

# DAS VERHÄLTNISS VON LIEBE UND TOD IN INGEBORG BACHMANNS HÖRSPIEL ›DER GUTE GOTT VON MANHATTAN‹

Von Michael Klein (Innsbruck)

Im Zentrum des Interesses steht einmal weniger die Liebesgeschichte selbst als vielmehr die eigentliche Titel-Figur: der „gute Gott“. Welche Gründe hat dieser, die Liebenden zu verfolgen und sich zudem noch als „gut“ zu rechtfertigen? Und wie ist das Verhalten des Richters zu erklären, der ihn, bei aufrechter Anklage wegen Mordes, am Ende straflos entlässt? Die Antwort ergibt sich aus dem Verständnis der Titelfigur nicht als schrulligem Moralisten, sondern als intellektuellem Skeptiker sowie einer Parallelisierung des Hörspiels mit der Erzählung ›Undine geht‹. Beide Texte sind in ihrem dialektisch-komplementären Bezug aufeinander zu verstehen.

Once again not the love romance in itself but the title figure, “the good God”, is placed at the centre of interest. What are the reasons for his persecution of the lovers and in particular his justification as “good”? And how can one explain the conduct of the judge, who sets him free at the end despite the still valid charge of murder? The answer derives from an understanding of the title figure, who must not be construed as a whimsical moralist but as an intellectual sceptic; equally, the audio play should be seen as parallel to the narrative ›Undine geht‹. Both texts have to be understood through their dialectic-complementary relationship.

„Ich habe wieder recht sehnlich gewünscht daß du tod sein mögest, und ich auch ...“  
CLEMENS BRENTANO an Sophie Mereau, 18./21 August 1799

„Damals war Rosenblüthe, so hieß sie, dem bildschönen Hyazinth, so hieß er, von Herzen gut, und er hatte sie lieb zum Sterben.“  
NOVALIS, Die Lehrlinge zu Sais

Es ist keine neue Erkenntnis: Nicht die Originalität der Stoffe entscheidet über die Bedeutung eines Kunstwerks. Ihre Zahl ist vielmehr in Wirklichkeit beschränkt und lässt sich vermutlich auf wenige anthropologische Konstanten zurückführen, durch die unser Leben seit jeher in der einen oder anderen Weise bestimmt wird. Erste Begegnungen gehören dazu genauso wie Abschiede und Trennungen, das Motiv des Verlassenseins, der Einsamkeit ebenso wie die Hoffnung und die Sehnsucht und, vor allen anderen immer wieder: die Erfahrung der Liebe und unser Verhältnis zum Tod, wobei insbesondere Liebe und Tod sehr oft als Korrelaten ein und derselben Erfahrung erscheinen.

Davon, von einer leidenschaftlichen und als existentiell erlebten Liebesbeziehung und ihrem schließlichen tödlichen Ende handelt auch Ingeborg Bachmanns Hörspiel ›Der gute Gott von Manhattan‹, das letzte von insgesamt drei Originalhörspielen der Autorin, entstanden 1957.<sup>1)</sup> Die Erstausstrahlung erfolgte 1958 und im gleichen Jahr wurde die Arbeit auch mit dem bis heute renommiertesten Preis für diese Textgattung, dem „Hörspielpreis der Kriegsblinden“, ausgezeichnet. Auch wenn man weiß, dass die fünfziger und frühen sechziger Jahre die Hochzeit des deutschsprachigen Hörspiels waren – Hans Werner Richter, der Mentor der Gruppe 47, hat es einmal so formuliert: „Fast alle haben vom Rundfunk gelebt“<sup>2)</sup> – so war doch das Interesse, das diesem Hörspiel von Anfang an in der Öffentlichkeit zu Teil wurde, noch einmal etwas ganz Besonderes. Das begann bereits damit, dass schon am Tage der Ursendung, am 29. Mai 1958, zwei Sendeanstalten der ARD miteinander in Konkurrenz traten: „Aus Hamburg kam eine Gemeinschaftsproduktion des NDR mit dem Bayrischen Rundfunk in der Regie von Fritz Schröder-Jahn [...]; zur gleichen Zeit stellte auch der Südwestfunk Baden-Baden das Hörspiel in einer Realisierung durch Gert Westphal vor [...].“ Bereits ein Jahr später folgte eine weitere Inszenierung, diesmal für den ORF, unter der Regie von Axel Corti und zwölf Jahre später wurde das Hörspiel noch ein viertes Mal inszeniert, von Klaus W. Leonhard für das Schweizer Radio. 1977 schließlich folgte die bis heute letzte deutschsprachige Einstudierung des Hörspiels in der Regie von Peter Groeger für den damaligen Rundfunk der DDR.<sup>3)</sup> Wiederaufführungen, insbesondere in der Fassung der Inszenierung von Gert Westphal, der bekanntesten und wohl auch gelungensten, die auch als Hörbuch erhältlich ist<sup>4)</sup>, lassen sich regelmäßig, jährlich mindestens einmal, in einer der deutschsprachigen Rundfunkanstalten nachweisen. 1983 wurde das Hörspiel vom ORF unter die besten der Welt gereiht.<sup>5)</sup>

Aber auch als Buch, was für diese Textgattung besonders erstaunlich ist, war das Hörspiel von Anfang an außergewöhnlich erfolgreich: Die erstmals 1958 im Münchner Piper Verlag erschienene Ausgabe erreichte in weniger als zweieinhalb Jahren eine Auflage von mehr als 100.000 Exemplaren.<sup>6)</sup>

---

<sup>1)</sup> INGEBORG BACHMANN, Werke, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL u. a., 4 Bde., München und Zürich 1982 (3. Auflage 1984). – Zitiert wird auch im Folgenden nach dieser Ausgabe und zwar in Klammern nach dem Zitat. Dabei bezeichnen die römischen Ziffern die Bandzahl, die arabischen die Seitenzahl.

<sup>2)</sup> In einem Interview aus dem Jahr 1976, zit. nach IRMELA SCHNEIDER, „Fast alle haben vom Rundfunk gelebt“. Hörspiele der 50er Jahre als literarische Formen, in: JUSTUS FETSCHER, EBERHARD LÄMMERT, JÜRGEN SCHUTTE, Die Gruppe 47 (1991), S. 203–217, hier: S. 203.

<sup>3)</sup> Vgl. zu diesen Angaben: HILDE HAIDER-PREGLER, „... alles mit Worten sagen und mit Worten verschweigen können“. Zur Rezeptionsgeschichte von Ingeborg Bachmanns Hörspielen, in: MASKE und KOTHURN 43 (2000), Heft 1–3, S. 99–126, hier: S. 120f.

<sup>4)</sup> INGEBORG BACHMANN, Der gute Gott von Manhattan. Audio-CD (Dhv der Hörverlag), Neuausgabe 2005.

<sup>5)</sup> Vgl. HAIDER-PREGLER, ... alles mit Worten sagen (zit. Anm. 3), S. 120.

<sup>6)</sup> Ebenda, S. 121, Anm. 39.

Diese insgesamt und über die Jahre ganz unvergleichliche Resonanz hat natürlich ihre Gründe, Gründe, die sich aber wohl nur zu einem Teil aus der Literarizität des Textes im engeren Sinn oder einem besonders überzeugenden Inszenierungskonzept für das Hörspiel allein erklären. Der entscheidendere Grund für diesen Erfolg, so ist zu vermuten, ist ein viel einfacherer, wenn man so will auch trivialerer; er dürfte vor allem mit der vordergründigen Geschichte zusammenhängen: nämlich der schon angesprochenen unglücklichen Liebesgeschichte zwischen Jan und Jennifer als einer vermeintlichen bloßen Variante der großen unvergänglichen Liebesdramen, von denen uns die Geschichte oder die Mythologie unzählige überliefert haben, lediglich in neuem Gewand.

So jedenfalls scheint das Hörspiel, nicht zuletzt wohl auch wegen der Übermacht dieser Bilder, auf die es sich ja nicht zufällig ausdrücklich bezieht, bis heute vielfach verstanden zu werden:

FRANKIE: Für nur fünf Cents: fünf der schönsten Liebesgeschichten der Welt!

BILLY: Orpheus und Eurydike.

FRANKIE: Tristan und Isolde.

BILLY: Romeo und Julia.

FRANKIE: Abälard und Heloise

BILLY: Francesca und Paolo

(I, 294)

Dass eine derartige Rezeptionshaltung aber auch Gefahr läuft, die entscheidende Differenz zu übersehen, die ja eine solche abermalige Befassung aus künstlerischer Sicht überhaupt erst rechtfertigt, und wie diese Differenz sich möglicherweise darstellt, dem nachzufragen, dabei sollen die folgenden Anmerkungen und Überlegungen helfen.

Pointiert formuliert würde meine These lauten: Im Unterschied zu den früheren, beispielhaft zuvor genannten Liebesgeschichten, für deren ebenfalls tödliches Ende letztlich immer persönliche Missverständnisse oder gesellschaftliche Hindernisse verantwortlich gemacht werden können, versteht Ingeborg Bachmann das Verhältnis von Liebe und Tod in ihrem Hörspiel ›Der gute Gott von Manhattan‹ als notwendig komplementär.

Worum geht es? Zunächst einmal: Die Geschichte, die erzählt wird, das gilt zumal für die zentrale Liebesgeschichte zwischen Jan und Jennifer, ist alles andere als eine Geschichte mit einem realistischen Anspruch, auch wenn auf eindeutig identifizierbare topographische Namen Bezug genommen wird: Manhattan, Boston, Grand Central Bahnhof, Central Park, Harlem oder Brooklyn Bridge. Viel eher ist sie, der Form nach, so etwas wie ein Parabelspiel mit längeren lyrischen Passagen, Anlehnungen an märchenhafte Konstellationen und einer Tendenz zur symbolischen Überhöhung, weshalb es etwa auch nicht wirklich überrascht, wenn neben den menschlichen Protagonisten beispielsweise auch sprechende Eichhörnchen in das Geschehen eingreifen.

Die Rahmenhandlung des Spiels – nur wenigen Interpreten scheint im Übrigen aufzufallen, dass der Titel: ›Der gute Gott von Manhattan‹ vor allem auf diese

beziehungsweise auf die Hauptfigur des Rahmens zielt und eben nicht etwa lautet: „Die Geschichte von Jan und Jennifer“ oder ähnlich – die Rahmenhandlung bildet ein Verhör, in dem ein namenloser „Richter“ und eben der so genannte „gute Gott“ einander gegenüber sitzen, letzterer angeklagt wegen des Mordes beziehungsweise des Mordversuchs an Jan und Jennifer. Da dieser weder *diese* Tat, noch auch die schon früher von ihm begangenen „Morde“ an anderen Liebespaaren bestreitet, der „Mörder“ damit also bereits zu Beginn der Untersuchung entdeckt ist, geht es dem Richter in diesem Verhör vor allem darum, zu verstehen, d.h., sich ein Bild von den Motiven zu machen, die den „guten Gott“ zu seinen Handlungen bewegt haben.

Unterbrochen wird die Befragung immer wieder von mehr oder weniger kurzen, skizzenartigen szenischen Einblendungen, die die angesprochene Liebesgeschichte von Jan und Jennifer retrospektiv, aber chronologisch in der Weise eines analytischen Handlungsspiels erzählen: Von der ersten Begegnung der beiden in der „Unterwelt von Grand Central“ bis zu Jennifers Tod nur wenige Tage später, im 57. Stockwerk des Atlantic Hotels, durch das vom „guten Gott“ mit Hilfe der Eichhörnchen begangene Attentat. Und der Rettung Jans, weil dieser das Hotelzimmer kurz verlassen hatte, eigentlich um seine Schiffskarte zurückzugeben, die ihn ursprünglich nach Frankreich hätte zurückbringen sollen, der sich aber auf diesem Weg für kurze Zeit in einer Bar aufhält, um nach der Uhrzeit zu fragen und um zu erfahren, was während der letzten Tage, die er im Wesentlichen mit Jennifer allein im Hotel verbracht hat, auf der Welt passiert ist. Während dieser Zeit explodiert im Hotel die Bombe, die Jennifer tötet. Jan, das erfährt der Zuhörer oder Leser schon gleich zu Beginn des Verhörs vom Richter, hat New York daraufhin „noch am selben Abend“ verlassen.

Dieses Verhalten Jans, von dem der „gute Gott“ erst jetzt im Verhör durch den Richter erfährt, wird ihm im Nachhinein zur nochmaligen, endgültigen Bestätigung dafür, dass er richtig gehandelt hat: Weil dadurch wieder einmal bewiesen wurde, dass die wirkliche große, leidenschaftliche Liebe die Menschen überfordert, sie ihr nicht gewachsen sind, diese vielmehr, das wäre meine zweite aus dem Hörspiel zu folgernde These, sie selbst zerstört und, nicht bloß die gesellschaftliche Ordnung, sondern, darauf wird später noch einzugehen sein, die ganze Ordnung der Welt, wie sie nun einmal beschaffen ist, in Frage stellt:

GUTER GOTT: Ah! Sehen Sie: und dieser Mensch hatte geschworen, er werde das Schiff nicht nehmen, sondern leben und sterben mit ihr, sich Ungewißheit und Not überantworten, seine Herkunft und seine Sprache vergessen und mit ihr reden in einer neuen bis ans Ende seiner Tage. Und er nahm das Schiff, und er hat sich nicht einmal die Zeit genommen, sie zu begraben, und geht dort an Land und vergißt, daß er beim Anblick ihres zerrissenen Körpers weniger Boden unter sich fühlte als beim Anblick des Atlantik [...]. Er verdient wirklich zu leben!  
(I, 275)

Von nun an, bestärkt durch diese letzte Erfahrung, ist der „gute Gott“ auch bereit, gemeinsam mit dem Richter, der zwar seinerseits zunächst noch keinen Zusammenhang zu erkennen vermag, an der Rekonstruktion des Geschehenen mit zu arbeiten und diesem bei der Suche nach seinen Beweggründen zu helfen.

Aber kehren wir noch einmal an den Anfang zurück. Was war geschehen, wo und wie hatte es angefangen? Und warum der ‚Mord‘ am Schluss?

Jan, „ein junger Mann aus der Alten Welt“, und Jennifer, „ein junges Mädchen aus der Neuen Welt“ (I, 270), begegnen einander zum ersten Mal auf dem Grand Central Bahnhof von New York, wo sie beide gerade mit demselben Zug aus Boston angekommen sind. „Nichts Besonderes“, wie der „gute Gott“ zugibt, später aber dahingehend modifiziert: „[...] könnte man meinen, und man soll's ruhig meinen. Und doch sind es der Ort, die Stellung eines Uhrzeigers, eine unglaubliche Musik, ein zitternder Zug auf einem Schienenstrang und ein Knäuel von Menschenstimmen, die möglich machen, daß es wieder beginnt“ (I, 275f.).

Davon allerdings ist zunächst, jedenfalls bei nur oberflächlichem Hinhören, nichts zu bemerken. Die beiden machen sich mit einander bekannt; sie wissen nicht recht, was tun, weil sie sich beide in New York nicht auskennen und auch kein Hotel haben. Jan erklärt, dass er lediglich auf sein Schiff nach Europa wartet. Und so verbringen sie den Tag zusammen, noch nicht verliebt, vielleicht ein wenig miteinander flirtend, besuchen am Abend eine Bar und nehmen sich schließlich, mehr oder weniger unbeabsichtigt, eher der Not oder den Umständen angepasst – es ist bereits spät in der Nacht – ein gemeinsames Zimmer im Souterrain eines schmutzigen Stundenhotels, was vom Richter so kommentiert wird: „[...] ein kleines Abenteuer“. „Das Übliche. Nicht sehr gewissenhaft, etwas leichtfertig. Aber ein Fall wie viele Fälle“ (I, 286).

Der „gute Gott“ dagegen besteht darauf: „[...] daß es wieder einmal angefangen hatte. Von diesem Augenblick an [...] machte ich mich an die Verfolgung“ (I, 286). Und tatsächlich, wenn man genauer hinhört, wird man bereits an diesem ersten Abend ein paar wenige, aber doch befremdliche, verstörende Töne im Umgang der beiden miteinander vernehmen, die nun allerdings nicht mehr unbedingt als „normal“, schon gar nicht im Zusammenhang mit einem bloßen Abenteuer zu erklären sind. Es handelt sich dabei vielmehr um Verletzungen, die Jan Jennifer zufügt, ob um körperliche oder seelische ist nicht in immer eindeutig zu entscheiden, die aber von ihr als sehr schmerzlich empfunden werden. So klagt sie, als sie die Bar verlassen über ihre „armen Hände“ und ihre „armen, armen Schultern. Bitte, tu das nicht. Tu mir nichts.“ – Und der Zigeunerin, die ihr wenig später aus der Hand liest, erklärt sie: „Er war es. Er hat seine Nägel hineingeschlagen. Es tut noch sehr weh“ (I, 280). – Und vollends irritiert schließlich die anschließende Szene auf dem gemeinsamen Zimmer. Als Jan Jennifer, die erklärt, sich zu schämen, befiehlt: „Zieh dich aus!“ und sie darauf noch einmal ihre „armen, armen Hände“ beklagt, antwortet er ihr: „Hast du mich nicht aufgefordert zu allem? Es ist mir noch nie in den Sinn gekommen, jemand so weh zu tun“ (I, 283).

Der Richter, der noch immer nicht versteht, und moralische Bedenken seitens des „guten Gottes“ vermutet, bekommt von diesem zur Antwort: „Oh, nein. Ich habe nichts gegen die Leichtfertigen, die Gelangweilten oder Einsamen, denen Pannen unterlaufen. Das will ja nicht allein sein und sich die Zeit vertreiben“ (I, 286).

Da eine Zusage des Schifffahrtsbüros für eine Platzreservierung auf dem Schiff am nächsten Tag immer noch nicht zu bekommen ist, verbringen Jan und Jennifer auch diesen zweiten Tag zusammen und mieten sich schließlich im Atlantik Hotel ein, wobei es dem „guten Gott“ wesentlich ist, den Richter darauf aufmerksam zu machen, dass es diesmal bereits ein Zimmer im siebenten Stockwerk ist und nur deshalb nicht noch höher oben, weil ein anderes Zimmer im Augenblick nicht frei war. Aber man lässt sich immerhin vormerken.

Noch sind beide zwar um eine „Vereinbarung auf Distanz“ bemüht, wie sich der „gute Gott“ ausdrückt. Aber „diese Distanz kann nicht ganz gewahrt werden. Sie bekommt Bruchstellen. Da war zum Beispiel dieses Lachen. Ja, es fing genau genommen damit an. *finster* Mit diesem unbeschreiblichen Lächeln. Ohne Grund, meint man, lachen die.“

RICHTER: Wer lacht?

GUTER GOTT: Die, bei denen es anfängt.

RICHTER: Irrsinn.

GUTER GOTT: *heftig zustimmend* Irrsinn. Ja! Sie lachen in der Öffentlichkeit und doch unter deren Ausschluß. Oder lächeln Vorübergehende an, nur so, mit einer Andeutung, wie Verschwörer, die andere nicht wissen lassen wollen, daß die Spielregeln bald außer Kraft gesetzt werden. Dieses Lächeln steht da wie ein Fragezeichen, aber ein sehr rücksichtsloses.

RICHTER: Und wenn schon. Damit wird nichts angerichtet.

GUTER GOTT: Doch. Sie fangen an, wie ein glühendes Zigarettenende in einem Teppich, in die verkrustete Welt ein Loch zu brennen. Mit diesem unentwegten Lächeln.

RICHTER: Zur Sache!

(I, 290ff.)

Die nächsten Tage verbringen die beiden, abgesehen von kleineren Ausflügen, in diesem Zimmer und „Spielten: Liebe“, wie es der „gute Gott“ nennt: „Aber es erging ihnen beim Spiel wie beim Lachen. Sie verstießen gegen jeden vernünftigen Brauch, den man davon machen kann“, zwar „noch unter dem Gesetz. Aber nicht lange mehr. Nicht mehr lange“ (I, 292f.).

Auf einem dieser Ausflüge in den Central Park besuchen Jan und Jennifer dort ein kleines aus Brettern errichtetes Theater, in welchem die Eichhörnchen Billy und Frankie, die sich zuvor als Informanten, Boten und Helfer des „guten Gottes“ zu erkennen gegeben haben, worauf bereits hingewiesen wurde, „fünf der schönsten Liebesgeschichten der Welt“ (I, 294), so ihre Ankündigung, aufführen, wobei sie ihre Ankündigung an das Publikum lachend und spöttisch kommentierend ergänzen: „Fürchten Sie sich nicht. Sie werden viel Blut sehen, riechen und schmecken. Schreie, Schwüre – Und die Hölle!“ (I, 295).

Wieder zurück auf ihrem Zimmer, erreicht sie schließlich ein Anruf der Schifffahrtsgesellschaft, um ihnen mitzuteilen, dass jetzt ein Platz auf dem Schiff frei sei. Und zunächst scheinen beide auch bereit, die damit notwendig gewordene Trennung zu akzeptieren. Als aber Jennifer dann, wie abgesprochen, vorausgeht, während Jan noch die Hotelrechnung bezahlt, sie sich so für kurze Zeit aus den Augen verlieren, und er ihr jetzt in völliger Verzweiflung nachläuft, um sie zurückzuhalten, ihr droht: „Ich sollte dich schlagen vor allen Leuten, schlagen werde

ich dich ...“ (I, 301), wenn sie das noch einmal tue, auch wenn er sie fortschicken sollte, und Jennifer darauf reagiert: „[...] daß ich ohne Stolz bin und vergehe nach Erniedrigung; daß ich mich jetzt hinrichten ließe von dir oder wegwerfen [...]“ (I, 302), ist damit aus der Sicht des „guten Gottes“ unumkehrbar der Punkt in der Geschichte erreicht, wo den beiden nicht mehr zu helfen ist. Hatte er zu Beginn noch erklärt, „lange guten Willens“ gewesen zu sein und bereit, „ihnen jede Chance“ (I, 293) zu geben, so ist es ihm jetzt nur noch darum zu tun, den Richter davon zu überzeugen, dass er jedenfalls frei von „Mordlust“ (I, 306) gehandelt habe.

Zunächst aber kehren Jan und Jennifer wieder in ihr Hotel zurück, nehmen nunmehr ein Zimmer im dreißigsten Stockwerk, eine Höhe, die jetzt zugleich auch die bereits erreichte Abgehobenheit der beiden Liebenden verbildlicht und die der „gute Gott“ so beschreibt: „Oben ist die Luft dünner. [...]. Eine Miniaturausgabe des Alltags ist belustigend. Aus einiger Entfernung betrachtet, schrumpft der gesunde Menschenverstand ein und sieht einem Gran Stumpfsinn zum Verzweifeln ähnlich.“ Und der Richter, der langsam zu verstehen beginnt, fügt hinzu: „Die beiden hatten ihn wohl schon nicht mehr, den gesunden Menschenverstand“ (I, 303).

Dass es sich dabei, bei diesem Verständnis, nicht um die bloß philiströsen, entrüsteten oder einfach nicht verstehen(wollenden) Einschätzungen zweier älterer Männer handelt, vielmehr Jan und Jennifer ihre Situation durchaus ähnlich erleben, das lassen die beiden längeren noch verbleibenden Dialog-Passagen deutlich erkennen. So beginnt gleich die nächste Szene, zugleich die erste aus dem Zimmer des dreißigsten Stockwerks mit dem Ausruf Jennifers: „Errette mich!“ und wenige Zeilen später noch einmal: „Errette mich! Von dir und von mir.“ Und schließlich: „Glaubst du, daß wir wahnsinnig sind?“ (I, 306f.)

Noch ein letztes Mal übersiedeln Jan und Jennifer, diesmal mit Hilfe des „guten Gottes“ und seiner Eichhörnchen, in das 57. und damit letzte Stockwerk des Hotels. Als der Richter ihn fragt, warum er das getan habe, da die beiden doch seiner Meinung nach ohnehin bereits verlorenen gewesen seien, antwortet er: „Ich trieb nur die Dinge voran, die nicht mehr aufzuhalten waren.“ Und es bleibt, meine ich, für den Zuhörer durchaus unentschieden, ob das nur zynisch gemeint ist oder ob nicht tatsächlich auch Mitleid mitklingt, wenn er hinzufügt: „Dann war mir auch leid, daß sie nahezu kein Geld mehr hatten. Ich wollte ihnen ablenkende Sorgen ersparen“ (I, 313).

Wie weit sich Jan und Jennifer inzwischen tatsächlich aus jeder „Ordnung“ entfernt haben, das verdeutlicht insbesondere ihre Sprache. Beide, vor allem aber Jan, bedienen sich in ihren letzten Gesprächen, ohne zu wissen, dass sie sich schon bald verlieren werden, immer unüberhörbarer einer Metaphorik der räumlichen und zeitlichen Entgrenzung in alle Richtungen und ohne Ende, vergleichbar, einem Zustand der Ekstase, einer „unio mystica“<sup>7)</sup> von Liebe und Tod:

<sup>7)</sup> Vgl. hierzu SIGRID WEIGEL, Ingeborg Bachmann, Wien 1999, S. 213.

JENNIFER: Vergeh ich schon? Und vergeh ich nicht wegen dir?

JAN: Dann ist wenig Zeit auf der Welt. Denn wenn alles entdeckt und verformelt ist, wird die Lasur deiner geschmeidigen Augen und die blonde Haarsteppe auf deiner Haut von mir noch nicht begriffen sein. Wenn alles gewußt, geschaffen und wieder zerstört sein wird, werde ich noch verführt werden im Labyrinth deiner Blicke. Und es wird mich das Schluchzen, das deinen Atemweg heraufkommt, bestürzen wie nichts sonst.

JENNIFER: So wenig Zeit. Viel zuwenig Zeit.

JAN: Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwestetes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. Bei dir sein möchte ich bis ans Ende aller Tage und auf den Grund dieses Abgrundes kommen, in den ich stürze mit dir. Ich möchte ein Ende mit dir, ein Ende. Und eine Revolte gegen das Ende der Liebe in jedem Augenblick und bis zum Ende.

JENNIFER: Mein Ende. Sag es zu Ende.

JAN: Es ist da eine Niedertracht von Anfang an, und keine Blasphemie wird ihr Ausmaß erreichen. Was müssen wir uns vorhalten lassen mit Liebe, dieser Flammenschrift, und auslöschen sehen, wenn wir näher gekommen sind? Wer hat geschrien, daß Gott tot ist? Oder gestürzt in die Donnerhallen! Oder daß es ihn nicht gibt. Ist da nicht zuwenig verklagt in der wenigen Zeit? Reißen wir unsere Herzen aus für ein Nichts und um mit dieser jämmerlichen Klage die Leere zu füllen, und stirbst du dafür! Oh nein. Lieb mich, damit ich nicht schlafen und aufhören muß, dich zu lieben. Lieb mich, damit ein Einsehen ist. Denn warum sollte ich dich nicht festhalten, dich foltern und in dir verzweifeln können an allem? Warum soll ich mir noch vorhalten lassen, wie lang und wie oft ich dich zu halten habe, obwohl ich es immer will und dich für immer will!

Ich will dich jetzt nicht verlassen, betrügen in Traumwelten und mich betrügen lassen in Schlafwelten. Ich will, was noch niemals war: kein Ende. Und zurückbleiben wird ein Bett, an dessen einem Ende die Eisberge sich stoßen und an dessen unterem Rand jemand Feuer legt. Und zu beiden Seiten: nicht Engel, aber Dolden aus Tropen, Papageienhohn und dürre Geflechte aus Hungerland. Schlaf nicht ein, ich bitte dich.

JENNIFER: Ich werde nicht mehr schlafen. Dich nicht mehr lassen.

JAN: So komm. Ich bin mit dir und gegen alles. Die Gegenzeit beginnt.

(I, 316)

Wenn Peter Beicken, sich insbesondere auf diese Passage beziehend, meint: „Der gedankliche Schritt zur Verabsolutierung der Liebe, die Unbedingtheits-erklärungen der Liebenden, der hohe philosophische Anspruch ihrer Schicksalsentscheidungen hat im Missklang mit den verbrämten Metaphern vom Eis und Feuer etwas Gewolltes, Gekünsteltes, hohl Klingendes“, und im Anschluss daran, wohl zur Unterstützung dieser seiner Einschätzung Marcel Reich-Ranicki aus dem Jahre 1974 zitiert, der das Hörspiel als Ganzes für „heute vollkommen verblasst und streckenweise unerträglich“ hält<sup>8)</sup>, dann übersehen beide, dass hier fast ausschließlich Jan spricht, der auch sonst im ganzen Spiel durch sein nicht

<sup>8)</sup> PETER BEICKEN, Ingeborg Bachmann. Literaturwissen für Schule und Studium (= Universal Bibliothek 15225), Stuttgart 2001, S. 118. – Der dort auszugsweise zitierte Artikel von MARCEL REICH-RANICKI stammt aus der Wochenzeitung ›Die Zeit‹, vom 28. September 1974.

selten ans Phrasenhafte grenzendes Pathos charakterisiert ist. Genau dies, die Diskrepanz zwischen seinen Worten und dem Verrat am Schluss hatte ja den „guten Gott“ schon gleich zu Beginn des Verhörs empört und so in seiner Sicht der Dinge bestätigt (vgl. I, 275).

In der allerletzten Szene kommen der Richter und der „gute Gott“ noch einmal auf Jan zu sprechen:

RICHTER: Er war normal, gesund und rechtschaffen wie ein Mann, der vor dem Abendessen ein Glas in Ruhe trinkt und aus seinem Ohr das Geflüster einer Geliebten und aus seinen Nüstern den hinreißenden Geruch verscheucht hat [...]

GUTER GOTT: Er war gerettet. Die Erde hatte ihn wieder. Jetzt wird er längst zurück sein und bei schlechter Laune und mit mäßigen Ansichten lange leben. (I, 327)

Die böse-ironische Haltung, die Jan gegenüber in dieser Passage zum Ausdruck kommt, spricht, denke ich, für sich selbst und relativiert so indirekt auch dessen Sprache insgesamt. Beickens Schluss jedenfalls, „die gelegentlich überakzentuierte und angestrenzte Liebessprache ist im Kontext der fünfziger Jahre zu sehen“<sup>9)</sup> greift so gesehen zumindest zu kurz.

Unmittelbar anschließend an den oben wiedergegebenen Dialog zwischen Jan und Jennifer kommt es zu einem letzten und in gewisser Weise auch entscheidenden Gespräch – so kann man es zu diesem Zeitpunkt wegen des inzwischen erreichten weitgehenden Einverständnisses wohl nennen – zwischen dem Richter und dem „guten Gott“, in dessen Verlauf dieser sein „Glaubensbekenntnis“, wie er es ausdrücklich nennt, offen legt, um abschließend keinen Zweifel daran bestehen zu lassen, welche Überzeugung ihn zu seinen Handlungen bewegt hat. Zunächst aber versucht der Richter, offenbar ebenfalls von den Metaphern-Kaskaden Jans verstört, zu verstehen:

RICHTER: Wovon ist die Rede?

GUTER GOTT: Von einem anderen Zustand. Von einem Grenzübertritt. Von etwas, das Sie und ich nicht erwogen haben.

RICHTER: *zurückhaltend* Wir haben hier schon mit allen möglichen Fällen zu tun gehabt.

GUTER GOTT: Sie haben nur mit mir zu tun. Damit aber nichts.

RICHTER: Anmaßungen. – Wollen Sie auch behaupten, daß die Geschichte von Ellen Hay und diesem Bamfield und all den anderen, die Sie –

GUTER GOTT: Die ich? Ich?

RICHTER: Die getötet wurden, ähnlich verliebt?

GUTER GOTT: Das kann ich nicht behaupten. Jede Geschichte fand in einer anderen Sprache statt.

Bis in die Wortlosigkeit verliebte jede anders. Auch die Zeit war eine andere, in die jede getaucht war. Aber wer sich nicht damit beschäftigt hat, mag wohl Ähnlichkeit drin sehen. So wie es eine Ähnlichkeit zwischen Zweibeinern gibt. Aber alle hatten die Neigung, die natürlichen Klammern zu lösen, um dann keinen Halt mehr in der Welt zu finden. Sagt man nicht, es seien nicht immer die Mörder, sondern manchmal die Ermordeten schuldig?

RICHTER: Versuchen Sie nicht, die Dinge auf den Kopf zu stellen! Und die Worte zu verdrehen.

<sup>9)</sup> Ebenda.

GUTER GOTT: Ich versuche nichts dergleichen. Ich möchte Sie nur davon unterrichten, daß die beiden an nichts mehr glaubten und ich in gutem Glauben handelte.

RICHTER: Sie!

GUTER GOTT: Wollen Sie mein Glaubensbekenntnis? – Ich glaube an eine Ordnung für alle und für alle Tage, in der gelebt wird jeden Tag.

Ich glaube an eine große Konvention und an ihre große Macht, in der alle Gefühle und Gedanken Platz haben, und ich glaube an den Tod ihrer Widersacher. Ich glaube, daß die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als alle Ketzereien. Ich glaube, daß, wo sie aufkommt, ein Wirbel entsteht wie vor dem ersten Schöpfungstag. Ich glaube, daß die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; daß es nur weitergeht mit Schuld und mit dem Kommen vor alle Instanzen.

Ich glaube, daß die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind. Da mögen sie vielleicht unter die Sternbilder versetzt worden sein. [...] (I, 317f.)

Was danach noch folgt, der Rest, und das im Wortsinn gemeint, ist Schweigen. – Der Richter fordert den „guten Gott“ zum Gehen auf. Und als dieser fragt, was mit der Anklage sei, bekommt er zur Antwort, dass sie aufrechterhalten bleibe.

GUTER GOTT: Das Urteil? Ihren Spruch – werde ich nie erfahren? Welcher Blitz schwimmt in ihren Augen, Euer Gnaden? Mit welchem Vorbehalt fragen Sie und mit welchem antworten Sie jetzt?

Schweigen – bis zuletzt?

(I, 327)

Als er daraufhin geht, den Raum bereits verlassen hat, bestätigt der allein zurückgebliebene Richter die Frage mit einem einzigen, jetzt nur mehr vor sich hin gesprochenen: „Schweigen“.

Auf den ersten Blick, ein geradezu klassischer offener Schluss, könnte man meinen: Das Urteil wird zwar ausgesetzt, aber die Anklage bleibt aufrecht. Der Hörer/Leser ist also, indirekt, aufgerufen für sich selbst zu einer Beurteilung des Geschehenen zukommen.

Oder lässt sich vielmehr das zweimalige „Schweigen“ am Ende auch so verstehen dass damit alles gesagt ist, was gesagt werden kann und die abschließenden Fragen des „guten Gottes“ sind daher gar keine echten Fragen, sondern suchen nur die Bestätigung, die sie schließlich bekommen?

Eine erste Hilfe zum besseren Verständnis der Aussageintention, denke ich, bietet, wie oft, so auch in diesem Fall der Titel des Hörspiels. Und es wurde bereits darauf hingewiesen, dass es deshalb auf den ersten Blick verwundert, dass dieser die zentrale und leidenschaftliche Liebe zwischen Jan und Jennifer, im Unterschied zu fast allen anderen großen Liebesgeschichten der Weltliteratur, mit keinem Wort anspricht, obwohl auf diese im Spiel selbst ausdrücklich Bezug genommen wird. Stattdessen nennt der Titel von allen Figuren allein den vermeintlichen Mörder, womit offenbar auf eine differenzierte Sicht auf diese Liebesgeschichte hingewiesen wird, nämlich auf die Perspektivierung des Geschehens aus der Sicht des „guten Gottes“. Es bleibt aber die Frage: *warum* dieser Wechsel der Perspektive, und *warum* dieser Name, *warum* „gut“ und *warum* „Gott“? Und wenn der ‚Mörder‘ der

Liebenden zugleich der „gute Gott“ ist, was für ein Verständnis von Liebe verbirgt sich dann dahinter?

Nicht wenige Interpreten begnügen sich damit, diesen Beinamen als lediglich ironisch gemeint zu verstehen, als spöttische Attribuierung eines typischen Hüters der gesellschaftlichen Ordnung, des ewigen Spießers, wie er als lächerliche oder böse Karikatur auch sonst aus der Literatur vertraut ist. Aber reicht das wirklich zur Charakterisierung des „guten Gottes“ bzw. seines Verhaltens aus? Gleichet dieser nicht vielmehr einem großen Skeptiker, also einem Intellektuellen, der durchaus um „die verkrustete Welt“ (I, 291) weiß, den aber andererseits seine Einsichten in die Begrenztheit menschlicher Liebesfähigkeit – im Unterschied beispielsweise zur Liebe der Wasserfrau Undine in Ingeborg Bachmanns Erzählung ›Undine geht‹<sup>10)</sup>, – zum Zyniker haben werden lassen? Weil die Menschen zwar um die Liebe wissen, aber sie nicht leben können, vielmehr entweder an ihr zu Grunde gehen oder aber sie verraten?<sup>11)</sup>

Um sie davor zu schützen, als einzelne oder als menschliche Gemeinschaft, verfolgt der „gute Gott“ weniger die Liebenden – denen gibt er, wie er dem Richter gegenüber erklärt, vielmehr lange Zeit „jede Chance“ (I, 293), und greift erst ein, um zu beschleunigen, was nicht mehr aufzuhalten ist, d. h., wenn sie bereits verloren sind oder sich selbst verloren haben (I, 313) – als vielmehr die Liebe. Und insofern scheint es tatsächlich fraglich, ob er wirklich der ‚Mörder‘ der Liebenden ist, oder ob diese sich nicht, nachdem sie sich wieder und wieder verletzt haben, am Ende selbst töten, in dem sie sich, vollkommen freiwillig, immer weiter in immer höhere Höhen von der Erde entfernen, sich damit jeder Existenzmöglichkeit berauben und sich schließlich nur mehr den gemeinsamen Liebestod wünschen, weil sie die Endlichkeit ihrer Liebe nicht akzeptieren, nicht aushalten können – oder, wie Jan, in die „Ordnung“ zurückkehren und so überleben (I, 327).

So gesehen wäre der „gute Gott“ von Ingeborg Bachmann als eine durchaus ambivalente Figur zu verstehen, dessen Handlungen zwar sicher nicht als „gut“ zu bezeichnen sind – auch deshalb bleibt die Anklage am Ende aufrecht –, der aber andererseits auch nicht einfach als „böse“ gelten kann – weshalb er auch schließlich nicht verurteilt wird, sondern das Gericht über einen Hinterausgang verlassen darf.

Dass hinter alldem ein zutiefst und grundsätzlich skeptisches Verständnis von der Lebbarkeit der Liebe überhaupt steht, wurde bereits gesagt, ein Verständnis, das sich zugleich vollkommen und radikal von dem unterscheidet, wie es uns in den

<sup>10)</sup> Erstveröffentlicht in der Sammlung ›Das dreissigste Jahr‹, München 1961, S. 231–244. Jetzt in: Werke (zit. Anm. 1), Bd. 2, S. 253–263. – PETER VON MATT bezeichnet das Hörspiel, wie ich meine zu Recht, als das „stärkste[n] Parallelwerk“ zu der Erzählung ›Undine geht‹. DERS., Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur, München und Wien 1989, S. 246.

<sup>11)</sup> In diesem Sinne bezeichnet Undine die Menschen als „Verräter“ (II, 259) und Peter von Matt sagt von ihr: „Sie allein ist ohne Verrat. Sie ist die Chiffre, der Entwurf, die Vision eines Daseins ohne Verrat. Als eine, die selbst immer nur verraten wird, setzt sie den Maßstab für jede zu lebende Liebe und denunziert gleichzeitig jede real gelebte Liebe.“ DERS., Liebesverrat (zit. Anm. 10), S. 257.

Dichtungen früherer Jahrhunderte überliefert ist. Während die Liebe dort nämlich zumeist an den gesellschaftlichen Verhältnissen „scheitert“ und dieses Scheitern deshalb immer zugleich auch eine utopische Vorausdeutung war „auf die kommende Ordnung für alle, die neue Menschenordnung, in der alles frei und liebend bewegt, nichts mehr getrennt, gefroren, erstarrt ist“, ‚Liebe‘ also, auch als gescheiterte, immer zugleich „wesenhaft verbunden“ war „mit der Dimension der Zukunft in einem chiliastischen, auf das endgültige Ziel der Geschichte gerichteten Sinn“<sup>12)</sup>, ist dem Verständnis der Liebe bei Ingeborg Bachmann jede derartige konstruktive Perspektive fremd. Im Gegensatz zu noch klassisch-romantischen Vorstellungen „führt [sie eben] nicht zu einer neuen Ordnung über den Trümmern“, die sie verursacht hat, „in Hinsicht auf eine bessere Einrichtung der Welt“, sondern wird allein erfahren als „radikale[ ] Subversion“, „als ekstatische Erfahrung von Freiheit im Schutt und in der Asche aller Ordnung“.<sup>13)</sup>

Die Liebe Undines, die „Undine-Liebe“ wie sie von Matt auch nennt<sup>14)</sup>, ist von ihrer ganzen Intention aus darauf ausgerichtet, alle Grenzen zu überschreiten und damit alles, was außer ihr ist, zerstören zu wollen, um sich so über alle zeitlichen und endlichen Bedingungen zu erheben. Um dies zu verhindern, weil damit eben nicht lediglich irgendeine gesellschaftliche Ordnung angegriffen wird, vielmehr die Weltordnung selbst in Frage steht, braucht es zu unser aller Schutz, auch zum Schutze der Liebenden, den „guten Gott“. Undine und der „gute Gott“ wären so gesehen als zwei in dialektischer Weise aufeinander bezogene Figuren zu verstehen.

Ingeborg Bachmanns Hörspiel ›Der gute Gott von Manhattan‹, das damit von einem geradezu notwendig komplementären Verständnis des Verhältnisses von Liebe und Tod ausgeht, ließe sich so aber auch als ein existentialistisches Manifest lesen, durchaus vergleichbar der Philosophie des Absurden, wie beispielsweise Albert Camus sie in seinem Essay ›Der Mythos des Sisyphos‹ formuliert hat.

In der kurzen Dankesrede für den ihr für das Hörspiel zugesprochenen Preis der Kriegsblinden, dem vielleicht wichtigsten poetologischen Text der Autorin mit dem Titel ›Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar‹, heißt es dazu:

„[...] Denn bei allem, was wir tun, denken und fühlen, möchten wir manchmal bis zum Äußersten gehen. Der Wunsch wird in uns wach, die Grenzen zu überschreiten, die uns gesetzt sind. Nicht um mich zu widerrufen, sondern um es deutlicher zu ergänzen, möchte ich sagen: Es ist auch mir gewiß, dass wir in der Ordnung bleiben müssen. Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Daß wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; dass wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.“<sup>15)</sup>

<sup>12)</sup> Ebenda, S. 257.

<sup>13)</sup> Ebenda S. 245f.

<sup>14)</sup> Ebenda, S. 240ff.

<sup>15)</sup> BACHMANN, Werke (zit. Anm. 1), Bd. 4, S. 275–277, hier: S. 276.