**Zeitschrift:** Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur
**Herausgeber:** Gesellschaft Schweizer Monatshefte
**Band:** 45 (1965-1966)
**Heft:** 7

**Rubrik:** Umschau

**Nutzungsbedingungen**
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

**Conditions d'utilisation**
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

**Terms of use**
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

**Download PDF:** 14.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch**

# UMSCHAU

## DER DRITTE «RING» IN NEU-BAYREUTH

*Gedanken zu den Richard-Wagner-Festspielen 1965*

Das Neue Bayreuth ist nun anderthalb Jahrzehnte alt, und es beginnt, in doppelter Weise Geschichte zu machen. Wer jenes erste Jahr 1951, das Jahr des Erstaunens bei den einen, des Schockiertwerdens bei den andern miterlebt hat, der entsinnt sich, daß Geschichte nach außen, wenn man so sagen kann, von Anfang an Wirklichkeit geworden war. Gerade wir Schweizer wissen, daß allererste Versuche in der gleichen Richtung weit über ein halbes Jahrhundert zurückliegen. Doch Adolphe Appia teilte das Schicksal so vieler Pioniere: er kam zu früh. Als Frau Cosima, die Gralshüterin, eine seiner Schriften zugestellt erhielt, weigerte sie sich, sie anzusehen, mit der Begründung, der Meister habe zu seinen Lebzeiten alles Szenische ein für allemal festgelegt. Aber auch zwischen den beiden Weltkriegen fehlte es nicht an Bestrebungen, die auf eine entscheidende Vereinfachung hinzielten. In der von Dr. Joachim Bergfeld vortrefflich umgestalteten Richard-Wagner-Gedenkstätte ist zum Glück manches entstaubt worden; noch immer aber finden sich erfreulicherweise die Modelle von Szenenbildern aus den verschiedenen Jahrzehnten, die fesselnde Vergleiche zulassen. Ein Mann wie der hervorragende Bühnenbildner Emil Preetorius geht in der Simplifizierung bisweilen erstaunlich weit; die letzten Konsequenzen aber hat er nicht zu ziehen gewagt. Neben in die Zukunft weisenden Szenerien finden sich bei ihm durchaus traditionsgebundene.

Die Verhaftung mit dem Überlieferten zog sich bis in die jüngste Periode hinein. Da die Wiederaufnahme der Festspiele auf dem Grünen Hügel nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst durchaus als ein Wagnis anzusehen war, wurde Richard Wagners populärstes Werk, *Die Meistersinger von Nürnberg*, gleich im ersten Spieljahr angesetzt. Doch noch versuchten die Wagner-Enkel nicht, die einzige heitere Oper des Ahnen entsprechend ihrer eigenen Grundhaltung zu verwirklichen. Sie riefen den Münchner Rudolf Hartmann herbei, der gewiß eine durchaus zeitgemäße, doch keine von der Norm grundsätzlich abweichende Inszenierung bot. Wie recht die neuen Bayreuther Leiter hatten, als sie in diesem einen Fall einen Gastregisseur engagierten, sollte sich bald erweisen. Keine andere Aufführung begegnete solch heftigem Widerstand, wie des älteren Enkels früheste *Meistersinger*-Realisierung, bei der er die Festwiese am Schluß in eine Arena verwandelt hatte. Eine Brüskierung wie diese wäre zu Beginn der neuen Ära schwer zu ertragen gewesen.

Ansonst freilich riskierten Wieland und Wolfgang Wagner von Anfang an viel, und es bestand darum nie ein Zweifel darüber, daß mit ihrem ersten Hervortreten ein neues Wagner-Kapitel aufgeschlagen worden war. Mit vom Erstaunlichsten dabei, daß der damals wenig über dreißig Jahre alte Wieland sogleich die innere Beziehung zur Schöpfung der letzten Reife, zum *Parsifal*, fand. Ganz im Sinne des Festspielgedankens erscheint das Bühnenweihfestspiel ohne Ausnahme Jahr für Jahr, und noch immer wird es vom sonst so begeisterungsfähigen Auditorium schweigend entgegengenommen. Wieland wäre nicht er selbst, wenn er nicht von der einen Inszenierung zur andern da und dort Änderungen vornähme, zumal ja auch in der Besetzung immer wieder neue Gesichter (und Stimmen) auftauchen. An der Grundkonzeption dagegen wird, durchaus berechtigterweise, festgehalten. Sie strahlt gleichermaßen Größe und Würde aus.

Ganz anders die Tetralogie *Der Ring des Nibelungen*. Sie half selbstverständlich mit, dieses jüngste Wagner-Kapitel entscheidend zu bereichern, mithin in die allgemeine Musikgeschichte einzubauen. Daneben aber besitzt sie — erstaunlich eigentlich, denkt man an die noch kurze Existenz von Neu-Bayreuth — bereits ihre eigene, ihre interne Geschichte. Ein mehr Äußerliches, dennoch

ans Grundsätzliche Rührendes mag es zunächst dartun. Fafner erscheint im *Rheingold* als Riese, im *Siegfried* dagegen als Ungeheuer. Als solches — ein recht kostspieliges, seine vielleicht acht Meter messendes Ungeheuer — sah man ihn in der Tat in Wieland Wagners allererster *Ring*-Inszenierung. Freilich nicht für lange. Bald einmal verzichtete der Regisseur auf die Papiermachéattrappe und ließ bloß noch ihre Stimme vernehmen. Als Wolfgang Wagner rund zehn Jahre später seinerseits sich an den Ring wagte, hielt er es nicht anders, nur daß er des Ungetüms wuchtiges Organ aus der Bühnenmitte ertönen ließ. Als ob er eine tiefe Höhle im Walde bewohne, läßt Wieland in seiner jüngsten Vermittlung den Fafner hören, als einen Entrückten und dennoch Gegenwärtigen.

Als das neue Bayreuth seinen Anfang genommen hatte, machte es den Anschein, es hätten die beiden Wagner-Enkel sich auf eine grundsätzliche Arbeitsteilung geeinigt. Von Rudolf Hartmanns *Meistersinger*-Inszenierung war schon die Rede; sie dürfte die einzige Gastregie bleiben, solange die beiden Brüder das Heft in Händen halten; sie kann darum als Unikum außer acht gelassen werden. Mit *Parsifal* und *Ring* stellte sich zunächst Wieland eindeutig in den Vordergrund, so daß man anzunehmen versucht war, in ihm ausschließlich den künstlerischen Leiter zu sehen. Wolfgang blieb indessen keineswegs verlassen im Hintergrund; sogleich wurden seine administrativen Leistungen anerkannt. Doch nach nicht allzu langem begann er sich auch als Künstler einzuschalten, indem er Einzelwerke wie den *Fliegenden Holländer* in Szene setzte. Mit mehr als achtbarem Erfolg. Ja, man darf wohl sagen, seine Regien hätten durchaus zu bestehen vermocht, wäre man nicht immer wieder in Versuchung gekommen, sie mit denen des älteren Bruders zu vergleichen. Denn es fehlte ihnen im Grunde genommen nichts; sie waren sehr solide gebaut, und manches mag manchen Zuschauer deshalb angenehm berührt haben, weil Wolfgang, im Gegensatz zum Bruder, auf jedwede Schockwirkungen verzichtete.

Etwas anderes ist ein Einzelwerk, etwas anderes der vierteilige *Ring des Nibelungen*. Es sah beinahe wie nach einer Herausforderung aus, als Wolfgang sich die Last der Tetralogie auflud. Der Bruder hatte von Jahr zu Jahr Gelegenheit gehabt, seine Anordnungen zu überprüfen, sie zu verfeinern; kurz, sie in einer Art zu vervollkommnen, die schwerlich zu übertreffen war. Dabei gilt zu bedenken, daß die Richard-Wagner-Festspiele in Bayreuth einen Sonderfall darstellen. Die Kleinstadt in Oberfranken gebietet weder über ein ständiges Orchester noch über einen ständigen Theaterchor, von einem eigenen Ensemble ganz zu schweigen. Jedesmal muß jeder einzelne Mitwirkende neu gewonnen werden. Nur ganz wenige der gegen 700 Personen, die 1965 an den Festspielen irgendeine Position einnahmen, weilen das ganze Jahr über in der Festspielstadt: die beiden geistigen Führer, von denen Wieland Wagner in der Zwischenzeit sehr häufig als Gastregisseur anderswo amtet, ausgenommen lediglich ein paar Techniker und Handwerker. Unter den rund 40 Solisten, die heuer verpflichtet waren, stand bestimmt keiner jederzeit zur Verfügung; ein raffiniert ausgeklügelter Probenplan ist darum nötig, das Ziel einer hochragenden Leistung zu erreichen. Aber auch ein Orchester von rund 180 Mann verschiedenster Herkunft, einen Chor von 120 Damen und Herren, ein Ballett von 45 Mitgliedern zur Einheit zu formen, ist bestimmt nicht leicht. In den sechs Wochen vor Festspielbeginn wurden denn auch insgesamt nicht weniger als 800 Proben durchgeführt.

Hält es unter solch schwierigen Umständen schon reichlich schwer, ein einzelnes Werk völlig neu zu gestalten, so entsprechend schwerer, wenn es um den vierteiligen *Ring* geht. Die ein halbes Jahrzehnt zurückliegende Inszenierung Wolfgangs ließ von äußerlichen Mängeln kaum etwas verspüren. Es war viel mehr die Konzeption des jüngeren Bruders, die nicht völlig zu überzeugen vermochte, obwohl auch sie durchaus ihre Vorzüge besaß. Im ganzen freilich machte es den Anschein, als ob der Spielleiter sich nicht völlig in den neuen Stil hineinzuleben vermöge, als ob er sich, mehr als er es tat, lieber an vorausgegangene Bestrebungen gehalten hätte. Indessen, nochmals sei es be-

tont, gebot auch dieser Versuch durchaus über seine eigenen Werte.

Dennoch war man natürlich auf das höchste gespannt auf Wieland Wagners neue, seine zweite Lösung. Daß es eine Wandlung geben werde, darüber war man sich von vorneherein im klaren. Selbst dann, wenn dieser Spielleiter ein Werk wiederholt, von einer Spielzeit in die andere hinübernimmt und ihm, was natürlich längst nicht immer der Fall ist, die gleichen Solisten zur Verfügung stehen, bemüht er sich unentwegt um frische Nuancierungen, meist im Sinne von Verfeinerungen oder Verdeutlichungen — Verdeutlichungen, die gelegentlich, wie etwa im *Tannhäuser*-Bacchanale, allzu eindeutig ausfallen können. Da eine verhältnismäßig lange Periode sie getrennt hatte, mußten sich die beiden *Ring*-Interpretationen Wielands grundsätzlich voneinander unterscheiden. Geblieben ist die zentrale Spielebene, die sinngemäß in Ringform erscheint. Doch während sich einstmals dieser Ring flächig eingefügt hatte, erschien er diesmal einer Insel ähnlich ein wenig gehoben, doch so, daß er von allen Seiten her ohne Schwierigkeiten angegangen werden konnte. Diesem Spielzentrum, das nur vereinzelt, etwa bei den Massenszenen der *Götterdämmerung* mit den Mannen, rückwärtig etwas erweitert wurde, waren die Hintergründe im Vergleich mit früher viel näher gerückt. Der Wille zur Konzentration war offenkundig — der Wille zur Konzentration namentlich auch auf die Musik. Sie ist für Wieland, der streng genommen von den bildenden Künsten herkommt — er war Maler, bevor er sich die Regie zum Hauptberuf wählte —, völlig unantastbar. Daß er in dem über viele Stunden sich hinziehenden *Ring*, in der *Götterdämmerung*, eine bloß nach Minuten zählende Kürzung vornahm, wurde zur ganz großen Ausnahme. Er hätte sie ohne die eindeutige Zusage des Dirigenten niemals gewagt. Doch Karl Böhm stimmte ihm bei, so wie er sich auch sonst mit den Weisungen des Spielleiters durchaus einig wußte.

Diese völlige Übereinstimmung zwischen Musikleitung und Spielleitung zählte zu den entscheidenden Eindrücken im neuen *Ring*. Dabei gilt zu bedenken, daß die beiden Hauptverantwortlichen zwei verschiedenen Generationen angehören. Doch der Uneingeweihte hätte nie geahnt, daß am Pult ein über Siebzigjähriger stand. Böhm ist mit Wieland Wagner der Ansicht, es sei bei der Musik Richard Wagners nicht allein auf das Pathetische abzustellen, im Gegenteil das manchmal geradezu Heitere oder auch Humorvolle entsprechend hervorzuheben. Um so wirksamer erwiesen sich darum all jene weitausholenden Szenen, in denen Ernst und Tragik dominieren. Aber es war gut, daß Böhm und Wagner den Mut aufbrachten, im gegebenen Augenblick vom hohen Kothurn herabzusteigen, so wie es im *Ring* neben den Göttern, Riesen und Zwergen auch ganz gewöhnliche Sterbliche gibt.

Zu welcher Gattung immer sie gehörten, es entsprachen die, welche sie singend und handelnd vorzubringen hatten, beinahe ausnahmslos den Erwartungen. Das *Ring*-Ensemble 1965 hielt sich auf einem selbst für Bayreuth außergewöhnlichen Niveau. Neben vielfach Bewährten wie Birgit Nilsson als Brünnhilde und Wolfgang Windgassen als Siegfried, Gustav Neidlinger als Alberich, Erwin Wohlfahrt als Mime, Josef Greindl als Wanderer, Kurt Böhme als Fafner boten Aufsteigende ebenfalls Erstaunliches. Das lichte Paar der *Walküre*, Sieglinde und Siegmund, war mit Leonie Rysanek und James King nahezu ideal besetzt, während es anderseits der bereits als Siegfried genannte Windgassen verstand, dem Loge im *Rheingold* Profil zu geben.

Kommt dazu die ganz besondere Atmosphäre droben auf dem Grünen Hügel, wo Wagner-Freunde verschiedenster Herkunft und unterschiedlichster Nationalität sich zusammenfinden. Zusammenfinden in einem Festspielhaus, dessen Bühne neuerdings etwas umgebaut, dessen Zuschauerraum seit Richard Wagners Zeiten, die Beleuchtung ausgenommen, kaum angetastet wurde. Die Gefahr, daß der manchmal über eine halbe Stunde sich hinziehende Schlußapplaus zum Spektakel herabsinke, darf man nicht übersehen. Und doch: wie erfreulich kann solcher Enthusiasmus wirken, wenn er hoher Kunst gilt!

*Hans Ehinger*

# INGEBORG BACHMANN

*Prämissen*

Unter den Namen, die in den letzten Jahren an der literarischen Börse hoch kotiert worden sind, steht derjenige Ingeborg Bachmanns. Sie ist, ihrer Herkunft nach, Österreicherin, 1926 in Klagenfurt geboren; sie studierte an mehreren österreichischen Universitäten und doktorierte 1950 mit einer Arbeit über Martin Heidegger. 1953 ist ihr erster Gedichtband, «Die gestundete Zeit», erschienen, und von da an datiert ihr erstaunlicher literarischer Aufstieg, der ebenso zum Aufsehen wie zur Skepsis mahnt. Denn ohne eine außergewöhnliche Begabung wäre dieser Aufstieg nicht möglich gewesen — und ohne beträchtliche Konzessionen an den Zeitgeist wäre er wahrscheinlich nicht so rasch gewesen. Bei *Piper* in München ist letztes Jahr ein ausführlicher Auswahlband erschienen, der uns einen guten Überblick über das Schaffen der Dichterin ermöglicht — bietet er doch sowohl Gedichte als Erzählungen, ein Hörspiel und eine Reihe von Essays. Unter den letzteren finden sich sowohl dichterische als auch wissenschaftliche Stücke[1]. Da dieser Band von Ingeborg Bachmann in Zusammenarbeit mit dem Verlag geschaffen worden ist, darf er wohl als repräsentativ für das Gesamtwerk gelten, und die nachfolgende Besprechung stützt sich ausschließlich auf ihn.

*Aufbruch und Ausbruch*

Was sich beim Lesen und Wiederlesen dieser Dokumente am entschiedensten einprägt, das ist die Gebärde des Aufbruchs. Aufbruch, das meine ich zunächst in einem äußeren Sinne. Es wird viel gereist in diesen Texten, in der Erzählung «Das dreißigste Jahr» zum Beispiel: gereist mit Eisenbahnen, gereist auch mit Autostopp, und erst ein beträchtlicher Unfall setzt dem ein Ende. Die Skizze «Die blinden Passagiere» hält ausgezeichnet die Atmosphäre des Fliegens fest, das Herumstehen auf den Flugplätzen, den Abflug, den Flug — diesen trügerischen Versuch, von der Erde abzustoßen, die Eskapade in den Anschein der Freiheit. Aber Ingeborg Bachmann weiß ja doch, es «läßt die Erde die Fliegenden nicht los, sie fordert sie heim, und die Fliegenden gehorchen ihr, lebendig oder tot. Aber sie dürfen Atem holen oben und die Sohlen auf die Wolken setzen, wenn ihnen die Luft unten zu knapp wird[2]».

Denn die «Luft unten», unsere Alltagswelt, ist ja wirklich knapp. Nicht nur in den Städten drin, mit ihren Abgasen, ihrem Geschrei und Getümmel — sondern mehr noch in unserem Alltag selbst. Denn der Alltag bedeutet eine Selbsteinkreisung in Konventionen, aus welchen allzuoft jedes echte Leben entflieht. Auch zu Schiff liebt die Dichterin auszufahren. «Ausfahrt», das erste Gedicht in dem Bande, bezeugt es. Es beschwört das Wegfahren vom Ufer, das Abenteuer des Meers und das männliche Bestehen dieses Abenteuers.

Ingeborg Bachmann ist nirgends so sehr zu Hause wie dort, wo es kein Zuhause mehr gibt. Ihr Aufbruch verrät eine innere Unrast, und diese Unrast stammt aus dem Ungenügen an unserer «eingerichteten Welt», will sagen an unserer Erstarrung. Gott hatte Wälder gegeben — wir haben «Papier am Fließband» daraus gemacht. Gott hatte Welt gegeben — wir haben Weltanschauungen, Konfessionen, Dogmen daraus gemacht, ein unaufgeräumtes Wirrwarr von Geboten und Verboten. Dagegen bäumt sie sich auf. Sie will ihr Dasein nicht mit einrichten lassen, sie will unsere Absprachen nicht anerkennen. Es zieht sie zurück in den Ursprung.

Blätterverschleiß, Spruchbänder,
schwarze Plakate... Bei Tag und bei Nacht
bebt, unter diesen und jenen Sternen,
die Maschine des Glaubens. Aber ins Holz,
solang es noch grün ist, und mit der Galle,
solang sie noch bitter ist, bin ich
zu schreiben gewillt, was im Anfang war[3]!

Ihr Aufbruch ist also gleichzeitig ein Ausbruch: aus der Gesellschaftlichkeit der Gesellschaft, aus dem Wohlmeinenden der Meinungen, aus der Phrasenhaftigkeit der

Sprache. Das Haus unserer Zivilisation ist voll Stickluft — also hinaus aus dem Haus, ins Unbehauste! In diesem Hinaus verbirgt sich der Drang zum Absoluten. Ein Drang, der in der deutschen Literatur von Werther bis zu Empedokles, von Karl Moor bis zu Michael Kohlhaas die allerbesten Ahnen hat!

*Die Sprache und die Wahrheit*

Unsere Selbsteinkreisung in Gewohnheiten, in Tabus und Dogmen vollziehen wir nicht nur in der Art, wie wir unseren je einmaligen Tag zum Alltag erniedrigen. Wir vollziehen sie ebenso in unserer Sprache. Die Sprache spricht in Begriffen, die altüberliefert und im Gebrauche unscheinbar geworden sind. Sie zerschlägt das Ganze der Welt in tausend Stücke, die wir handhaben und weiterreichen, ohne zu merken, daß uns das Ganze abhanden gekommen ist. Wer die Welt wieder neu erschaffen will, muß auch eine neue Sprache erschaffen. Die Liebenden wären dazu berufen, aber dieser Anruf ist zu unbedingt, als daß sie, wenn sie wirklich lieben, dann weiterleben könnten in unserer eingerichteten Welt. Davon berichtet das Hörspiel «Der gute Gott von Manhattan», das zu Ingeborg Bachmanns bekanntesten Werken gehört.

Aber nicht nur die Liebenden, auch die Dichter müssen sich der abgegriffenen Sprache entschlagen. Der Weg zu einer neuen Sprache führt durch das «Niemandsland» der Sprachlosigkeit. So bekennt die Autorin in ihrem Essay «Musik und Dichtung»: «Wir, befaßt mit der Sprache, haben erfahren, was Sprachlosigkeit und Stummheit sind — unsre, wenn man so will, reinsten Zustände! —, und sind aus dem Niemandsland wiedergekehrt mit Sprache, die wir fortsetzen werden, solang Leben unsre Fortsetzung ist[4].»

Also verstummen, eintauchen ins Schweigen, damit uns eines Tages eine wesenhaftere Sprache, eine neugeschaffene Welt zuteil wird! Ein Unterfangen, das dem Mystiker oder Propheten zusteht — denn jeder Prophet ist ja doch einmal in die Wüste gegangen! —, warum sollte es dem Dichter nicht zustehen? Dennoch ist hier eine gewisse Vorsicht geboten. Jedermann redet heute vom Schweigen, die Kritiker ebensosehr wie die Dichter; ein vielberedetes Schweigen ist in den Schwang gekommen, das aber noch niemanden am Weiterreden gehindert hat.

Nur wer die neue Sprache gefunden hätte, könnte ganz wahr sein. Denn die Wahrheit, obwohl sie unserem Zugriff ständig entflieht, sie ist uns, als Menschen, doch abverlangt. Das gilt auch in der Liebe. Ein so fanatischer Wahrheitssucher wie der Oberlandesgerichtsrat Anton Wildermuth hat erkannt, daß er nicht nur im Geist, das heißt hier: in seiner juristischen Karriere — immer die Wahrheit gesucht, und vergeblich gesucht hat, sondern auch im Körper[5]. Die fraglose, unbedingte Übereinstimmung mit dem Körper einer Frau, *das* wäre hier die Wahrheit. Wildermuth hat sie ein einziges Mal gefunden, in den wenigen Umarmungen mit der Kellnerin Wanda. «Ich habe mit diesem bleichen, geduldigen Körper Wandas so übereingestimmt, so die Liebe vollzogen, daß jedes Wort sie gestört hätte und kein Wort, das sie nicht gestört hätte, zu finden war.»

Die Wahrheit zu finden, das Absolute zu finden, ins Schweigen zu tauchen: diese Randzone, dieses Niemandsland kann der Mensch nur in den seltensten Stunden betreten. Wildermuth ist von Wanda zu Gerda zurückgekehrt und hat *sie* geheiratet: eine sehr viel gebildetere, liebenswürdige, aber konventionelle Person. Sie bewegt sich graziös in dem breiten Element der Unwahrheit, das wir Alltag nennen. Ihre Sprache ist blumig, rosafarben und arabeskenhaft — immer uneigentlich, aber angenehm. Die Sprache Wandas aber war das Schweigen. Ihr Wesen sprach in ihrem ganzen Körper, und so hatte es, auch ohne Worte, Ausdruck genug. «Gerda mit ihrer Blumensprache — wie will sie aufkommen gegen dieses Schweigen von damals!»

Gerdas blumige Sprache ist ein Abbild der eingerichteten Welt, in der wir uns herumbehelfen, ein Abbild unserer Uneigentlichkeit. Wandas Schweigen aber ist von weit her, wie der «Muschelton» Undines. In der Erzählung «Undine geht» hat Ingeborg Bachmann eine Wasserfrau zu zeichnen

versucht, die, enttäuscht von den Männern, mit welchen sie sich eingelassen hatte, in ihr Element, ins Wasser und damit ins Sprachlose, ins Eigentliche zurückkehrt. Der Versuch ist nicht recht gelungen. Die Strafpredigt, die Undine den Männern hält, ist allzu persönlich gefärbt und zu wortreich, als daß man sie als eine Vorstufe zur Sprachlosigkeit ansehen könnte. Undine wirkt viel mehr als die enttäuschte Männer-Freundin denn als eine wahrhafte Nymphe, angetan mit den Wundern des Ursprungs, wie Mörikes Lau zum Beispiel es ist.

*Ein dialektischer Entwurf*

Die unbedingte Liebe, die Wahrheit, die Sprachlosigkeit — sie alle sind Teilaspekte des Absoluten, das uns immer wieder anruft, uns immer wieder entflieht. Die Problematik Ingeborg Bachmanns hat etwas Titanisch-Jugendliches an sich, auch etwas Ichbezogenes. Undine, die weggeht; Wildermuth auf der Jagd nach der Wahrheit; jener kuriose Vater, der seinen Sohn jenseits der eingerichteten Welt erziehen möchte[6] — sie alle sind außerstande, in einem menschlichen Du die Entsprechung zu finden. Sie bleiben mit sich allein, sie führen endlose Monologe, sie drehen sich im Kreis herum. Sie muten einen manchmal an wie rechthaberische Kinder, die sich in ihrem Unglück stampfend und schreiend gegen die ganze Welt behaupten. Diese «Erzählungen» sind arm an Handlung; es sind scharf reflektierende oder lyrisch rhapsodierende Monologe, ohne eine tragfähige epische Grundlage. Statt zu erzählen, weichen sie fortwährend in Sarkasmen, Sentenzen oder Lyrismen aus. Insofern sind Ingeborg Bachmanns Erzählungen jedenfalls etwas anderes als dasjenige, was man allgemein unter «Erzählung» versteht. Es scheint mir, daß sich die Dichterin in der Lyrik und im Essay glücklicher äußert. Sie hat nicht Geduld und Behaglichkeit genug, um episch zu sein.

Sie ist aber von einer außerordentlichen geistigen Wachheit, von durchdringender Intelligenz; und so kann es nicht fehlen, daß sie das Problematische ihres Weltentwurfes erkannt hat. Darum hat sie diesen Entwurf zwar nicht widerrufen, aber gedehnt und geschmeidig gemacht. In der Rede «Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar» steht zu lesen: «Es ist auch mir gewiß, daß wir in der Ordnung bleiben müssen, daß es den Austritt aus der Gesellschaft nicht gibt und wir uns aneinander prüfen müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an...»

Die eingerichtete Welt wird jetzt zwar (als These) angenommen; sie bleibt aber dem Absoluten (als der Antithese) doch ständig entgegengesetzt. Aus dieser Spannung geht nun (als Synthese) eine immer wieder erweiterte Welt hervor. Ein dialektischer Entwurf also! Er wird sowohl der Realität als auch der Transzendenz in gewissem Maße gerecht und setzt beides in eine ergänzende Beziehung. Es ist ja wahr, daß wir nur wachsen, indem wir uns gegen unsere Grenzen stemmen. Indem nun aber dieses Sich-Stemmen geradezu Methode wird, erhält Ingeborg Bachmanns Welt ein Element des Experimentellen, ja Provokatorischen. Es ist auch sehr viel Theorie darin unverdaut liegengeblieben, manches wirkt auf mich mehr als Programm denn als Dichtung. Man pflegt sich über solche Dinge hinwegzutäuschen in einer Zeit, die zwischen einem ausgeführten Kunstwerk und der Skizze zu einem Kunstwerk schon gar nicht mehr unterscheiden kann. Die Dichterin wünscht sich in ihren Frankfurter Vorlesungen eine kommende Poesie, die «scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht» wäre. Hat sie sie selber geschrieben?

*Modernität und Sentimentalität*

Der Gesamteindruck, den ich aus einer oft wiederholten, bald beunruhigten, bald beglückten Lektüre dieser Texte gewinne, ist nicht leicht in Worte zu fassen. Hervorragende Intelligenz und verzehrende Sehn-

sucht, ein wahrhaft männlicher Geist, eine wahrhaft weibliche Leidenschaft sind Ingeborg Bachmanns Brennpunkte, ihre Gegenpole. Aus dieser Spannung heraus läßt sich wohl große Dichtung schaffen. Ist sie da, diese Dichtung? Die Klappentexte und das Kulturgeflüster sagen uns, daß sie da sei. Als unbeteiligter Zuschauer bin ich nicht ganz so zuversichtlich.

Ingeborg Bachmann hat eine Reihe sehr schöner Gedichte geschaffen, zum Beispiel «Ausfahrt», «Nebelland», «Erklär mir, Liebe» oder das herrliche Gedicht «An die Sonne». Es gibt andere Gedichte, die noch verästelter sind, noch dankbarere Objekte für die Interpretationswut unserer Zeit. Aber — Interpretierbarkeit hat noch gar nichts mit Kunst zu tun. Im Gegenteil! Ich meine, das Werk Ingeborg Bachmanns ist auf weite Strecken zu intellektualistisch, um Dichtung zu sein. Ihr Weltentwurf guckt da und dort durch, wie ein Gerippe, das noch kein Fleisch angesetzt hat — wenn man mir diesen unstatthaften Vergleich erlauben will. Ihre Leidenschaft, sich gegen die Grenzen zu stemmen, erkaltet oft zur Rhetorik.

Sie ist, scheint mir, eine betont moderne Dichterin; sie gibt sich realistisch, illusionslos und unsentimental, wie es heute die Sitte ist. Wie kommt es, daß ihr die modischen, die deutschen, die Bennschen Sentimentalitäten zu Dutzenden unterlaufen? Ein paar Beispiele:

«Und einer hatte eine Stirn, die blau und tragisch erglühte zwischen den Gezeiten der Sprachlosigkeit» (S. 101).

«*Ich undurchdringlich*, aus allen Materialien gemischt, verfilzt, unlöslich und trotzdem auszulöschen durch einen Schlag auf den Hinterkopf. Zum Schweigen gebrachtes *Ich aus Schweigen*...» (S. 76).

«Erst jetzt... kommt die unglaubliche Liebe. Mit Todesriten und den kultischen Schmerzen, die jeden Tag anders verlaufen» (S. 88).

«Reigen — die Liebe hält manchmal / im Löschen der Augen ein...» (S. 13).

Genug davon! Wo stehen wir eigentlich heute mit unserer vermeintlichen Illusionslosigkeit und Modernität? Man hat Herz und Schmerz, Herd, Scholle und Heimat vorne zum Haus hinausgejagt, und dafür hat man die bedeutenderen, nämlich die «kultischen Schmerzen» und die «blau und tragisch erglühte Stirn» zur Hintertür eingelassen. Als ob das weniger stoßend wäre!

*Arthur Häny*

[1]Ingeborg Bachmann: Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays. Die Bücher der Neunzehn. Piper, München 1964. [2]S. 257. Man vergleiche auch das Gedicht «Nachtflug», S. 21/22. [3]S. 16. Vgl. auch S. 102: «Er hat immer das Absolute geliebt und den Aufbruch dahin...» [4]S. 290. [5]Aus der Erzählung «Ein Wildermuth». Die zitierten Stellen finden sich S. 164f. und S. 165. [6]In der Erzählung «Alles», die im gleichen monologisierenden Stil geschrieben ist wie die andern Erzählungen.