

Ingeborg Bachmann's *Die gestundete Zeit im Lichte von Paul Celans Todesfuge und Corona*

Onur Kemal BAZARKAYA (*)

Ingeborg Bachmann's *Die gestundete Zeit* in the Light of Paul Celan's *Todesfuge* and *Corona*

Abstract: The poetry of Paul Celan, according to Ingeborg Bachmann, is of great personal and poetic importance. The recent research reveals that the emotional relationship of the authors is accompanied by intertextuality of their works. For instance, Celan's impact on Bachmann's volume of poems entitled "Die gestundete Zeit" (1953) cannot be denied; it was particularly strong in the case of the poem which has a representative status within the poetry book, for which it also provides its title. In the following article, the text of "Die gestundete Zeit" is read in the light of Celan's poems "Todesfuge" and "Corona". Such a reading would reify the hypothesis that an intertextual analysis of Bachmann's and Celan's above mentioned texts reveals three important, but relatively obscure, aspects of "Die gestundete Zeit", namely (1) Bachmann's view on fascism the poem is based on; (2) the victim problematic; and (3) the utopian implications of the text. These points form, so to speak, an independent message which is to be decoded in this investigation.

Keywords: Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Intertextuality, Fascism, Victim, Utopia.

İngeborg Bachmann'ın *Ertelenmiş Zaman Şiirine Paul Celan'ın Ölüm Fügü ve Corona Şiirleri Işığında bir Bakış*

Öz: Paul Celan'nın şiirleri, Ingeborg Bachmann için kişisel anlamdan öte büyük bir yazınsal değer teşkil ettiği Bachmann'la ilgili araştırmalardan anlaşılmaktadır. Bununla beraber konuyla ilgili yeni araştırmalar, arkadaş olan iki yazarın duygusal bağlılıklarının yanı sıra, eserlerinde de metinlerarasılık söz konusu olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Bir örnek vermek gerekirse bu etkileşim Bachmann'ın "Die gestundete Zeit" (1953) adlı şiir koleksiyonunda da görülmektedir. Bu açıdan, bahsi geçen koleksiyona ismini vermesinden dolayı özel bir yere sahip olan "Die gestundete Zeit" şiirinde de benzer etkileşimin görülmesi olasıdır. Bu makalede Celan'ın "Todesfuge" ve "Corona" şiirlerinden yola çıkılarak Bachmann'ın "Die gestundete Zeit" şiiri irdelenecektir. Çalışmanın varsayımına göre "Die gestundete Zeit" şiirinde üç yön mevcuttur. Bunlar (1) Bachmann'ın faşizm görüşü, (2) kurban problematiği ve (3) ütopi olgusu. Şiirde saklı olan bu maddelerin ancak metinlerarasılık yöntemiyle meydana çıkarılabileceği düşünülmektedir ve çalışmada bu maddeler, çözümlenmesi gereken bağımsız bir mesaj olarak ele alınmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Ingeborg Bachmann, Paul Celan, Metinlerarasılık, Faşizm, Kurban, Ütopi.

Makale Geliş Tarihi: 14.01.2018

Makale Kabul Tarihi: 12.03.2018

*) Dr.Öğr.Üyesi Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı, (eposta: onur@bazarkaya.de)

I. Einführung

In ihren *Frankfurter Vorlesungen* bestimmt Ingeborg Bachmann die Suche nach einer neuen Sprache als Grundbedingung eines gesellschaftsverändernden Denkens. Genauer gesagt, schwebt ihr ein Sprachkonzept vor, dem ein „moralischer, erkenntnishafter Ruck“ vorausgeht, wie sie schreibt, und nicht etwa der Versuch, „die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat“ (Bachmann, 2010: 192). Vielmehr sei dies Aufgabe des Schriftstellers, dem, so Bachmann, ein „moralischer [Antrieb] vor aller Moral“ innewohne (Bachmann, 2010: 192). Deshalb sei er dazu prädestiniert, der Sprache „eine neue Gangart“ zu geben, was er „nirgendwo sonst“ tun könne „außer im sprachlichen Kunstwerk“ (Bachmann, 2010: 192).

Ferner nimmt die Autorin eine strenge Unterscheidung von Literatur und Alltagssprache vor, die sie in einem Interview als eine „Sprache aus Phrasen“ bezeichnet. Der Schriftsteller müsse sich mit ihr auseinandersetzen und sie „zerschreiben“ (Bachmann, 1983a: 84). Er könne sich ihrer nicht einfach bedienen, denn, so führt sie weiter aus,

wenn man Gedichte schreibt oder Prosa schreibt, „bedient“ man sich ja nicht der Sprache. Ich meine, der Sprache bedient sich vielleicht der Journalismus oder jemand, der bestimmte Ansichten zu verlautbaren hat. Ein Schriftsteller kann sich der Sprache überhaupt nicht bedienen. (Bachmann, 1983a: 83-84)

Letztlich hebt Bachmann weniger auf eine radikale Erneuerung als vielmehr auf eine Erweiterung der Sprache ab, die sich indes – und das ist der springende Punkt – nur innerhalb der Literatur vollziehen kann, ein Vorgang, den sie in einem anderen Interview mit dem Wachsen einer Stadt vergleicht: „außen [wachsen] neue Worte dazu, und die alten Gedichte sind aus dem alten Wortmaterial gemacht, die neuen Gedichte aus altem und neuem“ (Bachmann, 1983a: 17). Die Art, wie Bachmann hier die Universalität der Sprache bzw. der Literatur akzentuiert, erinnert stark an jene Mosaik-Metapher, mit der Julia Kristeva den Umstand zu fassen versucht, dass Texte grundsätzlich Relationen zu anderen Texten aufweisen: „[J]eder Text baut sich als ein Mosaik von Zitaten auf, jeder Text ist Absorption und Transformation eines anderen Textes. An die Stelle des Begriffs der Intersubjektivität tritt der Begriff der *Intertextualität*, und die poetische Sprache lässt sich als eine doppelte lesen“ (Kristeva, 1996: 337). Demnach ist Intertextualität nichts, was durch bewusstes Aufgreifen oder Zitieren eines Quellentextes entsteht, sondern etwas, das dem Schreiben von Texten prinzipiell innewohnt. Interessanterweise war Bachmann ganz ähnlicher Auffassung (Eberhardt, 2002: 443 ff.). Einmal erklärte sie in einem Gespräch:

Es gibt für mich keine Zitate, sondern die wenigen Stellen in der Literatur, die mich immer aufgeregt haben, die sind für mich das Leben. Und es sind keine Sätze, die ich zitiere, weil sie mir so sehr gefallen haben, weil sie schön sind oder weil sie bedeutend sind, sondern weil sie mich wirklich erregt haben. Eben wie Leben. (Bachmann, 1983a: 69)

Die Lyrik Paul Celans dürfte Bachmann in besonderem Maße „erregt“ oder „aufgeregt“ haben. Bekanntlich verband sie mit Celan eine Jahrzehnte lang währende innige, wenn auch nicht immer konfliktfreie Freundschaft, in die der im Jahr 2008 veröffentlichte Briefwechsel der beiden Autoren einen intimen Einblick gewährt. Darin wird nicht zuletzt der Umstand deutlich, dass die Lyrik Celans für Bachmann eine sehr persönliche, um nicht zu sagen existenzielle Bedeutung hatte. Wie sie ihm einmal schrieb, hatte sie das Gefühl, sie könne seine Gedichte „besser lesen als die andern, weil ich Dir darin begegne“ (Bachmann und Celan, 2008: 10). Und in einem anderen Brief schwärmte sie unter Bezugnahme auf das für ihn so wichtige Motiv des Mohns: „Den Mohn hab ich wieder gespürt, tief, ganz tief, Du hast so wunderbar gezaubert, ich kann es nie vergessen“ (Bachmann und Celan, 2008: 11).

In der Forschung kristallisiert sich immer stärker heraus, dass mit der emotionalen Bindung beider Dichter eine intertextuelle Verflechtung ihrer Werke einherging (Wimmer, 2014: 93 ff.). Besonders eindrücklich zeigt dies eine im Bachmann-Nachlass aufbewahrte Skizze, in der Bachmann die Reihenfolge der für den Lyrikband *Die gestundete Zeit* (1953) vorgesehenen Gedichte bestimmt. Unter der senkrechten Kolonne der nummerierten Gedichttitel steht, von Strichen eingerahmt, der Name *Paul* geschrieben – ein offensichtliches Indiz für Celans geistige Gegenwärtigkeit bei der Konzeption des Buches. (Albrecht und Götttsche, 2002: 57) So ist anzunehmen, dass sein intertextueller Einfluss im Falle des Titelgedichts, dem ja eine repräsentative Stellung innerhalb des Bandes zukommt, besonders stark gewesen ist.

Im Gedicht *Die gestundete Zeit* wird das Scheitern einer Paarbeziehung inszeniert. Aufgrund der drastischen Form, in der dies geschieht, kann man sagen, dass hier die Geschlechterproblematik im Zentrum steht. Damit berührt *Die gestundete Zeit* einen wesentlichen Kern des Bachmann'schen Schaffens, denn die Sprachauffassung der Autorin ist aufs Engste mit dem Thema Geschlecht verbunden. Für Bachmann sind „Mann und Frau [...] Knechte einer Sprache“ (zit. nach Albrecht und Götttsche, 2002: 215), wie es in einem undatierten Fragment aus dem Umkreis ihrer Arbeit am Roman *Malina* heißt. Bei dem Mann-Frau-Konflikt in *Die gestundete Zeit* handelt es sich so gesehen um ein in erster Linie sprachlich erzeugtes Problem. Deshalb ist es denkbar, dass sich damit weitere wichtige Probleme verbinden, die in den bisherigen Untersuchungen des Textes jedoch vernachlässigt wurden, da seine Geschlechterproblematik in der Forschung, wo man sich unter geschlechtsspezifischen Aspekten eher mit dem *Todesarten*-Zyklus befasste (Albrecht und Götttsche, 2002: 27, 57), kaum eine Rolle spielte.

In der nachfolgenden Untersuchung soll *Die gestundete Zeit* einer Lektüre im Lichte von Celans *Todesfuge* und *Corona* unterzogen werden. Die These lautet, dass durch eine entsprechende Intertextualitätsanalyse drei wichtige, jedoch relativ verborgene Aspekte des Gedichts erhellt werden können, nämlich (1.) die ihm zugrundeliegende Faschismusauffassung der Autorin, (2.) die Opferproblematik und (3.) die utopischen Implikationen des Textes. Diese Punkte bilden, wenn man so will, eine eigenständige Botschaft, die es im Nachfolgenden zu entschlüsseln gilt.

II. Bachmanns Faschismusauffassung

Ingeborg Bachmann kann als eine Vorreiterin des modernen Feminismus bezeichnet werden, denn in vielen ihrer Texte zeichnet sie das Bild einer patriarchalischen Gesellschaft, der die Frauen in gewisser Weise ausgeliefert sind. Sie werden direkt oder indirekt von den Männern unter Druck gesetzt, benachteiligt und daran gehindert, sich zu emanzipieren. So ist *Malina* bezeichnenderweise nicht nach der weiblichen Hauptfigur betitelt, aus deren Sicht der Roman erzählt wird. Malina heißt der Mitbewohner der Protagonistin, deren Namen der Leser gar nicht erfährt: ihre Identität wird von der des Mannes gleichsam verdeckt.

Dies hängt mit Bachmanns spezifischer Faschismusauffassung zusammen, die dem Figurenhandeln Malinas zugrunde liegt. Bekanntlich ist die politische Bewegung des Faschismus eng mit dem Namen Benito Mussolinis verbunden, der in Italien 1922 ein diktatorisches Regime errichtete, das bis Mitte der vierziger Jahre bestand. Ab den 1920er Jahren wurde der Faschismusbegriff in der empirischen Forschung tendenziell für alle autoritären, nationalistischen und antiliberalen Strömungen oder Herrschaftssysteme in Europa veranschlagt, so etwa für den Nationalsozialismus in Deutschland. Bei diesem Verfahren stand die Identifizierung faschistischer Strukturmerkmale im Vordergrund (Bauerkämper, 2006: 27 f.). In der Geschichtsforschung ist eine solche Verallgemeinerung des Faschismusbegriffs jedoch umstritten. Hier dient er, sofern er nicht auf Italien beschränkt wird, zur Kennzeichnung der einschlägigen „Bewegungsphasen“ in Rom, Berlin und Tokio (Martin, 1981: 48 ff.) oder der faschistischen Ideologie als solche (Griffin, 2005: 20 ff.). Bachmann hingegen literarisiert den historisch-politischen Faschismus in gewisser Weise, indem sie ihn auf zwischenmenschliche Machtverhältnisse projiziert. Interessanterweise fokussiert sie dabei den Umgang der Geschlechter. „Ich habe“, sagte sie einmal,

schon vorher darüber nachgedacht, wo fängt der Faschismus an. Er fängt nicht an mit den ersten Bomben, die geworfen werden, er fängt nicht an mit dem Terror, über den man schreiben kann, in jeder Zeitung. Er fängt an in den Beziehungen zwischen Menschen. Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau [...]. Es gibt nicht Krieg und Frieden, es gibt nur den Krieg. Die Beziehung zwischen dem Mann und der Frau, die ist wohl nicht erst heute problematisch, die muß es schon wohl seit uralten Zeiten sein, denn sonst würden uns nicht so viele Bücher, von der Bibel angefangen, über die große Literatur aller Länder, darüber etwas sagen. (Bachmann, 1983a: 144)

Was im Zitat besonders auffällt, ist der Umstand, dass Bachmann die Beziehung der Geschlechter als eine seit „uralten Zeiten“ bestehende Problemgeschichte beschreibt. Dabei apostrophiert sie den Faschismus, kann man sagen, als „Vernichtenwollen des Anderen“ (Gürtler, 1985: 200). Nun könnte ihre Äußerung den Eindruck erwecken, dass es sich hier um einen Faktor handelt, von dem Mann und Frau gleichermaßen betroffen sind. Aus dem Bachmann'schen Werk, wo der „Anderer“ für gewöhnlich dem weiblichen Geschlecht entspricht, lässt sich jedoch ableiten, dass die Autorin mit Faschismus primär

das Resultat „männlichen“ Verhaltens meint (Golisch, 1997: 100). Im Allgemeinen ist ihren Frauenfiguren eine passive Rolle zugeordnet, die sich unter Umständen zu der des Opfers wandeln kann; sie leiden mithin unter den Zwängen einer patriarchalisch geprägten Gesellschaft. So gesehen verweist der Faschismusbegriff, wie Bachmann ihn verwendet, auf die Verdrängung oder Vernichtung des Weiblichen, durch die sich die symbolische Ordnung bzw. das Patriarchat seit „uralten Zeiten“ immer wieder aufs Neue konstituiert (Morrien, 1996: 98; Gürtler, 1985: 200; Gutjahr, 1989: 541 ff.).

Es lässt sich wohl ohne Übertreibung sagen, dass die Auseinandersetzung mit dem Faschismus Bachmanns gesamtes Werk durchzieht (Gürtler, 1985: 85). So schlägt sie sich bereits in *Die gestundete Zeit* nieder, dem vielleicht bekanntesten Gedicht der Autorin. Hinsichtlich ihrer Faschismusauffassung stellt es tatsächlich ein besonders eindrucksvolles Beispiel dar, weshalb es verwunderlich erscheint, dass ihm in der Forschung bislang kein einschlägiges Interesse entgegengebracht wurde. Im Ganzen lautet sein Inhalt:

Es kommen härtere Tage.
Die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.
Bald mußt du den Schuh schnüren
und die Hunde zurückjagen in die Marschhöfe.
Denn die Eingeweide der Fische
sind kalt geworden im Wind.

Ärmlich brennt das Licht der Lupinen.
Dein Blick spurt im Nebel:
die auf Widerruf gestundete Zeit
wird sichtbar am Horizont.
Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand,
er steigt um ihr wehendes Haar,
er fällt ihr ins Wort,
er befiehlt ihr zu schweigen,
er findet sie sterblich
und willig dem Abschied
nach jeder Umarmung.

Sieh dich nicht um.
Schnür deinen Schuh.
Jag die Hunde zurück.
Wirf die Fische ins Meer.
Lösch die Lupinen!

Es kommen härtere Tage.

(Bachmann, 1983b: 18)

Zu Beginn des Gedichts heißt es, dass die „auf Widerruf gestundete Zeit“ näher rückt und daher bestimmte Vorkehrungen getroffen werden müssen. So ist in chiffrierter Form vom Binden der Schuhe und dem Zurücktreiben der Hunde die Rede. In der zweiten Strophe steht eine Konstellation im Vordergrund, die nach Bachmann das Entstehen des Faschismus besonders deutlich vor Augen führt, nämlich eine heterosexuelle Paarbeziehung. Während die Frau im Sand versinkt, übt der Mann zusätzlich Druck auf sie aus: „er steigt um ihr wehendes Haar, / er fällt ihr ins Wort, / er befiehlt ihr zu schweigen“. Auffällig ist hier der Wechsel von der persönlichen Anrede („du“, „Dein“ und „dir“) in die dritte Person Singular („er“). Durch ihn werden viele Fragen aufgeworfen. Wer ist vorher das lyrische Ich? „Sie“, „er“, eine unbeteiligte Figur? Und wen spricht es an? „Ihn“, „sie“, beide, sich selbst? Dementsprechend ist auch unklar, wer dann die Er-Perspektive einnimmt. Wird die Szene – womöglich aus der Retrospektive oder in einer mystischen Erfahrung – von „ihm“ oder von „ihr“ beobachtet? Oder tut dies nicht doch eine unbeteiligte dritte Person? Der Perspektivenwechsel könnte jedenfalls darauf hindeuten, dass Mann und Frau einander – vielleicht auch sich selbst – fremd geworden sind. Sie scheinen sich nicht mehr zu lieben, zumindest „findet [er] sie sterblich / und willig dem Abschied / nach jeder Umarmung“. So dürfte es sich bei den Handlungen, zu denen in der letzten Strophe aufgefordert wird, denn auch um Rituale handeln, die das Ende ihrer Liebesbeziehung besiegeln sollen. Die Frage aber, wer sie ausführen soll, fällt ineins mit der nach dem Adressaten und muss daher offen bleiben.

Durch die Verwendung von Chiffren wird das Verständnis von *Die gestundete Zeit* zusätzlich erschwert. Neben den Wendungen, die bereits genannt wurden, sind es vor allem die „Eingeweide der Fische“ und das „Licht der Lupinen“, die dem Text eine rätselhafte Aura verleihen. In Bachmanns Gedichten kommt der Chiffre allgemein ein hoher Stellenwert zu. Damit rücken sie in die Nähe zu denen Paul Celans, der wie Bachmann zu den herausragenden Vertretern der hermetischen Lyrik zählt. Nun publizierte Celan seine berühmte *Todesfuge* in zwei verschiedenen Gedichtbänden, in *Der Sand aus den Urnen* wie auch in *Mohn und Gedächtnis*. Entsprechend nachhaltig muss der Einfluss des Gedichts auf das lyrische Schreiben Bachmanns gewesen sein. Besonders über das mit Bachmanns Faschismusauffassung verschränkte Männerbild in *Die gestundete Zeit* scheint es einigen Aufschluss bieten zu können, weshalb es sich lohnt, den Text einmal in Augenschein zu nehmen. Sein vollständiger Inhalt lautet:

Schwarze Milch der Frühe wir trinken sie abends
wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts
wir trinken und trinken
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt man nicht eng
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
er schreibt es und tritt vor das Haus und es blitzen die Sterne
er pfeift seine Rüden herbei
er pfeift seine Juden hervor läßt schaufeln ein Grab in der Erde
er befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich morgens und mittags wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
Ein Mann wohnt im Haus der spielt mit den Schlangen der schreibt
der schreibt wenn es dunkelt nach Deutschland
dein goldenes Haar Margarete
Dein aschenes Haar Sulamith
wir schaufeln ein Grab in den Lüften da liegt
man nicht eng

Er ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt
er greift nach dem Eisen im Gurt er schwingts seine Augen sind blau
stecht tiefer die Spaten ihr einen ihr anderen spielt weiter zum Tanz auf

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags und morgens wir trinken dich abends
wir trinken und trinken
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith er spielt mit den Schlangen

Er ruft spielt süßer den Tod der Tod ist ein Meister aus Deutschland
er ruft streicht dunkler die Geigen dann steigt ihr als Rauch in die Luft
dann habt ihr ein Grab in den Wolken da liegt man nicht eng

Schwarze Milch der Frühe wir trinken dich nachts
wir trinken dich mittags der Tod ist ein Meister aus Deutschland
wir trinken dich abends und morgens wir trinken und trinken
der Tod ist ein Meister aus Deutschland sein Auge ist blau
er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau
ein Mann wohnt im Haus dein goldenes Haar Margarete
er hetzt seine Rüden auf uns er schenkt uns ein Grab in der Luft
er spielt mit den Schlangen und träumet der Tod ist ein Meister aus
Deutschland

dein goldenes Haar Margarete
dein aschenes Haar Sulamith

(Celan, 1960: 37-39)

Bei dem Mann im Gedicht handelt es sich wohl um einen KZ-Kommandanten, also eine Figur, in der sich, wenn man so will, die faschistische Ideologie oder „Natur des Faschismus“ (Griffin, 1991) widerspiegelt. Es ist denkbar, dass sie für die Zeichnung des in *Die gestundete Zeit* auftretenden Protagonisten als literarisches Vorbild diente. Geht

man mit Gürtler davon aus, dass das „Vernichtenwollen des Anderen“ den Kern der Bachmann'schen Faschismusdefinition ausmacht, so lässt sich diese für beide Figuren gleichermaßen in Anschlag bringen. Allerdings richtet sich die faschistische Gewalt in *Todesfuge* gegen die jüdischen Häftlinge, in *Die gestundete Zeit* ist von ihr die Frau betroffen. Dies deutet auf den zweiten wichtigen Punkt in Bachmanns Faschismusdefinition hin, nämlich auf den Geschlechteraspekt. Celan bezeichnet seinen Protagonisten ausschließlich als „er“, wodurch er das Überpersönliche und die prinzipielle Wiederholbarkeit des Bösen betont. Bachmann orientiert sich zwar an dieser Verwendung des Personalpronomens, doch tut sie dies zu einem anderen Zweck. In der Anapher-Reihe „er steigt um ihr wehendes Haar, / er fällt ihr ins Wort, / er befiehlt ihr zu schweigen, / er findet sie sterblich“ ist die despotische Machtausübung des Mannes gegenüber der Frau derart sinnfällig, dass man nicht umhin kommt, die Verse im Lichte der Faschismusauffassung Bachmanns zu lesen. So kann man sagen, dass Bachmann hier das männliche Geschlecht ihres Protagonisten akzentuiert und so sein faschistisches Potential hervorhebt.

III. Die Opferproblematik

In *Die gestundete Zeit* unternimmt der Mann keine Anstrengungen, um seine im Sand versinkende Geliebte zu retten. Seine Gleichgültigkeit ist ähnlich grausam wie die des Mannes am Ende von *Malina*, als die Frau in der Wand verschwindet. Bezeichnenderweise lautet der letzte Satz des Romans: „Es war Mord“ (Bachmann, 1980: 356). Da es sich hier wohl um einen metaphorisch gemeinten Mordfall handelt, kann man ihn – „Wand“ durch „Sand“ ersetzend (Albrecht und Götsche, 2002: 66) – auf die Frau in *Die gestundete Zeit* übertragen, wo der Mann „ihr ins Wort“ fällt und „ihr zu schweigen“ befiehlt. Tatsächlich wird die weibliche Stimme im Text als etwas Untergehendes und Verlorenes dargestellt (Albrecht und Götsche, 2002: 66).

Mit Judith Butler lässt sich dieses Problem adäquat einordnen. Aus Butlers Sicht sind bereits biologische Geschlechtsmerkmale konstruiert, d.h. sie stellen das Ergebnis gesellschaftlicher Prozesse dar. „Geschlecht“ besteht aus Fremd- und Selbstzuschreibungen, die zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Kontexten variieren können. Laut Butler gibt es mithin keine geschlechtliche Identität, die sich in anatomischen Merkmalen niederschlägt (Butler, 1991: 22 ff.). Da die Bipolarität der Geschlechterkategorie (Mann/Frau) in der Sprache verfestigt ist, hat sie nur *den Anschein* des Natürlichen und wird mittels der Performativität immer weiter reproduziert. Indem man sich also sprachlich auf bestimmte Geschlechtsmuster bezieht, legt man geschlechtliche Identität fest und übt dadurch Macht aus – ob man will oder nicht. (Butler, 1991: 46, 49, 58 f.)

Auf *Die gestundete Zeit* gewendet, bedeutet dies, dass der Mann die Frau davon abhält, sich zu emanzipieren und sich selbst zu verwirklichen. Sie ist seinem sprachlichen Druck vollkommen ausgeliefert und hat keine Möglichkeit, zur eigenen Sprache zu finden, d.h. zur eigenen Identität zu gelangen. Unter diesem Aspekt lässt sich das Hundemotiv im Gedicht als Chiffre für die faschistisch-männliche Druck- oder Machtausübung verstehen, umso mehr, als es in ähnlicher Form auch in der *Todesfuge* anzutreffen ist,

wo der KZ-Kommandant „seine Rüden“ auf die jüdischen Häftlinge „hetzt“. So scheint Bachmanns Vers „Jag die Hunde zurück“ der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, sich vom männlichen Sprachdruck befreien zu können.

Im Übrigen ist es keineswegs ausgeschlossen, dass sich (sofern die persönliche Anrede im Text an ihn gerichtet ist) der Mann diese Befreiung wünscht. Nach Butler stellt seine „Männlichkeit“ nämlich ebenso ein soziales Konstrukt dar wie die „Weiblichkeit“ seiner Geliebten. Mithin ist es durchaus denkbar, dass auch er unter den Zwängen leidet, die ihm durch sein Geschlecht gewissermaßen auferlegt sind. Augenscheinlich will er die eigenen Leiden kompensieren, indem er, gleichsam als das personifizierte Patriarchat, die Frau unterdrückt, und begibt sich so in die (faschistische) Täterrolle. Die Befreiung vom männlichen Sprachdruck aber würde diese durchbrechen – ein Umstand, der die Möglichkeit, dass „er“ sie sich erhofft, zusätzlich plausibilisiert.

Der Mann in *Todesfuge* wird als kaltblütiger Mörder beschrieben und steht entsprechend mit dem Vers „der Tod ist ein Meister aus Deutschland“ in Verbindung. Seine Präzision im Töten kommt im einzigen Reim des Gedichts zum Ausdruck: „sein Auge ist blau / er trifft dich mit bleierner Kugel er trifft dich genau“. In scheinbarem Widerspruch dazu „schreibt [er] wenn es dunkelt nach Deutschland / dein goldenes Haar Margarete“. Dass er im Umkreis seiner Mordtaten Liebesbriefe verfasst, lässt ihn jedoch keineswegs menschlicher erscheinen, geschweige denn als tragische Figur, die einen inneren Konflikt austrägt. Dem Leser fällt es schwer, sich vorzustellen, dass sozusagen zwei Seelen in seiner Brust wohnen, auch wenn der Name der Adressatin eine solche Assoziation nicht abwegig erscheinen lässt, denn die Kurzform von Margarete lautet bekanntlich Gretchen. Es handelt sich hier in der Tat um eine *Faust*-Anspielung; doch was im Text mit ihrer Hilfe vorgeführt wird, sind die dialektischen Kräfte der deutschen Kultur, die mit Auschwitz in den „Zivilisationsbruch“ (Diner, 1988) mündeten: Goethe auf der einen, NS-Verbrechen auf der anderen Seite. Außerdem ist dieser intertextuelle Bezug auch insofern interessant als er darauf hindeutet, dass der Frau in *Todesfuge* – ähnlich wie der in Bachmanns *Die gestundete Zeit* – die Rolle Gretchens, also die des Opfers, zukommt.

Dies hängt wohl mit dem Bild zusammen, dass sich der Mann von seiner Geliebten macht. Im Grunde unterstreicht die Intimität, die aus der Zeile „dein goldenes Haar Margarete“ spricht, nur seine Skrupellosigkeit, da er nach der Niederschrift dieser Liebesworte sein sinnloses Töten fortsetzt. Angesichts dieser Sachlage stellt sich die Frage, ob er zur Liebe überhaupt fähig ist. Es erscheint durchaus möglich, dass er sich buchstäblich *einbildet*, Margarete zu lieben. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die Rede vom „goldene[n] Haar“. Hier lässt sich nämlich wiederum ein intertextueller Verweis erblicken, und zwar auf Heines Gedicht *Die Lore-Ley*, wo es von der titelgebenden Nixe heißt: „Sie kämmt ihr goldnes Haar“ (Heine, 1975: 207). Der Mann greift diese Wendung offensichtlich deshalb auf, um seine Geliebte als ideale deutsche Schönheit zu preisen, denn lange Zeit galt die Lore-Ley als Inbegriff des Deutschtums (Oesterheld, 2011: 341 ff.). Dies lässt aber den Schluss zu, dass er sich weniger der Frau Margarete als vielmehr dem Bild verbunden fühlt, das sie für ihn verkörpert.

Wahrscheinlich hat auch der Mann in *Die gestundete Zeit* seine Geliebte ursprünglich idealisiert. Der Vers „er findet sie sterblich“ bedeutet im Umkehrschluss ja nichts Anderes, als dass sie ihm vorher – im Sinne eines Ideals – unsterblich vorkam. Wenn man so will, wird im Gedicht das Scheitern dieser Illusion beschrieben. Es hat den Anschein, dass der Mann es der Frau übel nimmt, dass sie nicht mehr dem Bild entspricht, dass er früher von ihr hatte. Deshalb befiehlt er ihr wohl auch zu schweigen: er will verhindern, dass sie sich weiter davon entfernt. Insofern ist es nicht zuletzt dieses von ihm phantasierte lebensferne Ideal, das sie zu seinem Opfer macht.

Im Falle beider Frauenbilder handelt es sich, wenn man so will, um „Feminisierungen“, wie man sie auch in bildkünstlerischen Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids finden kann, wo

das Weibliche in seiner kulturell zugewiesenen Position des Untergeordneten beziehungsweise Unterzuordnenden – als Gegenpol des (als männlich definierten) Subjekts – als Metapher für eine Phase der Vergangenheit fungiert, von der man sich zu distanzieren wünscht. Feminisierungen haben eine Funktion in Versuchen der Entlastung von Schuld und der Selbst-Distanzierung. Zum einen kann die Metapher des Weiblichen „stellvertretend für eine ganze Nation der Opfer“* eingesetzt werden, eine Strategie der Selbst-Viktimisierung, die deutsche Vergangenheitspolitik lange Zeit bestimmt hat; zum anderen aber können Weiblichkeitsmetaphern dazu dienen, den Nationalsozialismus als zu Be- oder Überwältigendes zu beschreiben.* (Wenk, 2002: 280)

Margarete, als Weiblichkeitsmetapher verstanden, entspricht zweifelsfrei der letztgenannten Spielart. Bei der Frau in *Die gestundete Zeit* hingegen gestaltet sich die Zuordnung etwas schwieriger. Vielleicht könnte man in der Art, wie das Verhalten des Mannes (der im Text doch die faschistische Ideologie repräsentiert) ihr gegenüber dargestellt wird, eine indirekte Verurteilung der nationalsozialistischen Verbrechen erkennen. Überraschenderweise spricht jedoch wesentlich mehr für die erstgenannte Variante der „Selbst-Viktimisierung“. In der frühen Nachkriegszeit bildete diese ein Verhaltensmuster, das bei vielen Deutschen und Österreichern anzutreffen war. Wie Alexander und Margarete Mitscherlich in ihrer epochalen Studie *Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens* (1967) zeigen, weigerte sich ein Großteil des deutschen „Volkes“, sich mit seiner NS-Vergangenheit und dem Sieg der Alliierten über das „Dritte Reich“ auseinanderzusetzen. Stattdessen suchten sie nach einem Ersatz für den „Führer“, der für sie gleichsam die Rolle eines Übervaters inne gehabt hatte und über dessen erlittenen Verlust sie nicht hinwegkamen. Eben deshalb – und nicht etwa aufgrund demokratischer Einsicht – identifizierten sie sich mit den Siegermächten und stilisierten sich selbst zu Opfern der NS-Herrschaft (Alexander und Margarete Mitscherlich, 1967: 27 ff., 34).

Nun waren Bachmanns Kindheit und Jugend in hohem Maße vom Nationalsozialismus geprägt. Ihr Vater Matthias Bachmann trat bereits 1932 der NSDAP bei (Höller, 1999: 25). Die Anzahl der Parteigänger in ihrer Heimat Kärnten war groß,

die NS-Gesinnung allenthalben spürbar (Botz, 1993: 201). Zudem ist es in diesem Zusammenhang nicht unwesentlich, dass Bachmann als Schülerin eine Liebesbeziehung mit dem Nationalsozialisten J.F. Perkonig hatte (Weidenbaum, 1997: 23 ff.). Der gefeierte Heimatschriftsteller war für sie, wie die Bachmann-Forscherin Regina Schaunig in einem Interview ausführt,

ein Lehrer, eigentlich eine Vater-Figur, die sie auch als ‚Geliebten‘ und ‚Herr‘ bezeichnet. Er ist jemand, auf den sie ihre Fantasien und inneren Konflikte projizierte. Die anfängliche stilistische Abhängigkeit ging schrittweise in Distanz über, und als sie in Wien Hans Weigel und Paul Celan kennenlernte, erwähnte sie den Kärntner Mentor mit keinem Wort mehr. (Fischer, 2014)

Vor diesem Hintergrund erscheint es durchaus möglich, dass Perkonig für die Figurenzeichnung des Mannes, der in *Die gestundete Zeit* die Frau zu schweigen zwingt, als realhistorisches Vorbild diente. Darauf deutet der Umstand hin, dass Bachmann ihrem „Herrn“ und „Geliebten“ stilistisch stark verpflichtet war – wahrscheinlich so sehr, dass sie dies als eigenständige Schriftstellerin quasi zum Schweigen verurteilte. Interessant ist auch, dass sie seit der Zeit in Wien, in der sie sich künstlerisch von ihm emanzipierte, nicht mehr von ihm sprach. Es steht zu vermuten, dass er, der immerhin der stellvertretende Leiter der Kärntner Reichsschrifttumskammer und eine Projektionsfigur für „ihre Fantasien und inneren Konflikte“ gewesen war, wie Schaunig anmerkt, sie an eine Zeit erinnerte, die sie hinter sich lassen wollte. So gesehen verhielt sie sich wie viele ihrer Zeitgenossen: sie nahm – der Analyse der Mitscherlichs gemäß – die Opferrolle wahr, um sich so von der eigenen Vergangenheit im „Dritten Reich“ zu distanzieren. Diese Strategie spiegelt sich selbstredend in ihrem Werk wider. Schon früh, lange bevor sie sich ein letztes Mal in der offenkundigen Opferthematik des *Todesarten-Zyklus* manifestierte, ließ sie Bachmann – bewusst oder unbewusst – ein in das Gedicht *Die gestundete Zeit*, in dem die Protagonistin unter den Augen ihres (faschistischen) Geliebten stumm im Sand versinkt.

Im Übrigen war auch Celan ein Opfer. Als gebürtiger Jude wählte er diese Rolle aber – anders als Bachmann – nicht selbst, sondern bekam sie von der Geschichte gleichsam zugewiesen. Paul Antschel, wie er mit bürgerlichem Namen hieß, wurde 1941 mit 21 Jahren zur Zwangsarbeit verpflichtet. 1942 wurden seine Eltern ins KZ Michailowka bei Gaisin deportiert. Bald darauf starb sein Vater an Typhus, wenig später wurde seine Mutter durch einen Genickschuss ermordet. (May und Lehmann, 2012: 10) Das ihm und insbesondere seinen Eltern widerfahrene Schicksal traumatisierte Celan nachhaltig. Bachmann brachte seinem Status als Opfer merkwürdigerweise wenig Verständnis entgegen. Ja, man kann sagen, dass beiden Autoren durch die Opferproblematik, die sie doch gleichermaßen umtrieb, weniger vor Augen geführt wurde, was sie miteinander verband, als vielmehr das, was sie voneinander unterschied. Ein 1961 geschriebener, wenn auch nicht abgeschickter Brief Bachmanns an Celan macht deutlich, dass sie, die Tochter eines Nationalsozialisten, ihre Selbst-Vikimisierung noch gegenüber einem jüdischen NS-Opfer zur Geltung zu bringen versuchte. „Wer bin ich für Dich, wer nach

soviel Jahren?“, fragt sie in dem Schreiben und meint: „Du willst das Opfer sein, aber es liegt an Dir, es nicht zu sein“. (Bachmann und Celan, 2008: 155). Sie fordert ihn also dazu auf, die Vergangenheit auf sich beruhen zu lassen, und glaubt, ihm hierin als gutes Beispiel vorangehen zu können, denn schließlich „verlange [ich] es auch von mir für mich“ (Bachmann und Celan, 2008: 155).

IV. Die utopische Dimension

Nach 1945 beschränkten sich die zumeist jungen Autoren der Kahlschlagliteratur in vielen Fällen auf die Wiedergabe eigener Erfahrungen. Sämtliche Facetten des Krieges und seiner sozialen Auswirkungen wurden dargestellt, und zwar mit der Prägnanz und Unmittelbarkeit der auf die Mitteilung des Notwendigsten reduzierten Landessprache, die den Wortschatz der kriegserfahrenen Jungliteraten auf verhängnisvolle Weise erweitert hatte (Arnold, 2004: 40-41). *Todesfuge* und *Die gestundete Zeit* machen indes deutlich, dass es weder der Fronterfahrung noch der Kahlschlagliteratur bedurfte, um diese Sprachform – die in der frühen Nachkriegszeit wohl diskursive Spuren hinterlassen hatte – poetisch fruchtbar zu machen. So spielen in beiden Texten Befehle eine wichtige Rolle. Der Mann in *Todesfuge* „befiehlt uns spielt auf nun zum Tanz“ und er „ruft stecht tiefer ins Erdreich ihr einen ihr andern singet und spielt“; der Mann in *Die gestundete Zeit* „befiehlt ihr zu schweigen“. Im Gedicht *Alle Tage* verwendet Bachmann das Wort Befehl in einem eindeutig militärischen Kontext. „[D]er armselige Stern / der Hoffnung“, so heißt es hier, sei eine Auszeichnung, die „für die Flucht von den Fahnen, / für die Tapferkeit vor dem Freund, / für den Verrat unwürdiger Geheimnisse / und die Nichtachtung / jeglichen Befehls“ verliehen werde (Bachmann, 1983: 28). Angesichts dieser Verse erfährt der Umstand, dass der quasi militärisch-faschistische Schweigebefehl des Mannes in *Die gestundete Zeit* der in *Alle Tage* beschriebenen Hoffnung prinzipiell zuwiderläuft, eine zusätzliche Akzentuierung. Augenscheinlich sucht die Autorin hier nämlich nach einer neuen Sprache, die auch und gerade der militärisch-faschistischen Sprache ihrer Zeit entgegengesetzt ist.

Begleitet wird diese Suche von der Vorstellung einer im Anbruch begriffenen neuen Zeit. Um sie zu erhellen, lohnt sich ein entsprechender Vergleich von *Die gestundete Zeit* mit *Corona*, einem weiteren Gedicht Celans, das ebenfalls 1952 im Band *Mohn und Gedächtnis* erschien. Es ist davon auszugehen, dass auch im Falle dieses Textes, den Bachmann nachweislich als das schönste Celan-Gedicht empfand (Bachmann und Celan, 2008: 11), eine intertextuelle Relation vorliegt. Dies ist der vollständige Inhalt von *Corona*:

Aus der Hand frißt der Herbst mir sein Blatt: wir sind Freunde.
Wir schälen die Zeit aus den Nüssen und lehren sie gehn:
die Zeit kehrt zurück in die Schale.

Im Spiegel ist Sonntag,
im Traum wird geschlafen,
der Mund redet wahr.

Mein Aug steigt hinab zum Geschlecht der Geliebten:
wir sehen uns an,
wir sagen uns Dunkles,
wir lieben einander wie Mohn und Gedächtnis,
wir schlafen wie Wein in den Muscheln,
wie das Meer im Blutstrahl des Mondes.

Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße:
es ist Zeit, daß man weiß!
Es ist Zeit, daß der Stein sich zu blühen bequemt,
daß der Unrast ein Herz schlägt.
Es ist Zeit, daß es Zeit wird.

Es ist Zeit.

(Celan, 1960: 33)

Bachmanns Gedicht *Die gestundete Zeit*, das ein Jahr nach Erscheinen von *Corona* herauskam, kann in gewisser Weise als Replik auf Celans Text gelesen werden. So scheint die Wendung von der „auf Widerruf gestundete[n] Zeit“ direkt Bezug zu nehmen auf den Vers „Es ist Zeit, dass es Zeit wird“. In beiden Fällen kommt die Erwartung an ein unbestimmtes Ereignis zum Ausdruck: bei Celan mag es den Schritt des heimlichen *Corona*-Paares bezeichnen, sich öffentlich zu seiner Liebe zu bekennen („es ist Zeit, daß man weiß!“), wohingegen bei Bachmann damit wohl die bevorstehende Trennung von Mann und Frau angesprochen ist – ein Detail, das man als bewusste oder unbewusste Anspielung der Autorin auf ihre zurückliegende Emanzipation von Perkonig deuten könnte. Ferner heißt es in Bachmanns Gedicht, die Zeit sei „gestundet“ und werde „sichtbar am Horizont“. Doch dass sie sich überhaupt aufschieben ließ und visuell erfahrbar werden kann, zeigt, dass hier ein rein subjektives Zeitverständnis vorliegt. Es ist daher anzunehmen, dass das lyrische Ich sein Innenleben auf die Zeit projiziert und somit das chiffriert, was es seelisch beschäftigt.

Durch den neuartigen Ton, der mit der Verwendung solcher Chiffren angeschlagen wird, kommt Bachmanns Suche oder Wunsch nach einer neuen Sprache formal zum Ausdruck. Dieses Phänomen, das als „Sprachhoffnung“ bezeichnet werden kann (Fehl, 1970; Broser, 2009: 161 ff), verbindet sich – und das ist der springende Punkt – mit der Aufbruchsstimmung des Gedichts, die sich in den Versen konzentriert, wo vom Schnüren der Schuhe die Rede ist („Bald mußst du den Schuh schnüren“, „Schnür deinen Schuh“) und davon, nicht zurückzublicken („Sieh dich nicht um“). So ergibt sich eine ambivalente Situation: einerseits lässt sich der Text gleichsam als Fanal des Aufbruchs in eine neue Zeit lesen, auf der anderen Seite bleibt diese aber merkwürdig unbestimmt. In gewisser Weise variiert die titelgebende Chiffre das, was Celan in *Corona* schreibt, nämlich dass es „Zeit ist, dass es Zeit wird“.

Ein weiterer Text Bachmanns, in dem die „Sprachhoffnung“ mit der Hoffnung auf eine neue Zeit einhergeht, ist die Erzählung *Alles* (1960). Der Erzähler schildert hier, wie

sich durch die Geburt seines Sohnes sein Blick auf die Sprache veränderte, sodass er irgendwann begann, in dieser den Ursprung allen Übels zu sehen: „Hier wo wir stehen, ist die Welt die schlechteste aller Welten. [...] Und ich wusste plötzlich: alles ist eine Frage der Sprache und nicht nur dieser einen deutschen Sprache“ (Bachmann, 2010: 143). Deshalb sollte sein Sohn sprachlich quasi „von vorn beginnen“ (Bachmann, 2010: 149) und so gleichsam in eine bessere Wirklichkeit hineinwachsen. Es stellte sich nur die Frage, „ob ich das Kind bewahren konnte vor unserer Sprache, bis es eine neue begründet hatte und eine neue Zeit einleiten konnte“ (Bachmann, 2010: 143). Eine neue Sprache erschien dem Erzähler also als *Conditio sine qua non* einer „neue[n] Zeit“. Bald musste er jedoch einsehen, dass er nur „[s]eine Sprache hatte und nicht über deren Grenzen gelangen konnte“ (Bachmann, 2010: 145). Und so scheiterte er, da er nicht wusste, wo „diese Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann“, gelegen war (Bachmann, 2010: 147).

Wie nicht zuletzt die unverkennbar auf Thomas More's Schrift *Utopia* verweisende Inselmetapher deutlich macht, handelt es sich bei der Erzählung um eine Sprachutopie. Die „Insel“, von der die Rede ist, stellt ja das, was More mit dem Begriff der Utopie zu fassen versuchte, buchstäblich dar: einen „Nicht-Ort“ (*outopia*), der zugleich ein „guter Ort“ (*eutopia*) ist (Claeys, 2011: 59). Da der Erzähler in seinem Vorhaben, sprachlich eine neue Welt zu erschließen, jene „Insel“ nicht finden konnte, kommt seine Geschichte genau genommen einem „Abschied vom Utopia der Sprache“ gleich (Lühe, 1995: 84 ff.). Gleichwohl lässt sich der allgemeine Stellenwert des utopischen Denkens im Bachmann'schen Werk kaum hoch genug einschätzen. Einmal behauptete die Autorin in einem Gespräch, in dem sie sich gegen die vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen wandte, an etwas zu glauben, das sie mit der Formel „ein Tag wird kommen“ umschrieb, um sogleich hinzuzufügen: „Es wird nicht kommen, und trotzdem glaube ich daran. Denn wenn ich nicht mehr daran glaube, kann ich auch nicht mehr schreiben.“ (Bachmann, 1983a: 145) Demzufolge bezieht sie aus dem Widerspruch von Utopie und Realität die Kraft, die sie zum Schreiben braucht, und löst so selbst im Grunde ein, was sie von einem Schriftsteller erwartet, nämlich nicht nur „seine Zeit zu repräsentieren“, sondern auch „etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“ (Bachmann, 2010: 196).

Im *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft* (2003) wird Utopie u.a. definiert als ein „im weiteren Sinn auf Wirklichkeitsveränderung zum Idealzustand zielendes Denken“ (Friedrich, 2003: 739). Hier lässt sich die eingangs erwähnte Ansicht Bachmanns anschließen, die in der Suche nach einer neuen Sprache die Voraussetzung eines gesellschaftsverändernden Denkens erblickt (Golisch, 1997: 98). Und dieses könne, wie gesagt, „nirgendwo sonst“ verwirklicht werden „außer im sprachlichen Kunstwerk“ (Bachmann, 2010: 192).

Vor diesem Hintergrund kann man sagen, dass die „Sprachhoffnung“ in *Die gestundete Zeit* dem Gedicht eine utopische Dimension verleiht. Denn sie lässt die Möglichkeit aufscheinen, dass „ein Tag [...] kommen [wird]“, eine Zeit, die den zwischenmenschlichen Faschismus im Sinne Bachmanns und die von ihm verursachte Opferproblematik beendet.

V. Fazit

Ziel der zurückliegenden Untersuchung war es, Bachmanns *Die gestundete Zeit* einer Lektüre im Lichte von Celans *Todesfuge* und *Corona* zu unterziehen. Es wurde der These nachgegangen, dass durch eine entsprechende Intertextualitätsanalyse drei wichtige, jedoch relativ verborgene Aspekte des Gedichts erhellt werden können, nämlich (1.) der ihm zugrundeliegende Begriff von Faschismus, (2.) die Opferproblematik und (3.) die utopischen Implikationen des Textes.

Der erste Abschnitt setzte sich mit Bachmanns Faschismusauffassung auseinander. Zunächst wurde festgehalten, dass der Begriff Faschismus in der empirischen Forschung ab den 1920er Jahren tendenziell für alle autoritären, nationalistischen und antiliberalen Strömungen oder Herrschaftssysteme in Europa, so auch für den Nationalsozialismus, in Anschlag gebracht wurde, wobei die Identifizierung faschistischer Strukturmerkmale im Vordergrund stand. Dann wurde festgestellt, dass Bachmann diesen Faschismusbegriff in gewisser Weise literarisierte: sie übertrug ihn auf zwischenmenschliche Machtverhältnisse und legte dabei den Fokus auf den Umgang der Geschlechter. Im Ganzen kann man sagen, dass der Faschismus im Bachmann'schen Sinne auf das „Vernichtenwollen des Anderen“ (Christa Gürtler) verweist, wobei mit dem „Anderen“ im Wesentlichen das Weibliche gemeint ist. Da nun Celans *Todesfuge* über das mit dieser Faschismusauffassung verschränkte Männerbild in Bachmanns Gedicht einigen Aufschluss zu bieten versprach, wurde im nächsten Schritt ein entsprechender Textvergleich vorgenommen. Es stellte sich heraus, dass der Protagonist des Celan-Textes für die Zeichnung der Männerfigur in *Die gestundete Zeit* wahrscheinlich als literarisches Vorbild gedient hatte, denn das „Vernichtenwollen des Anderen“ trifft für beide Figuren in gleichem Maße zu. Indes richtet sich die faschistische Gewalt in *Todesfuge* gegen die jüdischen Häftlinge, während in *Die gestundete Zeit* die Frau von ihr betroffen ist. Dies deutet auf den zweiten wichtigen Punkt in Bachmanns Faschismusdefinition hin, nämlich auf den Geschlechteraspekt. Celan bezeichnet seinen Protagonisten ausschließlich als „er“, wodurch er das Überpersönliche und die prinzipielle Wiederholbarkeit des Bösen betont. Bachmann orientiert sich zwar an dieser Verwendung des Personalpronomens, doch deutet die Sinnfälligkeit der despotischen Machtausübung des Mannes in *Die gestundete Zeit* darauf hin, dass die Autorin damit in erster Linie das männliche Geschlecht ihres Protagonisten und somit sein faschistisches Potential hervorheben wollte.

Im zweiten Abschnitt wurde die Opferproblematik behandelt. Den Ausgangspunkt bildeten Überlegungen Judith Butlers, der zufolge man dadurch, dass man sich sprachlich auf bestimmte Geschlechtsmuster bezieht und geschlechtliche Identität festlegt, bewusst oder unbewusst Macht ausübt. Demgemäß ließ sich das Machtverhältnis in *Die gestundete Zeit* dahingehend deuten, dass der Mann die Frau davon abhält, sich zu emanzipieren und sich selbst zu verwirklichen. Sie ist seinem sprachlichen Druck vollkommen ausgeliefert und hat keine Möglichkeit, zur eigenen Sprache zu finden, d.h. zur eigenen Identität zu gelangen. Unter diesem Aspekt ließ sich das Hunde-Motiv im Gedicht als Chiffre für die faschistisch-männliche Druck- oder

Machtausübung verstehen, umso mehr, als es in ähnlicher Form auch in der *Todesfuge* anzutreffen ist, wo der KZ-Kommandant „seine Rüden“ auf die jüdischen Häftlinge „hetzt“. Bachmanns Vers „Jag die Hunde zurück“ scheint so gesehen der Hoffnung Ausdruck zu verleihen, sich vom männlichen Sprachdruck befreien zu können. Daraufhin wurde herausgearbeitet, dass in *Todesfuge* mithilfe von *Faust*-Anspielungen u.a. sichtbar gemacht wird, dass der Geliebten des KZ-Kommandanten mit dem bezeichnenden Namen Margarete die Rolle Gretchens zukommt. Demnach hat sie ebenso die Opferrolle inne wie die Frau in *Die gestundete Zeit*. Ferner wurde darauf hingewiesen, dass die Wendung vom „goldene[n] Haar“, die der Protagonist von *Todesfuge* in seinem Liebesbrief aufgreift, auf Heines *Lore-Ley* zurückgeht. Mit ihr will er seine Geliebte offensichtlich als ideale deutsche Schönheit preisen, galt die Nixe aus dem Heine-Gedicht doch lange Zeit als Inbegriff des Deutschtums. Dies lässt aber den Schluss zu, dass er sich weniger der Frau Margarete als vielmehr dem Bild verbunden fühlt, das sie für ihn verkörpert. Im Übrigen dürfte auch der Mann in Bachmanns Gedicht seine Geliebte ursprünglich idealisiert haben, schließlich bedeutet der Vers „er findet sie sterblich“ im Umkehrschluss ja nichts Anderes, als dass sie ihm vorher – im Sinne eines Ideals – unsterblich vorkam. Nun, nachdem die Opferrolle der Frauen in *Die gestundete Zeit* und *Todesfuge* beschrieben worden war, ging die Untersuchung dazu über, Bachmanns Strategie der Selbst-Viktimisierung näher zu beleuchten. Diese bildete laut der hier herangezogenen Studie *Die Unfähigkeit zu trauern* von Alexander und Margarete Mitscherlich ein Verhaltensmuster, das viele Deutsche und Österreicher nach 1945 aufwiesen. Sie stilisierten sich als Opfer des Nationalsozialismus, um so ihre mit dem Untergang des „Dritten Reiches“ verbundenen Verlusterfahrungen zu vergessen. Dass dies bis zu einem gewissen Grad auch auf Bachmann zutrifft, belegte nicht zuletzt ein kurzer biographischer Exkurs über ihre einstige Liebesbeziehung mit dem NS-Schriftsteller Perkonig, der für die Figurenzeichnung des Mannes in *Die gestundete Zeit* als realhistorisches Vorbild gedient haben mag. In jedem Fall kann man sagen, dass sich Bachmanns Selbstbild als Opfer in der Protagonistin des Gedichts, die unter den Augen ihres (faschistischen) Geliebten stumm im Sand versinkt, in gewisser Weise widerspiegelt.

Gegenstand des letzten Abschnitts war die in *Die gestundete Zeit* aufscheinende utopische Dimension. Ausgehend von der bereits in der Einleitung getroffenen Feststellung, dass Bachmanns Schreiben von der Suche nach einer neuen Sprache geprägt war, wurde zu zeigen versucht, dass diese Suchbewegung im Gedicht mit der Vorstellung einer im Anbruch begriffenen neuen Zeit einherging. Um diese näher zu bestimmen, wurde Celans *Corona* zu einem intertextuellen Vergleich herangezogen. Wie gesehen, kann *Die gestundete Zeit* als Replik auf diesen Text gelesen werden. So scheint die Wendung der „auf Widerruf gestundete[n] Zeit“ direkt Bezug zu nehmen auf die Stelle in *Corona*, wo es heißt: „Es ist Zeit, dass es Zeit wird“. In beiden Fällen ist von der Erwartung an ein unbestimmtes Ereignis die Rede. Dass Bachmann dieses mit den Chiffren der „sichtbar am Horizont“ werdenden „gestundeten Zeit“ umschreibt, wurde als Ausdruck ihrer Suche nach einer neuen Sprache oder – um einen in der Bachmann-Forschung gängigen Begriff zu gebrauchen – als „Sprachhoffnung“ gedeutet. Indes ist diese, so die Annahme, mit der Aufbruchsstimmung des Gedichts verbunden,

die sich in den Versen konzentriert, wo vom Schnüren der Schuhe die Rede ist und davon, nicht zurückzublicken. So ergibt sich eine ambivalente Situation: einerseits lässt sich der Text gleichsam als Fanal des Aufbruchs in eine neue Zeit lesen, auf der anderen Seite aber bleibt diese merkwürdig unbestimmt. Um sie genauer einzuordnen, wandte sich die Analyse der Erzählung *Alles* zu, einem weiteren Text Bachmanns, in dem die „Sprachhoffnung“ mit der Hoffnung auf eine neue Zeit verschränkt ist. Darin schildert der Erzähler, wie er eine neue Sprache als die Grundbedingung einer „neue[n] Zeit“ erblickte, ehe er die Unmöglichkeit einsah, „diese Insel, von der aus ein neuer Mensch eine neue Welt begründen kann“, zu finden. Die hier unverkennbar auf Thomas Mores Schrift *Utopia* verweisende Inselmetapher wurde zum Anlass genommen, im Nachfolgenden den Stellenwert des utopischen Denkens im Bachmann'schen Werk näher zu erläutern. So wurde deutlich, dass die Autorin aus dem Widerspruch von Utopie und Realität die Kraft bezieht, die sie zum Schreiben braucht, und so im Grunde das einlöst, was sie selbst von einem Schriftsteller erwartet, nämlich „etwas zu präsentieren, für das die Zeit noch nicht gekommen ist“. Zudem wurde darauf hingewiesen, dass ihre Vorstellung der im *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft* vorgeschlagenen Definition von Utopie als ein „im weiteren Sinn auf Wirklichkeitsveränderung zum Idealzustand zielendes Denken“ entspricht; denn auch Bachmann erblickt in der Suche nach einer neuen Sprache die Voraussetzung eines gesellschaftsverändernden Denkens, das jedoch – und dies ist der springende Punkt – „nirgendwo sonst“ verwirklicht werden könne „außer im sprachlichen Kunstwerk“. Vor diesem Hintergrund kann man sagen, dass die „Sprachhoffnung“ in *Die gestundete Zeit* dem Gedicht eine utopische Dimension verleiht, da sie den Anbruch einer neuen Zeit als möglich erscheinen lässt.

Und so kristallisiert sich in gewisser Weise eine eigenständige Botschaft des Gedichts heraus. Sie könnte lauten, dass eine neue Zeit anbrechen und den Faschismus, der im zwischenmenschlichen Bereich im Allgemeinen und in den Geschlechterbeziehungen im Besonderen seine Opfer fordert, beenden wird. Doch kann dies allenfalls nur innerhalb der Poesie geschehen. Bachmann zeigt für das von ihr literarisierte Problem des Faschismus also eine entsprechend literarische Lösung auf und bringt so, kann man sagen, ihren universalen Anspruch an Literatur zum Ausdruck.

Bibliographie

- Albrecht, M. und Götsche, D. (2002). *Bachmann-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*, J.B. Metzler, Weimar/Stuttgart.
- Arnold, H. L. (2004). *Die Gruppe 47*, Rohwolt, Reinbek bei Hamburg.
- Bachmann, I. (1980). *Malina*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M.
- Bachmann, I. (1983a). *Wir müssen wahre Sätze finden*, (Hg.: C. Koschel und I.v. Weidenbaum), Piper, München.
- Bachmann, I. (1983b). „Die gestundete Zeit“, *Die gestundete Zeit*, Piper, München/Zürich.
- Bachmann, I. (2010). „Alles“, *Werke II*, (Hg.: C. Koschel et al.), Piper, München.

- Bachmann, I. (2010). „Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung“, Werke IV, (Hg.: C. Koschel et al.), Piper, München.
- Bachmann, I. und Celan, P. (2008). Herzzeit. Der Briefwechsel, (Hg.: B. Badiou et al.), Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Bauerkämper, A. (2006). Der Faschismus in Europa 1918-1945, Philipp Reclam jun., Stuttgart.
- Botz, G. (1993). „Historische Brüche und Kontinuitäten als Herausforderungen – Ingeborg Bachmann und post-katastrophische Geschichtsmentalitäten in Österreich, Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991, (Hg.: D. Götsche und H. Ohl), Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Broser, P. (2009). Ein Tag wird kommen: Utopiekonzepte im Werk Ingeborg Bachmanns, Praesens, Wien.
- Butler, J. (1991). Das Unbehagen der Geschlechter, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Celan, P. (1960). „Todesfuge“, Mohn und Gedächtnis, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Celan, P. (1960). „Corona“. Mohn und Gedächtnis, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Claeys, G. (2011). Ideale Welten: Die Geschichte der Utopie, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt.
- Diner, D. (1988). „Vorwort des Herausgebers“, Zivilisationsbruch: Denken nach Auschwitz, (Hg.: D. Diner), S. Fischer, Frankfurt a.M.
- Eberhardt, J. (2002). „Es gibt für mich keine Zitate“: Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, Niemeyer, Tübingen.
- Fehl, P. (1970). Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Diss., Mainz.
- Fischer, M. (2014). Ingeborg Bachmann: Schmerzhaftes Erschütterungen, kleinezeitung.at/kaernten/klagenfurt/4164130, zuletzt abgerufen am 20.09.2017.
- Friedrich, H.-E. (2003). „Utopie“, Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, (Hg.: J.-D. Müller), De Gruyter, Berlin.
- Golisch, S. (1997). Ingeborg Bachmann zur Einführung, Junius, Hamburg.
- Griffin, R. (1991). The Nature of Facism. Routledge, London.
- Griffin, R. (2005). „Völkischer Nationalismus als Wegbereiter und Fortsetzer des Faschismus: Ein angelsächsischer Blick auf ein nicht nur deutsches Phänomen“, Völkische Bande, (Hg.: H. Kauffmann et al.), Unrast, Münster.
- Gürtler, C. (1985). Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth, Heinz, Stuttgart.

- Gutjahr, O. (1989). „Faschismus in der Geschlechterbeziehung? Die Angst vor dem anderen und geschlechtsspezifische Aggression in Ingeborg Bachmanns *Der Fall Franza* 1987“, Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann, (Hg.: C. Koschel und I.v. Weidenbaum), Piper, München.
- Heine, H. (1975). „Die Heimkehr“, Buch der Lieder, Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Band I/I, Hoffmann und Campe, Hamburg.
- Höller, H. (1999). Ingeborg Bachmann, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg.
- Kristeva, J. (1996). „Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman“, Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart, (Hg.: D. Kimmich et al.), Philipp Reclam jun., Stuttgart.
- Lühe, I.v.d. (1995). „Abschied vom Utopia der Sprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung ‚Alles‘“, Text + Kritik 6, (Hg.: H.L. Arnold), Boorberg, München.
- Martin, B. (1981). „Zur Tauglichkeit eines übergreifenden Faschismus-Begriffs: Ein Vergleich zwischen Japan, Italien und Deutschland“, Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte, Jg. 29./H. 1, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart.
- May, M. und Lehmann, J. (2012). „Leben und Werk – eine kurze Chronik“, Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, (Hg.: M. May et al.), J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar.
- Mitscherlich, A. und M. (1967). Die Unfähigkeit zu trauern. Grundlagen kollektiven Verhaltens, Piper, München.
- Morrien, R. (1996). Weibliches Textbegehren bei Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer und Unica Zürn, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Oosterhelt, A. (2011). „Verfasser unbekannt? Der Mythos der Anonymität und Heinrich Heines *Loreley*“, Anonymität und Autorschaft: Über Literatur und Rechtsgeschichte der Namenlosigkeit, (Hg.: S. Pabst), Walter de Gruyter, Berlin/Boston.
- Weidenbaum, I.v. (1997). „Ist die Wahrheit zumutbar?“, Ingeborg Bachmann und Paul Celan: Poetische Korrespondenzen, (Hg.: S. Weigel und B. Böschstein), Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Wenk, S. (2002). „Rhetoriken der Pornografisierung: Rahmungen des Blicks auf die NS-Verbrechen“, Gedächtnis und Geschlecht: Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids, (Hg.: I. Eschebach et al.), Campus, Frankfurt/New York.
- Wimmer, G. (2014). Ingeborg Bachmann und Paul Celan: Historisch-poetische Korrelationen, Walter de Gruyter, Berlin/Boston.