



Mythos Bachmann

Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung

Herausgegeben von Wilhelm Hemecker, Manfred Mittermayer

ISBN: 978-3-552-05553-7

Weitere Informationen oder Bestellungen unter

<http://www.hanser-literaturverlage.de/978-3-552-05553-7>

sowie im Buchhandel.

J. J. LONG	
Ingeborg Bachmann: Zur fotografischen Konstruktion einer Dichterin	203
MANFRED MITTERMAYER	
Gefilmt und verfilmt. Bewegte Bachmann-Bilder im Dokumentar- und im Spielfilm	222
ARTURO LARCATI	
Diva-Kind und Intellektuelle. Ingeborg Bachmann in Italien	241
FRANÇOISE RÉTIF	
Ingeborg Bachmann, <i>Poète maudit</i> oder Furie? Bachmann in Frankreich	263
RÜDIGER GÖRNER	
England, ein Abschied. Ingeborg Bachmanns böhmisches Meer	284
LITERARISCHE BEITRÄGE	
MICHAELA FALKNER	
Die andere Wange auch hinhalten. Erzählen mit blaugefrorener Stimme	299
EVELYN GRILL	
Ich mache mir ein Bild	302
KERSTIN HENSEL	
Geh, Gedanke	304
MARIE-THÉRÈSE KERSCHBAUMER	
Denken an Ingeborg Bachmann	306
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	311
Bildnachweis	314

Einleitung

Ingeborg Bachmann zwischen Mythos und Metabiographik

Wilhelm Hemecker

Mit der anhaltenden Konjunktur der Biographie etablierte sich als eine Art Subkultur eine Form von Biographik, die sich produktiv-genrekritisch alternativer Plots und narrativer Techniken bedient oder sich gar subversiv als Antibiographie definiert, um das vermeintlich oder tatsächlich Obszöne, die Off-scene biographischer Praxis in den Blick zu nehmen: den gewöhnlich nicht thematisierten oder gar problematisierten Konstruktcharakter biographischer Produktion, die stillschweigend vorausgesetzte Entelechie gelebten Lebens oder zumindest seine Zentriertheit um einen sinnstiftenden Mittelpunkt im Sinne Diltheys (vgl. Dilthey 1981, 309), das Eskamotieren von Lücken durch gefälliges *filling the gaps*, den suggestiven Einsatz von Innensicht und Innenperspektive, über die der Biograph wenn überhaupt, dann nur sehr vermittelt verfügt, und die skrupellosen Kurzschlüsse immer und überall auf die vorgebliche Identität des biographischen Subjekts. David Nye »Anti-Biography« über den Erfinder Thomas A. Edison (Nye 1983) verweigert sich von Anfang an dem Anspruch solcher Annäherung an ein historisches Subjekt. Stattdessen bringt Nye Quellen vielfältiger Art ins Spiel und errichtet mit ihrer Hilfe ein struktureles Feld, in dem Edison lediglich als »ein Bündel von Möglichkeiten« erscheint (Nye 2011, 353; vgl. hierzu Fetzer 2011). Günter Riederer re/konstruiert das Leben Leopold von Adrians, indem er sich konsequent und ausschließlich auf die mit dem Nachlass des österreichischen Dichters und Diplomaten überlieferten Dokumente beschränkt, dabei allerdings die Geschichte ihrer Überlieferung miteinbezieht und reflektiert. Er folgt auf diese Weise rückhaltlos dem Prinzip der Kontingenz (vgl. Riederer 2011).

In diesem Szenario sind auch verschiedene Gestalten der Metabiographik situiert. Zunächst lediglich als eine – zumeist literarisch-fiktionalisierte – Form traditioneller Biographie beschreibbar, die das Leben einer bestimmten Person auf Grundlage der Auswertung vorgängiger, zumeist wissenschaftlicher(er) Biographien erzählt, entfaltet die Metabiographik ihr fiktionales Potential schließlich experimentell bis zu einem Grad, an dem der biographische Pakt zwischen

Autor/in und Leser/in unterlaufen wird. So schildern David Edmonds und John Eidinow in *Wittgenstein's Poker* eine nur zehn Minuten währende Episode des Jahres 1946 aus dem Leben des Philosophen in Cambridge, und zwar aus den Blickwinkeln verschiedener Zeugen, darunter Bertrand Russell, die zu ganz unterschiedlichen, konträren und schließlich sogar kontradiktorischen Ansichten über den genauen Gang des Ereignisses gelangen – Wittgensteins aus einer hitzigen Diskussion zwischen ihm und Karl Popper resultierenden Wurf eines Feuerstochers auf den jüngeren Kollegen. In Gert Jonkes *Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod* (Jonke 1996) wird, noch radikaler, das Ende des Komponisten aufgrund eines fatalen Irrtums – ein amerikanischer Besatzungssoldat missversteht dessen Versuch, sich bei Nacht eine Zigarre anzuzünden, und erschießt ihn in vermeintlicher Notwehr – kurzerhand umgeschrieben: Webern wird vom Erzähler am Ende aufgefordert, genüsslich seine Zigarre zu rauchen (vgl. hierzu Hemecker 2006). Die radikal fiktionale Metabiographie, die sich entweder explizit oder, wie bei Jonke, implizit mittels literarischer Inszenierung durch ein »hohes Maß fiktionalisierter Rückbezüglichkeit« (Nünning 2000, 28) auszeichnet, hat sich in der Geschichte der Gattung neben realistischen und dokumentarisch- oder revisionistisch fiktionalen Biographien (nach der Taxonomie Nünnings) behauptet.

Mit einer leichten Verschiebung kommt es von der soeben skizzierten produktiv-literarischen Rezeption von Biographien zu einer analytisch wissenschaftlich orientierten, die das Unternehmen der Metabiographie in einem weiteren Sinne methodologisch bestimmt:

The reader may be forgiven for not knowing what ›metabiography‹ means, because the word is a neologism. A ›metabiography‹ tells the story of a life by recounting how groups of biographers have previously represented that life (Rupke, 2006, o. S.),

erklärt Nicolaas Rupke zu seinem eigenen Werk *Alexander von Humboldt. A Metabiography*. Ihm geht es vor allem um die *posthume* Aneignung von Humboldts Leben und Werk, um das lebendige, von der fortschreibenden und kontinuierlich fortzuschreibenden biographischen Tradition transportierte Gedächtnis im Sinne Herders (vgl. Heinrich 2009, 22f.). Dabei anerkennt Rupke den produktiven Charakter der sukzessiv erfolgenden biographischen Rezeption, die ihren Gegenstand unvermeidlich verändert:



Collage von Wolfgang Kudrnofsky, 1952

›Metabiography‹ has much in common with reception history, yet goes further in its historiographical claims. Whereas reception theory presupposes a ›Ding an sich‹, which is then received, metabiography acknowledges that the very telling of a past life invariably and inevitably changes the object of the story. (Ebd.)

In einem noch weiteren Sinn kann Lucasta Millers *The Brontë Myth* (Miller 2001) als Metabiographie verstanden werden, da hier auch die Bemühungen der Geschwister Brontë selbst, zu Lebzeiten ihre öffentliche Biographie zu steuern, in die Überlegungen miteinbezogen werden (vgl. hierzu Ní Dhúill 2006). Hermione Lee schließlich untersucht in ihrem Essay *Jane Austen Faints* (Lee 2005) eine Episode im Leben der Autorin zunächst ebenfalls daraufhin, wie diese in Biographien höchst unterschiedlich interpretiert wurde, aber – und das ist hier entscheidend – dann auch mit Blick darauf, wie diese unterschiedlichen biographischen Auffassungen wiederum Einfluss auf die Interpretation von Austens Werk nahmen.

Steht das Werk eines Autors oder einer Autorin im Fokus des literaturwissenschaftlichen oder breiteren öffentlichen Interesses, so werden der Biographie gewöhnlich nur adjunktive, »hilfswissenschaftliche« Dienste zugestanden – entbehrliche oder unentbehrliche, das mag hier offenbleiben. Die Hierarchie zwischen

life und *letters*, Leben und Werk, aber kehrt sich um, wenn der Fokus des Interesses sich ganz oder teilweise auf den Menschen selbst richtet, auf ein historisches oder noch lebendes Subjekt, das eben *auch* (wie jedes tätige Subjekt) Werke hervorgebracht hat. Es ist nichts, so sei einmal klar und deutlich festgestellt, rein gar nichts Illegitimes an biographischem Interesse oder biographischer Neugier. Im Gegenteil: Es ist die Errichtung hoher Schamsschwellen, die legitimationsbedürftig erscheint und sich gefallen lassen muss, ideologiekritisch (wenn nicht psychoanalytisch) in Frage gestellt zu werden. Wo sich der biographische Diskurs von der Person, die ihn *nolens* oder *volens* ins Leben gerufen hat und auf die er sich bezieht, schließlich emanzipiert, kann dieser wiederum selbst zu einem untersuchungswerten Gegenstand werden, kann als kulturelles Artefakt ein Objekt *metabiographischen* Interesses konstituieren.

Ingeborg Bachmann – metabiographisch

Es ist das *Bild* von Ingeborg Bachmann, das fasziniert und das sie metabiographisch interessant macht. Ein Bild, das an seiner Oberfläche von Anfang an von fotografischen Porträts maßgeblich mitbestimmt wird. Am 18. August 1954 erscheint auf dem Cover der Zeitschrift *Der Spiegel* Ingeborg Bachmanns Gesicht in einer die ganze Seite füllenden Großaufnahme (siehe Abbildung auf S. 208 in diesem Band). »Als Titelbild des deutschen Nachrichtenmagazins suggeriert es Prominenz in *Evidenz*« (Hotz 1990, 71; Hervorheb. im Orig.), und zusammen mit einer nicht nur durch die spätere Aufnahme der »werbewirksamsten Passagen [...] in den Klappentext zu *Die gestundete Zeit*« (ebd., 68) in der Neuauflage aus dem Jahr 1957 kanonisch gewordenen Rezension Günter Blöckers lädt das *Spiegel*-Feature, so wurde zutreffend bemerkt, »ihren Gegenstand – und das sind unter der Signatur Ingeborg Bachmann Person und Werk gleichermaßen – mit Bedeutsamkeit auf; hier sind unübersehbar Verfahren des Mythos am Werk« (ebd., 69).

Als »neuen Stern am deutschen Poetenhimmel« hatte Blöcker die Dichterin bezeichnet (Blöcker 1954, 13). »Die Metapher vom neuen Stern und das *Spiegel*-Titelbild bedeuten unvermittelte Präsenz«, konstatiert Constance Hotz, »hier wird ein *Schöpfungsmythos* vorgeführt, die Geburt einer Göttin« (Hotz 1990, 73, Hervorheb. im Orig.). In die Rolle der Göttlichen, einer »Diva« – und damit wurde in der Antike die tote römische Kaiserin bezeichnet –, habe sie sich schon früh gefügt, und die Nachwelt werde sie daraus nicht mehr entlassen, stellt Anneliese Rohrer in ihrer journalistischen »Annäherung« (Rohrer 1996, 4) viele Jahre nach dem Tod Bachmanns in der Ewigen Stadt fest:

Wenn eine Diva durch ihre geheimnisvolle Wirkung auf andere, durch bewußt oder unbewußt manipulative Distanz, durch gewolltes oder ungewolltes Einsetzen von Hilflosigkeit [...], von Unfähigkeit für praktische Dinge und Stauen über die Notwendigkeiten des täglichen Lebens und wohl auch durch frühe außerordentliche Leistungen, die irgendwann durch Lebensbrüche, unglückliche Ereignisse oder sogar den Tod abgebrochen werden, so daß immer noch eine Ahnung dessen, was sein hätte können, bleibt – wenn ein solcher Mensch also als Diva beschrieben werden kann, dann war die Bachmann eine. (Ebd.)

Zur mythischen Identifikation mit *der* Diva des vorigen Jahrhunderts, mit Maria Callas, hat Bachmann selbst beigetragen: Der Callas galt ihre fast grenzenlose Bewunderung, ihr hat sie eine hymnische Hommage gewidmet (Bachmann 1978, IV/342 f.; vgl. hierzu den Beitrag von Wilhelm Hemecker und David Österle). Was die Sopranistin durch die Kunst ihres Ausdrucks erreicht hatte, erstrebte die Dichterin durch »Ausdruckskunst« (ebd., IV/268) – als eine »Magierin des Wortes«, wie die Kritik befand (Schmähling 1957), durch die »betörende Macht des Klangs« ihrer Verse (Weser-Kurier 1956), »auf den sanften Wogen des Wohlklangs« (Harbeck 1956).

In scharfem Kontrast dazu entwickelt sich ein Diskurs über Bachmanns Stimme: »Gehemmt, stockend, verwirrt« habe die Dichterin ihre Texte gelesen, bekundet Hans Werner Richter (Richter 1986, 59 f.), Spiritus Rector der Gruppe 47, und Peter Hamm führt den »Zauber« ihrer Gedichte auf die »leise, stockende, unsicher zitternde und fast brechende Stimme« der Vortragenden zurück (Hamm 2009, 12; vgl. hierzu den Beitrag von Hannes Schweiger): ein in immer gleichen Worten verbreitetes Mythem, von Männern in Szene gesetzt und diskursanalytisch durchsichtig, das von ihrer fotografischen Publizität und Inszenierung deutlich konterkariert wird (vgl. hierzu den Beitrag von J. J. Long).

Inwieweit hat Ingeborg Bachmann an ihrer Inszenierung selbst mitgewirkt? Sie habe »in den Jahren zwischen 1954 und 1957 konsequent an ihrer Rolle als Dichterstürstin« gearbeitet, stellt Arturo Larcaci in bewusster Anspielung auf Goethe fest (vgl. hierzu seinen Beitrag), »weil sie den Übergang von der unbekanntem Dichterin aus Österreich zum Star der deutschsprachigen Literatur um jeden Preis schaffen will«. Der Weg von der österreichischen Provinz in die Großstadt, zunächst nach Wien und später vor allem nach Rom (vgl. den Beitrag von Katya Krylova), gehört wie natürlich zum Strukturprinzip jeder Bachmann-Biographie,

entspricht aber zugleich auch einem mythographischen Prinzip: dem Weg vom Stall in die Hauptstadt und im Weiteren über die Ewige Stadt hinaus in die Sphäre der »unsterblichen Sterblichen / sterblichen Unsterblichen« (Heraklit, Fragment 62; vgl. zur Thematik insges.: Rank 2008).

Im Sinne der Steigerung dieses Mythos, auf der *via eminentia* hat die Dichterin, der Welt abhandengekommen, zu einem noch weit größeren Bild beigetragen: dem der heimatlosen, unbehausten Mythomanin, deren Reich ohnehin nicht von dieser Welt ist: »[...] ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe«, erklärt sie in ihrer *Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises*, »ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe.« (Bachmann 1978, IV/294)

Von Metabiographik zum Mythos

»Das Schema der Ablösung des Mythos durch den Logos entstammt weitgehend der Selbstauffassung der Philosophie von ihrer eigenen Geschichte und Leistung«, schreibt Hans Blumenberg (1971, 65) mit einiger Skepsis gegen die Geschichtsauffassung, die sich hinter diesem Schema verbirgt: »Wenn man von einem Geschichtsbegriff ausgeht, der das Vergangene nicht als Inbegriff abgeschlossener und auf sich beruhender Fakten ansieht, die Geschichte nicht als Analogon einer stratigraphisch darstellbaren Struktur, wird auch das Entkräftete immer noch als eine Kraft, das Vergessene immer noch als potentielle Anamnese zuzulassen sein« (ebd., 16).

Damit erhebt sich Widerspruch gegen eine phasenorientierte Auffassung der fortschreitenden Vernunft, in welcher der Mythos ein Stadium bloßer »Fiktionen« darstellt, ein Stadium, in dem der Mensch »den einfachsten wissenschaftlichen Problemen noch nicht gewachsen ist«, wie es Auguste Comte in seiner *Rede über den Positivismus* sah (Comte 1994, 7), in dem nach Lévy-Bruhl die »prä-logischen« Betätigungen des menschlichen Geistes noch »dem logischen Gesetz des Widerspruchs gleichgültig gegenüberstehen« (Lévy-Bruhl 1926, 323). Später hat Lévy-Bruhl seine Auffassung vom »Denken der Naturvölker«, wie auch der Titel seines frühen Hauptwerks lautet, revidiert, aber erst Lévi-Strauss entdeckte hinter dem Mythos ein Ordnungssystem eigener Art, das »ausgeht von der Bewußtmachung bestimmter Gegensätze und hinführt zu ihrer allmählichen Ausgleichung« (Lévi-Strauss 1977, 247). Philosophisch reflektiert wurde die sehr komplexe Struktur des Mythos als ein stets zugleich auch axiologisches System, als Wert- und Handlungsmodell, in welchem Religion, Kunst und Wissenschaft kulturell nicht



© fotografie: stefan moises

Ingeborg Bachmann, 1965