

---

*Hannah Fissenebert*

## Undine spricht

*Ingeborg Bachmanns »Undine« im Kontext ihrer medialen Genese*

---

Ingeborg Bachmanns bekannter Text *Undine geht* von 1961 wurde bereits zur Zeit seiner Erscheinung kontrovers diskutiert. Dazu trug auch bei, dass der Text in den autobiographisch orientierten Band *Das dreißigste Jahr* aufgenommen wurde. So wurden im Feuilleton gerne Bezüge zur Person der Autorin hergestellt und auch der dem Erzählband zugrunde liegende Wechsel von Lyrik zu Prosa erweckte insgesamt große Aufmerksamkeit.<sup>1</sup> Bachmann ist zu dieser Zeit bereits fest etabliertes und mehrfach ausgezeichnetes Mitglied der Gruppe 47, die sich den Schwierigkeiten eines Sprechens in deutscher Sprache nach Auschwitz widmete.<sup>2</sup> Auch in ihren Texten sowie in den Frankfurter Vorlesungen werden Verstummen und Schweigen thematisiert; dies meint aber nicht wie etwa bei Paul Celan die Sprachlosigkeit, sondern die Suche nach einem nicht alltags-sprachlichen Reden und nach einer Sprache als Utopie.<sup>3</sup> So wird *Undine geht* mitunter als Verhandlung einer existentiellen »Sprach- und Wahrnehmungskrise« verstanden.<sup>4</sup> Hier verabschiedet sich die mythisch-märchenhafte Protagonistin aus der Kommunikation mit ihrem menschlichen Gegenüber Hans.<sup>5</sup>

Die Sprache, so die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen, ist jedoch noch auf einer weiteren Ebene von Relevanz: *Undine geht* wurde zuerst im Radio gesendet und steht somit in der Nähe des Hörspiels. Auch wenn *Undine geht* nicht als Hörspielfassung publiziert ist, wurde der Text 1961 doch zunächst als solche mit Bachmann als Sprecherin produziert und gesendet.<sup>6</sup> Erst im Anschluss erfolgte die Publikation in einer Zeitung und in Prosaform.<sup>7</sup> Um dieser Textgenese gerecht zu werden, bedarf es in der Analyse einer nicht rein literaturwissenschaftlichen Perspektive, sondern auch der Auseinandersetzung mit anderen Disziplinen.<sup>8</sup> Für *Undine geht* sind Stimmlichkeit und Sprachvollzug wesentlich. In der durch Mündlichkeit und Performanz geprägten Ersterscheinung ist die Sprache nicht nur literarisch, sondern auch als Klangkörper von Gewicht. In der Auseinandersetzung mit diesen formalen Momenten des Textes, die in einem transmedialen Verständnis als theatral gelten können, soll deutlich werden, wie Undines Rede durch und für eine mündliche Darbietung generiert wurde.<sup>9</sup> Dabei besteht Bachmanns Text keineswegs nur aus Undines Ansprache an Hans, sondern aus einer mindestens dreistelligen Konstellation

von figurativer Sprache, (imaginärer) Zuhörerschaft und verschiedenen medialen Sprachformen.

Die zugrundeliegende Geschichte der Seejungfrau wird bei Bachmann nicht vorrangig in der Form, sondern figurativ übernommen. Trotz der formalen Veränderungen lässt sich Undine, vor allem durch die explizite Nennung im Titel, als Märchenfigur einordnen.

Der markante Titel benennt zugleich aber auch das konstitutive Moment der Bearbeitung: Undine, die man aus zahlreichen Erzählungen wie der von Friedrich de la Motte-Fouqué kennt, kündigt ihren Abgang an. Knapp zehn Jahre nach dem vergeblichen Warten auf Godot, wird uns hier eine Figur präsentiert, die zwar im Gehen begriffen ist, aber nun doch noch bleibt. Ihr ›Gehen‹ stellt eines der entscheidenden Motive dar; es wird nicht nur im Titel angekündigt, sondern auch am Ende des Textes mit den Worten »Komm. Nur einmal./Komm« (263) in sein Gegenteil verkehrt.<sup>10</sup> Dieser Ausgang beschreibt einen Zirkel zum Anfang hin. Mit dem »Komm« wird das Gehen gespiegelt.<sup>11</sup> Bachmanns Undine ist dabei die erste Wasserfrau, die gehen will und nicht gehen muss. Doch um gehen zu können, muss sie zuerst kommen und einen stimmungswaltigen Auftritt hinlegen. Nicht zufällig teilt Bachmanns Text viele Eigenschaften mit Märchenadaptionen für die Bühne, wie sie zum Beispiel Autorinnen und Autoren wie Robert Walser, Tankred Dorst, Dea Loher oder Elfriede Jelinek verfasst haben.<sup>12</sup> Wesentliche Elemente von *Undine geht* rekurren auf eine ausgeprägte Oralität des Textes. Der Text ist in diesem Sinne mit der dramatischen Gattung verwandt.

In einem ersten Schritt soll Bachmanns Zugriff auf das Märchen im Vergleich mit früheren Bearbeitungen des Stoffes betrachtet werden. Insbesondere in der Gegenüberstellung mit der Bühnenfassung lassen sich Veränderungen und Zuspitzungen feststellen, die den Hörspiel-Charakter des Textes hervortreten lassen. In einem zweiten Schritt stehen die einander sehr ähnlichen Fassungen des Hörspielmanuskripts, der Radio-Aufnahme und des Buchabdrucks von *Undine geht* im Vordergrund. Hierbei werden die verschiedenen medialen Erscheinungsformen und die Bedeutung des originär Akustischen von Bachmanns Textversionen verhandelt.

### *Zur Monologform*

Der Blick auf die dramatischen Vorgänger von Bachmanns Text drängt sich auf, da sich dieser selbst inhaltlich und formal auf frühere Bühnenbearbeitungen des Undinen-Stoffes bezieht. Dabei handelt es sich um Werke, die sich unterschiedlichen Gattungen zuordnen lassen und die in *Undine geht* intertextuell

zusammengeführt werden. Neben Fouqués Erzählung *Undine* von 1811 gilt ein gleichnamiges Ballett des Komponisten Hans Werner Henze von 1958 als Anregung. Mit Henze hat Bachmann zudem den Austausch über die Undinenfigur und ihre Bedeutung im 20. Jahrhundert gesucht.<sup>13</sup> Ich möchte mich hier allerdings auf Jean Giraudoux' Drama *Ondine* von 1938 konzentrieren, das wiederum auf Fouqués Erzählung basiert.<sup>14</sup> Denn gerade zwischen Giraudoux' und Bachmanns Adaptionen fallen enge und zugleich kontrastreiche Bezüge auf – nicht nur auf inhaltlicher Ebene, sondern auch in Hinblick auf den jeweiligen formalen Zugriff.

Giraudoux' Theatertext endet tragisch; der Ritter Hans stirbt, da er Ondine betrogen hat, die Seejungfrau muss ihn vergessen und geht ins Wasser zurück. Bachmanns Auseinandersetzung schließt genau hier an: Undine verabschiedet sich ebenfalls von Hans. Dieser aber bleibt anders als bei Giraudoux am Leben.<sup>15</sup> So greift Bachmann die Möglichkeit einer späteren Begegnung Undines mit der Menschenwelt auf, die bei Giraudoux nur angedeutet wird. Zudem vergisst Undine hier gerade nicht, dass es Hans gab.<sup>16</sup> Bachmanns Undine kennt vielmehr nicht nur einen Hans, sie ist bereits mehreren begegnet: »Ich habe einen Mann gekannt, der hieß Hans, und er war anders als alle anderen. Noch einen kannte ich, der war auch anders als alle anderen. Dann einen, der war ganz anders als alle anderen und er hieß Hans, ich liebte ihn« (258). Hans kann mit Immanuel Kants epistemologischer Unterscheidung als eine sowohl besondere als auch allgemeine Figur bezeichnet werden – es kommt zu einer Typisierung bei gleichzeitiger Betonung der Eigenheiten des Einzelnen.<sup>17</sup> Zwei Aspekte treten hier hervor: Zum einen werden Undine und Hans bei Bachmann nicht als Individuen gekennzeichnet; Undine hat keine Verwandten mehr; ihre Herkunft und ihr Wesen bleiben ungeklärt. Bei Giraudoux war sie diesbezüglich noch geheimnislos. Die Rede war von ihrer »Helligkeit«,<sup>18</sup> während bei Bachmann nur noch eine »dichte Durchsichtigkeit« (254) betont wird. Zum anderen wird Undine bei Bachmann effektiv auf die Gegenwart ihrer Rede reduziert. Die Figur ist befreit von auktorialen Beschreibungen, Dialogen und Regieanweisungen und teilt sich allein über ihre Stimme mit.

Bei Bachmann ist denn auch die Liebesgeschichte von Undine und Hans nicht mehr konkret greifbar. Sie wird in widersprüchlicher Weise als serielle Erfahrung von Einzigartigkeit beschrieben.<sup>19</sup> Die »Hänse« werden von Anfang an als typenhaft gekennzeichnet, sie sind gleichsam nur noch Echo eines Namens; die im Text thematisierte Geschlechterproblematik weist somit über das Individuum hinaus. Undine macht dies direkt zu Beginn deutlich, wenn sie zu folgendem Rundumschlag ausholt: »Ihr Menschen! Ihr Ungeheuer! Ihr Ungeheuer mit dem Namen Hans« (253). Damit sind nicht nur alle Menschen oder genauer Männer

angesprochen, sondern auch die literarischen Vorgänger von Hans bei Fouqué, Giraudoux und Henze – die genannte Vielzahl von Deutungsmöglichkeiten bezeugt die gewollt vage Referenz. Der schematische Charakter Undines dient einerseits dazu, die Märchenvorlage als künstliches Narrativ auszustellen. Andererseits wird mit dem Fokus auf die monologische Form Undine als körperlose Stimme reflektiert. Die stereotype Märchenfigur wird so zu einer vielseitigen Projektionsfläche; den Rezipierenden bleibt allein ihre direkte Rede, um sie zu erleben. Dies gilt – eine bereits erwähnte Besonderheit des Textes – sowohl für die eingesprochene Radio-Version als auch für die gedruckte Zeitungs- und Buchversion; worauf noch zurückzukommen sein wird.

#### *Die Stimme erheben - Zur Rollenhaftigkeit Undines*

Bachmanns Fokussierung auf die Rede Undines soll zunächst ausführlicher betrachtet werden. Zu fragen ist, welche Effekte eine derartig ausgestellte Undinefigur auslöst. Auffällig ist, wie oben bereits angedeutet, dass es zu einer Konzentration auf die Stimme und somit auf die Perspektive Undines kommt, die sich an drei Punkten spezifischer festmachen lässt.

1. Während Giraudoux Ondine und Hans gemeinsame Szenen gibt und neben ihnen viele weitere Figuren auftreten, lässt Bachmann Undine allein sprechen. In ihrem Monolog wird die Trennung noch fokussierter als bei Giraudoux in einer sprachlichen Auseinandersetzung reflektiert. Es handelt sich folglich um eine verbale Reduktion und gleichzeitige Zuspitzung der letzten Szene Giraudoux', in der Ondine und Hans in ihrem finalen Dialog von ihrer Liebe erzählen. Hans, als antagonistisches ›Duc‹, wird bei Bachmann somit zur abstrakten ›Folie‹ von Undines Auseinandersetzung (vgl. 79, 118). Indem Undine ihre eigene Position zum Thema macht, verliert die Handlung zugunsten einer hörbaren Reflexivität der Figur an Gewicht. Hier erfüllt die Autorin nicht zuletzt jene Vorstellung der 1950er und 1960er Jahre, die das literarische Hörspiel zur Innerlichkeit drängen wollte. Nicht Handlung, sondern die Vergegenwärtigung subjektiver Gedankengänge, Konflikte und Stimmungen sollte im Vordergrund stehen.<sup>20</sup> Auf figürlicher Ebene verbindet Bachmann dies bereits in *Undine geht* mit der etablierten Zuschreibung, dass Wasserwesen das Emotionale, die innere Welt darstellen würden.

2. Der rückblickende Monolog ermöglicht eine Reflexion und Abstraktion der Figur der Undine als Mythologem.<sup>21</sup> Undines Selbstbefragung mündet in eine Thematisierung ihres Status als Märchenfigur, wenn sie etwa anmahnt: »Doch vergesst nicht, dass ihr mich gerufen habt in die Welt, daß euch geträumt hat

von mir, der anderen, dem anderen, von eurem Geist und nicht von euer Gestalt, der Unbekannten« (260). Nicht zuletzt verweist der »Muschelton« (255), der Undine für Hans ist, auf den menschlichen Wunsch, Undine zu hören. Das vermeintliche Rauschen in der Muschel geht jedoch nur auf das eigene Blutrauschen des Zuhörenden und seine Imaginationskraft zurück. Erneut wird das Hörbare mit der Frage nach der Existenz Undines eng geführt.

3. Undine will sich nicht anpassen an Hans' Welt und nicht an die sozialen Rollenbilder, die von ihr als gegeben vorausgesetzt werden. Bachmann präsentiert hier eine Undine, die sich dem, prominent vom Spiegelcover 1958 dargestellten, neu in Mode kommenden Frauentypus der kindlich-androgynen wie geheimnisvollen »Nymphe« eben nicht still lächelnd unterordnet.<sup>22</sup> Undine verschafft sich vielmehr im doppelten Sinne Gehör und greift in diesem Sinne durchaus den feministischen Bestrebungen der 1968er voraus. Anders als bei Giraudoux ist Bachmanns Undine unbeugsam und versucht nicht, es Hans oder anderen Menschen recht zu machen – Bachmanns Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen in *Undine geht* wurde bereits vielfältig besprochen. Grundsätzlich zeigt sich die Figur der Undine trotz aller märchenhafter Abstraktion hier als Spiegel und Kind dieser Zeit. Im Text kommt es zur Verhandlung von Geschlechtermacht; Undine, die dem Zuschreibungsmuster fluider Weiblichkeit entspricht, kritisiert die dualistische heteronormative und patriarchalische Liebe, wobei Hans einen Namen hat, die menschlichen Gegenspielerinnen jedoch nicht.<sup>23</sup> Hieraus die Schlussfolgerung zu ziehen, dass sich Undine als »Anwältin« der Frauen erweise, überstrapaziert jedoch die Textgrundlage. In Undines Monolog ist vielmehr die Rede davon, dass die Männer zarter seien als die Frauen (vgl. 261). Ein Verständnis füreinander ist Undine eher mit den Männern als mit den Frauen möglich. So haben erstere immerhin »beinahe wahr« (262) gesprochen. Die Menschenfrauen hingegen sind ihr insofern fremd, als dass diese nicht nur wie die Männer den Zwängen der Gesellschaft unterworfen sind, sondern zudem noch den Männern. Hier wird der Dualismus von Märchenfrau und vergesellschafteter Ehefrau stark gemacht. Der von Peter Neumann 1978 postulierte »Männerhaß«,<sup>24</sup> der auch in der Reclam-Ausgabe von *Undine geht* im Jahr 1984 zitiert wird, ist daher mehr als fraglich.

Bachmanns Undine, soviel sei jedoch gesagt, folgt Hans, anders als bei Giraudoux, nur bedingt. Eine weitere Differenz besteht darin, dass Hans bei Bachmann weiß, dass Undines Welt nicht die seine ist, woraufhin er versucht, in diese hineinzutreten.<sup>25</sup> Während es für Undine keine große Mühe zu sein scheint, in Hans' Welt einzutauchen, kann er sich mit der ihren nicht verbinden, obgleich er sich immerzu nach ihr sehnt. Nur Undine kann unter und über Wasser sein, Hans hingegen bleibt der Zugriff auf die fließende Welt verwehrt

– ebenso wie ihm die sprachliche Artikulation bei Bachmann verwehrt wird. Allein Undine erhebt die Stimme. Wenn dies wie in der ursprünglichen Radio-Aufnahme geschieht, hört man ihre Rede von der Autorin selbst gesprochen. Im klanglichen Vollzug wird hier einmal mehr der Stimme der Figur Gewicht verliehen. Undines Stimme und die ihrer Autorin bestimmen den akustischen Raum. Es ist eine rein weibliche Sicht, aus der sich Undines Welt zeigt.

*Undine - Eine Allegorie der Kunst?*

Ingeborg Bachmann sagt: »Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern, um es mit Büchner zu sagen, »die Kunst, ach die Kunst«. Und der Autor, in dem Fall ich, ist auf der anderen Seite zu suchen, also unter denen, die Hans genannt werden.«<sup>26</sup> Aus dieser Selbstäußerung Bachmanns sollte man keine eindeutige Zuordnung im Sinne einer Allegorie ableiten; man würde so den ironischen Unterton überhören und die Komplexität der Figur und der Zuordnung, die in der Schwebe bleibt, verfehlen. Bachmann wehrt sich vor allem gegen eine Gleichsetzung ihrer Person mit der Undine – wie dies in Feuilleton und Forschung ihrer Zeit nicht selten vorkam<sup>27</sup> –, obgleich die Autorin mit dieser Gleichsetzung bei der selbst eingesprochenen Radio-Aufnahme durchaus auch performativ spielt. Ohne Bachmanns oben zitierte Aussage fraglos zu übernehmen, soll ihrer Perspektive hier einmal probeweise gefolgt werden. Übernimmt man ihre Interpretation, rücken etwa die bereits genannten Abwandlungen von Giraudoux' Drama noch einmal in ein anderes Licht: In den Begegnungen von Undine und Hans würden demnach eigentlich Kunst und Kunstschaffende aufeinandertreffen. Zwar gehen die Künstler bzw. Künstlerinnen nicht an ihrer Beziehung zur Kunst zugrunde, doch gelingen kann diese gleichfalls nicht. Die Kunst kann nicht sein ohne den schöpfenden Menschen, noch kann jener ihr auf Dauer angemessen begegnen. Versteht man Undine als Kunst, spricht nun die Kunst allein und über ihre Abhängigkeit von den Kunstschaffenden. Hier offenbart sich ein spannungsreiches Moment, denn um sich von den Künstlerinnen und Künstlern zu distanzieren, kann die Kunst doch nur durch die Worte ihrer Autorin sprechen (im Falle der Radiofassung sogar nur mit der Stimme ihrer Autorin).

Undines volatile Identität zeugt dabei zugleich von der Ungreifbarkeit der Kunst; beide werden durch Instabilität charakterisiert. Indem Hans, das heißt der Kunstschaffende, in das »Reich« der Kunst, also in das Undines eintritt, ändert er die Bedingungen derselben. Allein schon durch den Wunsch zu partizipieren und den Akt des Beobachtens ändert sich das Betrachtete. So wie sich die Kunst

im Auge des Betrachters formt, entsteht Undine durch Hans' Vorstellungskraft. Hiervon zeugt auch Undines Beschreibung von Hans, über den es heißt: »Alles hast du mit den Worten und Sätzen gemacht, hast dich verständigt mit ihnen oder hast sie gewandelt, hast etwas neu benannt; und die Gegenstände, die weder die geraden noch die ungeraden Worte verstehen, bewegten sich beinah davon« (262). Die Thematisierung des eigenen und fremden Sprechens zeigt sich kontinuierlich in Bachmanns Text, die sich wie folgt aufschlüsseln lässt:

1. Undine betont die Intention ihrer Rede mehrfach.<sup>28</sup> Beispielhaft sei hier auf ihre Äußerungen »laßt mich genau sein [...] und euch jetzt einmal verächtlich machen« (253); »Warum sollt ich's nicht aussprechen« (260) oder »laßt mich euch noch einmal Gutes nachsagen« (ebd.) verwiesen. Die Sprache ist das, was ihr zuletzt bleibt. Selbst die körperliche Liebe zu Hans verlagert sie in die Sprache und verleiht ihr somit Bestand und Bedeutung:<sup>29</sup> »Und wenn eure Küsse und eure Samen von den vielen großen Wassern – Regen, Flüssen, Meeren – längst abgewaschen und fortgeschwemmt sind, dann ist doch der Name da, der sich fortpflanzt unter Wasser, weil ich nicht aufhören kann, ihn zu rufen« (253). Als Figurenperspektive einer imaginären Person, die zur Stimme der Kunst wird, wird das ›Ich‹ der Rede zur Maske. Undine wird der Status als Subjekt insofern abgesprochen, als sie Produkt und nicht Urheberin einer Stimme und Handlung ist. An Undine zeigt Bachmann nicht zuletzt jene spannungsreiche Bewegung auf, in der ein fiktives ›Ich‹, eine  *fictio personae*  vorgestellt und dieses ›Ich‹ auch zugleich wieder dementiert wird.<sup>30</sup> Auf die Erschaffung der Figur gerade durch den Sprechakt und ihr Verschwinden durch die verklingende Sprache wird noch genauer einzugehen sein.

2. Die hörbare Stimme wird nicht zuletzt wichtig, da Undine Sprachlosigkeit droht.<sup>31</sup> Die Seejungfrau wird als Figur zwischen Sprache, Verstummen und gänzlichem Schweigen präsentiert. Die ›Abhandlung‹ über Kommunikation und Schweigen findet somit auch als figurimmanente Reflexion statt.<sup>32</sup> Dies wird nicht zuletzt durch Undines Element, das Wasser, gespiegelt. Die Rede ist von der »dichtelnl Durchsichtigkeit« (254) des Wassers, einer Konturlosigkeit der Gegenstände; hier beginnen Bedeutungen zu zerfließen.<sup>33</sup> Undine liebt die »sprachlosen Geschöpfe« des Wassers, denn wie sie sagt: »so sprachlos bin ich auch bald!« (Ebd.) Die Bedeutung des Sagbaren zeigt sich hier in dem, was nicht gesagt wurde, aber hätte gesagt werden können; es zeigt sich besonders dort, wo das Nichtgesagte betont wird. Die märchenhafte Figur und ihre Leerstelle werden von Bachmann zu einem Möglichkeitsraum umfunktioniert, sodass dem gefürchteten Verstummen dessen explizite Thematisierung entgegengesetzt wird und dieses in der Sprache performativ überwunden wird – zumindest zeitweise.<sup>34</sup> Indem Undine ihre Flüchtigkeit den Menschen ins Gedächtnis schreibt,

stabilisiert sich ihre Position. Bachmann verknüpft hier wie kaum in einem anderen Text eine mythologische Figur mit dem Paradigma von Erinnern und Vergessen durch das Zur-Sprache-Bringen einer Perspektive.<sup>35</sup> Undine erweist sich in diesem Sinne als transgressiver Mythos; ihr fließendes ›Ich‹ kehrt stetig wieder. Ihr Gehen ist demnach auch immer ein Kommen, was auch am Ende des Textes mit der Wortwiederholung betont wird. Hier unterläuft die Narration binnenfiktional die poetologische Konzeption des Textes und zeugt von einem ironisierenden Zugriff der Autorin auf die Thematik des fließenden ›Ichs‹.<sup>36</sup> In der Konsequenz bleibt denn auch unklar, wer am Ende der Erzählung spricht – bei Giraudoux war dies noch eindeutig Hans. In der Radio-Fassung ist es womöglich Undine, denn die Sprechstimme bleibt dieselbe. Auf jeden Fall ist es hier aber auf der Sprecherinnen-Ebene Bachmann selbst als Interpretin ihres eigenen Werks.

Als Schlusstext des Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* rundet der Text in seiner dritten Erscheinungsform schließlich konsequent einen Zyklus ab, dessen Erzählungen aufeinander abgestimmt sind und die durch das Spannungsfeld von Individualität und gesellschaftlichen Erwartungen verbunden sind. Die Infragestellung einer eindeutigen Ich-Position mündet denn auch in Bachmanns bekanntem Diktum, dass das ›Ich‹ »sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält«. <sup>37</sup> Dies entspricht der damals üblichen These, es gäbe eine vorrangig narrative Existenz.<sup>38</sup> Durch das oszillierende ›Ich‹ der Bachmann'schen Undine gewinnt der Text eine offene Dynamik, die sich im Sprachvollzug widerspiegelt. Indem die Bedeutungen immer wieder modifiziert werden, entsteht eine ›Textbewegung‹, die sich einer abschließenden Festlegung stets entzieht.<sup>39</sup>

*Vom Hörensagen - Über den Sprachvollzug in »Undine geht«*

Die oben beschriebene Textbewegung spiegelt sich wiederum in der Verlaufsdimension des Sprachlichen, auf die ich nun in einem zweiten Schritt eingehen werde. Im Sprachvollzug kommt die spezifische Nähe von Stimme und Aufführung zum Tragen, die Doris Kolesch untersucht hat: Während die Stimme gehört werden will, braucht die theatrale Präsentation ein Publikum. Bei beiden handelt es sich um so flüchtige, wie fließende Vorgänge, die durch ihren ›Ereignischarakter‹ verbunden sind. Das Sprechen wird hier zum Akt der Selbstvergewisserung und -ermächtigung, der Resonanz fordert.<sup>40</sup> Die Frage, wer spricht, leitet über zur Frage, wie sich Sprache ereignet. Gerade in der menschlichen Stimme und ihrer Musikalität wird in sprachskeptischen Debatten ein Versprechen gese-



hen. Bachmanns »Ich ohne Gewähr« ließe sich demnach zum »Platzhalter der menschlichen Stimme« stilisieren.<sup>41</sup> So formuliert Martin Heidegger: »Die Rede spricht sich zumeist aus und hat sich schon immer ausgesprochen.«<sup>42</sup> Dies wird Heidegger später jedoch vor dem Hintergrund einer zu großen Selbstbehauptung und eines überstrapazierten Subjekt Denkens selbstkritisch zurücknehmen. Diese Eigenkritik ist auch im Blick auf Bachmann aufschlussreich: Undine wäre dann zwar fluide, doch gewissermaßen immer noch zu »fest«. Umso interessanter wird hier die paradoxe Selbstbestätigung bei gleichzeitiger Negation des Körperlich-Stimmlichen: Die Stimme »löscht« sich, während sie spricht, selbst aus. Ihre phonetischen Zeichen erklingen und verflüchtigen sich gerade durch den Vollzug im selben Moment.<sup>43</sup>

In ihrem Essay *Musik und Dichtung* (1959) lenkt Bachmann ihrerseits den Fokus auf das Klangpotential, wobei sie zwischen Stimme und Sprache und Stimme und Musik unterscheidet: »Es ist Zeit, dieser Stimme wieder Achtung zu erweisen, ihr unsere Worte, unsere Töne zu übertragen [...] Es ist Zeit, sie nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben.«<sup>44</sup> Harun Maye, der Bachmanns Medienpoetik eingehend beschreibt, geht auf das Medium der Erstveröffentlichung von *Undine geht* nicht weiter ein, obgleich dies ein naheliegender Schritt gewesen wäre. In der Figur der Undine vergegenwärtigt die Autorin ihre Überlegungen zur Stimme und zum Atem als ein Miteinander von Körperlichkeit und Sphäre. Undine bleibt als mythische Figur ebenso ungreifbar wie das Gesprochene und der Atem, der die Worte zum Klingen bringt, was nach Bachmann durchaus nicht negativ zu deuten ist: »Aber seien wir froh, daß sie [die Sprachel] uns zuletzt entgeht, um unsertwillen, damit sie lebendig bleibt und unser Leben sich mit dem ihren verbindet in Stunden, wo wir mit ihr den Atem tauschen.«<sup>45</sup>

#### »Undine geht« in der Gattungs- und Genrediskussion

Aufgrund der verschiedenartigen medialen Präsentationsformen entzieht sich *Undine* jeder eindeutigen Zuordnung zu einer literarischen Gattung- oder Genrekonvention. *Undine geht* wird meist zwischen den poetischen Grundformen verortet, als ein Text, der die Gefühle der Titelfigur ähnlich einer Klage wiedergibt. Die Adaption nimmt dabei Züge eines tragischen bis epischen Klagegesanges, einer dramatischen Hymne und dialektisch-reflexiver Publikumsbeschimpfung an.<sup>46</sup> Als dialogisch angelegter Monolog kann *Undine geht* somit als Hybridform von Erzählung, Gedicht und Monodrama betrachtet werden, die zunächst wie

ein Hörspiel gesendet wurde.<sup>47</sup> Diese Beobachtung verweist dabei auch auf die allgemeine Schwierigkeit, Hörspiele zuzuordnen. Grundsätzlich handelt es sich bei Hörspielen seit ihrer Entstehung um ein Phänomen, das sich nur bedingt in bestehende Gattungen einordnen lässt.<sup>48</sup> Häufig wird das Hörspiel als literarische Form »innerhalb eines anderen Mediums« angesehen<sup>49</sup> und der Prosa zugeordnet. Zurückführen lässt sich diese Zuschreibung auf das sogenannte »literarische Hörspiel«, das in den 1950er Jahren ausgerufen wurde. Damals gab es zwar bereits Bestrebungen von Künstlerinnen und Künstlern, das Hörspiel als eigene Kunstform zu verstehen; diese haben sich aber erst später und nicht überall durchsetzen können.

Großen Einfluss hatten in den ersten Jahrzehnten der Hörspielentwicklung im Westen Deutschlands Radiointendanten, wie etwa Heinz Schwitzke, der zwar als Historiker des Hörspiels ein reichhaltiges Spektrum von Hörspielformaten gelten ließ, persönlich aber das »literarische Hörspiel« favorisierte.<sup>50</sup> Ebenso wie Bachmanns frühere Hörspiele, die auch in Zusammenarbeit mit Schwitzke entstanden sind, muss die Debatte historisch kontextualisiert werden. Vielfach beschränkte sich die Diskussion jedoch auf die Frage, ob die Hörspielform denn nun episch, lyrisch oder dramatisch disponiert sei, alles miteinander kombiniere oder doch eine neue literarische Gattung ins Leben rufe. Mit solchen literaturtheoretischen Überlegungen wurden Spezifika des Hörspiels allerdings nur bedingt erfasst.<sup>51</sup> Für eine umfassendere Betrachtung von Bachmanns *Undine geht* ist es daher angebracht, auch die auditiven Züge des Textes zu extrapolieren, mit denen die Autorin Undine wirkungsvoll als Hörspiel-Figur auftreten lässt.

#### *Bachmanns Regieanweisungen - »Undine geht« als gesprochener Text*

Die Nähe zum mündlichen Medium ist bei *Undine geht* auch nach dem Abdruck in Zeitung und Buch weiter gegeben; die Medien der ersten beiden Veröffentlichungen (Radio und Zeitung) werden bezeichnenderweise auch vorab im Text selbst thematisiert. So spricht Undine davon, wie die Männer ihre Zeitungen aufschlagen und das Radio laut aufdrehen. Über allem liegt jedoch der »Muschelton, die Windfanfare« und auch später hören die Männer unverkennbar den »Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik« (255). Bachmann, als versierte Hörspielautorin, führt hier die von ihr bespielten Medien intratextuell zusammen. Die Autorin kam bereits 1951 zum Rundfunk, wo sie zunächst als Schreiberkraft und dann als Scriptwriter und Redakteurin für die amerikanische Besatzungsmacht während des Kalten Krieges bei einem Wiener Radiosender arbeitete.<sup>52</sup> Das Radio war zu Beginn der 1960er das

westeuropäische Massenmedium schlechthin; Bachmann wiederum war eine der populärsten Hörspielautorinnen der Nachkriegszeit und erreichte ein großes Publikum.<sup>53</sup> Richtungsweisend war der bereits erwähnte sublimen, schriftliche Stil der Hörspiele. Neben Günter Eich und Wolfgang Weyrauch gilt Bachmann als *die* Vertreterin jenes ausgerufenen ›literarischen‹ Hörspiels.<sup>54</sup> Gerade Bachmanns Hörspiele gelten als exemplarisch für diesen Hörspieltypus, der »dem Zuhörer eine innere Bühne, einen Innenraum der Imagination und Identifikation schuf, ihn mitten ins Spiel hineinnehmen wollte.«<sup>55</sup> Auch die Autorin selbst spricht explizit von jener »Innenbühne« des Hörspiels.<sup>56</sup> Dass sich Bachmann dabei auch sehr bewusst zu der Art und Weise des Sprechens im Medium des Hörspiels verhalten hat, bezeugen die Regieanweisungen, mit denen sie ihre Hörspielfassungen versehen hat.<sup>57</sup>

Das Manuskript der Rundfunk-Fassung von *Undine geht* beinhaltet Unterstreichungen zur Betonung einzelner Worte, die im Erstabdruck des Textes in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* nicht enthalten sind.<sup>58</sup> Weiterhin finden sich im Zeitungsabdruck Literarisierungen mancher umgangssprachlichen Ausdrücke; so wird »grade« zu »gerade«.<sup>59</sup> Auch kommt es zu einer Umstellung von Satzteilen. Auffällig ist etwa, dass aus »(und so sprachlos bin auch ich bald!)« der Radiofassung in der Zeitungsfassung »(und so sprachlos bin ich auch bald!)« wird.<sup>60</sup> Die unterschiedliche Setzung des »ich« ist nicht nur in Hinblick auf die fragile Identität des erzählenden ›Ichs‹ von Interesse, sondern bezeugt auch die phonetisch und rhythmisch bedingten Änderungen, die bei der Hörfunkfassung für den Zeitungsabdruck vorgenommen wurden.

Weitere geringfügige Veränderungen finden sich zudem in der Aufnahme des von Bachmann gesprochenen Manuskripts und der schriftlichen Vorlage.<sup>61</sup> Auf dem auch als Schallplatte veröffentlichten Mitschnitt formt Bachmann die Syntax einzelner Sätze um, lässt Repliken aus und erweitert Sätze. Die Umstellung des Satzes »und so sprachlos bin ich auch bald« ist hier bereits vollzogen;<sup>62</sup> er ist jedoch, wie oben erwähnt, in der schriftlichen Fassung des Radio-Manuskripts noch nicht vermerkt. Eine andere markante Änderung findet sich in dem kurzen dialogischen Part zwischen Undine und Hans, der im Radio-Manuskript wie folgt lautet:

»Guten Abend.«  
»Guten Abend.«  
»Wie weit ist« Isiel  
»Wohin?«  
»Zu dir.«  
»Weiter als bis zu mir.«<sup>63</sup>

Auf der Aufnahme ist zu hören, wie Bachmann stattdessen nur spricht: »Wie weit ist es zu dir? – Weiter als bis zu mir.«<sup>64</sup> Das »Wohin« lässt sie weg, sodass eher der Sprachfluss als die durch Verzögerungen markierten Fragen und Antworten betont werden.<sup>65</sup> Weitere kleinere Änderungen, wie der Wegfall einer Wiederholung des Namen »Hans« in dem Satz »Ueber euch muss ich lachen und staunen, Hans, Hans, über euch kleine Studenten und brave Arbeiter«<sup>66</sup> sowie die erneute Einfügung von »dass man« stellen rhythmische Anpassungen zum besseren Satzverständnis dar: »denn es wäre nichts als das Eingeständnis, dass man noch mehr als durch alles andere verführbar ist durch einen Schmerzton, den Klang, die Lockung und *dass man* giert nach dem grossen Verrat.«<sup>67</sup> Auffällig ist nicht zuletzt, dass Bachmann teilweise Sprechpausen einlegt zwischen Sätzen, die nicht durch einen Absatz voneinander getrennt sind. Zum Beispiel zwischen »So soll es immer sein, und das andere soll nicht sein, ist ohne Gültigkeit« und dem im Schriftlichen gleich daran anschließendem »Ihr Ungeheuer mit euren Redensarten.«<sup>68</sup> An anderen Stellen übergeht Bachmann im mündlichen Vortrag Absätze beinahe und legt so gut wie keine Pause ein. Dies ist etwa gleich zu Beginn der Fall, wo sie die kurzen, voneinander im Schriftbild abgesetzten Parts mündlich zusammenzieht:

Ihr Ungeheuer mit Namen Hans! Mit diesem Namen, den ich nie vergessen kann.

---

Immer wenn ich durch die Lichtung kam und die Zweige sich öffneten, l...l.<sup>69</sup>

Nur vermuten lässt sich, dass die schriftliche Absetzung der Sätze von Bachmann oral nicht vollzogen wurde, da ihr der Sprachfluss zu früh ins Stocken geraten wäre – viele der Änderungen können aber auch spontan und nicht bewusst während der Aufnahme entstanden sein, sodass hier die Gefahr der Überinterpretation besteht. Was sich im Verlauf der sich leicht verändernden Fassungen insgesamt jedoch zeigt, ist die Zusammenführung nicht nur lyrischen und prosaischen Ausdrucks bei Bachmann, sondern auch die der Gattungen von Hörspiel, Essay und Rede.<sup>70</sup>

#### *Undines Rede als theatraler Sprechakt*

In Undines Rede finden sich Formen des Beiseitesprechens, die an die Praxis des Theaters, einzelne Sätze scheinbar zu sich und damit umso mehr zum Publikum zu sprechen, erinnern.<sup>71</sup> In Bachmanns Text ist dieses Beiseitesprechen, das Lautdenkende, in Klammern gesetzt. Beispielhaft verwiesen sei hier

auf Formulierungen wie: »Das hat mich zum Staunen gebracht, daß ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise, da ladet ihr sie ein (ladet sie ein, zahlt, es versteht sich)« (256). Auch auf diese Weise wird der Effekt einer zur mündlichen Rede bestimmten Bearbeitung verstärkt.<sup>72</sup> Folgt man Bachmanns Aussage, so kommt in Undines Rede die sich selbst befragende Kunst zur Sprache. Sie spricht hierbei zu Hans, in dem sich die Welt der Kunstschaffenden als Singularkollektiv zur Geltung bringt. Erfasst man in Undines konfrontativer Hinwendung zu ihrem pluralen Gegenüber das darin liegende latente theatrale Potential, so konstituiert sich im »Du« und im »Ihr« von Undines Rede das Publikum. So verwundert es auch nicht, dass Undine die Einladung zum Theaterbesuch mit ihren »Hänsen« nicht mehr annehmen will (vgl. 253) – denn bei Bachmann vergegenwärtigt sich in Undines Rede selbst ein theatraler Sprechakt. Die Rückschau wird zur One-Woman-Show, in der sich die märchenhaft entrückte Protagonistin als eben solche präsentiert.

Undine braucht ihr Gegenüber – also Hans, die Kunstschaffenden, das Publikum –, um als mythisch entrückte Figur eine Vergegenwärtigung zu erfahren. Als fiktionale Figur ist sie auf performative Präsenz und orale Repräsentation angewiesen. Hierbei handelt es sich um ein Spiel mit Vorstellungen, Klischees und mit früheren Darstellungen der Undine in der Kunst. Bachmanns Text stellt dieses Spiel mit den Möglichkeiten des Undine-Stoffes auf einer Metaebene aus. Durch die ausgestellte Künstlichkeit und Überzeichnung als märchenhafte Abstraktion wird *Undine geht* zu einem Meta-Hörspiel. Hier spricht die Kunst, um es erneut mit Bachmann zu sagen, über das Spiel, das der Mensch mit ihr betreibt und gesteht: »Ach, so gut spielen konnte niemand, ihr Ungeheuer! Alle Spiele habt ihr erfunden, Zahlenspiele und Wortspiele, Traumspiele und Liebesspiele« (262).

Bachmanns Hybridtext *Undine geht* bewegt sich ebenso spielerisch zwischen den Genres und nutzt auf eloquente Weise originär akustische Bearbeitungsmittel, die denen des Hörspiels verwandt sind. Mit intertextuellen und selbstreferentiellen Verweisen betont die Autorin in einem Monolog, der sich an ein Publikum wendet, den fiktiven Status Undines. Eine solche stilistische Mannigfaltigkeit findet sich in ihrem Werk immer wieder. Auf ihre Vielseitigkeit im Schreiben angesprochen, sagte Bachmann einmal: »Ich glaube daher durchaus, daß es mich nicht überraschen wird, wenn ich mich plötzlich beim Schreiben eines Theaterstückes finde.«<sup>73</sup> Wie ihre Bearbeitung des Undine-Stoffes zeigt, kümmern Bachmann künstlerische Schubladen wenig; sie verbindet vielmehr verschiedene Ausdrucksformen und zieht aus diesem intermedialen Spiel einen eigenen Mehrwert.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bachmanns *Undine* entscheidend durch eine akustisch geprägte Bearbeitungsstrategie bestimmt wird. Diese drückt sich zunächst in der monologisch geprägten wie konfrontativen Ansprechhaltung aus. Die Nähe zum Hörspiel ergibt sich weiterhin aus einem wirkungsvollen Einsatz der Flüchtigkeit des Sprachvollzugs, welcher sich mit der Ungreifbarkeit der Undinefigur effektiv verbindet. Beschreibungen des Textes als biographisch bedingtes, weibliches Schreiben zu Bachmanns Lebzeiten und im Kontext einer utopischen Literatur nach 1945 oder als Vorläufer einer feministischen Schreibweise in den 1980ern sowie eine sich anschließende Fokussierung auf poetologische und ästhetische Aspekte verdeutlichen die Unfestlegbarkeit des Bachmann'schen Textes – sowohl inhaltlich als auch formal. Der vielsagende Wechsel der Medien, das Hör-Spiel mit dem Klangpotential der Stimme und der fließende Übergang zwischen den Künsten zeugt von Undine als Sprachrohr pluraler Wirklichkeiten.

Hier zeigt sich auch eine Schwierigkeit der Bachmann'schen Selbstaussage: Folgt man der Autorin, zeigt sich nicht nur das Rollenhafte der Kunst, sondern die Kunst selbst. Durch Bachmanns eigene Interpretation wird die Funktion der Undine als Projektionsfläche jedoch zugleich wieder auf eine – obgleich metaphorische – Auslegung enggeführt. Undine gewinnt aber gerade durch ihre Vieldeutigkeit und Nichtfestlegung ihren medialen Hybridcharakter. Dass Undine, wie sie sagt, gehen will, mag an jener Verweigerung einer abschließenden Einordnung ihrer selbst liegen. In diesem Sinne wäre Bachmann dann tatsächlich Hans, den sie einmal mehr hinter sich lassen sollte, denn sie ist das, »was zu keinem Gebrauch bestimmt ist« (258), das, »was sich nicht festlegen lässt« (259). So gesehen lässt sich diskutieren, ob die Autorin die Wirkung ihres Textes schwächt, indem sie Undine einer Deutung unterzieht, die andere Lesarten tendenziell verneint. Oder ob sie, mit ihrer Verschiebung der Undine auf eine Metaebene nicht gerade jenen Gedankengang über ihre vielseitigen Schwimmzüge anstößt, denen hier nachgegangen wurde.

#### Anmerkungen

---

- 1 Vgl. Michael Matthias Schardt (Hg.) in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer, *Über Ingeborg Bachmann*, Bd. 1: *Rezensionen (1952-1992)*, Hamburg 2011, 52–89.
- 2 Vgl. Bettina von Jagow, *Ästhetik des Mythischen. Poetologien des Erinnerns im Werk von Ingeborg Bachmann*, Köln-Weimar-Wien 2003, 2, Anm. 10; vgl. Heinz Ludwig Arnold, *Die Gruppe 47*, Reinbek 2004, 50.
- 3 Vgl. Kurt Bartsch, *Ingeborg Bachmann*, Stuttgart-Weimar 1997, 31.
- 4 Jost Schneider, *Undine geht*, in: Monika Albrecht, Dirk Göttsche (Hg.), *Bachmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, Stuttgart-Weimar 2002, 121–122, hier 121f.

- 5 Vgl. ebd., 122.
- 6 Ich danke Steffen Martus, Doris Kolesch und Ulrike Vedder für ihre produktiven Anregungen zu den Publikationsformen dieses Textes.
- 7 Die Erstveröffentlichung war eine HF-Aufnahme des BR München vom 17.3.1961. Der erste Abdruck fand am 20.5.1961 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* statt, bevor dann im Juni 1961 *Das dreißigste Jahr* publiziert wurde; für Zeitung- und Buchfassung wurden einige Änderungen des Wortlauts sowie der Interpunktion und Orthographie vorgenommen (vgl. Anm. zu *Undine geht*, in: Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, 253-263, in: *Werke*, 4 Bde., hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster, München-Zürich 1978, Bd. 2, 606; im Folgenden werden Zitate aus dieser Ausgabe mit Seitenzahl in Klammern nachgewiesen; vgl. auch Schneider, *Undine geht*, 122).
- 8 Vgl. Elke Huwiler, *Klangwelten in der Literaturwissenschaft. Zum Phänomen des Hörspiels und dessen Integration als Forschungsgegenstand*, in: dies., Nicole Wachter (Hg.), *Integrationen des Widerläufigen*, Münster u.a. 2004, 47-57, hier 53.
- 9 Ich verwende den Begriff der Theatralität, um eine ästhetische Form zu beschreiben, die sich bewusst von einer »natürlichen« Darstellung abwendet, um so eine suprakünstlerische Wahrnehmung zu fördern. Eine theatrale Darstellung manifestiert sich als Re-Präsentation einer Signifikantenpraxis (vgl. hierzu auch Janine Hauthal, *Metadrama und Theatralität. Gattungs- und Medienreflexion in zeitgenössischen englischen Theater texts*, Trier 2009, 12, Anm. 3).
- 10 Die Forschung ist sich uneins darüber, wer hier spricht. Während es bei Fouqué Hans ist, der ruft »Undine! Ach Undine! Komm doch zurück! [...] Ich bitte dich, komm doch nur dieses eine Mal zurück« (Friedrich de la Motte Fouqué, *Undine*, in: Frank Rainer Max [Hg.], *Undinenzauber*, Stuttgart 1991, 107-203, hier 115), bleibt es bei Bachmann uneindeutig, ob Hans oder Undine sprechen (vgl. Maria Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, in: Dirk Götsche, Hubert Ohl [Hg.], *Ingeborg Bachmann. Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*, Würzburg 1993, 63-79, hier 67).
- 11 Vgl. Wolfgang Gerstenlauer, *Undines Wiederkehr. Fouqué - Giraudoux - Ingeborg Bachmann*, in: *Die neueren Sprachen*, Neue Folge, 19(1970)10, 514-527, hier 527; Andrea Geffers, *Stimmen im Fluss. Wasserfrau-Entwürfe von Autorinnen. Literarische Beiträge zum Geschlechterdiskurs von 1800-2000*, Frankfurt/Main 2007, 138.
- 12 Vgl. hierzu weiterführend Hannah Fissenebert, *Das Märchen im Drama. Eine Studie zu deutschsprachigen Märchenbearbeitungen von 1797 bis 2017*, Tübingen 2019.
- 13 So verweist auch das Motiv der Musik, der »Muschelton, die Windfanfare« sowie der »Schmerzton, den Ruf von weither, die geisterhafte Musik« (255) nicht nur auf die Loreley und die Sirenen als Verwandte Undines, sondern auch auf Henzes Ballett; Mona El Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit F. de la Motte-Fouqués »Undine« und J. Giraudoux' »Ondine«*, Würzburg 1993, 76, 89; Gerstenlauer, *Undines Wiederkehr*, 525; Ruth Fassbind-Eigenheer, *Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir. Ursprung und literarische Bearbeitungen eines Wasserfrauenmythos. Von Paracelsus über Friedrich de la Motte Fouqué zu Ingeborg Bachmann*, Stuttgart 1994, 126, Anm. 10; 129f.; für einen ausführlicheren Vergleich siehe Peter Petersen, *Hans Werner Henze - Ingeborg Bachmann. »Undine« und »Tasso« in Ballett. Erzählung, Konzert und Gedicht*, Schliengen 2014; zu Bachmanns musikalischen Bezügen in ihrem Werk vgl. weiterhin Susanne Kogler, Andreas Dorschel (Hg.), *Die Saite des Schweigens. Ingeborg Bachmann und die Musik*, Wien 2006.

- 14 Vgl. Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, 71.
- 15 Hans kehrt stattdessen in die soziale Ordnung zurück, wo er durch seine Angehörigen den Tod »kleinweise« (258f.) beigebracht bekommt.
- 16 Vgl. Andreas Kraß, *Meerjungfrauen. Geschichten einer unmöglichen Liebe*, Frankfurt/Main 2010, 337.
- 17 Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft* [1790], Frankfurt/Main 1992, 353–364.
- 18 Jean Giraudoux, *Undine. Schauspiel in drei Akten nach der Erzählung von Friedrich de la Motte Fouqué* [1939], in: Günther Cwojdrak (Hg.), *Stücke nach Märchen*, Schwarz, Hildesheimer, Berlin 1967, 5–98, hier III. Akt, Szene 11, 63.
- 19 Vgl. Beate Otto, *Unterwasser-Literatur. Von Wasserfrauen und Wassermännern*, Würzburg 2001, 150.
- 20 Vgl. Stefan Bodo Wüffel, *Das deutsche Hörspiel*, Stuttgart 1978, 49.
- 21 Vgl. Kraß, *Meerjungfrauen*, 337; Geffers, *Stimmen im Fluss*, 187; Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 66.
- 22 Vgl. Susanne Baackmann, »Beinahe mörderisch wahr«: *Die neue Stimme der Undine. Zum Mythos von Weiblichkeit und Liebe in Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, in: *The German Quarterly*, 68(1995)1, 45–59, hier 48.
- 23 Vgl. Kraß, *Meerjungfrauen*, 340.
- 24 Vgl. Peter Horst Neumann, *Vier Gründe einer Befangenheit. Über Ingeborg Bachmann*, in: *Merkur*, 32 (1978), 1130–1136, hier 1130.
- 25 Vgl. Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, 83, 93, 97.
- 26 Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*, hg. von Christine Koschel und Inge von Weidebaum, München–Zürich 1994, 46.
- 27 Vgl. Michael Matthias Schardt (Hg.) in Zusammenarbeit mit Heike Kretschmer, *Über Ingeborg Bachmann*, Bd. 2: *Porträts. Aufsätze. Besprechungen 1952–1992*, Hamburg 2011.
- 28 Vgl. Ruth Neubauer-Petzoldt, *Grenzgänge der Liebe. Undine geht*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Werke von Ingeborg Bachmann. Interpretationen*, Stuttgart 2002, 156–175, hier 162.
- 29 Vgl. Geffers, *Stimmen im Fluss*, 211.
- 30 Vgl. Harun Maye, *Stimmen hören. Bachmanns Medienpoetik*, in: Oliver Simons, Elisabeth Wagner (Hg.), *Bachmanns Medien*, Berlin 2008, 163–174, hier 165; Manfred Fuhrmann, *Persona, ein römischer Rollenbegriff*, in: Odo Marquard, Karlheinz Stierle (Hg.), *Identität*, München 1979, 83–106.
- 31 Vgl. Geffers, *Stimmen im Fluss*, 225.
- 32 Vgl. Fassbind-Eigenheer, *Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir*, 133.
- 33 Vgl. ebd., 157.
- 34 Vgl. Monika Schmitz-Emans, *Worte und Sterbensworte. Zu Ingeborg Bachmanns Poetik der Leer- und Endzeilen*, in: Gudrun Brokoph-Mauch, Annette Daigger (Hg.), *Ingeborg Bachmann. Neue Richtungen in der Forschung?*, St. Ingberg 1995, 46–87, hier 47, 50.
- 35 Vgl. Jagow, *Ästhetik des Mythischen*.
- 36 Vgl. ebd., 68, 71; Renate Böschstein, *Undine oder das fließende Ich*, in: Irmgard Roebeling (Hg.), *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*, Pfaffenweiler 1992, 101–130; Ortrud Gutjahr, *Ironisierter Mythos? Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, in: Irmgard Roebeling (Hg.), *Sehnsucht und Sirene*, 218–244.
- 37 Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesung*, in: dies., *Werke*, Bd. 4, 230.
- 38 Vgl. Wilhelm Schapp, *In Geschichten verstrickt. Zum Sein von Mensch und Ding* [1953], Frankfurt/Main 2012.



- 39 Vgl. Geffers, *Stimmen im Fluss*, 189.
- 40 Vgl. Doris Kolesch, *Stimmlichkeit*, in: dies., Erika Fischer-Lichte, Matthias Warstat (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, überarbeitete Ausg., Stuttgart 2014, 342–345; Doris Kolesch, *Zehn Thesen über die Stimme*, in: Doerte Bischoff, Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.), *Mitsprache, Rederecht, Stimmgewalt. Genderkritische Strategien und Transformationen der Rhetorik*, Heidelberg 2006, 341–356; Doris Kolesch, Sybille Krämer (Hg.), *Stimme*, Berlin 2006.
- 41 Ingeborg Bachmann, *Werke*, München 1993, Bd. 4, 237.
- 42 Martin Heidegger *Das Gerede* (§35), in: ders., *Sein und Zeit* [1927], Tübingen 2006, 167.
- 43 Vgl. Maye, *Stimmen hören. Bachmanns Medienpoetik*, 168.
- 44 Bachmann, *Werke*, Bd. 4, 62.
- 45 Ebd., 271.
- 46 Vgl. Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 64f.
- 47 Vgl. Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München–Wien 1989, 241; Jost Schneider, *Die Kompositionsmethode Ingeborg Bachmanns. Erzählstil und Engagement in »Das dreißigste Jahr«, »Malina« und »Simultan«*, Bielefeld 1999, 253; Nawab, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht«*, 69, Anm. 69; Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 64f.
- 48 Vgl. Huwiler, *Klangwelten in der Literaturwissenschaft*, 47.
- 49 Erhard Schütz, Thomas Wegmann, *Literatur und Medien*, in: Heinz Ludwig Arnold, Heinrich Detering (Hg.), *Grundzüge der Literaturwissenschaft*, München 2002, 52–78, hier 52.
- 50 Vgl. Heinz Schwitzke, *Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte*, Stuttgart 1963.
- 51 Vgl. Huwiler, *Klangwelten in der Literaturwissenschaft*, 48f.
- 52 Vgl. Sarah Lennox, *Hörspiele*, in: Albrecht, Göttsche (Hg.), *Bachmann Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*, 83–96, hier 84.
- 53 Für *Der gute Gott von Manhattan* hat Bachmann 1959 den Hörspielpreis der Kriegsblinden verliehen bekommen (vgl. ebd., 83).
- 54 Vgl. Katja Rothe, *Bachmanns radiofone Experimente*, in: Simons, Wagner (Hg.), *Bachmanns Medien*, 176–187, hier 176f.; vgl. weiterführend Joseph G. McVeigh, *Ingeborg Bachmann as Radio Scriptwriter*, in: *The German Quarterly*, 75(2002)1, 35–50.
- 55 Wolfgang Hädecke, *Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann* [1971], in: Christine Koschel, Inge von Weidebaum (Hg.), *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*, München 1989, 118–131, hier 126.
- 56 Ingeborg Bachmann zit. nach: Franz Hiesel, *Begonnen hat alles mit der Aktivität literarischer Grenzgänger*, in: Christian W. Thomsen, Irmela Schneder (Hg.), *Grundzüge der Geschichte des europäischen Hörspiels*, Darmstadt 1985, 137–152, hier 149f.
- 57 Vgl. Rothe, *Bachmanns radiofone Experimente*, 178.
- 58 Ich danke Jost Schneider für die hilfreichen Hinweise zur Einsicht der Originaldokumente.
- 59 Vgl. Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme vom 17.3.1961, BR, Historisches Archiv, DE-1965:30925, 12.
- 60 Ebd., 2; Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 116, 20.5.1961.
- 61 Diese sollen zur Vollständigkeit dennoch genauer ausgeführt werden, da nach meinem Wissensstand bisher noch kein vergleichender Überblick über die verschiedenen Fassungen der Zeitungspublikation, der Radio-Fassung und der tatsächlich aufgenommenen Version erstellt wurde.

- 62 Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Vinyl Sprechplatte, München 1961, B-Seite, Min. 2:23.
- 63 Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, Unterstreichung im Original, allerdings handschriftlich weggestrichen, 3.
- 64 Bachmann, *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 4:04.
- 65 An anderer Stelle spricht sie »Das ist vielleicht ein großes Erwachen wert«. Indem Bachmann das Adjektiv »groß« hinzufügt, nimmt sie die spätere Präzisierung durch die stärkere Beschwörung eines *großen* Erwachens hier bereits vorweg. Weitere kleinere Änderungen sind das Weglassen des zweiten »für« in »Das hat mich zum Staunen gebracht, dass ihr euren Frauen Geld gebt zum Einkaufen und für die Kleider und für die Sommerreise, da ladet ihr sie ein (ladet sie ein, zahlt, es versteht sich)« sowie der Austausch von »Ja« zu »Oder« in »Ja, ihr verbietet euren Frauen, Kinder zu haben, wollt ungestört sein und hastet ins Alter mit eurer gesparten Jugend« (vgl. Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 4, 5; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 6:33, 7:07, 7:54).
- 66 Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 5; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 7:20.
- 67 Ebd., Min. 9:02, Kursivsetzung H.F.; dies., *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 5.
- 68 Ebd., 4; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 6:10.
- 69 Ingeborg Bachmann, *Undine geht*, Manuskript der Hörfunk-Aufnahme, 1; dies., *Undine geht*, auf: *Ingeborg Bachmann liest. Gedichte und Prosa*, Min. 0:11.
- 70 Vgl. Behre, *Ingeborg Bachmanns »Undine geht« als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*, 64.
- 71 Vgl. ebd., 68.
- 72 Vgl. Fassbind-Eigenheer, *Undine oder Die nasse Grenze zwischen mir und mir*, 161.
- 73 Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden*, 58.