

Andrea Stoll

Ingeborg Bachmann

Andrea Stoll

Ingeborg Bachmann

Der dunkle Glanz der Freiheit

C. Bertelsmann



Verlagsgruppe Random House FSC® N001967
Das für dieses Buch verwendete FSC®-zertifizierte Papier *EOS*
liefert Salzer Papier, St. Pölten, Austria.

1. Auflage

© 2013 by C. Bertelsmann Verlag, München,
in der Verlagsgruppe Random House GmbH

Umschlaggestaltung: buxdesign, München

Bildredaktion: Dietlinde Orendi

Satz: Uhl + Massopust, Aalen

Druck und Bindung: GGP Media GmbH, Pößneck

Printed in Germany

ISBN 978-3-570-10123-0

www.cbertelsmann.de

Dieses Buch widme ich meinem Mann Christoph Stoll, der mich bei meiner jahrzehntelangen Beschäftigung mit dem Werk Ingeborg Bachmanns und den damit verbundenen Recherchen und Reisen immer unterstützt hat.

Meine inzwischen erwachsenen Kinder Victoria und Julius haben so erfahren dürfen, welche Leidenschaft ein Lebens-
thema entzünden kann, aber auch gesehen, wie viel Unbeirr-
barkeit und Durchhaltevermögen die damit verbundenen Auf-
gaben erfordern. Für das persönliche Glück, meine Bücher und
Filme mit einem erfüllten Familienleben verbinden zu können,
danke ich meinen Lieben von Herzen.

Inhalt

1. Diva im Niemandsland – warum eine Biografie? 9
2. Erinnernwollen und Erinnerungsmüssen –
eine österreichische Kindheit und Jugend 32
3. Der »schönste Sommer meines Lebens« –
Aufbruch und Unterwerfung 57
4. *Die Dämonie der Gemütlichkeit* –
eine junge Frau in Wien 75
5. Tätertochter und Opfersohn – Bachmann und
Celan am Abgrund der Geschichte 95
6. Vom *Working Girl* des Rundfunks zum
Shooting Star der Gruppe 47 III
7. Königstochter und Götterliebbling – Bachmann und
Henze machen die Welt zur Bühne 130
8. Die »hundertfache Hydra Armut« –
»Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben« 159
9. »Doch treibt, was wahr ist, Sprünge in die Wand« –
die Suche nach dem eigenen poetischen Ort 181
10. Liebe als Himmelfahrtskommando –
Bachmann und Frisch 204
11. Höhepunkt und Höllenfahrt –
»Er hat mir mein Strahlen genommen« 234

12. Das »Königreich« des Schreibens gegen
das »Schizoid der Welt« 251
13. *Todesarten* und Doppelexistenz –
neue Wege des Erzählens 291
14. »Asozial, einsam, verdammt« – der Preis
einer kompromisslosen Autorenexistenz 325

Dank 338

Anmerkungen 339

Quellen 362

Personenregister 373

Sach- und Werkregister 378

Bildnachweis 383

1. Diva im Niemandsland – warum eine Biografie?

Wer sich heute Person und Werk der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann zu nähern versucht, wird mit einem widersprüchlichen Bild konfrontiert. Eine moderne, selbstständige Frau scheint uns da anzuschauen, weltgewandt und voller Lebensfreude. Doch die glanzvolle Erscheinung der österreichischen Autorin, die vor allem mit ihrer Lyrik im Nachkriegsdeutschland außergewöhnliche Erfolge feierte, repräsentative Ansprachen zur Lage der deutschen Dichtung hielt, als Covergirl der *Gruppe 47* die Titelseite des *Spiegel* zierte und von den Medien zum literarischen Fräuleinwunder stilisiert wurde, war nur die eine Seite ihrer Existenz. Die andere, von unauslöschlicher Angst und immer wiederkehrender Verzweiflung geprägte Seite gehörte genauso dazu. Auf Fotografien scheint uns manchmal im Abstand weniger Wochen oder Monate das Antlitz zweier völlig verschiedener Menschen zu begegnen: eine strahlende, entschlossene Person, die ihre Rolle als Dichterin mit Eleganz und Grandezza auszufüllen vermochte, und der in sich zurückgenommene Ausdruck eines Menschen, dem das Martyrium ins Gesicht geschrieben stand, unsicher, scheu und voller Zweifel.

Seit frühester Jugend hatte Ingeborg Bachmann davon geträumt, als freie Schriftstellerin leben und arbeiten zu dürfen, und mit dem ihr eigenen Ehrgeiz und unbedingten Willen alles darangesetzt, diesen Traum Wirklichkeit werden zu las-

sen. Doch der Preis für ihre Freiheit war hoch, ja, er überstieg im Lauf der Jahre ihre Kraft – und doch hielt sie daran fest, auch dann, als sie längst krank und von den Anstrengungen ihrer freien Autorenexistenz körperlich und seelisch gezeichnet war. Schon bald hatte sie alle bürgerlichen Schutzräume hinter sich gelassen, jung und arm war sie von Kärnten aus nach Wien gegangen, suchte und fand wechselnde Wohnstätten in Italien, die sie wegen Geldmangels nicht selten schon nach wenigen Monaten wieder aufgeben musste. Jahrzehntlang haben die Bedeutung ihres Werkes und der sorgfältig inszenierte Glamour ihrer persönlichen Erscheinung über die regelmäßig wiederkehrenden materiellen Nöte ihres Lebens hinweggetäuscht und den Fokus auf die historische, intellektuelle und ästhetische Dimension ihres Schreibens gelenkt. Auch die daran anschließende Genderdebatte blieb fast ausschließlich an die Motive ihres Werkes gebunden.

Wenn wir heute nach den Bedingungen von Bachmanns Autorenexistenz fragen, so müssen wir den Besonderheiten nachgehen, die eine freie Autorenexistenz in den 50er- und 60er-Jahren für eine Frau bereithielt, die ihre Weiblichkeit nicht verstecken wollte, die sich aber mit jedem Schritt im Dickicht der damals noch festgeschriebenen Geschlechterrollen behaupten musste. Eine Frau, die im deutschen Kulturraum der 50er-Jahre ihren Ehrgeiz offen zeigte, galt als anmaßend. Inszenierte sie darüber hinaus noch ihre Weiblichkeit, galt sie als *Femme fatale*. Wenn sie sich gar daranmachte, die Welt der Kunst oder der Literatur für sich zu erobern, ohne wie etwa Marie Luise Kaschnitz oder Christa Wolf aus dem bürgerlichen Schutzraum eines Ehe- und Familienlebens heraus zu agieren, betrachtete man sie nicht selten als Freiwild, als eine Frau, die ihre moderne Lebensauffassung doch sicher problemlos mit sexuellen Freizügigkeiten unter Beweis stellen konnte und sich deshalb auch nicht hinter Konventionen verstecken würde.

Die Begehrlichkeiten, die ein frei geführtes Frauenleben in jenen Jahren mit sich brachte, und die Fantasien, die eine solche Frau für die Männer ihrer Umgebung in Gang setzte, waren im persönlichen Leben anstrengend genug. Was aber schwerer wog, waren die beruflichen Auswirkungen, die Maßstäbe, mit denen die Arbeit dieser Frauen beurteilt, ihre Ziele bewertet und deren Realisierung gefördert wurden. Wenn auch die Herausforderungen in bürgerlichen Brotberufen für alleinstehende Frauen hier nicht unterschätzt werden sollen, so bleibt festzustellen, dass die freie künstlerische Lebensform, wenn sie ohne materielle Sicherheiten gelebt wurde, das Ausgeliefertsein an männliche Bewertungsmuster enorm verschärfte. Das Netzwerk an männlichen Freunden und Förderern, das sich gerade bei einer jungen, begabten und darüber hinaus auch attraktiven Autorin wie Bachmann rasch einstellte, agierte selten uneigennützig, fast nie ohne Eifersucht auf mögliche Nebenbuhler und unverhohlen besitzergreifend, was die Person und die Lebensform der Geförderten betraf. Für einen freiheitsliebenden Menschen wie Bachmann muss das ein Albtraum gewesen sein – daher auch ihre Phobie vor privater Vereinnahmung und ihr lebenslanges Ringen um die für sie notwendige Distanz: »Haltet Abstand von mir, oder ich sterbe, oder ich morde, oder ich morde mich selber. Abstand, um Gottes willen!«¹

Was aber trieb sie an? Warum hat sie all das gewollt, sich dem ausgesetzt, warum nicht auf der Grundlage eines Brotberufes, etwa als Rundfunkredakteurin oder Lektorin wie andere Autoren und Autorinnen jener Jahre auch, eine existenziell gesichertere Verbindung von Literatur und Leben gesucht?² Die Auslöser dafür, dass ihr Schreiben nicht nur ein Schreibenwollen, sondern immer auch ein Schreibenmüssen war, lagen in ihrer Kindheit und Jugend. Nur von hier aus ist ihre ebenso ekstatisch wie ehrgeizig, unbedingt wie ungesichert gelebte Künstlerexistenz zu verstehen, erschließen sich der übermäch-

tige Ehrgeiz wie auch die namenlose Angst, dem eigenen Anspruch nicht wirklich genügen zu können. Ihr Schreibenmüssen hat ihr neben qualvoll erfahrener Agonie auch eine Fülle von Schreibschüben beschert, die jeglichen soziablen Rahmen sprengten, ihren Nachtrhythmus zerstörten und sie in jenen verhängnisvollen Teufelskreis von Aufputsch-, Schlaf-, Beruhigungsmitteln und Alkohol trieben, der ihr letztes Lebensjahrzehnt dunkel überschatten sollte.

Sie vermochte sich nicht zu schützen, ihr Leben war ihrem eigenen Anspruch schutzlos preisgegeben, es gab keine Grenze zwischen Alltag und Kunst, zwischen Leben und Schreiben. Ein Jahr vor ihrem frühen Tod 1973 konstatierte sie: »Eine Stunde wie diese hat absolut nichts zu tun mit allen meinen anderen Stunden, meine Existenz ist eine andere, ich existiere nur, wenn ich schreibe, ich bin nichts, wenn ich nicht schreibe, ich bin mir selbst vollkommen fremd, aus mir herausgefallen, wenn ich nicht schreibe.«³

Als ich vor vielen Jahren das erste Mal Ingeborg Bachmanns literarischen Nachlass in der Wiener Nationalbibliothek sichtete und dabei dem Prozess seiner Entstehung nachspürte, war ich schockiert. Manuskript- und Typoskriptfassungen ihrer Werke legten die hochemotionalen Nervenströme ihres Schreibens offen. Die Nachtseite der schreibenden Existenz, die Ingeborg Bachmann sowohl in ihren Frankfurter Poetikvorlesungen im Wintersemester 1959/60 als auch in ihrer Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises 1971 angesprochen hatte, trat im Nachlass mit einer Wucht zutage, die mich als Leserin überwältigte. Fragmentarisch und eruptiv, nicht domestizierbar und ungeschützt flossen da autobiografische Erinnerungen der Autorin in ihr Schreiben ein und legten in den Rohmanuskripten die Lebensader ihrer poetischen Existenz offen. Was durch die moderne Hirnforschung inzwischen bestätigt wird, hat mich vor mehr als zwanzig Jahren als aufregende Lektüreerfahrung beschäftigt und meine eigenen

Studien zu Bachmann initiiert. Denn in den von Bachmann wieder und wieder bearbeiteten kompositorischen Stufen ihrer Lyrik- und Prosafassungen entfernte sich die Erinnerung von ihrem ursprünglichen, ihrem autobiografischen Ort. Die Erinnerungsmotive veränderten sich, neue Bilder und Szenen ersetzten das Erlebte, das »moralische« Gedächtnis, das sich selbst bewerten könnte, gab es nicht. Textstufe um Textstufe waren diese Veränderungen ablesbar, sie dokumentierten und strukturierten den poetischen Weg zwischen Erinnerungsschub und literarischer Komposition. Die subjektiven Erinnerungsausschläge waren für eine hoch reflektierte Autorin wie Bachmann nur das Material, an dem die eigentliche poetische Arbeit geleistet werden konnte. Die Nervenströme der Erinnerung bildeten den Fließtext, der nach allen Möglichkeiten der ästhetischen Komposition bearbeitet werden konnte.⁴

Nein, das Schreiben Ingeborg Bachmanns war nicht nur in der Sprache zu Hause. Das Fundament dieser Sprachheimat blieb das Leben, das Erlebte, Erlittene, Erhoffte, Erwünschte und Verlorene ihrer Existenz. In ihren Gedichten wie in ihrer Prosa schrieb sich die Spannung zwischen der eindringlichen Präsenz und der vehementen Abwehr persönlichster Erinnerungen als Strukturmerkmal ihres Schreibens ein, ein ästhetischer Moment des Widerstandes, der sich von den frühen Gedichten bis zur *Todesarten*-Prosa ihres Werkes verfolgen lässt. Beheimatet in der Sprache und im Leben doch heimatlos, zwischen Ländern, verschiedenen Domizilen, streng separierten Freundeskreisen und zerstörerischen Partnerschaften wechselnd, eine Reisende im Grenzland des Sprechens, traumwandlerisch am Abgrund des Schweigens verortet und doch schon längst darüber hinaus. In Bachmanns Lyrik wie in ihrer Prosa tritt ein pulsierendes Nervengeflecht von topografisch geführten Erinnerungen zutage, das sie im Prozess ihres Schreibens mit ihrem hohen artistischen Formbewusstsein vernetzt.⁵

Seit frühester Jugend hatte sie geschrieben, mit den ers-

ten Erfolgen wuchs auch ihr Selbstwertgefühl und verfestigte sich zu einem entschiedenen Schreibbewusstsein, das auf seinem ureigensten Qualitätsempfinden bestand. Ihre Begegnung mit Paul Celan im Mai 1945 wurde zur Initialzündung ihrer schriftstellerischen Existenz, in der die Differenz zwischen der Erinnerungsarbeit der Tochter eines österreichischen Mitglieds der NSDAP und der Erinnerungsarbeit eines in Czernowitz, Bukowina, geborenen, nach der Ermordung seiner Familie und Freunde staatenlos lebenden Juden den hohen Anspruch an eine Dichtung nach Auschwitz begründete. Ihre über Jahre andauernde, mehrfach abgebrochene und 1957 wiederaufgenommene Liebesbeziehung sollte zu einem der dramatischsten Kapitel der neueren Literaturgeschichte werden. Das durch die literarische wie geschichtliche Dimension ihrer Beziehung zutage tretende »Exemplarische« ist beiden Schriftstellern bewusst gewesen und führte von der poetisch chiffrierten Korrespondenz ihrer Gedichte über den oft gegenseitig Wunden schlagenden Briefwechsel bis zum zentralen Motiv des Briefgeheimnisses im letzten Kapitel von Bachmanns *Malina*-Roman. Der erst nach Jahrzehnten veröffentlichte Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan, *Herzzeit*⁶, dokumentiert nicht nur das intensive Ringen beider Seiten um eine trotz aller Verluste »unverloren« geglaubte Sprache, sondern auch den psychischen und physischen Preis, den die wechselseitig gestellten Fragen des Lebens und Schreibens nach Auschwitz forderten.

Es bleibt Spekulation, ob Bachmann auch ohne ihre Begegnung mit Celan 1952 ihren ersten Roman, *Stadt ohne Namen*, von der geplanten Veröffentlichung zurückgezogen hätte, obwohl sich nach widrigem Beginn sowohl ein Verlag als auch prominente Fürsprecher aus der Wiener Literatenszene dafür einsetzten.⁷ Der gewachsenen Tiefenschärfe ihres eigenen Sprachbewusstseins genügte das Manuskript zu diesem Zeitpunkt schon längst nicht mehr, sie war ihm entwachsen, so

wie sie auch ihren Wiener Förderern, allen voran Hans Weigel, zu entwachsen drohte, was lebenslange Empfindlichkeiten und Kränkungen nach sich zog. Doch der große Erfolg ihres literarischen Debüts, des Gedichtbandes *Die gestundete Zeit*, und der mit der *Spiegel*-Titelstory⁸ einsetzende mediale Hype um die junge Diva der deutschen Literatur bewiesen, dass ihr Instinkt sie nicht getrogen hatte. Sie hatte sich für ihren eigenen Qualitätsmaßstab entschieden, und sie würde ihm treu bleiben, auch dann, als die literarische Öffentlichkeit von ihr abrückte und auf ihren überwältigenden schriftstellerischen Erfolg in den 50er-Jahren ein quälendes Jahrzehnt in den Sechzigern folgte. Die bereits angekündigte Veröffentlichung des neuen Bachmann-Romans musste dann Jahr um Jahr verschoben und schließlich ganz aufgegeben werden, um einem neuen Prosatext Platz zu machen, der präziser als frühere Entwürfe das zu fassen suchte, worum es der Autorin tatsächlich ging: der Roman *Malina*, veröffentlicht 1971.

Zweifellos paarte sich schon bei der jungen Ingeborg Bachmann eine ausgeprägte poetische Sensibilität mit einem unbestechlichen Geist, beides gehörte im Verbund mit einer beeindruckenden Energie und Zielstrebigkeit zu den großen Antriebskräften ihrer Persönlichkeit. Doch die Allianz aus sprühender Energie und schriftstellerischem Ehrgeiz führte sie nicht nur aus ihrem Geburtsland Kärnten hinaus in die Welt und ließ sie nach Promotion und literarischen Anfängen in Wien zielstrebig mit der *Gruppe 47* den literarischen Olymp der 50er-Jahre ansteuern, sie gab ihr auch den Mut, nur wenige Monate nach ihrem frühen literarischen Erfolg in Deutschland alle Sicherheiten hinter sich zu lassen, um sich in ihrem »erstgeborenen Land« Italien neu zu erfinden.⁹

Doch wäre dieser Schritt ohne die Funken schlagende Begegnung mit dem jungen Komponisten Hans Werner Henze 1952 auf der Herbsttagung der *Gruppe 47* kaum vorstellbar gewesen. Nach der niederschmetternden Erfahrung mit

Paul Celan, bei der zwei Liebende, ein jeder mit seiner Herkunft und seiner Geschichte geschlagen, aneinander und miteinander verzweifeln, muss die Begegnung mit Henze, der Bachmann an künstlerischem Sense, Begabung, Geist und Esprit ebenbürtig war, eine Erlösung gewesen sein. Zwei Königskinder fassten sich da ins Auge und erkannten einander. Da brach sich etwas Bahn, das die künstlerische Arbeit, aber auch Lebensstil und Lebenshaltung der beiden kaum dreißigjährigen Künstler über mehr als fünfzehn Jahre beeinflussen sollte. Was sich da auf Burg Berlepsch bei Göttingen ereignete, war nichts weniger als ein *Coup de foudre* zweier seelenverwandter Schönheitssucher. Er sollte sich mit ungebremschter Geschwindigkeit auf ein geschwisterliches Pas de deux zubewegen, das in Literatur- und Musikgeschichte seinesgleichen suchte und das über ein phasenweises Zusammenleben hinaus in einen sprachlich furiosen Briefwechsel mündete.

Gleichermaßen traumatisiert und abgestoßen von den Erfahrungen einer nationalsozialistischen Jugend, hatten beide unter den Bekenntnissen ihrer Väter zur nationalsozialistischen Diktatur gelitten und strebten nun mit aller Macht danach, »das Muffige und Rückwärtsgewandte« des deutschen Geschichtsraums zu überwinden¹⁰, um sich in der ersehnten Freiheit eines ungebundenen Künstlertums neu zu erfinden. An die Stelle der mit Celan so lähmend empfundenen Differenz ihrer Herkunft und der damit einhergehenden Einsamkeit ihrer historischen Verortung in Sprache und Leben trat ein gemeinsamer Künstlertraum, der sich mit Verve und Ironie daranmachte, die von Elternhaus und väterlichem Mitläufertum »übriggebliebenen Eierschalen der Kleinbürgermoral«¹¹ abzustreifen, um sich mit strategischem Geschick in einer sich neu positionierenden Künstlerszene zu verankern.

Mit Hans Werner Henze gelangte ein vor Produktionslust nur so sprühendes, Glanz und Erfolg verkündendes Kraftfeld in ihr Leben, das sie mit erotisierender Verführungskunst

alten Hemmnissen entriss und ihr die ganze Welt als Lebensbühne zu Füßen legte. Vorbei die Zeit, in der die quälenden Sorgen um Stipendien und Zimmermieten die junge Frau um ihre Schaffenskraft bringen konnten. Henze ermunterte nicht nur, er zwang sie mit aller Wortgewalt und einem stupenden Charme, groß zu denken und Größe anzustreben. Eine neue Zeitrechnung hatte begonnen, es zählten nicht länger die lausigen Verhältnisse, in der sich beide durchaus noch befanden – es zählte allein, was sein würde, ganz einfach, weil beide es so beschlossen hatten. Der selbst ernannte Bruder, Seelenecho und Schutzengel in einem, wurde zum Magier einer *self-fulfilling prophecy* und eines Erziehungsprogramms, bei dem nicht recht klar war, wer hier eigentlich wem Mut machen sollte. Doch die Beschwörungsformel wirkte: Von ihrer ersten Begegnung an inszenierten sie sich selbst, blähte sich beider Ego unter dem Segel einer unermüdlichen gegenseitigen Adoration.

Mit ihrem viel zitierten Ausspruch »Einmal muss das Fest ja kommen«¹² begann nach Henzes Erinnerung auf der Insel Ischia im Sommer 1953 die erste von mehreren gemeinsamen Lebensphasen, in der Bachmann jedoch die überwunden geglaubten Dämonen der bitterarmen Wiener Jahre unvermutet schnell wieder einholen sollten. Die junge Schriftstellerin musste schmerzlich lernen, dass erste literarische Anerkennung noch lange keine Sicherheit für ihren Lebensunterhalt bedeutete und dass sie die »hundertfache Hydra Armut«¹³ auch in den Folgejahren nur mit unzähligen Nebentätigkeiten in Schach halten konnte – ein Umstand, der ihrer Gesundheit und einem für die schöpferische Arbeit wünschenswerten Gleichgewicht der Kräfte nicht eben zuträglich war.

Mit dem renommierten Literaturpreis der *Gruppe 47* im Herbst 1953 und den damit einhergehenden Verlockungen von Rundfunkaufträgen zur Produktion von Hörspielen und Lesungen begann auch der Reigen eines nahezu ungebremsten Verausgabens ihrer kreativen Kräfte. Bachmann durchlitt des-

halb in den folgenden Jahren immer wieder schwere körperliche und seelische Erschöpfungszyklen, von denen sie sich oft über quälende Monate hin nur mühsam regenerieren konnte. So wechselte der von Henze entfachte produktive Furor, der gesellschaftliche Präsenz, Künstlerpartys und diskursiven Austausch mit gleichgesinnten Persönlichkeiten einschloss, mitunter abrupt mit eremitischen Phasen, in denen sie auch für engste Freunde unerreichbar blieb.kehrten dann irgendwann die Kräfte zurück, freute sie sich auch wieder auf Begegnungen mit Schriftstellerkollegen, Künstlern und Intellektuellen, verbrachte viel Zeit bei freundschaftlichen Zusammenkünften und gesellschaftlichen Unternehmungen. Dank ihrer viel gerühmten Mehrsprachigkeit – sie sprach neben ihrer Muttersprache auch Englisch, Französisch und Italienisch – genoss sie den Umgang mit kosmopolitischen Persönlichkeiten und ließ sich weder von Titeln noch von demonstrativ zur Schau gestelltem Reichtum einschüchtern. Ein spontan arrangiertes Wochenende in Paris, London oder Sankt Moritz konnte sie durchaus verlocken, so wie sie auch die Vergnügungen der römischen Society mit unverkennbarem Amüsement zu genießen wusste.

In der Wahrnehmung von Person und Werk Ingeborg Bachmanns findet sich scheinbar Unvereinbares auf das Engste miteinander verbunden. Strategisch angestrebte Publizität und öffentlichkeitswirksam inszenierte literarische Auftritte folgten auf Augenblicke äußerster Zurückgezogenheit und dringlich eingeforderter Distanz. Dass Alleinsein für einen Autor letztlich »eine gute Sache« ist, wusste Ingeborg Bachmann.¹⁴ Alleinsein für ein Schreiben, das oft bis mitten in die Nacht ging, Alleinsein für einen nie zu stillenden Lektürehunger, ungezählte Reisen, strikt getrennt gehaltene Freundeskreise, die nichts voneinander wussten, obwohl sie auch untereinander bekannt waren. Die Freiheit des Alleinseins wurde vor allem dann wichtig, wenn es galt, die Inszenierung einer entschlosse-

nen Dichterin für die literarische Öffentlichkeit auch dann aufrechtzuerhalten, wenn die Fragen um das Warum der eigenen dichterischen Existenz überhandnahmen und das Schreiben von einem überlebensgroßen Anspruch an sich selbst erdrückt zu werden drohte.

Die Kluft zwischen der lebensvollen jungen Frau und einer tiefernst verschlossenen, von Ängsten gequälten Autorenexistenz wurde im Lauf der Jahre immer größer und nahm nach der mit einem »totalen und fast tödlichen Zusammenbruch«¹⁵ einhergehenden Trennung von ihrem Schriftstellerkollegen Max Frisch im Jahr 1963 immer dramatischere Ausmaße an. Die Ambivalenz in Erscheinung und Haltung Bachmanns beschäftigte auch ihre Zeitgenossen und rief bei ihren Freunden und literarischen Weggefährten widersprüchliche Eindrücke hervor. Als »Diva der Dichtkunst«¹⁶ wurde sie gleichermaßen verehrt wie gefürchtet; Martin Walser erinnerte sich dabei vor allem an ihren »frösteln machenden Vollkommenheitsanspruch«¹⁷. Für Autoren wie Thomas Bernhard oder Marie Luise Kaschnitz hingegen war sie immer auch eine ebenso anspruchsvolle wie verlässliche Freundin, die allerdings »wie eine Sektionschefin«¹⁸ über ihre verschiedenen Freundschaften und Beziehungen wachte und eine Vermischung der Ebenen nicht duldete.

Ingeborg Bachmann hatte ein ausgeprägtes Empfinden für die Grenzen, die zwischen einem Ich und einem Du liegen, die ihr eigene Sensibilität machte sie wachsam für die Gefährdung, die aus der Nähe zwischen zwei Menschen erwachsen konnte. Dass gerade die künstlerische Existenz immer um den ihr notwendigen Abstand zu persönlichen Verstrickungen ringen muss, war ihr dabei bewusst. »Ich brauche Freiheit. Viel Freiheit. Man müßte aber sehr viel Geld haben, um wie Karl Kraus zu leben. Ich will nicht mundtot gemacht werden. Vielleicht kann man sogar sagen, daß ich eine Kämpfernatur bin. Vor allem aber möchte ich in Ruhe arbeiten. Ungestört sein.«¹⁹

Wer je in der Wiener Nationalbibliothek den umfangreichen Nachlass Ingeborg Bachmanns in Händen hielt und dabei Einblick in unveröffentlichte Entwürfe, verschiedene Textfassungen und Textfragmente nehmen konnte, dem öffnet sich der Blick für das Drama einer Frau und Künstlerin, die zeit ihres Lebens um die Unverwechselbarkeit ihrer poetischen Stimmgerungen hat. Leicht hat sie es sich nie gemacht, dazu war ihr eigener Anspruch zu groß. Das letztlich veröffentlichte Werk ist bei Bachmann immer das Ergebnis eines über beachtliche Textstufen gefilterten Kompositionsprozesses, in dem sie ihre Entwürfe zu Lyrik und Prosa wieder und wieder überarbeitete, bis sie endlich den eigenen Ansprüchen standhielten oder endgültig verworfen wurden. Der daraus erwachsende Schreibdruck konnte qualvoll sein und drohte sie mitunter zu erdrücken. Doch vielleicht ist gerade dieser Vollkommenheitsanspruch auch die Ursache dafür, dass Bachmanns Werk bis heute zahllose Leser fasziniert und beständig neue dazugewinnt.

Anders als viele ihrer literarischen Zeitgenossen, an deren Namen sich heute kaum mehr einer erinnert, war Ingeborg Bachmann ihrer Zeit weit voraus und ist deshalb in ihren Texten auch so lebendig geblieben. Bachmann zu lesen ist ein Abenteuer, das herausfordert und süchtig machen kann. Schon zu ihren Lebzeiten gab es Leser, die sich von ihren Texten abgestoßen fühlten, sie gar für eine Zumutung hielten, und andere, die sich faszinieren ließen und der Dichterin wie einem Popstar huldigten. Die von vielen Zeitgenossen gerühmte Attraktivität ihrer Erscheinung verlieh ihr in Verbindung mit dem kehlig-dunklen Ton ihres Kärntner Idioms und einer unübersehbaren Scheu bei öffentlichen Auftritten eine rätselhafte Aura, die Literaturliebhaber in ihren Bann schlug und ihr die uneingeschränkte Aufmerksamkeit der vorwiegend männlichen Schriftstellerkollegen aus der *Gruppe 47* sicherte.

Kein Zweifel, sie nutzte ihre Weiblichkeit, um sich in unverwechselbarer Weise zu inszenieren. Schon bei ihrem ersten

Auftritt in Niendorf 1952 bediente sie geschickt die Fantasien von einer Dichterin als Imago männlicher Sehnsüchte und verschaffte ihren Texten damit das Gehör, das sie benötigten, um von der literarischen Öffentlichkeit jener Jahre wahrgenommen zu werden. Paul Celan, dem es bei seinem, übrigens nur durch Ingeborg Bachmanns Initiative möglich gewordenen ersten Auftritt in der Gruppe ungleich schlechter erging, schäumte vor Eifersucht und Wut: »Inge hat mich wieder sehr enttäuscht. Sie hat mich nämlich wieder verleugnet und es sogar so weit gebracht, sich gegen mich auszuspielen zu lassen: ihre Gedichte, nicht die meinen, blieben die gültigen, und sie ließ es sich, lächelnd vor Glück, gefallen, als die Dichterin angesprochen zu werden. ... Und dieser Erfolg hat nun keineswegs rein literarische Ursachen.«²⁰

Schneller als andere Autoren ihrer Generation wusste Ingeborg Bachmann auch die Chancen des Hörfunks und später des Fernsehens für sich zu nutzen. Dabei verschwieg sie ihren wie sie um die existenzsichernden Lesungs- und Hörspielaufträge buhlenden Kollegen in der *Gruppe 47* gerne, dass sie in Wien längst eine vielfach erprobte Meisterin des neuen Genres war und als Dramaturgin und Autorin für die Entwicklung und Ausführung der überaus erfolgreichen Rundfunkreihe *Die Radiofamilie* mitverantwortlich zeichnete.²¹ Sie bewies einen untrüglichen Instinkt dafür, wann es geboten schien, ihr Licht unter den sprichwörtlichen Scheffel zu stellen, und hielt damit – mal mehr und mal weniger verdeckt – humorvoll ihre Freunde und Kollegen zum Narren. So hinreißend kokett, wie sie Hans Werner Henze nach ihrer ersten Begegnung glauben machen wollte, dass sie als Heimatdichterin gerade dabei sei, »ein Libretto für eine ländliche Oper ›Hiasls Abenteuer beim Fasslrutschen‹ zu schreiben«²², so lustvoll inszenierte sie sich in der Erinnerung an ihr Entree bei der *Gruppe 47* in Niendorf und den Besuch beim Nordwestdeutschen Rundfunk in Hamburg als unschuldiges Wiener Mädel, das in Sachen

Rundfunk nicht bis drei zählen konnte. »In Hamburg ging das Treffen weiter, man spielte Bänder vor, eine Funkoper, ›Der Landarzt‹, es gab also Funkoper, ein Feature, es gab also Features, ein Hörspiel ›Träume‹, es gab also Hörspiele, und dies ›das gab es also‹ ist auch nicht mehr nachzuvollziehen in der Erinnerung, wie die Neuigkeiten Freundschaft, eine Wolke von Freundschaft, Lachen, Ernst, jetzt schon verklärt, längst modifiziert, längst verschoben.«²³

Nein, sie ließ sich nicht in die Karten schauen, dafür war ihr eigener Aufstieg viel zu entbehrungsreich und ungeschützt verlaufen, dafür hatte sie als junge Studentin in Wien nicht nur die Macht einflussreicher literarischer Gönner, sondern auch die Macht der Intrigen zu spüren bekommen. Auch wenn aus heutiger Sicht Ingeborg Bachmanns immer wieder zu beobachtender Wille zur Selbstinszenierung mitunter befremdlich anmutet, so bot dieses Maskenspiel doch auch die Möglichkeit, die Kontrolle über das eigene Bild in der Öffentlichkeit zu behalten und sich vor allzu privat anmutenden Begehrlichkeiten zu schützen. Viele, die sich an ihrem »Divengehabe«²⁴ gerieben haben, übersahen dabei völlig, dass es in ihrer Generation für die Existenz einer erfolgreich schreibenden Frau kaum Vorbilder gab und sie ihren Weg zuallererst und allein finden musste. Auch gute Freundinnen, wie Ilse Aichinger, mit der sie sich vor allem in jungen Jahren eng verbunden fühlte, oder Marie Luise Kaschnitz, mit der sie bis zu ihrem Tod eng befreundet blieb, boten keine Orientierung, da beide, wenn auch von unterschiedlichsten gesellschaftlichen Bedingungen aus, in einem Familienverbund lebten, der Bachmann zeitlebens versagt blieb.

Ihr immer wieder artikuliertes Selbstgefühl, dem eigenen schriftstellerischen Auftrag schutzlos »ausgesetzt zu sein«²⁵, spiegelte sich bei öffentlichen Auftritten wider. Ihre überwältigende physische Präsenz paarte sich mit einer frappierenden psychischen Durchlässigkeit, die manchen Zeitgenossen Angst

machte und ihnen mitunter die Sprache verschlug. »Den Ausdruck ihrer Augen kann ich nicht beschreiben. Selbst wenn ich es wollte, ich könnte es nicht. Mir fehlen die Worte dafür.«²⁶ Schon in den ersten Fernsehaufzeichnungen ihrer Lesungen zeigte sich, dass die Kamera diese Aura einzufangen vermochte, ja, dass es gerade das ostentativ Schüchterne und Zurückgenommene war, das den Wunsch des Betrachters nach mehr entfachte, nach mehr Nähe, nach mehr Begreifen, nach einem Verschlingen des Bildes, das die Dichterin ihm bot. In den späteren Jahren machte Bachmann dann keinen Hehl mehr daraus, dass sie die mediale Ikonografie ihrer Zeit zu lesen verstand und die Sprache ihrer Ikonen zu dechiffrieren wusste. So mühelos, wie sie die Bühnenaurea einer Maria Callas zu entschlüsseln vermochte, so sehr war ihr mit Sicherheit auch die massenhypnotische Wirkung von Jackie Kennedys Flüsterstimme nicht entgangen. In ihrem späten Erzählband *Simultan* hat sie die ganze Skala weiblicher Inszenierungsformen beißend ironisch und hinreißend komisch durchbuchstabiert – und ihre auch damals noch vorwiegend männlichen Rezensenten aufs Neue überfordert.

Bei ihrem Publikum verfehlte Bachmann ihre Wirkung nicht. Du wirst »die wunderbarsten Skandale kriegen«²⁷, orakelte der Komponistenfreund Henze unter Vorwegnahme eigener Wünsche schon 1954, und er behielt recht. Mit den öffentlichen Auftritten Ingeborg Bachmanns wurden die bis dahin im separierten Raum von Akademien und Volkshochschulen gehaltenen Autorenlesungen zum inszenierten Event, bei dem die anwesenden Vertreter von Presse, Rundfunk und Fernsehen das Ereignis zu potenzieren wussten. Mit ihren Aufnahmen davon dokumentierten sie Literaturgeschichte. Bei der am 13. November 1961 live vom SFB aufgezeichneten Lesung im Großen Saal der Berliner Kongresshalle waren mehr als 1500 Menschen anwesend – so etwas hatte es bis dahin in Deutschland nicht gegeben.²⁸

Doch die Sogwirkung, die von ihren öffentlichen Auftritten ausging und die Bachmann eine Fülle neuer Aufträge und Anfragen bescherte, machte ihren Alltag nicht einfacher. Wie sollte sie leben, wie wollte sie als *Frau* leben und gleichzeitig ihrem unbedingten Qualitätsanspruch als Künstlerin gerecht werden? Die Kluft zwischen einem übermächtigen Kunstanspruch und weiblichen Sehnsüchten schien für ihre Generation unüberbrückbar. »Zwei Menschen sind in mir, einer versteht den andren nicht«, erkannte sie schon als junges Mädchen. »Ich fürchte den das Leben so alles liebenden sehr. Er wird übermächtig. Und ich weiß, daß doch für den andren die Zeit kurz werden könnte.«²⁹

Ihren nach den ersten literarischen Erfolgen häufig wechselnden Lebensstationen, die sie von Österreich nach Italien und Frankreich, Deutschland und in die Schweiz führten, setzte sie in ihrem literarischen Schaffen zunehmend das Kontinuum eines literarischen Heimatlandes entgegen, in dem ihr jeder Zungenschlag und jede Geste vertraut erschienen. Es war der Kulturraum des politisch längst untergegangenen Vielvölkerstaates der Habsburger-Monarchie, jenes »Haus Österreich«, das sie liebte und in dem sie sich blind zu Hause fühlte. Im Dreiländereck ihrer Kärntner Heimat hatte sie von Kindheit an das alltägliche Miteinander von Slowenen und Österreichern erfahren, und dieser Gemeinschaft galt ihre politische Sehnsucht, nachdem Nationalsozialismus und Krieg diese Völkergemeinschaft grausam zerschlagen hatten. Die »mythenreiche Vorstellungswelt« ihrer Heimat, »die ein Stück echtes kaum realisiertes Österreich ist«, beschäftigte sie, denn diese »Welt, in der viele Sprachen gesprochen werden und viele Grenzen verlaufen«³⁰, hatte ihr die Augen geöffnet für die unterschiedlichen Mentalitäten der europäischen Staaten. Aus ihrem unbestechlichen Blick auf das alte Europa, seine Verstrickungen und sein Gewaltpotenzial, erwuchs ihre Auffassung von der Kraft des Wortes und der Verantwortung des Schriftstellers.

Mit ihrer damals wie heute nicht selbstverständlichen Vielsprachigkeit knüpfte und pflegte sie literarische Freundschaften und politische Überzeugungen über Landesgrenzen hinweg und engagierte sich offen und kompromisslos da, wo sie es für nötig hielt. Zu einer Zeit, als noch niemand davon sprach, hat die österreichische Schriftstellerin einen Typus verkörpert, der heute so oft beschworen wird und im kulturellen und politischen Alltag fast überall fehlt. Ingeborg Bachmann war *Europäerin* aus tiefer Überzeugung, denn sie wusste um den Reichtum, der in der Begegnung mit dem vermeintlich Fremden, dem anderen liegt.

Doch nicht nur in ihrem europäischen Bewusstsein war Ingeborg Bachmann ihrer Zeit weit voraus. Auch die Schärfe ihrer gesellschaftskritischen Beobachtung wurde von ihren Lesern aufgrund ihrer souveränen Handhabung lyrischer und erzählerischer Formen nicht immer wahrgenommen. Der Mantel kompositorischer Eleganz kam dem Verdrängungsbedürfnis mancher Zeitgenossen entgegen, die den enervierenden Abgrund hinter der Schönheit der Formen gerne übersehen wollten.

Der Prosazyklus *Todesarten*, der das Schreiben ihres letzten Lebensjahrzehnts beherrschte, legt wie kaum ein anderes Werk dieser Generation die inwendigen Verbindungen von faschistischem Erbe und einer latenten Gewaltbereitschaft des Einzelnen in demokratischen Gesellschaften offen. Dass der Krieg zwischen den Geschlechtern und Rassen sich nicht nur auf den offen erklärten Krieg beschränkte, sondern gerade im vermeintlich friedlichen Zusammenleben seine monströse Sprengkraft behielt, hat Ingeborg Bachmann in beklemmender Bildkraft offengelegt.

Kaum ein anderes literarisches Werk wird auch noch Jahrzehnte nach seiner Entstehung so leidenschaftlich gelesen und so kontrovers diskutiert wie das von Ingeborg Bachmann. Ihre Gedichte, ihre Erzählungen und ihr einziger zu Lebzeiten ver-

öffentlicher Roman *Malina* lassen niemanden kalt. Sie verweigern sich der emotionslosen Lektüre und fordern den Leser dazu heraus, Position zu beziehen. Gerade weil dieses Werk von seinen Betrachtern mit den Mitteln der Distanz und einem analytischen Blick allein nicht zu erfassen ist und auf die emotionale Intelligenz des Lesers zielt, zieht es diesen in seinen Bann. Der Aufregung um das Werk, den leidenschaftlichen Debatten in der Rezeptions- und Forschungsgeschichte³¹, die bis heute anhalten, ging eine emotional gefärbte Betrachtung der Autorin voraus. Der junge Star am deutschsprachigen Autorenhimmel, der 1954 mit seinem ersten Gedichtband *Die gestundete Zeit* einen Gegenentwurf zur vornehmlich realistischen Nachkriegsliteratur zu bieten schien, polarisierte von Anfang an.³²

Ingeborg Bachmanns unübersehbarer Schüchternheit bei öffentlichen Auftritten stand eine zielstrebige Verwirklichung ihrer Träume von einer freien Autorenexistenz gegenüber. Ihrem persönlichen Unabhängigkeitsstreben entsprach in ihrem Schreiben ein freier und mutiger Umgang mit literarischen Gattungen und Formen, der all jene ratlos machte, die ihre literarischen Etikettierungen plötzlich nicht mehr anwenden konnten und die sich gegen die Herausforderungen des Bachmann'schen Schreibens nur mit Schmähungen zu helfen wussten. Von den Küß-die-Hand-Kavalieren der Wiener Literaturpatriarchen bis zur poststrukturalistischen Literaturdebatte und den Zuschreibungen einer streng feministisch ausgerichteten Literaturrezeption – sie alle wollten das Werk dieser außergewöhnlichen Schriftstellerin für sich vereinnahmen und mussten doch erkennen, dass dem Schreiben Ingeborg Bachmanns auch mit einer noch so gut fundierten Perspektive allein nicht beizukommen ist.

Über das Verdikt von der »gefallenen Lyrikerin«, die abschätzigste Klassifikation des *Malina*-Romans als »Kitsch«³³ und andere vorschnelle Urteile ist nicht nur die Geschichte, sondern

auch der anhaltende internationale Erfolg dieser Schriftstellerin hinweggegangen. Die Bedeutung, die Ingeborg Bachmann noch heute bei jungen Schriftstellern, bildenden Künstlern, Musikern und Filmemachern genießt, spricht für sich. In ihrem leidenschaftlich geführten Künstlerleben finden sich die geistigen Koordinaten ihres außergewöhnlichen Werkes vorgezeichnet: Anspruch und Abgrund, Verzweiflung und Mut – diese scheinbaren Gegensätze werden bei ihr von einem unerbittlichen künstlerischen Ausdruckswillen zusammengehalten, der bis heute nichts von seiner Faszination eingebüßt hat.

Wer sich auf die Spurensuche ihrer Lebenserzählung be gibt, findet in ihrem Werk ein engmaschiges Netz biographischer Fährten, dem jedoch eine nicht minder bedeutsame Anzahl dezidierter antibiografischer Gebote entgegensteht. Das frühe Diktum des Erzählers in *Das dreißigste Jahr*, »Haltet Abstand von mir!«, hat – wie auch der bei Erscheinen des *Malina*-Romans geäußerte Vorbehalt gegen allzu voreilige biografische Schlussfolgerungen – in der Bachmann-Forschung zu einem nicht selten verkrampften Umgang mit der biografischen Perspektive geführt. Persönliche Missverständnisse und biografische Mutmaßungen, die Sperrung von Teilen des literarischen wie auch des persönlichen Nachlasses durch die Erben und eine hoch differenzierte Forschungsdebatte ließen es auf Jahrzehnte nicht zu, dass eine vielschichtig fundierte Biografie Bachmanns entstand, die eine detaillierte Werkkenntnis mit den persönlichen Aussagen von Familie und Freunden, den Korrespondenzen und literarischen Erinnerungen hätte verbinden können.

Die biografischen Fragestellungen der letzten Jahrzehnte bleiben oft auffallend eng an einzelne Motive und Topografien ihres Schreibens gebunden oder erstarren bis zur Unlesbarkeit in der inquisitorischen Verwerfung jedes persönlich erinnerten Gedächtnisraumes zugunsten einer strikt antibiografischen Konstruktion.³⁴ Was aber wäre eine Autorschaft wert, die sich

allein aus einer historischen Traumafixierung oder ausschließlich von ihren intellektuellen Vorbildern her legitimieren ließe? Gerade am Werk Ingeborg Bachmanns lässt sich das unaufhörliche Zusammenspiel von schriftstellerischen Ideen mit historischen und lebensgeschichtlichen Erinnerungen bis in die Komposition von Themen, Motiven und Metaphern nachweisen, reflektieren doch ihre Essays, Reden und Vorlesungen das eigene schriftstellerische Handeln im Blick auf den Geschichtsraum, aus dem heraus sie entstanden sind. Das schließt intertextuelle Referenzen auf geschätzte Philosophen und Schriftstellerkollegen nicht aus, doch Bachmann suchte sich diese geistigen Wahlverwandtschaften aus ihrem eigenen Wahrnehmungsradius heraus aus, der, wie hier zu zeigen sein wird, in unzähligen Fällen von konkreten, mitunter schockartigen Erfahrungen ausgeht, für die sie mit den Mitteln der ihr zu Gebote stehenden Sprache ihre literarische Entsprechung sucht.

So wie die topografische Fülle des Bachmann'schen Werkes mit verengenden Zuschreibungen nicht zu fassen ist, so entzieht sich auch ihr leidenschaftliches, in ihrem literarischen Anspruch kompromissloses und in ihren Beziehungen Unbedingtheit einforderndes Künstlerleben allen subjektiven Erklärungsversuchen. Die Weltbürgerin Bachmann erholte sich regelmäßig in der Heimat ihrer österreichischen Provinz, auch wenn sie darin nicht mehr dauerhaft leben konnte. Die kapriziöse Autorin konnte sehr handfest handeln, wenn es ihr menschlich oder politisch geboten schien. Sie lebte nicht nur im Dickicht literarischer Freundschaften und hochkomplizierter Liebesbeziehungen, sie suchte und fand in ihrer Familie auch jene selbstverständliche Vertrautheit, in der sich Liebeswirren beichten ließen, seelische Entspannung möglich war und eine sehr bürgerliche Form des Zuhausefühlers gelebt wurde. Ja, sie hat Freunde und Familie, Liebhaber und literarische Weggefährten meist

streng voneinander separiert und ließ sich auch hier nicht in die Karten schauen. Sie allein entschied, wer ihr wichtig war, wann und wie oft sie wen sehen wollte, und verbat sich dazu jede Einmischung von außen. Und so verwundert es nicht, dass einige der ihr Nahestehenden in ihrer Erinnerung an Bachmann auf jeweils ihrer Perspektive als der allein zutreffenden beharren, einfach weil ihnen die andere Seite des Erlebens fehlte, wie auch jeder Austausch dazu unterblieb. Die daraus erwachsenen Konflikte haben sich in der Rezeptions- und Forschungsgeschichte fortgeschrieben und einen freien und offenen Diskurs auf Jahrzehnte behindert.

Ingeborg Bachmann selbst aber hat in ihrer Künstlerexistenz die unterschiedlichsten Perspektiven vereint. Was sie an Gegensätzlichkeit in ihrem Leben nicht aushalten mochte, fließt als Spannungselement in ihr Schreiben ein, es markiert das Widerständige und Widerspruchsvolle ihres Werkes. Es ist eine zutiefst künstlerische Aneignung des Lebens und der Lebenswidersprüche. Wir finden diese Haltung in unzähligen anderen künstlerischen Werken, es gehört zu den konstituierenden Bedingungen von Literatur, Musik, bildender Kunst und Film über Zeit und Ort hinaus. Für die biografische Perspektive ergibt sich daraus folgende Konsequenz:

Erkennen wir die lebensgeschichtliche Weite und topografische Fülle, aus der Bachmanns Dichtung entstanden ist. Verabschieden wir uns von der Vorstellung einer einzigen zielführenden Perspektive. Bekennen wir uns zu der Vielstimmigkeit des biografischen Erzählens, die sich durch Einsicht in aufschlussreiche private Korrespondenzen gut belegen lässt.

Auch wenn noch längst nicht alle Quellen offenliegen, erschließt uns die überwältigende Fülle der werkgeschichtlichen Spuren, die einsehbaren Briefwechsel, die vorliegenden persönlichen Erinnerungen von Familie, Freunden und Weggefährten, die literarischen Erinnerungsbilder ihrer Schriftstellerkollegen, einen vielgestaltigen biografischen Raum, von dem

aus die Lebensgeschichte Ingeborg Bachmanns und die Suche nach den kultur- und sozialgeschichtlichen Bedingungen ihres Schreibens zusammengedacht und kritisch erörtert werden können.

Wie kaum ein anderer Schriftsteller ihrer Generation hat Bachmann ihr eigenes Schreiben unermüdlich reflektiert und analysiert. Die erste und letzte Frage, die sie dabei zeit ihres Lebens beschäftigte, betraf die Rechtfertigung ihrer schriftstellerischen Existenz: »Warum schreiben? Wozu?«³⁵ Dieser Gedanke hat sie gequält und herausgefordert, sie ist ihm in ihren dunkelsten Stunden genauso nachgegangen, wie sie das obsessive Leiden an ihrer Existenz öffentlich zu machen wusste.

Und so folgen wir mit unserer biografischen Spurensuche nicht zuletzt ihrem eigenen Maßstab, einer Aufgabe, die sie vor langer Zeit ihren Zuhörern im Hörsaal der Frankfurter Universität auf den Weg gab, der Frage, was uns eigentlich veranlasst, »einen Dichter als unausweichlich zu sehen«. Dieser Überlegung nachzugehen heißt, den historischen wie persönlichen Ursprüngen einer »unverwechselbare[n] Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt«³⁶ nachzuspüren, die Bachmanns Werk so einzigartig macht.

Wie kaum ein anderer Schriftsteller des 20. Jahrhunderts hat Ingeborg Bachmann das Schreiben als existenziellen Auftrag erfahren und als Passionsgeschichte erlebt. Sie fühlte sich durch ihre künstlerische Berufung ausgezeichnet, doch der Mensch Ingeborg Bachmann war dem auch ausgesetzt. Die Spuren eines frühen traumatischen Erlebens durchziehen ihr ganzes Werk und weisen doch in der Vielfalt der von ihr entwickelten Motive und Kompositionsstrategien unablässig auch darüber hinaus. Immer wieder reflektieren die Lyrik und Prosa beherrschenden subjektiven und kollektiven Erinnerungsmotive einen Moment des Widerstandes, der die sinnlich-unmittelbare Wahrnehmung aufbricht und weit zurückliegende Erfahrungen zur Maßgabe des gegenwärtigen Bewusst-

seins bestimmt. Die verschiedenen Erinnerungsebenen des *Malina*-Romans bereiten sich schon in den Gedichten und unveröffentlichten Entwürfen vor. Eine enorme Unruhe geht von diesem Schreiben aus, eine Anstrengung, die sich nicht mit dem Gesehenen begnügt, sondern tiefer bohrt, um mit jedem neuen Text weiter und weiter zu gehen. Das Schreiben wird so zu einem Abenteuer mit ungewissem Ausgang, das umso gefährlicher erscheint, je mehr es sich seinem Anfang nähert. Wann aber hat das angefangen? Gibt es einen Anfang? Und wo können wir sie verorten, die Geburtsstunde der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann?

UNVERKÄUFLICHE LESEPROBE



Andrea Stoll

Ingeborg Bachmann

Der dunkle Glanz der Freiheit
Die Biografie

ORIGINALAUSGABE

Gebundenes Buch mit Schutzumschlag, 384 Seiten, 13,5 x 21,5 cm
ISBN: 978-3-570-10123-0

C. Bertelsmann

Erscheinungstermin: September 2013

Die große Biografie einer der bedeutendsten deutschsprachigen Dichterinnen

Seit dem tragischen Tod Ingeborg Bachmanns am 17. Oktober 1973 in Rom überlagern Mythen und Legenden das Leben der gefeierten Schriftstellerin. Doch wer war die Frau hinter der strahlenden Ikone, die ihr Privatleben eisern zu verteidigen wusste und der nur wenige Freunde wirklich nahekamen?

In ihrer Biografie zum 40. Todestag macht Andrea Stoll das Drama einer Frau und Künstlerin lebendig, die ihr Schreiben nie nur als Berufung, sondern immer auch als Zwang, Obsession, Verdammnis und Strafe empfunden hat. Weltbürgerin und Heimatsuchende in einem, über Jahre gefangen in einem Dickicht hochkomplizierter Liebesbeziehungen und Freundschaften, allen voran zu Paul Celan, Hans Werner Henze und Max Frisch, hat Bachmann doch immer auch um ihre persönliche Freiheit gerungen und ihre literarischen Ziele kompromisslos verteidigt. Wie sehr Bachmann ihrer Zeit voraus war und welchen Preis sie dafür bezahlen musste, führt uns diese Biografie in eindrucksvoller Weise vor Augen.