

»Kommt her ihr Böhmen alle«
Hugo von Hofmannsthal bei Ingeborg Bachmann

In Erinnerung an Martin Stern (1930–2024)

Hofmannsthal und Bachmann, Bachmann und Hofmannsthal: nicht viel scheint die beiden zu verbinden auf den ersten Blick, ihre Werke siedeln an getrennten Orten im Kanon der Literatur. So sind bislang weder die Spuren des einen im Werk der anderen, noch erst ihre poetologischen Beziehungslinien und strukturellen Analogien genauer in den Blick genommen worden, von einzelnen Motivstudien abgesehen.¹ Bachmann hatte als Nachgeborene und Leserin² das Privileg, sich auf einzelne Figuren und Formulierungen Hofmannsthals, auf seinen Sprachstil und den atmosphärischen Gehalt seiner Szenerien vielfach beziehen zu können. Umgekehrt scheinen Hofmannsthals verblüffende Wendungen vom Dichter zum Theatermann, zum Librettisten und kulturpolitischen Akteur ein Muster der Selbstverwandlung abzugeben, dessen Spuren in manchen Richtungswechseln Ingeborg Bachmanns wiederzufinden sind. Beide ergreifen skeptisch und sympathisierend das Erbe der Habsburgerwelt und zeigen sich als produktive Adepten der Wiener Sprachkritik. Auf die Ferne hin stehen sie durch gemeinsame Motive und Interessenlagen miteinander in einer Korrespondenz, die weitgehend ungeschrieben blieb. So wird das hier

¹ Kurt Klinger, Hofmannsthal und Ingeborg Bachmann. Beispiel einer Nachwirkung. In: Literatur und Kritik, 1981, S. 392–406; Rüdiger Görner, Todesarten – Requien – Sterbeszenen: Ingeborg Bachmann, Rainer Maria Rilke und Hugo von Hofmannsthal. In: Ders., Hadesfahrten. Untersuchungen zu einem literaturästhetischen Motiv. Paderborn 2014, S. 44–51.

² Hofmannsthals Werke waren in Ingeborg Bachmanns Bibliothek breit vertreten; Einzelausgaben, Auswahlbände und Sammelausgaben reichen von Ausgaben aus den zwanziger Jahren bis in die Gegenwart und decken das gesamte Spektrum von der Lyrik und den Frühen Dramen über die Aufsätze und Reden bis hin zu den Erzählungen und Dramen ab; viele Werke sind in verschiedenen Ausgaben präsent. Vgl. Ingeborg Bachmann, Kritische Schriften. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. München / Zürich 2005, Kommentar der Hg., S. 635f.

Entwickelte nicht mit systematischen Auswertungen und Ergebnissen aufwarten können, ist vielmehr als exemplarische Besichtigung intertextueller Filiationen und einer intensiv gepflegten, kulturellen wie poetischen Wahlverwandtschaft gedacht.

Lyrik der Anfänge

Ingeborg Bachmann stand in der Frühzeit ihrer literarischen Entwicklung unter dem Einfluss eines großen poetischen Solitärs, dessen Gedichte einen ganz eigenen Sound aufweisen und voller enigmatischer Chiffren sind. In ihren Gedichten und Briefen der fünfziger Jahre zeigt sich Bachmann als empathische Verehrerin eines damals noch jungen Dichters, der Freunde beiderlei Geschlechts in Bann zu schlagen wusste und erotische Trophäen zu sammeln liebte, aber in diesem Falle die Bewunderung durch die junge Geliebte dann doch zunächst auf Distanz halten wollte. Bachmanns Wiener Begegnung mit Paul Celan, Ausgangspunkt einer fast lebenslangen Freundschaft,³ war vergleichsweise kurz und intensiv, sie endete zunächst mit einer Enttäuschung. Celans Name, seine poetische Textur wurden mit wenigen Gedichtbänden bald zu einem Markenzeichen von unverwechselbarer Prägung.

Sein Einfluss auf Ingeborg Bachmanns lyrisches Schaffen war immens,⁴ und erst mit ihrer entschiedenen Abkehr vom Gedichte-Schreiben trat Bachmann auch aus dem Banne Paul Celans heraus, um sich anderen künstlerischen Partnern zuzuwenden – und neuen, auf ihre persönliche Schreib-Situationen und deren veränderte mediale Bedingungen reflektierenden Ausdrucksformen: dem Hörspiel, der Prosa,

³ Ingeborg Bachmann – Paul Celan, *Herzzeit. Der Briefwechsel. Mit Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrange*. Hg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt a.M. 2008. Vgl. Andrea Stoll, Ingeborg Bachmann. *Der dunkle Glanz der Freiheit. Biografie*. München 2013, S. 95–110; Ina Hartwig, *Wer war Ingeborg Bachmann? Eine Biographie in Bruchstücken*. Frankfurt a.M. 2017, S. 35–63.

⁴ Vgl. Ingeborg Bachmann – Paul Celan, *Poetische Korrespondenzen*. Hg. von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel. Frankfurt a.M. 1997. Ferner: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. *Historisch-poetische Korrelationen*. Hg. von Gernot Wimmer. Berlin et al. 2017.

dem Essay oder den Traumprotokollen. Ein nur mehr routiniertes Fortsetzen des bisherigen poetischen Schaffens wäre ihr verdächtig erschienen, wie Bachmann in einem Gespräch mit Kuno Raeber rückblickend für sich in Anspruch nimmt. »Ich habe aufgehört, Gedichte zu schreiben, als mir der Verdacht kam, ich ›könne‹ jetzt Gedichte schreiben, auch wenn der Zwang, welche zu schreiben, ausbliebe.«⁵ Selbst noch ihre Skepsis gegenüber artistischer Geläufigkeit hat Bachmann später in eine prägnante poetische Gestalt zu bringen vermocht, etwa in dem 1964 entstandenen Gedicht »Keine Delikatessen«, wo es heißt: »Nichts mehr gefällt mir. Soll ich / eine Metapher ausstaffieren / mit einer Mandelblüte?«⁶ Man hat diese Verse, die auch an Celans eigenständige Symbolsprache erinnern, verstanden als »Denunziation der traditionellen lyrischen Bildlichkeit.«⁷ Sie wusste, gegen welche Erwartungen sie anzuschreiben hatte. Nach ihrem Wechsel in die Erzählprosa aber hat das abschätzige, von Marcel Reich-Ranicki stammende Wort von der »gefallenen Lyrikerin« die Runde gemacht;⁸ es steht musterhaft für die obstinate Abwertung durch jene männlichen Literaturkritiker, für welche Lyrik und Weiblichkeit noch in klischeehafter Allianz miteinander standen.

Etwa Mitte der fünfziger Jahre kam Bachmann mit dem jungen Komponisten Hans Werner Henze zusammen und begann, in Zusammenarbeit mit ihm literarische Sujets nach vorhandenen Stoffen einzu-

⁵ Gespräch mit Kuno Raeber. Ingeborg Bachmann, *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München / Zürich 1983, S. 40.

⁶ Ingeborg Bachmann, *Letzte, unveröffentlichte Gedichte. Entwürfe und Fassungen*. Hg. und kommentiert von Hans Höller. Frankfurt a.M. 1998, S. 59. Das Gedicht akzentuiert damit eine »Verweigerung des ästhetischen Scheincharakters«, die in Bachmanns Werk eine weit zurückreichende Haltung darstellt (ebd., Hg.-Kommentar, S. 91).

⁷ Heinrich Kaulen, *Zwischen Engagement und Kunstautonomie: Ingeborg Bachmanns letzter Gedichtszyklus »Vier Gedichte« (1968)*. In: DVjs, 1991, S. 755–776, hier S. 765.

⁸ Der Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki hatte dieses Verdikt bereits gegen den Erzählungsband »Das dreißigste Jahr« von 1961 formuliert und angesichts des zweiten Prosabandes »Simultan« und des Romans »Malina« zu Anfang der siebziger Jahre verschiedentlich bekräftigt (Die Zeit, 19. September 1972; FAZ, 16. März 1973); vgl. Hans Höller, Ingeborg Bachmann. Reinbek 1999, S. 159. Zu Reich-Ranickis männlich-jovialer Einschätzung Bachmanns vgl. auch Hartwig, *Wer war Ingeborg Bachmann?* (wie Anm. 3), S. 101–110.

richten: zunächst den »Monolog des Fürsten Myschkin« aus Dostojewskis »Der Idiot« für eine von Henze vertonte Ballettpantomime (1953); sodann die Opern-Libretti zu Kleists »Prinz von Homburg« und später zu einer Geschichte von Wilhelm Hauff, die unter dem Titel »Der junge Lord« adaptiert wird. Dass eine anerkannte Dichterpersönlichkeit sich aus der Domäne ihrer poetischen Souveränität herausbegibt, ganz bewusst eine kollaborative Arbeitsweise eingeht und dabei einem anderen künstlerischen Medium bei- oder sogar unterordnet, hat in der Literaturgeschichte durchaus Seltenheitswert. Wenn dann reflexhaft der Verlust ihres lyrischen *ingenium* und seiner einsamen Stilhöhe zugunsten weniger präventiöser Prosawerke, Dramentexte und Libretti beklagt wird, so hat dies dann allerdings durchaus eine gewisse Tradition und lässt sich zumindest bis auf einen vergleichbar prominenten Präzedenzfall zurückführen.

Einen in manchen der skizzierten Gelenkstellen vergleichbaren Entwicklungsgang hatte Hugo von Hofmannsthal, die herausragende poetische Erscheinung der Wiener Moderne, ein halbes Jahrhundert zuvor genommen. Am Beginn seines publizistischen Hervortretens hatte der mit einer Wiener Caféhaus-Begegnung eröffnete persönliche Kontakt mit Stefan George gestanden.⁹ George, der seinerzeit schon eine etablierte Dichtergröße war, suchte vergebens den jungen Hofmannsthal anzuwerben und in seine persönliche Nähewelt hineinzuziehen. Doch blieben die Dichtungen Georges, blieben auch seine verlegerischen Organe für das gesamte letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts ein bevorzugter Bezugspunkt des Jungdichters Hofmannsthal.

Ein Jahrzehnt später jedoch hatte Hofmannsthal sich dem Einfluss Georges entzogen und von der Dichtung als primärer Werkgattung abgewandt. Er nahm Kontakt auf zu dem Theatermann Max Reinhardt, zu dem Komponisten Richard Strauss; dadurch knüpfte er höchst publikumswirksame Medienkontakte, die seine Arbeitsweise und künstlerische Produktivität tiefgreifend transformieren sollten. Ein für die

⁹ Zum von George mit gewisser Aufdringlichkeit herbeigeführten Zusammentreffen und dem schwierigen Verhältnis zwischen George und Hofmannsthal vgl. Thomas Karlauf, Stefan George. Die Entdeckung des Charisma. München 2007, S. 9–27; Jörg Schuster, »Kunstleben«. Zur Kulturpoetik des Briefs um 1900. Korrespondenzen Hugo von Hofmannsthals und Rainer Maria Rilkes. Paderborn 2014, S. 41–58.

produktionsästhetische Umstellung von (individueller) Dichtkunst auf (vernetzt agierende) Literatur symptomatisches Indiz liefert der Umstand, dass »[f]ast gleichzeitig« zu dem »folgenreichen Treffen mit Richard Strauss« im Frühjahr 1906 »der Briefwechsel mit George« endet und »nicht wieder aufgenommen« wird.¹⁰ Es galt nunmehr, die eigene literarische Formungskraft in den Dienst gemeinschaftlicher Verfertigung zu stellen; in kollaborativer Arbeitsweise mit Kessler und Strauss entstand der 1911 uraufgeführte »Rosenkavalier«. Das Echo war glanzvoll, wenngleich nicht alle Freunde des Dichters sich von dessen Metier-Wechsel begeistert zeigten. Bekannt ist die Sottise Karl Wolfskehl's, der nach dem Operndebüt mit schneidendem Ton zwischen zwei Autor-Persönlichkeiten unterschied: »Ach, Sie sprechen über den Dichter Hofmannsthal! Der war enorm. Aber der ist 1906 gestorben. Das Libretto ist von seinem Vetter gleichen Namens.«¹¹

Weitere Erfolge Hofmannsthals, als Librettist von Richard Strauss und als Dramatiker auf den Bühnen Max Reinhardts, bekräftigten den eingeschlagenen Weg des Dichters in die gemeinschaftliche, dialogische Arbeitsform. Hofmannsthals Abwendung von der eigenen Jugendlyrik, die Beendigung des Verfassens von Gedichten überhaupt bildet einen der auffälligsten Brüche und Richtungswechsel seiner Autorschaft und wurde von etlichen literarischen Zeitgenossen wortreich bedauert. Noch postum glaubte Thomas Mann die Legende vom Jungdichter als der eigentlichen künstlerischen Lebensleistung Hofmannsthals weiterführen zu müssen: »[...] wenn er nach den Gedichten und ersten lyrischen Spielen gestorben wäre, es ist wahr, er wäre ein Gott gewesen«.¹² Doch erst als gesellschaftlicher Akteur und öffentlicher Redner, als Kooperationspartner von Theater- und Opernbühnen, als Anthologist und Vermittler österreichischen Schrifttums und nicht zuletzt als Mitgründer der Salzburger Festspiele hatte

¹⁰ Mathias Mayer, Hugo von Hofmannsthal. Stuttgart 1993, S. 7.

¹¹ Edgar Salin, Um Stefan George, S. 222, zit. nach Karlauf, Stefan George (wie Anm. 9), S. 27. Vgl. Dangel / Honold, Biographie, S. 311.

¹² Thomas Mann, In Memoriam. Neue Freie Presse, 21. Juli 1929; Wiederabdruck in: Hugo von Hofmannsthal. Der Dichter im Spiegel der Freunde. Hg. von Helmut A. Fiechtner. 2. Aufl. Bern / München 1963, S. 288; vgl. Dangel / Honold, Biographie, S. 143, S. 772f.

Hofmannsthal zu jenem vielfältigen und innovativen Repräsentanten seiner Habsburger Herkunftswelt werden können, als der er in die europäische kulturelle Moderne hineinwirkte.

Habsburgische Gedächtnislandschaften

Ingeborg Bachmann, aus dem südlichen Kärnten stammend und von Kindheit an mit der sprachlich-kulturellen Nähe Italiens und Sloweniens aufgewachsen, in einer „Heimat an der Grenze“,¹³ hat sich bei aller Faszination für die europäischen Metropolen Rom und Paris stets auch als Österreicherin in der Tradition des Hauses Habsburg verstanden, das sie in dem späten Roman »Malina« als ein »Haus Österreich« in ihre persönliche mythogeographische Selbstverortung überführt. »Ich muß gelebt haben in diesem Haus zu verschiedenen Zeiten, denn ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume auf böhmisch, auf windisch, auf bosnisch«. ¹⁴ Dem schriftdeutschen Standard des von westdeutschen Verlagen bestimmten Literaturbetriebs der sechziger Jahre setzt Bachmann bewusst ein multiregionales Sprachgefühl entgegen, das sich durch vielerlei Kontaktzonen und mit »fremdklingenden Namen«¹⁵ in unterschiedlichsten Formen entfaltet, und in dem ihre engsten Korrespondenzpartner nicht nur in Österreich und Deutschland zu finden sind, sondern ebenso in der Schweiz, in Frankreich, in Schweden und Italien.

In Lektüren, Übersetzungen und fremdsprachlichen Briefen hat sie sich diese angrenzenden Sprachräume aktiv angeeignet und dabei die Sprache selbst als ein räumliches, von Verkehrsadern und Grenzlinien vielfach durchzogenes territoriales Gebilde kennengelernt. Etliche

¹³ Bachmann, Biographisches. In: Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 4–9, hier S. 8.

¹⁴ Ingeborg Bachmann, Malina, Druckfassung. »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter der Leitung von Robert Pichl hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich 1995, Bd. 3.1, S. 397.

¹⁵ Bachmann, Biographisches (wie Anm. 13), S. 4.

ihrer Gedichte nehmen auf dieses primär räumlich erfahrene Sprachgefühl Bezug.

Große Landschaft bei Wien

Geister der Ebene, Geister des wachsenden Stroms,
zu unsrem Ende gerufen, haltet nicht vor der Stadt!
Nehmt auch mit euch, was vom Wein überhing
Auf brüchigen Rändern, und führt an ein Rinnsal,
wen nach Ausweg verlangt, und öffnet die Steppen!

Drüben verkümmert das nackte Gelenk eines Baums,
ein Schwungrad springt ein, aus dem Feld schlagen
die Bohrtürme den Frühling, Statuenwäldern weicht
der verworfene Torso des Grüns, und es wacht
die Iris des Öls über den Brunnen im Land.

Was liegt daran? Wir spielen die Tänze nicht mehr.
Nach langer Pause: Dissonanzen gelichtet, wenig cantabile.
(Und ihren Atem spür ich nicht mehr auf den Wangen!)
Still stehn die Räder. Durch Staub und Wolkenpreu
Schleift den Mantel, der unsre Liebe deckte, das Riesenrad.¹⁶ [...]

Evoziert der Gedichtstitel zunächst ein Landschaftspanorama nach Art der frühneuzeitlichen Weltlandschaften und raumgreifenden Tafelbilder, so bereiten die dann konkret in den Blick gefassten topographischen Details den lesenden potentiellen Betrachtern eine schmerzliche Desillusionierung. Von Rinnsalen und verstepten Flächen ist da die Rede, und vor allem von riesigen Bohrtürmen zur Ölförderung, Monumenten des unübersehbar vorangerückten Industriezeitalters. Diese gewaltigen Maschinen sind es, die den »Frühling«, und damit die erwartbare atmosphärische Grundierung der Landschaft, »aus dem Feld schlagen«, der Kontrast zwischen dem landschaftlichen Szenario und der auf Rohstoffgewinnung ausgerichteten Inwertsetzung des Bodens ist ein polemischer, semantisch intensiv genutzter Spannungsquell des Gedichts.

Bachmann bezieht sich in diesem Fall konkret auf die petrochemischen Anlagen, die im Zuge der Ölbohrungen bei Zistersdorf in Niederösterreich Ende der dreißiger Jahre aus dem Boden gestampft

¹⁶ Ingeborg Bachmann, Große Landschaft bei Wien, v. 1–15. In: Die gestundete Zeit. Gedichte. Hg. von Irene Fußl. München / Berlin 2023, S. 55.

wurden, ein charakteristisches Produkt der kriegswirtschaftlichen Neu- ausrichtung unter dem NS-Regime und insofern ein auch im militär- historischen Sinne belastetes ›Feld‹.¹⁷ Die Dichterin nutzt hierbei eine kontrastive Technik der stilrhetorischen *Fallhöhe*, wie sie bereits Robert Musils Romanheld Ulrich im Hinblick auf die landschaftliche Umge- bung Wiens praktiziert hatte. Denn angelegentlich einer Ausflugsepi- sode während der stagnierenden Gesellschaftshandlung des Romans kontert Ulrich die naturselige Waldesromantik der Eichendorffschen Verse »Wer hat dich, du schöner Wald / Aufgebaut so hoch da droben« mit der unverlangten Antwort: »die Niederösterreichische Bodenkre- ditbank«. Der skeptische Romanheld liefert damit einen ironischen Hinweis auf realwirtschaftliche Machtverhältnisse, unter denen die vom Gedicht besungene Schöpfungsinstanz längst schon im Grund- buchsregister von einem Immobilienkonsortium vertreten wird. Plä- diert wird auf diese Weise für eine Zivilisationskritik, die schärfer und nüchterner agiert als romantisierende Nostalgie, und dabei insbeson- dere die ökonomische Basis des gesellschaftlichen Lebens ins Auge fasst. »Das wissen Sie nicht, Kusine, daß alle Wälder hier der Boden- bank gehören?«¹⁸

»Große Landschaft bei Wien« leistet Vergleichbares mit den sprach- kritischen Registern der Lyrik. Das Gedicht ist demnach vordergrün- dig *auch* als zeitkritischer Reflex auf die als beklagenswert empfundene Entstellung von gewachsener Landschaft durch industrielle Eingriffe und technische Armaturen zu verstehen. Gleichwohl trifft ebenfalls zu, dass, wie die Herausgeberin der neuen Edition dieses Gedichtzy- klus' im Kommentar bemerkt, dieses Gedicht »von den ersten bis zu den letzten Versen das Denken und Fühlen der Wiener Moderne zu erkennen gibt«.¹⁹ Und dies nicht nur deshalb, weil im Verlaufe des

¹⁷ Für die Kriegsführung im Osten waren die Erdölvorkommen von erheblicher Be- deutung, die Anlagen waren deshalb im Juni 1944 auch Ziel alliierter Luftangriffe und zogen im Frühjahr 1945 besonders erbitterte Gefechte auf sich.

¹⁸ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. 2 Bde. Reinbek 1978, S. 280. Vgl. Norbert Christian Wolf, »Wer hat dich, du schöner Wald...?« Kitsch bei Musil – mit Blick auf den »Mann ohne Eigenschaften«. In: *ZfdPh*, 2008, S. 199–217, hier S. 207f.

¹⁹ Bachmann, *Die gestundete Zeit* (wie Anm. 16), Kommentar der Hg. Irene Fußl, S. 211.

zwölf Strophen umfassenden Gedichts diverse topographische Insignien wie das Prater-Riesenrad oder die alte Kirche Maria am Gestade aufgerufen werden, mit denen sich eine emblematische Wien-Semantik evozieren lässt. In den zitierten Versen kommt überdies der auffälligen, in Klammern gesetzten Parenthese aus der dritten Strophe eine besondere, hinweisgebende Funktion zu, weil sich diese als direkte Bezugnahme und bestimmte Negation eines wichtigen lyrischen Prätextes identifizieren lässt – Hugo von Hofmannsthals Terzinen »Über Vergänglichkeit«. Dort nämlich heißt es:

Noch spür ich ihren Atem auf den Wangen:
Wie kann das sein, daß diese nahen Tage
Fort sind, für immer fort, und ganz vergangen?²⁰

In schockhafter Verdichtung überlagern sich traumatische Erfahrungen eines erlittenen Verlusts mit solchen einer suggestiv erlebten körperlichen Gegenwärtigkeit des verstorbenen Menschen. Der Modus einer unerbittlich verrinnenden Zeit scheint für einmal selbst *palpabel*, physisch tastbar zu werden. Eine solche räumliche Dimension des Erlebens von Vergänglichkeit ist auch das untergründige Thema von Bachmanns Gedicht. Denn unter den aktuellen Spuren von Industrie und Kriegsführung zeigen sich Schwellenmerkmale und Zerfallsspuren früherer großer Reiche; sogar ein »trunkenes Limesgefühl« stellt sich ein, wenn unter den »Pappeln am Römerstein« der »Schauplatz vielvölkeriger Trauer« vermutet wird (v. 26, 28).

Es ist solche vertikale Mehrschichtigkeit, die auch das horizontale Bewusstsein weitert, gegenüber einem Schmalspurleben, das »abgewandert in Baukästen« (v. 30) die Alltagsexistenz dominiert. Die nach den südöstlichen Ebenen Pannoniens offene, unabgegrenzte Kulturlandschaft des mittleren Donauraumes ist eine immense Ressource der Begegnungen und des Austauschs. In ihrem zweiten Gedichtband »Anrufung des Großen Bären« hat Bachmann diesen mittel- und osteuropäischen Gefilden mehrfache, weit ausgreifende Beschreibungen gewidmet, etwa in dem Zyklus »Von einem Land, einem Fluß und den Seen«, oder auch in dem Gedicht »Landnahme«, in dessen Schlussstro-

²⁰ SW I. Gedichte 1, S. 45.

phe ein mythopoetischer Vorsatz gefasst wird: »Um dieses Land mit Klängen / ganz zu erfüllen, / stieß ich ins Horn, / willens im kommenden Wind / und unter den wehenden Halmen / jeder Herkunft zu leben!«²¹

Der Herkunftsraum ist also kein gesetztes biographisches Faktum, er will mit poetischen Mitteln erkundet und erworben sein. Der (bislang kaum kommentierte) Umstand, dass Bachmann in der Eingangsszene ihrer Wien-Landschaft bekannte Verse Hugo von Hofmannsthals zitiert, bedeutet eine literarische Gruß-Geste über den singulären poetischen Augenblick hinaus. Hofmannsthal ist für Ingeborg Bachmann eine der elementaren kulturellen Bezugsgrößen, über unterschiedliche literarische Entwicklungsphasen hinweg. Sein Werk wird, nicht nur weil es zu den konstitutiven Beständen der Wiener Moderne gehört, von Ingeborg Bachmann vielfach erwähnt, und zwar in seiner ganzen Spannweite vom lyrischen Jugendwerk über die sprachkritischen Reflexionen des Chandos-Briefes bis zu den dramatischen Werken des Opern- und Komödienschaffens. Von vergleichbarer orientierender Wirkungskraft erweisen sich im Denken Bachmanns ansonsten nur mehr die Arbeiten Robert Musils, besonders der »Mann ohne Eigenschaften«, und die Philosophie Ludwig Wittgensteins; und von beiden ließe sich sagen, dass ihre sprachschöpferischen und gesellschaftsdiagnostischen Impulse in gewisser Weise auf den Werken Hofmannsthals aufbauen, im Sinne einer fortreichenden Linie der analytischen Wiener Sprachreflexion.

Jenseits der Sprache: die Simultankunst der Opernlibretti

Als Ingeborg Bachmann an der Universität Frankfurt als erste Inhaberin der neu eingerichteten Poetik-Professur im Herbst 1959 ihre Vorlesungen über »Fragen zeitgenössischer Dichtung« hielt, war ihr Auftakt zu dieser Standortbestimmung von dem Bestreben erfüllt, gemeinsam mit ihrem Publikum endlich Abstand zu gewinnen von den immer noch kursierenden Programm-Vokabeln aus dem ersten Nachkriegs-

²¹ Ingeborg Bachmann, Landnahme. In: Anrufung des Großen Bären. Hg. von Luigi Reitani. München / Berlin 2022, S. 37, v. 14–19.

jahrzehnt, »Worte [...] wie Kahlschlag, Nullpunkt, Kaligraphie, Existenzielles, Seinslagen«, und auch vom wiederholten »Aufflackern des Kampfes zwischen der engagierten Literatur und dem l'art pour l'art«, eine Debatte, die sie geschichtlich einordnet als eine »direkte Folge der politischen Katastrophe in Deutschland und der damit verbundenen Katastrophe in den heimgesuchten Nachbarländern, genährt von der Ahnung neuer künftiger Katastrophen«. ²² Sowohl das kleinteilige Richtungsgeplänkel, wie es für die Anfänge der Gruppe 47 und ihre männliche Kriegerückkehrer-Generation prägend gewesen war, wie auch die generelle Kontroverse zwischen Selbst- und Fremdzwecken der Kunst verstellen aus Bachmanns Sicht die Aufmerksamkeit für die Kernfragen des dichterischen Geschäfts; denn was »den Schriftsteller« vor allem »zu bewegen hat, betrifft die Rechtfertigung seiner Existenz«, und damit in erster Linie die Frage nach dem Beitrag, den er oder sie zur gesellschaftlichen Verständigung über die gegenwärtige Welt zu leisten vermag.

Es ist das Jahrhundert der Moderne, in dem sich diese Problematik in neuer, durch den dramatischen gesellschaftlichen Wandel forcierten Schärfe stellt. »Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber.« ²³ Mit einem perspektivischen Abstand zu den angedeuteten Nachkriegsdebatten verfolgt Bachmann diese Problematik der Rechtfertigung bis in die Inkubationsphase der literarischen Moderne zurück und führt als ihren wichtigsten Gewährsmann Hugo von Hofmannsthal an; dieser ist der erste Autor, der in ihrer Poetikvorlesung namentlich aufgerufen und ausführlich gewürdigt wird.

»Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert. Das erste Dokument, in dem Selbstbezweiflung, Sprachverzweiflung und die Verzweiflung über die fremde Übermacht der Dinge, die nicht mehr zu fassen sind, in einem Thema angeschlagen sind, ist der berühmte »Brief des Lord Chandos« von Hugo von Hofmannsthal. Mit diesem Brief erfolgt zugleich die unerwartete Ab-

²² Ingeborg Bachmann, Frankfurter Vorlesungen. Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 253–349, hier S. 256f.

²³ Bachmann, Frankfurter Vorlesungen, S. 259; die folgenden Zitate ebd.

wendung Hofmannsthals von den reinen zaubrischen Gedichten seiner frühen Jahre – eine Abwendung vom Ästhetizismus.« Bei dem von Bachmann erwähnten und in ihrer Vorlesung ausführlich zitierten Chandos-Brief handelt es sich um die 1902 von Hofmannsthal wie »nebenbei« und ohne »die Praetension, eine *dichterische* Arbeit zu sein«, ²⁴ niedergeschriebene fiktive Epistel eines englischen Gelehrten der Barockzeit; ein literarisches Gattungsexperiment, das ungeplant zu einer Programmschrift der Wiener Sprachkrise um 1900 avancierte. Mit diesem erfundenen Dokument, einer Rollenprosa in Briefform, unterrichtet besagter Lord Chandos im August des Jahres 1603 seinen Briefpartner Lord Bacon über eine tiefgreifende eigene Schreibkrise, in der ihm die Verwendung konventioneller Ausdrucksmuster und generalisierender Bezeichnungen immer fragwürdiger geworden ist, bis ihm schließlich die Fähigkeit zu verbindlichen, folgerichtigen Satzkonstruktionen und komplexen Redakten vollständig abhanden zu kommen droht. ²⁵ Wie ein »um sich fressender Rost« breitet sich der Zweifel aus, längere gedankliche Verknüpfungen lösen sich in einzelne Satzfragmente und Wörter auf, und selbst diese Einzelwörter wiederum »zerfallen« dem Sprechenden »im Munde wie modrige Pilze«, so eine der berühmtesten Formulierungen dieses erfundenen Briefes, der die Mitteilungsform der Epistel verbindet mit dem Anspruch eines philosophischen Essays und dem Geständnis eines verfremdeten und verschobenen Selbstporträts. ²⁶

Aus Chandos' aufgewühlter Konfession spricht eine existentielle Verstörung angesichts der tagtäglich intensiver wahrgenommenen Einzeldinge, deren je spezifische Beschaffenheit den Betrachter so inkomensurabel dünkt, dass er sie nicht mehr unter sprachliche Sammelbegriffe und allgemeine Kategorien zu subsumieren vermag. Es ist insbesondere der mithilfe der Sprache ausgeübte instrumentelle Bemächtigungsvorgang gegenüber den Phänomenen der Wirklichkeit, welchen

²⁴ BW Thun-Salm, 9. September 1902, S. 48.

²⁵ »Mein Fall ist, in Kürze, dieser: Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.« (SW XXXI, Erfundene Gespräche und Briefe, S. 45–55, hier S. 48).

²⁶ SW XXXI, Erfundene Gespräche und Briefe, S. 49. Vgl. Timo Günther, Hofmannsthal. Ein Brief. München 2004.

Chandos als verdächtig und ungehörig abzulehnen beginnt. Bachmann betont in ihrer knappen Charakterisierung jenes nicht nur für die Wiener Moderne so überaus folgenreichen Textes, der bald als Manifest eines umfassenden modernen Sprachzweifels kanonisiert wurde, ganz zurecht die enge Verbindung, in welcher Selbstzweifel, Sprachkrise und die Erfahrung einer »Übermacht der Dinge« in dieser kulturellen Standortbestimmung Hofmannsthals miteinander stehen. Denn hierbei greifen die zeitdiagnostische Dimension und Hofmannsthals eigene literarische Neuausrichtung, die ihn von der Jugendliryk wegführen wird, als korrespondierende Befunde ineinander. Jener Riss, der für Hofmannsthals Alter ego der Chandosfigur durch die eigene Künstlerpersönlichkeit ging, war um 1900 auch in der sprachlichen Darstellungsfunktion vorzufinden sowie in der Wirklichkeitserfassung überhaupt. Und es ist unverkennbar, dass in Bachmanns empathievoller Nachzeichnung jenes dreifachen Krisendokuments auch die eigene sukzessive Abkehr von ihrem bislang enggefassten Fokus auf Gedichte eine erkenntnisleitende Rolle spielt, und es sie förmlich drängt, Hofmannsthals frühmoderne Epistel durchaus auch als Manifest in eigener Sache aufzugreifen und vorzutragen. Ebenso wie einstmals Hofmannsthal mit seinen Überlegungen über die Porosität und Fragwürdigkeit der Sprache einen fundamentalen künstlerischen Schwenk eingeleitet hatte, der ihn zu einer produktiven Neuausrichtung auf die nonverbalen Aspekte der Tonkunst, des Bühnenspiels, sogar des Tanzes und der stummen Pantomime führte, steht Bachmanns Erörterung der schriftstellerischen Arbeitsweise und Schreibhaltung im Zeichen einer intermedialen und transkulturellen Erweiterung, die für sie vornehmlich durch die Zusammenarbeit mit dem Komponisten Henze und die Verlagerung ihres Lebensmittelpunktes nach Italien gekennzeichnet war, wo sie sich in italienischem Briefstil und Konversation übte und eine Auswahl der Gedichte Giuseppe Ungarettis zu übersetzen unternahm.

Nicht nur wegen der gemeinsamen Klammer des italienischen Ambientes stehen die Arbeiten mit Henze und mit Ungarettis Gedichten in einer ästhetischen Korrespondenz, welche auch in die Vorarbeiten der Frankfurter Vorlesung hineinragt. Denn sowohl das Zusammenspiel von Libretto und Opernmusik wie auch die Unterlegung der

lyrischen Originalsprache mit der Zweitstimme einer Übersetzerin stellen dezidiert dialogische, respektive »stereophone« Formen von künstlerischer Artikulation dar.

In einem Begleittext zum Libretto der nach Motiven von Wilhelm Hauff gestalteten Oper »Der junge Lord« hat Ingeborg Bachmann ausführlicher auf diesen Aspekt einer vokalen Simultanform Bezug genommen. Sie räumt mit entwaffnender Selbstbescheidung ein, das »originale Opernbuch« könne als »Stiefkind der Literatur« nur einen wenig geliebten Platz beanspruchen, und deshalb würde es »niemand einfallen«, »Libretti zu schreiben, wie man Romane, Erzählungen, Theaterstücke oder Gedichte schreibt«. Beim Schreiben für die Musik handele es sich vielmehr um eine »Auftragsarbeit«, und dabei verbiete sich jedes »Schielen auf Eigenständigkeit«.²⁷ Gleichwohl sieht Bachmann, so zumindest erklärt sie in einer Entwurfspassage des gleichen Textes, auch eine »besondere Poesie der Opernbücher«, die sie immer »fasziniert« habe, denn in den »überaus künstlichen Formen des Librettos« herrschten »innere Stimmigkeiten«, in welchen »das Prosatheater zum Unterschied vom lyrischen unterlegen« sei.²⁸

Diese Art von Stimmigkeit oder eher des Zusammenstimmens sei, so Bachmann weiter, in der medialen Eigenart der Musik begründet, ein Zugleich mehrerer Stimmlinien und sprachlicher Äußerungsakte zu gestatten, während das Drama oder die Erzählung aufgrund des linearen Zeichengefüges zu einer bestimmten Zeitstelle jeweils auch nur einer Person das Wort geben könne. In dieser »Gleichzeitigkeit von Texten« liegt demzufolge aus schriftstellerischer Sicht der besondere Zauber der Libretto- und Opernform, denn diese verfügt über die »Möglichkeit vom Duett bis zu Ensembles die Personen nicht hinterein-, sondern übereinanderzulegen«. Das Libretto hat durch die Möglichkeit der simultanen, Partitur-artigen Schichtung von Textsystemen²⁹ Teil am musikalischen Vermögen der Symphonik, des Zusam-

²⁷ Ingeborg Bachmann, Notizen zum Libretto (»Der junge Lord«). In: Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 412–429; hier S. 417.

²⁸ Bachmann, Notizen zum Libretto (wie Anm. 27), S. 413; die folgenden Zitate ebd.

²⁹ Die simultane Funktion des Notationsmodells der Partitur ist in ihren erzählerischen Dimensionen von Roland Barthes reflektiert worden. »Der Raum des (lesbaren) Textes ist in jedem Punkt mit einer (klassischen) Musikpartitur vergleichbar. Die Auftei-

menklangs. Und »das, was scheinbar seine Absurdität ausmacht, ist in Wirklichkeit eine entsprechende Abbildung von Vorgängen, zwischen Personen, die im Leben und auf dem Theater nur verhindert wird, aber nichtsdestoweniger von ihrem Ausdrucksbedürfnis gewünscht wird.«

Der medienästhetische Vorteil des Librettos, so Bachmann weiter, bringe insofern nur eine tief sitzende gesellschaftliche Tendenz zur vielstimmigen und tendenziell chaotischen Gleichzeitigkeit ans Licht. Ihre Schlussfolgerung mündet in eine Pointe, die sich gleichsam als Gegenrede zu Jürgen Habermas' ein gutes Jahrzehnt später vorgelegten Ethik des kommunikativen Handelns lesen lässt.

Nur die Rücksicht auf Verständlichkeit hindert die Menschen daran, gleichzeitig zu reden, sie wünschen es weit öfter, und wenn sie sich »ins Wort fallen«, so werden sie ihrem Zustand gerechter als durch das anerzogene Abwarten, bis sie an der Reihe sind mit ihrer Formulierung.

In diesen Passagen entwickelt die sich als Librettistin bekennende Autorin ein bemerkenswert originelles Argument, indem sie vor den geistigen Augen der Leserschaft die skurrile, komödiantische Szenerie eines Haufens von gleichzeitig redenden Personen entstehen lässt, einer entfesselt parlierenden Schar, die sich in einem ungeordneten Durcheinander befindet. Würden die Menschen drauflosreden, so wie sie es eigentlich wollten, so wäre, glaubt Bachmann, das gleichzeitige, einander übertönende Stimmenwirrwarr quasi der Normalzustand, nicht der störende Ausnahmefall. Allein durch höfliche Konvention und die pragmatische Rücksicht auf akustische Verständlichkeit werde ein solches Simultanpalaver im zivilisierten Umgang für gewöhnlich regulierend eingedämmt und in die konsekutive Ordnung eines zeitlichen Nacheinanders verwiesen, bei dem alle warten, bis sie endlich an der Reihe sind. Weil derlei Mäßigung aber mit einer gewissen Dämpfung oder sogar Frustration des eigenen Expressionsdranges verbunden ist, bereitet allein schon die Vorstellung solcher gattungsbedingten

lung des Syntagmas (in seiner fortschreitenden Bewegung) entspricht der Aufteilung des Tonflusses in Takte [...].« (Roland Barthes, *S/Z*. Paris 1970. Dt.: *S/Z*, übers. von Jürgen Hoch. Frankfurt a.M. 1976, S. 33f.).

medialen Synchronie das seltene Vergnügen eines polyphonen Stimmkonzerts.

Das Ambiente der Theaterfiguren

Die Überlegungen Ingeborg Bachmanns zur kommunikativen Gleichzeitigkeit erfassen ein wichtiges semiotisches Merkmal der musikalischen Artikulation, die in der Tat das Übereinanderlegen ganz unterschiedlicher, zeitgleich ertönder Stimmen erlaubt, wie es exemplarisch etwa das Finale des ersten Teils von Mozarts »Don Giovanni« in fulminanter Steigerung demonstriert. Zur großen, spektakulären Ballszene am Ende des ersten Akts treten gleich drei unterschiedliche Figurenpaare (Don Giovanni/Zerlina, Leporello/Masetto, Ottavio/Anna) zusammen, die formgeschichtlich und sozial durch die musikalischen Formen von Menuett (Orchester I), Kontratanz (Orchester II) und Deutschem Tanz (Orchester III) im Sinne einer *concordia discors* sowohl deutlich gegeneinander abgesetzt wie zugleich miteinander verbunden sind.³⁰ Für die moderne Oper ist mit »Ariadne auf Naxos«, der von Hofmannsthal und Richard Strauss 1912 vorgestellten Doppeloper aus Burleske und Mythos, eine nochmals radikalere Gestaltung von disparater Simultanzenerie ins Werk gesetzt worden. Denn hier wird das gattungsästhetische semiotische Merkmal der Gleichzeitigkeit in die Dramaturgie des Stückes selbst übergeführt, insofern von der Rahmensituation eines quasifeudalen Spiels nach Molière die Zumutung an die engagierten Akteure ausgeht, ihre Ariadne-Tragödie und das heitere Zerbinetta-Lustspiel nicht wie vorgesehen nacheinander, sondern *beide gleichzeitig* auf die Bühne zu bringen. Vor allem in seiner zweiten, 1916 uraufgeführten knapperen Fassung ist diese Oper »Ariadne auf Naxos« ein fulminantes musikdramaturgisches Experiment stildisparater Gleichzeitigkeit.³¹ Es wird hierbei zwischen alternativen Gattungsvorlagen nicht mehr entschieden und noch nicht einmal priorisiert,

³⁰ Wolfgang Amadeus Mozart / Lorenzo da Ponte, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* K. 527. Bärenreiter Urtext. Kassel 2007, Atto primo, Scena XXI.

³¹ Juliane Vogel, *Lärm auf der »wüsten Insel«*. Simultaneität in Hofmannsthals »Ariadne auf Naxos«. HJb 16, 2008, S. 73–86.

sondern ein die Kontingenz betonendes, ambiges *Sowohl-als-auch* herstellt – eine erstaunliche ästhetische Volte inmitten der erbitterten europäischen Kriegsjahre.

Kein Wunder deshalb, dass im Vorspiel die Figur des Komponisten der Ariadne-Oper schwerste Bedenken gegen die Verpantschung seines Werks äußert, wohingegen der Tanzmeister die bevorstehende Auflockerung der schweren Gesangs-Deklamationen durch das leichte Geplänkel der Gaukler als erfreuliche Verbesserung einschätzt. Es kommt sodann, wie vom einen befürchtet und vom anderen erhofft: Die simultane Ko-Aufführung beider musikdramatischer Sujets begünstigt naturgemäß die *Commedia dell'arte*-Truppe, weil diese sich von Berufs wegen besser ins spontane und komödiantische Spiel zu schicken versteht. Am Ende wird die ansteckende Lebensfreude der lustbetonten Zerbinetta ihren wechselnden Liebhabern sogar das trauervolle Pathos Ariadnes kuriert haben, die sich im Finale nicht dem Todesboten Hermes, sondern dem Rauschgott Bacchus in die Arme wirft. Es ist offenkundig, dass die Künstlerkollegen Hofmannsthal und Strauss in diesem Simultankonflikt um textbasierte Werktreue und szenische Improvisationsfreude auch ihre eigene intermediale Kooperation ironisch reflektiert und in ein vielschichtiges, unterhaltsames Rollenspiel transformiert haben.

Hofmannsthal seinerseits hatte sich indes schon vor Beginn der nach 1906 konkret aufgenommenen und rasch intensivierten Zusammenarbeit mit Richard Strauss tiefgreifende Gedanken über die formästhetischen Differenzen zwischen dem Medium Sprache und den anderen, komplementären Kunstformen gemacht und dabei nicht nur über Instrumental- und Vokalmusik reflektiert, sondern ebenso über die Ausdrucksregister von Tanz und Pantomime, die bildnerischen Mittel von Skulptur, Gemälde und Zeichnung, besonders aber über die performativen Darstellungsmittel der Schauspielkunst. Einen frühen Beitrag zur dramatischen Poetik legte er mit dem 1905 entstandenen Vortrag über William Shakespeare vor, der vor der deutschen Shakespearegesellschaft in Weimar gehalten und von mehreren Zeitungen auszugsweise nachgedruckt worden war. Was die darin entwickelten Detailbeobachtungen zu Shakespeares Dramen betrifft, hält sich Hofmannsthal weitgehend an den Essay des international bekannt-

ten Kunstkritikers Walter Pater über »Shakespeare's English Kings« (1889),³² doch erweitert er die Perspektive auf Shakespeares Werk, indem er die Dramen primär nicht von ihrer Bühnenwirksamkeit her aufzuschließen, sondern als genuin textbasiertes literarisches Universum auszuleuchten versucht. Dass sich »die Gestalten des Lear und des Shylock, des Macbeth und der Julia immer wieder den Leib eines genialen Schauspielers unterjochen« und je neu der szenischen Verkörperung bedürfen, ist das eine, was kaum ausdrücklicher Betonung bedarf; das andere aber ist der Umstand, dass Stücke wie »Cymbeline«, »Der Sturm« und andere die »Kraft« haben, »sich immer wieder in der Phantasie eines schöpferischen Lesers eine innere Bühne zu schaffen«, so Hofmannsthal. Performanz und Lektüre, die Haltung des Schauspielers und die des Lesers gelten ihm folglich als zwei selbständige und gleichrangige Zugangsweisen: »Nur daß um den einen sich *eine* der Gestalten herumlegt wie eine Haut, und in dem anderen alle gleichzeitig leben wollen.«³³

Zuvor schon hatte Hofmannsthal in diesem Vortrag als eine der bedeutsamsten Leistungen der dramatischen Dichtungen Shakespeares gewürdigt, wie in ihnen die unterschiedlichsten, oft einander in extremer Weise entgegenstehenden Motive und Regungen oftmals zu einem spannungsreichen, kunstvollen Gesamtgefüge verbunden sind. Seit der deutschen Sturm-und-Drang-Bewegung, etwa beim jungen Goethe, war Shakespeares Dramenwelt im deutschsprachigen Raum begrüßt worden als genialische Außerkraftsetzung der in Frankreich u.a. durch Corneille kanonisierten aristotelischen Regelpoetik, welche den Stücken eine Einheitlichkeit des Ortes, der Zeit und der Handlung vorschrieb; in Umkehrung der Chronologie sah man ihn gegenüber dem französischen Theater der Klassik gleichsam als den jüngeren, rebellischen Dramatiker an – ein Rezeptionsmuster, dass sich noch in der jugendlichen Shakespeare-Begeisterung des Gymnasiasten Hofmannsthal durchzeichnet. Doch nicht mehr so sehr auf der ungebärdigen, anticlassischen Wildheit der von Shakespeares Bühnenwerken

³² Walter Pater, Shakespeare's English Kings. In: The Works of Walter Pater. Cambridge 2012, Bd. V, S. 185–204.

³³ SW XXXIII: Reden und Aufsätze 2, S. 76–92, hier S. 79, 79f.

entfesselten Affekte liegt in dem Vortrag von 1905 der Akzent, sondern auf der gleichwohl erkennbaren künstlerischen Synthese des Disparaten, die Hofmannsthal durch die Einführung eines hier überraschend auftretenden Kunstvergleichs zu plausibilisieren unternimmt, indem er schreibt: »Zuweilen sind in einem dieser Gedichte die menschlichen Geschicke, die dunklen und die schimmernden, ja selbst die Qualen der Erniedrigung und die Bitternis der Todesstunde zu einem solchen Ganzen verflochten, daß gerade ihr Nebeneinandersein, ihr Ineinanderübergehen, Ineinanderaufgehen etwas wie eine tief ergreifende, feierlich-wehmütige Musik macht«. ³⁴

Musik, so wird durch die Erläuterung dieses assoziativen Aperçus dann deutlicher, der Begriff Musik fungiert hierbei als ein medienästhetisches Konzept im Sinne der oben beschriebenen semiotischen Simultaneität, bei der unterschiedliche Figurenlinien und Textschichten sich zu einem gleichzeitigen Partiturgefüge zusammenschließen, bzw., mit Hofmannsthal's Worten, jedes der disparaten Elemente »sich unlöslich zu einem melodischen Ganzen verbindet«. Dieses als quasimusikalischer Texteffekt von Shakespeares Dramenwelt hier angesprochene *melodische Ganze* wiederum, führt Hofmannsthal den Gedanken fort, sei »einer Sonate von Beethoven in der Führung des Themas und in den pathetischen Bestandteilen man kann kaum sagen wie nahe verwandt«. Diese strukturanalytische Bestimmung trifft insbesondere auf die kompositorische Anlage jener Klaviersonate Nr. 17 in d-moll (op. 31 Nr. 2) zu, deren formale Durcharbeitung der Komponist seinerseits einer überlieferten Episode zufolge mit Shakespeares Drama »The Tempest« verglichen haben soll. Hofmannsthal weiter:

[...] in den romantischen Stücken, im »Sturm«, in »Cymbeline«, in »Maß für Maß«, »Wie es euch gefällt«, im »Wintermärchen«, ist das Ganze so durchwoben von dieser Musik, vielmehr es mündet alles in sie hinein, es gibt sich alles an sie hin, alles was nebeneinander steht, was gegeneinander atmet und seinen Atem in Haß oder Liebe vermischt, was aneinander vorbeistreift, was sich aneinander entzückt oder entsetzt, was lieblich und was lächerlich ist, ja was da ist und was nicht da ist – [...] alles miteinander gibt erst die unnennbar süße Musik des Ganzen.

³⁴ Ebd., S. 79; die nachfolgenden Zitate ebd.

Mit spürbarem Genuss kostet der Redner die Spannweite der dramaturgischen Kontraste aus, eine vielfach variierte Beispielreihe des gedanklichen Prinzips der *coincidentia oppositorum*, um all die evozierten Konträrphänomene in dem einen umfassenden Begriff der *Musik des Ganzen* zusammenzuführen, und das dabei unterlegte, wenngleich hier sparsam explizierte ästhetische Modell ist ebenjenes der Gleichzeitigkeit, der simultanen Manifestation des Gegensätzlichen. Hofmannsthal, der in diesen Jahren durch die Zusammenarbeit mit Max Reinhardt selbst an Bühnenerfahrung hinzugewonnen hatte, paraphrasiert an späterer Stelle des Vortrags diese musikähnliche Simultanästhetik Shakespeares als »ein Miteinander-auf-der-Welt-sein«,³⁵ was als eine charakteristische Formel auch für Hofmannsthals eigenen Komödienstil gelten kann.

An die von Richard Strauss zu schaffende Musik der kommenden Opern-Sujets denkt der Dichter zu dieser Zeit, im Frühjahr 1905, sicherlich noch nicht; als musikalischer Gewährsmann fungiert Beethoven und dessen Instrumentalwerk, die Klaviersonaten und die große Symphonik. Eigentlich aber macht Hofmannsthal von dem Terminus Musik einen metaphorischen Gebrauch, indem er ihn stellvertretend für alle systematische Ausgestaltung von Gleichzeitigkeit, für die raumzeitliche Kopräsenz von ästhetischen Phänomenen exponiert. Denn als maßgeblich für die verzaubernde Wirkung Shakespeares sieht Hofmannsthal nicht nur, nicht einmal in erster Linie die einzelnen Figuren und Handlungsmuster an, sondern vordringlich »das, was zwischen diesen Gestalten vorgeht«, und auch »den leeren Raum, der um sie herum ist«, und dessen atmosphärische, stimmungsmäßige Ausfüllung – »was die Italiener *l'ambiente*«, das Ringsherumgehende, nennen«. ³⁶ Ambiente, Stimmung, Atmosphäre, diese Begriffe umzirkeln das schwer zu erfassende Gesamtbild einer räumlichen Situiertheit, die von unterschiedlichen Künsten auf je eigene Weise angedeutet, suggeriert zu werden pflegt. Mit seiner verstärkten Zuwendung zu den darstellenden und intermedialen Ausdrucksformen kommt Hofmannsthal dem *je ne sais quoi* eines solchen Simultangefüges näher als mit der

³⁵ SW XXXIII, S. 82.

³⁶ Ebd., S. 84.

in Verszeilen gesetzten lyrischen Sprache allein. Auf seine eigenen poetischen Anfänge (und speziell das Gedicht »Vorfrühling«) anspielend, notiert er: »Die Atmosphäre des Frühlings zu zerlegen, war immer die Leidenschaft der lyrischen Dichter. Aber ihr Wesentliches ist eben Ensemble.«³⁷

Damit hat Hofmannsthal seinerseits indirekt, aber durchaus klar und distinkt auch den eigenen Entwicklungsweg von der lyrischen Frühphase zu künstlerischen Kooperationen mit der Theater- und Musikwelt auf den Punkt gebracht – und mit dem Wort *ensemble* eine weitere Leitvokabel eingeführt, die sich sowohl als Adverb wie als Substantiv lesen lässt, folglich sowohl das ästhetische Miteinander wie auch die soziale Gemeinschaftlichkeit bezeichnen kann. Sein Argument der medienästhetischen Synchronie deckt sich in auffallender Weise mit jenen Überlegungen zur diskursiven Gleichzeitigkeit, welche Ingeborg Bachmann ein halbes Jahrhundert später zugunsten ihres eigenen »Nebenschaffens« als Librettistin anstellen wird, vermutlich in Kenntnis von Hofmannsthals Versuch über Shakespeare. Nicht unwesentlich dürfte bei dieser mutmaßlichen Verbindungslinie auch der Umstand sein, dass Hofmannsthals Beispielreihe vornehmlich jene Shakespeare-Dramen näherhin als »musikalische« Werke bestimmt, die dem Typus der Romanzen zurechnen und deshalb *erstens* aus der theatralen Basisdichotomie von Komödien- vs. Tragödienschaffen herausfallen, indem sie *zweitens* antiken und frühneuzeitlichen Erzählmustern der abenteuerlichen Liebes- und Reiseverstrickungen folgen, letztlich also mehr auf eine romanhafte Imaginationswelt abzielen als auf ein genuines Bühnenspiel. Es sind insbesondere »Cymbeline«, »The Tempest« und »Winter's Tale«, die dabei, als Verbindung von Märchenwelt, Abenteuerplot und Machtintrige, eine eigene Formreihe ausbilden. Werke, die auch für das Shakespearebild Ingeborg Bachmanns von besonderer Bedeutung sind.

³⁷ Ebd., S. 85.

Text- und Geschichtsspuren des Böhmen-Gedichts

Ein Vorgang, bei dem sich Ingeborg Bachmann allenfalls indirekt auf Hofmannsthal beziehen kann, ist ihre im Januar 1964 von Berlin aus spontan unternommene Fahrt nach Prag und die daraus hervorgehende Reihe von Notizen, Entwürfen und lyrischen Werken, die in dem berühmten Gedicht über Böhmen am Meer kulminiert. Zolt das Gedicht »Böhmen liegt am Meer« mit seiner wunderbaren, aus Shakespeares »Winter's Tale«³⁸ entlehnten Titelformel einer frühnezeitlichen Geographie der Verzauberung Tribut, so erweist sich die poetische Ausgestaltung in ihrer Verspoetik ebenfalls als eine Reminiscenz der großen europäischen Literaturtraditionen von der Renaissance über die Barockzeit bis in die Frühklassik.

Böhmen liegt am Meer

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.

Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.

Zugrund – das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.

Kommt her ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

³⁸ In Szene III des dritten Aufzugs dieses Stücks schreibt die Anweisung als Schauplatz vor: »Bohemia. A desert country near the Sea«. »Böhmen, eine wüste Gegend am Meer.« (William Shakespeare, *The Winter's Tale*, III/3. *Sämtliche Werke*. Englisch – Deutsch. Frankfurt a.M. 2010, S. 916. Shakespeare, *Das Wintermärchen*, III/3. *Sämtliche Dramen*, Bd. 1: *Komödien*. Aus dem Englischen von August Wilhelm Schlegel, Dorothea Tieck und Wolf Graf Baudissin. Mit einem Vorwort von Wolfgang Clemen und Anmerkungen von Werner Habicht. Düsseldorf 1996, S. 1026).

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
ich grenz, wie wenig auch, an alles immer mehr,

ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.³⁹

Erstmals abgedruckt wurde dieses Gedicht in Nr. 15 der von Hans Magnus Enzensberger begründeten Zeitschrift »Kursbuch«, die im November 1968 erschien – nur wenige Monate nachdem sowjetische Panzer dem Experiment des Prager Frühlings, einer demokratischen Öffnung des Sozialismus, ein gewaltsames Ende bereitet hatten. Prag wurde in der westdeutschen und internationalen Linken zum Fanal, in der Frage einer reformsozialistischen Demokratisierung nicht mehr zurückzuweichen und sich somit in »beiden Hälften« Europas gleichermaßen aus linksliberaler, emanzipatorischer Perspektive für gesellschaftliche Veränderungen stark zu machen. Für den zunächst in die Bundesrepublik, später nach Amerika und England übersiedelten Uwe Johnson stellte der Prager August 1968 ebenso ein epochales Geschichtszeichen dar⁴⁰ wie etwa für den DDR-Lyriker Reiner Kunze, der aufgrund seiner regimekritischen Haltung Mitte der siebziger Jahre zur Ausreise in den Westen gedrängt wurde.

Ingeborg Bachmanns Böhmen-Gedicht liegt solchen Entwicklungen um etliche Jahre voraus; doch stellen auch in ihrem mythogeographischen Kosmos die Stadt und Landschaft an der Moldau ein seltsames, mitten in Europa liegendes und zugleich eigentümlich exzentrisches Gebilde dar. Das hat zunächst sehr persönliche Gründe, die in ihrer

³⁹ Ingeborg Bachmann, *Böhmen liegt am Meer*. Werke. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. München 1978. Bd. 1: Gedichte Hörspiele Libretti Übersetzungen, S. 167f.

⁴⁰ Johnson bezieht sich bei den auf den »Prager Frühling« gerichteten Passagen fast explizit auf die von Ingeborg Bachmann gelegte Spur. »*Und wie ist es mit Böhmen am Meer?*« (Uwe Johnson, *Jahrestage*. Aus dem Leben von Gesine Cresspahl. Bd. 2, 28. März 1968. Ausgabe in einem Band. Frankfurt a.M. 2000, S. 826).

Krankheit und Krisensituation zu finden sind; ihrem Reisebegleiter Adolf Opel, mit dem sie spontan die von ihr als Befreiungstat empfundene Fahrt von Berlin nach Prag unternommen hatte, stattet die Dichterin Dank ab mit einer verschlüsselten Widmung, die allerdings nur in einer Entwurfsstufe zu finden ist. »To the only begetter des Namen sag ich nicht, / doch sprech ich Böhmen aus, so wird es Böhmen geben«. ⁴¹ Ein Böhmen der Literatur, wie es in Shakespeares »Winter's Tale« als märchenhaftes Anderland beschworen wird? Ironisch und selbstbewusst bezieht sich Bachmann immer wieder auf Shakespeare, von dem in mehreren Paraphrasen diverse Komödientitel anklingen, und spricht zugleich von ihrem privaten Gefährten: »dem einzigen, der mich n[a]ch Böhmen begleitet hat / und der nicht ertrank obwohl ich ihn hielt«. ⁴²

Im biographischen und kulturellen Kontext Ingeborg Bachmanns steht das »Böhmen« dieses Gedichts metonymisch für jene vielsprachige, kulturell weitläufige Dimension des Traditionsraumes Habsburg, die im Wien des ersten Nachkriegsjahrzehnts und seiner vielen Geflüchteten (dem später so genannten »Ungargassenland«) noch zu erahnen gewesen war und auch die Kindheit der Autorin im mehrsprachigen Südkärntner Grenzgebiet (in dem »Buch Fianza« als »Galicien« evoziert) schon mitgeprägt hatte. ⁴³

Und doch gehört diese literarische, fast privatsprachliche Chiffre des Landes Böhmen nicht ihr alleine an. Auch Paul Celan bezeichnete sich rückblickend, in Anbetracht jenes dreijährigen Aufenthaltes, den seine Mutter in Aussig an der Elbe verbracht hatte und dessen regionalen Sprachstand sie in einzelnen Vokabeln wie der »Wolfsbohne« an den Sohn weitergegeben zu haben schien, als »einigermaßen angeböhmt«. ⁴⁴ Die Muttersprache im Wortsinne, das war für Celan das Böhmische, und damit auch: ein Phantasieland Shakespeares und

⁴¹ Hans Höller / Arturo Larcati, Ingeborg Bachmanns Winterreise nach Prag. München / Zürich 2016, S. 98.

⁴² Höller / Larcati, Bachmanns Winterreise nach Prag (wie Anm. 41), S. 99.

⁴³ Bachmann, Letzte, unveröffentlichte Gedichte (wie Anm. 6), S. 37.

⁴⁴ Paul Celan an Franz Wurm, 29. April 1968, zur von der Mutter übernommenen Wortwahl der Pflanzenbezeichnung »Wolfsbohne« statt »Lupine«; zit. nach Paul Celan, Die Gedichte. Neue kommentierte Gesamtausgabe. Hg. von Barbara Wiedemann. Berlin 2018, S. 1072.

die Sprachwelt Kafkas. An Nina Cassian schrieb Celan in einem nicht abgesandten Briefentwurf: »Quant à ma langue, la fidélité que je lui garde vient de ma mère, qui, elle, l'avait cueillie en Bohême – but this is a Winter's Tale, this is ›Bohemia‹.«⁴⁵ Und im Hinblick auf Kafka bekennt er gegenüber Klaus Wagenbach: »Sie wissen: auch ich bin ›böhmisch fixiert‹, mehrfach sogar, bei mir fings mit Lubent und Aussig an der Elbe an, wo meine Mutter ein paar für mich nachzugebärenden Ka(f)kanier entscheidende Fluchtjahre verlebt hat. [...] Bohemia –: ein Land aus dem ›Wintermärchen‹.«⁴⁶

Als ein politisches Fanal unter ganz anders gearteten Vorzeichen hatte mitten im Ersten Weltkrieg Hugo von Hofmannsthal seine Reise nach Prag erlebt, die er mit großen, freilich schon angekränkelten Hoffnungen auf den unverbrüchlichen Zusammenhalt des Habsburger Vielvölkerreichs angetreten hatte. Wie Martin Stern, Begründer der kritischen Hofmannsthal-Ausgabe und auch der Hofmannsthal-Gesellschaft, in einer großen Studie unter dem Titel »Hofmannsthal und Böhmen« schon Ende der sechziger Jahre hat zeigen können,⁴⁷ stellte Hofmannsthals Reise nach Böhmen im Juni des Jahres 1917, zum Ende des dritten Kriegsjahres also, eine heftige Desillusionserfahrung für den österreichischen Dichter dar, der seit Kriegsbeginn vielerorts und meist von Wohlwollen umgeben in auswärtigen Kulturaktivitäten unterwegs gewesen war.

Wie zahlreiche andere Schriftsteller, Gelehrte und Künstler hatte sich nach dem August 1914 auch Hofmannsthal zu der Überzeugung hinreißen lassen, Zeitzeuge und geforderter Mitwirkender in einem Kulturkrieg zu sein, bei dem im Falle Österreichs die jahrhundertealten Traditionen des Hauses Habsburg als eine europäische Mission dargestellt und ins geistige Tagesgeschäft eingebracht werden mussten.⁴⁸ Neben mehreren ausgedehnten Vortragstourneen und zahlrei-

⁴⁵ 24. April 1962; zit. nach Celan, *Die Gedichte* (wie Anm. 44), S. 838.

⁴⁶ 9. Juni 1962 an Klaus Wagenbach; zit. nach Celan: *Die Gedichte* (wie Anm. 44), S. 838f.

⁴⁷ Martin Stern, *Hofmannsthal und Böhmen*. Teil I bis IV. In: *Hofmannsthal-Blätter*, Folge I, H. 1–4, 1968–1970, S. 3–30, 102–127, 195–215, 264–282.

⁴⁸ Alexander Honold, *Einsatz der Dichtung. Literatur im Zeichen des Ersten Weltkriegs*. Berlin 2015, S. 260–273.

chen diplomatischen Kontakten bestand Hofmannsthals Beteiligung insbesondere an der Vorbereitung publizistischer Großprojekte wie der im Insel-Verlag begonnenen, binnen kurzem auf 26 Bände angewachsenen »Österreichischen Bibliothek« oder dem (letztlich nicht zustande gekommenen) Bildband über »Österreichs Ehrenstätten«. Schon im Spätherbst 1914 hatte Hofmannsthal für diese Sammlungen auch tschechische Kulturschaffende (wie den Theaterintendanten Jaroslav Kvâpil oder den Übersetzer Pavel Eisner) angefragt, zunächst aber von dort oftmals keine oder nur zögerliche Antworten erhalten, ganz im Gegensatz zur ansonsten kräftigen Resonanz dieser Vorhaben. Um die nach Jahren immer noch stockende Kooperation zu beleben, blieb dem Wiener Kulturemissär nichts anderes übrig, als sich selbst auf den Weg zu machen, eine »innere Stimme« befolgend.⁴⁹ Vom 18. bis 25. Juni 1917 hielt sich Hofmannsthal zu einer Reihe von kulturellen Treffen und Gesprächen in Prag auf. Inzwischen hatte sich durch ein (u.a. von Kvâpil und dem Schriftsteller Alois Jirásek lanciertes) Manifest tschechischer Intellektueller vom Mai 1917, mit dem die tschechischen Reichsrats-Abgeordneten zur Ablösung vom habsburgischen Zentralismus und zur Gründung eines selbständigen Staates aufgefordert wurden, das Meinungsklima in der Böhmen-Frage weiter verschärft.

Bei der Zusammenstellung des neuen, dritten Bands seiner Prosaschriften hatte Hofmannsthal unter den hierfür nicht berücksichtigten Beiträgen auch einen (später fallengelassenen) Aufsatz über »Böhmen« vermerkt, der sich im Hinblick auf die anstehende Pragreise in Planung befand. In seinen Entwurfsnotizen vor Beginn der Reise hatte Hofmannsthal das Problem mit dem böhmischen Sonderfall noch als ein »ästhetisches« behandelt und auf die kulturelle Labilität des Landes zurückgeführt.⁵⁰ Doch konnte von mangelnder Selbstbestimmungskraft in Tschechien nicht die Rede sein; zu Hofmannsthals schmerzvoller Überraschung fielen die Diskussionen in Prag im Vergleich zu den früheren brieflichen Sondierungen sogar noch viel kritischer, im

⁴⁹ An Robert Michel, 12. Juni 1917; BW Michel, 131; zit. nach SW XXXIX, S. 1053.

⁵⁰ »Die Čechen müssen eine eigene Sinnlichkeit ausgebildet haben. Nicht analog eine eigene Geistigkeit. Ihr Selbstbewußtsein unsicher. Die Fascination des Fremden groß. / wodurch sie sich selbst zu heben hoffen« (SW Bd. XXXIV, Reden und Aufsätze 3, S. 339f.).

Ergebnis geradezu ablehnend aus. Gefordert wurde die »[v]ollständige Lösung vom Staat«, ein »selbständiges böhmisches Reich«, man konfrontierte ihn mit »Recriminationen über das während des Krieges vorgefallene«, d.h. antitschechische Übergriffe, die man mit »den Atrocitäten der Türken gegen die Armenier gleichgestellt« sah, und Hofmannsthal konzidiert, dass seine tschechischen Gesprächspartner damit nicht ganz unrecht hätten.⁵¹

Die Einhelligkeit der ihm nach drei zermürbenden Kriegsjahren entgegenschlagenden Erbitterung war für Hofmannsthal unfassbar, und durch keine Art von Ausflucht oder Umdeutung wegzuleugnen. Stern konstatiert: »Der Grad der Überlebtheit der veralteten Strukturen und Institutionen, das Maß auch der Ungeduld, ja des Hasses einzelner Volksgruppen gegen Wien, gegen die deutsche Vorherrschaft und (bei den Tschechen) gegen die römisch-katholische Grundlage des Staates, wurden Hofmannsthal erst mit den Jahren bewußt.«⁵² Ein letztes Mal spielte Hofmannsthal seinen »Versuch« aus, »die Idee Oe's an die alte Mission des heil. röm. Reiches anzuknüpfen.«⁵³ Er sieht sogar eine »[r]egenerative Kraft die von hier aus für Oesterreich ausgehen könnte«,⁵⁴ und dies selbst eingedenk des Umstandes, dass man in Böhmen die »[f]este Erwartung der deutschen Niederlage« hegt.⁵⁵

In Prag musste Hofmannsthal sich geschlagen geben, musste seine Form des habsburgischen Mythos, die Idee von der völkerverbindenden Mission Österreichs, für gescheitert und verloren erklären. »[...] ich weiß nicht, mit was für einem Gefühl ich nachhaus gekommen bin«, schrieb er nach der Rückkehr im Juli an seinen politisch versierten Freund Eberhard von Bodenhausen. »Die Entschlossenheit dieses Volkes gegen uns, und der Stolz darin und die Überhebung, die fast frevelhafte Vorwegnahme einer Zukunft«⁵⁶ – noch fehlen ihm die Tole-

⁵¹ SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 702.

⁵² Martin Stern, Hofmannsthal und das Ende der Donaumonarchie. In: *Recherches germaniques*, Nr. 20, 1990, S. 103–122, hier S. 109f.

⁵³ SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 704.

⁵⁴ Ebd., S. 700.

⁵⁵ Ebd., Aufzeichnungen, S. 702.

⁵⁶ An Eberhard von Bodenhausen, 10. Juli 1917; zit. nach SW XXXIX, Aufzeichnungen. Erläuterungen, S. 1058.

ranz und Zuversicht, all dies auch als befreites Selbstbewusstsein und Aufbruchssignal in eine plurale kulturelle Gemeinschaft zu sehen.

»Historischer Moment, wie er kaum alle tausend Jahre einmal kommt«:⁵⁷ Wenn mit den Schüssen von Sarajewo die brüchige Ordnungsmacht auf dem Balkan den zufallsbedingten Auslöser für die militärische Eskalation gegeben hatte, so wurde in Prag und Böhmen die klare, begründete und definitive Rückweisung habsburgischer Hegemonie-Ansprüche auf die Tagesordnung gesetzt, und dem über so viele Jahrhunderte zurückreichenden Reich stand seine definitive Abwicklung bevor. An Robert Michel äußerte sich Hofmannsthal im Juli 1917 allerdings schon mit einem aufgehellten, zukunftsfrohen Akzent. »Ja, Prag war mir ein großer Eindruck, in jedem Sinn. Die wundervolle unvergleichliche alte Stadt, und doch noch stärker diese tschechischen Menschen, und was sie bewegt u. wie stark bewegt u. verbindet, und die große Kraft in alledem.«⁵⁸ Ab jetzt würde es auch und gerade aus österreichischer Perspektive eine ganz neue, nämlich emanzipative Bedeutung haben können, sich auf die tschechische Hauptstadt zu beziehen, auf Böhmen und Prag.

Vor dem Hintergrund der mit Hofmannsthals Prager Mission definitiv gescheiterten »Österreichischen Idee« gewinnt die Revitalisierung Böhmens in Ingeborg Bachmanns Prager Gedichtzyklus den Charakter eines dezidierten geschichtlichen Gegenbildes, eines postnationalen Entwurfs. Jenes Böhmen, das seit 1918 nur mehr eine legendäre, posthistorische Existenz etwa im Liedgut zu behaupten schien, wird als ein exemplarisches Land der überfälligen Korrektur früherer Fehler adressiert. Bei Bachmanns »Böhmen« handelt es sich um eine umkämpfte Gemeinschaft, die in den europäischen Kriegen sowohl das Fehlgehen ihrer Verbündeten, Gegner und Besucher wie auch die eigenen Fehler leidvoll erfahren hatte; um ein Land, das später aber doch noch seine Probe bestand und dafür belohnt wurde mit dem Vorrücken an die Meeresküste, durch eine Internationale zur See.

⁵⁷ SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 702.

⁵⁸ An Robert Michel, 11. Juli 1917; zit. nach SW XXXIX, Aufzeichnungen. Erläuterungen, S. 1059.

Kommt her ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
Ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

In Ingeborg Bachmanns Gedicht schließt das lyrische Ich einen Pakt mit dem *Böhmen*-Topos, der die Spuren jahrhundertetiefer geschichtlicher Risse tilgt und für eine neue, die kulturellen Differenzen nicht nivellierende habsburgische Verbindung plädiert, indem die Alexandriner-Verse wie ein streng aufgebauter Algorithmus dafür eine Reihe spezifischer Voraussetzungen definieren: die grünen Häuser (in einer Vorstufe auch als »Prager Häuser« identifiziert), die intakten Brücken, die Berührung durch ein »angrenzendes« Wort und *last not least* die Lage am Meer.

Am Meer: Durch das wie traumwandlerisch bewerkstelligte Vorrücken Böhmens an die Meeresküste wird ein quasi kategorisches Binnenland in der Mitte Europas aus seiner territorialen Bindung befreit, die so oft zu Kriegen Anlass gegeben hatte. Auch in Hofmannsthals Prager Aufzeichnungen war dieser Aspekt als ein geographisches Isolationsmerkmal bedacht und mit einem Goethe-Zitat als räumlich unumstößliches Binnenschicksal beschrieben worden. »Dieses Land, als wahrhaft mittelländisch, von Bergen umgeben, in sich abgeschlossen, führt durchaus den Charakter der Unmitteilung in sich selbst u. nach aussen.«⁵⁹ Wenn also 1917/18 nach Ende des Krieges Tschechien und die Slowakei ihre nationale Selbständigkeit nach dem Vorbild Belgiens erlangen wollten, so hatte in Hofmannsthals Prager Gesprächen das skeptische Gegenargument gelaute, würden sie dauerhaft Abschied nehmen müssen vom Adriahafen Triest. »Als ein Theil Oesterreichs nimmt Böhmen am Meere teil, andernfalls nicht.«⁶⁰ Gegen eine solche

⁵⁹ Goethe an Johann Heinrich Meyer, 21. Juli 1813; zit. nach SW XXXVIII, Aufzeichnungen, S. 700.

⁶⁰ Ebd., Aufzeichnungen, S. 703.

Logik der Restriktion, der vermeintlichen geopolitischen Sachzwänge, bringt Bachmann mit Shakespeares böhmischem Wunderland eine poetisierte Landeskunde ins Spiel, in welcher dem Zauber neu geschaffener Nachbarschaften keine anderen als die selbst gestalteten Grenzen gezogen sind.

Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

So phantasievoll diese Bestimmungen je für sich genommen erscheinen, so schaffen sie in ihrem Zusammenschluss ein Bedingungsgefüge, dessen algorithmische Verkettung eine greifbare Verortung des lyrischen Ichs im evozierten Imaginationsraum ermöglicht. Das »Angrenzen«, mit dem Bachmann die lyrische Subjektivität des Gedichts aus der Perspektive eines Sprachraums, einer Landessprache im Wortsinne, formuliert,⁶¹ erweist sich als äußerste und zugleich innigste Form eines Liebesgedichts, denn *grenzen an* bedeutet, geographisch und zwischenmenschlich, letztlich nichts anderes als *liegen bei* – ein Plädoyer für die liebende Zugewandtheit als poetische Grundhaltung.

»Gier nach den Altenwyls.« Hofmannsthals »Schwieriger« in Bachmanns
»Malina«

In ihrem 1954 entstandenen Radioessay über Robert Musils fragmentarisch gebliebenen Großroman »Der Mann ohne Eigenschaften« stellt Ingeborg Bachmann den Protagonisten des von ihr überaus geschätzten Werks in eine Reihe mit anderen bedeutenden Zweifler-Figuren der Wiener Moderne. »Musils Held« Ulrich sei, so einer der Sprecher des mit verteilten Stimmpartien arbeitenden Essays, »ein Nachfahr des ›Schwierigen‹ von Hofmannsthal«, und in einem erweiterten Sinne auch ein Abkömmling »aller liebenswürdigen und unliebenswürdigen

⁶¹ Die Idee des liebenden Angrenzens ist eine der Keimzellen des Gedichts, dessen früher Entwurf unter dem Titel »Grüne Häuser in Prag« die Zeilen enthält: »so grenze ich / an Dich«. (Böhmen liegt am Meer. In: Letzte, unveröffentlichte Gedichte [wie Anm. 6], S. 97). Darin wird das Problem des Angrenzens als Existentielles beschrieben. »Krankt jeder auch daran, nicht anzugrenzen / wie Böhmen nicht ans « (ebd.).

Unzufriedenen, die Nestroysche Luft geatmet haben.«⁶² Damit weist die Autorin auf die weit zurückreichende österreichische oder sogar spezifische Wiener Tradition derjenigen Figuren hin, welche von sozial distanzierter Beobachterwarte aus, und meist in einem Status der Nichtbeteiligung, das gesellschaftliche Gefüge ihrer Zeit auf ironisch-kritische Weise kommentieren und vorzugsweise in seinen Schwachstellen durchdringen. Diese Skeptiker, Nörgler und Misanthropen leisten mit ihren Beobachtungen scharfsichtige, treffende Kulturkritik; sie täuschen allerdings ihre betonte emotionale Unbeteiligung zuweilen nur vor und würden in Wirklichkeit, so zeigen die jeweiligen Erzählgänge und Stücke mit ironischer Doppelbödigkeit, recht viel darum geben, in der so geschmähten gesellschaftlichen Betriebsamkeit als integrale Bestandteile aufgenommen zu sein.

Diese Ambivalenz von Mittun und Beobachten weist neben Musils Romanfigur aus dem »Mann ohne Eigenschaften« in der Tat auch schon Hofmannsthals Komödienheld Hans Karl Graf Bühl, besagte Titelfigur des »Schwierigen«, von Anfang der 1920er Jahre auf. Hofmannsthal hatte den Protagonisten in einem der alternativ erwogenen Titelentwürfe für das Stück sogar als »Mann ohne Absicht«⁶³ bezeichnet, was die beiden sich gleichermaßen auf einen hypothetischen Lebensstandpunkt kaprizierenden Akteure gedanklich noch enger zusammenrückt. Graf Bühl, von seinen Freunden Kari genannt, hat in diesem Stück nach seinem Kriegseinsatz die schwierige Mission einer Wiedereingliederung ins zivile Leben zu meistern. Zwar war, als Hofmannsthal 1917 konkreter mit der Ausarbeitung der Figur und des Handlungskonzeptes begann, der Weltkrieg noch keineswegs vorbei. Dennoch wird die mitzudenkende militärische Rahmensituation aufgrund ihrer atmosphärischen Überblendung innerhalb des Stücks in das seltsam milde Licht einer eigentlich bereits absolvierten negativen Phase der Jüngstvergangenheit gerückt.⁶⁴

⁶² Ingeborg Bachmann, Der Mann ohne Eigenschaften. In: Kritische Schriften (wie Anm. 2), S. 109.

⁶³ SW XII, Der Schwierige, S. 68; sowie ebd., Kommentar des Hg., S. 160.

⁶⁴ Inka Mülder-Bach, Herrenlose Häuser. Das Trauma der Verschüttung und die Passage der Sprache in Hofmannsthals Komödie »Der Schwierige«. In: HJb 9, 2001, S. 137–162.

Hofmannsthals einem Novaliswort folgende Devise, nach einem verlorenen Kriege müssten Komödien geschrieben werden, findet in »Der Schwierige«, seinem mit Abstand und nachhaltig erfolgreichsten Stück aus der Lustspielgattung, eine fabelhafte Einlösung.⁶⁵ Es geht in den Komplexionen des Handlungsganges darum, dass der zwar von etlichen Frauen umschwärmte, aber mit 39 Jahren noch hartnäckig im Junggesellenstatus befindliche Kari Bühl in seiner sarkastisch-melancholischen Grundeinstellung, die durch das Kriegstrauma des Verschüttetwerdens noch an Schwere hinzugewann,⁶⁶ sich beim Wiedereintritt in das Wiener Gesellschaftsparkett den Versuchen seiner Verheiratung beharrlich zu entziehen scheint. Für »schwierig« gilt er, weil und sofern er sich weigert, die üblichen, leichthin gesprochenen Floskeln zu bedienen, die auch in Liebesdingen oftmals nur nützlichen Zweckklügen Vorschub leisten und in baldige Enttäuschungen münden.

Als die Szenenfolge eröffnet, stellt sich im Hause des Grafen bald das Kammermädchen einer gewissen Antoinette Gräfin Hechingen ein, welche zu Karis verflossenen Geliebten gehört und nun ihre kompromittierenden Liebesbriefe zurückfordern lässt (ein für Ingeborg Bachmann geradezu existentielles Motiv), zugleich aber eigentlich auf die Erneuerung der Affäre hofft. Inzwischen hat ihr ehemaliger Liebhaber indes, und zwar nirgendwo anders als im gemeinsamen, entbehrungsreichen Fronteinsatz, mit Antoinette Hechingens Ehemann Adolf Bekanntschaft schließen können und in ihm einen herzensguten Freund gewonnen, den weiterhin zu betrügen Graf Bühl nunmehr ganz ausgeschlossen dünkt. Karis eigentliche Liebeshoffnung aber war immer auf die schon vor den Kriegsjahren verehrte Helene von Altenwyl gerichtet gewesen, die ihm in einer tranceartigen Anwandlung an der Front imaginär sogar schon als angetraute Ehefrau erschienen war. Die »Cur« des sperrigen Solitärs,⁶⁷ um ihn doch noch zu einem passablen Ehemanne umzuformen, setzt in Hofmannsthals Komödie folglich auf zwei denkbar unterschiedlichen Ebenen an. Einerseits ist es die Anamnese besagter einschneidender Kriegsmomente, die in ihm

⁶⁵ Dangel / Honold, Biographie, S. 591–599; Sigrid Nieberle, Der Schwierige. In: HH, S. 233–237.

⁶⁶ Mülder-Bach, Herrenlose Häuser (wie Anm. 64), S. 157.

⁶⁷ SW XII, Der Schwierige, Kommentar des Hg., S. 147.

kraft mystischer Energiequellen⁶⁸ eine echte, gefühlsbasierte Entscheidung reifen lässt, zum anderen bringen die Damen Antoinette von Hechingen und Helene von Altenwyl ihren Schwierigen durch diverse Machinationen der Gesellschaftskomödie über drei szenenreiche Akte bis hin zu jenem Punkt, an welchem die leichtsinnige, aber eloquente Affäre dem um Worte verlegenen Liebesgeständnis weichen muss.

Den Zusammenhang der Fäden schafft die allseits betriebene, aber kritisch reflektierte Konversation, in der die Worte »alles Wirkliche verflachen und im Geschwätz beruhigen«, wie Helene von Altenwyl es mit Indignation formuliert.⁶⁹ Als ihr demonstrativ in die gleiche kritische Kerbe schlagender Gegenpart „bouleversiert“⁷⁰ der Schwierige seine Zuhörer durch konfuse Reden und reagiert verstört auf eine Zivilisationswelt der trivialen Belanglosigkeiten, in der er sich nicht mehr zurechtfinden mag: »Mir können über eine Dummheit die Tränen in die Augen kommen – oder es wird mir heiß vor Gêne über eine ganze Kleinigkeit, über eine Nuance, die kein Mensch merkt, oder es passiert mir, daß ich ganz laut sag’, was ich mir denk’ – das sind doch unmögliche Zustände, um unter Leut’ zu gehen.«⁷¹

Zu den Schönheiten dieser Komödie gehört, wie gerade in solchen Passagen spürbar wird, neben den lebensklugen Wirkmechanismen allzumenschlicher Ambivalenz eine auffällige, sorgsam durchregistrierte Behandlung der Figurenrede, in der die weltläufige Präntation und regionale Verankerung der Wiener Salon- und Adelswelt nochmals zu ausdrucksvoller Klangentfaltung gelangt. Ein von Silbenverschleifungen und dialektaler Tonfärbung geprägtes Wienerisch wird dabei leichthin mit dem überkommenen aristokratischen Zur-Schau-Stellen des Französischen kombiniert, derart, dass erfrischend lebendige Mixturen aus zwei kontrastiven Sprachebenen entstehen, wenn Hofmanns-

⁶⁸ Maximilian Bergengruen, »Mystik der Nerven«, Neurasthenie, Zerstreuung und die Metaphysik des Willens in »Der Schwierige«. In: Ders., *Mystik der Nerven*. Hugo von Hofmannsthal's literarische Epistemologie des »Nicht-mehr-Ich«. Freiburg i.Br. 2010, S. 199–236, bes. S. 205, 210.

⁶⁹ SW XII, *Der Schwierige*, S. 64.

⁷⁰ Ebd., S. 104.

⁷¹ Ebd., S. 13.

thal seine Hauptfiguren reden lässt – Figuren, denen er damit einiges vom eigenen Sprachgefühl mit auf die Zunge legt.

Es ist genau dieses in Hofmannsthals »Der Schwierige« wie in einem Klangarchiv lebendig aufbewahrte Salon-Altwienerisch, mit dessen sozialer Disparität auch Ingeborg Bachmann in manchen ihrer Wiener Milieu-Szenarien spielt. Für diese Autorin, so fasst es eine Analyse im Hinblick auf die poetologisch reflektierte Mehrsprachigkeit der Erzählung *Simultan*, »stellt Wien ein sprachliches Territorium dar«.⁷² Im Zusammenhang mit der urbanen Einbettung der Handlungslinien innerhalb des Todesarten-Projekts schwebte ihr frühzeitig auch der Name Altenwyl als ein zu verwendender Figuren- und Geschlechtsname vor. Spätestens in den Skizzen zur Figur Fanny Goldmann und deren gesellschaftlichem Verflechtungsgrad, ebenso dann beim »Buch Franzä« tritt ein ehemals gräfliches Haus Altenwyl als noble Bezugsgröße und potentieller Schauplatz in den Blick (wenngleich die Adelstitel nun aus Gründen der historischen Zäsur wegfallen müssen). Die Mitglieder solcher meist immer noch begüterten, auf großbürgerlichem Fuße lebenden ehemaligen Aristokratenfamilien pflegen, wie man in Bachmanns Figuren-Wien weiß, die Winterurlaube in den Skiresorts, die Sommerfrische hingegen im Salzkammergut zu verbringen,⁷³ und knüpfen mit letztgenannter Gewohnheit an die Gepflogenheiten der feinen Wiener Gesellschaft von vor dem ersten Weltkrieg an. Auch Hofmannsthal war der Rhythmus dieser saisonalen Ortswechsel, war die mit großem Aufwand an die Seen verfrachtete sommerliche Haushaltsführung als Vorkriegs-Lebensform schon von Kindheit her sehr vertraut gewesen und zu einer Gewohnheit geworden, ohne deren Beibehaltung sein Arbeitsgefühl völlig außer Takt geraten wäre.⁷⁴

Die ehemalige soziale Klammer der Habsburgertradition freilich war nach der Kriegsniederlage und dem Zerfall des k.u.k.-Reiches weggefallen, und darum muss sich die *Haute Volée* nun primär über die

⁷² Giulia Radaelli, Literarische Mehrsprachigkeit. Sprachwechsel bei Elias Canetti und Ingeborg Bachmann. Berlin 2011, S. 169.

⁷³ Inhaltsangabe, in: Ingeborg Bachmann, Malina. Todesarten-Projekt. Kritische Ausgabe. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Göttsche. München / Zürich 1995, Bd. 3.2 (Paralipomena), S. 739.

⁷⁴ Dangel / Honold, Biographie, S. 82f.

Teilnahme an abendlichen Empfängen oder sportlichen Regatta-Wettrennen einander zu erkennen geben. So jedenfalls gestaltet sich der Zeitvertreib am Sommersitz der Altenwyls, in der Gemeinde St. Wolfgang am Wolfgangsee, aus Sicht der auf einige Tage ebenfalls dorthin gereisten Erzählfigur des Romans »Malina«.

»Antoinette Altenwyl steht in Salzburg auf dem Bahnhof und verabschiedet am Zug gegenüber ein paar Leute, die nach München zurückfahren. [...] Warten muß ich doch, bis Antoinette sich durch alle Leute begrüßt und geküßt hat, dann winkt sie dem abfahrenden Zug nach, als wären ganze Völkerscharen zu grüßen, huldvoll, und mich hat sie natürlich auch nicht vergessen.«⁷⁵ Es ist geradezu das Ambiente eines Staatsempfangs, mit dem die Salzburger Reisetage der Icherzählerin an ihrem Auftakt versehen werden; Frau Altenwyl, bürgerliche Gattin des Grafen Arthur, weiß auch auf der schnöden Grundlage einer Bahnhoftsplattform feierlich Hof zu halten; fast scheint es, als wäre die ehemalige Zeremonialkultur Altösterreichs noch intakt, als dann das Konversations-Geplänkel beginnt. »Atti freue sich wahnsinnig auf mich, er wird bald regattieren, so? das wisse ich nicht? Antoinette vergißt immerzu, wofür ein anderer Mensch sich interessiert, und Atti will also morgen vormittag mit mir nach St. Gilgen hinüberfahren, denn diese erste Regatta mache er natürlich nicht mit.«⁷⁶

Meisterlich baut Bachmanns Erzählduktus hier mit wenigen Strichen eine atmosphärisch dichte Sprach- und Figurenwelt auf, in der die gemeinsamen Themen und Beschäftigungen und das Reden darüber stets einen doppelten Boden besitzen. Arthur Graf Altenwyl, der mit seinem Vornamen raffiniert gerade nicht auf Hofmannsthal, sondern auf dessen lebenslangen Dichterfreund Schnitzler rückverweist, lässt sich von Freunden wie selbstverständlich als »Atti« apostrophieren, was eine gewisse Verbindung zu Hans Karl alias Kari schafft. Genau wie im »Schwierigen«, wo ein preußischer Neureicher allenthalben unbedarfte und zudringliche Fragen stellt, macht beim Empfang der Altenwyls ein »junger Mann«, der möglicherweise »Schriftsteller« ist, »mit unverhüllter Gier nach den Altenwyls« unan-

⁷⁵ Malina, Druckfassung. Todesarten-Projekt, Bd. 3.1 (wie Anm. 73), S. 471.

⁷⁶ Ebd.

genehm auf sich aufmerksam. »Was macht denn der Graf Altenwyl eigentlich? fragt das junge Genie, und immerfort weiter, wie lange ich den Grafen Altenwyl schon kenne, [...] und ob es wahr sei, daß der Graf Altenwyl...«. ⁷⁷ Etwas komplexer hat Bachmann die intertextuelle Verweisstruktur bei der Gattin des Grafen eingesetzt, denn diese trägt den Vornamen derjenigen, welche lange die Geliebte des Schwierigen gewesen war, Antoinettes von Hechingen also, während ihr Nachname von Karis eigentlicher Liebeshoffnung, schließlich Braut und Ehefrau übernommen worden ist. Diese Entlehnungen verbinden in Bachmanns weiblicher Hauptfigur auf dem gesellschaftlichen Glanzparkett gleich zwei für die Dramaturgie des »Schwierigen« maßgebliche Damen und Liebhaberinnen, und dies auf eine Weise, bei der die vorgenommene kompositorische Zusammenfügung als solche noch klar zu erkennen bleibt.

Für Antoinette Altenwyl und ihre Freundinnen hat Bachmann genau jene Hofmannsthalsche Sprachmelodie als Rollenprosa entworfen, die in ihrer charakteristischen Abtönung aus mundartbasiertem Regiolekt und parlierender Weltläufigkeit so bezeichnend für den kulturellen Kompromiss des allmählich verbürgerlichten österreichischen Adels gewesen war. Das Redeverhalten der Komödienfiguren aus dem »Schwierigen« hat allerdings im Salon der Bachmannschen Altenwyls gleichsam den Charakter einer Farce, einer Inszenierung zweiten Grades angenommen – dargestellt wird eine in jedem Moment auf der Handlungsebene selbst mitreflektierte Spielsituation. »Je vous adore, mon chérie, flüstert sie zärtlich und so laut, daß es doch alle hören.« ⁷⁸

Der Gebrauch des Französischen nimmt darin wie auf einer Kostümprobe die Rolle des Modezitats ein, dessen Anachronismus durch den gezielten Kontrast mit einem ebenso gesucht klingenden Alltagsdialekt nur um so spürbarer zu fassen ist. »Der halbe Tisch muß [...] französisch sprechen«, wenn Attis Onkel Beaumont und dessen Tochter Marie als Gäste anwesend sind, und gekonnt lässt die Hausfrau der üblichen Klage bezüglich des schwer zu findenden oder schlecht arbeitenden Fachpersonals ein ähnlich lautendes Lamento in

⁷⁷ Malina, Druckfassung. Todesarten-Projekt Bd. 3.1 (wie Anm. 73), S. 475, 476.

⁷⁸ Ebd., S. 483.

der Nachbarsprache folgen. »Das ist halt heutzutage alles nur noch eine Puscherei, was diese Handwerker bei uns! Mais les artisans chez nous, je vous en pris, c'est partout la même chose!«⁷⁹ Derlei Konversations-Etüden beherrscht Antoinette Altenwyl nicht nur aufgrund ihrer schnellen Umschaltfähigkeit von einem Register in das andere, sondern auch hinsichtlich der viel Fingerspitzengefühl erfordernden Frage, wie die Mehrstimmigkeit bei Tisch in eine für alle Seiten angenehme Balance zu bringen sei. So streut die Gastgeberin, falls »das Französische überhandnimmt«, rasch ein paar bodenständige Floskeln wie jene über das Handwerkerpersonal noch ein; in der affektierten Ankündigung ihres »regattierenden« Gatten beispielsweise sind (wie in den Text-Musik-Verbindungen) beide Stilregister zugleich am Werk, das Parfümierte ebenso wie das Handgreifliche. Beides aber wird mit einer Geste der überzeugten Reinheit serviert.

»Wahrscheinlich ist Antoinette es dem Namen Altenwyl schuldig, daß die Namen und die Gerichte unverfälscht bleiben, und sie weiß, daß den meisten Gästen und Verwandten ihr Prinzip zum Bewußtsein kommt. Selbst wenn es Wienerisches nicht mehr geben sollte, bei den Altenwyls wird man, solange sie leben, noch Zwetschenröster essen, Kaisererdäpfel und Husarenbraten«. Der Umstand, dass ausgerechnet die eingeheiratete Antoinette als letzte Bastion stolzer Vergangenheitspflege in Erscheinung tritt, ist eine satirische Pointe für sich; ihr altadliger Gemahl, Graf Atti also, wird sich demgegenüber bei der morgendlichen Spritztour mit der Icherzählerin als grober, ungehobelter Kerl erweisen, der mit seinem angeberischen Lospreschen im Motorboot mehrfach und rücksichtslos die Fahrtlinien der verärgerten Segler kreuzt.

Die höhere Gesellschaft innerhalb des Malina-Personals wiederum navigiert nirgendwo näher an den Gewässern Hofmannsthals, als just in diesen Altenwylschen Salon-Episoden: »und im Haus wird es eine Konversation geben, was nicht mit ›Gesprächen‹, ›Diskussionen‹ ›Begegnungen‹ zu verwechseln, sondern eine untergehende Abart von schwerelosem Aneinandervorbeireden ist, das jeden gut verdauen läßt

⁷⁹ Ebd., S. 480.

und bei guter Laune hält.«⁸⁰ Wieder blitzen in dieser Passage die Toleranz-Errungenschaften der Libretti und Opern-Sextette auf, und die geistige Mitbewusstheit vom Skript des »Schwierigen« wird hierbei explizit betont und zur Stilkritik gleichsam in beide Richtungen genutzt.

Aus der Sprachtradition und den Sinnbeziehungen Kakaniens zu schöpfen, ist für Gräfin Altenwyl Ehrensache, denn nicht von ungefähr hat man sich in der Sommerfrische des Salzkammerguts voller Kulturstolz auch dem Hofmannsthalschen Festspielbetrieb anheimgegeben, von dessen Glanzzeiten der Gründungsjahre ihr französischer Gast aus scheinbar authentischer Erfahrung schier endlos zu schwärmen weiß. Wie stets »fängt« er

unbarmherzig an, von den alten Zeiten zu reden, das waren noch wirkliche Sommerfrischen gewesen, aus Wien waren Attis Eltern weggezogen, mit Kisten voller Geschirr, Silber und Wäsche, mit den Diensthofen und den Kindern. Antoinette sieht seufzend um sich, [...] denn die ganze Geschichte droht wieder [...] aufgetischt zu werden, der Hofmannsthal und der Strauss waren natürlich jeden Sommer bei ihnen gewesen, Max Reinhardt und Kassner,⁸¹

und in solcher Weise geht die Renommisterei noch fort.

Die Weise des »O alter Duft aus Märchenzeit«⁸² aus Schönbergs »Pierrot Lunaire« von 1912 hatte anfangs des Textes wie zufällig im Wiener Stadtpark aus den versunkenen Tiefen des Wiener Fin de siècle heraufgetönt, als Signatur der erloschenen Aufbruchzeiten einer europäischen Moderne. Im Gespräch an der Altenwylschen Tafel nun reihen sich die Nach- und Vorgespräche des Prominentenkarussells bei den Salzburger Aufführungen nahtlos und komisch in die viel dringlichere Bewältigung kulinarischer Herausforderungen ein. »Nein, so wie sonst ist der falsche Has' heute nicht. Zu den anderen laut: Übrigens die Zauberflöte, warts ihr alle drin? und was sagts ihr jetzt dazu? [...] Atti glättet die Wogen zwischen dem zu trockenen falschen Hasen, dem Verdi-Requiem, das Karajan ohne Antoinettes Zustimmung diri-

⁸⁰ Ebd., S. 479f. Zur Diskursgeschichte der »Konversation« vgl. die historisch-semantische Studie von Seraina Plotke, *Semantic Traces of Social Interaction from Antiquity to Early Modern Times*. Historical conversatio. Newcastle upon Tyne 2017.

⁸¹ Malina, Druckfassung. Todesarten-Projekt Bd. 3.1 (wie Anm. 73), S. 483f.

⁸² Ebd., S. 281; S. 483f.

giert hat, und der Zauberflöte, die ein bekannter deutscher Regisseur inszeniert hat«. ⁸³

Weit, sehr weit ist in solchen grotesken Banalitäten die schwierige, zunehmend toxische Gegenwartswirklichkeit mit Malina, Ivan und den Wiener Bedrohlichkeiten entrückt. Die Protagonistin weiß eigentlich schon von Beginn an genau voraus, wie im Salzkammergut die Tage und Nächte, die Redegeplänkel und sonstigen Abenteuer ablaufen werden.

Ich erzähle umständlich, wann ich zum erstenmal in St. Wolfgang war (und die Hauptsache lasse ich aus, einen Nachmittag in einem Hotelzimmer) [...]. Und ich [...] verzichte darauf, Antoinette aufzuklären und mich zu verwunden. Ich hätte nie mehr hierherkommen dürfen. ⁸⁴

Offensichtlich ist ihre Gastgeberin über manche früheren Vorkommnisse, welche die Erzählerin am Ort der Altenwylschen Sommerfrische schon erlebt und mitgemacht hat, nur unzureichend im Bilde, und tanzt mit ihrem unbeugsamen Stilwollen über manche Abgründe hinweg. Abends muss die Dame des Hauses ohnehin wieder an den Festspielort eilen, »in die Premiere des JEDERMANN.« ⁸⁵

Wenn jedoch Antoinette Altenwyl bei Tisch und coram publico ihren Gatten preist als einen, der ihr auch gegenwärtig noch ein fortwährendes und ungelöstes »Rätsel« sei und immer aufs Neue zu denken gebe, so steckt spürbar mehr in dieser Bemerkung als nur ein eheliches Diskursmanöver. Es ist ein an die Figur delegiertes Kompliment, das dem Theaterdichter des »Schwierigen« gilt, dem Sprachgestalter auch so vieler anderer krisenhafter und ironischer Figuren; eine Reverenz an Hofmannsthal, die ganz im Sprachgewand des insgeheim Angesprochenen auftritt und die auch den vielfältigen Wegen, auf welchen sich Ingeborg Bachmann zeitlebens mit dem Werk und Wirken Hofmannsthals beschäftigte, durch dieses Aperçu aus dem Munde ihrer gemeinsamen Figur eine berührend persönliche Note verleiht. »Denn wenn ein Mann uns noch immer die größten Rätsel aufgibt nach zehn Jahren, bitte, zwölf meinerwegen, wir wollen die anderen

⁸³ Ebd., S. 481f.

⁸⁴ Ebd., S. 472f.

⁸⁵ Ebd., S. 490.

nicht embetieren mit unseren öffentlichen Geheimnissen, dann hat man das große Los gezogen, habe ich nicht recht?»⁸⁶

⁸⁶ Ebd., S. 483.