeiten ›hermetischer‹ Dichtung, die nach dem Krieg—trotz ›Stunde Null‹ und ›Kahlschlag‹—eine 1945 kaum voraussehbare Renaissance erfuhr: all dies markiert den Wandel des Blickfelds³⁾, der sich inzwischen vollzogen hat. Selbst wenn man berücksichtigt, daß Lyrikbände in den letzten Jahren wieder mehr Interesse finden, wird niemand von der »Dominanz des Lyrischen in unserer Zeit« sprechen, wie das W. Jens noch 1959 tun konnte.⁴⁾ Offenkundig ist es nicht mehr »unsere Zeit«.

Drängt sich für die lyrische Produktion von 1953 bis 1956 der

Ausdruck ›Hochflut‹ auf—damals erschienen u.a. Benns ›Destillationen‹ (1953) und ›Après-lude‹ (1955), Bachmanns ›Die gestundete Zeit‹ (1953) und ›Anrufung des großen Bären‹ (1956), Krolows ›Wind und Zeit‹ (1954), Eichs ›Botschaften des Regens‹ (1955) und ›Topographien‹ von Heißenbüttel (1956)—, so hat sich diese ›Flut‹ inzwischen längst verlaufen; Kritiker und Interpreten schwimmen nicht mehr mit ihr, sie stehen wieder auf trockenem Boden, und in den Texten selbst deutet das, was einmal den Leser als aktuell ansprechen konnte, auf die Grenzen ehemaliger Auffassung von Modernität.

Ich möchte im folgenden zwei lyrische Texte, die vor jenem Sichtfeldwandel der literarischen Öffentlichkeit und des Lesers entstanden, auf das Sichtfeld ihrer damaligen Leser zurückbeziehen und auf diese Weise etwas über ihre Machart erfahren; denn bewußt oder unbewußt hat der Autor die Erwartungen des Lesers im Text berücksichtigt.⁵⁾ Er möchte ja nicht ›irgendwie‹, sondern auf bestimmte Weise verstanden werden und bei seinen Lesern ›ankommen‹. I. Bachmanns Gedicht ›Die Große Fracht‹ erschien 1953 in ›Die gestundete Zeit‹. Mit diesem Lyrikband erhielt sie den Preis der ›Gruppe 47‹, zu welchem Erfolg das genannte Gedicht entscheidend beigetragen hat.⁶⁾ Es erschien in verschiedenen Anthologien⁷⁾ und Schulbüchern⁸⁾, muß also damals als zeitspezifischer Text verstanden worden sein. ›Fensterinhalte‹ von H. Heißenbüttel steht in ›Gedichte für diese Zeit‹ (1961)⁹⁾, ist schon durch diesen Buchtitel als ›Zeitgedicht‹ gekennzeichnet. Daß der Text noch heute als für Heißenbüttel repräsentativ angesehen wird, ist daran zu ermessen, daß er in der englischen Auswahl seiner Lyrik (1977) enthalten ist.¹⁰⁾

2

Ingeborg Bachmann, Die große Fracht

Die große Fracht des Sommers ist verladen,
das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.
Die große Fracht des Sommers ist verladen.

Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit,
und auf die Lippen der Galionsfiguren
tritt unverhüllt das Lächeln der Lemuren.
Das Sonnenschiff im Hafen liegt bereit.

Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit,
kommt aus dem Westen der Befehl zu sinken;
doch offenen Augs wirst du im Licht ertrinken,
wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit.

Selbst wenn man das Gedicht nur flüchtig liest, macht man eine seltsame Erfahrung. Man meint nämlich, auf Anhieb zu verstehen, und wird doch sogleich unsicher. Man versteht »Fracht«, »Sommer«, »Sonne«, »Schiff«, aber nicht ohne weiteres »Fracht des Sommers« oder »Sonnenschiff«, Beispiele für die >Genitiv-Metapher<, die damals in Mode war.¹¹⁾ Bedeutet etwa »Sonnenschiff« »Schiff« der »Sonne« in dem Sinn, daß das Schiff zur Sonne »gehört«, oder handelt es sich dabei um eine Gleichsetzung nach dem Typ »Sonnenkönig«? Ferner: Die »Fracht« ist »verladen«. Wohin verladen? Vom Schiff auf das Land? Vom Land auf das Schiff? Würde das Letztere, vorausgesetzt, der »Befehl zu sinken« gelte dem Schiff, nicht bedeuten, auch diese »große Fracht« sei zum Sinken bestimmt, also nutzlos? Oder ist es hier einfach die Sonne, die sinkt und dabei mit einem Schiff verglichen wird? Wer wird mit »du« angeredet? Die Sonne selbst? Das wäre ein etwas gewaltsames Bild: Die Sonne, die in ihrem eigenen Licht »ertrinkt«! Oder ist das Schiff damit gemeint? Aber dieses wird sonst in der dritten Person genannt. Oder meint Bachmann damit eine angeredete Person? Spricht sie zu sich selbst? Auch diese Vermutung führt uns nicht weiter; wir erfahren nichts über den Standort des »du«, mit dessen Hilfe sich seine Beziehung zum »Sonnenschiff« aufschlüsseln ließe. »Wenn hinter dir die Möwe stürzt und schreit«—: »hinter dir«, das kann heißen: auf dem Land, im Hafen oder auf dem offenen Meer. Auch das »wenn« ist nicht genau fixiert. Ob es temporal oder konditional gemeint ist, bleibt offen.

Läßt sich diese Bedeutungsoffenheit vielleicht so erklären, daß die Verfasserin etwa ein tiefes Erlebnis mitteilen wollte, dessen Ausdruck notwendigerweise so vage ist wie die ›Stimmung‹¹²⁾, aus der heraus ein ›Erlebnisgedicht‹ entsteht? Man ist zunächst versucht, dieser Deutung zuzustimmen, wenn man das »du« als Selbstanrede der Dichterin auffaßt. Allerdings will die Allgemeinheit der genannten Dinge und Erscheinungen nicht so recht passen zur konkreten Erlebnis-Situation, die Anlaß eines ›Erlebnisgedichts‹ wäre. Es gibt viele Sommer, Möwen, Häfen. Bachmann sagt aber »der Sommer«, »die Möwe«, »im Hafen«. Der Gebrauch des bestimmten Artikels bedeutet eine deutliche Distanzierung von einer bestimmten Situation, einem bestimmten Erlebnis, auch von bestimmten Dingen, die dem Leser vertraut sind. Solche Wörter sind weder Begriffe noch konkrete Bezeichnungen. Einzelnes in der Form grammatischer Allgemeinheit festhaltend, verraten sie eher Bild-, Symbol- oder Chiffrencharakter. Jedenfalls scheint diese Art von Verschlüsselung die Möglichkeit endgültiger Entschlüsselung auszuschließen. Wie sehr man sich auch um das Gedicht bemüht: Im letzten bleibt es ein Geheimnis. Es ist ein ›hermetischer‹ Text.

Mit seiner an klassischen und romantischen Vorbildern geschulten formalen Geschlossenheit und Ausgewogenheit ist das Gedicht wohl nicht repräsentativ für die Bachmannsche Lyrik, die sich sonst durch freie Rhythmen auszeichnet und der bei aller Hymnik auch die »Brechtsche Nüchternheit« nicht fehlt.¹³⁾ Und doch ist es ein spezifisch Bachmannscher Text. So tauchen in ihm von ihren ›Schlüsselworten‹ allein vier auf: ›Sommer‹, ›Sonne‹, ›Auge‹, ›Licht‹.¹⁴⁾ Auch seine Sprachmagie teilt es mit den anderen Texten der beiden Gedichtbände von 1953 und 1956. Wenn H. E. Holthusen, damals einer der prominentesten westdeutschen Literaturkritiker, Bachmanns »wahrhaft unabhängige Stimme« lobt¹⁵⁾, so ist das heute nur noch schwer zu verstehen, da im Bewußtsein des heutigen Lesers H. Friedrichs berühmte Definition: »Moderne Lyrik ist seit Rimbaud und Mallarmé zunehmend Sprachmagie geworden«¹⁶⁾ »ihre Gültig-

keit verloren« zu haben scheint.¹⁷⁾ Solche Bilder und Chiffren bilden nicht ab. Sie verkürzen Wirklichkeitserfahrungen, bannen sie durch Zeichen wie »Sommer«, »Sonnenschiff«, »Hafen«. Mehrmals wiederholt, bekommen sie den Charakter einprägsamer Formeln, die dem ganzen Text etwas Formelhaftes, Magisch-Monotones geben, was schon die »dreimalige Vokalfolge o-a« in den beiden ersten Versen ankündigt.¹⁸⁾ Wörtliche Wiederholungen bedeuten dabei eine immer neue Rückkehr zum Beginn, keine Entwicklung, ein Kreisen um immer gleiche Dinge, beschwörendes Fest-Machen. Der zweite und dritte Vers wiederholt sich je zweimal, einmal der erste. Allerdings bekommt dieser dadurch ein besonderes Gewicht, daß er das Gedicht einleitet, ja daß er in verkürzter Form als Titel erscheint. So hat er — zahlenmäßig — denselben Rang wie die Verse zwei und drei. Umso stärker wird das, was nicht wiederholt wird, unterstrichen, das Unwiederholbare, das in den Binnenversen der Strophen zwei und drei ausgesprochene Geheimnis.

3

Dieser Text verschließt sich also der Vereindeutigung. Die Autorin schwankt »kalkuliert« »zwischen Sinngebung und Sinnverschleierung, zwischen Äußerungen des logischen Kalküls und dem Bereich eines metaphorischen Versteckspiels.«¹⁹⁾ »Sinngebung«: Offenbar ist vom Tod die Rede. Die Möwe, deren Sturz und Schrei das Signal zum Untergang gibt, trägt die Todesfarbe Weiß; Lemuren sind nach der römischen Religion Geister Verstorbener; das »du« wird »ertrinken«. »Sinnverschleierung«: Die »zu komplexen Bildern verwebte Metaphorik«²⁰⁾ läßt kaum erraten, was mit den Bildern »gemeint« ist. Natürlich laden sie zur Sinndeutung ein. Aber das führt, immer nur einen Schritt weit.

So drängen sich schon beim Lesen des ersten Verses Vorstellungen wie »Höhe des Lebens«, »Vollendung des Lebenswerks« auf: Der Sommer ist zuende, die Ernte eingebracht. Wenn wir voraussetzen, das »du« sei eine Person, so könnte man die »große Fracht« als das Lebenswerk eines großen Menschen

ansehen, der nun, da er es noch vor seinem Tod abschließen konnte, gelassen, »offnen Augs«, den Tod erwartet. Wir merken allerdings bald, daß diese Deutung zu oberflächlich ist. Da offen gelassen ist, wo sich die Fracht befindet, deutet nichts darauf hin, daß das Werk seinen Schöpfer überdauert. Befindet sich etwa die Fracht auf dem Schiff und gilt diesem der »Befehl zu sinken«, so geht beides unter. Das natürliche Ende eines alten Menschen scheint ebenfalls nicht gemeint zu sein. Das »Sinken«, das »Ertrinken«, Wörter, zu denen man im »normalen« Kontext »Erschlaffung«, »qualvolles Erlöschen der Lebenskraft« assoziieren würde, wird ja gerade als Höhepunkt gezeigt, als Zustand mystischer Vereinigung (»im Licht ertrinken«), höchster Bewußtheit und Helle (»offnen Augs«).

Auch ist kaum von der spezifisch christlichen Gelassenheit dem Tod gegenüber die Rede. Einmal wird—wie häufig bei Bachmann²¹⁾—der alte Topos vom Schiff, das nach langer Irrfahrt endlich im Hafen Ruhe findet (»Der Port naht mehr und mehr sich zu der Glieder Kahn« [A. Gryphius, Abend]), »umfunktioniert«. Nicht der Hafen ist das Ziel, sondern die hohe See. Das »Sonnenschiff« liegt ja »bereit«. Was einer Deutung christlicher Todesmetaphorik vor allem im Weg steht: Das Heidnisch-Mediterrane, das Verführerische des Lemurenlächelns läßt keinen Gedanken an den Schmerzensmann am Kreuz aufkommen, auch nicht an das Gerippe mit der Sense.

Ist es die aristokratisch-stoische Attitude, welche die Dichterin fasziniert? Soll hier der »große«, der »je eigene« Tod verherrlicht werden? Und dies nach Warschau, Auschwitz, Dresden, Hiroshima? Man »ertrank« nicht »im Licht«, man »trank« die »schwarze Milch der Frühe«! Nicht nur das decisionistische »doch« des zweitletzten Verses gemahnt an die Formeln »Sein zum Tode«, »Ganzseinkönnen des Daseins«, »vorlaufende Entschlossenheit«. Bachmann, die über Heidegger promovierte, stand wohl damals, wie sich unschwer auch an anderen Texten der beiden Gedichtbände nachweisen ließe, noch mehr unter Heideggers als unter Wittgensteins Einfluß. Dennoch will das »Lächeln der Lemuren« zum Ernst und zur Strenge dieses Denkens nicht

so recht passen. Wie hier der Tod nicht das verzerrte Antlitz des sterbenden Christus zeigt, so versetzt er durch seinen Anblick nicht in die ›Grundbefindlichkeit‹ der Angst: Die Galionsfiguren sind Symbole der Hoffnung. Doch was erscheint in dem »Lächeln der Lemuren« auf ihren Lippen? Der lächelnde Thanatos Lessings (›Wie die Alten den Tod gebildet‹) oder der in Schillers »Die Götter Griechenlands‹? Hermes-Tadzio, der lächelnde Psychagog?²²⁾ Nietzsches »Heiterkeit«, »des Todes/ heimlichster, süßester Vorgenuß« (»Silbern, leicht, ein Fisch/schwimmt nun mein Nachen hinaus...«)?

Aus solchen Versatzstücken des europäischen Kulturerbes ist in Bachmanns Lyrik, und zwar besonders augenfällig in unserem Gedicht, eine poetische Vision entstanden, gleichsam ein eigener Mythos der Dichterin. Das beeindruckte die »Anhänger der Tradition« (vertraute Motive, Themen und Formen, der Kosmos humanistischer Bildung) nicht weniger als die »Avantgarde« (Kühnheit der Verschlüsselung, »Neukombinationen«, »versteckte Zitate«).²³⁾ In heutiger Sicht erscheint die damals fast einhellige Zustimmung der Kritik—K. Deschners grimmiger Verriß erschien erst 1964²⁴⁾—als »fragwürdige Lobrednerei«.²⁵⁾ Zeichnet sich in heutiger Sicht tatsächlich eine Erschöpfung der Möglichkeiten des hermetischen Gedichts ab²⁶⁾, so erscheint auch die Art, wie in die ›Die große Fracht‹ die Erwartung des Lesers strukturell hineingenommen worden ist, sozusagen als stehengebliebener Rand ehemaliger Modernität.

4

Helmut Heißenbüttel, Fensterinhalte

Das Rührende des Novemberabends zum Beispiel.
Geometrie der senkrecht verstellten Hinterhauswände.
Waschleinenphysiognomie des Balkons.

Das Hingetuschte des Himmels.

Bürsten der Schattenbäume.

Oder einfach der senkrecht fallende Ball aus Spatzen-
federn.

Das Bild des ausgeschnittenen Rechtecks tröstet.

Trost der Sichtbarkeit.

In dem Bachmann-Text finden sich erhabene Symbole, große Gegenstände wie Sonne und Tod, bei Heißenbüttel hingegen die ganz alltägliche, banale Welt eines x-beliebigen Stadtbewohners, eine Welt des Häßlichen (»Hinterhauswände«), ganz gewöhnlicher (Fenster, Balkon), ja zum Gebrauch bestimmter Dinge (»Waschleinen«). Im Gegensatz zum gehobenen Stil des Bachmann-Gedichts—Selbst K. Deschner, der bisher schonungsloseste Kritiker der Bachmannschen Sprache, muß zugestehen, es beginne »nicht ohne eine gewisse Grandiosität«⁽²⁷⁾—ist die Sprache von »Fensterinhalte« betont sachlich, kaum verschlüsselt, ja an einer Stelle von geradezu prosaisch-eindeutiger Aussage (Vers 7). Der Eindruck beabsichtigter Nüchternheit wird durch den Gebrauch von Wörtern noch verstärkt, die im traditionellen Sinn als unpoetisch gelten und die auch Bachmann gewöhnlich vermeidet. Das sind z.B. Fachbegriffe wie »Geometrie«, »Physiognomie«, »Rechteck«; zweimal erscheint das Wort »senkrecht«. Man denkt dabei sofort an Exaktheit, Definition, Statik. Das Phänomen des Fensters wird auf seine geometrische Grundform (»Rechteck«) reduziert, wobei das Wort »ausgeschnitten« fast wie ein verschämtes Relikt der »poetischen« Sprache wirkt. Nicht die Fläche dominiert. Der Himmel ist »hingetusch«, also nur flüchtig ausgeführt. Die Hinterhauswände sind »verstellt«. Die Linie bestimmt das Bild, und zwar die unbewegte, gerade. Die Bäume zeigen Striche wie die Borsten einer Bürste. Die Waschleinen gruppieren sich zu einem linear gegliederten Gesicht (»Physiognomie«). Selbst »Ball aus Spatenfedern« betont eher die Linie (»senkrecht«) als den Vorgang des Fallens. Und wenn in »Die große Fracht« das Verb den Rhythmus treibt und ein Bedeutungsgeflecht schafft, so dominiert bei Heißenbüttel das Substantiv, das statische Prinzip des Satzes. Nur einmal gebraucht er das Verb als Prädikat, sonst nur in seiner partizipialen Form und adjektivischen Funktion (»verstellt«, »fallend«, »ausgeschnitten«). Die Dinge werden nicht verbal miteinander verbunden, sondern durch den Genitiv in ihrer Abhängigkeit gezeigt. Das sind nicht etwa Genitiv-Metaphern⁽²⁸⁾, durch die unterschiedliche Seinsbereiche verknüpft würden (»Fracht

des Sommers«), sondern Genitiv-Attribute, die Bezüge ver-eindeutigen, logisch fixieren. Außer für die sechste gilt das für jede Zeile. Auch der Gebrauch des bestimmten Artikels dient diesem Fest-Machen der Dinge. Wenn Bachmann ihn verwendet, um das Einzelne in seiner symbolischen Allgemeinheit erscheinen zu lassen (»das Sonnenschiff«, »im Hafen«, »die Möwe«), so bezeichnet der bestimmte Artikel bei Heißenbüttel die Dinge als einzelne, konkrete. Im Rahmen des »ausgeschnittenen Rechtecks« werden sie eindeutig benannt und gerade damit in ihrer Vereinzelung belassen.

Dieses Vorherrschen des Linearen, Statischen, Begrifflichen macht das Gedicht seltsam farblos. Obwohl Bachmann keine Farben nennt, assoziiert der Leser sie zu so farbstarken Gegenständen und Erscheinungen wie »Sonnenschiff«, »Lippen«, »Sommer«, »Licht«. So entsteht ein Bild von der an Farbkontrasten reichen und lichten Welt des Mittelmeers. Das Wort »Novemberabend« erinnert hingegen eher an Nässe, Kälte, an kahle Bäume, Dämmer (»Bürsten der Schattenbäume«); das »Hingetuschte« evoziert den Eindruck »schwarz«; »Spatzenfedern« die Vorstellung von »grau«.

Das Vorherrschen dunkler Töne wirkt ebenso trostlos wie der Name des Monats November, in dem man der Toten gedenkt. Dennoch ist von »Trost« und »trösten« die Rede. Das »Sichtbare« »tröstet«, es ist das »Sagbare«, »Erfahrbare«, »Beendbare« im Gegensatz zum »nicht Beendbaren«, das auch durch die Kunst »nicht beendet« werden kann.²⁹⁾ Entsprechend ist der Himmel, uraltes Bild für Überirdisches, Göttliches, nicht »beendet«, nur »hingetuschet«, also nur angedeutet. Auch hat er keinen Eigenwert, was schon grammatikalisch zum Ausdruck kommt: Als Genitiv-Attribut hängt »Himmel« von »das Hingetuschte« ab, dem Subjekt eines unvollständigen Satzes.

Im Gegensatz zu der flüchtigen, nicht »beendeten« Zeichnung des Himmels sind die »erfahrbaren« Gegenstände genau sichtbar gemacht; sie haben Linie und Gestalt. Weshalb »tröstet« dieses Bild, welches das Metaphysische ausspart? Weil es die Welt des Menschen zeigt? Aber der Mensch erscheint nicht auf dem

Bild. Der Leser fühlt sich nicht ›menschlich‹ berührt, nicht einmal durch die Wendung »Das Rührende des Novemberabends«: Nicht das Einzigartige eines bestimmten Erlebnisses findet darin seinen Ausdruck. Nur ein Fall unter vielen Fällen wird genannt (»zum Beispiel«). Der Mensch kommt im Bild nicht vor, weil er es ist, der es sieht. Im Gegensatz zu dem hermetischen Gedicht ›Die große Fracht‹, das sich, wie wir gesehen haben, eindeutiger Entschlüsselung entzieht, ist Heißenbüttels ›Text‹ geradezu auf Decodierung angelegt, »Trost der Sichtbarkeit«—: Das Sichtbare wird vom Menschen gesehen, erscheint in dessen Perspektive, ist überblickbar, berechenbar, man kann sich darauf »einstellen«, es einbeziehen in den Bereich des schon Bekannten: Heißenbüttel gibt den Gegenständen Namen, die dem Vokabular des Häuslichen (»Bürsten«), des Spiels (»Ball«), der Wissenschaft (»Geometrie«), des menschlichen Aussehens (»Physiognomie«) entstammen. So macht sich der Mensch das Sichtbare vertraut. Die »tröstende« Sichtbarkeit ist dem Chaotischen und Elementaren abgewonnen. Das »ausgeschnittene Rechteck« des Fensters läßt die Dinge erst sehen, insofern sie von diesem Rahmen her Gliederung und Maß bekommen, begrenzt, endlich werden, Bild werden, zu dem der Mensch Distanz hat. Die Helle der Rationalität ist es also, die »tröstet«, so wie das nicht Sichtbare das Unheimliche ist, das ängstigt.

In beiden Texten ist das Sehen von entscheidender Bedeutung (»offnen Augs«, »Sichtbarkeit«). Bei Bachmann bedeutet es mystische Vereinigung mit dem Licht (»im Licht ertrinken«), ist es ein metaphysisches Symbol. Heißenbüttel klammert den Bereich des nicht Sichtbaren bewußt aus. Gerade weil sich der Mensch nicht mit dem Gesehenen vereinigt, weil er Abstand hält, kann es ihm als Sichtbares, als Bild sich zeigen. Ist aber seine Sicht wirklich so distanziert, wie die betonte Sachlichkeit und Nüchternheit des Textes glauben macht? Sicher: er wirkt irgendwie leblos. Er ist auffallend unrhythmisch. Während ›Die große Fracht‹ u.a. wegen seiner unterschiedlichen Satzzeichen und des Enjambements eine bewegte rhythmische Kurve aufweist, endet

in ›Fensterinhalte‹ jede Zeile mit einem Punkt. Außerdem fehlt, wie wir gesehen haben, in sieben von acht Versen das bewegende Element des Satzes, das Verb. So scheint die Einheit zu fehlen, alles wie beziehungslos nebeneinander gesetzt zu sein. Vom siebten Vers her gesehen, der als einziger durch ein Prädikat ausgezeichnet ist und Sentenzcharakter hat, ändert sich jedoch das Bild. Was bis zur Zeile sechs den Zusammenhang vermissen ließ, erscheint plötzlich als Einheit; und gerade wegen der Ausnahme, der unerwarteten Variation, erscheint das Statische der anderen Zeilen, erscheinen die gehäuften Genitiv-Konstruktionen und das Fehlen des Verbums als Ausdruck eines bestimmten Stilwillens. Nur scheinbar wird also das ›poetische‹ Element in dem Text vernachlässigt. Anders, als es zunächst den Anschein hat, ist er nicht völlig zu entschlüsseln, trotz aller ›Eindeutigkeit‹. Denn das in ihm Gesagte bezeichnet nicht auch schon die Grenze seiner Aussage. »Trost der Sichtbarkeit«, das impliziert ja: »Trostlosigkeit der Nicht-Sichtbarkeit«. Man darf dieses Vertrauen in die »sichtbar« gemachte Welt nicht mit Harmlosigkeit verwechseln. Das Sichtbare ist kein neuer absoluter Inhalt, sondern nur: »Fensterinhalt«. »Trost«, so sagt Heißenbüttel in einem Aufsatz über Bachmann, »wird gewonnen aus der Substanz der Verzweiflung«. ³⁰⁾

5

Man könnte ›Fensterinhalte‹ nach dem Titel eines Nachkriegs-Gedichts von Eich ein ›Inventur‹-Gedicht nennen. Nach dem Verlust der Glaubensinhalte und des Trosts des Unsichtbaren, im letzten mythisch bzw. metaphysisch verankerter Wertvorstellungen, hält man sich an das ›Sichtbare‹, ›Sagbare‹. Diese Beschränkung scheint, wie Lyrikbände der letzten Jahre bezeugen, heute wieder der Modernitätserwartung des Lesers zu entsprechen. Bezeichnender Weise heißt es in der Vorbemerkung des Verlags zu R. Malkowskis ›Was für ein Morgen‹: »Ein minimaler Trost bleibt...« ³¹⁾ So erscheint die Phase des ›hermetischen Gedichts‹ als eine Zwischenphase, die—u.a. im Zeichen der Resignation am Ende der Studentenrebellion—mit Celans Tod vorläufig ein

Ende gefunden hat. Offenbar sieht der heutige Leser das, was einmal an Bachmanns Lyrik fesselte, die »Schönheit des Klanges und den Fluß der Bilder«³², das »metaphorische Versteckspiel«, mit historischer Distanz, weit mehr als »Fensterinhalte«. In einer unschönen Zeit erscheint ein »schönes« Gedicht leicht als Bemäntelung. Damit soll nichts über den Rang des Bachmann-Gedichtes gesagt sein. Gerade der historische Abstand mag den Leser dazu befähigen, dessen künstlerischen Wert unbefangener zu würdigen.

ANMERKUNGEN

1. Dieser Aufsatz versteht sich als kleiner rezeptionstheoretischer Beitrag zur Entwicklung der deutschen Nachkriegslyrik. Dennoch vermeide ich Begriffe wie »Erwartungshorizont« oder »im Werk codierter Erwartungshorizont«, die ich für unzureichend halte. S. dazu meinen Aufsatz »Wege und Aporien der 'Rezeptionsästhetik'«. In: *Neue Rundschau* 90 (1979), H. 4, S. 520–541; und in: *Doitsu bungaku kenkyu*, H. 24 (1978), Deutsches Seminar der Universität Kyoto, S. 43–72.
2. Vgl. dazu: Walter *Jens*, *Deutsche Literatur der Gegenwart*, München 1962⁴, S. 89, 144, 147.
3. »Wandel des Blickfelds« bzw. »Sichtfelds« schlage ich anstelle des Jaußschen Terminus »Horizontwandel« vor. Vgl. Anm. 1.
4. Walter *Jens*, *Marginalien zur modernen Literatur*. In: Günter *Neske* (Hg.), *Martin Heidegger zum 70. Geburtstag*, Pfullingen 1959, S. 225–236; S. 225.
5. So umschreibe ich die Formel »im Werk codierter Erwartungshorizont«. S. dazu: Rainer *Warning*, *Rezeptionsästhetik als literaturwissenschaftliche Pragmatik*. In: Ders. (Hg.), *Rezeptionsästhetik*, München 1979², S. 9–41; S. 24.
6. Ingeborg *Bachmann*, *Die gestundete Zeit*, München 1953, S. 13. Zur Wirkung s. Karlheinz *Deschner*, *Talente Dichter Dilettanten*, Wiesbaden 1964, S. 76.
7. Z.B. in: Curt *Hohoff* (Hg.), *Flügel der Zeit, deutsche Gedichte 1900–1950*, Frankfurt a.M./Hamburg 1956, S. 169; Wolfgang *Hädecke* und Ulf *Miehe* (Hg.), *Panorama moderner Lyrik deutschsprachiger Länder*, o.J., S. 434; Karl Otto *Conrady* (Hg.), *Das große deutsche Gedichtbuch*, Kronberg/Ts 1977, S. 999.
8. Z.B. in: Ernst *Bender* (Hg.), *Deutsche Dichtung der Neuzeit*, Karls-

- ruhe 1969, S. 505 f.
9. Frankfurt a.M., S. 30.
 10. Helmut *Heißenbüttel*, Texts, Selected and translated by Michael Hamburger, London 1977, S. 19.
 11. S. dazu Holger *Pausch*, Ingeborg Bachmann, Berlin 1975, S. 24.
 12. In den fünfziger Jahren wurde bekanntlich viel über ›Befindlichkeit‹ und ›Stimmung‹ gesprochen.
 13. Marcel *Reich-Ranicki*, Deutsche Literatur in West und Ost, München 1963, S. 186.
 14. *Deschner*, ebd. S. 73 f..
 15. Hans Egon *Holthusen*, Kämpfender Sprachgeist. In: Merkur XII (1958), S. 563–584; S. 563.
 16. Hugo *Friedrich*, Die Struktur der modernen Lyrik, erw. Neuausgabe, Hamburg 1973³, S. 182.
 17. Hans Dieter *Schäfer*, Zur Spätphase des hermetischen Gedichts. In: Manfred Dürzak (Hg.), Die deutsche Literatur der Gegenwart, Stuttgart 1971, S. 148–169; S. 148.
 18. *Deschner*, ebd, S. 70.
 19. *Pausch*, ebd, S. 23 f.
 20. Ebd.
 21. *Pausch*, ebd, S. 28.
 22. S. dazu: *Jens*, statt einer literaturgeschichte, Pfullingen 1962⁵, S. 163, 169.
 23. S. *Schäfer*, ebd, S. 164.
 24. S. Anm. 6.
 25. Peter *Conrady*, Fragwürdige Lobrednerei. In: Hans Ludwig *Arnold* (Hg.), Text und Kritik 6 (Ingeborg Bachmann), München 1976³, S. 48–55.
 26. *Schäfer*, ebd.
 27. *Deschner*, ebd, S. 76.
 28. S. dazu: *Heißenbüttel*, Zur Tradition der Moderne, Neuwied und Berlin 1972, S. 378.
 29. *Heißenbüttel*, Textbuch I, Olten und Freiburg i. Br. 1967⁴), S. 6.
 30. Zitiert nach: *Reich-Ranicki*, ebd, S. 191.
 31. Frankfurt a.M. 1975.
 32. Hans Ludwig *Arnold*, Ingeborg Bachmann. In: Ders. (Hg.), Die Gruppe 47 (Sonderband Text und Kritik), München 1980, S. 101–153; S. 103.