

---

Marko Pajević

## Die Korrespondenz

### Ingeborg Bachmann/Paul Celan – »exemplarisch«?

*Der »lebensschriftliche« Anspruch der Dichtung*

---

Der Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan ist im August 2008 endlich erschienen<sup>1</sup>, nachdem er von der Familie jahrelang sehr zum Leidwesen der Forscher unter Verschluss gehalten wurde und ursprünglich auch erst 2023, 50 Jahre nach Bachmanns Tod, der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden sollte.

Es ist ein Briefwechsel, an dem man zuweilen verzweifeln möchte, so wenig schaffen es diese Giganten der deutschen Sprache zu »sprechen« und sich – bei und trotz aller Beschwörung – mittels der Worte beizustehen. Es scheint eher eine Geschichte des Schweigens und der Mißverständnisse zu sein. Das ist andererseits so erstaunlich nicht, sind doch beide nicht umsonst Schriftsteller, die das Schweigen und die Schwierigkeit des Sprechens in Anbetracht der historischen Umstände sehr zu Recht zu einem zentralen Element ihrer Poetiken gemacht haben. Das ist auch Ausdruck ihres lebensgeschichtlichen Hintergrunds. Die Ausgabe bringt ebenfalls die Briefwechsel beider mit dem jeweiligen Partner des anderen, Gisèle Celan-Lestrange und Max Frisch, die beeindruckende Dokumente von deren menschlicher Größe sind.<sup>2</sup>

Rezensenten und Wissenschaftler sprechen von einem »Meilenstein der Literaturgeschichte«<sup>3</sup> und zählen die Liebesbeziehung zu den »dramatischsten und folgenreichsten Begebenheiten der deutschen Literatur nach 1945«<sup>4</sup>. Superlative zuhauf. Es ist fraglos ein Ereignis – zu Recht, denn auch wenn die Beziehung kein Geheimnis mehr war und die Forschung bereits seit einiger Zeit stark beschäftigte, sie in der Bachmann-Forschung seit den neunziger Jahren geradezu den Schwerpunkt bildete<sup>5</sup>, so ist doch ihre Intensität und ihre Bedeutung für beide Dichter immer noch stark unterschätzt worden.

Besonders bei Celan-Forschern besteht die Neigung, Bachmanns Werk als unterlegen bzw. stark von Celan beeinflusst einzuschätzen. Auf den ersten Blick scheint dieser Briefwechsel eine solche Sichtweise zu unterstützen, verdeutlicht er doch, wie sehr Ingeborg Bachmann, in Werk und Leben, auf den Menschen Paul Celan, auf seine Dichtung und Poetik ausgerichtet war. Und dies offenbar bis zu ihrem Tode, wenn man ihr Werk betrachtet, vor allem die nach Celans Tod überarbeiteten Teile von *Malina* 1971, wo mit eindeutigem Bezug auf Celans Selbstmord in der Seine steht: »Mein Leben ist zu Ende, denn er ist auf

dem Transport im Fluß ertrunken [ . . ] er war mein Leben. Ich habe ihn mehr geliebt als mein Leben.«<sup>6</sup> Der bürokratische Ausdruck »Transport« steht hier nicht umsonst, er greift die Vernichtungsbürokratie der Nationalsozialisten auf und schreibt die Verantwortung an Celans Tod dem Nationalsozialismus zu.

Dies ist eine anrührende Gedächtnisschrift an den so unglücklich Geliebten, die nach Celans Tod eingearbeiteten Teile stellen ein Gewebe von Celan-Zitaten und biographischen Erinnerungen dar.<sup>7</sup> Hierbei muß angemerkt werden, daß Bachmann den Begriff »Zitat« wohl nicht geduldet hätte, zumindest weist sie ihn in einem Interview aus dem Jahre 1971 vehement zurück und behauptet: »Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben.«<sup>8</sup> Bereits dies ist ein Beleg für den an die Literatur gestellten Anspruch: Für Bachmann nicht weniger als für Celan findet das Leben in der Literatur statt. Und das bedeutet keineswegs eine Lebensflucht, sondern ist als intensivierte Lebensform *in* der Sprache zu verstehen.

Wenn man möchte, läßt sich mit diesem Briefwechsel ein Großteil von Bachmanns Werk *celanianisch* lesen, und das ist sicher häufig berechtigt: Parallelen zwischen ihren Figuren und dieser prägenden Beziehung gibt es reichlich. Andererseits würde eine solche Perspektive einiges verkennen, zunächst einmal, daß Bachmanns *Lyrik* zum überwiegenden Teil in jungen Jahren geschrieben wurde, daß sie tatsächlich ihre einzigen beiden Gedichtbände bis zu dem Alter veröffentlichte, in dem Celan sich befand, als er Bachmann kennenlernte. Und daß auch Celans Dichtung erst nach 1956 einen entscheidenden Wandel durchgemacht hat, also als Bachmann nurmehr wenige wenngleich wichtige Gedichte schrieb.<sup>9</sup> Die Celan-Perspektive neigt dazu, Bachmanns frühe Gedichte mit Celans späterem Werk zu vergleichen, was zu verzerrten Urteilen führt. Wenn auch Bachmann in ihrem Werk immer wieder Celan zitiert und auf seine Person anspielt, so ist dies keineswegs als eine einfache Übernahme seiner Position zu verstehen. Sie zieht offensichtlich andere Schlüsse aus der Situation, was ja bereits in ihrer öffentlichen Distanzierung von der *Lyrik*<sup>10</sup> deutlich wird, aber selbstverständlich ebenso in ihrer geschlechtsorientierten Thematik etwa. Es würde sich sicher lohnen, einige Motive in beider Werk zu untersuchen, um zu sehen, inwieweit auch Celan auf Bachmann reagiert.

Wenn Bachmann dieser Beziehung das Attribut *exemplarisch* anfügen konnte, so mit Bestimmtheit nicht, um damit auf die wesentliche Prägung durch Celan hinzuweisen, vielmehr deutet sie damit eine Gleichrangigkeit an. Sicher, so eindeutig ist diese Aussage des Exemplarischen nicht<sup>11</sup>, kommt sie doch nur von Bachmann durchgestrichen in einem im März 1951 geschriebenen und erst am 4. Juli beigefügten Brief vor. Der gestrichene Satz lautet: »Ob wir unsre Geleise zusammenlegen oder nicht, unsere Leben haben doch etwas sehr Exemplarisches, findest du nicht?« (S. 259) Auch wenn ein gewisser Interpretations-

---



spielraum besteht, so bezieht Bachmann das Exemplarische also nur indirekt auf die Beziehung und eher auf beider Leben, ob getrennt oder vereint. Celan seinerseits versteht es eindeutig auf das Gemeinsame bezogen und reagiert abweisend am 7. Juli, indem er ihr die Verantwortung für die derzeitige schwierige Situation zuspricht und alles für jemand Unbeteiligten zwar als faszinierend bezeichnet, jedoch fortfährt (S. 25 f.): »Indes, ich bin *beteiligt*, Inge, und so habe ich kein Auge für das, was Du in jener sorgfältig durchgestrichenen, aber doch nicht bis zur Unleserlichkeit getilgten Stelle in einem Deiner Briefe das ›Exemplarische‹ unserer Beziehung nennst. Wie sollte ich auch an mir selber Exempel statuieren? Gesichtspunkte dieser Art sind nie meine Sache gewesen, mein Aug fällt zu, wenn es aufgefordert wird, nichts als *ein* Auge, nicht aber *mein* Auge zu sein. Wäre dies anders, ich schriebe keine Gedichte.« Er wirft ihr vor, »leicht-hin« zu sprechen und fordert »wahrheitsgetreues Erinnern« (S. 26). Diese kühle Reaktion auf Bachmanns Liebesgeständnis ist nur eine Facette in dem sehr wechselhaften Umgang der beiden miteinander, und auf die Hintergründe wird später noch eingegangen werden. Offensichtlich erklärt sie sich aus einer Verletztheit heraus, nicht aus Gleichgültigkeit.

Trotz Celans Zurückweisung des Ausdrucks scheint mir im Exemplarischen ein vielsagendes Element angesprochen zu sein, anhand dessen wir der zugrunde liegenden Vorstellung von Dichtertum und somit den Poetiken beider Dichter nachgehen können, die bekanntermaßen ausgesprochen bewußte Dichter waren, die das Dichten in theoretischen Äußerungen reflektierten und auch in ihrer Dichtung zum Thema machten.

Dies soll im folgenden zunächst den Briefwechsel und die Beziehung zwischen den beiden begleitend getan werden.

*I. Der Briefwechsel.* – Im Mai 1948 treffen die knapp 22jährige Bachmann und der 27jährige Celan in Wien aufeinander,<sup>12</sup> die Philosophie studierende Tochter eines Täters – Bachmanns Vater war frühes NSDAP-Mitglied und Wehrmachtsoffizier – und der mittellose Immigrant aus Osteuropa, ein Sohn von Opfern, verbringen einige verliebte Wochen miteinander, die aber weder Celan davon abhalten, nach Paris weiterzuziehen, noch Bachmann davon, ihre Dissertation in Wien weiterzuverfolgen, statt ihn zu begleiten.

In einem noch in Wien entstandenen Gedicht Celans, *Lob der Ferne*, stehen die Zeilen: *Abtrünnig erst bin ich treu. / Ich bin du, wenn ich ich bin* (1/33). Wenn dies an Bachmann gerichtet ist – und er soll es später als ihr gewidmet kennzeichnen<sup>13</sup> –, so muß darin die Vorstellung einer trotz der bevorstehenden Trennung aufrechterhaltenen Verbindung gesehen werden. Für die Dichtung, die beide verbindet, muß die Trennung in Kauf genommen werden. Es ist ein Unglück im Dienste der Dichtung, entscheidend für Celan ist die Dichtung, und in ihr ist er Bachmann verbunden. Laut Françoise Rétif besteht in diesem Pro-

blem die wesentliche Thematik des Bachmannschen Werkes: »I. . . J la thématique essentielle de l'oeuvre bachmannienne: qu'est-ce qu'écrire, si écrire signifie renoncer à l'amour? Qu'est-ce que l'art s'il faut lui sacrifier la vie? Qu'est-ce que l'art s'il fait de la mort son œuvre? Et qu'est-ce que l'art quand c'est une femme qui écrit?«<sup>14</sup>

Der Briefwechsel beginnt mit einem Gedicht, das Celan Bachmann noch in Wien widmet (S. 7):

In Aegypten  
Für Ingeborg

Du sollst zum Aug der Fremden sagen: Sei das Wasser!  
Du sollst, die du im Wasser weißt, im Aug der Fremden suchen.  
Du sollst sie rufen aus dem Wasser: Ruth! Noemi! Mirjam!  
Du sollst sie schmücken, wenn du bei der Fremden liegst.  
Du sollst sie schmücken mit dem Wolkenhaar der Fremden.  
Du sollst zu Ruth, zu Mirjam und Noemi sagen:  
Seht, ich schlaf bei ihr!  
Du sollst die Fremde neben dir am schönsten schmücken.  
Du sollst sie schmücken mit dem Schmerz um Ruth, um Mirjam und Noemi.  
Du sollst zur Fremden sagen:  
Sich, ich schlief bei diesen!

Wien, am 23. Mai 1948

Der peinlich Genauen,  
22 Jahre nach ihrem Geburtstag,  
Der peinlich Ungenau

Dieses Gedicht im Stil des Dekalogs konfrontiert die Fremde, mit der hier offensichtlich auf Bachmann angespielt wird, mit drei Frauen jüdischen Namens. Das Gedicht zielt auf eine Vermittlung, zeigt aber zugleich die Aufladung der Beziehung mit der ganzen Bürde des erst vor wenigen Jahren Geschehenen, eine historische Last, die beiden der grundlegende Bezugspunkt ihres Schreibens ist.

Celan kommentiert dieses Gedicht fast zehn Jahre später, am 31.10.1957, in einer Phase neu aufgebrochener Liebe folgendermaßen: »Sooft ichs lese, seh ich Dich in dieses Gedicht treten: Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil Du die Rechtfertigung meines Sprechens bist und bleibst.« (S. 64) Sollte in dieser Rechtfertigung des Sprechens, diesem Lebensgrund, nicht doch etwas Exemplarisches einer Dichterliebe anklingen? Im übrigen darf man den Begriff



des Fremden hier nicht nur negativ als Nichtzugehöriges verstehen, schließlich notiert Celan, wenn auch über 10 Jahre nach dem Gedicht: »Das Gedicht als Personwerdung des Ich: im Gespräch – die Wahrnehmung des anderen und Fremden. Das aktive Prinzip als ein so oder so gesetztes (besetzbares) *Du*.«<sup>15</sup> Hier klingt also sogar das für Celan so grundlegende *Dialogische Prinzip* Martin Bubers an.

Doch zunächst sind kaum Briefe überliefert, wir wissen nicht viel über andere Kommunikationsformen zu der Zeit, sicherlich stattgehabte Telefonate etwa. Doch auch wenn Bachmann nun bereits seit einiger Zeit ihre Dissertation abgeschlossen hat, schiebt sie eine Reise nach Paris auf, und offenbar bleibt vieles ungesagt und unklar. Etwa 14 Monate nach seiner Abreise begründet Celan sein Schweigen damit, daß er »nicht wußte, was Du über jene kurzen Wochen in Wien denkst. Was konnte ich aus Deinen ersten, flüchtig hingeworfenen Zeilen schließen, Ingeborg?« Offenbar scheuen beide eine Festlegung, und von Anfang an führt Vorsicht und eine Art Mißtrauen zu Unausgesprochenem. Celan fügt hinzu: »I. . .] vielleicht ist es so, daß wir einander gerade *da* ausweichen, wo wir einander so gerne begegnen möchten, vielleicht liegt die Schuld an uns beiden. Nur sage ich mir manchmal, daß mein Schweigen vielleicht verständlicher ist als das Deine, weil das Dunkel, das es mir auferlegt, älter ist.« (S. 12 f., 20.8.1949) Celan argumentiert hier vermutlich bereits mit seinem Opferstatus als Jude, und die vom Gedicht *In Aegypten* angesprochene Differenz zwischen Täter- und Opferzugehörigkeit drängt sich auf.

Dieses Schweigen und Nicht-sprechen-Können ist über lange Strecken vorherrschend und wird auch immer wieder thematisiert, viele Briefe werden nicht abgeschickt oder erst später beigelegt. Später dann kommt es immer wieder zu der beschwörenden Formulierung »du weißt ja«, die alle konkreten Aussagen ersetzt. Bachmann antwortet auch jetzt erst nach 3 Monaten, legt allerdings die zurückgehaltene sofortige Briefantwort bei: »Ich fühle, dass ich zu wenig sage, dass ich Dir nicht helfen kann. I. . .] Ich sehe mit viel Angst, wie Du in ein grosses Meer hinaustreibst, aber ich will mir ein Schiff bauen und Dich heimholen aus der Verlorenheit. Du musst nur selbst auch etwas dazutun und es mir nicht zu schwer machen. Die Zeit und vieles ist gegen uns, aber sie soll nicht zerstören dürfen, was wir aus ihr herausretten wollen.« (S. 13 f.)

Damit haben beide ihren Willen bekundet, den Gegensatz zwischen Juden und »Deutschen« zu überwinden<sup>16</sup> und vielleicht auch die Liebe und die Dichtung zu retten – vergessen wir nicht, daß dieses Letztere in jener Zeit eine wirkliche Sorge und Debatte war, Adornos berühmtes Diktum vom Barbarischen des Gedichtschreibens nach Auschwitz<sup>17</sup> stand nicht allein. Auch und gerade dieser Aspekt der Beziehung verdient wohl die Bezeichnung als Exemplarisches. Bachmann konzidiert: »Dein Schweigen war sicher ein andres als meines«, erklärt ihres mit dem Ersticktsein an Gefühl und mit dem unverändert

Bewahrenwollen der gemeinsamen Zeit. Freimütig erklärt sie jetzt: »Weisst Du noch, wie verzweifelt Du immer ein bisschen über meine Offenheit in manchen Dingen warst? Ich weiss nicht, was Du jetzt wissen willst und was nicht, aber Du wirst Dir ja denken können, dass die Zeit seit Dir für mich nicht ohne Beziehungen zu Männern vergangen ist. Einen Wunsch, den Du damals diesbezüglich hattest, habe ich Dir erfüllt [ . . . ].« (S. 15)

Es läßt sich nur vermuten, daß sich beide beim Abschied Freiheit für andere Beziehungen zugestanden haben. Allerdings habe das laut Bachmann ihre Liebe nicht beeinträchtigt, sie betont ihre Nähe und schreibt: »Es ist eine schöne Liebe, in der ich mit Dir lebe, und nur weil ich Angst habe, zu viel zu sagen, sage ich nicht, dass sie die schönste ist.« (S. 16) Sie formuliert hier offensichtlich paradox. Es ist auch bemerkenswert, daß sie behauptet, trotz der äußeren Trennung in der Liebe mit Celan zu leben, diese wird fraglos über Ideale definiert. Ihre Angst stellt die Schönheit dieser Liebe etwas in Frage. Und wovor hat sie Angst? Daß ihre Liebe ihm zu viel ist? In einem Gespräch erklärt sie 1971 mit Bezug auf *Malina*, daß Liebe durchaus mitteilbar sei, aber nur »in der Kunst, in der sie ihre Form findet, wo sie Ausdruck wird.« (wS 75; 23.3.197) Ist diese ideale Liebe dann eine solche Kunstliebe, und in diesem Sinne exemplarisch? Aber auch wenn sie von ihrer Schwierigkeit, sich festzulegen, gesprochen hat, schließt sie den Brief: »Paul, ich möchte Deinen armen schönen Kopf nehmen und ihn schütteln und ihm klarmachen, dass ich sehr viel damit sage, viel zu viel für mich, denn Du musst doch noch wissen, wie schwer es mir fällt, ein Wort zu finden. Ich wünsche mir, dass Du alles aus meinen Zeilen herauslesen könntest, was dazwischen steht.« (S. 16, August 1949) Besonders Bachmann merkt immer wieder an, daß sie dem geschriebenen Wort nicht vertraut, was ganz im Gegensatz zu einer späteren Bemerkung aus einem Interview vom 15.9.1965 steht, in dem sie meint: »im Sprechen bleibt man ja hinter dem Schreiben zurück und tappt tolpatschig in den Gegenden herum, in denen man sich schreibend schon einmal zurechtgefunden hat.« (wS 64) Es geht ihr sicherlich um den Wert von Präsenz, der die Schwächen des Sprechens ausgleichen soll.

Nach einer über halbjährigen Pause vertraut Bachmann eher der Vermittlung gemeinsamer Freunde als Briefen. Nach deren Rückkehr und einem Gespräch mit ihnen am 6.9.1950 beteuert sie: »Glaub mir, ich habe, zumindest bewußt, nicht die Fehler gemacht, die mich Dir so entfernt und entfremdet haben.« (S. 17) Was jedoch die »Mißverständnisse« sind, die immer wieder aufkommen, wird niemals deutlich. Sie bietet ihr Kommen an, und er organisiert umgehend die damals notwendige Einladung für sie (S. 18). Tatsächlich hält sich Bachmann von Mitte Oktober bis Mitte Dezember 1950, also fast einhalb Jahre nach Celans Abreise, in Paris auf, und erneut zwei Wochen im Februar/März 1951. Doch bereits zu ihrem ersten Rendezvous erscheint sie nicht,



und auch ansonsten schien das gemeinsame Leben schwer möglich. Bachmann bemerkte dazu, daß sie einander die Luft genommen hätten und der Versuch »strindbergisch« ausgefallen sei<sup>18</sup>.

Auch in den Folgemonaten nach dem zweiten Aufenthalt schickt Bachmann ihre vielen Briefe nicht ab, aus Angst vor Mißverständnissen, erinnert Celan jedoch daran, daß sie sehr glücklich miteinander gewesen seien, selbst als sie einander schlimmste Feinde gewesen wären. Sie spricht von ihrem »widerspruchsvollen Herzen, das ab und zu noch immer gegen Dich arbeitet« und schreibt: »Ich fange ja langsam zu verstehen an, warum ich mich so sehr gegen Dich gewehrt habe, warum ich vielleicht nie aufhören werde, es zu tun. Ich liebe Dich und ich will Dich nicht lieben, es ist zuviel und zu schwer, aber ich liebe Dich vor allem – heute sage ich es Dir, auch auf die Gefahr hin, dass Du es nicht mehr hörst oder nicht mehr hören willst.« (27.6.1951)

Tatsächlich scheint Celan es zu diesem Zeitpunkt nicht hören zu wollen, in diesem Zusammenhang kommt es zu dem bereits angeführten Austausch zum Exemplarischen. Auf Celans Anmahnung zum »wahrheitsgetreuen Erinnern« pflichtet sie ihm bei, gesteht aber ein: »In einem Winkel meines Herzens bin ich jedoch eine romantische Person geblieben; das mag Schuld daran tragen, dass ich mir etwas, in wenn auch unbewusster Unredlichkeit, verschönt zurückbringen wollte, was ich einmal, weil es mir nicht schön genug schien, fallen liess.« (17.7.1951) Daraus läßt sich schließen, wengleich Vorsicht geboten bleibt, daß sie sich zu einem entscheidenden Zeitpunkt gegen ihn entschieden hat, wahrscheinlich während ihrer Parisaufenthalte. Dies würde Celans kühle Haltung erklären, die in der Folge anscheinend sogar zeitweise bösartig wird, denn aus Bachmanns anschließender empörter Reaktion läßt sich folgern, daß er einer gemeinsamen Freundin erzählt hatte, Bachmann hätte einen Ring seiner Mutter widerrechtlich an sich genommen. Sie schreibt: »I. . .] ich weiss, dass Du mich verabscheust und dass Du mir zutiefst misstraut, und ich bedaure Dich – denn ich habe zu Deinem Misstrauen keinen Zugang – und werde es nie verstehen – ich bedaure Dich, weil Du, um eine Enttäuschung zu verwinden, den anderen, der Dir diese Enttäuschung gebracht hat, so sehr vor Dir und den anderen zerstören musst. Dass ich Dich dennoch liebe, ist seitdem meine Sache geworden.« (25.9.51) Sie werde nicht versuchen, damit fertig zu werden und ihn aus Stolz aus ihrem Herzen fortzustoßen, fährt sie fort. Auch werde sie sich an ihre Abmachungen halten und seine Gedichte fördern.

Tatsächlich wird dieser geschäftliche Bereich in der nächsten Zeit den Großteil der Korrespondenz ausmachen. Doch zunächst bietet Bachmann am 10.11.1951 an, ermutigt von einem persönlichen, ausführlichen Brief Celans, ihre Ambitionen zugunsten eines gemeinsamen Lebens zurückzustellen und die materielle Seite für beide abzusichern, obwohl er sie nicht mehr liebe: »Lieber Paul, ich weiss, dass Du mich heute nicht mehr liebst, dass Du nicht mehr

daran denkst, mich zu Dir zu nehmen – und doch kann ich nicht anders, als noch zu hoffen, als zu arbeiten, mit der Hoffnung für ein gemeinsames Leben mit Dir einen Boden zu bereiten, der uns eine gewisse finanzielle Sicherheit bietet, der es uns, da oder dort möglich macht, neu anzufangen.« Sie habe mit ihrer Arbeit beim Rundfunk Erfolg und wisse, daß sie lebensstüchtig sein könne, und sie wolle es in Gedanken an sie beide sein, wenn er es möchte. Von Celan erwartet sie solche Tätigkeiten nicht, ihm schrieb sie bereits im Juni 1949: »ich kann mir nicht vorstellen, dass Du irgend etwas tust, was wir ändern hier tun«, er solle ihr »verwünschter Herr« sein, und sie wollen »die Liebe erfinden« (S. 11).

Celan muß sich offenbar fraglos der Dichtung widmen, sie versichert ihm jetzt, 1951: »Du hast mir oft vorgeworfen, dass ich keine Beziehung zu Deinen Gedichten hätte. Ich bitte Dich sehr, diesen Gedanken aufzugeben l. . l. Ich lebe und atme manchmal nur durch sie.« (S. 11) Seine Gedichte tauchen hier als lebensnotwendig auf, und Celan fordert eine solche Bedeutung offenbar ein. Wenn Bachmann 1964, also nach dem Bruch mit Celan, erklärt, Gedichte nicht sonderlich zu lieben, sie wenig und nicht gerne zu lesen (s. o.), so muß Celans Werk eine Ausnahme gewesen sein, oder aber ihre Haltung hat sich gewandelt, was ja bei ihrer eigenen schriftstellerischen Entwicklung durchaus denkbar ist.

Ihre nahezu bedingungslose, geradezu selbstaufopfernde Liebe wird in diesem Brief vom 10.11.1951 erklärt mit der Festigung ihres Glaubens an das »Andere« durch Celan: »Ich weiss nicht, ob Du spürst, dass ich niemand habe ausser Dir, der meinen Glauben an das »Andere« befestigt, dass meine Gedanken Dich immer suchen, nicht nur als den liebsten Menschen, den ich habe, sondern auch als den, der, selbst verloren, die Stellung hält, in der wir uns verschanzt haben.« (S. 37) Es liegt nahe zu vermuten, daß dieses »Andere« mit der Dichtung verbunden ist. Eine Dichtung, mit der beide gegen immer noch starke faschistische Kräfte angehen wollen. Dichtung und die damit verbundenen Ideale stehen hier als gemeinsame Zuflucht gegen die Zeit, eine Gegenkraft, mit der Widerstand zu leisten ist. In dieser gemeinsamen Haltung fühlt sie sich ihm, und nur ihm, verbunden. Der gemeinsame Anspruch an die Dichtung ist die Grundlage ihrer Liebe. Exemplarisch, also beispielhaft, ist beider Leben insofern, als sie diesen Widerstand zu ihrem Lebenszentrum machen und damit, im Bewußtsein der eigenen Schwäche vor der Welt, ihr Leben dem Ideal widmen. Celan spricht in seiner *Meridian*-Rede von dem »unerhörten Anspruch« der Dichtung<sup>19</sup>, der dem beiden gemeinsamen Utopie-Gedanken zugeordnet werden muß. Entscheidend für die Dichtung ist diese Haltung, die sich mit jedem Gedicht dieses Sinnes kundtut. Und zweifellos macht diese Haltung die Größe von Ingeborg Bachmann und Paul Celan aus.

Doch Celan kann auf Bachmanns Liebeserklärungen nicht mehr eingehen, er lernt parallel dazu Gisèle Lestrangé kennen. Sie stammt aus altem französischen Adel und ordnet, selbst eine bemerkenswerte Künstlerin, ihr Leben sei-



ner Dichtung unter. Ein Jahr später heirateten sie. Sicher ist diese Entscheidung gegen Bachmann nicht leicht für Celan, auch er spricht Mitte Februar 1952 von vielen nicht abgeschickten Briefen, das von Bachmann beschworene »Unwiederbringliche« jedoch errege seinen Unmut, nur Freundschaft sei zwischen ihnen möglich, Anderes sei »unrettbar verloren« (S. 41).

Bachmann kommentiert, ohne noch von Gisèle zu wissen: »Ich habe alles auf eine Karte gesetzt und ich habe verloren. Was mit mir weiter geschieht, hat wenig Interesse für mich.« Und sie geht über ins Geschäftsmäßige. Die junge Dichterin stellt ihren Einfluß in den Dienst seines Werkes (21.2.1952), leitet seine Einladung zur Gruppe 47 in Niendorf in die Wege<sup>20</sup> und unternimmt vieles, ihn zu fördern, während er sich beklagt, daß »niemand hilft« (16.2.1952). Offenbar kommt er seinerseits gar nicht auf den Gedanken, daß auch Bachmann der Unterstützung bedarf, das hängt sicherlich damit zusammen, wie im Nachwort des Briefwechsels vermutet wird, daß für ihn Bachmann als nicht-jüdische Dichterin im deutschen Literaturbetrieb ohnehin keine Widerstände zu überwinden und von sich aus Erfolg hätte (S. 221). Tatsächlich erfährt sie ja auch im Gegensatz zu ihm eine begeisterte Aufnahme in der Gruppe 47, die »Vereinnahmung der Dichterin und die Abweisung des Celanschen Tons« verdoppelte die reale Differenz ihrer Erfahrungsorte, formulieren Böschstein und Weigel.<sup>21</sup> Auch jetzt stellt sie ihr eigenes Werk hinter seins zurück und verzichtet zu seinen Gunsten auf eigene Möglichkeiten: »Ich habe meines lein Manuskript an einen Verlag natürlich nicht abgeschickt, weil ich nicht will, dass man uns noch einmal gegeneinander »ausspielt« und sich Niendorf wiederholt. Es war nicht meine Schuld, und Du hast es mir angelastet – wie würdest Du mich jetzt verurteilen?« (10.7.52) Auch hier muß man herauslesen, daß Celan klare Anforderungen in bezug auf sein Werk und dessen Priorität stellte.

Bei ihrem Wiedersehen in Niendorf scheint er ihr zum ersten Mal von Gisèle erzählt zu haben, sie schreibt dazu: »Ich sehe nur deutlich, dass unser erstes Gespräch all meine Hoffnungen und Bemühungen des vergangenen Jahres zunichte gemacht hat, dass Du mich besser verletzen konntest, als ich Dich je verletzte.« (10.7.52) Gerade sein langes Verschweigen muß sie getroffen haben. Offenbar warf er ihr sogar vor, obwohl er mit jemand anderem zusammen war, nicht bei ihm zu sein. Der nun zwar schwierige aber von beiden gewollte Versuch zur Freundschaft führt bis auf weitere Förderaktivitäten Bachmanns im folgenden Jahr ins Leere: der Kontakt bricht ab.

Allerdings sind Bachmanns zwei Gedichtbände von 1953 und 1956 eine Fortführung der Liebe mit anderen Mitteln, sie führen den brieflich so schwierigen und sogar unmöglichen Dialog in den Gedichten fort. Auch Bachmanns 1956/57 entstandenes Gedicht *Bruderschaft* (1/151) ist Ausdruck dessen, die Bezeichnung Bruder und Schwester markiert im übrigen auch zwischen Paul Celan und Nelly Sachs die Familie der Dichter.<sup>22</sup>

## Bruderschaft

Alles ist Wundenschlagen,  
und keiner hat keinem verziehn.  
Verletzt wie Du und verletzend,  
lebte ich auf dich hin.

Die reine, die Geistberührung,  
um jede Berührung vermehrt,  
wir erfahren sie alternd,  
ins kälteste Schweigen gekehrt.

Wie sehr Celan Adressat dieser Bände ist, kann jedoch außer ihm zu der Zeit niemand wissen. Celan seinerseits kauft sich Bachmanns zweiten Band selbst, nachdem er vom ersten noch ein Widmungsexemplar zugeschickt bekommen hatte, offenbar liegt auch ihm an dieser Form des Gesprächs.

Auch Werke wie etwa das Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan*, das im Mai 1957 erstmals gesendet wird, und das Celan 1958 als »so schön so wahr und schön« bezeichnen soll (S. 89, 14.3.1958), lassen sich nach dem Briefwechsel auf diese unglückliche Liebe beziehen, sagt Bachmann doch dazu, daß es einen »Grenzfall von Liebe« darstellt, »einen dieser seltenen ekstatischen Fälle, für die es tatsächlich keinen Platz in der Welt gibt und nie gegeben hat.« (wS 86; 23.3.1971) Der ekstatische Zustand lasse sich nicht in die Ordnung dieser Welt einfügen, deshalb sei eine Etablierung von Romeo und Julia etwa ausgeschlossen. Auch *Malina* sei ja die Geschichte einer alle Maße sprengenden Liebe, und sie behauptet: »Liebe ist ein Kunstwerk, und ich glaube nicht, daß es sehr viele Menschen können.« (wS 109; 5.5.1971) Bachmann scheint ihre Liebe zu Celan nicht nur als außergewöhnlich angesehen zu haben, sondern auch als Kunstwerk. Allerdings vielleicht für sie programmatisch wirklich nur lebbar außerhalb der wirklich gesellschaftlichen Realität, nur innerlich und in der Kunst, nach allen gescheiterten Versuchen. In jedem Fall läßt sich der Begriff des Exemplarischen auch anwenden auf den Anspruch an die Liebe.

Erst bei einer Tagung in Wuppertal im Oktober 1957 sollen sie sich wiedersehen und sofort ihre Liebesbeziehung wiederaufnehmen, doch auch jetzt kann es nur eine bedingte Erfüllung geben. Dieses Mal entflammt Celan in Liebe, schreibt ihr immerzu, schickt Bachmann ihr gewidmete Gedichte, Gedichte, die ihre Liebe und gemeinsame Momente thematisieren. Unter anderem:



Köln, Am Hof

Herzzeit, es stehn  
die Geträumten für  
die Mitternachtsziffer.

Einiges sprach in die Stille, einiges schwieg,  
einiges ging seiner Wege.  
Verbannt und Verloren  
waren daheim.

Ihr Dome.  
Ihr Dome ungesehen,  
ihr Wasser unbelauscht,  
ihr Uhren tief in uns.

Er ist beflügelt von dieser Auflösung der Grenzen zwischen Kunst und Leben. Jetzt lebt er die Liebe in der Literatur und die Literatur in der Liebe. Bachmann hingegen denkt an seine Familie, bittet Celan, Frau und Kind nicht zu verlassen, da sie ihn mit dem Gedanken an diese nicht umarmen könnte (28.10.1957). Sie schreibt: »Du hast mir gesagt, Du seist auf immer versöhnt mit mir, das vergesse ich Dir nie. Muß ich jetzt denken, daß ich Dich wieder unglücklich mache, wieder die Zerstörung bringe, für sie, und Dich, Dich und mich? Daß man so verdammt sein sollte, kann ich nicht begreifen.« Eine erfüllte gänzlich gelebte Liebe erscheint erneut unmöglich. Sie bittet im selben Brief Celan, ihre *Lieder auf der Flucht* noch einmal zu lesen: »in jenem Winter vor zwei Jahren bin ich am Ende gewesen und habe die Verwerfung angenommen. Ich habe nicht mehr gehofft, freigesprochen zu werden. Zu welchem Ende?« Das war immerhin Jahre nach dem Bruch und Celans Hochzeit, und sie verzweifelte immer noch daran. Hier zeigt sie eindeutig selbst an, daß ihr Schreiben Ausdruck ihrer Beziehung zu Celan ist. Dieser Gedichtzyklus endet mit folgendem Abschnitt:

Die Liebe hat einen Triumph und der Tod hat einen,  
die Zeit und die Zeit danach.  
Wir haben keinen.

Nur Sinken um uns von Gestirnen. Abglanz und Schweigen.  
Doch das Lied überm Staub danach  
wird uns übersteigen.

Das Liebesleid führt zu Dichtung, die überdauert. – Und dennoch war sie zum Zeitpunkt ihres Wiedersehens skeptisch bezüglich der Möglichkeiten des Gedichts. Sie behauptet 1961, seit fünf Jahren kein Gedicht mehr geschrieben zu haben, und zwar aus Verdacht »gegen dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern« (wS 25). Später erklärt sie, dieser Verdacht habe sich gegen das »Können« gerichtet (wS 40; Januar 1963), ein Können also, bei dem die Gedichte nicht mehr unbedingt aus der Erfahrung entspringen. Damit greift sie Celans Position gegen die Kunst und für die Dichtung auf<sup>23</sup>. Sie schreibt Celan am 3.9.1959 dementsprechend über ihre Zweifel beim Schreiben: »Ich denke und denke, aber immer in dieser Sprache, in die ich kein Vertrauen mehr habe, in der ich mich nicht mehr ausdrücken will.« (S. 121 f.) Das mag wohl auf die deutsche Sprache nach dem Nationalsozialismus gemünzt sein, mehr noch aber meines Erachtens auf ihre lyrische Sprache, die für sie eben noch, wie gerade zitiert, »dieses absolute glückliche Auftretenlassen von Worten und Bildern« bedeutet. Celan entwickelt um diese Zeit eine andere Dichtungssprache in seiner Lyrik, Bachmann distanziert sich vom Genre und konzentriert sich auf die Prosa, in die sie allerdings Lyrisches einfließen läßt.<sup>24</sup>

Celan weist Bachmanns Sorge um das Zerstörerische ihrer Liebesbeziehung zurück und hält diesem jetzt den Begriff der Wahrheit entgegen, als »Gegenbegriff: weil es der Grundbegriff ist« (31.10.57). Jetzt spricht er von »Bestimmung, vielleicht, Schicksal und Auftrag« und sieht damit nun wohl doch etwas Exemplarisches in ihrer Beziehung. Der von ihm behauptete Auftrag ihrer Beziehung wird wohl sein, die Schwierigkeiten der Zeit zu überwinden und Literatur zu machen. Literatur, die einen Weg zur Wahrheit findet, trotz der schwierigen Umstände und geschichtlichen Hintergründe. Literatur, die selbst Leben ist und dieses Leben gegen die erdrückende Zeit stellt.

Allerdings ist er auch jetzt noch nicht frei von Mißtrauen und wirft ihr in einer Nachschrift vor, daß er ein von ihr handgeschriebenes ihm geschicktes Gedicht nun zufällig in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* lesen mußte, »in diesem Umfeld«. Allerdings bittet er am nächsten Tag um Verzeihung für diesen Rückfall und seine Ungerechtigkeit. Er freut sich über sein Gedicht *Köln, Am Hof*, das er ihr verdanke: »Durch Dich, Ingeborg, durch Dich. Wäre es je gekommen, wenn Du nicht von den »Geträumten« gesprochen hättest. Ein Wort von Dir – und ich kann leben.« (1.10.1957) Hier erscheint Bachmanns Wort als Lebensvoraussetzung für Celan – und Leben als Dichten –, allerdings nicht unbedingt, wie im umgekehrten Fall in der Form ihrer Gedichte, sondern wohl eher als Inspiration und Befruchtung für seine eigene Dichtung, vielleicht im Gespräch. Doch sollte das nicht gering geschätzt werden.

Bachmann reagiert auf all die ihr zugeschickten Gedichte am 14.11.1957: »Ich habe Dir noch nicht gesagt, daß ich in den letzten zwei drei Jahren manchmal Angst hatte um Deine Gedichte. Jetzt ist sie mir genommen.« Das mag sich



darauf beziehen, daß sie die gleiche Skepsis, die sie gegenüber ihrer eigenen Lyrik oder der Lyrik allgemein gegenüber empfand, auch für Celans Werk hatte, also daß Celan in ihren Augen nicht mehr den gemäßen Ausdruck fand, sondern seinen Stil »konnte«. Mit den ihr nun gesandten neuen Gedichten verhielt es sich für sie wieder anders.

Celan schickt ihr ein Widmungsexemplar seines 1952 erschienenen Bandes *Mohn und Gedächtnis*, in dem er 22 Gedichte mit »f. D.« markiert: für Dich. Er schreibt, am 12.12.57: »Ich bin so erfüllt von Dir. Und weiß auch, endlich, wie Deine Gedichte sind.« Dieses *endlich* legt nahe, daß er erst jetzt beginnt, sie als Dichterin ernst zu nehmen. Und er bedauert das frühere Leid, er schreibt ihr am 23.11.1957: »Daß wir unsere Herzen damals zu Tode hetzen mußten, mit soviel Geringfügigem, Ingeborg! Wem haben wir gehorcht, sag, wem?«

Celan weiht seine Frau Gisèle in die wiederaufgenommene Liebesbeziehung ein, Bachmann will die Ehe nicht zerstören, und Gisèle erkennt in Bachmann die langjährige Leidende an, die Leidensgefährtin, die beiden lernen einander im kommenden Sommer kennen und schätzen. Für eine gewisse Zeit wird die Beziehung zwar nicht problemlos aber zumindest relativ harmonisch.

Ab Ende 1958 dann wird die Goll-Affäre mit fatalen Auswirkungen auf Celan vorherrschend: im Zusammenhang mit den Plagiatsvorwürfen Claire Golls steigert Celan sich in immer größere Verbitterung und überwirft sich mit vielen Freunden, die ihn in seinen Augen nicht, bzw. auf falsche Art unterstützen. Bachmanns Bitten, die Geschichten ihn nicht verfolgen zu lassen, laufen ins Leere. Sie hat im Sommer 1958 Max Frisch kennengelernt, bei dem sie sich aufgehoben, geliebt und verstanden fühlt (S. 94, 5.10.1958), die beiden ziehen zusammen, was Celan gutheißt. Wie Celans Frau kann auch Frisch die Liebe zwischen Bachmann und Celan akzeptieren, bittet nur darum, nicht ausgeschlossen zu werden. Eine Bitte, die einer harten Prüfung standhalten muß, als Celan einen Brief Frischs zur Goll-Affäre so auslegt, daß er auch Frisch als Verräter betrachtet und Ende 1959 kurzzeitig erneut den Kontakt zu beiden abbricht. Letztendlich, nach vielen Bemühungen aller, einigem Hin und Her und viel Verzweiflung kommt es zum endgültigen Abbruch des Briefwechsels. In einem nicht abgeschickten Brief vom 27.9.1961 schreibt Bachmann: »Das ist Dein Unglück, das ich für stärker halte als das Unglück, das Dir widerfährt. Du willst das Opfer sein, aber es liegt an Dir, es nicht zu sein [. . .] Aber das ist dann Deine Geschichte und wird nicht meine Geschichte sein, wenn Du Dich überwältigen läßt davon. Wenn Du eingehst darauf. Du gehst darauf ein. Das nehme ich Dir übel.« Sie nimmt es ihm übel, weil er damit dem Exemplarischen nicht mehr gerecht wird. Statt mit der Dichtung für die Wahrheit gegen den Faschismus – in Bachmanns übergeordnetem Sinne des Begriffs – zu kämpfen, verliert er sich in diesem Kampf und verliert auch die Dichtung aus den Augen. Celan schreibt kein Gedicht in dieser Krisenzeit.

In einem nicht datierten, aber eindeutig in diesen Zusammenhang gehörenden Entwurf (4/335) kritisiert Bachmann Celans Haltung auf das schärfste, indem sie sagt: »Auf das Opfer darf keiner sich berufen. Es ist Mißbrauch. Kein Land und keine Gruppe, keine Idee, darf sich auf ihre Toten berufen.« Zweifellos Celans Wahrheitsbegriff zitierend, weist sie diesen Anspruch zurück, »der beinah Opfer gewordene geht mit seinen Irrtümern weiter, stiftet neue Irrtümer, er ist nicht ›in der Wahrheit‹«. Und negiert damit einen entscheidenden Zug von Celans Poetik: »Es ist nicht wahr, dass die Opfer mahnen, bezeugen, Zeugenschaft für etwas ablegen, das ist eine der furchtbarsten und gedankenlosesten, schwächsten Poetisierungen.« Es ist nicht verwunderlich, daß sie diesen Entwurf nicht weiter verfolgte und bis zur Veröffentlichung brachte: Celan der Poetisierung zu bezichtigen, hätte ihm wohl bereits da den Todesstoß versetzt. In diesem Bewußtsein fügt sie an: »Aber die Schwierigkeit, das auszudrücken. Manchmal föhl ich ganz deutlich die eine oder andere Wahrheit aufstehen und föhle, wie sie dann niedergetreten wird in meinem Kopf von anderen Gedanken oder föhle sie verkümmern, weil ich mit ihr nichts anzufangen weiß, weil sie sich nicht mitteilen läßt, ich sie nicht mitzuteilen verstehe oder weil gerade nichts diese Mitteilung erfordert, ich nirgends einhaken kann und bei niemand.« Auch hier klingt an, daß sie ihren Rückhalt in Celan verloren hat, der doch zuvor ihre einzige Stütze in ihrem Glauben an das Andere war, wie sie ihm am 10.11.1951 geschrieben hatte.

Zwei Jahre nach diesem Zerwürfnis, 1963, kann Celan noch einmal den Kontakt aufnehmen, allerdings ohne Reaktion, und kommentiert diese Zeit anhand des gerade erschienenen Gedichtbands *Die Niemandrose*: »Das Dokument einer Krise, wenn Du willst – aber was wäre Dichtung, wenn sie nicht auch das wäre, und zwar radikal?« (21.9.1963) – Bachmann zieht kurz vor ihrem gewaltsamen Tod folgenden niederschmetternden Schluß: »Verstehen – das gibt es nicht. Offenheit ist nichts als ein komplettes Mißverständnis. Im Grunde ist jeder allein mit seinen unübersetzbaren Gedanken und Geföhlen.« (wS 122; 7.10.1972)

Die Differenz der Schicksale war nicht zu überbrücken für Ingeborg Bachmann und Paul Celan, sie konnten das Gespräch, das so sehr beschworene, nicht aufrechterhalten, vor allem nicht im direkt getauschten Wort, am ehesten noch in ihren Gedichten, die, mehr als zuvor erwartet, beidseitig den anderen aufgriffen. Zwar scheint in Bachmanns Werk Celans Person, seine Dichtung und Poetik deutlicher auf, auch mag Bachmann bei Celan, wie im Nachwort festgestellt wird (S. 219), stärker als Person und Begegnung denn als Dichterin präsent sein, dennoch wird in Zukunft sicher noch einiges in bezug auf Bachmann auch in Celans Gedichten herausgearbeitet werden.<sup>25</sup>

*II. Bachmann: »Das Gedicht an den Leser«.* – Bachmann hat einen undatierten Entwurf mit dem Titel *Das Gedicht an den Leser* verfaßt (4/307 f.). Dieser Titel



ist interessant, da er sich nach allem offensichtlich an Celan wendet, Celan schien eben der Leser zu sein, dem Bachmann sich zuschrieb. Ein anderer Satz von ihr läßt sich so tatsächlich verstehen, daß sie sich an ein einzelnes Du gerichtet hat, an Celan: »Der Schriftsteller – und das ist auch in seiner Natur – ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet, auf den Menschen, dem er seine Erfahrung vom Menschen zukommen lassen möchte.« (4/275 f.) Doch selbstverständlich läßt sich dieser Mensch im Singular ebenfalls als exemplarisch für ein Gattungsideal verstehen. Ich werde den Entwurf zum Großteil hier anführen, da er auf anrührende Weise das vom Briefwechsel Herausgestellte zusammenfaßt: »In dieser großen Kälte sollten wir uns kalt voneinander abgewandt haben, trotz der unstillbaren Liebe zueinander. Ich warf dir wohl rauchende Worte hin, verbrannte, mit bösem Geschmack, schneidende Sätze oder stumpfe, ohne Glanz. Als wollt ich dein Elend vergrößern und dich mit meinem Verstand ausweisen aus meinen Landen. Du kamst ja so vertraulich, manchmal plump, nach einem schönfärbenden Wort verlangend; auch getröstet wolltest du sein, und ich wußte keinen Trost für dich. Auch Tiefsinn ist nicht mein Amt. [I] Aber eine unstillbare Liebe zu dir hat mich nie verlassen, und ich suche jetzt unter Trümmern und in den Lüften, im Eiswind und in der Sonne die Worte für dich, die mich wieder in deine Arme werfen sollen. Denn ich vergehe nach dir. I. . .] Ich weiß nicht, was du willst von mir. Zu dem Gesang, mit dem du ausziehen könntest, um eine Schlacht zu gewinnen, taug ich nicht. Vor Altären ziehe ich mich zurück. Ich bin der Vermittler nicht. Alle deine Geschäfte lassen mich kalt. Aber du nicht. Nur du nicht. [I] Du bist mein Ein und Alles.«

Wir haben hier nicht nur die Trennungen trotz Liebe, Celans Untröstlichkeit und Tiefsinnigkeit, den von ihm ausgehenden literarischen Ansporn für Bachmann, seinen Krieg mit dem deutschen Literaturbetrieb, mit dem Deutschen schlechthin, wohl auch mit Claire Goll<sup>26</sup>, wir haben auch bereits Elemente aus Bachmanns Roman *Malina*, wo sie ebenfalls davon spricht, daß der Verstand die Liebe verdrängt. Hier steht in eins die »unstillbare Liebe« mit den trennenden Problemen, die ein Miteinander unmöglich und tatsächlich diese Liebe zu einer tragischen und durchaus exemplarischen machten.

*III. Zum biographischen Ansatz: ›Lebensschrift‹ und ›geistige, imaginäre Autobiographie‹.* – Was fangen wir jetzt mit dieser Geschichte an? Sie sollte uns ja nicht nur als Feuilleton interessieren, als Beispiel großer Dramen und Gefühle unter widrigen Umständen, als Erbauung – oder Abschreckung – für die Macht der Liebe oder alternativer Lebensmöglichkeiten. Wir wollen das Ganze ja unter dem Blickwinkel der Literaturwissenschaft betrachten. Auch in dieser Hinsicht hat sie jedoch etwas »Exemplarisches«, dem nachzugehen sich lohnt.

Und das läßt sich ausgezeichnet tun in der Auseinandersetzung mit der Poetik beider Schriftsteller in ihrer Haltung zum Biographischen. Es war wohl eher

ein Vorteil, daß der Briefwechsel als Informationsquelle für die doch recht geheimegehaltene Liebe bisher nicht zur Verfügung stand, so konzentrierte sich die Forschung auf die literarischen Texte<sup>27</sup>. Allerdings wurde auch da der biographischen Versuchung oft nicht widerstanden. Im Jahr 2000, also als die biographischen Hintergründe bereits viel von sich reden gemacht hatten, allerdings nur eine sehr schmale Basis außerhalb der literarischen Texte dafür öffentlich zugänglich war, geißelte Marlies Janz die haltlosen Vermutungen, die aus einer riskanten Vermischung von biographischen und intertextuellen Aspekten in der Interpretation herrühren. Sie kritisierte, daß dadurch »Dichtung als Dichtung eskamotiert« werde,<sup>28</sup> und warnte am Beispiel einer solcherart fehlgeleiteten Interpretation: »Daß nicht nur der falsche biographische Bezug des Gedichts auf Bachmann, sondern auch der richtige auf Demus für das Gedicht letztlich unerheblich bleibt, weil Celans keineswegs ›verschlüsselndes‹ Verfahren jedes biographische Du transformiert in das einmalige, nur hier und jetzt präsenste Du des einzelnen Gedichts, das sich *poetisch* konstituiert und die *poetische* Autobiographie fortzuschreiben hilft (im *Meridian* ist dieser Prozeß vielfach umschrieben), sollte vielleicht Anlaß dazu geben, auf die Erschließung biographischer Referenzen *aus* den Gedichten in Zukunft ganz zu verzichten.«<sup>29</sup> Grundsätzlich stimme ich dieser Position weiterhin zu, wenn Janz auch die Bedeutung der Beziehung für beide unterschätzt und ihre These eines nur einseitig stattgehabten literarischen ›Dialogs‹<sup>30</sup> sich in der behaupteten Rigorosität wohl noch als falsch erweisen wird.

Ich möchte jedoch diese Kritik des biographischen Ansatzes weitertreiben, wie ja auch beide Autoren selbst es unermüdlich getan haben, obwohl sie selbstverständlich ›biographische‹ Gedichte und Prosa geschrieben haben, wie schon die Bedeutung von Orten, Begegnungen, Daten in ihren Werken offenkundig macht. Das von Janz genannte Problem drängt sich beim Biographischen immer wieder auf, auch wenn die Biographie auf festerem Boden ruht: *Dichtung als Dichtung* wird eskamotiert. Deshalb, und eben nicht nur aus Privattümelei oder Scheu, wollen Schriftsteller in der Regel nicht autobiographisch gelesen werden.

Paul Celan hat für seine Dichtung in einer direkten Verdeutschung von *Biographie* den Begriff »Lebensschrift« geprägt,<sup>31</sup> und Bachmann sprach von *Malina* als einer »geistigen, imaginären Autobiographie« (wS 72; 23.3.1971), die sie nicht mit einer herkömmlichen verwechselt wissen wollte. Diese Begriffe sollen im folgenden poetologisch entwickelt werden.

Der biographischen Eindeutigkeit steht die wesentliche Vieldeutigkeit der Poetik Celans und auch Bachmanns entgegen. Dichtung eröffnet einen Spielraum zwischen Sprechendem und Sprache, eine Wechselwirkung zwischen Sprachform und Lebensform. Bereits Peter Szondi hat mit Bezug auf Celans Gedichte die Frage gestellt, »ob der Fremdbestimmung, den realen Bezügen,



nicht eine Selbstbestimmung die Waage hält: die Interdependenz der einzelnen Momente im Gedicht, die auch jene realen Bezüge nicht unverändert läßt.«<sup>32</sup> Die Entwicklung einer Sprachform wirkt auch zurück auf die Lebensform, auf die historische Erfahrung und Wahrnehmung. Daß sowohl Celan als auch Bachmann einen solchen Anspruch stellten, wird wohl niemand bezweifeln. Nur so auch läßt sich folgender Satz Celans in einem schwachen Moment aus dem Briefwechsel deuten: »was soll das Schreiben – und was soll der, der sich ins Schreiben hineingelebt hat?« (20.7.59) Ohne eine solche Wirkung ergibt das Schreiben für ihn keinen Sinn, und Schreiben fällt in eins zusammen mit Leben. Sein Leben ist dementsprechend vom Schreiben und auch vom Geschriebenen geprägt, es ist bekannt, daß Celan sich von Daten, damit meint er auch Gedichte, herschreibt<sup>33</sup>. Gerhart Baumann berichtet: »Rainer Maria Rilke, bei dem der Mensch völlig im Dichter aufgegangen, behielt für Celan stets etwas Beispielhaftes.«<sup>34</sup> Und damit sind wir auch wieder beim Exemplarischen, das wir nicht aus den Augen verlieren sollten. Denn auch Bachmann meint wohl mit dem Exemplarischen dieses Aufgehen des Menschen im Dichter, was sie für Celan und sich selbst in Anspruch nimmt. Sie verkörpern beide dieses Dichterideal in ihrer Lebensführung. Und damit ist ein Anspruch an den Menschen verbunden, dem zunächst bei Celan nachgegangen werden soll.

Ein Gedicht ist für Celan immer direkte Manifestation des Menschen, wie sein Satz bezeugt: »es gibt wenig Menschen. Darum gibt es wohl auch so wenig Gedichte.« (III/178) In einem Gedicht schlägt sich der Moment des Menschseins nieder. Doch wenn er auch auf der Historizität eines jeden Gedichts besteht, so wendet er sich rigoros gegen Entstehungsgeschichte, er insistiert: «!Nirgends von der Entstehung des Gedichts sprechen; sondern immer nur vom entstandenen Gedicht!«<sup>35</sup> Das Gedicht soll Ausgangspunkt sein, in das sich auch der Leser einschreibt und mit dem er sich fort schreibt, statt es als einen Endpunkt zu sehen. Denn ein Gedicht ist selbst lebendig für ihn, wie folgendes Zitat belegt: »Gedichte sind nicht herstellbar; sie haben die Lebendigkeit sterblicher Seelenwesen –«, und er führt das fort: »Die Gegenwart des Gedichts ist – und das ›hat‹ nichts mit biographischen Daten zu ›tun‹, das Gedicht ist Lebenschrift – die Gegenwart des Gedichts ist die Gegenwart einer Person.« (113).

Wenn also hier ein Gegensatz von Biographie und Person behauptet wird, muß Celans Personbegriff, der ja so eng mit dem Gedicht verknüpft ist, an dieser Stelle wenigstens skizziert werden. Das »Personhafte« (III/188) der Sprache bedeutet bei Celan auch, daß der Dichter dem Gedicht mitgegeben bleibt, *Lebenschrift* beinhaltet, daß das Gedicht gelebt werden muß. Celan fragt sich sogar, ob nicht gewisse Gedichte besser *ungeschrieben* geblieben wären, denn sie sind jetzt entscheidende Lebensstationen, auch Prüfungen, intensives, verdichtetes Leben, er formuliert: »Gedichte sind Engpässe: du mußt hier mit deinem Leben hindurch« (118/120). Dichtung ist für ihn der »Ort, wo die Person

sich freizusetzen vermochte« (III/195). Für Celan muß im Personbegriff auch Martin Bubers *Dialogisches Prinzip* mitgedacht werden, dessen Bedeutung für Celans Poetik gar nicht hoch genug eingeschätzt werden kann. Wie Celan in einer Notiz bemerkt: »-i- Das Gedicht als Personwerdung des Ich: Im Gespräch – die Wahrnehmung des anderen und Fremden. Das aktive Prinzip also ein so oder so gesetztes (besetzbares) Du.« (191) Für Buber wird nur das dialogische, also das in der *Ich-Du-Beziehung* stehende Ich zur Person, im Gegensatz zum anders gearteten Ich der *Ich-Es-Beziehung*. Im Person-Augenblick wird die Welt zur Anrede der absoluten Person Gottes, welcher der Mensch Antwort geben soll.<sup>36</sup>

Interessant ist ebenfalls der lateinische Ursprung des Wortes: Person bezeichnete die Maske des Schauspielers, die allerdings nicht in erster Linie mit dem heutigen Begriff der Maskierung in Verbindung zu bringen ist, sondern wahrscheinlich von »personare«, also »hindurchtönen«, kommt<sup>37</sup>. Aus diesem Grund werden in der Welt der Musik die Resonanzkörper im Kopfraum als *Maske* bezeichnet, durch welche die Stimme an Tragfähigkeit gewinnt. *Per sona* bedeutet dementsprechend, daß der Ton durch die Maske verstärkt hindurchgeht, und so wird Celans dazu analog vorgenommene Gleichsetzung der Person mit dem Gedicht verständlich: Sie bedeuten beide die Umsetzung und Wahrnehmbarmachung des Menschen: *Durch den Ton* erscheint die Person in der Begegnung. Die Person ist durchklungen, sie ist Person, da sie Resonanz ist, im Austausch steht mit der Umwelt. Celan vermerkt diese Wechselbeziehung und Vergegenwärtigung von Person und Sprechen im Gedicht explizit: »Im Gedicht: Vergegenwärtigung einer Person als Sprache, Vergegenwärtigung der Sprache als Person –« (114). Auch die Bindung der Person an das Gedicht über den Begriff der Stimme findet Erwähnung: »Das Sinnliche, sinnfällige [sic] der Sprache ist das Geheimnis der Gegenwart einer Stimme (Person)« (114).

Die Person hat für Celan in ihrer Gegenwärtigkeit eine Geheimnis-Dimension, sie geht über das Wißbare des Biographischen hinaus. Diese Person bleibt offenbar mit dem Gedicht gekoppelt, denn man kann dem Gedicht über die Person Gewalt antun: »Geheimnis der Person – Darum sucht, wer das Gedicht zerstören will, die Person zu vernichten –« (91). Es gilt also ein gewisses Geheimnis des Personhaften des Gedichts zu bewahren, sowohl zum Schutz der Person des Dichters, zum Schutz der Dichtung selbst, als auch zum Schutz der Person überhaupt. Er wird jedoch mit diesem an die Person gekoppelten Gedicht wohl gar nicht das konkrete Gedicht meinen, sondern – wie er in seiner *Meridian*-Rede sagt (III/199) – das absolute Gedicht, das es gar nicht geben kann, das nur als Anspruch mit jedem Gedicht in die Welt gesetzt wird. Ein *unerhörter Anspruch*, wie Celan formuliert, absurd, dem er sich mit seiner Dichtung verschreibt und mit dem er einen Freiraum offenhalten möchte, der für ihn als Dichterisches mit dem Menschlichen zusammenhängt. Auch wenn Celan



Bachmanns Ausdruck des Exemplarischen zunächst zurückgewiesen hat, so denke ich, daß er seine als Lebensschrift verstandene Dichtung durchaus für exemplarisch hielt, für beispielhaft in bezug auf den für ihn wesentlichen Anspruch an den Menschen.

Allerdings erhebt Celan selbst einen Einwand, denn dieser Menschheitsanspruch ist in seiner Personhaftigkeit gebunden: »aber: Frage nach Grenze und Einheit der Person« (S. 116). Und diese Bindung liegt im Dialogischen Prinzip. Celan fragt sich also bei diesem Aufgehen der Person in der Ich-Du-Beziehung nach der Definition des Ich und vermutet das Gedicht als eine solche Ich-Suche, wobei das Ich, wie in der Folge dieser Notiz deutlich wird, durch den Tod Einheit und Grenze erhält und das dialogische Prinzip für die Offenheit der Grenze steht. Häufig macht es einem die Biographie schwer, diese Offenheit zu bewahren, doch das Gedicht steht dafür.<sup>38</sup>

Wenn Celan sich also gegen Biographie wendet, so, weil er beachtet wissen will, daß das Gedicht nicht Ausdruck biographischer Daten ist, sondern daß das Gedicht in diesem derart aufgeladenen Sinn als Anspruch selbst erst das Leben ist. Er spricht hier nicht lediglich von einer konkreten Anhäufung von Worten, diese stehen nur für einen Anspruch ein. Das Gedicht ist lebendige Schrift, »Lebensschrift«.

Auch Ingeborg Bachmann wendet sich immer wieder gegen das Biographische. Zwar bezeichnet sie die Rückführbarkeit auf Biographisches in ihrem Werk als »selbstverständlich«, aber sie erwähnt ebenso ihr Mißtrauen gegenüber »der Bekenntnis- und Erlebnisdichtung« und hält »die ungegorene Subjektivität in der Lyrik [für] eine Gefahr« (wS 12; Anfang 1955). Und wenn sie von *Malina* sagt: »Ausdrücklich eine Autobiographie, aber nicht im herkömmlichen Sinn. Eine geistige, imaginäre Autobiographie« (wS 72; 23.3.1971)<sup>39</sup>, so meint sie damit »den geistigen Prozeß eines Ichs [ . . . ], aber nicht das Erzählen von Lebensläufen, Privatgeschichten und ähnlichen Peinlichkeiten.« (wS 88; 23.3.1971). Der geistige Prozeß hängt wohl auch zusammen mit biographischen Erlebnissen, aber er ist etwas anderes. Und er manifestiert sich beim Schriftsteller in der Sprache, in seinen Texten. Von diesen sollte man ausgehen, nicht von den Lebensdaten. Wenn man den Gedanken der Lebensschrift aufgreift, so sind eben gerade die Texte die Lebensdaten, über die sich der Dichter/die Dichterin konstituiert.

Beim Schreiben geht es für Bachmann um »eine einzige Bemühung [ . . . ]: die um die Sprache. [ . . . ] Wenn die Sprache eines Schriftstellers nicht standhält, hält auch, was er sagt, nicht stand.« (wS 11; Anfang 1955) Sie setzt also nicht bei klar kommunizierbaren Ansichten an, sondern bei dem sprachlichen Ausdruck. Sie bezeichnet es dementsprechend als »intellektuelle Redlichkeit«, keine Pseudoprobleme zu beschreiben, denn ein wirkliches Problem sei »eben indiskutabel im besten Sinn. Und die einzige Antwort darauf ist die Arbeit, das Werk oder

das Gelingen dieses Werks« (*wS* 66; 29.5.1969). Was sie unter dieser Bemühung um die Sprache versteht, wird aus anderen Aussagen deutlicher. 1955 spricht sie noch von einem »Mysterium« bezüglich der »merkwürdige[n] Beziehung zwischen zeitgebundenen Motiven, zeitgebundenen Sprachmitteln und dem absoluten Charakter eines Gedichts – sagen wir eines gelungen Gedichts« (*wS* 11). Das Mystische ist ihr sehr wichtig, sie streicht es sowohl bei Musil, bei Wittgenstein und bei Pascal heraus (4/98). Von Wittgenstein zitiert sie hierzu: »Daß die Welt sprechbar – also abbildbar wird –, daß Sagbares möglich ist, ist erst durch das Unsagbare, das Mystische, die Grenze oder wie immer wir es nennen wollen, möglich.« (4/116) Wobei sie Wittgensteins Bedeutung, genau wie Musils, gerade in der Verbindung der, wie sie sagt, extremen Tendenzen der geistigen Strömungen des Westens sieht, dem Analytischen und dem Bemühen um das Unsagbare. Bei Pascal geht es ihr um die »Mystik des Herzens«, »die mystische Wirklichkeitserfahrung der ganzen Person, die vor oder hinter dem Denken steht«, ohne welche laut Pascal eine Philosophie »keine Stunde Mühe wert« sei (4/117).

Dieses Mystische scheint für sie dementsprechend auch in der Beziehung des Schriftstellers zur Sprache auf, sie ist nicht einfach Mittel, um eine Meinung auszudrücken: »Ich glaube weniger, daß ich sie [den Inhalt der Versel] verrätselse, die Sprache allein ist schon etwas so Rätselhaftes. Und wenn man Gedichte schreibt oder Prosa schreibt, »bedient man sich ja nicht der Sprache. Ich meine, der Sprache bedient sich vielleicht der Journalist oder jemand, der bestimmte Ansichten zu verlautbaren hat. Ein Schriftsteller kann sich der Sprache überhaupt nicht bedienen l. . l.« (*wS* 83; 23.3.1971) Sprache ist für einen Schriftsteller nicht einfach Kommunikationsmittel, sie ist überhaupt kein Mittel für etwas anderes – in der Sprache entsteht der Sinn, Bachmann lebt in der Sprache selbst. Für Ansichten und Meinungen hat sie hingegen nicht viel übrig (vgl. *wS* 44; Januar 1963). Weil in der Meinung unweigerlich die Phrase regiere, wie sie behauptet, verweigert sie eine solche Kundgebung von Meinung zur Gesellschaft. Sie als Schriftstellerin müsse diese *ausdrücken* (*wS* 91; 23.3.1971), nur in der künstlerischen Darstellung meint sie der Korrumpierung durch die Aktualität zu entgehen und statt dessen die Aktualität korrumpieren zu können (vgl. *wS* 92; 23.3.1971). Bachmann wendet sich vehement gegen vorgefundene Sprache, die sie als »Phrasen« bezeichnet und die ein Schriftsteller »zerschreiben« müsse, »vernichten« müsse, wenn das Geschriebene standhalten wolle (4/297; 2.5.1972).<sup>40</sup> Das führe dazu, daß wirklich Geschriebenes vielen rätselhaft erscheine, es tatsächlich aber weniger rätselhaft als das vorgefabrizierte Zusammengeredete sei (*wS* 84; 23.3.1971). Als rätselhaft kann Bachmann die vorgefabrizierte Sprache bezeichnen, weil diese eben keinen Wahrheitsgehalt im Sinne des lebendigen, gelebten Wortes hat, nur dieses letztere hat Bedeutung. Doch damit spricht sie ganz und gar nicht für »das Privatime von Denken«, ganz im Gegen-



teil sei sie ausgesprochen politikinteressiert, was sich ihres Erachtens auch in ihren Schriften zeigen müsse (*wS* 43; Januar 1963).

Die wirklich großen Leistungen in der Literatur kämen laut Bachmann nicht durch Stilexperimente zustande, sondern durch »ein neues Denken«, das zu neuen Erkenntnissen führe. Nur aufgrund eines solchen neuen Denkens, das für Bachmann eines moralischen Rucks bedarf, werde auch eine neue Sprache entwickelt, die der Wirklichkeit gerecht werde. Die Sprache selber ohne die entsprechende Erfahrung kann keine Erkenntnis bringen, ein bloßes Hantieren entlarve sich schnell selbst (Frankfurter Vorlesungen, 4/191 f.). Eine solche neue Dichtung, die aus einem neuen Denken gegenüber einer neuen Wirklichkeit resultiere, erziehe laut Bachmann »zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein«, und zwar erziehe sie jeden einzelnen sowie die Gesellschaft (4/195 und *wS* 139; Mai 1973). Das behauptet sie noch kurz vor ihrem Ende.

Die Literaturforschung kann für Bachmann die Literatur nicht fassen, da es kein objektives sondern nur ein lebendiges Urteil über Literatur geben könne (4/259, 268), häufig tut sie ihre Literaturwissenschaftsskepsis kund. Die Literatur lasse sich nicht endgültig einordnen, das bringt Bachmann zu ihrem Gedanken der utopischen Literatur. Die Literatur in Bachmanns Sinn setzt gegen die schlechte Sprache des Lebens ein Utopia der Sprache. Die Literatur hält sie für rühmend »wegen ihres verzweiflungsvollen Unterwegsseins zu dieser Sprache«, sie sei »nur darum ein Ruhm und eine Hoffnung der Menschen« (4/268). Das hält Bachmann für die Aufgabe der Literatur, sich der nur erahnten Sprache und immer nur erahnbaren Sprache zu nähern, und in der Dichtung scheint sie als Fragment auf, wenn der Mensch in einer Zeile etwa »zur Sprache gekommen« (4/270) ist. Bachmann fordert ein Aufmerken auf den »Grenzfall«, ein »bis zum Äußersten gehen«, sie will »die Grenzen überschreiten, die uns gesetzt sind« (4/276). Dichtung also eröffnet eine erstrebenswerte Dimension, eine utopische zwar, aber damit ermöglicht sie die Erweiterung des Menschlichen: »Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; daß wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.« (4/276)

Ich denke, daß wir hiermit abschließend wieder auf die Liebesbeziehung zwischen Bachmann und Celan zurückkommen, und daß Bachmann wahrscheinlich in diesem Sinne bereits lange vor der Ausformulierung solcher Gedanken ihr *Exemplarisches* vermerkte. Auch Celan spricht in seiner *Meridian*-Rede vom Utopischen, eine Korrespondenz zu Bachmanns Überlegungen besteht auch hier. Beide stellen einen absoluten Anspruch an die Dichtung, diesen haben sie kon-

sequent verfolgt, und für ihn leben sie. Heute herrscht größere Skepsis gegenüber solch erhabenen Ansprüchen, die leicht als Pathos abgetan werden. Andererseits muß man sich fragen, ob nicht das, was man gerne *Größe* genannt hat, und was in der Literatur fraglos Celan und Bachmann zugesprochen wird, nur in Zusammenhang mit großen Ansprüchen erreicht werden kann, und was die heutige Zeit verliert, wenn sie sich dem verweigert. Es ist jedenfalls vor allem dieser Anspruch, der Celan und Bachmann bis ans Ende verbindet, über Phasen der Entzweiung hinweg. In ihrem Werk lebt er fort.

### Anmerkungen

---

- 1 *Herzzeit. Ingeborg Bachmann - Paul Celan. Der Briefwechsel*, mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange, hg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann, Suhrkamp, Frankfurt/Main 2008. – Hierauf beziehen sich die Seitenangaben im Text.
- 2 Trotz Elfriede Jelineks Tirade gegen Frisch auf ihrer Homepage vom 14.9.2008: *Krankheit und der moderne Mann*. Ich halte ihre sicherlich provokant gemeinte Konzentration auf einen Gegensatz »gesund«–»krank« für ausgesprochen problematisch und der Dichtung abträglich.
- 3 Helmut Böttiger, in: *SZ*, 30.8.2008.
- 4 Andrea Stoll, in: *FAZ*, 10.8.2008.
- 5 Siehe dazu Monika Albrecht, Dirk Götsche (Hg.): *Bachmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2002, S. 283. – Hier ist nicht beabsichtigt, sich ausführlich zur Celan- und Bachmann-Forschung in Beziehung zu setzen.
- 6 Ingeborg Bachmann wird zitiert nach folgender Ausgabe: *Werke*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, Clemens Münster, München-Zürich 1993 (1978), zukünftig im Text mit Band- und Seitenangabe, hier: 3/195.
- 7 Wie auch die Herausgeber anmerken, *Herzzeit*, S. 224.
- 8 Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum, München-Zürich 1983, S. 69 (die Sigle *wS* mit Seitenangabe bezieht sich auf diese Ausgabe). – Françoise Rétif verweist auf die besondere Art und Bedeutung von Bachmanns Aufgreifen anderer Texte, sie hole derart Texte ins Leben zurück und überschreite die Grenzen individueller Autorschaft, was bei ihr durchaus poetologisches Programm sei; vgl. Françoise Rétif: *Ingeborg Bachmann*, Berlin-Paris 2008, S. 28–31.
- 9 Es ist bemerkenswert, daß selbst über so klare faktische Zusammenhänge wie die Frage der Entwicklung des Gedichteschreibens in der Bachmann-Forschung Uneinigkeit besteht. Das hängt sicher neben dem lange nicht zugänglichen Nachlaß damit zusammen, daß Bachmann selbst von »Umzug im Kopf« und »Übersiedlung« von Dichtung zu Prosa gesprochen hat, so daß häufig eine klare Einteilung von früherer Lyrikerin und späterer Prosaistin vorgenommen wird. Diese läßt sich so jedoch nicht halten. Françoise Rétif (*Ingeborg Bachmann*, S. 18) betont, daß Bachmann von Anfang bis Ende beides geschrieben habe, Sigrid Weigel spricht eher von einem anfänglichen Nebeneinander der Gattungen und einer Konzentration auf die Prosa nach 1961, von wenigen Ausnahmen abgesehen (Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann*.



- Hinterlassenschaft unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, S. 47 f.). Alle betonen jedoch das Poetische auch ihrer Prosa.
- 10 So sagt sie etwa am 25.11.1964, daß sie Gedichte nicht liebe, sie wenig und nicht gerne lese (*WS* 47).
- 11 Auch wenn die Herausgeber in ihrem Nachwort postulieren: »Das ›Exemplarische‹ ihrer Beziehung und ihres Briefwechsels (Nr. 18 und 19) ist beiden Schreibenden bewußt gewesen.« (*Herzzeit*, S.224).
- 12 Siehe zur Wiener Zeit Celans Peter Gofkens, Marcus G. Patka: ›*Displaced*‹. *Paul Celan in Wien 1947-1948*, Frankfurt/Main 2001.
- 13 Diese Widmungen sind allerdings nur bedingt beweiskräftig, wie Barbara Wiedemann betont: *Paul Celan und Ingeborg Bachmann: Ein Dialog? In Liebesgedichten?*, in: Dieter Burdorf (Hg.): ›*Im Geheimnis der Begegnung*‹. *Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, Institut für Kirche und Gesellschaft Iserlohn 2003, S. 23.
- 14 Rétif: *Ingeborg Bachmann*, S. 27.
- 15 Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung Vorstufen Materialien*, hg. von Bernhard Böschstein, Heino Schull, Frankfurt/Main 1999, S. 191.
- 16 Luigi Reitani weist hin auf den »Gegensatz zwischen Weigel und Celan«. Bachmann lebte damals in Wien mit Hans Weigel, einer entscheidenden Figur der österreichischen Nachkriegsliteraturzene. Selbst Jude, wollte Weigel eine jüdische Frage für Österreich nicht gelten lassen und vertrat die These der Opferrolle Österreichs. Vgl. Reitani: *Annäherung und Widerstand. Paul Celans Spuren in der Lyrik Ingeborg Bachmanns*, in: Burdorf: ›*Im Geheimnis der Begegnung*‹, S. 88. – Zu Hans Weigel s. Andrea Stoll, in: *FAZ*, 10.8.2008.
- 17 Theodor W. Adorno: *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 10.1, Frankfurt/Main 1977 (1951, Vortrag 1949), S. 30.
- 18 Vgl. Andrea Stoll, in: *FAZ*, 10.8.2008.
- 19 Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt/Main 1986, Bd. III, S. 199. Nachweise im Text mit (römischer) Band- und Seitenangabe.
- 20 Siehe auch Klaus Briegleb: *Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952-1964/65). Eine Skizze*, in: Bernhard Böschstein, Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*, Frankfurt/Main 1997, S. 51: Bachmann behauptete gegenüber Richter, daß Celan bessere Gedichte als sie selbst schreibe.
- 21 Sigrid Weigel, Bernhard Böschstein: *Paul Celan/Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation*, in: Ebd., S. 12.
- 22 Vgl. den Briefwechsel *Paul Celan Nelly Sachs Briefwechsel*, hg. von Barbara Wiedemann, Frankfurt/Main 1993, etwa den Brief von Sachs an Celan vom 10.5.1960.
- 23 Siehe dazu die sogenannte *Meridian*-Rede, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 187-202.
- 24 Siehe dazu Thomas Sparr: *Metaphorische Gedankenstriche zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan*, in: *Poetische Korrespondenzen*, S. 185 f., der behauptet, daß Bachmann das Zerstörende nicht in ihre Lyrik aufnahm. Er fährt fort: »Celan überwand diese innere Schwäche innerhalb seiner Lyrik, während Bachmann die Gattung wechselte, dabei aber zugleich die Lyrik zu einem Teil ihres epischen Werks machte.« Doch, wie bereits gesagt, ist das eine zu extreme Position, da Bachmann ja durchaus noch Gedichte schrieb, wenn auch nurmehr vereinzelt veröffentlichte. Auch kann man diesen veröffentlichten Gedichten sicher nicht absprechen, Zerstörendes aufgegriffen zu haben.
- 25 Bisher jedoch haben die Interpreten diese Seite des Dialogs nicht überzeugend belegen können, auch die Beiträge im von Burdorf 2003 herausgegebenen Band

- zum Thema (»*Im Geheimnis der Begegnung*«) kommen insgesamt zu einem skeptischen Urteil zum Dialog. Lediglich Lydia Koelle behauptet, daß ein intertextueller Dialog »unbestritten« bestehe, überzeugend herausarbeiten konnte sie ihn jedoch ebenfalls nicht (Lydia Koelle: »... *hier leb dich querdurch, ohne Uhr*«. *Der ›Zeitkern‹ von Paul Celans Dichtung*, S. 45–67). Der Briefwechsel wird in dieser Hinsicht eventuell eine Verschiebung im Urteil bewirken.
- 26 Peter Horst Neumann (in: *Ingeborg Bachmanns Fragment ›Das Gedicht an den Leser‹ - eine Antwort auf die ›Sprachgitter‹-Gedichte Paul Celans*, in: *Poetische Korrespondenzen*) bezeichnet Bachmanns Text als einen poetologischen Liebesbrief und vermutet, daß er durch Celans Gedichtband *Sprachgitter* 1959 angeregt wurde, da seine entworfene Poetik eher der Celans als Bachmanns gleiche. Allerdings dürfte der Austausch zur Goll-Affäre ein noch wesentlicherer Impuls gewesen sein, da diese zeitlich nicht weit zurück lag. 1959 bis 1961 ist die wahrscheinliche Entstehungszeit.
- 27 So meinen auch Weigel/Böschstein: *Paul Celan/Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation*, S. 9.
- 28 Marlies Janz: *Text und Biographie in der Diskussion um Celan-Bachmann*, in: *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*, hg. von Andrei Corbea-Hoisie, Konstanz 2000, S. 68.
- 29 Ebd., S. 64.
- 30 Vgl. ebd., S. 66.
- 31 Ich habe diesen Begriff bei Celan bereits vor langer Zeit herausgearbeitet und werde im folgenden Elemente dieser Studie wieder aufgreifen; vgl. Marko Pajević: *Paul Celan: (Ich kenne dich. Das Gedicht als ›Lebensschrift‹*, in: *Paul Celan. Biographie und Interpretation. Biographie et interprétation*.
- 32 Peter Szondi: *Eden*, in: *Celan-Studien*, hg. Jean Bollack, Frankfurt/Main 1972, S. 120 f.
- 33 Siehe dazu Jacques Derrida: *Schibboleth. Pour Paul Celan*, Paris 1986.
- 34 Gerhart Baumann, *Erinnerungen an Paul Celan*, Frankfurt/Main 1986, S. 107. Auch ansonsten finden sich bei Baumann viele Bemerkungen zu Celans Zurückhaltung bezüglich biographischer Hinweise, etwa auf S. 9 f., 31, 37.
- 35 Celan: *Der Meridian. Endfassung Vorstufen Materialien*, S. 94. (Hierauf beziehen sich die folgenden Seitenangaben – ohne »S.« – im Text.) Damit wendet sich Celan auch gegen Gottfried Benn, der von der Herstellung von Gedichten sprach und dabei ebenfalls formulierte: »seine Worte kennen« (Gottfried Benn: *Probleme der Lyrik*, Wiesbaden 1951, S. 18–21).
- 36 Martin Buber: *Das Dialogische Prinzip* (1973), S. 65, und *Die chassidische Botschaft*, in: *Werke*, Bd. 3, München-Heidelberg 1963.
- 37 »Person« ist ein sehr unklarer Ausdruck, der eine wechselvolle und widersprüchliche Bedeutungsgeschichte hinter sich hat. Für die Darstellung dieser Geschichte verweise ich auf Ralf Konersmann: *Person. Ein bedeutungsgeschichtliches Panorama*, in: *Internationale Zeitschrift für Philosophie*, 2/1993. Celans Verwendung des Begriffs plaziert ihn in der Traditionslinie, die auf Boethius zurückgeht und Person als »unteilbare Substanz eines vernünftigen Naturwesens« versteht.
- 38 Auch Dieter Burdorf verweist darauf, daß die Dialogik bei Celan und Bachmann gesucht wurde, jedoch nicht unbedingt als Lebensform verwirklicht wurde, in: »*Im Geheimnis der Begegnung*«. *Zur Poetik Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*, S. 7–19.
- 39 Bachmanns Freundin und Herausgeberin Christine Koschel hält das Adjektiv »imaginär« dabei lediglich für ein Schutzwort (Christine Koschel: *Malina ist eine einzige Anspielung auf Gedichte*, in: *Poetische Korrespondenzen*, S. 18.



40 Ähnliche Vorstellungen finden sich bei Ilse Aichinger, Bachmanns Freundin; vgl. Marko Pajević: »Am Rand«. *Misstrauen als Engagement in der Poetik Ilse Aichingers*, in: *Ilse Aichinger*, hg. von Ingeborg Rabenstein-Michel, Erika Tunner, Françoise Rétif, Würzburg 2009.