

Ingeborg Bachmann
Letzte, unveröffentlichte
Gedichte, Entwürfe
und Fassungen

Edition und Kommentar
von Hans Höller

Suhrkamp Verlag

Keine Delikatessen

Texte und Kommentar

T_IBl.Nr. 280 (K.1134); Orig. nicht zugänglich; a. re. R. neben V.2, V.8 u. V.11 sowie i. re. o. Ecke und o. Blattmitte hs. Anmerkungen von fremder Hand; Schriftbild AM₃.Typographische Umschrift von T_I (Blatt 280):

Man müsste ^{die} ~~alles~~ Geschlachtete und Hingemähte ^{Ochsen} ~~Gemüse~~
 fressen mitsamt den Maden, ^{Amöben} die sich schon umtun.
 Distanz von der Haurug und künstliche Kühlung.
 Das ist so üblich geworden, damit niemand speit.

Ich bin auf der Strasse,
 die Geschäfte sind längst geschlossen,
^{ist} es muss wohl widder einmal drei oder vier Uhr früh sein.
 Es ist Eine so kalte Nacht.

Es wird ^{einer} jemand betrunken daherkommen,
 mich anwidern, um Feuer bitten,
^{mein} auf das letzte Streichholz husten – diese Gegend
 ist einsam – und mit dem Totschläger ausholen

Zuschlagen,
 mich niederschlagen,
 diesen Schädel, der nichts mehr wert ist,
^{ihn} aufbrechen, dieses verderbte ^{liche} Hirn essen
 mit einem Tropfen Zitrone ⁱⁿ und brauner Butter darüber.
^{darüber}

280
 w. Bachmann: Verbindung zu "keine
 Dialektessen"
 E. F. M. H.

FNB
 Sekret

Man müsste ^{die} ~~alles~~ Geschlachtete und Hingemähte ^{Ochsen} ~~Gemüse~~
 fressen mitsamt den Maden, die sich schon umtun. ^{Amöben} s. B. 271
 Distanz von der Haurug und künstliche Kühlung.
 Das ist so üblich geworden, damit niemand speit.

Ich bin auf der Strasse,
 die Geschäfte sind längst geschlossen,
 es muss wohl widder einmal drei oder vier Uhr früh sein.
 Es ist Eine so kalte Nacht. | s. B. 291

Es wird ^{einer} jemand betrunken daherkommen,
 mich anwidern, um Feuer bitten,
 auf ^{meine} das letzte Streichholz husten – diese Gegend. | s. B. 271
 ist einsam – und mit dem Totschläger ausholen

Zuschlagen,
 mich niederschlagen,
 diesen Schädel, der nichts mehr wert ist,
 aufbrechen, dieses verderbte Hirn essen
 mit einem Tropfen Zitrone ⁱⁿ und brauner Butter darüber.
^{darüber}

T₂

Bl.Nr. 295 (K.1139); die hier vorgelegte Blattfolge weicht erheblich von der Reihenfolge der »Registratur« ab (vgl. K.-Zahlen); Bl.295 dürfte das Folgeblatt des verlorengegangenen ersten Gedichtteils sein;

masch. Sofortkorr.:

V.18: [»eine Leberwurst«] »eine Auster verewigt«.

fNB gepapert

In den Delikatessengeschäften,
 ob ich Kredit noch habe,
 diese beschäftigte Unterlage, die
 sich auf dem Papier nur die Welt
 nennt,
 soll doch,
 in den Geschäften ohne die
 Tiefkühltruhen,
 ohne das Eis ohne die Konservierung
 finge doch auch bald
 alles zu faulen an und stinken
 soll ich,

Da fressen sie, was noch zu fressen ist,
 id ihc fressd das alles,
 in mich hinein, das Fressen, die Fresser.

Es ist keine Feinkost.

eine Auster mit einer Mettwurst
 Soll und nei Auster verewigt werden,
 sollen die Schweine die Perlen, und Rüben,
 und vorüber noch ein einziges Wort
 "verlioren",

soll ich verlieren,

sol ich,

verzehren, soll ich
 mich mich so verzeheren,

Sol ich

ich soll,

vertzehren

es soll mich verzehron

es wird mich

es wird

ich weiss nicht, was wird.

T₃

Bl.Nr. 271 u. 221 (K.1140 u. 221); Wz Albis P.Z.S. (21×29,6 cm), Papier sehr stark zerknittert;

AM3; D;

masch. Sofortkorr.:

V.36 [»Delikatessen«] »Feinkost«

Bl.372 (K.1142) ist eine Durchschrift von Bl.221.

271

Keine Delikatessen

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich eine Metapher ausstaffieren mit einer Mandelblüte,
die Syntax Kreuzigen auf einen Lichteffect.Wer wird sich den Kopf zerbrechen
über so überflüssige Dinge.Ich habe das Nachsehn gelernt
mit den einfachsten Worten,
die da sind (für die unterste Klasse)

Hunger. Schaaade. Tränen. Und Finsternis.

Ich vernachlässige mich,
nicht die Schrift. Ich bin
nicht ein Assistent.
Die andren wissen sich, weiss Gott,
mit den Worten zu helfen.
Ich bin nicht mein Assistent.Mit dem ungereinigten Schlichzen,
mit der Verzweiflung
über das viele Elend,
den Krankenstand und die Lebenskosten
werde ich auskommen.In den Delikatessengeschäften,
ob ich Kredit noch habe?
in den Tiefkühltruhen,
auf den Eiswürfeln, wenn
sie zerflößen, da würde auch bald
alles zu stinken anfangen.
Die Maden, die Würmer, die
würden bald sich umtun,
und das fressen vor uns.

Es ist eine so richtige Nacht,

eine einsame Gegend hier,
noch immer zu teuer bezahlt,
Da fressen sie , was nich zu fressen ist.
und ich fresse das alles
in mich hinein, das Fressen, die Fresser.
Es sind kein~~er~~ Feinkost.

Es ist, ist, ob das das gibt,
es gibt noch die Würde nicht,

Soll ich, soll ich eine Auster
verewigen , Perlen, und vor die Schweine,
und worüber eine Wort "verlieren".

Ein Wort, das ist kein Verlust.
Das soll, ich halt es nicht, das
soll verloren gehen.
verloren gehen.

T4

Bl.Nr. 377 (K.1147); Wz Melfa (22×27,9 cm); AM5; D., starke Blaufärbung durch Walzen-
abdruck.

377

Soll doch!

Sollen die anderen.

fetzt lautstark winseln, bersten von Gewisper.

Alles zu seiner Zeit.

Lautstarkes Winseln, krachendes Gewisper. Behagen,

abschnöcken

aufheben, finden,

Wie bisher nicht,

Sollen die andern.

Ich wills

Muss ich denn. Soll ich

Ich soll nicht.

Wegbringen, um, hinüber

und hinaus. Soll dich. Sollen die anderen.

T₅Bl.Nr. 272 (K.1135); Wz Gohrsmühle (21×29,6 cm), Papier stark zerknittert;
masch. Sofortkorr.:

V.3: [...] »B<l>itzgescheites«

V.7: [...] »ein Einsehn«.

272

Keine Delikatessen

Soll ich eine Metpyher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte, die Syntax
kreuzigen auf einen ^{Licht}erregenden Effekt
Bitzgewebst~~ss~~ geleiten zu einem Gedankenstrich -
wer wird sich den Kopf zerbrechen
über so überflüssige Dinge?

Ich habe ein~~nc~~Einsehn gelernt
ein Einsehn mit den einfachsten Worten,
die da sind, für die unterste Klasse,
Hunger

Schande

Tränen

und

Finsternis.

Mit dem ungerengten Schluchzen
mit Verzweiflung über das viele Elend
die Lebenskosten und den Krankstand
werde ich auskommen.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
sondern mich.

Die andern wissen sich, welegott,
mit den Worten zu helfen.

Ich bin nicht mein Aisstant.

T6

Bl.Nr. 275 u. 448 (K. 1146 u. 1137); Wz Gohrsmühle (21×29,6 cm); M13; masch. Sofortkorr.

275

Keine Delikatessen

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
 eine Metapher ausstaffieren
 mit einer Mandelblüte?
 die Syntax kreuzigen
 auf einen Lichteffekt?
 Wer wird sich den Topf zerbrechen
 über so überflüssige Dinge -

Ich habe ein Einsehn gelernt
 mit den einfachen Worten,
 die da sind (für die unterste Klasse)
 Hunger

Schande

Tränen

und

Finsternis.

Soll ich
 einen Gedanken gefangen nehmen
 und abführen in eine ^{erleuchtete} Satzzeile?
 Augen und Ohr mästen verköstigen Aug und Ohr
 mit ^{Wortstücken} Anreizen erster Güte?
 Mag einer die Maden im schönen Schein
 mag sie mitfressen wer will.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,
mit der Verzweiflung
über das viele Elend,
die Lebenskosten, den Krankenstand,
werde ich auskommen.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
sondern mich.

(Die andern wissen sich weissgott
mit den Worten zu helfen.)

Ich bin nicht mein Assistent.

T7

Bl.Nr. 294 (K.1144);

masch. Sofortkorr.:

V.3: [»und«]

V.6: [»das ...«] »die Libido«

V.7: [»und das Verfahren eröffnen«]

V.8: [»ermitteln gegen die schweigenden Konsonanten?«]

V.14: [»affiger«] »anmassender«.

274
1. Seite

(HAB für)

Soll ich
 einen Gedanken gefangen nehmen,
 und abführen in eine erleuchtete Satzzeile,
 verköstigen Aug und Ohr
 mit Worthappen erster Güte?
 Erforschen das Libido eines Vokals
 und gegen die schweigenden Konsonanten
 zu ermitteln ein Fest für die Konsonanten?
 verschleiern die
 eintatzen auf einer Auktion die Konsonanten
 Liebhaberwerte ermitteln von Konsonanten?
 den Liebhaberwert eines eiteln Konsonanten?
 die Liebhaberwerte affiger Konsonanten.
anmassender

Soll ich?

Soll die anderen. Soll auch ein Wort.

Das Wort, es soll,

verloren gehn.

Soll ich?

Nicht ich. Die anderen. Soll auch ein Wort.

Das Wort, es soll,

es mag,

verloren gehn.

Nicht ich. Es soll ein Wort, soll wie es will,

es soll verloren gehn.

Mit dem Schreibirampf in dieser Hand,

mit dem Druck, der das Papier zerreißt,

mit der beschäftigten Unterlage, auch

Welt genannt, nicht ich, die anderen.

Das Wort, es soll verloren

T9

Bl.Nr. 293 (K.1150); Orig. nicht zugänglich; D. von T8 (Grundschrift ohne hs. Korrekturen);
hs. Korr.:

V.4: [»Au/g/«]; [»verköst/igen/«]

V.5: [»Worthap/p/en«]

V.7: [»brechnen die Liebhaberwetre«] »ermitteln die«

V.8: [»Solich?«] »ermitteln die« gestr.

V.9: a. re. R.: »Aufdruck, Schmerzdruck«

V.19ff. a. re. R.: »Wortopern«; »auf dieser Auktion / sich's erhandeln, / das Wortge ... , Wort-
gewinsel«

Hg.Eintragung o. R. Mitte: »fNB ges<perrt>«; ca 3 cm re. daneben: »6 Entwurf« gestr.

293
6 Entwurf

fNB ges

Soll ich
einen Gedanken gefangenennbmen
abführen in eine erleuchtete Satzzeile?
Auf und Ohren verköstigen
mit Worthapen erster Güte?
Erforschen die Libido eines Vokals
~~brechnen die Liebhaberwetre~~ *ermitteln die*
~~ermitteln die Liebhaberwerte~~ *unsrer* Konsonanten?

Mit dem Schreibkrampf in dieser Hand
mit dem Druck, mit den Tonnen Schmerz, *Aufdruck, Schmerzdruck*
dass das Papier zerresit, soll ich,
nein, sollen die anderen,
da das Papier zerreist,
soll ich

Soll ich?
Sollnen doch sie u diesen Operennten

soll ich
soll die Auktion
sol, idhch ein Wort,
einenen Satz bilden
Ich soll,

soll ich ich soll.
es ist eine insame Gegen hier,
und zu teuer bezahlt,
soll ich,

*Wortopern auf dieser Auktion
sich's erhandeln,
das Wortge, Wort-
gewinsel*

T₁₀

Bl.Nr. 298 (K. 1145); Orig. nicht zugänglich; re. R. oben; a. u. re. R.: »parto subito per Moscoa, /
ci telef^oniamo» dopo, bac(i)o (I)ngeborg«; Folgebl. eines verloreng. Bl. (vgl. o. R. Mitte Sei-
tenangabe 2);
masch. Sofortkorr.

2

298

IB resp.
E7 t unvollst.

Soll ich
einen Gedanken gefangennehmen,
abführen in eine erleuchtete Satzzelle,
verköstigen Aug und Ohr
mit Worthappen erster Güte,
erforschen die Libido eines Vokals,
die Liebhaberwerte leidiger Konsonanten?

Soll ich
mit ^{dem} diesem Schreibkrampf in ^{einer} dieser Hand,
unter dem Druck
mit diesem Druck einreißen das Papier

Soll ich mit dem Schrkrampf in dieser Hand

Soll ich
mit dem Schreibkrampf in dieser Hand
einreißen das Papier, unter dem Druck gehorchen der Gewalt
nachgeben, soll auch, mögen die anderen -
Mögen die anderen. Das Wort, es soll,
der V gehorchen dieser Gewalt

soll ich
mit dem Schreibkrampf in dieser Hand

parto sibito per Moscoa,
ci telefonia o dopo, baco ngeborg.

T11

Bl.Nr. 462 (K.1143); Einzelblatt, dessen Folge fehlt; oWz 7 (21×29,7 cm); AM3; hs. Korr.m. schwarzer Tinte;

hs. Korr.:

V.13: »Finsternis« i.V.14 gerückt

V.20: [»eingereinigten«] »ungereinigten«

V.22: [»mit der«] »noch vor«.

Ingeborg Bachmann

Keine Delikatessen

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich

eine Metapher ausstaffieren mit einer Mandelblüte,
die Syntax kreuzigen auf einen Lichteffect?Wer wird sich den Kopf zerbrechen
über so überflüssige Dinge?

Ich habe ein Einsehn gelernt

mit den einfachen Worten,
die da sind (für die unterste Klasse)

Hunger

Schande

Tränen

und

Finsternis

Die Bücher lassen mich gleichgültig.

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
sondern mich.Die andern wissen sich weissgott
mit den Worten zu helfen.Mit dem ~~V~~ingereinigten Schluchzen,

mit der Verzweiflung,

und ich verzweifle ^{will so} mit der Verzweiflung,

über das viele Elend,

den Krankenstand, die Lebenskosten

werde ich auskommen.

Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich

einen Gedanken gefangenenehmen,

abführen in eine erleuchtete Satzzeile,

T12

Bl.Nr. 296 (K.1146); das vorangehende Bl. mit dem ersten Teil des Gedichts fehlt im Nachlaß.

296

E 8t

über das viele Elend,
den Kranekstand, die Lebenskosten
werde ich auskommen.

NOB fertig

Ich vernachlässige nicht die Schrift.
Die andern wissen sich, weisgott,
mit den Worten zu helfen.
Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich
einen Gedanken gefangen nehmen,
abführen in eine erleuchtete Satzzeile,
verköstigen Aug und Ohr
mit Worthappen erster Güte?
Erforschen de Libido eines Vokals,
ermiteeln die Liebaerberwerte
unserer Konsonanten?

Soll ich?
Mit dem Schreibkrampf
in dieser Hand, soll ich,
mit dem Druck, und das Papier
zerreisst, o nein, nicht die Welt,
die doch zerreißen müssten, sollen
die anderen, soll doch,
auf der beschäftigten Unterlage
soll doch das Wort, es soll

T₁₃

Bl.Nr. 306 (K.1149);

hs. Korr.:

Vt. »Nichts mehr gefällt mir.«

Keine Delikatessen

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
eine Metapher ausstaffieren
mit einer Mandelblüte?
Die Syntax kreuzigen auf
auf einen Lichteffect?

Wer wird sich den Schädel zerbrechen
über so überflüssige Dinge...

Ich habe ein Einschn gelernt
mit den Worten
die da sind
für die unterste Klasse

Hunger
Schande
und Tränen

Finsternis.

Ich vernachlässige nicht die Schrift
sondern mich.

Die andern wissen sich

weissgott mit den Worten zu helfen

Ich bin nicht mein Asssitsnet.

Mit dem ungeceington Schluchzen
mit der Verzweiflung
über das viele Eend
den Krankenstand, die Lebenskosten
werde ich auskommen.

T₁₄

Bl.Nr. 416 u. 417 (K.1151 u. 1152), Vorder- u. Rückseite; CMF (22×28 cm); M19; hs. Eintragung der Umlaute mit bl. Kugelschreiber; [»I«] a. u. R. gestr.;
 Abweichungen gegenüber der Druckfassung in der Werkausgabe, Bd. I., S. 172 f.:
 V.9: »Einschauen« statt »Einschauen«
 V.34: »Worten« statt »Worthappen«.

Die folgenden Reinschriften enthalten nur mehr minimale Abweichungen von der Druckfassung:

T₁₅

Bl.Nr. 381 u. 383 (K.1153 u. 1154); Melfa (22×27,9 cm); AM5; D; letzter V. auf Bl. 383: »mit dem Schreibkrampf in dieser Hand«, das Folgeblatt fehlt;
 hs. Korr. mit bl. Kugelschreiber:
 V.8: [»-«] »!«

Die folgende Reinschrift (Bl.Nr. 382 u. 384, K.1155 u. 1156) ebenfalls mit Rufzeichen am Ende von V.8; auf Bl.Nr. 3318 u. 3319 (K.1163 u. 1164) am Ende von V.8 ein Fragezeichen (re. o. Rand von fremder Hand der Name des englischen Übersetzers: »Georg« Rapp«; die anderen im Nachlaß erhaltenen und in der »Registratur« verzeichneten Reinschriften sind Durchschriften von Bl.Nr. 382 u. 384 (Bl.Nr. 382a u. 385, K.1157 u. 1158; 382b u. 385a, 1159 u. 1160); Bl.Nr. 3320 u. 3321 (K.1165 u. 1166) enthalten die englische Übersetzung von »Keine Delikatessen« durch Georg Rapp (»No Delicatessen«).

416

KEINE DELIKATESSEN

Nichts mehr gefällt mir.

Soll ich
 eine Metapher ausstaffieren
 mit einer Mandelblüte?
 die Syntax kreuzigen
 auf einen Lichteffect?
 Wer wird sich den Schädel zerbrechen
 über so überflüssige Dinge -

Ich habe ein Einsehen gelernt
 mit den Worten,
 die da sind
 (für die unterste Klasse)

Hunger
 Schande
 Tränen
 und
 Finsternis.

Mit dem ungereinigten Schluchzen,
 mit der Verzweiflung
 (und ich verzweifelte noch vor Verzweiflung)
 über das viele Elend,
 den Krankenstand, die Lebenskosten,
 werde ich auskommen.

X

417

Ich vernachlässige nicht die Schrift,
 ich vernachlässige mich.
 Die andern wissen sich
 weissgott
 mit den Worten zu helfen.
 Ich bin nicht mein Assistent.

Soll ich
 einen Gedanken gefangennehmen,
 abführen in eine erleuchtete Satzzeile?
 Aug und Ohr verköstigen
 mit Worten erster Güte?
 erforschen die Libido eines Vokals,
 ermitteln die Liebhaberwerte unserer Konsonanten?

Muss ich
 mit dem verhagelten Kopf,
 mit dem Schreibkrampf in dieser Hand,
 unter dreihundertnächtigem Druck
 einreissen das Papier,
 wegfegen die angezettelten Wortopern,
 vernichtend so: ich du und er sie es

wir ihr?

(Soll doch. Sollen die andern.)

Mein Teil, es soll verloren gehen.

*Die Infragestellung
des Scheincharakters der Kunst:
»Keine Delikatessen«*

Zu den Übereinkünften der neueren Bachmann-Forschung gehört, daß mit »Keine Delikatessen« die lyrische »Kunstperiode«¹ zu Ende gehe und danach »das zweite Schreibprojekt« beginne, die Prosa der *Todesarten*. Fragwürdig wird diese Übereinkunft, wenn erst diesem Teil von Bachmanns Œuvre die »Aneignung ihrer eigenen Geschichte« zugestanden wird.² Eine immer souveränere Verfügung über die künstlerischen Mittel habe bei der Lyrikerin zur Verselbständigung der »ästhetischen Technik« geführt, »was für sie nur den definiten Verlust von Authentizität und Wahrscheinlichkeit bedeuten konnte«.³ Christa Bürger brachte das auf die oft zitierte Formel: die »Lyrikerin Bachmann [...] hört in dem Augenblick auf, Gedichte zu schreiben, in dem sie entdeckt, daß in ihnen nicht das »Unaussprechliche [...], das Mystische [...] sich zeigt«, sondern vielmehr ihre eigene souveräne Verfügung über die Kunstmittel«.⁴

Das »Unaussprechliche« aber war in Bachmanns Lyrik seit 1945 weniger das »Mystische«, es waren vielmehr Erfahrungen, die einem die Sprache verschlagen. »Wem es ein Wort nie verschlagen hat [...] wer bloß sich zu helfen weiß mit den Worten – // dem ist nicht zu helfen.« Die Verse aus dem Gedicht »Wahrlich« (1964)⁵ weisen auf das Verstummen im Trauma, das dem Leser bereits in der sprachlichen Gedächtnislandschaft der frühen Lyrik begegnet. Das erste Gedicht des ersten Lyrikbandes, »Ausfahrt« (1953), rückt »eine rote Spur« in den Blick, die dem angesprochenen Du »die Sinne«

¹ Diesen Heineschen Begriff verwendet Holger Gehle in seiner Studie »NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann«, Wiesbaden 1995, S. 172.

² Christa Bürger, *Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, in: *Text + Kritik, Sonderband: Ingeborg Bachmann*, München 1984, S. 21.

³ So zuletzt Stefanie Golisch, *Ingeborg Bachmann zur Einführung*, Hamburg 1997, S. 45.

⁴ Christa Bürger: *Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne*, vgl. Anm. 2, S. 16.

⁵ *Werke*, Bd. I, S. 166.

»schwinden« läßt;⁶ im Titelgedicht »Die gestundete Zeit« vergegenwärtigen die sprachlichen Bilder das Verstummen und Ersticken des weiblichen Ich-Teils unter den Bedingungen der anbrechenden »härtere[n] Tage«: »Drüben versinkt dir die Geliebte im Sand, / [...] er fällt ihr ins Wort, / er befiehlt ihr zu schweigen [...] // Sieh dich nicht um. / Schnür deinen Schuh. / [...] Es kommen härtere Tage.«⁷ Die Frau versinkt hinter dem Rücken des Mannes im Sand, aus dem »nie mehr etwas laut werden kann«. Eine lyrische Szenerie, die vom Schluß des Romans *Malina* aus kommentiert werden kann, wo eine Frau in der Wand verschwindet, der Mann sich nicht nach der Verschwundenen umdreht und die Gesellschaft nichts bemerkt. »Kein Alarm, keine Sirenen. Es kommt niemand zu Hilfe. Der Rettungswagen nicht und nicht die Polizei.«⁸

Daß diese beunruhigende Spur der *Todesarten*-Thematik im lyrischen Œuvre wenig beachtet wurde, hat mit der massiven restaurativen Vereinnahmung ihrer Lyrik in den fünfziger Jahren zu tun. Die journalistische Kritik verklärte Bachmanns Gedichte zu bloßem ästhetischen Schein – »das unerklärlich schöne Gedicht, durch bloßes Dasein wirkend«, so Curt Hohoff zu »Anrufung des Großen Bären«⁹ – und verdrängte so die Spuren von geschichtlicher Gewalt und Zerstörung in den Bildern dieser Lyrik. Die Verklärung machte vor der Dichterin selber nicht halt, zum »forcierten Jugendstilmotiv« stilisiert, wurde das künstliche Idol schließlich für die wirkliche Person genommen.¹⁰ Es war nicht zuletzt der Eindruck dieser nicht geheuren Zustimmung – »Nichts rührt sich, nur dieser fatale Applaus!«¹¹ –, der bei der Autorin eine immer bewußtere Infragestellung der »künstlerischen Mittel« bewirkte, sie zum Widerstand gegen den artifiziellen Schein des Werks brachte und auf die »ersten«,¹² künstlerisch »ungereinigten« Erfahrungen zurückverwies. Sich »aussetzen, selber einstehen, unterschreiben, mit solchen emphatischen Formeln verband sich die selbst-ruinöse Anstrengung, der zwanghaften Konsumwut und der »Unfähigkeit zu trauern« etwas entgegensetzen, das nicht als künstlerischer Schein vermarktet werden könnte. »Einen einzigen Satz haltbar zu machen, / auszuhalten in dem Bimbam von Worten [...] Es schreibt diesen Satz keiner, / der nicht

6 Werke, Bd. I, S. 29.

7 Werke, Bd. I, S. 37.

8 Ingeborg Bachmann, *Malina*, Werke, Bd. III, S. 337.

9 Curt Hohoff, *Süddeutsche Zeitung*, 22. 3. 1956 (Nr. 70).

10 Gustav René Hocke, *Die nicht gestundete Zeit*, *Frankfurter Neue Presse*, 18. 10. 1973.

11 Ingeborg Bachmann, *Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Werke, Bd. IV, S. 197.

12 Vgl. Ingeborg Bachmann, *Nachwort* [zu den Ungaretti-Übersetzungen], in: Werke, Bd. I, S. 620.

unterschreibt.«¹³ Die Dichterin, die an die moralische Verantwortung der Literatursprache die höchsten Anforderungen stellte, mußte in der ästhetizistischen Vereinnahmung des eigenen Werks den Schuldzusammenhang eines Schreibens sehen, das sich nicht entschieden genug auf den »kunstfernen Weg«¹⁴ begeben hat. »Keine Delikatessen« stellt, als äußerste Konsequenz dieser Einsicht, eine radikale Infragestellung des Scheincharakters der Kunst dar, nicht nur durch das explizite Thema des Gedichts, sondern vor allem auf der Ebene des textgenetisch dokumentierbaren Schreibprozesses. Damit wird die Textgenese zum Schauplatz jenes Dramas des schreibenden Ich und der Werkentstehung, das der Roman *Malina*, die Ouvertüre des *Todesarten*-Zyklus, zum Gegenstand hat. Boris Pasternak hat einmal bemerkt, daß das »Klarste, im Gedächtnis Haftendste und Wichtigste in der Kunst [...] ihre Entstehung« ist und daß »die besten Werke der Welt, die vom Verschiedensten künden« »in Wahrheit von ihrer Geburt« »erzählen«.¹⁵ Bachmanns *Malina*-Roman inszeniert die »Entstehung« des Werkes als »Mord« am weiblichen Ich, eine Kriminalgeschichte, in der die Entwürfe und Vorstufen zu Indizien für etwas werden, was im Entstehungsprozeß des Werkes verlorengeht – »Ich werde schon meine Gründe haben alles immer mehr durcheinanderzubringen. Wenn aber jemand ein Recht hat, sich diese »Fetzen« anzusehen, dann bist du es. Du wirst dich aber nicht auskennen.«¹⁶

Die Textgenese wird so zu einem alles andere als harmlosen Ort der Poetik, und die Textgenetik zur Recherche eines ungewöhnlichen Dramas. Von der Untersuchung der Vorgeschichte einzelner Gedichte könnte deshalb die längst fällige Neubewertung der Lyrik Ingeborg Bachmanns ausgehen, zumal ja auch in der literaturwissenschaftlichen Diskussion der Zusammenhang von Textgenese und Poetik neue Relevanz bekommen hat.

II

Die Entstehungsgeschichte von »Keine Delikatessen« zeigt, wie sich das schreibende Ich auf jenen »kunstfernen Weg« begibt, »der«, wie Bachmann in der Zeit der Gedichtentstehung notierte, »einmal einmünden kann, dort

13 Ingeborg Bachmann, *Wahrlich*, Werke, Bd. I, S. 166.

14 Ingeborg Bachmann, *Ein Ort für Zufälle*. Textstufe I: Frühe Entwürfe, in: *Todesarten-Projekt*. Kritische Ausgabe, unter Leitung von Robert Pichl hg. v. Monika Albrecht und Dirk Götsche, Bd. I, München u. Zürich 1995, S. 174.

15 Zit. n. Ute-Maria Oelmann, *Deutsche poetologische Lyrik nach 1945*: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan, Stuttgart 1980, S. 262.

16 Ingeborg Bachmann, *Malina*, Werke, Bd. III, S. 294.

wo wieder Kunst kommt. Hinzukommt, gleich hinzukommt, wenn die ausgebrannten Stellen verheilen.«¹⁷ Das Paradox dieses Wegs aber ist, daß er noch in der entschiedensten Negation auf die Kunst bezogen bleibt. Selbst die Weg-Metapher ist bereits ein Topos der poetologischen Tradition. Im Falle Bachmanns spielt sie auf Paul Celans »Meridian«-Rede an. Celan entdeckt bei Georg Büchner, »dem Dichter der Kreatur«, jene »vielleicht nur halb bewußte, aber darum nicht minder radikale – oder gerade deshalb im eigentlichsten Sinne radikale In-Frage-Stellung der Kunst«, »zu der alle heutige Dichtung zurück muß, wenn sie weiterfragen will«. »Vielleicht«, heißt es bei Celan, »geht die Dichtung, wie die Kunst, mit einem selbstvergessenen Ich zu jenem Unheimlichen und Fremden, und setzt sich – doch wo? doch an welchem Ort? doch womit? doch als was? – wieder frei?« Die Kunst wäre dann »der von der Dichtung zurückzulegende Weg – nicht weniger, nicht mehr«. Vielleicht werde, fragt Celan im Verlauf der Rede weiter, »mit dem hier und solcherart freigesetzten Ich« »noch ein Anderes frei«: »Vielleicht ist das Gedicht von da her es selbst ... und kann nun auf diese kunst-lose, kunst-freie Weise, seine anderen Wege, also auch die Wege der Kunst gehen?« Celan zielt hier auf Dichtung als Totengedenken, insofern jenes »Anderes« als die Vernichtung der Juden angesprochen wird: »Vielleicht darf man sagen, daß jedem Gedicht sein »20. Jänner« [also auch das Datum der Wannseekonferenz, die die sogenannte »Endlösung« der Judenfrage vorbereitete] eingeschrieben bleibt?«¹⁸

An dieser Stelle darf aber die lebensgeschichtliche Differenz von Ingeborg Bachmanns »kunstferne[m] Weg« nicht übergangen werden, insofern sie, aufgrund ihrer Geschichte, ihrer »Daten« und »Orte«, sich in ihrem Sprechen nicht auf die gleiche Weise wie Celan auf jenes »Anderes« beziehen kann. Das »Unheimliche« und »Fremde« des eben Geschehenen als Voraussetzung des Schreibens nach 1945, das waren bei Bachmann zunächst Traumgesichte von kriegerischer Vernichtung, die dem »Lied« seine Harmlosigkeit nehmen und das lyrische Ich zu Fall bringen: »Die Nacht entfaltet den trauernden Teil des Gesichts [...] Der trauernde Teil des Gesichts der Nacht / hallt wider von Schüssen und Jagd. / Ich falle im Lied.«¹⁹ Im ersten Lyrikband war dieser gefährliche »Weg« der Kunst im poetologischen Gedicht »Einem Feldherrn« rhetorisch und mit ungewöhnlichem heroischen

¹⁷ Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle. Textstufe I: Frühe Entwürfe, vgl. Anm. 14, S. 174.

¹⁸ Paul Celan, Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises, in: P. Celan, Ausgewählte Gedichte. Zwei Reden, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1969, S. 142.

¹⁹ Nachlaß, Bl.Nr. 397 u. 397a, zit. n. Hans Höller, Ingeborg Bachmann, Das Werk, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1993, S. 175.

Pathos als Voraussetzung der heutigen Kunst dargestellt worden. Dem »Herrn« des Worts, der sich auf dem Felde der Dichtung zu behaupten hat, wird abverlangt, daß er selber einsteht mit seinem Leben: »der Weg deines Glücks« in der Literatur zugleich als »Weg deines Unglücks« im Leben: »Du wirst fallen [...] in die tiefen Bezirke / des Vergessens, Millionen Klaf-ter von dort / und in die Bergwerke des Traums. / Zuletzt aber in das Feuer. // Dort reicht dir der Lorbeer ein Blatt.«²⁰ Das »Auf-den-Grund«-Gehen, der Sturz in die tiefsten, selber erfahrenen Gründe und Abgründe beim Schreiben, wird als heroisches dichterisches Selbstverständnis vorgetragen. Diese Heroisierung des Dichters zerbricht in den späteren Gedichten der fünfziger Jahre. Was sich aber durchhält bis zu den letzten Gedichten, ist die Bereitschaft des lyrischen Ich, sich dem Fremden und Unheimlichen auszu-setzen.

In »Keine Delikatessen« ist dieses kunstfremde Andere die Welt des Geschäfts, der Warencharakter, der alles erfaßt, die unmittelbaren Lebensmittel wie die vermittelten Gebilde der Kunst, und die latente Gewalt hinter dem schönen Schein der Konsumwelt. In einer Art blasphemischen sprachlichen Engführung wird die Vermarktung der Lebensmittel als Delikatessen mit dem ästhetischen Konsum des Kunstwerks in Verbindung gebracht. Das Essen und der Zusammenhang mit der Konsumindustrie spielen besonders in den sechziger Jahren sowohl in Bachmanns poetologischen Überlegungen wie in ihren literarischen Texten eine Rolle, um die Vermittlung primärer Bedürfnisse durch den Warencharakter sinnfällig zu machen. Gegen Simone Weils unschuldigen Satz, das Volk brauche Poesie wie Brot, wendet sie in den Frankfurter Vorlesungen ein, daß dieses Brot zuerst »den Hunger wiedererwecken« müßte, »ehe es ihn stillt«. Das Volk, an die Konsumsphäre verloren, brauche »Kinos und Illustrierte wie Schlagsahne, und die anspruchsvolleren Leute [...] brauchen ein wenig Schock, ein wenig Ionesco oder Beatnikgeheul, um nicht überhaupt den Appetit auf alles zu verlieren.«²¹ Zu den für sie grundlegenden »Problemen zeitgenössischer Dichtung« gehört deshalb die Frage, wie die Kunst den Schein der Warenwelt auflösen könnte, um wieder authentische menschliche Erfahrungen möglich zu machen.²² Nicht zufällig ist es ein Essen, das in Bachmanns

²⁰ Ingeborg Bachmann, Einem Feldherrn, Werke, Bd. I, S. 48.

²¹ Ingeborg Bachmann, Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, Werke, Bd. IV, S. 197.

²² »Aber ein Schriftsteller, wenn er nicht fähig ist, diese Erfahrung zu zeigen [...] Es ist natürlich der verzweifeltste Versuch bei diesem Erfahrungsschwund« (Interview mit Karol Sauerland, Mai 1973, in: Ingeborg Bachmann, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. v. Christine Koschel und Inge von Weidenbaum, München und Zürich 1983, S. 140).

Werk, im Roman *Der Fall Franza*, zum Inbegriff der noch nicht – oder: nicht mehr – dem kapitalistischen Verwertungszusammenhang unterworfenen Lebensmittel und sozialen Kommunikationsformen wird. Anhand eines Büchner-Zitats wird dabei eine Beziehung zwischen dem Essen und der künstlerischen Weltaneignung hergestellt. Als »bewußtester« und zugleich »natürlichster« »Augenblick« erscheint das Essen in einer Kultur der Armut als ästhetisches Ereignis, »in dem etwas vollkommen ist«: »das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat.«²³

Die utopische Aura der vom Warencharakter freien menschlichen Beziehungen in einer armen Kultur bringt der literarische Text am Essen zur Erscheinung, während der Reichtum der kapitalistischen Gesellschaft als »ungeheure Warensammlung«²⁴ Ekel und Krankheitssymptome produziert: »diese ganze Anhäufung von Waren« in den Geschäften macht »die Ware schwarz vor meinen Augen«, heißt es vom krankhaft gereizten Ich in *Malina*, das in den fortgeschrittensten Formen eines weltweiten Marktes Verbrechen, Gewalt und Verdorbenheit in jeder Form erahnt – »eine Tonne Kaffee spricht schon von zahllosen Verbrechen«. Die Menschen als Käufer sind für die idiosynkratischen Reaktionen des Roman-Ichs »etwas unvorstellbar Verdorbenes, Erbärmliches, Ekliges, in einen schwarzen Markt Verstricktes«: »Auch als es längst genug zu essen gab, konnte ich noch lange nicht richtig essen, und ich kann jetzt auch nur essen, wenn jemand anderer mit mir ißt, oder allein, wenn nur ein Apfel daliegt und ein Stück Brot, wenn eine Scheibe Wurst übriggeblieben ist.«²⁵ In der letzten Erzählung des »Simultan«-Bands fragt sich Elisabeth Matrei, die erzählte Figur in »Drei Wege zum See«, »warum war ihr schlecht geworden«, als sie in den Londoner Kaufhäusern »an hunderttausend Waren vorbei(ging)« und »in eine Panik (geriet)«, als sie dort unter »Frauen« kam, die »genußvoll alles verschlangen, was ungenießbar war.«²⁶ Da Elisabeth Fotojournalistin ist und auf den Kriegsschauplätzen der Welt ihre erschütternden Bilder für europäische Zeitungen schießt, rückt auch auf der inhaltlichen Ebene das Problem der Vermarktung der Bilder ins Zentrum – und die Frage, wie sich der Künstler einer Welt der Gewalt gegenüber zu verhalten habe.

23 Ingeborg Bachmann, *Der Fall Franza*, Werke, Bd. III, S. 480.

24 Vgl. den ersten Satz des Waren-Kapitels, in: Karl Marx, *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*. Erster Band, Berlin 1974, S. 49.

25 Werke, Bd. III, S. 262 f.

26 Ingeborg Bachmann, *Drei Wege zum See*, in: *Simultan*, Werke, Bd. II, S. 404.

III

Die Entwürfe und Vorstufen von »Keine Delikatessen« geben eine Vorstellung von jenem »kunstfernen Weg«, der für Bachmann nicht prinzipielle Abwendung von der Kunst, sondern eine andere Form des Schreibens meinte, durch die vielleicht »wieder Kunst«²⁷ möglich wird, eine Intention, die sich durchaus in die anti-kulinarische Tradition der literarischen Moderne einreihen läßt.

Die ersten erhaltenen Textstufen des Gedichts enthalten quasi protokollartige Aufzeichnungen von primären affektiven Impulsen, Notate eines destruktiven, gegen sich selbst gekehrten Wütens. »Solche »erste« Regungen«²⁸ sind nicht blind oder bewußtlos, eher könnte man von seismographischen Sprachaffekten sprechen, wie sie von Bachmann in der Zeit des Berlin-Aufenthalts reflektiert werden. Die Aufzeichnungen zu Literatur und Krankheit, die in die Zeit der Gedichtentstehung fallen, belegen ihr Bewußtsein für die gesellschaftlichen Gründe eines nicht »normalen« Reagierens auf eine monströse Realität. »Verrückt nur wie jeder Nichtschreibende auch, von der Anmaßung, der Gewalt, der nackten Brutalität, der Bedrohung seiner Existenz. Und die Bedrohung findet nicht statt im Krieg [...] In den traumatischen Stunden vor zwei Jahren [...].«²⁹

An der Semantik körpernahen Reagierens und am affektiven Gestus des ersten Entwurfs [Bl.Nr. 280] ist jenes Verhältnis von »Politik und Physis« abzulesen, das der Autorin in der Zeit ihres Berlin-Aufenthalts und der Vorbereitung der Büchner-Preis-Rede (1964) als Voraussetzung einer nicht-ideologischen Gesellschaftskritik erschien. »Was ich unter Politik [verstehe], hat sich herausgebildet in mir, einem [einzelnen], und nun mag das Wort hingeworfen werden zum erstenmal: nicht als ein Resultat denkender Überlegung, sondern als eines der Physis.« Damit möchte sie sagen, daß sie »nicht eines Tages alle möglichen [Theorien] vorgesetzt bekommen« habe, um sich »für die eine oder andre zu entscheiden«, »sondern auf Grund einer langen umwegigen Geschichte der Physis, das heisst, dass ein im Prozeß befindliches Körperwerk dessen Tentakel die andren [Tentakel] des gesellschaftlichen [Körpers] dauernd berührt, von ihnen abgestossen und angezogen wird« (Nachlaß, Bl.Nr. 2490).³⁰

27 Ingeborg Bachmann, Ein Ort für Zufälle. Textstufe I: Frühe Entwürfe, vgl. Anm. 13, S. 174.

28 Ingeborg Bachmann, Nachwort, Werke, Bd. I, Anm. 10, S. 620.

29 *Todesarten*-Projekt, Bd. I, Anm. 13, S. 176.

30 Zit. n. Holger Gehle, NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann, Anm. 1, S. 176.

Die ersten Entwürfe von »Keine Delikatessen« gehören im Werk Bachmanns zu den unheimlichsten sprachlichen Vorstößen in eine Zone physisch empfundener Gewalt. Die Obszönität der hinter den Supermärkten registrierten gewalttätigen Welt treibt das verstörte Ich in blasphemischen Ekel und in den Selbstvernichtungswunsch hinein. In der ersten Strophe von T₁ wird dem gesellschaftlichen Imperativ zum Konsumieren die Aufforderung entgegengesetzt, den schönen Schein der hygienischen Warenwelt – »Distanz von der Nahrung und künstliche Kühlung« – zu zerreißen. Mit einem harten Schnitt setzt die zweite Strophe ein – »Ich bin auf der Straße [...]« –, eine nächtliche Straßenszene im Dschungel der Großstadt, im Stil eines Reports hingeworfen, anstelle des anonymen »Man« in der ersten Strophe ein »Ich«, das auf der einsamen Straße die Gewalt auf sich lenkt. In der dritten Strophe – »Zuschlagen, / mich niederschlagen [...]« – wendet das Ich die Aggression gegen sich selber und setzt sich an die Stelle des geschlachteten, zur Delikatesse verwerteten Tieres.

In diesem ersten erhaltenen Entwurf, der sich gänzlich den destruktiven Impulsen und Ekelreaktionen zu überlassen scheint, ist aber auch bereits der »Weg« einer Befreiung durch die Kunst angelegt: das Ich gibt sich der Destruktivität preis, um diese geradezu physisch erfahrene Gewalt sprachlich bearbeiten zu können. Schritt für Schritt werden in den einzelnen Fassungen die unmittelbaren destruktiven Körperaffekte überwunden, ein langwieriger, widersprüchlicher Prozeß der Überwindung der Selbstvernichtungsimpulse auf der Ebene der künstlerischen Formulierung. Bereits im frühesten Entwurf ist rudimentär die Gedichtform erkennbar, eine gewisse sprachliche Kohärenz der Gewaltszenen in den drei Strophen gegeben und das für Bachmann charakteristische semantische Feld von Schlag, Schädel und Essen aktualisiert.

In T₂ (Bl.Nr. 295) erscheinen zum ersten Mal die zwei gegensätzlichen sprachlichen Felder, die dann für die Textbewegung bis zur letzten Fassung bestimmend bleiben: der Bedeutungsbereich von Konsum und Delikatessengeschäft, und damit konfrontiert der poetologische Zusammenhang einer Selbstbefragung der eigenen künstlerischen Arbeit, ein Textfeld, das meist mit »Soll ich [...]« beginnenden Fragen einsetzt. Der polemische, brüchig wirkende Duktus des Fragens bleibt in allen folgenden Schreibansätzen erhalten, ein von einzelnen Wörtern nicht loskommendes Sprechen, das im Drehen und Wenden des Wortsinns die verzweifelte Situation des schreibenden Ich preisgibt – »sol ich, / verzehren, soll ich / mich mich so verzehren, / Sol ich / ich soll, / vertzehren / es soll mich verzehren / es wird mich / es wird / ich weiss nicht, was wird«.

IV

Einen entscheidenden Schritt in der Textgenese repräsentieren die Blätter 271 und 221 (T₃): bisher lag der textkonstitutive Gegensatz in der profanen Sprache des Markts der Delikatessen auf der einen Seite, und, polemisch oder resigniert auf diese »Welt« (T₂) bezogen, in der gebrochenen, nach dem Sinn der Kunst fragenden Stimme eines Ich. Mit T₃ (271, 221) wird der Kunst-Stil selber zum Gegenstand des Gedichts. Er manifestiert sich in einer ausgesuchten Metaphorik, die zwar den repressiven Charakter des ästhetischen Diskurses benennt – »einen Gedanken gefangen nehmen, / abführen in eine erleuchtete Satzzelle« – und kritisch den luxuriösen Scheincharakter des Kunstwerks anspricht, aber, als erlesener Stil, selber die »libido dominandi« des ästhetischen Diskurses repräsentiert. Dagegen setzte sich das schreibende Ich mit seinem »kunstfernen Weg« zur Wehr, indem es »die Sprache in ihrem Innen selbst bekämpft« und so die Schuld abtragen hilft, »die jeder Diskurs der Macht erzeugt, und sei es der der Institution Kunst« (Roland Barthes).³¹ Der Bruch zwischen diesen zwei Sprachen, zwischen der künstlerischen Rhetorik und der »ungereinigten« Sprache, verläuft jetzt als neuer thematischer Gegensatz durch die weiteren Fassungen des Gedichts.

Bis zur letzten Fassung werden sowohl der aggressive, gegen den »schönen Schein« der Kunst gerichtete Gestus und die verunsichert fragende Stimme des Ich sich behaupten und einer »Erlösung« im ästhetisch ausbalancierten Kunstwerk sich widersetzen. In Fassungen, wie zum Beispiel T₄ (Bl. 377), die sprachlich wieder brüchiger und verstörter als vorangegangene Textstufen erscheinen, artikuliert sich dieser Widerstand gegen die Kunst-Form – »Sol doch« / »Sollen die andern / Ich wills // Mus ich denn, soll ich / Ich soll nicht. / Soll ich. Sollen die anderen« (Bl. 377).

Die bewußte Abwendung vom hohen Stil zu den »einfachen Worten, / die da sind (für die unterste Klasse)«, wird auf Blatt 275 (T₆) graphisch in der treppenartig nach unten führenden Wortreihe »Hunger / Schande / Tränen / und / Finsternis« umgesetzt. Diese sich auf allen Ebenen der Sprache abzeichnende Verweigerung gegen den ästhetischen Scheincharakter ließe sich auch im provokanten Festhalten einer quasi niedrigen Sprachebene nachweisen, wenn der Ausdruck »schöne(r) Schein« übergangslos und disparat zwischen »Maden« und »mag sie mitfressen wer will« gesetzt wird (T₆).

³¹ Roland Barthes, *Leçon/Lektion*, Frankfurt am Main 1988, S. 28.

V

Das Typoskript 7 (Bl. 294) bringt, allein schon am Schriftbild ablesbar, eine neue Unruhe in die auf Blatt 275 und 448 erreichte kompositorische Struktur. Der Affekt gegen den Warencharakter einer zum Kunstgewerbe gewordenen künstlerischen Scheinproduktion wird direkter zur Sprache gebracht – »verschleiern die / ergattern auf einer Auktion die Konsonanten« –, und zerfahrener und zerbrochener nehmen sich auch die »zerstörerische(n), furchtbare(n) Fragen« aus, von denen Bachmann in den Frankfurter Vorlesungen gesprochen hat.³² Zum ersten Mal werden auf Blatt 294 im Kontext dieser Fragen die Züge einer vom Schmerz bestimmten Dichter-Imago erkennbar: »Mit dem Schreibkrampf in dieser Hand, / mit dem Druck, der das Papier zerreißt [...]«.

In den folgenden Schreibansätzen bleibt der Versuch bestimmend, das »ungereinigte« Sprechen mit der künstlerischen Rhetorik in ein spannungsvolles Verhältnis zu setzen, ohne die zerfahrene Sprachbewegung in einer endgültigen Form aufzuheben. Das neben eine derartige sprachliche Maschierung der »Soll-Gesten« handschriftlich eingetragene »Wortopern« und »auf dieser Auktion / sich's erhandeln / das Wort [...], Wortgewinsel« auf Blatt 293 (T9) zeigt, wie in der Abwehr der geschlossenen ästhetischen Form der Grundimpuls gegen die ästhetizistische Vermarktung erhalten bleibt. Bevor diese Textstufe abbricht, wird noch einmal an die Straßenszene in einer früheren Fassung angeschlossen. Die provokativ unpoetische Wendung »[...] eine einsame Gegend [...] und zu teuer bezahlt«, aus T8 (Bl. 307) übernommen, akzentuiert die bereits durch die vorangegangenen Fassungen sich ziehenden sprachlichen Zeichen von Tauschwert und Warencharakter – »ergattern auf einer Auktion«, »Liebhaberwerte«, »Kredit«, »Verlust«, »diesen Schädel, der nichts mehr wert ist«.

Interessant in der mühsamen Weiterführung der Schreibansätze sind die Notate, die auf eine nicht näher identifizierbare Gewalt hinweisen, etwa in T10 (Bl. 298) zweimal die Wendung »gehörchen der Gewalt« als Textvariante, und signifikant in einer der nun folgenden Reinschriften die Ersetzung des Lexems »Kopf« durch »Schädel« in der Wendung: »Wer wird sich den Kopf zerbrechen / über so überflüssige Dinge« (T13, Bl. 306). Diese Veränderung weist, textgenetisch gesehen, auf die aggressivere Sprache der ersten Entwürfe zurück – »mich niederschlagen / diesen Schädel, der nichts mehr wert ist, / aufbrechen« –, aber der nun gefundene Ausdruck – »Wer wird sich den Schädel zerbrechen / über so überflüssige Dinge« – ist vom

³² Ingeborg Bachmann, Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung, Werke, Bd. IV, S. 184.

Ich weggerückt und auf die fragwürdige Wirkung einer kulinarischen Literatur bezogen. Denn die destruktive, traumatischen Impulsen sich überlassende Schreibbewegung gehört in dieser Fassung längst der Vergangenheit an: jetzt wird durch das Lexem »Schädel« geistesgegenwärtig die literarische Korrespondenz mit einem Kafka-Zitat hergestellt, das Ingeborg Bachmann in den Frankfurter Vorlesungen gewürdigt hatte, weil es den entschiedensten Widerspruch zu jeder modischen Todeserklärung der Literatur und die Weigerung enthält, einer übersättigten Gesellschaft »Delikatessen« zu liefern. »Es gibt einen so wundervollen Brief von Kafka, über seine Forderung an ein Buch«, mit diesen Worten leitet Ingeborg Bachmann in ihren Frankfurter Vorlesungen das Kafka-Zitat ein:

»Wenn das Buch, das wir lesen, uns nicht mit einem Faustschlag auf den Schädel weckt, wozu lesen wir dann das Buch? Damit es uns glücklich macht ...? Mein Gott, glücklich wären wir eben auch, wenn wir keine Bücher hätten, und solche Bücher, die uns glücklich machen, könnten wir zur Not selber schreiben ... Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Das glaube ich.«³³ In einer Variante der kurz vor T13 anzusetzenden Fassung (T11, Bl. 462) lag die Kafka-Anspielung bereits nahe: »Wer wird sich den Kopf zerbrechen / über so überflüssige Dinge [...] Die Bücher lassen mich gleichgültig.«

VI

Die Verweigerung des ästhetischen Scheincharakters und der »Kampf« gegen den »Mißbrauch ursprünglicher großer Leiderfahrungen« setzt im Werk Bachmanns nicht erst mit dem Gedicht »Keine Delikatessen« ein. Erinnert sei an die frühen Verse »Ich sing in den Schatten das Wort, / das täglich das Licht mir entwendet«³⁴ oder an »Reklame«, wo die »Totenstille«, ähnlich den stummen kreatürlichen Zuständen von »Hunger / Schande / Tränen / und / Finsternis«, den tagtäglichen Glücksversprechungen der Reklame entgegeng gehalten wird.³⁵ Dem Scheincharakter auf der Ebene des literarischen Werks und dessen ästhetischen Effekten – »eine Metapher staffieren«, »Lichteffekt«, »erleuchtete Satz zelle« – stellt das Gedicht kreatürliche Erfahrungen gegenüber, die das schreibende Ich mit den Erbärmlichsten in der Gesellschaft teilen will. Die Differenz zu direkt sich gesellschaftlich engagierenden Literaturprogrammen wäre darin zu sehen,

³³ Ebenda, S. 210f.

³⁴ Nachlaß, Bl.Nr. 397.

³⁵ Ingeborg Bachmann, Reklame, Werke, Bd. I, S. 114.

daß bei Bachmann von einem »Einsehn« »mit den Worten, / die da sind / (für die unterste Klasse)« die Rede ist.

Bachmanns Gedicht aktualisiert auch in den sonst auf das Soziale bezogenen Begriffen wie »Krankenstand« und »Lebenskosten« einen existentiellen Aspekt, indem auf ein Elend verwiesen wird, das sozial nicht zu lösen ist, die Misere der Krankheit und der Preis, den auch der ökonomisch Gesicherte im Leben zu zahlen hat. Die Richtung nach unten, die das Schriftbild in der zweiten Strophe mimetisch zum Ausdruck bringt, zielt auf ein kreatürliches Leiden, das nicht mit dem sozialen zusammenfällt. Die anti-idealistische Kritik des Scheincharakters der Kunst in »Keine Delikatessen« trifft sich eher mit Georg Büchner, den Paul Celan als »Dichter der Kreatur« bezeichnete: »Lenz, also Büchner, hat, ›ach, die Kunst‹, sehr verächtliche Worte für den ›Idealismus‹ und dessen ›Holzpuppen‹. Er setzt ihnen, und hier folgen die unvergeßlichen Zeilen über das ›Leben des Geringsten‹, die ›Zuckungen‹, die ›Andeutungen‹, das ›ganz feine, kaum bemerkte Mienenspiel‹ – er setzt ihnen das Natürliche und Kreatürliche entgegen.«³⁶

Die Sprache von »Keine Delikatessen« bewegt sich paradoxerweise auf das Verstummen zu. In der kunstvollen Form des Gedichts spricht ein Ich davon, sich dem »ungereinigten« Ausdruck der Verzweiflung zu überlassen. Und doch liegt in diesem Paradox eines kunstfernen Wegs, wie ihn all die Vorstufen des Gedichts vor Augen führen, die Voraussetzung des Schreibens in unserer Zeit. Die affektive Triebkraft des Ekels steht am Beginn des Schreibprozesses. Dessen destruktive Negativität wird sich von Textstufe zu Textstufe ihrer Geschichtlichkeit und poetologischen Relevanz bewußt. In dieser Form von Negativität, die man bei Thomas Bernhard auf ähnliche Weise findet wie in den späten Gedichten Paul Celans, kann man mit dem ungarischen Schriftsteller Imre Kertész die Voraussetzung der Kunst nach 1945 sehen: »Wenn die Kunst irgendeine Aufgabe hat [...] dann ist es die Aufarbeitung und Überwindung dieser kulturellen Negativität.«³⁷

So wird selbst die pointierte Negativität des »Gedichtschlusses« – »Mein Teil, es soll verloren gehen« – zugleich wieder aufgehoben in einem künstlerischen Zusammenhang. Das Gedicht erklärt im letzten Vers seinen Beitrag zur Kunst für verlustig, hat vorher das menschliche und gesellschaftliche Bezugssystem von »ich du und er sie es // wir ihr?« – gestrichen und redet doch in dieser Auslöschung zugleich einem anderen Bezugssystem das Wort. Wie universell diese andere künstlerische Kommunikation ist, die das Gedicht eröffnet, das vom Verstummen und Verlorengedenken redet, läßt sich

³⁶ Paul Celan, *Der Meridian*, vgl. Anm. 17, S. 137.

³⁷ Imre Kertész, »Das zwanzigste Jahrhundert ist eine ständige Hinrichtungsmaschine«. Imre Kertész im Gespräch mit Gerhard Moser, in: *Literatur und Kritik* 313 (1997), S. 45.

allein am Wort »verloren« zeigen. Denn das Wort »verloren gehen« führt den Dialog mit Paul Celan weiter und korrespondiert zugleich mit der Geschichte dieser Vokabel in ihrem eigenen Werk. Bei Celan hat das Wort mit seinem Verständnis von Sprache nach dem Holocaust zu tun. »Sie, die Sprache, blieb unverloren ... inmitten der Verluste.«³⁸ Ingeborg Bachmann hatte am Ende ihrer zweiten Frankfurter Vorlesung auch den Celan-Vers »nichts ist verloren« aus »Engführung« zitiert, wodurch dieser Vers das letzte Wort der Vorlesung ergab.³⁹ »Mein Teil, es soll verloren gehen«, verweist nun, freilich in der Negation, auf dieses Wort. Aber wenn der letzte Vers von »Keine Delikatessen« resignierend den eigenen Anteil an der literarischen Kommunikation zurücknehmen will, bleibt das Ich dennoch im Medium der künstlerischen Sprache »unverloren«. Der Kunst ist geholfen, aber das Ich sieht für sich keine Hilfe mehr. Es geht hier, um noch einmal auf die am Beginn zitierte Notiz vom »kunstfernen Weg zurückzukommen«, um jene »andre Selbstvernichtung ... in der Kunst«, die »dann«, wie Bachmann schreibt, »gerechtfertigt« ist, auch wenn das Ich dabei verlorengedht.

³⁸ Paul Celan, *Ansprache* anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen, vgl. Anm. 18, S. 127f.

³⁹ *Frankfurter Vorlesungen, Probleme zeitgenössischer Dichtung*, Werke, Bd. IV, S. 216.