

ihre Notizen zum Libretto: *Das Komische, mehr als das Tragische, hat seine Noten, seine nationalen.*<sup>359</sup>

Die geniale Erfindung in Bachmanns Libretto ist das Liebespaar von Luise und Wilhelm. Indem Luise sich von Wilhelm entfernt, auf unwiderstehliche Weise von dem als Mensch verkleideten Tier angezogen, erhält das *diabolisch[e] Experiment*<sup>360</sup> auf der Opernbühne eine abgründige Dramatik. *War Lieben früher einfach, / jetzt wird die Liebe schwer, / zur Wildnis von Gefühlen, / ich kenne mich nicht mehr*, singt Luise, *überwältigt und krank* in einer Liebe, der kein *guter Geist* mehr hold ist.<sup>361</sup>

Auf einem Blatt, das im Nachlaß erhalten ist, bemerkt die Autorin, daß die komische Oper hier *die Grenze des Komischen überschreitet* und der Zuschauer begreifen kann, *was hier nicht komisch ist, was der Wahrheit, die von der Komik befördert wird, als nächste Wahrheit folgt.*<sup>362</sup> So trug Bachmann in einem der dunkelsten Abschnitte ihres Lebens mit einem «dramaturgischen Geniestreich»<sup>363</sup> zur «einzigen Oper der letzten zwanzig Jahre» bei, «die den Bühnenanspruch einer Komödie für Musik ganz zu erfüllen trachtete und auf der Bühne einen breiten Erfolg verbuchen konnte».<sup>364</sup>

*Spielt die Komödien, die lachen machen / Und die zum Weinen sind*, heißt es in *Böhmen liegt am Meer*, dem Gedicht, das ihr, glaubt man ihren Worten, in der Berliner Zeit wie ein Geschenk zugefallen sei und das sie *nur weiterzugeben* hatte *an alle anderen, die nicht aufgeben zu hoffen auf das Land ihrer Verheißung.*<sup>365</sup>

*Haus, Brücke und Grund* sind in den ersten Versen die sprachlichen Bilder für einen Raum tragender Beziehungen, den das Ich wie aufatmend betritt. Die Bilder von Angekommensein und Heimat sind nach 1945, nach Krieg, Vertreibung und Vernichtung, nichts Selbstverständliches mehr. Das mehrmals wiederholte Zeitadverb *noch* ist bei Bachmann seit den Gedichten von *Die gestundete Zeit* das gestische Zeichen für die dramatisch erfahrene Zeit. Hier akzentuiert es die Bedrängtheit des Ich, den gefährdeten glücklichen Moment und die bedrohte utopische Konstruktion. Im Shakespeare-Jahr 1964 erinnern der utopische Titel des Gedichts, ein Zitat aus dem

«Wintermärchen», und sein Personal an das Werk des großen Engländers. In der Topographie des Gedichts und seinen Gestalten ist zugleich der Vielvölkerstaat der Habsburgermonarchie vergegenwärtigt, eine utopische Welt des Angrenzens an viele Sprachen und Länder in einem *Haus Österreich*, das nichts mehr mit Besitz und Macht zu tun hat, sondern ein historischer Erinnerungsraum ist: *ich erinnere mich sofort, in den Gassen von Prag und im Hafen von Triest, ich träume aufböhmisch, aufwindisch, aufbosnisch, ich war immer zu Hause in diesem Haus [...] ohne die geringste Lust, es noch einmal zu bewohnen, in seinen Besitz zu gelangen, einen Anspruch zu erheben.*<sup>366</sup>

Das Ich in Bachmanns «Böhmischem Manifest»<sup>367</sup>, wie das Gedicht mit der biblischen Losung *Kommt her, ihr Böhmen alle*, einmal genannt wurde, will ebenfalls nichts mehr für sich, hat sich zurückgenommen in ein Angrenzen an die anderen und in ein Miteinander der verschiedenen Völker und sozialen Schichten. *Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn*, heißt es, und in den Bedeutungsaspekten von *Zugrund*, *Zugrund gerichtet* und *Von Grund auf*-Wissen wird dann der dichterische Wahrheitsanspruch Ingeborg Bachmanns ausgesprochen, so selbstverständlich und notwendig, als würde nur den möglichen Assoziationen des Wortes *Grund* gefolgt. Das abschließende *und ich bin unverloren* stellt eine geheime dialogische Beziehung zu Paul Celans Wort von der «unverlorenen Sprache» in der Bremer Rede (1958) her: «Erreichbar, nah und unverloren blieb inmitten der Verluste dies eine: die Sprache. / Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem.»<sup>368</sup> An die Stelle, wo bei Celan «Sprache» steht, setzt Bachmann, mit historischem Takt dem jüdischen Opfer gegenüber, das Wort *Ich*: um den bewußt gewählten, nicht über sie verhängten Weg in den Untergang als Voraussetzung des Schreibens im Post-Holocaust zu bezeichnen – *Ich will zugrunde gehn. [...] Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf. / Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.*

Die Verbindung von zeitgeschichtlicher Repräsentanz und individueller Besonderheit in diesem Gedicht, das Zusammenfinden der Shakespeare-Referenzen mit der Welt des alten

## Böhmen liegt am Meer

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in eir. 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 ichs 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 ists ein jeder, der ist soviel wie ihh.  
Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehr.

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 unverlorer.

Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafens<sup>hären</sup>~~hären~~ 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.

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.

Nachlaß Bl. 278; Reinschrift-Typoskript, handschriftliche  
Korrekturen mit blauem Kugelschreiber. Am oberen Rand:  
«Ingeborg Bachmann [,] [inedito]»

Österreich oder die Verschränkung von Aktualität und Vergan-  
genheit im Weltgefühl, denkt man an den Alexandriner-Vers  
der barocken Vanitas-Gedichte oder an die Dichter-Imaginatio-

nen von *Narr* und *Vagant*, ist in dem schönen Wort ausgedrückt, das Thomas Bernhard seinem Romanhelden Franz-Josef Murau in «Auslöschung» in den Mund gelegt hat: Er liebe das Gedicht, weil es «so österreichisch, gleichzeitig aber so von der ganzen Welt und von der Umwelt dieser Welt durchdrungen» sei.<sup>369</sup> Dieses Österreichische findet sich nicht nur im habsburgischen Personal des Gedichts, in der melancholischen Haltung zur Welt als einer traurigen Komödie, in der sich das Ich nicht so wichtig zu nehmen brauche, sondern auch im österreichischen Idiom der weggelassenen Wortendungen bzw. Wortzusammenziehungen – für die Dichterin eine *Ausdrucksweise*, wie sie im Londoner Gespräch mit Erich Fried 1967 sagte, die *dem Inhalt des Gedichts* entspreche.<sup>370</sup>

Die große emotionale Zustimmung, die Bachmanns Werk bei den österreichischen Emigranten fand, dürfte mit der Erinnerung an die feinen Nuancen dieses österreichischen Deutsch und dessen eigentümliche Sprachmelancholie zu tun haben, vor allem aber mit der darin sich artikulierenden lebensgeschichtlichen Erfahrung. Selber aus einer Art selbstgewähltem Exil sprechend, an einem Ort der *Deutschen Zufälle*, der für sie *nach Krankheit und Tod riecht*, versucht sie, als schreibendes Ich, die Heimat im Wort zu retten. Niemals hatte sie vorher mit dieser krank machenden Härte erfahren, daß ihr der Boden unter den Füßen weggezogen worden war, wie in den Jahren, als sie das Gedicht in Berlin schrieb. Es mußte geradezu «magisch» auf diejenigen wirken, die im Zeitalter der Vernichtung das wirkliche Exil auf sich zu nehmen hatten: «geisterhaft» sah Jean Améry bei Ingeborg Bachmann eine «österreichische Literatursprache» «aus dem Bundesdeutsch» hervortauchen, mit einer ihn «betroffen machenden österreichischen Melancholie», die dem nie mehr aus dem Exil Zurückgekehrten «die seit Jahren verlorene Heimat in Erinnerung» rief.<sup>371</sup>