

Unverbunden in Zürich

ABER INGEBORG BACHMANN WAR DA: EINE RECHERCHIERTER ERINNERUNG.
VON PETER K. WEHRLI

DASS DA EIN FEST WAR, DARAN HAB' ich mich erinnert. Wo es war und wann und wer die Gäste waren, diese Informationen hatte die Erosionskraft der Jahre aus dem Gedächtnis getilgt. Wie vorbeiblitzen Bildfetzen schossen im Abstand von Jahren immer wieder unangekündigte Szenen mit dem Charakter von Schnappschüssen durch mein Erinnerungsreservoir. Sie wühlten es auf mit Signalen, die unklare Stimmungen in mir wachriefen, Stimmungen, sonst nichts, die Stimmung einer Frühsommernacht, deren Zauber sich hinter den Mauern eines Altstadthauses festgesetzt hatte. Und die Bilder sanken wieder auf den Grund des Reservoirs ab, sobald die Oberfläche sich zum Spiegel beruhigt hatte.

Alle diese diffusen Ahnungen versahen sich erst jetzt im Juni 1994 mit deutlicheren Konturen, als ich im Bildband mit Fotos und Dokumenten aus Ingeborg Bachmanns Leben blätterte. Und als ich unter den Bildern der Wohnsitze der Dichterin auch das Haus an der Kirchgasse 33 in Zürich abgebildet sah, da wurde die umwölkte Erinnerung plötzlich fassbar: Hier war es! In diesem Haus hatten die Bilder Platz, die optische Relikte jener Sommernacht waren. Es war das legendäre «Steinhaus» zuoberst an der Kirchgasse, das einst dem Ritter von Manesse gehört hatte, das Haus auch, in dem Jahrhunderte später das Staatsarchiv untergebracht war, das – eine Tafel erinnert daran – Gottfried Keller eine Lebensgrundlage als Staatsschreiber bot. Und da dieses «Steinhaus» vierhundert Jahre lang bis zum Ende des 18. Jahrhunderts im Besitze der Zürcher Familie von Meiss war – die es in jener Zeit an die Stadt verkaufte –, wurde mir klar, wie ich damals in die Festgemeinde dort geraten war. Mein Kommilitone Reiner von Meiss, der dazumal dort in seiner Studentenwohnung hauste, hatte mich zum Hausfest eingeladen.

Schon die Antwort auf meine erste Frage im Telefongespräch mit dem Freund früherer Studentenjahre gab der zerfetzten Erinnerung den festigenden Anker: Das Fest im «Steinhaus» an der Kirchgasse hatte im Jahre 1960 stattgefunden. Wir sind inzwischen 34 Jahre älter geworden. Und jedes dieser Jahre hat am Relief der Erinnerungsbrocken geschmirgelt. 1960! Das war das Jahr meiner Rekrutenschule in der

schweizerischen Armee. Natürlich! Weil ich doch ein genaues Protokoll meiner Empörungen als Pionier zur Verwendung haben wollte, hab' ich mich vom 1. Januar jenes Jahres an im Tagebuchführen geübt! Und mehr als drei Jahrzehnte später nun stellte ich meine halbe Wohnung auf den Kopf, bis ich endlich in einem kaum je geöffneten Wandschrank mein Tagebuch des Jahres 1960 fand. Jetzt begannen die Erinnerungsbilder eine phantastische Virulenz zu entwickeln, und die fadenscheinigen Konturen füllten sich mit identifizierbaren Körpern: «Fest» steht dort gross über dem Datum des 11. Juni, und darunter hatte ich in schülerhafter Kugelschreiberschrift notiert, was mir, dem damals Zwanzigjährigen, aufgefallen war.

Ein regelrechtes Hausfest war dieses Fest, denn alle Bewohner des vornehmen Hauses hatten ihre Wohnungstüren zum Empfang der Festgäste geöffnet. Das Feiern war ein frohes Zirkulieren von Wohnung zu Wohnung, und dort, wo man die meisten Bekannten traf, liess man sich jeweils am längsten nieder zu Speisen, zu Bier, Wein, Wasser oder Whisky. So jedenfalls zählt das Tagebuch des angehenden Rekruten die Getränke auf, die von der Hausbesitzerin bereitgestellt worden waren. Mit einer scheuen Art von Ehrfurcht schaute der Zwanzigjährige in die Runde der Festgäste, die sich in allen Wohnungen und im Treppenhaus drängten, denn unter ihnen sah er Personen, deren illustre Namen ihm aus Zeitschriften und von früherer Lektüre vertraut waren. Einen leibhaftigen Max Frisch wagte er da zu erkennen, dann den von ihm als Dada-Schatzgräber verehrten Verleger Peter Schifferli; von dessen Berufskollegen mit dem glatt nach hinten gekämmten Haar wusste er erst, wer er war, als ihm jemand sagte, dass er Herr Piper heisse und die Bücher der Ingeborg Bachmann herausgebe. Der Kopf des Malers Max Truninger war ihm von Kaffeehausbesuchen im «Select» und im «Odéon» vertraut, und als er im aufgelockerten Gewühl das zerfurchte Gesicht des grossen Arnold Kübler wahrte, da glaubte er, sicher bald den Auftritt des Autors als Vortragskünstler vor den Geladenen erwarten zu dürfen. Aufgetreten sind dann aber die Pianisten Freddy Zimmermann und der legendäre Joe Turner.

Durch jede der offenstehenden Türen traten wir in eine neue, eine andere Welt, verbunden eigentlich nur durch den Rhythmus der Tanzmusik, die vom Treppenhaus hereinhallte. Und hinter jeder der Türen fühlten wir Studienanfänger uns willkommen, willkommen geheissen mit einer Aufmerksamkeit, als hätten wir bereits Erfreuliches geleistet. Unter all den Türen war da im zweiten Stock eine, die nicht offenstand, die nur angelehnt war. Sie gab den Blick ins Innere des Raumes nur frei, wenn jemand eintrat oder herauskam. Die Heimlichkeit, die diese Abschirmung vom Festtrubel erzeugte, war für uns von beunruhigender Faszination. Und irgendwie beneideten wir die Leute – Max Frisch etwa und Herrn Piper –, die da ein- und ausgingen, als wäre dies die reine Selbstverständlichkeit. Auserwählt kamen uns die Gäste vor, die sich da – erlesene Schar – im Halbkreis um die dunkelblonde Frau scharten. Kein lockeres Gelächter wie in den andren Wohnräumen, da drin schienen ernsthaftere Dinge besprochen zu werden als im animierten Partygerede der übrigen Zimmer, das sich durch Joe Turners jazzige Klangkapriolen hindurch behaupten wollte. Als scheu und zurückgezogen schilderten die eingeweihten Gäste die Bewohnerin jener Wohnung im zweiten Stock; dass ihre Scheu aber nie abweisend war, das wusste jeder zu betonen, der ihr schon in der Enge des Aufzuges gegenübergestanden hatte. Der Geruch der Distanznahme, die wir nur anfänglich als Unnahbarkeit deuteten, intensivierte natürlich unsere Aufmerksamkeit für die Frau, deren Ruhm und Rang sie in unseren Augen älter und vor allem würdevoller erscheinen liessen als die Dreiunddreissigjährige, die sie war.

Und mit Rang und Ruhm hatten wir sie vor allem deshalb versehen, weil wir ihren Namen, Ingeborg Bachmann, bereits im ersten oder zweiten Semester in der Lyrikvorlesung von Ordinarius Emil Staiger mitgeschrieben hatten. Mit leicht eingeschüchterter Neugier verfolgten wir deshalb ihre Schritte, wenn sie, für kurze Zeit jeweils nur, ihre Wohnung verliess, wenn sie, Häppchen oder Getränke zu holen, sich unter die übrigen Festgäste mischte. Im musikbegleiteten Getuschel war es auch unmöglich, Sätze zu erhaschen, die sie im

Stehen mit Bekannten tauschte. Geblieben ist die Art, in der sie nach jedem Satz ganz ostentativ die Lippen schloss, als wolle sie mit Nachdruck bedeuten, dass der Satz zu Ende ist.

Wenn sie dann bei der Rückkehr in ihre Wohnung die Türe hinter sich schloss, deutete ich diese Geste als Abwehr jener aufsässigen Aussenwelt, die als «einsickernde Perfidie» in ihren eigenen Bezirk einbrechen wollte. Diese geschlossene oder immer nur einen Spalt weit offene Tür! Auch wenn ich weiss, dass da einzelne Gäste waren, sie drängt sich in die Erinnerung als Beleg für die beängstigend eindrucksvolle Feststellung: «... wenn die Tür zufällt zu dem Zimmer, in dem ich arbeite, dann gibt es keinen Zweifel: Denken ist solitär, Alleinsein ist eine gute Sache.» Und diese gute Sache schien sie mir durch das Fest zu tragen.

Am Austragungsort so vieler beiläufiger Begegnungen, auf einer Party also, schien mir die Insistenz, mit der sie zuzuhören vermochte, geradezu beunruhigend. Selbst in der Runde von Vertrauten, von Bekannten, schien es für sie stets nur den einen zu geben, jenen, der gerade zu ihr sprach. Die Hand, in die sie beim Zuhören den Kopf stützte, bedeckte die untere Seite ihres Gesichts, wuchs aus zum schützenden Verschlag, mit dem sie sich aufdringlicher Nähe erwehrte. Und wenn sie gewisse Fragen statt mit Worten mit einem nachdenklichen Blick beantwortete, so glaubte ich zu erkennen, dass sie von Dingen schwieg, «weil es darüber nichts zu sagen gibt».

Wo ihre Antwort aus Worten war, aus langsam artikulierten und durch Pausen voneinander abgetrennten Wörtern, da sprach sie mit derart bedachter Sorgfalt, als widerhülle jedes Wort in störendem Echo und als wolle sie «mit jedem Satz gegen die Plattitüden ankämpfen, Sätze nachzusprechen, die die Gesellschaft spricht». Und in eigenartiger Weise klingt nun der Satz nach, von dem ich nicht mehr wissen kann, ob er an diesem Abend gesprochen worden ist oder ob er aus der Lektüre hereinschlägt: «Es fällt mir nichts mehr ein zu den Menschen, die mich umgeben... Ich vergesse schon die Namen, die Grüsse, die Fragen.» Die Sanftheit dieser Stimme, die mir wie von Demut getränkt erschien, wirkte deshalb irritierend, weil die Laute, hinten im Gaumen erzeugt, dennoch hell klangen, als kämen sie von der Zungenspitze.

Das sanft Traumwandlerische in der Art der Schritte, das sie von den andern Partyteilnehmern unterschied, blieb erhalten, auch wenn sie sich in ihrem abgeschiedenen Reich wieder setzte, wie versehen mit neuen «Injektionen der Wirklichkeit».

Aus Gesprächsfetzen, die jenseits der Schwelle zwischen zwei Tänzen zu erhaschen waren, projizierte der Student Gespräche, die vom Alltäglichen immer wieder zu Büchern zurückkehrten, zum Leben

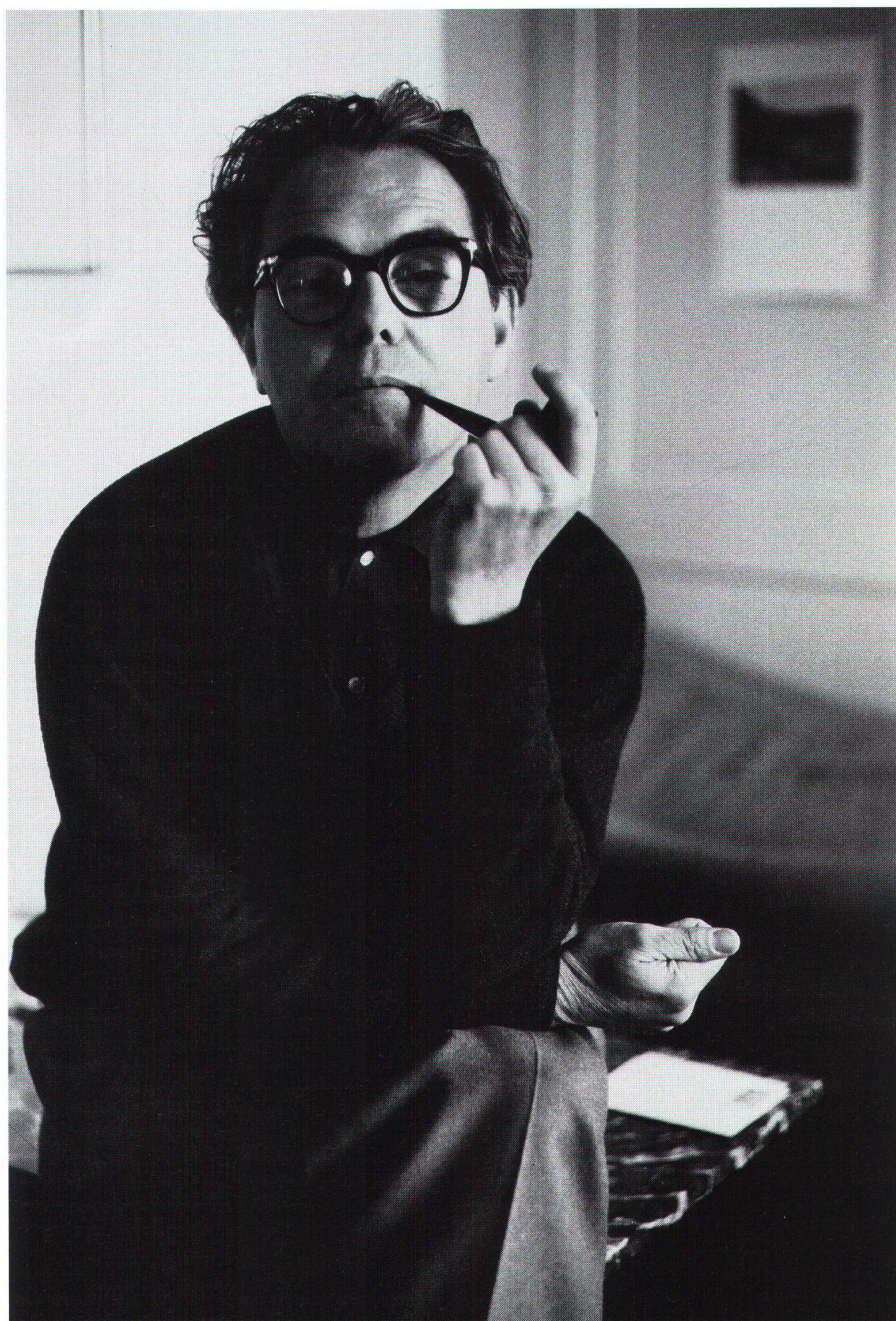
in anderer Form also, Gespräche über jene Dinge, die eine ihrer ersonnenen Figuren deshalb ablehnt, weil sie «Obsessionen der Finsternis sind, die das ganze Elend der Menschheit auf den Markt tragen». In die «Obsessionen der Finsternis» hat sich mir jetzt beim Versuch, Erinnerungsfindlinge zu ordnen, der Begriff «Krieg» eingeschlichen. Und da höre ich, als sei sie auf dem Sofa der Wohnung in der Kirchgasse gesagt worden, die Feststellung, der wirkliche Krieg sei «nur die Explosion dieses Krieges, der da Frieden ist». Und wie nun jemand entgegnet, in allen Menschen sei die Gewalt, sei der Krieg, da verfliegt plötzlich jede Sanftheit aus dem Gesicht, dessen breite Lippen bei jedem Satz stoisch fast zu lächeln geschienen hatten, und mit einem heftig dazwischen geworfenen «Ja!» gibt sie jedem Wort dieses Satzes bestürzendes Gewicht.

Dieses «Ja!», das mich irritiert, weil es jetzt plötz-

Max Frisch, 1959.
Foto: Stefan Moses

lich aus einer andern Richtung herüberhallt! Auf der Recherchefahrt durch meine Erinnerungsgegend bin ich an die Gabelung gelangt, an der zwei Ströme ineinanderfliessen. Ihre Wasser hatten sich vermischt. So haben sich verschiedene erinnerte Bilder zu einem einzigen Bild der Ingeborg Bachmann fügen können. Eine Person, die sich im Gedächtnis aus der realen und aus der abgebildeten zusammensetzt.

Jetzt, wo ich versuche, jedem Fluss sein eigenes Bett zuzuweisen, muss ich feststellen, dass jenes «Ja!» aus einer Fernsehsendung in die Erinnerung ans Fest hineinklingt. Auf den Tag genau elf Jahre nach der festlichen Juninacht hatte es Ingeborg Bachmann ihrem Gesprächspartner Dieter Zilligen entgegengesprochen. Diese Sendung hat sich mir deshalb besonders heftig eingeprägt, weil ich da zum erstenmal erlebt hatte, wie eine befragte



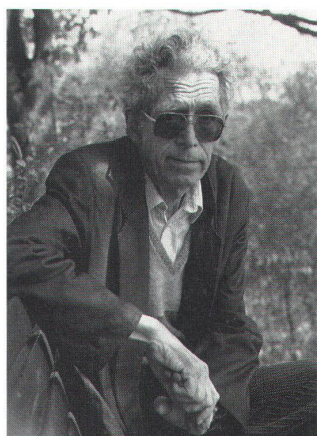
Person die für verbindlich gehaltenen Gesetze des Medienverhaltens negiert, die Konvention des Befragtwerdens und des Antwortens durchbricht, Fragen an den Frager zurückgibt und dem Interviewer ihre eigenen Fragen stellt.

Aufgewühlt hatte mich damals die Stelle im Interview zu «Malina», in der Zilligen jene Stelle zitiert, in welcher der Mann als «unabwendbares, natürliches Unglück der Frauen» bezeichnet ist und von der «krankhaften Einstellung des Mannes zur Frau» die Rede ist. Als der Journalist an Ingeborg Bachmanns stille Feststellung «Die Männer sind unheilbar krank» die Frage anschloss «Warum?», da gab sie nur zur Antwort: «Sie sind es. Wissen Sie das nicht?» In der sanften Art, in der sie nun auf die Antwort auf ihre Frage wartete, wurde deutlich, dass sie das Heft des Interviews in ihre Hand genommen hatte.

Das wurde noch deutlicher, als sie das Interview unterbrach mit der Frage an den Interviewer: «Haben Sie nicht versucht, mir vorzuwerfen, dass ich mich isoliere...?» So zeigte sie, dass sie das Rollenspiel durchschaue, das ihr Antworten zuteilt, wo doch Fragen an das Medium zu stellen wären. Sie hat sie gestellt.

Diese Sendung, die mir auch deshalb als eine ungewöhnliche haften geblieben ist, weil man Ingeborg Bachmann da durch ein unentdecktes, nämlich ein winterlich verschneites, Rom gehen sieht, ist nach der Nachricht vom tödlichen Feuerunfall der Dichterin wieder beängstigend gegenwärtig geworden, denn von Feuer ist die Rede, nicht nur im Titel, und Flammen treten vor Augen: «... wenn man sich nicht die Hand verbrannt hat, kann man darüber nicht schreiben.»

Ich höre Ingeborg Bachmann sprechen: «Zugegeben, dass ich nicht mehr weiss, warum ich hier lebe...», zugegeben, dass die Leute hier auch nicht besser sind als anderswo... aber man weiss ja, was dahinter steht. Weiss man es aber wirklich? Man weiss doch gar nichts.» Solche Satzstücke sind da wieder Klang geworden, weil Ingeborg Bachmann sie gesprochen hat im Off unter dem Bild einer brennenden Holzkiste, die Marktfahrer auf der Strasse als Heizung in der Winterkälte ent-



Die Dichterin Nelly Sachs (oben), 1960 in Meersburg. Der kürzlich verstorbene Schriftsteller Hans-Rudolf Hilty 1991 in Zürich. Foto: Serge Libiszewski

zündet hatten. Dann sah man sie weitergehen im langen schwarzen engen Mantel durch den Schnee eines Parkes, es könnte der Pincio sein. Und gegangen ist sie unsichern, flüchtigen Schritts, als ahne sie die unangenehme Verfolgung durch eine unsichtbare, durch eine verborgene Kamera. Spielte sie diesen leicht zerfahrenen Gang, um erkennen lassen zu können, dass sie es sei, die entscheide, wieviel von sich sie der Kamera preisgeben wolle?

Das Heft in der Hand! Ich habe mich, auch wenn ich die Antwort nicht geben kann, zu fragen, ob und wie weit ich wohl die hier beobachtete Gangart auf die wenigen Schritte überblendet habe, die ich sie im Gefühl des Festes von 1960 habe machen sehen. Im vereinten Strom lassen sich die Zuflüsse nicht mehr erkennen. Aus welcher Wirklichkeit stammen die Bilder, die Sätze,

die Gesten? Die Medienwirklichkeit hat sich der Wirklichkeit in den Nacken gesetzt. Und stammt die Erinnerung an ihr langsames, pausenreiches, nachdrückliches Sprechen aus der Wirklichkeit des Festes von 1960, aus der bedrückend intensiv vorgetragenen Lesung im Zürcher Hechtplatz-Theater im Januar 1966 oder aus der Fernsehsendung von 1971? Das Bild müsste verlässlicher werden, je mehr gespeicherte Erinnerungsebenen sich aktivieren lassen. So lebt sie denn drei Leben in einem auf der «Gedankenbühne», die sie in mir errichtet hat, seit ich ihren Satz gehört habe: «Für mich ist nie jemand gestorben, und selten lebt jemand ausser auf meiner Gedankenbühne.»

Wäre der Bohrmeissel, den ich durch so viele sich überlagernde Schichtungen meiner Erinnerung hindurchzutreiben versuchte, unter all den Ablagerungen auf ein kompaktes Sediment gestossen, so wäre das Bedürfnis nie so mächtig geworden, im Gespräch mit Personen, die Ingeborg Bachmann in der Schweiz begegnet sind, ein Fundament zu zementieren, auf dem das von Lücken durchsetzte Gerüst alles Erinnerung stabileren Halt finden könnte.

Da wäre beispielsweise eine Postkarte. An Werner Weber ist sie adressiert. Erhalten hat er sie im Jahr 1958 als unerwartete Reaktion auf die Besprechung des Hörspiels

«Der gute Gott von Manhattan», die Weber, als Feuilletonredaktor der «Neuen Zürcher Zeitung», in einer seiner mittlerweile legendär gewordenen Literaturbetrachtungen «Unter dem Strich» am 6. Dezember 1958 publiziert hatte. «Ich weiss nicht, ob ich es recht beginne...», schreibt Ingeborg Bachmann, die Offenheit des Empfängers abtastend, im Kartentext, der den Wunsch enthält, den Verfasser der Rezension persönlich treffen zu können. Und sie überrascht den Leser der Karte mit der Meldung: «Ich lebe seit einiger Zeit in Zürich. Feldeggstrasse 21.» Dieses Haus im Zürcher Seefeld, das im Besitz der Familie des Künstlers Gottfried Honegger ist, hat immer wieder Autoren und bildende Künstler beherbergt. In Gesprächen ist heute noch die Zeit präsent, 1961/62, die der zu hohem Ruhm gekommene amerikanische Maler Sam Francis im Haus an der Feldeggstrasse verbracht hat. Ihre Wohnung dort mag Ingeborg Bachmann der engen Freundschaft zu verdanken haben, die Gottfried Honegger über Jahrzehnte hin mit Max Frisch verbunden hat.

Webers Begegnung mit der Schriftstellerin hat dann allerdings nicht an dieser Adresse stattgefunden, sondern im Haus «Zum Langenbaum» in Uetikon am See, dem Wohnsitz Max Frischs. «Wir haben Übersetzungsfragen behandelt.» Und Ingeborg Bachmann, deren Übersetzungen italienischer Lyrik, vorab jener Giuseppe Ungarettis, hohe Leistungen des sprachlich verbindlichen Nachempfindens sind, hatte da in Werner Weber einen feinfühligsten und erfahrenen Ratgeber. Auch bei späteren Begegnungen, bei Ausfahrten am Seeufer – Ingeborg Bachmann sass am Steuer –, verband die beiden dasselbe Thema, «die Probleme des Übersetzens».

So sehr hatten die Gespräche unter Übersetzern Werkstattcharakter, dass für Weber nicht ersichtlich werden konnte, mit welchen ihrer Texte – ausser mit der Übertragung italienischer Gedichte – sie damals beschäftigt war. Auch von ihrem Verhältnis zur Stadt, in der sie damals wohnte, hat sie nicht gesprochen, weder im Negativen noch im Positiven. Eine Verweigerung des Bezugs zum Ort, als wolle sie verhindern, dass Spuren ihres Aufenthaltes fassbar werden? 1960 dann, im Jahr, in dem in Berlin Hans Werner Henzes Ballettpantomime «Der Idiot» in der Textfassung von Ingeborg Bachmann zum erstenmal aufgeführt und in der Staatsoper Hamburg Henzes nach dem Libretto der Bachmann komponierte Oper «Der Prinz von Homburg» uraufgeführt wurde, hat sie ein enigmatisch-metaphorisches Zeichen ihrer Befindlichkeit gegeben. Der Satz auf der Postkarte von einer Spanienreise, die sie gemeinsam mit Max Frisch unternommen hatte: «Im Herbst aber müssen wir doch ausgehen wenn der Alltag wieder gefestigt ist.»

Als Ingeborg Bachmann am 17. Oktober 1964 in Darmstadt durch die Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung mit dem Georg-Büchner-Preis ausgezeichnet wurde, hielt Werner Weber die Laudatio. Und Ingeborg Bachmann bedankte sich mit der Rede, die unter dem Titel «Ein Ort für Zufälle» veröffentlicht worden ist. Darin sagte sie: «Denn ich vergesse nicht, dass ich in Ihrem Land bin mit seinen Zufällen, die sich der Diagnose nicht ganz, aber im Grunde entziehen, wie alle Zufälle; Zufälle, die sich mitunter aber einer Optik und einem Gehör mitteilen, das sich diesem Zufall aussetzt, dem Nachtmahr und seiner Konsequenz.»

Auf Büchners «Lenz» hat sie sich dann auch bezogen in der Einleitung zur Lesung dieses Textes im Realgymnasium Basel am 18. Juni 1965: «Er jagte mit rasender Schnelligkeit sein Leben durch, und dann sagte er: «Konsequent, konsequent; wenn jemand was sprach: Inkonsequent, inkonsequent; es war die Kluft unrettbaren Wahnsinns.» Diese Lesung – hatte sie bei der Begrüssung der Zuhörer gesagt – versetze sie in «eine Situation, in der man sich eigentlich nicht richtig verhalten kann», denn sie hatte unmittelbar vorher vom plötzlichen Tod des Initianten dieser Veranstaltung, Walter Widmer, gehört und war überzeugt, «dass es in seinem Sinne gewesen wäre, dass die Lesung stattfindet».

Den von verschiedenen Forschern unternommenen Versuch, das prekäre Verhältnis von Ingeborg Bachmann zu Max

Frisch durch eine komplementäre Lektüre von «Malina» und «Montauk» aufzuschlüsseln, unterstützt Werner Weber nicht: «Beide Werke sind in ihrem innern Rhythmus so verschieden, dass man keinen Konnex herstellen sollte!» Und er betont, dass er mit dem Begriff «Rhythmus» die eigentlichen Lebensbewegungen bezeichne: «Das Werk ist das Werk.»

Die Dichterin und der Literaturwissenschaftler? Die Künstlerin und der Interpret? «Wo sie einen methodisch gelenkten Prozess gespürt hat in der Interpretation, hat sie das mit Achtung, Interesse und kritischer Teilnahme verfolgt.» Und Weber fügt an: «Stimmungsmässige Deutungen haben sie nicht interessiert.» So muss sich denn an den gemeinsamen Übersetzungsproblemen doch das Gespräch über ästhetische und ausserästhetische Aspekte der Literatur entzündet haben, über politische, soziale und ethische Positionen der Schreibenden. Übereinstimmung war da in der Forderung, der Standpunkt, der Blickwinkel des Deutenden müsse in der Analyse jedes Textes deutlich gemacht und belegt werden.

Die Optik, die Sichtweise, die es da zu markieren gilt, macht Hans Rudolf Hilty überzeugend und engagiert überprüfbar, wenn er in seinem «Geleitbrief an Ingeborg Bachmann», der seinen 1960 erschienenen Band «Jeanne d'Arc bei Schiller und Anouilh» eröffnet, postuliert, «dass sich das Eigene der Dichtung unserer Zeit um so

leichter wird fassen lassen, wenn wir Blickpunkte ausserhalb mit ins Auge fassen». Von seiner so deklarierten Position aus wagt er es dann, «die Parallelität und Interdependenz der künstlerischen, wissenschaftlichen und gesellschaftlichen Strukturen unserer eigenen Epoche zu untersuchen». Und da macht er die Entdeckung, dass die «Problematik des Gegenstandes in der Kunst» deckungsgleich wird mit der «Problematik des Begriffs der Materie in der Physik und mit der Problematik des herkömmlichen Begriffs der Macht in der Politik».

Hilts Forderung nach einem «Blickpunkt ausserhalb», der ja die Existenz, die Condition humaine auch anvisiert, gibt einem Satz eine neue Bedeutung, von dem ich nicht mehr wissen kann, ob ich ihn die reale oder die abgebildete Ingeborg Bachmann, angesprochen auf ein von ihr angebrachtes Zitat, habe sagen hören: «Das ist für mich kein Zitat, solche Sätze sind das Leben, und ich zitiere sie nicht, weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben, *eben wie Leben.*»

Also doch: Kunst ist ein Aggregatzustand von Leben. Und wer Kunst so kompromisslos lebt, wie Ingeborg Bachmann sie gelebt hat, wird erfahren müssen, dass sich der zementierte Boden der Realität nicht bei jedem Gang unter die Füsse schiebt.

Im Vertrauen auf die Formbarkeit anstelle des unabänderbar Geform-

Premierenfeier für Friedrich Dürrenmatts «Herkules und der Stall des Augias» am 20. März 1963 in der Zürcher Kronenhalle. Dürrenmatt und sein Verleger Peter Schifferli, stehend Ernst Schröder, von hinten i. B. Foto: Stefan Moses



ten erkennt Hilty Einverständnis mit der Adressatin seines Briefes: «Ich weiss aus Gesprächen, wie fremd es Ihnen ist, die tradierte Literatur als etwas Erledigtes, als Pantheon (oder einen Friedhof) aufzufassen. So werden Sie verstehen, was ich meine, wenn ich sage: für mich gibt es Geistesgeschichte nur in der Begegnung.»

Hans Rudolf Hilty, der mit seiner Zeitschrift «Hortulus» zum wichtigen Anreger und Bewegter der neuen Literatur geworden war, hatte bereits

1957 Ingeborg Bachmanns Gedicht «Freies Geleit» als Erstdruck publiziert. Aus dem Gedicht «Flug mit den Gedichten der Ingeborg Bachmann als Reiselektüre», das er 1969 im Band «Zu erfahren» veröffentlicht hat und in dem er die poetische Forderung angebracht hat, unser Alter sei nicht «nach Christi Geburt» und auch nicht «a condita urbe» zu messen, «sondern nach der Freude unserer Pupille das Sonnenblau auf die Netzhaut zu spiegeln», ist mir die bedeutungsreiche Zeile im Gedächtnis geblieben: «Jede Flucht übersteigt sich selbst.»

1960 verband ihn die «Verschwörung» mit ihr, Nelly Sachs zum erstenmal aus ihrem schwedischen Exil herauszulocken. Und Hilty gesteht – da kreuzen sich drei Stränge: die Erinnerungen an IB decken sich mit der erahnten Unfassbarkeit ihrer Person – in einem «Weltwoche»-Artikel die Irritation, dass seither «die Erinnerungen an Ingeborg Bachmann und an Nelly Sachs ineinander verschränkt sind».

Er trennt allerdings genau die Legende, zu der Ingeborg Bachmann noch vor ihrem dreissigsten Lebensjahr geworden war, vom Eindruck der Begegnungen mit der leibhaftigen Person. Dem Ruf, sie sei zerstreut, verschlossen, abweisend und schwierig, begegnet er – der einmal nach Rom geflogen ist mit der Ahnung, «wenn Ingeborg Bachmann nicht mehr in Rom lebe, fehle ein Anreiz, die Stadt kennenzulernen» – mit seiner eigenen Erfahrung: «nichts von Legende, herzlich, freundschaftlich, spontan, offen, eine traumhafte Witterung in Bereiche hinein, die mir verschlossen waren...», und dann: «spürbare Ambivalenzen in der Beziehung zu Orten und zu Menschen, aber praktische Klugheit, wo's drauf ankam».

Den Eindruck von Ungeschütztheit, Unsicherheit, den sie in vielen – vorab in Teilnehmern öffentlicher Auftritte – hinterlassen hatte, erklärt er erstaunlich dingfest: «Nun ja: Ingeborg Bachmann



An der «Herkules»-Feier. I.B. und François Bondy (oben), rechts: Gustav Knuth, Dürrenmatt, der Regisseur Leonard Steckel und I.B.
Foto: Stefan Moses

mochte keine Brille tragen, sie konnte ihre Stimme nicht beliebig aufdrehen, ein Saalmikrophon mit Echowirkungen irritierte sie...» Doch die Ambivalenz bleibt angesprochen, sei sie im Eindruck oder im Wesen. Und sie durchsetzt jetzt bei der Lektüre plötzlich auch Erwin Jaekles Feststellung, die Hans Rudolf Hilty in seinen Brief an Ingeborg Bachmann einfügt: «Wir haben jede Mitte verloren; jeder Ort und jeder Augenblick vermag uns daher zur Mitte zu wer-

den.» Auf einer hektischen Suche nach ihrer Mitte muss sie sich befunden haben während ihres zweiten Aufenthaltes im Haus «Zum Langenbaum»: «Das muss 1966/67 gewesen sein, jedenfalls nach ihrer Trennung von Max Frisch», datiert die Psychoanalytikerin Marie-Jane Monney, die Ingeborg Bachmann damals in Uetikon am See kennengelernt hatte. Eine ihrer Bekannten hatte sich in Uetikon ein Haus mit Indoor-Swimmingpool gebaut, am Hang oberhalb des Hauses «Zum Langenbaum». Sie ging öfters zum Schwimmen hin. Und einmal war da am Bassin eine zweite Frau und schwamm.

«Als sie mir sagte, sie heisse Bachmann, begann ich zu ahnen, wer sie sein könnte. Man hatte mir nämlich 1963 zu meinem dreissigsten Geburtstag Ingeborg Bachmanns Erzählband «Das dreissigste Jahr» geschenkt. Tief beeindruckt hatte ich mich dann gleich ihren Gedichten zugewandt und dem Aufsatz über Wittgenstein. Meine Faszination für diese Frau – das können Sie sich vorstellen – steigerte sich, als ich nun erfuhr, dass meine neue Bekannte Ingeborg Bachmann war, die Autorin dieser von mir hochgeschätzten Werke. Da ich um ihre Gefährdungen wusste, war ich nicht erstaunt, als sie zum erstenmal morgens um zwei Uhr anrief und mich zu sich nach Uetikon bat. Ich fuhr hin, später immer wieder, denn ich wusste, dass ich das tun muss und will, so strikt war ich auf sie programmiert. Schliesslich sagte ich mir, ich bin es ihr schuldig, dies alles für sie zu tun, auch um zwei oder drei Uhr in der Früh aufzustehen und hinzufahren... für sie werde ich alles tun, und eine Person wie sie darf alles.»

Die Übereinstimmung, die Grundlage solch selbstloser Besorgtheit fand Marie-Jane Monney im gemeinsamen Credo: «Die Kunst ist das einzige uns noch zur Verfügung stehende Stück Freiheit, das wir nutzen können.»

Und Marie-Jane Monney begann sich

zu fragen, ob es wohl ihre frühere Tätigkeit als Bühnenbildnerin sei oder ihre professionelle psychoanalytische Erfahrung, die Ingeborg Bachmann dazu bewog, sie als eine Vertraute in ihre Nähe zu lassen. Aber Marie-Jane Monney hat eine Erklärung gefunden: «Ich wollte nichts von ihr. Deshalb hat sie mich geschätzt. Sie war froh darüber, dass ich für sie die ganz einfachen alltäglichen Dinge besorgte, um ihr Zeit für ihr Schreiben zu verschaffen, dass ich Tee kochte, sie aufzuheitern versuchte und sie auf ihren Gängen durch die Stadt Zürich begleitete. Ja, ich wollte nichts von ihr. Aber stundenlang konnte sie darüber klagen, dass alle etwas von ihr wollen, sie mit Forderungen bedrängen, und sei es nur, dass sie Manifeste oder Erklärungen unterzeichnete. Vergessen Sie nicht, wir waren unterwegs auf 1968 zu, und da wurde gerade in dieser Hinsicht viel verlangt. So fühlte sie sich oft von anderer Seite zu Dingen und Aktionen gedrängt, die ihr nicht entsprochen haben. Das Verhalten von Max Frisch, dem grossen politischen Bekenner, mag sie dazu getrieben haben, es ihm gleichzutun zu müssen. Dieses Gefühl der Panik, das sie da zu ergreifen begann, konnte sich im Umgang mit mir nicht einstellen, denn ich gab ihr nie das Gefühl, sie müsse mir irgend etwas liefern. Sie fühlte den an sie gerichteten Anspruch, produzieren zu müssen, produzieren zu müssen, als Last, und gerade stehen zu müssen für Dinge, die ausserhalb ihrer eigenen Interessen lagen. Man spürte, wie sie litt, wenn sie Abweichungen begangen hatte von ihrem eigenen Prinzip. Und sie konnte sich nicht verzeihen, etwas getan zu haben, hinter dem sie nur zu 95 statt zu 100 Prozent stehen konnte. Ich habe mir dieses irritierende Verhalten so erklärt: Sie, die Meisterin im Beschreiben politisch bedingter Situationen, brauchte eigentlich das direkte öffentliche Bekenntnis nicht auch noch. Vermutlich war es die Identifikation mit Frisch, die bewirkte, dass sie da weiterging, als sie eigentlich wollte. Die von diesem Druck provozierte Panik brach immer wieder in ihr durch, veranlasste sie, Lesungen abzusagen oder fast zu verzagen, wenn sie feststellte, dass sie in ihrer Arbeit noch nicht so weit war, wie ihr Verleger es erwartete.»

Frau Monney versuchte sie von beiden Extrempunkten her zu fassen: «Der Brillanz ihrer Intelligenz, die es ihr erlaubte, die Erscheinungen um sie messerscharf zu analysieren, stand – ihrer jeweiligen Seelenlage entsprechend – eine alles aufweichende Zerfahrenheit gegenüber. Verbunden mit der wechselnden psychischen Konstellation war die geradezu erschreckende Wechselhaftigkeit ihres Aussehens: Ihre faszinierend lautere Schönheit konnte schnell in schwammige Unbestimmbarkeit kippen. Ausgelöst werden konnte dieser Wechsel etwa auch von ihrer eigenartigen



Form von Platzangst, die die unerklärliche Angst war, Leute treffen zu müssen. Aufgeklärt haben sich ihre Züge häufig dann, wenn wir vom Engadin sprachen. Für diesen Landstrich muss sie eine bewegende Passion empfunden haben. Auffallend war, wie sie häufig beim Sprechen den Kopf aufstützte und so das halbe Gesicht mit ihrer Hand verdeckte. Ich hatte mir das so erklärt: Sie berührt sich, um sich zu spüren. Um so das auszuhalten, was um sie geschieht. Das Wort «Halt» wird da wichtig: Man muss sich «halten», wenn man «ungehalten» ist.»

Eine solche Schilderung macht mir die Vergeblichkeit meines Versuches bewusst, Spuren fixieren zu wollen in der zürcherischen Realität wie in der Erinnerung. Auch auf meine immer wieder vorgetragene Frage nach ihrem Verhältnis zur Stadt, in der sie wohnte, zu Zürich also, mussten die Antworten ohne Eindeutigkeit bleiben. Hat sie sich denn nie zu Zürich geäußert? Es gibt offenbar Grund, den Satz, den Ingeborg Bachmann bei einem Gang durch die Stadt zu Marie-Jane Monney gesagt hat, auf Zürich zu beziehen: «Man kann nur über Orte schreiben, mit denen man vertraut ist, in denen man gelebt hat. Alles andere ist wie Auslagen in einem Reisebüro.» War sie also in Zürich, ohne in Zürich gelebt zu haben? Die Metapher von den Auslagen des Reisebüros

jedenfalls hat Frau Monney auch als einen Hinweis auf die eigene Befindlichkeit der Schriftstellerin verstanden: auf die Entscheidung, leben zu wollen als die, die man ist, und leben zu müssen als die Person, für die man angesehen wird. Die Auslage ist etwas anderes als der Gegenstand, den sie zeigt. Vom Ruhm nährt sich oft die betriebsüblich gewordene Verwechslung von Bild und Abgebildetem.

Zum Betrieb aber hat Marie-Jane Monney nie gehört. Daraus hat sie ja die Zuneigung erklärt, die Ingeborg Bachmann ihr entgegenbrachte. «Ich wollte nie etwas von ihr.» Die Aufhebung dieser unausgesprochenen Vereinbarung muss es gewesen sein, die dann zum brüskten Abschied führte: «An einem geselligen Abend hat mein Mann, der aus Besencens-Fiaugères stammende Künstler René Monney, sich anboten, probeweise einige ihrer Gedichte ins Französische zu übersetzen. Sie war einverstanden und hatte versprochen, am nächsten Abend jene Gedichte mitzubringen, die sie übersetzt haben möchte. An jenem vereinbarten Abend warteten wir vergeblich auf sie. Beunruhigt ob ihres Fernbleibens, fuhren wir nach Uetikon zum Haus «Zum Langenbaum», um Nachschau zu halten. Sie war weg; überstürzt abgereist ohne ein Zeichen des Abschieds. Wir haben sie nie mehr gesehen.» Das Angebot jenes letzten ge-

meinsamen Abends hat aus freundschaftlichen Gesprächen berufliche gemacht, «in denen sie befinden musste, ob sie etwas will oder nicht, ob sie einen Kompromiss eingehen wolle oder müsse». Das Wollen und das Müssen, die Panik. Durch die Vereinbarung der Übersetzung hatten sich die Monneys offenbar zum Teil des Betriebes gemacht, vor dem es nur die Flucht gab.

Dreissig Jahre später reflektiert die Psychoanalytikerin ihre Erfahrungen mit Ingeborg Bachmann: «Psychoanalytisch betrachtet bin ich ein «Übergangsobjekt» für sie gewesen als Überbrückung zwischen dem Selbst und der Welt, verfügbar ohne Erwartungen und Vorurteile, einfach benutzbar – aber damals wusste ich das überhaupt nicht. Und sie verschwand im Augenblick, in dem diese Situation mit dem Übersetzungsangebot durchbrochen wurde, als dieses Übergangsobjekt zum Teil ihrer eigenen Realität zu werden drohte.» «Fassungslos stand sie vor vielen Ereignissen», hatte Marie-Jane Monney im Laufe des Gespräches einmal gesagt. Und als wir von der Todesnachricht der Dichterin sprachen, erhielt dieses Adverb eine aufwühlende Vieldeutigkeit: «Was immer auch die Todesursache gewesen sein mag, fest steht nur der Tod einer unfassbaren Fassungslosen. Möglicherweise wissen andere etwas Genaueres. Ich jedenfalls möchte sie so unfassbar lassen, wie sie es als die grosse Fassungslose ist.» ■

Ingeborg Bachmann
auf Schweizer Reise, 1964.
Foto: Husnik

