

ALEXANDER NEBRIG

DER VERBORGENE GOETHE

Zur Glückspoetik in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*

Ingeborg Bachmanns Werk ist reich an intertextuellen Bezügen.¹ Bestimmte Autoren sind mit ihm geradezu verschmolzen: Robert Musil zuallererst, Max Frisch und Paul Celan, vor allem die Philosophen Martin Heidegger und Ludwig Wittgenstein, auch Theodor W. Adorno sowie Walter Benjamin.² Teilweise brachte Bachmann die Namen selbst ins Spiel,³ teilweise wurden sie von der Kritik entdeckt. Gewiss las Bachmann viel.⁴ Ob aber eine Rezeption produktiv geworden ist, darüber geben die Erwähnung eines Namens oder die Übernahme von Rede, Gedanken und Motiven noch keine Auskunft. Dass Lektüren ihre eigene Dynamik entwickeln, eine Eigenzeit besitzen und manchmal jahrelang latent bleiben, um sich dann plötzlich zu entfalten, ist ebenso wahrscheinlich wie die eruptive Rezeption unmittelbar nach dem fleißigen Exzerpt fremder Schriften. Die Erwähnung eines Autors im Werk eines anderen sagt noch nichts darüber aus, ob er produktiv wurde; eher etwas über seinen momentanen Handelswert in der literarischen Öffentlichkeit. Dieser muss nicht aus Ablehnung gesunken sein, sondern kann sich aus einem gewandelten Traditionsverhalten ergeben. Zu den Autoren, auf die man sich in der Nachkriegsöffentlichkeit nicht mehr emphatisch

- 1 Eine systematische Untersuchung bietet Joachim Eberhardt, »Es gibt für mich keine Zitate«. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, Tübingen 2002 (Studien zur deutschen Literatur 165).
- 2 Vgl. zusammenfassend ebd. S. 39–69 sowie Kapitel III: *Kontexte und Diskurse in Bachmanns Werk* in: Monika Albrecht und Dirk Göttsche (Hg.), *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart und Weimar 2002, bes. S. 211–236 (Philosophie und Psychologie) und S. 259–308 (Literatur).
- 3 Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, S. 200, Anm. 26, listet die Namen der in den Frankfurter Vorlesungen genannten Dichter auf. Aufschlussreich sind auch die anderen kritischen Arbeiten Bachmanns: *Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften*, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, München 2005.
- 4 Vgl. das Kapitel IV in: Sigrid Weigel, *Ingeborg Bachmann; Robert Pichl* (Hg.), *Ingeborg Bachmann als Leserin. Ihre Privatbibliothek als Ort einer literarischen Spurensuche. Mit einer Datenbank auf CD-ROM*, bearbeitet von Anna Babka (Druck in Vorbereitung).

berief, die aber dennoch gelesen wurden, gehörte Goethe.⁵ Einmal abgesehen von den politischen Implikationen des Klassikers⁶ stand er schlichtweg nicht für literarische Innovation, für die kühle, kritische und politische Intellektualität, welche für die Generation Bachmanns so wichtig war, um den internationalen Anschluss zu erreichen.⁷

Für die innere Entwicklung von Bachmanns Autorschaft dagegen besaß Goethe eine fundamentale Bedeutung.⁸ Auf diese geben einen ersten Hinweis zwei sich im Nachlass befindliche Gedichte, die immerhin ihr Gesamtwerk begründen. Nach einer *Faust*-Lektüre verfasste die Sechzehnjährige ein hymnisches Goethe-Gedicht sowie die vierseitige lyrische *Faust*-Paraphrase *Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust*.⁹ Goethe weckte in der gleichfalls italophilen Bachmann¹⁰ weit mehr, als dessen jugendliche Apotheose im Gedicht *Goethe* – »Oh, Göttern gleich

5 Vgl. Gábor Kerekes, Der österreichische Goethe, in: Wolfgang Stellmacher und László Tarnói (Hg.), *Goethe. Vorgaben, Zugänge, Wirkungen*, Frankfurt am Main 2000, S. 243–258, hier S. 254.

6 Vgl. zur Klassik-Rezeption im zwanzigsten Jahrhundert Karl Richter und Jörg Schönert (Hg.), *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. FS Walter Müller-Seidel, Stuttgart 1983, bes. Teil IV.

7 Für die 1970er Jahre kann wieder eine Zunahme der produktiven Klassiker-Rezeption konstatiert werden. Zu nennen sind Peter Handkes *Wilhelm-Meister*-Adaption *Falsche Bewegung* (1975) für den Film und Ulrich Plenzdorfs *Werther*-Kontrafaktur *Die neuen Leiden des jungen W.* (1972). Heinrich Bölls *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* (1974) greift Friedrich Schillers *Verbrecher aus verlorener Ehre* (zuerst *Verbrecher aus Infamie*, 1786) auf.

8 Explizite Aufmerksamkeit erhielt Goethe durch die Bachmann-Kritik aufgrund eines Zitats (Heide Rieder, Von Goethe zu Georg Groddeck. Ästhetischer Anspruch und Blickverweigerung in Ingeborg Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen*, in: Österreich in Geschichte und Literatur, hg. vom Institut für Österreichkunde, 38, 1994, H. 5/6, S. 315–324, bes. S. 316), verfahrenstechnischer (Galina Danilina, I. Bachman i I. V. Gëte. Kompozicij kak citata, in: Getevskie čtenija, hg. von Rossijskaja Akademija Nauk, 2003, S. 221–237) sowie thematischer Ähnlichkeiten (Delia Eşian, Thanatische Liebe und erotisches Sterben bei Goethe und bei Ingeborg Bachmann, in: Rumänisches Goethe-Jahrbuch, hg. von George Guţu, 1, 2011, S. 321–332).

9 Die Gedichte liegen im Nachlass der Autorin in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien (NN, 5391, 5391a, 5393 und NN 5388). Susanne Bothner, Ingeborg Bachmann. Der janusköpfige Tod. Versuch der literaturpsychologischen Deutung eines Grenzgebietes der Lyrik unter Einbeziehung des Nachlasses, Frankfurt am Main 1986 (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 906), S. 121 f., zitiert daraus. Dem Verf. liegen von der Österreichischen Nationalbibliothek Wien bereitgestellte Kopien beider Texte vor.

10 Vgl. Ariane Huml, Silben im Oleander, Wort im Akaziengrün. Zum literarischen Italienbild Ingeborg Bachmanns, Göttingen 1999, die ausführlich die Literarisierung Italiens durch Goethe behandelt. Zu intertextuellen Bezügen zwischen Goethes *Zueignung* und Bachmanns Hymne *An die Sonne*, S. 311–317.

und Mensch gewesen«¹¹ – ahnen lässt. Die produktive Aneignung zentraler *Faust*-Verse, welche die Gespaltenheit des Protagonisten zwischen dem Streben nach Irdischem und Himmlischem demonstrieren, weist darauf hin:

Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust,
 Die eine will sich von der andern trennen;
 Die eine hält, in derber Liebeslust,
 Sich an die Welt, mit klammernden Organen;
 Die andre hebt gewaltsam sich vom Dust
 Zu den Gefilden hoher Ahnen.
 O gibt es Geister in der Luft,
 Die zwischen Erd' und Himmel herrschend weben,
 So steigt nieder aus dem goldnen Duft
 Und führt mich weg, zu neuem buntem Leben! (Vers 1112–1121)¹²

Statt eines Aufsatzes¹³ legt die Gymnasiastin den Text mit seinen eigenen poetischen Mitteln aus, dichtet ihn weiter, füllt so seine Lücken. Goethes Dramenfigur fungiert als Maske eines lyrischen Ich, das zwischen »Herzeleid« und »Glückseligkeit«¹⁴ wechselt: »Sieh, der Schmerz um deine Seele ätzt, / Daß das Glück du immer schätze.«¹⁵ Die Glücksbewegung, die Bachmann aus Goethes Versen ableitet und die konform geht mit Jugendgedichten wie *Gestirn des Glücks* und *Glückliches Erwachen*, verläuft dergestalt, dass dieses irdische Glück von transzendenter Erfüllung abgelöst wird: »Es kommt das wahre Glück«,¹⁶ zu welchem die Phantasie hinführt:

11 Zitiert nach Susanne Bothner, Ingeborg Bachmann, S. 123.

12 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Texte, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1999, im Folgenden zitiert unter Angabe der Verse nach dem Zitat in Klammern.

13 Vgl. Robert Pichl, Ingeborg Bachmanns literarischer Nachlaß. Geschichte, Bestand und Aspekte seiner wissenschaftlichen Auswertbarkeit, in: *Der dunkle Schatten, dem ich schon seit Anfang folge. Ingeborg Bachmann – Vorschläge zu einer neuen Lektüre des Werks*, hg. von Hans Höller, Wien 1982, S. 199–213, hier S. 205 f., überliefert das Zeugnis einer Mitschülerin Bachmanns, das Gedicht sei »während einer Deutschschularbeit in der 7. Gymnasialklasse« (ebd., S. 206) statt des Aufsatzes zum Goethezitat entstanden.

14 Nachlass Ingeborg Bachmann, 5391, Österreichische Nationalbibliothek.

15 Nachlass Ingeborg Bachmann, 5391a, Österreichische Nationalbibliothek.

16 Ebd. – Zu den Glücksgedichten s. Andreas Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben, Wien 1990 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-historische Klasse 560), S. 23, der S. 19 für *Zwei Seelen wohnen, ach! in meiner Brust* konstatiert, Bachmann versuche »auch in Stil und Form« an Goethe anzuschließen.

Unsichtbare Flügel tragen,
Lassen einen Flug mich wagen
Diesen Welten schon entrückt
Himmelwärts der innere Blick
Schwebe durch der Geister Reich
Fühle mich den Göttern gleich.¹⁷

Aber auch dieses »schönste[] Glück zerbricht«,¹⁸ und das Ich wird wieder geerdet. Nach kurzer Klage der nach himmlischen Gütern strebenden Seele bittet die irdische diese: »Laß mir doch dies heit're unbeschwerte Leben.«¹⁹

Wenn Bachmann Goethes ›Zwei-Seelen‹-Topos derart explizit mit der Glückssemantik verbindet, dann hat das nicht nur inhaltliche Gründe. Neben der Strebens-Ethik und Erfüllungsthematik in Goethes ›Tragödie‹ konnte sich Bachmann für die Zuweisung von ›Glückseligkeit‹ und ›Glück‹ an Fausts Charakter auf die Renaissance-Bedeutung von ›Faustus‹ – der ›Glückliche‹ – beziehen.²⁰ Für die spätere Poetik der Autorin wird das im Rahmen der schulischen literarischen Bildung geprägte Denkmuster entscheidend, welches zum einen den Schmerz als Vorbedingung des Glücks begreift, zum anderen von der Hoffnung getragen ist, dass immanente und transzendente Erfüllung vereinbar seien.

Ein von der Autorin chiffrierter Bezug zu Goethes *Faust* im späten Erzählband *Simultan* zeigt, wie die frühe Begegnung mit dem Klassiker über die intertextuelle Anspielung hinaus in diesem Sinn ereignishaft geworden ist. Der Goethe-Bezug im *Simultan*-Band (1972) erstreckt sich nicht nur auf die Binnenerzählung *Ihr glücklichen Augen*, die ›auf der Folie‹ der Lynceus-Episode aus *Faust II* zu lesen ist,²¹ sondern auch auf die Titel- und Rahmenerzählung *Simultan*.

Der im Folgenden zu dechiffrierende Bezug in der eröffnenden Rahmenerzählung des *Simultan*-Bandes mit gleichnamigem Titel weist in die *Faust*-Handlung, die sich am Ostersonntag zwischen Fausts abgewendetem Selbstmord in

17 Nachlass Ingeborg Bachmann, 5391a, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

18 Nachlass Ingeborg Bachmann, 5393, Österreichische Nationalbibliothek, Wien.

19 Ebd.

20 Vgl. Jochen Schmidt, *Goethes Faust*, erster und zweiter Teil. Grundlagen – Werk – Wirkung, München 2011, S. 11. – Bereits für *Malina* (Kapitel *Glücklich mit Ivan*) wurde dieser Zusammenhang bemerkt von Heike Schmitz, *Von Sturm- und Geisteswut. Mystische Spuren und das Kleid der Kunst bei Ingeborg Bachmann und Clarice Lispector*, Königstein/T. 1998 (Frankfurter feministische Texte, Literatur und Philosophie 1), S. 55. Obgleich der Hinweis wichtig ist, bleibt er an Ort und Stelle, wie Joachim Eberhardt, »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 284, Anm. 103, zeigt, unbegründet.

21 Vgl. Ingeborg Duser, *Choreographien der Differenz*. Ingeborg Bachmanns Prosaband *Simultan*, Köln 1994 (Literatur, Kultur, Geschlecht. Große Reihe 4), S. 106–109.

der *Nacht*-Szene und dem anschließenden Osterspaziergang in der Szene *Vor dem Tor* abspielt, an deren Ende wiederum der ›Zwei-Seelen‹-Topos aufgerufen wird. Dieser Bezug, der literarisch und religiös zugleich ist – und zwar von chiasmischer Art, dass er die literarische Rede sakralisiert und die religiöse säkularisiert –, erschließt ein strukturbildendes Prinzip, welches das bisherige Bild vom düsteren Werk Bachmanns erheitert. Auch die hoffnungsvolle blaugrüne Farbgebung der Erstausgabe des *Simultan*-Bandes, die sich abhebt von dem rot-schwarzen *Malina*-Einband aus dem Vorjahr, sowie das Bild einer lachenden und zuckerspendenden Autorin auf dem Schutzumschlag weisen in diese optimistische Richtung.

Goethe, der Virtuose des Glücks – von dem Martin Walser meinte, er habe nur Lösungen dargestellt und diese der Form halber mit Konflikten versehen²², hat in seinen Texten mehrfach die Möglichkeit des Menschen zum Glück gestaltet, so im *Wilhelm Meister*, in *Dichtung und Wahrheit*, in der *Iphigenie*, aber auch im *Faust*.²³ An eben dieser Möglichkeit war Bachmann immer wieder verzweifelt, und vor schnell hat man die Autorin zur Leidensfigur stilisiert und ihr Werk auf eine Schmerzpoetik reduziert. Die Texte Bachmanns redeten »vom Sehen und Hören, schmerzhaft und bisweilen von Sinnen von Schmerz«, heißt es in Suzanne Greuners Studie *Schmerzton*.²⁴ Für die dichterische Freiheit Bachmanns, sich selbst

- 22 Martin Walser, Goethes Anziehungskraft. Vortrag gehalten am 31. Januar 1983 anlässlich der Verleihung der Ehrendoktorwürde, Konstanz 1983 (Konstanzer Universitätsreden 146), S. 29 f.
- 23 Gerda Röder, Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman. Eine Studie zu Goethes *Wilhelm Meister*, München 1968 (Münchener germanistische Beiträge 2), zeigt am *Wilhelm Meister*, dass Tugend nicht mehr wie noch bei Christoph Martin Wieland Voraussetzung für das Glück ist. Das Glück ist nicht mehr eine Konzeption außerhalb des Textes, sondern mit diesem verwoben: Die Sprache »baut eine Welt auf, in welcher Glück möglich ist« (S. 88); es herrsche eine erzählerische Theodizee (S. 172). – Zu Goethes Glückskonzeption s. auch Alan Corkhill, Glückskonzeptionen im deutschen Roman von Wielands *Agathon* bis Goethes *Wahlverwandtschaften*, St. Ingbert 2003 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 78); David E. Wellbery, Prekäres und unverhofftes Glück. Zur Glücksdarstellung in der klassischen deutschen Literatur, in: Über das Glück. Ein Symposium, hg. von Heinrich Meier, München 2008 (Veröffentlichungen der Carl-Friedrich-von-Siemens-Stiftung 10), S. 13–50, hier S. 33–40, der von Goethes Verständnis vom ›Glück als Mitteilung‹ spricht.
- 24 Suzanne Greuner, *Schmerzton*. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden, Berlin, Hamburg 1990 (Argument, Sonderband. Literatur im historischen Prozeß. N. F. 24), S. 7. – S. auch Iris Hermann, Schmerzarten. Prolegomena einer Ästhetik des Schmerzes in Literatur, Musik und Psychoanalyse, Heidelberg 2006 (Reihe Siegen 151), S. 216–247. Im selben Jahr ist bei Andreas Hapkemeyer, Ingeborg Bachmann, S. 17, zu lesen, dass die »Schmerz- und Angsterfahrung« Bachmanns ganzes Werk und besonders ihre letzten Arbeiten präge.

neu zu entwerfen, hatte man bald nach ihrem Tod kein Auge mehr. Alles stand im Schatten des postumen Todesarten-Projekts: *Der Fall Franza* und *Malina* sind zu Bachmanns Vermächtnis geworden, in deren Sog sogar die *Simultan*-Erzählungen gezogen werden.

Die Etikettierung der Autorin als Leidensfigur ist mit Blick auf Bachmanns letzten Erzählband jedoch fragwürdig. Er stellt einen Wendepunkt dar, indem er sich auf Goethe bezieht, ohne in eine epigonale Nachahmung zu verfallen. Die Hypothese, Bachmann habe ab 1968 damit begonnen, gleichfalls einzelne Texte nach einer Glückspoetik zu modellieren, führt zu einer Neubewertung ihrer Ethik.

Wenngleich sich die Autorin ungerne öffentlich zum aktuellen Tagesgeschehen äußerte und ihr die Rolle der engagierten Intellektuellen suspekt war,²⁵ enthält ihr Werk eine moralische Dimension. Ihren letzten Erzählband *Simultan* verstand sie als deskriptive Ethik in der Nachfolge von Balzacs Sittenschilderungen am Beispiel weiblicher Verhaltensweisen.²⁶

Bachmanns ethischer Anspruch stellt nach 1945 keinen Sonderfall dar, sondern knüpft an Jean-Paul Sartres engagierte Auffassung, nach welcher Literatur Entfremdung sichtbar macht, und an Adornos emanzipatorisches Konzept an, das Literatur als »Statthalter einer besseren Praxis«²⁷ versteht. Obgleich sie die Glückseligkeitsversprechen des Sozialistischen Realismus auf der anderen Seite befremdet hätten, zeugt ihr letztes autorisiertes Werk nicht mehr von einer bloß kritisch verfahrenen negativen Ethik, sondern von einer Glücksethik, welche die erzählte Welt dadurch rechtfertigt, dass in ihr ein Mangel erfüllt wird.

Trotz thematischer und formaler Parallelen zwischen *Simultan* und *Malina* von 1971, dem einzig veröffentlichten Roman jenes postumen Todesartenzyklus,²⁸ zeigt bereits der erste Blick, dass hier jeweils etwas anderes vorliegt – ob man jenes schwer und pessimistisch, dieses optimistisch und leicht nennen möchte.

25 Vgl. Ingeborg Bachmann, [Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises (1972)], in: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, S. 486–491.

26 Sie habe »Mores einer Zeit durch eine Reihe von Frauenporträts« darstellen wollen, vgl. Ingeborg Bachmann, Interview mit Karol Sauerland (Mai 1973), in: Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München 1983, S. 135–142, hier S. 140.

27 Vgl. Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7: Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main 1970, S. 26: »Kunst ist nicht nur der Statthalter einer besseren Praxis als der bis heute herrschenden, sondern ebenso Kritik von Praxis als der Herrschaft brutaler Selbsterhaltung inmitten des Bestehenden und um seinwillen.«

28 Vgl. Ingeborg Bachmann, Todesarten-Projekt, hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche, 4 Bde., München 1995. Kritisch dazu, insbesondere zur Aufnahme der *Simultan*-Erzählungen: Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 509–516, bes. S. 511.

Zwar handeln beide vom Glück,²⁹ aber von einer Poetik, die das Thema in ein Verfahren transformiert, kann im Falle *Malinas* keine Rede sein. Sicherlich heißt der erste Teil von *Malina* ›Glücklich mit Ivan‹, das Ich will eine Glücksmauer um seine Liebe mit Ivan ziehen, der wiederum hofft, dass das Buch der Autorin gut ausgehe,³⁰ aber das Glück steht nicht mehr am Ende, sondern das Wort »Mord«;³¹ und damit ist die Glückserfahrung, die die erzählte in eine heile Welt überführte, von Anfang an unerfüllt.

Mehr als die Erzählungssammlung *Simultan* ist die bereits am 7. 10. 1968 im Norddeutschen Rundfunk gelesene und 1970 in der *Neuen Rundschau* publizierte Erzählung *Simultan* modelliert nach einer Poetik, die das Glück in die Textwelt integriert.³² Die Titelerzählung *Simultan* zeigt den Umschlag von Hoffnungslosigkeit in Hoffnung. Glück ist nicht als der Dauerzustand der Glückseligkeit gedacht, den eine allgemein-verbindliche Ethik begründet, sondern als ein subjektiver Zustand, forciert durch den in der Neuzeit sich durchsetzenden Gedanken, jeder sei seines Glückes Schmied, wie er kennzeichnend geworden ist für die moderne Literatur, die sich mit objektiven gesellschaftlichen oder heilsgeschichtlichen Glücksversprechen schwertut: »Das Subjekt ist beides, irreduzible Voraussetzung des Glücks, das nur in Bezug auf subjektive Gegebenheiten bestimmt werden kann, und Inhalt des Glücks, in dem das Subjekt zu sich selbst kommt«,³³ wie Anja Gerigk herausstellt mit dem Hinweis, dass sich ein solches Problem »in einer göttlich geordneten oder in einer gesellschaftszentrierten Weltsicht gar nicht erst stellt.«³⁴ Zu einem weiteren Merkmal des modernen Glücks gehört, dass das Heil nur negativ denkbar als Ergebnis einer heillosen Welt ist und das Leiden die Bedingung dafür, dass die Literatur gute Botschaften übermittelt: Glück und Unglück

29 Dass ›Glück‹ ein Thema Bachmanns ist, haben bemerkt: Maria Kłańska, »Ein Tag wird kommen«. Glücksvorstellungen im Schaffen Ingeborg Bachmanns, in: Das glückliche Leben – und die Schwierigkeit, es darzustellen. Glückskonzeptionen in der österreichischen Literatur, hg. von Ulrike Tanzer, Wien 2002 (Zirkular, Sondernummer 61), S. 99–114; Bilge Ertuğrul, Glück und Unglück in den Prosatexten von Ingeborg Bachmann und in den Filmen von Michael Haneke, in: Glück und Unglück in der österreichischen Literatur und Kultur, hg. von Pierre Béhar, Bern 2003 (Musiliana 9), S. 207–219.

30 Vgl. Ingeborg Bachmann, *Malina*. Roman, Frankfurt am Main 1971, S. 58–60.

31 Ebd., S. 356.

32 Zu den Glücksmomenten in *Simultan* vgl. Bettina Bannasch, Von vorletzten Dingen. Schreiben nach *Malina*. Ingeborg Bachmanns *Simultan*-Erzählungen, Würzburg 1997 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 216), S. 183 f.

33 Hierzu systematisch und mit weiteren Literaturangaben: Anja Gerigk, Lesbarkeit des Glücks – Theoretische Grundfiguren, in: Glück paradox. Moderne Literatur und Medienkultur – theoretisch gelesen, hg. von Anja Gerigk, Bielefeld 2010, S. 7–31, hier S. 13.

34 Ebd.

bedingen sich,³⁵ aber dergestalt, und damit ist ein drittes Moment benannt, dass Glück als Augenblick aufleuchtet.³⁶ Diese drei Momente – sollen sie der narrativen Welt immanent sein – erfordern komplexe Darstellungslösungen, die nicht naiv auf die Lösung eines zuvor geschilderten Problems zulaufen und Widersprüche gewaltsam aufheben, sondern innerhalb der Narration sowohl die Subjektivierung der Glückserfahrung als auch deren Momenthaftigkeit repräsentieren. Anders als in den frühen symbolhaften Erzählungen – von denen *Auch ich habe in Arkadien gelebt* (1952), mit dem Goethe'schen ›Glücksort‹ argumentierend,³⁷ eine Verlusterfahrung elegisch erzählt – sind die utopischen Momente nicht mehr dem Erzählen vorgängig oder von ihm ablösbar, sondern auf das Engste mit der narrativen Struktur verwoben. Wie im Bildungsroman schafft die Narration Zusammenhang, indem sie »Bilder, Gegenstände, Begegnungen mit einem Sinn begabt, den sie für sich allein nicht besitzen: sie erhalten ihn erst durch den Zusammenhang«.³⁸ Diese Immanenz des Glücks erinnert eher noch an Bachmanns Lyrik, die sie als Gattung im Laufe der 1960er Jahre aufgegeben hat.

Die Erzählung

Die Erzählung *Simultan* stellt an einer Simultandolmetscherin die persönlichkeitszerstörenden Eigenschaften geistiger Fabrikarbeit aus. Bachmann hatte sich mit Simultandolmetschern über den »neuen Beruf« unterhalten, »der diese armen Menschen zerstört und kaputtmacht«.³⁹

35 Vgl. Dieter Henrich, Glück und Not, in: Ders., Selbstverhältnisse. Gedanken und Auslegungen zu den Grundlagen der klassischen deutschen Philosophie, Stuttgart 1982, S. 131–141; Martin Seel, Versuch über die Form des Glücks. Studien zur Ethik, Frankfurt am Main 1995, S. 54; David E. Wellbery, Prekäres und unverhofftes Glück, S. 17 f.

36 Vgl. Karl Heinz Bohrer, Utopie des ›Augenblicks‹ und Fiktionalität. Die Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur, in: Ders., Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins, Frankfurt am Main 1981, S. 180–218. – Anja Gerigk, Lesbarkeit des Glücks, die die Darstellungsverfahren als Möglichkeitsbedingung von literarischer Glückserfahrung zu Recht hervorhebt, führt S. 23 Werner Michler, Zukunft und Augenblick. Utopien der Jahrhundertwende, in: Ulrike Tanzer (Hg.), Das glückliche Leben, S. 17–33, bes. S. 31, als Korrektiv zu Bohrer an.

37 Zu Bachmanns Arkadien s. Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 205–258, die S. 255 vom ›Glücksort‹ spricht.

38 Gerda Röder, Glück und glückliches Ende im deutschen Bildungsroman, S. 172.

39 So in einem nicht abgeschickten Brief an Marcel Reich-Ranicki, den die Herausgeber der *Kritischen Schriften* (Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, S. 804) zitieren und der auf die Rezension reagiert: Marcel Reich-Ranicki, Am liebsten beim Friseur. Ingeborg Bachmanns neuer Erzählband *Simultan*. Eine einst bedeutende Lyrikerin auf sonderbaren Abwegen, in:

Der Kritik des Dolmetscherberufes widmet sich die Exposition.⁴⁰ Es ist bezeichnend, dass die berufliche Entfremdung von der Wirklichkeit am Wort für ›machen‹ (ποιεῖν) als Entfremdung von der Poesie dargestellt wird. Man wird gemacht, aber kann selbst nicht mehr machen:

[S]ie rieb sich beide Ohren, wo sonst ihre Kopfhörer anlagen, ihre Schaltungen automatisch funktionierten und die Sprachbrüche stattfanden. Was für ein seltsamer Mechanismus war sie doch, ohne einen einzigen Gedanken im Kopf zu haben, lebte sie, eingetaucht in die Sätze anderer, und mußte nachwandlerisch mit gleichen, aber anderslautenden Sätzen sofort nachkommen, sie konnte aus ›machen‹ to make, faire, fare, hacer und delat' machen, jedes Wort konnte sie so auf einer Rolle sechsmal herumdrehen, sie durfte nur nicht denken, daß machen wirklich machen, faire faire, fare fare, delat' delat' bedeutete, das konnte ihren Kopf unbrauchbar machen, und sie mußte schon aufpassen, daß sie eines Tages nicht von den Wortmassen verschüttet wurde.⁴¹ (19 f.)

Der »*déformation professionnelle*«⁴² entspricht die *déformation morale*. Die Simultandolmetscherin mit dem Namen Nadja lernt auf einer internationalen Konferenz in Rom den Agrikulturforscher Ludwig Frankel kennen. Ihre gemeinsame Wiener Herkunft bringt sie einander nahe; sie beschließen, eine viertägige Auszeit vom Berufsalltag zu nehmen und fahren nach Kalabrien, zum Golf von Maratea. Hier setzt die Erzählung ein.

Beide bewegen sich außerhalb ihrer Arbeitswelt, die ihren Charakter komplett erfasst hat, außerhalb des internationalen Raumes der Konferenzen und außerhalb der Fremdsprachensituation. Zumal sie sich noch in ihrem gemeinsamen Wiener Dialekt unterhalten könnten, wäre dies der perfekte Rahmen einer Begegnung zweier Individuen. Jedoch erweisen sich diese äußeren Begünstigun-

Die Zeit vom 29. September 1972. – Bachmanns Geste erinnert an Simone Weils Einsatz für die Fabrikarbeiter, den Bachmann mit großer Bewunderung für das Radio unter dem Titel von Weils Nachlasschrift *Das Unglück und die Gottesliebe* nachgezeichnet hatte. Darin ist auch die Rede davon, dass die Gewöhnung an die Monotonie der Arbeit eine moralische Destruktion bewirke (in: Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften, S. 155–186, hier S. 167).

40 Vom Entwurf Nadjas als einer »Übersetzungsmaschine« ohne »persönliche Sprache« spricht Erika Greber, Fremdkörper Fremdsprache. Ingeborg Bachmanns Erzählung *Simultan*, in: Werke von Ingeborg Bachmann, hg. von Mathias Mayer, Stuttgart 2002 (Universal-Bibliothek 17517), S. 176–195, hier S. 180.

41 Zitiert wird *Simultan* nach der im Piper Verlag erschienenen Erstausgabe unter Angabe der Seitenzahl in Klammern: Ingeborg Bachmann, *Simultan*. Neue Erzählungen, München 1972.

42 Erika Greber, Fremdkörper Fremdsprache, S. 183.

gen als hinderlich für eine solche Begegnung auch deshalb, weil diese Menschen im Sinne Robert Musils keine individuellen Eigenschaften besitzen, sobald sie das Wertesystem ihres Berufsalltags verlassen.⁴³ Wenn »die Sprachen verschwänden«, sagt die Übersetzerin, »würde ich dann zu nichts mehr taugen« (30), was mit Verweis auf die etymologische Beziehung von ›taugen‹ und ›Tugend‹ die moralische Leere unterstreicht. Die Erzählung ist nur äußerlich die Geschichte einer versuchten Begegnung; innerlich bereitet sie die Möglichkeit vor, von der moralisch-kommunikativen Störung geheilt zu werden, insofern für Nadja, wie für Musils Protagonisten Ulrich, die Erfahrung der Eigenschaftslosigkeit zur Möglichkeitsbedingung moralischer Erfahrung avanciert.

Die Polyphonie ist Ausdruck des Fehlens dieser moralischen Individualität. Die Erzählung selbst hat keine einheitliche Erzählperspektive, sondern gestaltet sich als Kontinuum personaler Redeweisen, in dem auch die auktoriale Stimme aufgeht: Der äußerlich einheitliche Redestrom ist durch das Ineinander verschiedener Perspektiven, durch direkte und indirekte Rede und erlebten Dialog markiert. Der dezentralisierten Vielstimmigkeit der Narration⁴⁴ entspricht eine mehrsprachige Personenrede ohne den Mittelpunkt einer Muttersprache.⁴⁵ Walter Benjamins Überlegungen zur Sprache und zum Übersetzen haben für diese narrative Annäherung an das Sprachproblem den Boden bereitet.⁴⁶ Die Protagonistin Nadja beherrscht fließend Englisch, Französisch, Spanisch, Italienisch, aber auch Russisch. Dass mit dem Russischen die Erzählung beginnt, zumal mit einer Gott anrufenden Formel: »Bože moj!« (7) erlaubt es, ihren Namen *Nadja*

43 So bereits Thomas Kielinger, *Die Frau ohne Eigenschaften*, in: *Die Welt vom 19. Oktober 1972*. Bachmann paraphrasiert den *Mann ohne Eigenschaften* in dieser Weise (Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, S. 101–122, hier S. 107–109 und 116 f., bes. 106: Den Grund dafür, dass die moderne Wirklichkeit nicht mehr von Menschen geschaffen wird, sehe Musil in der Gemeinplatzartigkeit ihrer Eigenschaften: »die Menschen sind nicht mehr schöpferisch, weil sie zu einem Häufchen von Eigenschaften und Gewohnheiten geworden sind und in einem hergebrachten Schematismus *erleben*.« Die Wichtigkeit dieser Passage für das Verständnis der *Simultan*-Erzählung zeigt sich daran, dass ihre Keimzelle, die Geschichte der FAO (Ingeborg Bachmann, Textstufe I, in: Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt*, Bd. 4, S. 59 f.), genau diesen Schematismus beschreibt. Die *Food and Agriculture Organization of the United Nations* (FAO) empfindet Nadja als leblose bürokratische Institution, aber ihre Entstehung wird als ›poetisches‹ Wunder wie ein Mythos erzählt.

44 Vgl. Friederike Eigler, Bachmann und Bachtin. Zur dialogischen Erzählstruktur von *Simultan*, in: *Modern Austrian Literature*, hg. von Donald Daviau, 34, 1991, H.3/4, S. 1–16; allgemein: Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 224–235.

45 Zur Mehrsprachigkeit in *Simultan* s. Erika Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, und das fünfte Kapitel von Giulia Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti* und Ingeborg Bachmann, Berlin 2011 (Deutsche Literatur 3).

46 Grundlegend zu Bachmann und Benjamin Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann, bes. S. 99–106.

zu interpretieren.⁴⁷ Nadja ist die Kurzform von Russisch *nadežda* und bedeutet Hoffnung.⁴⁸

Der Exponierung des Gottes durch die russische Apostrophe im ersten Wort der Erzählung entspricht die Bedeutung des christlichen Mythos im Text, überdeutlich eingeführt durch die Erlöserstatue von Maratea. Sie besitzt die Funktion, den sozialen Zustand der Protagonisten durch den Mythos zu beglaubigen, der Leiden und Erlösung zusammendenkt.

Nadjas Passion findet ihren Ausdruck darin, kein affektives Verhältnis zu den Dingen über die Sprache artikulieren zu können. Die Bedeutungen gehen sie nichts an, da sie nicht mehr außerhalb ihres Dolmetscherdaseins existiert; virtuos, aber unverständlich, tauscht sie Wörter mit anderen Wörtern aus. Damit verbunden ist die Unfähigkeit zu weinen. Mehrfach wird das betont: »Sie wollte weinen, und sie konnte nicht weinen, seit wann kann ich denn nicht mehr weinen, seit wann denn schon nicht mehr, man kann doch nicht über dem Herumziehen in allen Sprachen und Gegenden das Weinen verlernt haben« (37). Sie ist »nahe am Weinen« (40), eine Leidende, die keinen Ausdruck dafür findet, kein körperliches Ventil. Ihre Erlösung schließlich fällt zusammen mit der Wiedererlangung

- 47 Bachmann zeigt eine Vorliebe für die Resemantisierung von Sprachformeln und Floskeln. In der frühen Erzählung *Im Himmel und auf Erden* dient der Ausruf *O Gott!* als Rahmen: »Er benützte Gott prinzipiell nur [...]« beziehungsweise: »weil er Gott prinzipiell nur benützte, wenn er glaubte, daß nichts mehr ausreiche, um seine Erregung auszudrücken« (Ingeborg Bachmann, *Sämtliche Erzählungen*, München 1998, 7. Aufl., S. 15–18, hier S. 15 und S. 18).
- 48 Neben der symbolischen Bedeutung ist der Name historisch fundiert. Bachmann erinnert Ranicki im Anm. 39 erwähnten Brief, dass der Name erst nach 1939 apart werden konnte und in Österreich mit diesem Jahrgang Eltern ihre Kinder Horst Dieter und Wulf Sigurd taufen, »in einem Land, dessen slawische, italienische und östliche Einflüsse immer dominiert haben« (Ingeborg Bachmann, *Kritische Schriften*, S. 804). Somit ist der Name auch Metonymie für die politische Utopie jenes von Bachmann mehrfach entworfenen »Hauses Österreich«. Mehrsprachigkeit steht somit für die babylonische Verwirrung und eine die Vielheit integrierende Einheit gleichermaßen. Es wäre zu einfach, würde man in *Simultan* nur die Geschichte zweier Kosmopoliten sehen, die nicht mehr in ihr geliebtes Deutsch beziehungsweise ins Wienerische zurückfänden. – Darüber hinaus spielt »Nadja« auf André Bretons surrealistischen Roman *Nadja* an (Bettina Bannasch, *Von vorletzten Dingen*, S. 200–202). – Zu untersuchen wäre, inwiefern »Frankel« auf Viktor E. Frankl (1905–1997) Bezug nimmt, bei dem Bachmann studiert hatte. Frankl hat in seinen psychotherapeutischen Arbeiten die Funktion eines sinnzentrierten Lebens mehrfach erörtert; zu Bachmann und Frankl, insbesondere zu dessen Konzeption des *homo patiens* s. Maria Behre, *Das Gedicht als existentielle Methode des Lebens im Immerzu-Ans-Sterben-Denken* bei Ingeborg Bachmann, in: *Über die Zeit schreiben. Literatur- und kulturwissenschaftliche Essays* zu Ingeborg Bachmanns Todesarten-Projekt, hg. von Monika Albrecht, Dirk Göttliche, Würzburg 2000, S. 95–110. Frankl konkret zur Glücksfrage: Viktor E. Frankl, *Paradoxien des Glücks*, in: *Was ist Glück?* Ein Symposium, hg. von Ulrich Hommes, München 1976, S. 108–126.

der Fähigkeit, zu weinen. Das Weinen ist aber kein Ausdruck des Schmerzes, sondern als ein kathartisches Weinen aufzufassen und damit ein Weinen vor Glück.⁴⁹ In einem Nachlasskommentar hat Bachmann den Umschlag von der Unfähigkeit zu weinen, zum Wiedereintreten der Tränen als sehr wichtig betont und das Überlesen dieses Umschlages als eine »Katastrophe für die Erzählung«⁵⁰ bezeichnet. Für den erkenntnishafte Umschlag von Unglück in Glück, der mit der kathartischen Lösung der Tränen verbunden ist, kommt Goethe eine zentrale Rolle zu.

Wie das Glück gemacht ist

Erlösungssignale sendet der Text von Beginn an aus: die formelhafte Anrufung Gottes, der Name der Protagonistin sowie ihre Ahnung, dass sich der Aufenthalt in Maratea als ein Schicksal erweisen werde, was durch die russische Form *sud'ba* (22) eigens betont wird. Nadja bringt gar die Erleuchtung ins Spiel: »man müßte schon eine Erleuchtung haben, um zu begreifen, was wirklich vorliegt und was man deswegen wirklich tun sollte, ganz plötzlich« (32). Dies sagt sie unmittelbar, nachdem Frankel ihr die Entstehung der *Food and Agriculture Organization* (FAO) als Geschichte einer Institutionalisierung und zugleich poetischen Verlusterfahrung erzählt hat (30 f.), die entstehungsgeschichtlich der früheste Textzeuge der Erzählung ist.

Der sich anschließende Besuch der 22 Meter hohen Statue des Erlöser-Christus leitet die Glücksbewegung ein. Die beiden Protagonisten fahren zum auferstandenen Christus von Maratea, in dessen Zeichen nun alles Weitere steht. Nadja wird nach einem beschwerlichen Anstieg von der »ungeheuerlichen« Figur überwältigt und sagt auf Spanisch und zugleich in anagrammatischer Abwandlung des Wortes Maratea: »Mareada« (36) – ihr sei schwindlig. Die Figur wird als bedrohlich empfunden, auch weil sie die Steilküste zum Abstürzen bringen könne. Statt Ergriffenheit spürt Nadja Schwindel, also Angst vor dem Absturz. Die *imitatio Christi* wird paradoxerweise im Angesicht des Auferstandenen vollzogen, indem sich Nadja »mit den Armen ausgestreckt, gekreuzigt auf diesen bedrohlichen Felsen« (37) legt.

49 Vgl. auch Erika Greber, *Fremdkörper Fremdsprache*, S. 187: »Am Ende des kathartischen Prozesses steht die Entdeckung der eigenen Kräfte, die Rückgewinnung von Selbstvertrauen und Lebenswillen, die Aufhebung der Entfremdung.« – Ingeborg Duser, *Choreographien der Differenz*, S. 299, bedingt durch ihre Abhängigkeit von Jacques Lacan und Jacques Derrida, versteht die Katharsis als Befreiung »von den phallogozentrischen Phantasmen«.

50 Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt*, Bd. 4, S. 512.

Am Morgen des letzten, vierten Tages geht sie allein zur Badestelle, zu den Klippen, um durch ihr schnelles Überqueren das Risiko des Abstürzens zu suchen:

sie kletterte nicht mehr vorsichtig, sondern sprang, wo sie konnte, von einem zum andern [...], sie riskierte es eben, abzustürzen, sie fing sich benommen, sie sagte sich, es ist eine Pflicht, ich muß, ich muß leben, und nach einem zwanghaften Blick auf die Uhr kehrte sie um, um sich nicht zu verspäten, und sie verbesserte sich, aber was sage ich mir da, was heißt das denn, es ist keine Pflicht, ich muß nicht, muß überhaupt nicht, ich darf (40).

Auch die nochmalige Wahrnehmung des Christus von Maratea steht im Zeichen der Überzeugung, dass das Leben ein Geschenk sei: Dieser Christus erscheint nun als »kaum sichtbare Figur, mit ausgebreiteten Armen, nicht ans Kreuz geschlagen, sondern zu einem grandiosen Flug ansetzend, zum Auffliegen oder zum Abstürzen bestimmt« (41).

Die Möglichkeit einer Wendung der Kreuzigungsgeschichte ins Positive ist im Mythos selbst begründet; auch ist Christus ja nicht als Gekreuzigter, sondern als auferstandener Erlöser mit ausgebreiteten Armen vorgestellt. Genau darin besteht die gute Nachricht, welche die Evangelien verkünden: Der Gekreuzigte ist auferstanden; die ausgebreiteten Arme sind doppelt codiert. Nadjas Erkenntnis, nicht leben zu müssen, sondern zu dürfen, just im Moment, da sie auf den Klippen ihr Leben aufs Spiel setzt, kündigt die Aufwärtsbewegung des Textes an. Dass diese im Fortgang mit der Auferstehungssemantik gekoppelt wird, ist der Forschung entgangen, weil der Text die entscheidende Stelle chiffriert.⁵¹

Bachmann lässt die Übersetzerin Nadja vor der Abreise nochmals ins Hotelzimmer gehen und dort ein Evangelium entdecken. Sie will es wie ihre Wörter-

51 Giulia Radaelli, »Wunder des Unglaubens«? Bibelzitat und Bibelübersetzung bei Ingeborg Bachmann, in: Das Buch in den Büchern. Wechselwirkungen von Bibel und Literatur, hg. von Andrea Polaschegg und Daniel Weidner, Paderborn 2012, S. 293–308, hier S. 305, hat bisher als einzige den von mir im Folgenden zu erörternden Bezug zu Goethes *Faust* in Erwägung gezogen, allerdings ohne ihm nachzugehen; ja sie spielt seine Bedeutung sogar herunter: Die Ähnlichkeit macht Goethes *Faust* »noch lange nicht zum gesuchten Intertext von *Simultan*«, meint Radaelli, um dennoch zu gestehen, dass sich »weitere Übereinstimmungen in Anschlag bringen ließen.« Sie nennt die Parallele zu Fausts Selbstmordversuch und der Übersetzerzene. Sogar das intertextuelle Verfahren reflektiert sie in Anm. 57: »Angenommen *Simultan* spielte auf den Faust an, wäre dies ein Beleg dafür, dass die Bibel so sehr Medium der Literatur ist, dass ein literarischer Text nicht nur unmittelbar auf die Bibel rekurrieren kann, sondern stets auch mittelbar, indem er nämlich einen intertextuellen Bezug zu einem anderen auf die Bibel anspielenden literarischen Text herstellt.« Diese schlagenden Indizien kann man nicht vernachlässigen.

bücher lesen, die sie aufschlägt, um ein erbauliches Wort für den Tag als Orakel zu finden. Sie stößt auf den Satz: »Il miracolo, come sempre, è il risultato della fede e d'una fede audace« (42), was sich ohne Probleme wörtlich mit: »Das Wunder ist wie immer das Resultat des Glaubens und eines kühnen Glaubens« verdeutschen ließe. Jedoch gelingt es der Übersetzerin nicht, diesen Satz zu übersetzen: »Sie hätte den Satz in keine andere Sprache übersetzen können, obwohl sie zu wissen meinte, was jedes dieser Worte bedeutete und wie es zu wenden war, aber sie wußte nicht, woraus dieser Satz wirklich gemacht war« (42).⁵²

Gleichwohl ist sie von der Botschaft ergriffen, und diese negative Erfahrung einer professionellen Dolmetscherin, nicht übersetzen zu können, besitzt tatsächlich eine erbauliche Bedeutung, insofern sie die Errettung von Nadja markiert. Dass die Szene eine frohe Botschaft enthält, deutet der Hinweis auf *Il Vangelo* an. Der Satz selbst jedoch steht in keinem der Evangelien und auch nicht in den anderen Schriften des *Neuen Testaments*.⁵³ Zu vermuten ist, dass hier das Wunder der Auferstehung gemeint ist,⁵⁴ auf dem der christliche Glaube beruht.⁵⁵ Diese Vermutung wird bestätigt, sobald man in Betracht zieht, Bachmann verweise nicht direkt, sondern über den Umweg einer poetischen Vermittlungsform auf das Evangelium. Die erste Assoziation, die sich aufgrund der Übersetzung eines Satzes aus den Evangelien einstellt, ist Goethes Faust, der nach einem Selbstmordversuch am Ostersonntag und anschließendem Spaziergang den Anfang des Johannes-Evangeliums übersetzt mit dem Unterschied, dass ihm die Übersetzung gelingt.⁵⁶

52 Zu dieser Szene mit Bezug auf Walter Benjamins *Aufgabe des Übersetzers* s. Bettina Bannasch, Von vorletzten Dingen, S. 209–214, und Giulia Radaelli, Literarische Mehrsprachigkeit, S. 209 f., und Dies., »Wunder des Unglaubens«?, S. 302.

53 Giulia Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 293, nennt die wenigen Arbeiten, in denen das überhaupt vermerkt wurde.

54 Dem sich Bachmann mehrfach widmet, zum Beispiel in der frühen Erzählung *Die Karawane und die Auferstehung* (1949).

55 Über den Glauben, darauf hat Hermann Weber, An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns, Essen 1986 (Germanistik in der Blauen Eule 7), S. 278, hingewiesen, wird im Markusevangelium (Mk 16,17) und im Hebräer-Brief (Hebr 11) gehandelt. Am nächsten kommt jener Satz dem Schluss von Markus (16,17), wo der Glauben an die Auferstehung mit wenigstens zwei Wundern belohnt wird, die, dem Sprachgebrauch von Markus entsprechend, Zeichen heißen: man werde Dämonen austreiben und in neuen Sprachen reden. Weitere Bibelstellen, die das Wunder thematisieren, bei Giulia Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 305. – Zu Bachmanns Aneignung der christlich-biblischen Sprachwelt s. Joachim Eberhardt, »Es gibt für mich keine Zitate«, S. 71–75.

56 Johann Wolfgang Goethe, Faust, v. 1215–1237.

Liest man zudem den italienischen Satz als eine abstrakte Übersetzung einer bildlichen Rede, die das ausgedrückte Kausalverhältnis veranschaulicht, lässt sich Bachmanns Erzählung *Simultan* tatsächlich an Goethes Hauptwerk rückbinden. Für ›das Wunder ist das Resultat des Glaubens‹ heißt es in der eröffnenden Nachtszene: »Das Wunder ist des Glaubens liebstes Kind« (Vers 766). Im Vers davor gesteht Goethes Held: »Die Botschaft hör' ich wohl, allein mir fehlt der Glaube;« (Vers 765). Mit anderen Worten kann er nicht an die gute Nachricht glauben, die in Jesu Auferstehung besteht, in gleicher Weise wie Nadja jedes der Worte übersetzen kann, aber den Satz selbst nicht versteht.

Nicht die Übersetzerszene, aber Fausts Rückführung ins Leben am Tag von Jesu Auferstehung schafft eine Verbindung zu Goethes *Faust*. Der Gelehrte stand kurz davor, sich mit Gift das Leben zu nehmen. Von einem Engelschor wird er in dem Moment unterbrochen, in dem er die Schale an den Mund setzt. Die Engel, also die Boten, singen die frohe Botschaft von der Auferstehung: »Christ ist erstanden!« (Vers 757). Obwohl Faust unfähig ist zu glauben, lässt er sich doch von der Botschaft betören, und zwar aus einem recht sentimental Grund: Es handelt sich um die Töne seiner Kindheit, die Erinnerungen wecken: »Zu jenen Sphären wag' ich nicht zu streben / Woher die Nachricht tönt; / Und doch, an diesen Klang von Jugend auf gewöhnt, / Ruft er auch jetzt zurück mich in das Leben.« (Vers 767–770) Faust denkt an seine Kindheit, die mit den christlichen Bräuchen unauflösbar verwoben ist, so dass sich die moralische Dimension der christlichen Lehre durch Gewöhnung von selbst eingestellt hat.

Entscheidend für das Verständnis der Szene in der Erzählung *Simultan* ist der letzte Vers, den Bachmann im Radiohörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958) noch mit kritischer Distanz zitiert hatte: »Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!« (Vers 784)⁵⁷ Goethe überblendet die Botschaft von Jesu Auferstehung mit Fausts neuer Lebenshoffnung, die körperlich durch eine Träne als sichtbarer Ausdruck des ›Glücks‹ markiert wird, welches der Chor der Jünger mit Bezug auf den Gekreuzigten, der auferstanden ist, ausruft: »Ach! wir beweinen / Meister dein Glück!« (Vers 796).

Bachmann wiederum überblendet diese Szene mit der Auferstehung ihrer eigenen Heldin, die ebenfalls vor Glück zu weinen beginnt und ohne zu wissen,

57 Giulia Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 305, übersieht die Wiederverwendung. Zu dieser entscheidenden Stelle und dem *West-Östlichen Divan* als Prätext in *Der gute Gott von Manhattan* vgl. Christine Lubkoll, Utopie und Kritik. Ingeborg Bachmanns *Der gute Gott von Manhattan*, in: Mathias Mayer (Hg.), *Werke von Ingeborg Bachmann*, S. 122–139, bes. S. 126–129, hier S. 129. – Delia Eşian, Thanatische Liebe und erotisches Sterben, vergleicht *Der gute Gott von Manhattan* mit Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* hinsichtlich der Behandlung der Spannung von Liebe und Tod.

wie der Glaube an das Wunder gemacht ist, neuen Lebensglauben schöpft. Beide Figuren verhalten sich paradox: Sie können nicht an die Auferstehung glauben beziehungsweise diese Botschaft nicht verstehen, aber dennoch aus ihr Lebenshoffnung schöpfen.⁵⁸ Der Moment findet jeweils im Weinen seinen Ausdruck.

Nach dieser glücklichen Wendung bleibt Bachmanns Text weiterhin mit demjenigen Goethes verbunden. Nadja verlässt das Zimmer, begibt sich in die Hotellobby und beobachtet, wie dort ihr Geliebter, der auf sie wartet, gebannt durch die Rede des Sportmoderators ein Fahrradrennen im Fernsehen anschaut. Goethe ließ der Auferstehungsszene den Osterspaziergang folgen, der Ausdruck auch der Verbundenheit Fausts mit dem Volk und seinen Unterhaltungsformen ist, ganz im Gegensatz zum Famulus Wagner, der bekennt, ein »Feind von allem Rohen« (Vers 944) zu sein, und es hasst, wenn die Leute bei Freude und Gesang »toben wie vom bösen Geist getrieben« (Vers 947). Nadja beobachtet das Sportspektakel ambivalent, also durch Fausts heitere Optik und die negativ-kulturkritische Wagners.

Der Sprecher, den sie beobachtet, ist affektiert, das heißt passioniert von dem, worüber er berichtet; seine Stimme geht buchstäblich den Leidensweg. Als Vermittler des Gesehenen in Sprache unterscheidet er sich von der mechanischen und von der Wirklichkeit des Übersetzten entfremdeten Simultanübersetzerin durch leidenschaftlichen und wirklichkeitsstiftenden Ausdruck im Fernsehmedium:

Der Sprecher redete in höchster Erregung, er versprach sich, korrigierte sich, stolperte wieder über ein Wort, [...], jetzt schweißte seine Zunge, sie fragte sich, wie lang kann das wohl dauern, [...], der Sprecher keuchte, röchelte, er konnte unmöglich diesen letzten Satz zu Ende bringen und kam mit einem unartikulierten Schrei durch das Zielband. In eben dem Augenblick dröhnte der Apparat, es waren die vielen am Straßenrand, die zu schreien anfangen, bis dieses chaotische Geschrei übergang in ganz deutliche Stakkatorufe: //A/ dor / ni // A/ dor / ni (42 f.)

Am 1. September 1968 wurde Vittorio Adorni, der 1965 den Giro d'Italia gewonnen hatte, Straßenradweltmeister in Imola; Bachmanns Rundfunklesung der Erzählung wurde einen Monat später, am 7. 10. 1968, ausgestrahlt. Die Nennung

58 Solche paradoxen Momente, die das Glück aus der Negativität entstehen lassen, hat Alan Corkhill, *Performative Glücksräume und literarische Praxis. Camus – Beckett – Kertész – Böll*, in: Anja Gerigk (Hg.), *Glück paradox*, S. 183–201, an weiteren Autoren der Nachkriegsmoderne aufgedeckt.

des Sportlernamens geht aber über den Realitätseffekt hinaus, und es ist legitim, Adornis Siege von 1965 und 1968 zu überblenden.⁵⁹

Wenn Nadja den Sieg Adornis mit Entsetzen und Erleichterung verfolgt und wie gesehen, auch Faust und Wagner die Unterhaltungskultur des Volkes in den Blick nehmen, dann ist in ›Adorni‹ 1968 auch Adornos Name mitzuhören, dessen Kritik der Kulturindustrie in ihren polemischen Momenten der Kritik Wagners nicht unähnlich ist. Im Rundfunkessay *Erziehung nach Auschwitz* (1966) kritisierte Adorno die sittliche Rohheit des Sportes, der »in manchen seiner Arten und Verfahrensweisen Aggression, Roheit [!] und Sadismus fördern [kann], vor allem in Personen, die nicht selbst der Anstrengung und Disziplin des Sports sich aussetzen, sondern bloß zusehen; in jenen, die auf dem Sportfeld zu brüllen pflegen.«⁶⁰

Bachmann, die während ihrer Berliner Jahre tatsächlich intensiv und ärztlich verordnet regelmäßig Radsport betrieb,⁶¹ denkt als Medienfrau⁶² das moderne

59 Giulia Radaelli, *Literarische Mehrsprachigkeit*, S. 153 und Dies., »Wunder des Unglaubens«, S. 295, geht davon aus, dass das Jahr, in dem die Erzählung spielt, 1965 sei, da zum einen 1965 der von Bruno Innocenti entworfene Christus von Maratea fertiggestellt wurde und zum anderen Adorni den Giro d'Italia gewann. Folgt man ihr, kämen die drei Etappen als Ereignis in Frage, die Adorni jeweils mit großem Vorsprung gewonnen hat: Potenza am 20. Mai (vgl. *Corriere della Sera*, 21. Mai 1965, S. 17), das Zeitrennen in Taormina am 27. 5. (vgl. *Corriere della Sera*, 28. Mai 1965, S. 15) und Madesimo am 3. 6. (vgl. *Corriere della Sera*, 4. Juni 1965, S. 15) sowie die letzte Etappe, nach deren Abschluss er in Florenz zum Sieger gekrönt wurde, und zwar am Pfingstsonntag, den 6. Juni 1965 (das zentrale Sportereignis des Tages war Inter Mailands Gewinn der Meisterschaft, so dass der Mailänder *Corriere* nicht Adorni auf den Titel druckte, sondern die Fußballspieler). – Aufgrund des im September 1968 wiederholten sportlichen Erfolges durch Gewinn des Weltmeistertitels würde ich hingegen die beiden Ereignisse zusammensehen, weil dadurch die Aktualität des Namens für den Zeitpunkt der Veröffentlichung gesichert ist. Zu bedenken ist auch, dass die Entstehung des Textes erst mit dem Winter 1967/68 nachgewiesen werden kann (Monika Albrecht, Dirk Götttsche, *Textkritischer Kommentar*, in: Ingeborg Bachmann, *Todesarten-Projekt*, Bd. 4, S. 547–619, bes. 549–552 und 572 f.). Das erste Textzeugnis jedoch ist die Radiofassung vom 7. 10. 1968, so dass es entstehungsgeschichtlich naheliegt, die Referenz zum Titelgewinn von 1968 anzunehmen.

60 Gesendet wurde der Essay am 18. April 1966 im Hessischen Rundfunk und gedruckt 1967: Theodor W. Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, in: *Zum Bildungsbegriff der Gegenwart*, hg. von Heinz-Joachim Heydorn, Frankfurt am Main 1967, S. 111–123, hier S. 116.

61 Hans Werner Richter, *Radfahren im Grunewald*. Ingeborg Bachmann, in: Ders., *Im Etablissement der Schmetterlinge*. Einundzwanzig Portraits aus der Gruppe 47, München 1988 [zuerst 1986], S. 45–62, berichtet ausführlich über den gemeinsamen ›Radfahrclub‹, dem er selbst, Bachmann und Uwe Johnson angehörten. Zeitlich kommt das Jahr 1964 in Frage.

62 S. Sigrid Weigel, Ingeborg Bachmann, S. 543–558, und Oliver Simons und Elisabeth Wagner (Hg.), *Bachmanns Medien*, Berlin 2008.

sportliche Ereignis differenzierter als Adorno, ermöglicht durch die heitere Optik von Goethes Faust-Figur. Wenn sie den Sieg Adornis in seiner Wirkung auf das Publikum zu erfassen sucht, dann nicht nur in der Dialektik zwischen Sportler und Zuschauer, sondern triadisch. Indem sie das Sportereignis als Medienereignis darstellt, also als etwas, das der Vermittlung durch Fernseh- und Rundfunkapparate bedarf, tritt der Sportreporter hervor. Er ist zugleich ein Berufskollege der Protagonistin, da auch er simultan das Gesehene in Sprache übersetzen muss und zwar so, dass möglichst die Differenz aufgehoben und ein Präsenzeffekt erzeugt wird. Die Aufhebung der Differenz zwischen Betrachter und Gegenstand wird sprachlich markiert. Nicht nur dass die Zunge des Sprechers »schweiß«. Der Radfahrer wird zum Bildgeber, um den Übersetzungsakt zu veranschaulichen. Die nicht Anwesenden, jene Betrachter des mediatisierten Wettkampfes in der Hotellobby, werden in »Trance« versetzt und erhalten das Gefühl der Anwesenheit. Auf der Grundlage der beiden vorausgehenden Transformationen des Kreuzigungs- und des Auferstehungsmythos lässt sich auch dieses Ereignis auf der narrativen Ebene durch christliche Symbolik mythisch überblenden, zumal sowohl der babylonische Zustand der beiden Kosmopoliten als auch die Einheits-sprache zuvor thematisiert worden sind: Werde es »einmal eine einzige Sprache« geben, fragte Frankel zweimal (15 und 29 f.).

Zur Inszenierung dieser Präsenzerfahrung rekurriert Bachmann auf den christlichen Pfingstmythos, der als literarische Kontrafaktur den Babelmythos aufhebt. Die Analogie ist nur strukturell, nicht wirklich im Sinne der paulinischen Ideologie, denn es ist nicht der Heilige Geist, sondern der profane Geist des Sportes, von dem die Gemeinschaft, welche die »Apotheose« (*Corriere della Sera*)⁶³ erlebt, erfasst wird.⁶⁴ Die konkrete sprachliche Verbindung zum Pfingstmythos schafft neben der Zungenmetaphorik der Hinweis, dass die Gemeinschaft der Stakkatorufer die Stakkatorufe »aus allen Städten und Ländern, durch die sie gekommen war« (43), vernehmen lässt. Auch die Kritik der Präsenzerfahrung, auf die Bachmanns Ausstellung der medialen Epiphanie abzielt, ist in der Apostelgeschichte angelegt; – meinten doch schon, wie Paulus berichtet, Spötter, vom Alkohol statt vom Heiligen Geist Ergriffene zu sehen (Apg 2,13). In der den Pfingstmythos profanierenden Sportszene bleibt weiterhin die Symbolik des Erlösers wirksam.

63 Der Zusammenhang wird anlässlich von Adornis Sieg beim Giro d'Italia 1965 durch die Medien hergestellt. Der *Corriere della Sera* spricht bereits am Tag des Rennens über den Pfingstsonntag (6. Juni 1965) als »giorno dell'apoteosi« (ebd., S. 17).

64 Wenn überhaupt ernsthaft wird wie von Ernst Bloch, *Atheismus im Christentum*. Zur Religion des Exodus und des Reichs, Frankfurt am Main 1970, S. 292 f., der Geist des Pfingstwunders nicht als theologisches Problem, sondern als kreatives und Welt stiftendes Element verstanden.



Abb. 1: Bruno Innocenti, *La Statua del Redentore*, Maratea (© Tommaso Lizzul – Fotolia);⁶⁵
 Vittorio Adorni am 1. September 1968 in Imola
 (*Corriere della Sera* di lunedì, 2. September 1968, Titelseite)

Für die Überblendung mit der christlichen Semantik der Erlösung entscheidend ist die gestische Äquivalenz zwischen dem Erlöserchristus von Maratea und der Siegerpose Adornis (Abb.), die erst im Foto, das am 2. September 1968 auf den Titeln vieler italienischer Zeitungen (*Corriere della Sera* [di lunedì], *Stadio*, *Gazzetta di Parma*) gedruckt wurde, erkennbar wird.⁶⁶

Der siegende Radfahrer fährt durch die Zielgrade mit erhobenen und offenen Armen, die insofern noch die Erlösung profanieren, als sie die Sinnhaftigkeit und das Ende der körperlichen Strapazen sowohl des Sportlers als auch des mitfiebernden Fernsehsprechers und seines Publikums repräsentieren: Das Leiden der Sportgemeinde war nicht umsonst.

Die Szene dient aber nicht nur der Veranschaulichung, sondern auch der Abgrenzung; sie fungiert als Gegenstück zur vorausgehenden Erkenntnis der Differenz. Die kollektive Glückserfahrung des Sports setzt auf Präsenz. ›Simultan‹

65 D[omenico] Damiano, *Maratea nella storia e nella luce della fede*, Sapri 1965, 3. Aufl., S. 160–163 {Bibliotheca Hertziana}, beschreibt die Statue und gibt auch eine Selbstäußerung des Künstlers wieder.

66 Vgl. auch die Anm. 59 des vorliegenden Beitrages.

meint dabei nicht die Gleichzeitigkeit – keinen Präsenzeffekt also –, sondern den Versuch, jene zu erreichen, den Unterschied zwischen Hören und Sprechen, zwischen Wahrnehmen und Verstehen zu überwinden. Die Erfahrung der Erkenntnis, dass man nicht übersetzen kann, die Bachmann selbst im Verlagsbrief hervorhebt,⁶⁷ stellt den Wendepunkt der Erzählung dar: die erkenntnishafte Glückserfahrung ist die Erlösung der Protagonistin von ihrer beruflich bedingten moralischen Deformation. Auch ist der Höhepunkt, die Wiedergewinnung der Fähigkeit zu Weinen, die als individuelles Glücksmoment inszeniert wird, bereits geschehen. Wozu also noch einmal der symbolische Aufwand? Die medial erzeugte Präsenz des Sportgeistes nur als Negativexempel?

Die Glückserfahrung der erkenntnishaften »Erleuchtung« (32) ist erst eine ethische Erfahrung, wenn sie das Handeln ändert; Nadja sprach nicht nur von der »plötzlichen Erleuchtung« über das, was »wirklich vorliegt«, sondern »was man deswegen wirklich tun sollte« (32). In diesem Sinne bereitet die Beobachtung der Sportübertragung und ihrer Zuschauer eine außergewöhnliche Sprachhandlung vor, die immerhin als das »Wichtigste« (44) bezeichnet wird und das Schlusswort bildet.

Die Erzählung endet mit einem Glückwunsch an den Hoteljungen zum Sieg des Radfahrers. Wichtig ist das deshalb, weil Nadja noch beim Besuch der Christus-Figur nicht einmal in der Lage war, Frauen aus dem Dorf zurück zu grüßen (35), nachdem diese höflich begrüßt hatten.⁶⁸ Nun kann sie wieder grüßen im Sinne von »Gutes wünschen«. Dazu verwendet sie die italienische Wunschformel *Auguri*, die Glückwünsche zum Ausdruck bringen möchte. Zuvor hatte der Junge an der Hotelbar gefragt, was sie wünsche, so dass Glückwünsche eine Replik ist: Sie wünsche Glück.⁶⁹ Es besteht eine bis in die Interpunktion gehende Strukturanalogie zur russisch-slavisches Formel »Mein Gott«, »Bože moj« (7), am Anfang, so dass die Grußformel am Ende die Wendung zum Guten markiert, auf die der Text mit dem ersten Wort zustrebt.

67 Bachmanns briefliche Äußerung an den Verlag von 1971 (Ingeborg Bachmann, Todesarten-Projekt, Bd. 4, S. 10) darf nicht etwa als Sprachskepsis missverstanden werden. Wenn »simultan« bedeute, »daß man eben nicht wirklich übersetzen kann, daß kein Mensch einem anderen übersetzen kann, was er denkt und fühlt,« dann wird über diese Erkenntnis nicht hoffnungslos lamentiert wie in Hugo von Hofmannsthals *Chandos*-Brief (1902), sondern sie wird zum Verfahrensprinzip erhoben. In einem postum publizierten Selbstkommentar hat Bachmann ihren Titel erläutert: »Darum nenne ich den Band »Simultan«, denn was stattfindet, ist ein simultanes Geschehen und Denken und Fühlen, und Sprachen, die sich nie ganz begegnen, jeder muß den anderen ein wenig übersetzen« (Ingeborg Bachmann, Statt einem Klappentext, in: Dies., Todesarten-Projekt, Bd. 4, S. 17).

68 »S étogo menja dovol'no.« (36) [С этого меня довольно], d. h. »ich habe genug davon«, bewertet sie diese Szene.

69 Vgl. Giulia Radaelli, »Wunder des Unglaubens«?, S. 220 f.

Das Glück der Literatur

Die Struktur des *happy ending*, die Bachmanns Zeitgenosse Ernst Bloch als einer der wenigen Intellektuellen ›durchschaut und trotzdem verteidigt‹⁷⁰ hatte, wirft Fragen auf. Hat Bachmann die Seiten gewechselt? Ist Literatur – genauer: die Prosa – etwa nicht mehr jener Ort, an dem das ›falsche Glück‹⁷¹ negiert wird? Oder aber führt sie hier nur ein falsches Bewusstsein vor, das einer einfachen Frau, die in selbstinszenierten Glücksmomenten ihr Elend überblendet?

Leicht fällt die Beantwortung dieser Fragen deshalb nicht, weil Bachmann, welche die Lyrik in den 1960er Jahren aufgab, noch als Erzählerin eine anspielsreiche Autorin geblieben ist. Auch die Lyrik ist von polyphoner Redeweise und utopischen Erlösungsmomenten geprägt, aber erfasst nur abstrakt die moralische Welt. Da Bachmann ihre lyrische Stimme 1968, im Jahr der Hörfassung von *Simultan*, für immer zum Schweigen brachte, besiegelt die Erzählung jenen sich seit 1961 hinziehenden Gattungswechsel. Als letztes lyrisches Wort innerhalb von Bachmanns Publikationsstrategie firmiert das *Kursbuch*-Gedicht *Keine Delikatessen*, das fragt: »Soll / ich [...] die Syntax kreuzigen / auf einen Lichteffect? [...] / Soll / ich / einen Gedanken gefangennehmen, / abführen in eine erleuchtete Satzelle?«⁷² Hier wird nicht etwa die Funktion der Literatur negiert, Organ der Hoffnung zu sein; vielmehr artikuliert das Gedicht ein moralisches Ungenügen an der lyrischen Gattung, insofern sie ästhetische Effekte, zumal im begrenzten Raum erzeuge. Dagegen nutzte Bachmann das christologische Paradigma samt seinem Arsenal an Erlösungsmotiven weiterhin – nun aber ausschließlich in der Prosa, und das meint neben der narrativen Form den sichtbaren Bezug zur gesellschaftlichen Handlungswelt. Die merkliche Aushöhlung der christlichen Formen erlaubt es aber gerade nicht, die Erzählung als heilsgeschichtlich codierte Literatur zu lesen. Deshalb ist die Frage nach der Funktion dieser Formen geboten.

Die Analyse der Glückspoetik hat ergeben, dass die Erfahrung der Erlösung flankiert wird von zwei anderen Paradigmen glücklicher Erfahrung, die allerdings beide in ihrer Machart offengelegt und damit als Wunderwerk bloßgestellt werden. Das Wunder des auferstandenen Christus, das die Menschheitserlösung garantiert, und der ›bewunderte‹ Adorni – ›*adorare*‹ klingt mit an⁷³ – bilden die beiden Gegenpole, zwischen denen die Glückserfahrung der Protagonistin sich

70 Ernst Bloch, *Happy-end*, durchschaut und trotzdem verteidigt, in: Ders., *Das Prinzip Hoffnung*. In fünf Teilen, Frankfurt am Main 2013 (Werkausgabe 5), 9. Aufl., S. 512–519 [Nr. 32].

71 In diesem Sinne Ulrike Tanzer, Erhard Beutner, Hans Höller, Vorwort, in: Ulrike Tanzer (Hg.), *Das glückliche Leben*, S. 7 f., hier S. 8. – Vgl. auch die Kritik an dieser Auffassung bei Anja Gerigk, *Lesbarkeit des Glücks*, S. 23.

72 Ingeborg Bachmann, *Sämtliche Gedichte*, München 2003, S. 182 f.

73 Für diesen Hinweis danke ich Professor Dr. Dirk Oschmann (Leipzig).

ereignet. Der Glaube an die Auferstehung wird nicht geteilt, und das Wunder kann mit chiffriertem Rekurs auf Goethe nicht geglaubt werden; auf der anderen Seite wird zwar die massenmediale Glückserfahrung des Sportes nicht polemisch abgelehnt, aber sie taugt als soteriologisches Modell keineswegs. Aus dieser doppelten Negation von himmlischem und irdischem Erlöser entsteht der literarische, ohne dass er namentlich genannt würde. Aus der Verborgenheit entfaltet sich die Kraft Goethes: nicht als zu bewundernder und nachzuahmender Autor oder als stilistisches Prinzip, sondern als ethische Forderung. Die literarische kann als eine gute Ordnung erscheinen, ohne deshalb das Bestehende zu affirmieren und ideologisch zu werden. Bachmann ordnet behutsam und stellt die Brüchigkeit dieser Ordnung bewusst aus. Auch wenn die Charaktere von der Selbsterfüllungsprogrammatik des Goethe'schen Bildungssubjekts entfernt sind, erzählt Bachmann wenigstens in der Erzählung *Simultan* die Geschichte einer seelischen Heilung.

Wer stattdessen die ironische Lesart favorisierte, die sich an der mit einem *Faust*-Zitat betitelten und dem Psychologen und Goethe-Verehrer Georg Groddeck gewidmeten Erzählung *Ihr glücklichen Augen* durchspielen ließe,⁷⁴ sollte jedoch bedenken, dass in beiden Rahmenerzählungen von *Simultan* (*Simultan* und *Drei Wege zum See*) wie tendenziell in den Binnenerzählungen der beruflich indifferenten Frauen die Protagonistinnen sich mit der Welt versöhnen und nicht mehr hoffnungslos in einer hoffnungslos schlechten Welt verloren sind.

Ihr glücklichen Augen ist deshalb nicht ironisch gemeint, sondern dient kontrastiv der Explikation der vorausgegangenen Glückspoetik. Das *Faust*-Zitat repräsentiert weniger Goethes Ausrichtung des Lebens auf die »optische Perzeption«⁷⁵. Mirandas Augen sind glückliche Augen, weil sie eine glückliche Welt schaffen. Sie weiß sich umgeben von »einer Anhäufung von unglücklichen [...] Gesichtern«⁷⁶. Bachmann karikiert diesen Glauben nicht gegen Goethe gewendet, sondern mit Goethe und Groddeck in dem gemeinsamen Wissen, dass das Gesehene ein beschönigendes Phantasma ist und sein Glück Resultat einer Verdrängung:⁷⁷ Lynceus versäumt, Helenas Kommen zu melden, weil er von ihr geblendet ist; in Bachmanns Erzählung knallt am Ende der Körper der »glücklichen Augen«

74 Vgl. den Vers aus dem *Türmerlied* im *Faust II* v. 11300. Vgl. Heide Rieder, Von Goethe zu Georg Groddeck, S. 316; Ingeborg Duser, Choreographien der Differenz, S. 106–109. Bachmanns Erzählung *Ihr glücklichen Augen* erinnert an Italo Calvinos Erzählung *Avventura di un miope* in: *Gli amori difficili* (1958 und 1970). Im Kontext Susanne Buck, Der geschärfte Blick. Zur Geschichte der Brille und ihrer Verwendung in Deutschland seit 1850, Frankfurt am Main 2006 (Werkbund-Archiv 30).

75 Heide Rieder, Von Goethe zu Georg Groddeck, S. 316.

76 Ingeborg Bachmann, *Ihr glücklichen Augen*, in: Dies., *Simultan*, S. 85–105, hier S. 87.

77 Vgl. Ingeborg Duser, Choreographien der Differenz, S. 101–105.

gegen eine Tür und fällt auf den Boden der Wirklichkeit mit dem Werbeslogan für ›Haftschalen‹: »Immer das Gute im Auge behalten.«⁷⁸ Bereits bei Goethe ist also die Redewendung der ›glücklichen Augen‹ als Ahnung kommenden Unglücks gebrochen. In dem Moment, in dem der Späher Lynceus seine Augen als ›glückliche Augen‹ apostrophiert, sind sie es schon nicht mehr, sondern sie weisen elegisch in eine frühere Zeit. In der Gegenwart muss er das Verbrechen an Philemon und Baucis sehen.⁷⁹ Goethe reflektiert die Dialektik des Glücks: seine Erfahrung setzt Unglück voraus; seine Thematisierung jedoch ist Ausdruck des Unglücks. Wer von Glück spricht, hat es schon verloren, weshalb seine poetische Evokation jeden modernen Autor herausfordert. In der Erzählung *Simultan* hat sich Bachmann der Herausforderung gestellt.

Ganz anders als Miranda in *Ihr glücklichen Augen* verhält sich deshalb Nadja in *Simultan*. Das wahre Glück kommt hier wie bei Johann Peter Hebel ›unverhofft‹ und es ist – mit Wellbery ein berühmtes Goethe-Wort abwandelnd – *ineffabile*: es erscheint, aber ohne dass es sprachlich zu bewältigen wäre.⁸⁰ Mit Goethe zeigt Bachmann nicht nur die beiden Besonderheiten moderner Glückspoetik, sondern den Glauben daran, dass Glück möglich ist. Nadja bezieht ihre Kraft aus dem neuzeitlichen Glauben, dass der Mensch sich selbst erlösen könne. Repräsentiert wird dieser Glaube von Goethe, der ihn einmal als Pelagianismus bezeichnet. Bachmann hält damit im Erzählband *Simultan* an Goethe fest.⁸¹

78 Ingeborg Bachmann, *Ihr glücklichen Augen*, S. 105 (vgl. auch S. 90).

79 Albrecht Schöne, [Kommentar zu Goethes *Faust*], in: Johann Wolfgang Goethe, *Faust*. Kommentare, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt am Main 1999, S. 728: In dem Vers »Ihr glücklichen Augen« beziehungsweise der Versgruppe, der er angehört (v. 11300–11303), »scheint schon eine Ahnung des Entsetzlichen sich mitzuteilen, das über diese friedliche Natur herinzubrechen bereitsteht.«

80 David E. Wellbery, *Prekäres und unverhofftes Glück*, S. 50, zu Hebel S. 40–48.

81 Zu Pelagius, dem Antagonisten des Erbsündenlehrers Augustinus hat sich Goethe im 15. Buch von *Dichtung und Wahrheit* als Geste der Abgrenzung gegenüber der pietistischen Brüdergemeinde bekannt. Goethe beschreibt zunächst den kirchengeschichtlichen Konflikt, um sich dann dem Lager jener zuzuschlagen, die an die Selbsterlösung des Menschen glauben: »Mich hatte der Lauf der vergangenen Jahre unablässig zu Übung eigener Kraft aufgefordert, in mir arbeitete eine rastlose Tätigkeit mit dem besten Willen zu moralischer Ausbildung. Die Außenwelt forderte, daß diese Tätigkeit geregelt und zum Nutzen anderer gebraucht werden sollte, und ich hatte diese große Forderung in mir selbst zu verarbeiten. Nach allen Seiten war ich an die Natur gewiesen, sie war mir in ihrer Herrlichkeit erschienen; ich hatte soviel wackere und brave Menschen kennengelernt, die sich's in ihrer Pflicht, um der Pflicht willen, sauer werden ließen; ihnen, ja mir selbst zu entsagen schien mir unmöglich« (Johann Wolfgang Goethe, *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, in: Ders., *Berliner Ausgabe*, Bd. 13: *Poetische Werke. Autobiographische Schriften I*, Berlin/Weimar 1967, S. 682).

Bachmanns Titel-Erzählung besitzt darüber hinaus programmatischen Status. In ihr findet eine poetologische Reflexion darüber statt, wie eine literarische Versöhnung zu begründen wäre. Bachmann benutzt oberflächlich die Formen des christlichen Mythos, um formal auf die innere Erleuchtung der Protagonistin hinzuleiten. Die Bewusstseinsereignisse Nadjas erhalten ihre Gestalt durch die Mittel des christlichen Mythos und werden so für den Leser erst sichtbar. Die Autorin zehrt vom Glaubenswert und der Autorität des Mythos, um ihn zugleich zu profanieren. Das ist nicht mit Religionskritik zu verwechseln, sondern eine kritische Aneignung seines mythischen Potentials. Der christliche Mythos erweist sich als Möglichkeitsbedingung einer Glückserfahrung bei gleichzeitiger Reflexion der Handlungsdimension. Anders gesagt, adaptiert Bachmann die Struktur der guten Nachricht, deren Voraussetzung der Leidensweg ist. Dass die Negativität eine Folie bildet, lässt sich an der babylonischen Sprachverwirrung und am Scheitern der sprachlichen Kommunikation innerhalb der Erzählung erkennen, an Krankheit, Vereinzelung, Leiden an der beruflichen Welt und daraus resultierender Entfremdung von der Wirklichkeit.

Wenn der christliche Mythos als solcher durchschaut wird und nur als literarisches Mittel dient, erbauliche Formen zu finden, dann taugt er nicht mehr zur Rettung der Figuren. Die literarische Welt besitzt ihre eigenen Erlösungsmodelle, die wiederum von Autoren konzipiert werden und damit künstlerisch, aber nicht göttlich sind. Der Ablehnung des Wunderglaubens, der die Welt rettete, entspricht ein Bekenntnis zur Möglichkeit, die Welt in der Kunst zu retten. Die maßgebliche Autorität eines solchen Glaubens ist Goethe, der den in den Programmen der Aufklärung formulierten »menschliche[n] Anspruch auf Glück«⁸² in die nachauflärerische Literatur übersetzt hat, indem sein Werk die Selbsterlösungsfähigkeit des Menschen mit der gebotenen Komplexität gestaltet, welche Glück als Ereignis, aber nicht als Thema denkt. Es wäre einer Profanierung dieser literarischen Beglaubigungsstrategie gleichgekommen, seinen Namen direkt auszusprechen.

82 David E. Wellbery, *Prekäres und unverhofftes Glück*, S. 18.