

# MUND IM SCHATTEN

## Lyrisches Sprechen nach 1945 und seine Problematisierung in Ingeborg Bachmanns ›Psalm‹

Von Daniel Graf (Leipzig)

Ingeborg Bachmanns Zyklus ›Psalm‹ (1953) problematisiert die Legitimität lyrischen Sprechens nach Auschwitz und entgegnet dennoch seinem selbst gesetzten Schweigegebot. Das bedeutet nur scheinbar einen Widerspruch: In der zyklischen Textorganisation manifestiert sich eine Sprech- und Denkbewegung, die im Verstoß gegen die eigene Schweigeaufforderung umso mehr auf der ihr zugrunde liegenden Ethik beharrt. Trotzdem stellt sich unter metaphorischen und stillkritischer Perspektive die Frage nach der Angemessenheit der Gedichtssprache am je konkreten Detail.

While Ingeborg Bachmann's lyrical cycle ›Psalm‹ (1953) questions the post-Auschwitz legitimacy of lyrical language it still counters its self-imposed command of silence. This, however, amounts to an apparent contradiction only: The cyclical organisation of the text manifests a verbal and mental movement, which despite its own call for silence insists emphatically even on its underlying ethics. Nevertheless, a critical view of metaphor and style may question the adequacy of poetic diction in concrete cases.

Der Satz aus Adornos Essay über ›Kulturkritik und Gesellschaft‹ (1951), „nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch“,<sup>1)</sup> löst, allerdings mit Verzögerung,<sup>2)</sup> eine Debatte aus, in deren Verlauf Adorno selbst mehrmals zu seiner

<sup>1)</sup> Der Satz lautet im Zusammenhang: „Noch das äußerste Bewußtsein vom Verhängnis droht zum Geschwätz zu entarten. Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben.“ (THEODOR W. ADORNO, Kulturkritik und Gesellschaft, in: Soziologische Forschungen in unserer Zeit. Ein Sammelwerk. Leopold Wiese zum 75. Geburtstag, hrsg. von KARL-GUSTAV SPECHT, Köln und Opladen 1951, S. 228–241, hier: S. 241. Auch in: THEODOR W. ADORNO, Gesammelte Schriften Bd. 10.1, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1977, S. 11–30, hier: S. 30.) Der selbstreflexive Nachsatz „und das frißt auch die Erkenntnis an ...“ ist von zentraler Bedeutung, zeigt er doch, dass Adorno von Anfang an sehr viel mehr im Blick hat als die Lyrik. Die sein Diktum begründende Analyse ist demnach nicht auf eine literarische Gattung, nicht einmal auf die Kunst überhaupt beschränkt, sondern stellt die Legitimitätsfrage letztlich für jede Form von kultureller Hervorbringung.

<sup>2)</sup> Die erste schriftliche Reaktion auf Adornos These stammt m. W. von HANS MAGNUS ENZENSBERGER, Die Steine der Freiheit. In: Merkur 13 (1959), S. 770–775. Wichtige

These Stellung nimmt und sie schließlich in der ›Negativen Dialektik‹ revidiert: „Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemarterte zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben.“<sup>3)</sup> Es wäre jedoch verfehlt, würde man diese Konzession als Eingeständnis eines Irrtums verstehen, das der ursprünglichen Behauptung jede Gültigkeit abspricht. Wenn Adorno 1962 im Essay ›Engagement‹ zwar noch schreibt, den Satz, „nach Auschwitz noch Lyrik zu schreiben, sei barbarisch“, wolle er „nicht mildern“,<sup>4)</sup> er zugleich aber Hans Magnus Enzensbergers Entgegnung anerkennt, „die Dichtung müsse eben diesem Verdikt standhalten“,<sup>5)</sup> verweist das darauf, dass das Diktum von 1951 kein generelles Lyrikverbot ausspricht, sondern die Kunst auf größtmögliche Verantwortung im Bewusstsein der Geschichte verpflichtet. Insofern ist Adornos Selbstkorrektur eher Präzisierung als Negation. Die Ursprungsthese – jedenfalls die ihr immanente ethische Forderung – wird gerade nicht gelöscht. Sie bleibt als Ausgangs- und zentraler Bezugspunkt des Reflexionsvorgangs erhalten.

Adornos Auseinandersetzung mit dem eigenen Satz, der Lyrik metonymisch für jede Kunst nach 1945 fasst, lässt sich damit in gewisser Weise selbst als Paradigma verstehen. Sie ähnelt in wesentlichen Momenten der Bewegung, die eine geschichtsbewusste Lyrik der Nachkriegszeit zu vollziehen versucht. Das soll im Folgenden exemplarisch an Ingeborg Bachmanns ›Psalm‹ gezeigt werden. Der Text geht aus von einem kategorischen Schweigegebot, postuliert jedoch im Fortgang die Notwendigkeit, dagegen zu verstoßen. Dabei ist die Progression der Gedichtfolge keine Überwindung der Ausgangssatzung, sondern prozessuale Fortschreibung und Erinnerung ihrer ethischen Motivation. Trotzdem ist ›Psalm‹ zugleich ein Beispiel für die „problematische Metaphorisierung der Rede über die Nazi-Vergangenheit, die auch in Bachmanns Lyrik begegnet“.<sup>6)</sup> Die komplexe Problematik solcher Metaphorisierung<sup>7)</sup> besteht – zumal für die Literatur – insbesondere in der Gefahr einer

---

Stationen der Debatte sind dokumentiert in: *Lyrik nach Auschwitz? Adorno und die Dichter*, hrsg. von PETRA KIEDAISCH, Stuttgart 1995.

- 3) THEODOR W. ADORNO, *Negative Dialektik*, in: ADORNO, *Gesammelte Schriften* Bd. 6, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1970, S. 355.
- 4) THEODOR W. ADORNO, *Engagement*, in: ADORNO, *Gesammelte Schriften* Bd. 11 (Noten zur Literatur), hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1974, S. 409–430, hier: S. 422.
- 5) Ebenda, S. 423. Adorno bezieht sich auf den genannten Beitrag von ENZENSBERGER, *Die Steine der Freiheit* (zit. Anm. 2).
- 6) SIGRID WEIGEL, *Ingeborg Bachmann, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999, S. 79. Weigels Studie hat zuletzt zunehmend Kritik erfahren. Zumal in Bezug auf methodische Innovation und methodologische Reflexion ist die Arbeit jedoch fraglos ein Meilenstein der Bachmann-Forschung.
- 7) Die Dimension des Metaphorischen beginnt bereits da, wo vermeintlich nicht beschrieben, sondern nur benannt wird: bei Namen wie „Shoah“, „Churban“ oder „Holocaust“, die, genau genommen, selbst nicht frei von Metaphorisierung sind und eine Einordnung in historische und interpretatorische Traditionen vornehmen; vgl. JAMES E. YOUNG, *Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation*, übers. von CHRISTA SCHUENKE, Frankfurt/M. 1997 [orig. 1988], hierzu bes. S. 139–163.

Ästhetisierung des Leidens sowie in der Entrückung ins Abstrakt-Allgemeine, die jede Form von Vergleich und Archetypisierung mit sich bringt. Argumentiert James E. Young in seiner differenzierten Studie ›Beschreiben des Holocaust‹<sup>8)</sup> dennoch dahingehend, dass es trotz der offenkundigen Gefahren archetypischen Denkens letztlich wohl keine Alternative gebe, ist dies – unabhängig davon, ob man dem zustimmen wollte – ebenso wenig resultativ zu verstehen wie die Debatte um Adornos Diktum. Büchern wie dem von Young geht es gerade nicht darum, ein Ergebnis zu liefern, das als Fazit isoliert, als Quintessenz herausgelöst und womöglich gar als Alibi verwendet werden könnte. Der Wert solcher Studien besteht im Reflexions- und Sensibilisierungsprozess, der dem vermeintlichen Ergebnis im doppelten Wortsinn vorausgeht. In ähnlicher Weise sind Gedichte wie Bachmanns ›Psalm‹ keine Lösungen des von Adorno thematisierten Konflikts – eine „Lösung“ kann es nicht geben –, sondern sie aktualisieren ihn je neu als Erinnerungs-, Reflexions- und Sprachvorgang, der im Voranschreiten stets die eigenen Prämissen bedenkt.

Dem wiederum kommen die Eigenschaften zyklischer Textzusammenstellungen in besonderer Weise entgegen. Zyklen weiten das Punktuelle des Einzelgedichts zum Zeit-Raum und gestalten diesen unvermeidlich als Sprach-Bewegung. Der Prozess *des* Zyklus geht einher mit einem Prozess *im* Zyklus. Das bedeutet automatisch, dass die Einzeltexte einander wechselseitig bespiegeln und neu akzentuieren.<sup>9)</sup> Gedichtzyklen sind demnach maßgeblich geprägt durch Prozessualität und Selbstreflexivität, und zwar gegenüber dem einzelnen Gedicht in stark erhöhtem Maß.<sup>10)</sup> Zyklische Komposition, wie sie für ›Psalm‹ vorliegt und Bachmanns

<sup>8)</sup> Ebenda. Der Original-Titel *Writing and Rewriting the Holocaust* bringt das Moment der immer wieder zu erneuernden Erinnerung besser zum Ausdruck.

<sup>9)</sup> Darauf hat Norbert Altenhofer in einer exzellenten Heine-Studie schon vor etlichen Jahren hingewiesen: „Aus der doppelten, vertikal-thematischen und horizontal-konsekutiven Orientierung des Einzelgedichts entspringt zwangsläufig ein Moment der lyrischen Selbstreflexion“ (NORBERT ALTENHOFER, *Ästhetik des Arrangements*. Zu Heines „Buch der Lieder“, in: *Text + Kritik* 18/19, 4. Aufl., München 1982, S. 16–32, hier: S. 18). Altenhofers Überlegungen sind von der in den letzten Jahren stark anwachsenden Literatur zur Zyklustheorie kaum berücksichtigt worden. Nachdrücklich auf den Zusammenhang von Zyklichkeit und Selbstreflexivität aufmerksam gemacht hat aber außerdem JOACHIM SENG, *Auf den Kreis-Wegen der Dichtung. Zyklische Komposition bei Paul Celan in den Gedichtbänden bis „Sprachgitter“*, Heidelberg 1998. Als wichtige neuere Titel zur Theorie des literarischen Zyklus seien hier nur die folgenden Sammelbände genannt: *Zyklische Kompositionsformen in Georg Trakls Dichtung*, Szegeder Symposium, hrsg. von KÁROLY CSÚRI, Tübingen 1996; *Naturlyrik. Über Zyklen und Sequenzen im Werk von Annette von Droste-Hülshoff, Uhland, Lenau und Heine*, hrsg. von GERT VONHOFF, Frankfurt/M. et al. 1998; *Vom Gedicht zum Zyklus. Vom Zyklus zum Werk. Strategien der Kontinuität in der modernen und zeitgenössischen Lyrik*, hrsg. von JACQUES LAJARRIGE, Innsbruck et al. 2000; *Die Architektur der Wolken. Zyklierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von ROLF FIEGUTH und ALESSANDRO MARTINI, Bern 2005; *Der russische Gedichtzyklus. Ein Handbuch*, hrsg. von REINHARD IBLER, Heidelberg 2006.

<sup>10)</sup> Zyklen unterscheiden sich in diesen Eigenschaften eher graduell als prinzipiell von Einzelgedichten. Dass auch einzelne Gedichte – entgegen des Gattungsklischees – so etwas wie eine prozessuale Komponente haben, darauf hat zuletzt insbesondere eine Untersuchung zum narrativen Element lyrischer Texte aufmerksam gemacht (Lyrik und Narratologie. Text-

gesamtes Schreiben durchzieht, kann deshalb zum Mittel werden, Aporien und Konflikte in ihrer Komplexität wahrnehmbar zu machen und die Interdependenz der Einzelaspekte als (inter-)textuellen Verweisungszusammenhang<sup>11)</sup> zu fassen. Für ›Psalm‹ bedeutet dies eine Auseinandersetzung mit einer paradoxen Grundsituation, der auch eine engagierte Kunst nach Auschwitz nicht entkommt.<sup>12)</sup>

## Psalm

## 1

Schweigt mit mir, wie alle Glocken schweigen!  
 In der Nachgeburt der Schrecken  
 sucht das Geschmeiß nach neuer Nahrung.  
 Zur Ansicht hängt karfreitags eine Hand  
 5 am Firmament, zwei Finger fehlen ihr,  
 sie kann nicht schwören, daß alles,  
 alles nicht gewesen sei und nichts  
 sein wird. Sie taucht ins Wolkenrot,  
 entrückt die neuen Mörder  
 10 und geht frei.  
 Nachts auf dieser Erde  
 in Fenster greifen, die Linnen zurückschlagen,  
 daß der Kranken Heimlichkeit bloßliegt,  
 ein Geschwür voll Nahrung, unendliche Schmerzen  
 15 für jeden Geschmack.  
 Die Metzger halten, behandschuht,  
 den Atem der Entblößten an,  
 der Mond in der Tür fällt zu Boden,  
 laß die Scherben liegen, den Henkel ...  
 20 Alles war gerichtet für die letzte Ölung.  
 (Das Sakrament kann nicht vollzogen werden.)

## 2

Wie eitel alles ist.  
 Wälze eine Stadt heran,  
 erhebe dich aus dem Staub dieser Stadt,  
 übernimm ein Amt

---

Analysen zu deutschsprachigen Gedichten vom 16. bis zum 20. Jahrhundert, hrsg. von JÖRG SCHÖNERT, PETER HÜHN und MALTE STEIN, Berlin 2007). Gegenüber dem Einzelgedicht aber markieren und potenzieren Zyklen diese Merkmale. Prozessualität, wie ich den Begriff verwende, meint über die inhaltliche quasi-narrative Ebene hinaus vor allem auch den Sprachvorgang des Textes.

<sup>11)</sup> Mit Intertextualität ist an dieser Stelle, im Gegensatz zur üblichen Begriffsverwendung, das spezifische Korrespondenzverhältnis zwischen den Einzeltexten des Zyklus gemeint.

<sup>12)</sup> Vgl. ADORNO, Engagement (zit. Anm. 4), S. 423.

5 und verstelle dich,  
um der Bloßstellung zu entgehen.

Löse die Versprechen ein  
vor einem blinden Spiegel in der Luft,  
vor einer verschlossenen Tür im Wind.

10 Unbegangen sind die Wege auf der Steilwand des Himmels.

## 3

O Augen, an dem Sonnenspeicher Erde verbrannt,  
mit der Regenlast aller Augen beladen,  
und jetzt versponnen, verwebt  
von den tragischen Spinnen

5 der Gegenwart ...

## 4

In die Mulde meiner Stummheit  
leg ein Wort  
und zieh Wälder groß zu beiden Seiten,  
daß mein Mund

5 ganz im Schatten liegt.<sup>13)</sup>

Bachmanns ›Psalm‹ eröffnet bereits in der Eingangszeile die zentrale religiöse Isotopie-Ebene des Textes. Der Rekurs auf die Karfreitagsliturgie (das Schweigen der Glocken) fasst die historische Situation nach 1945 als Zeit umfassender Trauer. Dabei setzt das Gedicht gleich zu Beginn seinen entschiedensten Imperativ, versehen mit dem einzigen Ausrufezeichen des Zyklus. Der Vers – das bereits ist paradox – ist nachdrückliche Aufforderung zum Schweigen, deren Befolgung der Sprecher zwar für sich reklamiert („mit mir“), im Reden davon aber das eigene Schweigegebot schon wieder korrumpieren muss. Die Paradoxie verstärkt sich mit der Frage, was diesen Ausruf motiviert, der ausgerechnet das Wort „schweigen“ in rhetorisch-syntaktischer Klammerstellung verdoppelt. Das Gedicht gibt Antwort in den Folgeversen, also in erneuter Missachtung des eigenen Schweigegebots. Es sind die „Schrecken“ (V. 2) der jüngsten Vergangenheit und das ‚Entrücken‘ der Mörder (V. 9) in einer restaurativen Gegenwart, angesichts derer, ganz im Sinne von Adornos Diktum, lyrisches Sprechen seine Berechtigung verloren zu haben scheint. Und doch sind es genau diese Gründe, die eine Überwindung des Schweigens erfordern: „Solange die Mörder noch unter uns sind“, schreibt Enzensberger, „müssen wir ändern sie ausrufen“.<sup>14)</sup>

<sup>13)</sup> INGEBORG BACHMANN, Werke, Bd.1, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM und CLEMENS MÜNSTER, München und Zürich 1978, S. 54f. (Im Folgenden unter der Sigle W I.)

<sup>14)</sup> ENZENSBERGER, Die Steine der Freiheit (zit. Anm. 2), hier: S. 772.

Entsprechend verweigert Bachmanns Gedicht seinem Eingangspostulat die Gefolgschaft, um von einer Gegenwart zu reden, in der die nationalsozialistischen Mörder (V. 9) noch immer anwesend sind. Dieser Neuansatz zum Sprechen kann nur erfolgen in der Markierung der grundlegenden Differenz zu allem historischen Vorher. So wird der biblische Psalm, dessen traditionellen Versbau das Gedicht in der Eröffnungszeile noch anspielt,<sup>15)</sup> hier zum Anti-Psalm, sein Ton vom Sakralen ins Sarkastische überführt. Liturgisches Zeremoniell wird „mit beißender Ironie in eine kitschige Ansichtskartenperspektive gezwungen“ (V. 4).<sup>16)</sup> Die Relikte christreligiöser Praktiken und Symbole sind nur noch Anschauungsmaterial realgeschichtlicher Verheerung und Illustration der Fragwürdigkeit des eigenen Erlösungsversprechens. Die „zur Ansicht“ (V. 4) gebrachte Hand, wie sie biblisch für Gottes Eingreifen in die Geschichte steht, ist entstellt, weil sie in der jüngsten Vergangenheit gerade nicht eingegriffen hat, weder rettend noch strafend. Wie im mittelalterlichen Rechtssystem Meineidigen die Schwurfinger abgehackt wurden, kann die Hand Gottes<sup>17)</sup> in der Gegenwart, von der das Gedicht spricht, „nicht schwören, daß alles, | alles nicht gewesen sei“, weil sie als verstümmelte selbst Zeichen der Zerstörung ist. Sie kann aber auch deshalb nicht schwören, weil sie ohnehin ihre Glaubwürdigkeit verspielt hat, schlimmer noch: weil sie auch jetzt „die neuen Mörder“ entrückt (V. 9) und selbst jeder Rechenschaft entgeht (V. 10).

Die Auswirkungen der geschichtlichen Ereignisse betreffen sämtliche Lebensbereiche, sie sind umfassend: *alle* Glocken schweigen;<sup>18)</sup> *alles* ist eitel (▷Psalm 2◁). Das gilt auch für die historisch verursachte Pervertierung der geschilderten Welt. Wo die doppelte Verneinung „sie kann nicht schwören, daß alles, | alles nicht gewesen sei“ (V. 6f.) sich aufhebt und so jeder Verdrängungstendenz vehement widersprochen wird,<sup>19)</sup>

<sup>15)</sup> Vgl. WEIGEL, Hinterlassenschaften (zit. Anm. 6), hier: S. 163: „Hier verdoppelt sich das Titelzitat einer religiösen Liedform, indem der Text mit einem *parallelismus membrorum* einsetzt, mit jener Versform, die aus einer sprachlich-logischen Zusammengehörigkeit zweier Halbverse gebildet ist und die traditionell den Psalm kennzeichnet“. Zum biblischen Psalm und den unterschiedlichen Formen der Bezugnahme darauf in der (deutschsprachigen) Lyrik des 20. Jahrhunderts vgl. CORNELIUS HELL und WOLFGANG WIESMÜLLER: Die Psalmen – Rezeption biblischer Lyrik in Gedichten, in: Die Bibel in der deutschsprachigen Literatur des 20. Jahrhunderts, Bd. 1: Formen und Motive, hrsg. von HEINRICH SCHMIDINGER, Mainz 1999, S. 158–204.

<sup>16)</sup> ULRICH THIEM, Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Köln 1972, S. 179.

<sup>17)</sup> Vgl. JO ANN VAN VLIET, „Wie alle Glocken schweigen“: Guilt and Absolution in Ingeborg Bachmann's „Psalm“, in: Modern Austrian Literature 18 (1985), S. 121–133, hier: S. 125, sowie DIETMAR MIETH, Die „Umsetzung“ biblischer Sprache im Werk Ingeborg Bachmanns, in: Die Bibel im Verständnis der Saal, hrsg. von JOHANN HOLZNER und UDO ZEILINGER, St. Pölten und Wien 1988, S. 61–69, hier: S. 67.

<sup>18)</sup> In der Erstveröffentlichung des Zyklus aus demselben Jahr heißt es im ersten Vers noch: „Schweigt mit mir, wie alte Glocken schweigen.“, vgl. Merkur 7 (1953), Heft 10, S. 933. Ein Druckfehler oder eine frühere Version? Die korrigierte Fassung entspricht jedenfalls dem leitmotivischen Status des Wortfelds „alles“.

<sup>19)</sup> Vgl. auch SUZANNE GREUNER, Schmerzton. Musik in der Schreibweise von Ingeborg Bachmann und Anne Duden, Hamburg 1990: Die Sprache „bricht das Schweigen auf und behauptet gegen das ‚es war alles nicht‘, daß *etwas* war“ (S. 21, Hervorhebung orig.).

bleibt entsprechend das zweifache „alles“ als ein Insistieren auf dem Geschehenen. Doch hat das Gedicht eine doppelte Stoßrichtung. Es beharrt auf dem Wissen über das, was war. Und sein Zynismus richtet sich auf eine Gegenwart, in der den Verursachern der „Schrecken“ (V. 2) „nach neuer Nahrung“ (V. 3) zu suchen erlaubt wird: „sie kann nicht schwören, daß alles, | alles nicht gewesen sei und nichts | sein wird.“ Das Gedicht weist hin auf eine Dimension realer Kontinuität, wo eigentlich Zäsur sein müsste. Die Kritik an den restaurativen Verdrängungstendenzen und dem Fortleben des Nazismus wird also durch die zeitliche Doppelperspektive erst ermöglicht. Dennoch liegt im punktuellen Gemeinsamkeits-Postulat zwischen vergangenem und gegenwärtigem Geschehen auch ein Problem des Gedichts. Es wird, sozusagen gegen seinen Willen, punktuell prekär. Darauf wird gleich zurückzukommen sein.

Zunächst ein Blick auf die Zeilen 11 bis 19. Wie schon zwischen dem Eingangsvers und den Versen 2 bis 10 ein Bruch im Sprecherton verläuft, bringt die dritte Versgruppe gegenüber dem Vorigen einen weiteren Moduswechsel. Gesprochen wird nun in einer Art Optativ. Die Infinitive (V. 12) formulieren ein Programm, eine Aufgabe: Das Verheimlichte müsste bloßgelegt werden. Hinausgehend über die zynische Beobachtung der offensichtlichen Realität (zweite Versgruppe), meint das für ›Psalm‹ zentrale Motiv des Sehens also auch eines, das sichtbar macht, was den Augen entzogen werden soll. Die verdeckenden „Linnen“ des ersten ›Psalm‹-Gedichts (V. 12) stehen nicht nur klanglich in Verbindung mit den blendenden „Spinnen“ des dritten (V. 4). Demgegenüber fasst die Sprechinstanz in der Mitte von ›Psalm 1‹ im Übergang vom optatischen Modus zum faktischen „daß“ (V. 13) den Zustand einer verkehrten Gesellschaft in drastische Krankheitsbilder. Das was „bloßliegt“, ist syntaktisch aber nicht die Krankheit, sondern „der Kranken Heimlichkeit“ (V. 13). Geschwüre und unendliche Schmerzen (V. 14) als Krankheitssymptome sind also ihrerseits Indikatoren für die wahre Ursache. Die Kranken leiden an ihrer Heimlichkeit, an einer kollektiven Verdrängung.<sup>20)</sup> Beide Momente – das des Bloßliegens und das des Verschweigens – werden in der folgenden Versgruppe weitergeführt:

Die Metzger halten, behandschuht,  
den Atem der Entblößten an

Das Anhalten des Atems bringt die Entblößten endgültig zum Schweigen, verweigert ihnen die Stimme. Das Vergangene soll nicht zur Sprache kommen, das Wissen nicht zur Artikulation gelangen. Aber das Bild ist nicht nur metaphorisch zu verstehen. Neben dem Verweis auf ein Abtöten von Sprache ruft es auch die Erinnerung an die realen Morde in den nationalsozialistischen Vernichtungslagern<sup>21)</sup> hervor. Möglicherweise teilt man zudem Joachim Eberhardts

<sup>20)</sup> Hier wird das Motiv der „Nahrung“ aus Vers 3 wiederaufgenommen. Die Heimlichkeit ist Nahrung des „Geschmeißes“: Lebensgrundlage derer, die das Verdrängen brauchen, um nicht zur Rechenschaft gezogen zu werden.

<sup>21)</sup> ANDREA STOLL, Das Gedicht als Gedächtnis, in: Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft, 3. Folge, Bd. 17 (1987–1990), S. 195–210, hier: S. 205.

Interpretation, dass die „Sprache der ‚Schrecken‘ selbst“<sup>22)</sup> anklinge, wenn die beiden folgenden Verse („der Mond in der Tür fällt zu Boden, | laß die Scherben liegen, den Henkel...“) auf das Nazilied „Es zittern die morschen Knochen“ anspielten, in dem es heißt: „Wir werden weitermarschieren, | wenn alles in Scherben fällt, | denn heute gehört uns Deutschland | und morgen die ganze Welt.“<sup>23)</sup> Die Wahl des Präsens bei Bachmann wäre in diesem Zusammenhang deshalb konsequent, weil die Schreckensbilder gegenwärtig, die Metzger selbst noch präsent sind. Das Gedicht gibt dem Verdrängten wieder eine Sprache – gerade da, wo es von den Versuchen redet, die Zeugen mundtot zu machen. So gesehen, wäre es eine Qualität des Gedichts, die Schilderung des gegenwärtigen Unrechts auch transparent zu machen auf die Verbrechen der Vergangenheit. Das ist hier aber insofern heikel, als der Ausdruck ‚den Atem anhalten‘ in der Bedeutung des Tötens einen Euphemismus darstellt, der im Vergleich zu der expliziten Nennung der behandschuhten Metzger nur umso befremdlicher ist.

Von der vorletzten Versgruppe aus wird auch die Problematik einer zweiten Stelle deutlicher. Wie erläutert, kann man mit Eberhardt die These vertreten, dass das Gedicht unter anderem dadurch gegen eine Verdrängung opponiert, dass es in der Erinnerung an das Geschehene auch die Sprache der Nazis dokumentiert. Wie aber ist in diesem Zusammenhang der zweite Satz des Gedichts zu bewerten?

In der Nachgeburt der Schrecken  
sucht das Geschmeiß nach neuer Nahrung.

Die Stelle bringt einen speziellen Aspekt des Metaphern-Problems in die Diskussion. Ästhetisierung in dem Sinne, dass das Schreckliche mit schönen Bildern verdeckt würde, kann man diesen Versen sicher nicht vorhalten. Auch der Vorwurf einer Entkonkretisierung wäre nicht plausibel: Die „Nachgeburt der Schrecken“ kann in diesem Gedicht von 1953 nur die Restaurationsepoche nach 1945, „Schrecken“ nur die NS-Zeit meinen. Schwierig aber ist die Vokabel „Geschmeiß“. Wenn die ersten beiden Gedichte von ›Psalm‹ zum Hauptthema haben, dass in der Nachkriegsrestauration den Nazis wieder Fuß zu fassen gestattet wird, dann sind eben diese gemeint mit dem „Geschmeiß“, das „nach neuer Nahrung“ sucht. Das kritische Anliegen der Stelle ist offenkundig – aber auch das Riskante der Formulierung. Während das anklingende Nazilied in den Versen 18/19 als transportierte Redeweise der Metzger erkennbar ist, ist es hier die kritische Stimme des Gedichts, die die Bezeichnung „Geschmeiß“ wählt und sich damit derselben Ungeziefer-Metaphorik bedient wie die Nazis. Solches Sprechen zu reproduzieren, bleibt wohl auch dann prekär, wenn es mit sarkastischer Wucht gegen seine Urheber gewendet wird.

<sup>22)</sup> JOACHIM EBERHARDT, „Es gibt für mich keine Zitate“. Intertextualität im dichterischen Werk Ingeborg Bachmanns, Tübingen 2002, S. 159.

<sup>23)</sup> Vgl. VLIET, *Guilt and Absolution* (zit. Anm. 18), S. 125, sowie EBERHARDT, *Intertextualität* (zit. Anm. 23), S. 159, Anm. 147.



Andererseits artikuliert sich hier ein Zorn, der ein zentrales Moment des Gedichts ist und sich eben nicht, ästhetisch abgefedert, in der Form verflüchtigt. Das Gedicht, das die Konvention des Psalms zitiert, um sie dann zu verlassen, hat mit dieser doch die Vehemenz des Sprechens gemeinsam. Aus den Versen spricht geradezu apokalyptischer Zorn; der Wunsch, dass „alles“ zu „nichts“, dass die ganze Mörder-Welt zunichte gemacht werde. Aber dieser Wunsch kann keinen göttlichen Adressaten mehr haben, weil die Hand Gottes selbst diskreditiert, die Stelle Gottes zur Leerstelle geworden ist. Das wird auch am Ende noch einmal deutlich. Die religiöse Isotopie-Ebene des Textes fortführend, werden im Motiv der Scherben zwei Bildbereiche, die in der christlichen Tradition je auf letztgültige Erlösung verweisen, verschränkt und in ihrem Heilsversprechen negiert. Verweist der abgebrochene Henkel auf den für die Salbung bereitgestellten Ölkrug (V. 20), spielt das Bild des stürzenden Mondes auf die biblische Prophetie vom Weltgericht an. „Sofort nach den Tagen der großen Not“, heißt es neutestamentarisch, werde der Mond nicht mehr scheinen und die Sterne würden vom Himmel fallen (Mt 24,29). Wo aber die christliche Tradition dann das Kommen des Menschensohns und die Entscheidung über ewige Strafe oder ewiges Leben postuliert, folgt in Bachmanns Gedicht: nichts. Die drei Punkte am Ende von Vers 19 verweisen auf ein Vakuum, das Leerlaufen aller Heilserwartung.

Die letzten beiden Verse des Gedichts lassen noch einmal das Wort „alles“ und die Negationspartikel in einen Bezug treten. Das „nicht“ verneint nun explizit die Möglichkeit dessen, wofür (und worauf) innerhalb der geschilderten Szenerie „alles“ gerichtet war. Die finale Negation ist einschränkungslos, weil „niemand in der Welt, die das Gedicht evoziert, erlöst werden kann.“<sup>24</sup>) Die Ursachen sind der Sprache selbst abzuhören: Zwar lässt sich das Wort „gerichtet“ im Kontext der religiösen Topik als Allusion auf das Letzte Gericht verstehen. Unmittelbar auf die Verse 16 bis 19 folgend, macht diese Vokabel aber auch die Wortbedeutung „Hinrichtung“ vernehmbar. Weil diese dann trotz des weiteren syntaktischen Zusammenhangs nicht mehr gelöscht werden kann, sondern als (erste?) Assoziation bleibt, wird im Gedicht gerade an der Stelle, wo es Erlösungssehnsüchte expliziert, zugleich der Grund dafür hörbar, dass es eine Erlösung nicht geben kann. Wenn diese Erkenntnis schließlich in lapidarem Beamten-Ton konstatiert wird – „(Das Sakrament kann nicht vollzogen werden.)“ – dann wird damit auch der hohl gewordene katholisch-rituelle Anspruch auf Transzendenz-Erfahrung zurückgewiesen.

›Psalm 2‹ führt die Rede fort mit einem Zitat in doppelter Umkehrung. Der Schlussvers von Georg Trakls gleichnamigem Gedicht ›Psalm‹ (1. Fassung)<sup>25</sup>), „Wie eitel ist alles!“, ist bei Bachmann an den Anfang gesetzt und mit einer syntak-

<sup>24</sup>) HARTMUT SPIESECKE, Psalm des Schweigens, in: Hände voll Lilien: 80 Stimmen zum Werk von Ingeborg Bachmann, hrsg. von MAGDALENA TZANEVA, Berlin 2006, S. 149–153, hier: S. 150.

<sup>25</sup>) GEORG TRAKL, Das dichterische Werk. Auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von WALTHER KILLY und HANS SZKLENAR, München 1972, S. 200–202.

tischen Inversion versehen.<sup>26)</sup> Die Umstellung sowie die mittels Interpunktion<sup>27)</sup> markierte Überführung des Exklamatorischen ins Konstative geben dem Vers gegenüber seiner Vorlage einen lakonischen Ton, der dem Schlussvers von ›Psalm 1‹ ähnelt und in der Ersetzung des Pathetischen durch scheinbare Nüchternheit eine sarkastische Härte erhält – dies umso mehr, als im spezifischen Kontext des Gedichts auch der traditionelle Inhalt des zitierten Satzes auf den Kopf gestellt wird. Die barocke Vanitas-Formel, die Trakl seinerseits zitiert hatte, greift in Bezug auf die Bestrebungen der Restaurationsepoche nämlich gerade nicht: Anstelle von Vergänglichkeit herrscht Fortsetzung und „Beibehalt der Nazis in den höheren Ämtern“<sup>28)</sup> (vgl. V. 2–9). Umso stärker aktualisiert das Gedicht die Wortbedeutung „Hochmut“. Mit den Imperativen der Verse 2 bis 9 wird der Duktus von Brechts ›Lesebuch für Städtebewohner‹<sup>29)</sup> in eine zynische Bestandsaufnahme der Nachkriegsverhältnisse gewendet. Der grammatische Imperativ wird sozusagen zum logischen Indikativ. Die Ratschläge sind indirekte Situationsbeschreibungen, die unter Rückgriff auf biblische Motive den Zustand umfassender Pervertierung vorführen: Anstatt sich angesichts der begangenen Taten im Staub zu wälzen,<sup>30)</sup> wälzen die Akteure eine Stadt heran, aus deren Staub sie sich erheben (V. 2f.). In der Bachmann-typischen Verschränkung von Redensarten klingt dabei auch die Wendung „sich aus dem Staub machen“ an. Es ist die Flucht vor der persönlichen Verantwortung, die ausgerechnet mit der Übernahme politischer Verantwortung einhergeht:

übernimm ein Amt  
und verstelle dich,  
um der Bloßstellung zu entgehen.

Die Strategie der Camouflage ist konkret am semantisch antithetischen, morphologisch aber ähnlichen sprachlichen Material ablesbar: aktive *Verstellung*

<sup>26)</sup> Da Trakl natürlich selbst zitiert – es ist wohl *die* Barock-Formel überhaupt –, wäre die Behauptung einer Intertextualität von Bachmanns ›Psalm‹ zu Trakl wenig plausibel, wenn nicht die Bildsprache des Trakl-Textes überhaupt Bachmanns Gedicht durchziehen würde. Auf die Parallelen hat bereits LYNNE WEISSMANN HOLT, *The Relationship of Silence and Music to Language in Ingeborg Bachmann's Poetry*, Diss. Harvard 1978, S. 88, hingewiesen. Womöglich spielen der anaphorische Stil des Trakl-Textes („Es ist ein Licht... | Es ist ein Heidekrug...“) in Verbindung mit seiner Krankheits-Topik noch 1964 eine Rolle für den Beginn von Bachmanns ›Todesarten‹-Text ›Ein Ort für Zufälle‹ (INGEBORG BACHMANN, „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter Leitung von ROBERT PICHL hrsg. von MONIKA ALBRECHT und DIRK GÖTTSCHE, München und Zürich 1995, Bd. 1, S. 205–232).

<sup>27)</sup> In der Erstveröffentlichung im ›Merkur‹ (zit. Anm. 19) stand auch bei Bachmann noch ein Ausrufezeichen.

<sup>28)</sup> MIETH, „Umsetzung“ (zit. Anm. 18), S. 67.

<sup>29)</sup> BERTOLT BRECHT, *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner*, in: BRECHT, *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Frankfurt/M. 1997, S. 155–176. Auch der Schlussvers von ›Psalm 1‹ bedient sich eines für Brechts ›Lesebuch‹-Gedichte charakteristischen Verfahrens: der finale Kommentar steht in Klammern gesetzt und spielt mit dem Gestus des Beiläufigen, das dann umso gewichtiger ist.

<sup>30)</sup> Vgl. Jer 6, 26 oder Hes 27, 30.

kommt dem *Bloß*gestelltwerden zuvor. Indem das Wortfeld „Verstellung“ darüber hinaus dem Wort „Versprechen“ (V. 7) unmittelbar vorangeht, beeinflusst es dessen Konnotation und stellt das zentrale Mittel der politischen Eigenwerbung in den Zusammenhang der Täuschungs- und Ablenkungstaktik. Passend dazu ist der sprichwörtliche Blick in den Spiegel nur deshalb möglich, weil auch dessen zentrale Eigenschaft ins Gegenteil verkehrt ist. Der blinde Spiegel<sup>31)</sup> ist der, in den man noch schauen kann.<sup>32)</sup> Angesichts der geschilderten Vorgänge kann im Schlussvers nur noch einmal der Befund von ›Psalm 1‹ wiederholt, die „Uneinholbarkeit transzender Erfahrung“<sup>33)</sup> bestätigt werden: „Unbegangen sind die Wege auf der Steilwand des Himmels.“ Wird der Himmel wahrgenommen als „Steilwand“, dominiert die vertikale vollständig über die Tiefen-Dimension. Der Himmel wird in der Tat unzugänglich. So steht der längste Vers des Zyklus selbst monolithisch isoliert; eine Zeile, deren Ausdehnung gewissermaßen keine Räumlichkeit hat.

Spricht ›Psalm 2‹ die bittere Erkenntnis aus, dass, in Bezug auf die politisch-gesellschaftlichen Verantwortungsträger, der Mai '45 eben nicht alles neu gemacht hat,<sup>34)</sup> so kommt es im dritten ›Psalm‹-Gedicht unter Aufnahme des Blindheitsmotivs von ›Psalm 2‹ (V. 8) noch einmal zu einer Verschiebung der Perspektive und entsprechend zu einem Wechsel im Ton. Thematisch könnte von einer Anknüpfung an die Tradition des Klagepsalms gesprochen werden, doch ist diese Klage nicht adressiert an einen Gott, sondern an die Augen als Erkenntnisorgan. Ist zu Beginn des Gedichts noch nicht klar, wessen Augen, nicht einmal, wie viele Augenpaare gemeint sind, spricht mit dem Fortgang des Gedichts und dessen enger Beziehung zu ›Psalm 4‹ mehr und mehr dafür, das Bild als neu gewendeten Rekurs auf den Topos vom Dichter-Seher zu lesen. Dessen Erkenntnisfähigkeit, so schildert es der Text, ist in mehrfacher Hinsicht gefährdet. Augen, die verbrannt wurden (V. 1), haben von einer existenziellen Bedrohung eine unwiderrufliche Beeinträchtigung ihres Sehvermögens davongetragen. Mit Holger Pausch kann die Sonne hier als Schönheitssymbol und somit das Verbrennen der Augen als Verwundbarkeit durch Schönheit verstanden werden.<sup>35)</sup> Für diese Interpretation

<sup>31)</sup> Auch dieses Motiv findet sich schon in Trakls ›Psalm‹ (zit. Anm. 26), S. 201.

<sup>32)</sup> PETER FEHL, *Sprachkepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns*, Mainz 1970, S. 198f., hat darauf hingewiesen, dass in der 2. Auflage von Bachmanns erstem Gedichtband der Text entscheidend verändert ist (vgl. INGEBORG BACHMANN, *Die gestundete Zeit*, München 1957, S. 36–39, hier: S. 37). Fehl übersieht allerdings, dass die Änderungen für alle folgenden Ausgaben wieder rückgängig gemacht sind. Mit der zwischenzeitlichen Version der 2. Auflage hätte das Gedicht den zynischen Ton eingebüßt, aus dem sein kritisches Potential maßgeblich resultiert.

<sup>33)</sup> STOLL, *Gedicht als Gedächtnis* (zit. Anm. 22), S. 206.

<sup>34)</sup> VLIET, *Guilt and Absolution* (zit. Anm. 18) verweist als ein prominentes Beispiel auf Hans Filbinger (S. 126), der trotz bekannter Nazi-Vergangenheit baden-württembergischer Ministerpräsident werden konnte.

<sup>35)</sup> Vgl. HOLGER PAUSCH, *Ingeborg Bachmann*, Berlin 1987, S. 35f.: „Augen sind bei Ingeborg Bachmann durch Schönheit verwundbar und damit als Organ der Erkenntnis der Wahrheit behindert.“

spricht gedichtintern die Opposition von Sonne (V. 1) und Regen (V. 2): Wenn letzterer im Verszusammenhang lesbar wird als Bild der Tränen, wäre die Antithese „Sonne“ kontrapunktisch als Positivum zu verstehen. Außerdem ließen sich andere Bachmann-Texte wie beispielsweise ›An die Sonne‹<sup>36)</sup> anführen. Bachmanns Dichtung besteht auf einem Rest von Schönheit als einem Bereich, der nie mehr unabhängig von der Geschichte zu begreifen, gleichsam selbst von dieser eingeschwärzt, aber doch nicht vollständig zerstört worden ist. Noch dort, wo nur ›Dunkles zu sagen‹<sup>37)</sup> ist, beharrt Bachmanns lyrisches Ich auf der „Schönheit der Erde | und deiner Augen“,<sup>38)</sup> auch wenn diese nur noch im Modus der Negativität sagbar ist. Darin liegt das Risiko von Bachmanns Texten. In Bezug auf ›Psalm‹ gesprochen: Wie kann in diesem Zyklus überhaupt von so etwas wie einer Schönheitserfahrung die Rede sein? Andererseits muss die Stelle im Kontext betrachtet werden. Die Begegnung mit dem Schönen ist von vorneherein nur indirekt: vermittelt über den „Sonnenspeicher Erde“, sozusagen als Abglanz. Zweitens ist diese Erfahrung alles andere als erhebend. Das Ich reflektiert die Bedrohung, welche von einer Schönheit ausgeht, die Schein ist, das Sehvermögen beeinträchtigt. ›Psalm 4‹ schließlich erwünscht deshalb das genaue Gegenteil: ein Sprechen „ganz im Schatten“ (V. 5).

Dass damit ein Gegenentwurf zu einer Poetik des Hellen, nicht jedoch eine Marginalisierung der Dichterrolle gemeint ist, wird spätestens im zweiten Vers von ›Psalm 3‹ deutlich. Augen, die „mit der Regenlast *aller* Augen beladen“ sind, reklamieren für sich den gewaltigen Anspruch einer *imitatio christi*. Lyrisches Sprechen wird selbst in einer quasi-karfreitäglichen Situation angesiedelt, Dichtung durchaus topisch als Passion begriffen. Wie der Vers die Semantik von „Last“ im Partizip „beladen“ verdoppelt und mit der Wendung „Regenlast aller Augen“ das Ausmaß der Trauer in einem hyperbolischen Bild für Tränen findet, so schwergewichtig ist auch die Funktionszuweisung an die zu Beginn angerufenen Augen. Der formulierte Stellvertreteranspruch hat, wie an einigen Stellen in Bachmanns Lyrik, eine Dimension von Hybris. Doch ist dies poetologisch zugleich Ausdruck eines Bewusstseins davon, welche Verantwortung lyrisches Sprechen dieser Zeit zu tragen hat, auch welches Wagnis sie eingeht. Dies gilt paradoxerweise umso mehr, als das seinerseits hybride klassische Seher-Konzept selbst fragwürdig geworden ist. Dem sehenden Ich von ›Psalm 3‹ ist das Vertrauen in die Untrüglichkeit seines Gesichtssinns verloren gegangen. Es misstraut auch der eigenen Erkenntnis. Augen, die noch sehen, dass die „tragischen Spinnen | der Gegenwart“ auch sie verweben wollen, sind dem Gespinst noch nicht erlegen. Aber sie erkennen eben auch, dass jene (biblisch vorgeprägten)<sup>39)</sup> Spinnen es genau darauf abgesehen haben. Was so

<sup>36)</sup> W I, S. 136f.

<sup>37)</sup> W I, S. 32.

<sup>38)</sup> Ebenda.

<sup>39)</sup> WEISSMANN HOLT, Relationship (zit. Anm. 27) hat auf Jes 59, 5 hingewiesen. Das Spinnen steht dort für Trug und Verleugnung von Schuld.

für den Moment als Schreckensvision aufblitzt, ist der Gedanke, selbst eventuell nicht standhalten zu können, in der eigenen Erkenntnisfähigkeit womöglich bereits entscheidend behindert zu sein. Das Vokabular des Gedichts selbst macht die Virulenz einer solchen Gefährdung und das Perfide ihres Funktionierens erfahrbar. Kaum merklich reimt „versponnen“ (V. 3) auf die „Sonnen“ des Eingangsverses und erhält in der Folgezeile ein quasi-tautologisches Echo im Hauptwort „Spinnen“. In einem phonetisch-semantischen Paradigma wird so das Bild der „Sonnen“ unterschwellig transponiert in das ganz anders konnotierte „Spinnen“. Und wie das Verb „versponnen“ am Ende der dreigliedrigen Aufzählung der Verse 1 bis 3 klanglich eine Verknüpfung schafft zum Beginn, wird es semantisch in den „Spinnen“ verdoppelt, die Subjekt eines selbst nur appositionalen Nachsatzes zum Partizip „versponnen“ sind. Mit dem In-sich-Kreisen der abstoßenden Bilder in den Versen 3/4 und der zweistufigen Transposition des Sonnenbildes vergegenwärtigt das Gedicht selbst mit sprachlichen Mitteln die Gefahr des Eingesponnenwerdens, von dem inhaltlich die Rede ist.

Dieser Moment, in dem alptraumhaft die Furcht des lyrischen Ich aufblitzt, es könnte die eigenen Waffen gegen die „tragischen Spinnen“<sup>40)</sup> verlieren, führt unmittelbar zum Verstummen. Die Rede bricht wortwörtlich ab in der „Gegenwart“. Am Ende stehen nur drei Punkte als wortlose Deixis; ein Hinweis auf die Unvollständigkeit, ja die Unvollendbarkeit des Satzes. Ex negativo wird die Untrennbarkeit von Sehen und Sprechen erkennbar. Wo der erkennende Blick nicht mehr möglich wäre, wäre auch keine Rede mehr möglich. Nur wo den Lügengespinnten erfolgreich widerstanden wird, wo „wahre Sätze“<sup>41)</sup> gefunden werden, kann (lyrisches) Sprechen vielleicht – und in unauflösbar prekäreren Status – noch legitim sein. Den Zweifel an der eigenen Redeberechtigung schließt es notwendig mit ein.

›Psalm 4‹ ist vor diesem Hintergrund lesbar als Bitte, solche Einbrüche des Schweigens überwinden zu können. Das Gedicht ist aber vor allem auch Antwort auf das Schweigegebot vom Beginn der Textfolge.<sup>42)</sup> Darin liegt etwas Exemplarisches. Die finale Rückbindung an die Eröffnungsverse gehört zu den wichtigsten Charakteristika zyklischer Dichtung. Ob und wie dies mit der Bildlichkeit der Bezeichnung „Zyklus“ zusammenhängt und wie angemessen dessen literaturwissenschaftliche Begriffsbestimmung unter Rekurs auf die geometrische Metaphorik des

40) Ich muss gestehen, dass mir Funktion und Verwendung des Adjektivs „tragisch“ unklar sind. Ist auch diese Attribuierung sarkastisch zu verstehen? Sie ließe sich andernfalls kaum in den Gedichtkontext integrieren.

41) Vgl. Bachmanns Interview mit Joachim von Bernstorff vom 26. März 1956: „Wir müssen wahre Sätze finden, die unserer eigenen Bewußtseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen.“ In: INEBORG BACHMANN, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL und INGE VON WEIDENBAUM, München und Zürich 1983, S. 15–19, hier: S. 19.

42) REINHARD EHGARTNER, „Gelobt seist du, Niemand“. Psalmen in der deutschsprachigen Literatur nach 1945, Diss. Salzburg 1995, S. 131, spricht zu Recht von einer „zwingende[n] Korrespondenz“ zwischen Textbeginn und -ende.

Kreises ist, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden.<sup>43)</sup> Festhalten lässt sich aber, dass Zyklen eine stark ausgeprägte Tendenz aufweisen, Anfang und Ende besonders eng zu verknüpfen. Auch für Bachmanns Gedichtzyklen ist dieses Merkmal schlagend.<sup>44)</sup> In nahezu allen Fällen aber bedeutet diese Art von Wiederaufnahme bei Bachmann auch expliziten Widerspruch: Anfang und Ende stehen sich antithetisch gegenüber. Bachmanns Zyklen wären deshalb nicht adäquat beschreibbar mit der klassischen Vorstellung einer Rückkehr zum Ausgangspunkt. Aber sie überantworten diesen auch nicht der reinen Verneinung. Ihre polare Grundstruktur entfaltet vielmehr eine (in den verschiedenen Zyklen je unterschiedlich spezifizierte) Spannung zwischen dem zirkulären Prinzip des Wiederanknüpfens und dem linearen Moment einer Bewegung zur Antithese.

Der Eröffnungsvers von ›Psalm‹ ist Aufforderung zum Schweigen, sein letzter Satz (›Psalm 4‹) ist Bitte um ein Wort. Grammatisch steht beides im Imperativ, aber die Position, aus der gesprochen wird, könnte kaum unterschiedlicher sein. Die Nachdrücklichkeit aus dem ersten Psalm ist einem intimen, verletzlichen Ton gewichen. Kontrapunktisch gegen das Wortfeld „alles“ und den Plural der Anrede gesetzt, zielt die Bitte an ein Du auf *ein* Wort. Wieder wird damit auf eine Stelle aus den Prophetenbüchern angespielt (Jer 1, 9),<sup>45)</sup> doch Gott als der biblische Wortgeber ist in ›Psalm‹ zu diesem Zeitpunkt bereits verabschiedet (›Psalm 1‹). Das „leg ein Wort“ ist bei Bachmann ins Leere gesprochen. Ohne eine rational benannte, vielleicht auch nicht benennbare Rechtfertigung spricht es sich aus als ein menschlicher Impuls, dessen Äußerung jedoch keinen bestimmten Adressaten mehr hat.<sup>46)</sup> Dennoch ist die imaginierte Erfüllung als dezidiert dialogischer Vorgang gedacht: Es ist ein dem Ich in die ‚Mulde seiner Stummheit‘ gelegtes Wort, das ihm wieder Sprache gibt. In ähnlicher Weise kann das Ich von ›Ausfahrt‹ erst auf die utopische Richtungsnahme des Gedichtschlusses einschwenken, nachdem es gerufen wird.<sup>47)</sup> Und noch das späte Gedicht ›Prag Jänner 64‹ schildert die Wiedererlangung der eigenen Sehkraft als eine von außen induzierte: „Sehen, angeblickt, habe ich wieder erlernt.“

Wenn ›Psalm 4‹ in der Paradoxie des sprachlich artikulierten Schweigens bereits den Dialog als Bitte eröffnet – und zwar in der Art einer Flaschenpost, an ein undefiniertes Du –, ist dies paradigmatisch für die dialektische Spannung

<sup>43)</sup> Bereits Joachim Müller hat 1932 in einem sehr einflussreichen Aufsatz den Terminus „Zyklus“ maßgeblich über dessen Etymologie definiert (JOACHIM MÜLLER, Das zyklische Prinzip in der Lyrik, in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 20 (1932), S. 1–20). Nachdem die Forschung insbesondere seit den 80er-Jahren diesen Ansatz einer grundlegenden Kritik unterzogen hat, hat sich vor allem seit Mitte der 90er wieder mehr und mehr die Ansicht durchgesetzt, dass die geometrische Komponente der Zyklus-Bezeichnung für die Begriffsbestimmung von Bedeutung sei.

<sup>44)</sup> Ähnliches lässt sich für die Zyklen von Paul Celan ausmachen.

<sup>45)</sup> Hinweis schon bei HERMANN WEBER, An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblisch-christliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns, Essen 1986, S. 142. Weber bemerkt zu Recht: „Bei Bachmann ist durchaus offen, wer mit dem Imperativ ›leg‹ angerufen wird“ (ebenda).

<sup>46)</sup> Sehr schön gesehen bei SPIESECKE, Psalm des Schweigens (zit. Anm. 25).

<sup>47)</sup> W I, S. 28f.

innerhalb des Gedichts und innerhalb des Zyklus. Als lyrische Rede vollzieht der Text selbst, antizipatorisch und momenthaft, die Erfüllung des eigenen Wunsches, der zugleich dem uneingeschränkten Schweigegebot vom Zyklusbeginn widerspricht. Beides aber, sowohl die interne Spannung zwischen Bitte und Erfüllung als auch die zyklische Polarität zwischen Schweigepostulat und Negation, sind bis zuletzt zentriert um die Stummheit. Wer um deren Aufhebung bittet, bestätigt ihre Präsenz. Auf mehreren Ebenen zeigt das Gedicht im Moment des Widerspruchs, wie virulent das Widerrufene ist. Das geht – und daran kann man Anstoß nehmen – bei Bachmann durchaus nicht ohne (leises) Pathos vonstatten. Wenn das Sprechen dem karfreitäglichen Schweigen aller Glocken (›Psalm 1‹) begegnet, dann rückt es zwangsläufig in eine analoge Position zum Osterfest – die Glocken hören auf zu schweigen, wenn Auferstehung ist. Auferstehung durch das Wort: Die immanente Poetik von Bachmanns Lyrik greift tatsächlich derart hoch. Doch ist damit das Gegenteil einer die Geschichte überwindenden Ewigkeitserlösung gemeint.<sup>48)</sup> Sprechen existiert bei Bachmann nur noch als Komplement zur historisch verursachten Stummheit, von der es umgeben bleibt: Das unverbürgte, von einem Du erhoffte Wort liegt in der *Mulde* von Stummheit (V. 1), an die der Text den *Mund* (V. 4) auch phonetisch assoziiert. Das eine erhoffte Wort bedeutet nicht ein Bewältigen der Stummheit, sondern lediglich die Aufhebung ihrer Absolutheit: innerhalb des Schweigens auch „ein Wort“. Darin liegt die Bedeutung der Opposition zum Wortfeld „alles“. Das Schweigen soll nicht total werden.<sup>49)</sup>

Dieser Wunsch ist bescheiden und hybrid zugleich. Das eine erwünschte Wort ist die kleinstmögliche Negation uneingeschränkter Stummheit. Doch bewirkt diese Reduktion umso mehr auch eine Aufwertung, hinter der der gewaltige Anspruch sichtbar wird, den dieses Ich an das Wort und damit auch an die Autoren-Rolle stellt. Wo dieser Anspruch sich verselbstständigt und zur bloßen Dichter-Stilisierung zu verkommen droht, kann Bachmanns Lyrik ästhetizistisch wirken.<sup>50)</sup> ›Psalm‹ hingegen macht einen Zusammenhang erkennbar: Die Hypostasierung des (dichterischen) Wortes entsteht aus dem Bewusstsein der zeitgeschichtlichen Situation, der Sensibilität für die Problematik dichterischen Sprechens nach 1945. Wo der Kunst die Selbstverständlichkeit ihrer Existenzberechtigung abhanden gekommen ist,<sup>51)</sup>

<sup>48)</sup> Entsprechend markieren Bachmanns Texte auch da, wo sie wortwörtlich auf die christliche Auferstehungslehre anspielen, die grundlegende Differenz zu ihr. Im zweiten der ›Lieder von einer Insel‹ beispielsweise verweist der variierte Kehrsvers am Ende dezidiert auf die geschichtliche Situation (vgl. W I, S. 121f.).

<sup>49)</sup> Solche Hoffnung auf partielle Überwindung der Negativität steht in krassem Gegensatz zum geschichtsignoranten Positivitäts-Postulat der Zeit, wie es exemplarisch in Werner Bergengruens Gedichtsammlung ›Die heile Welt‹ (1950!) zum Ausdruck kommt.

<sup>50)</sup> Vgl. etwa ›Von einem Land, einem Fluß und den Seen VIII‹ (W I, S. 91f.).

<sup>51)</sup> So auch der Grundgedanke von Adornos ›Ästhetischer Theorie‹: „Zur Selbstverständlichkeit wurde, daß nichts, was die Kunst betrifft, mehr selbstverständlich ist, weder in ihr noch in ihrem Verhältnis zum Ganzen, nicht einmal ihr Existenzrecht“ (THEODOR W. ADORNO, Ästhetische Theorie, in: ADORNO, Gesammelte Schriften Bd. 7, hrsg. von ROLF TIEDEMANN, Frankfurt/M. 1970, S. 9).

ist dem Versuch, noch zu schreiben, tatsächlich ein unausweichlicher Zug von Hybris immanent. Der äußerste Skrupel benötigt komplementär ein Moment von Überhebung, damit überhaupt noch Sprechen möglich ist. So antizipiert der Text im utopischen Vorausentwurf die Einlösung des eigenen Wunsches, indem er seine längeren Verse funktional in Analogie zu den Wäldern (V. 3) setzt: Die Form des Gedichts legt „Wort“ (V. 2) und „Mund“ (V. 4) sozusagen in den Schatten der Zeilen 1, 3 und 5, die „zu beiden Seiten“ die rhythmisch parallelisierten<sup>52)</sup> Kurzverse begrenzen. Dabei wird die kontinuierliche Reduktion der Zeilenlängen aus ›Psalm 3‹ modifiziert in einen Wechsel von Zu- und Abnahme, im Ganzen aber der sprachliche Verknappungsprozess des Zyklus<sup>53)</sup> fortgeführt.

Zentriert um das Verstummen, nimmt der Endpunkt des Zyklus thematisch und formal Bezug auf das Eingangspostulat der Textfolge und nimmt dabei eine feine Differenzierung zwischen Schweigen und Stummheit vor. Die zyklische Entwicklung von ›Psalm‹ setzt ein mit der Schweigeaufforderung und deren performativer Missachtung, die als Kritik an einem verdrängenden Schweigen ihre eigene Begründung enthält (›Psalm 1‹). Schließt die kritische Motivation des (dichterischen) Sprechens die sarkastische Offenlegung zeittypischer Täuschungsstrategien ein (›Psalm 2‹), so setzt der Zyklus aber auch die eigene Sprache einem maximalen Skeptizismus aus, wenn die Stimme von ›Psalm 3‹ die Gefahr mitreflektiert, möglicherweise selbst im analytischen Sehvermögen beeinträchtigt werden zu können und damit einzubüßen, was überhaupt noch lyrisches Sprechen legitimieren könnte. Insofern verweist das Verstummen der Gedichtstimme auf das Wissen um die Anforderung, der sich geschichtsbewusstes Schreiben nach 1945 gegenüber sieht. In diesem Sinn bittet ›Psalm 4‹ um ein Überwindenkönnen der Stummheit, die als Bedrohung, aber auch als Maßstab ständig virulent bleibt. Das Bekenntnis zum Sprechenwollen in ›Psalm 4‹ als Antithese zum Schweigen-sollen von ›Psalm 1‹ erweist sich als polar im Sinne von „kontrapunktisch“ und „komplementär“. Der Zyklus entfaltet in Bezug auf die Sprachproblematik ein Konfliktfeld, das gerade nicht den einen Pol gegen den anderen ausspielt, sondern als Interdependenz aufeinander bezieht. Gegen ein absolutes Schweigegebot setzt Bachmanns ›Psalm‹ zum Einen die Notwendigkeit, das sich fortsetzende Unrecht anzuklagen, zum Anderen den Wunsch nach dem stets neu bedrohten Wiedererlangen von Sprache, das nichts weniger bedeutet als eine Lebensbejahung im

<sup>52)</sup> Auf die erste der jeweils drei Silben entfällt allenfalls eine Nebenbetonung, während erst die Schluss-Silbe eine echte Hebung aufweist. Auch die Verse 1 und 3 sind doppelt auftaktig lesbar, jedenfalls mit einem auch semantischen Akzent erst auf der dritten Silbe. Dadurch entsteht ein Duktus ständigen Neuansetzens. Die Stimme tastet sich gleichsam in die Verse hinein. Betont wird bezeichnenderweise erst der Beginn von Vers 5, wo – gewendet ins Ad-verbale – mit dem Wort „ganz“ doch noch einmal ein absoluter Begriff gewählt wird.

<sup>53)</sup> In den ersten drei Gedichten halbiert sich jeweils die Verszahl zum vorhergehenden Text. ›Psalm 4‹ ist das wortärmste der Gedichte. Auch das ist durchaus typisch für Bachmanns Zyklen, die – mit ganz unterschiedlichen Implikationen – häufig zum Ende hin im Gedichtumfang knapper werden.



Modus des Trotzdem.<sup>54)</sup> Dieser (doppelte) Einwand gegenüber dem Eingangsvers ist nur möglich als dessen modifizierende Aktualisierung. Er ist nicht ablösbar von seinem Ausgangs- und Bezugspunkt, dessen immanente Ethik im Moment der Entgegnung umso deutlicher präzisiert wird.

Bachmanns ›Psalm‹ ist – bei aller Problematik einzelner Textstellen – eine in hohem Maße geschichtsbewusste Auseinandersetzung mit einem ethisch-ästhetischen Diskurs, der sich zur Entstehungszeit dieses Zyklus in der öffentlichen Diskussion gerade erst zu formieren beginnt. Hinsichtlich seiner Verschränkung von Ausgangssatzung und Modifikation ist ›Psalm‹ der Debatte um Adornos Diktum, auch der von ihm selbst geführten, durchaus nicht unähnlich. Adornos Selbstkorrektur verweist nicht auf ein Fehlurteil, das zu beseitigen wäre, sondern auf die dialektische Zusammengehörigkeit beider Statements.<sup>55)</sup> Diese bietet kein isolierbares Ergebnis, keine Lösung an, sondern reklamiert die Unabdingbarkeit einer immer neuen Vergegenwärtigung. Dass die Diskussion um Adornos These über alle Entgegnungen hinaus fortgeführt wird, trägt dem Rechnung.

---

<sup>54)</sup> Dieselbe doppelte Argumentation für eine Aufhebung eines absolut werdenden Schweigens vertritt Enzensberger in der genannten Auseinandersetzung mit Adornos Diktum: das Ausrufen der Mörder einerseits (siehe oben), die existenzielle Notwendigkeit, die totale Negativität zu überwinden, andererseits. „Wenn wir weiterleben wollen“, schreibt Enzensberger, „muss dieser [Adornos] Satz widerlegt werden“ (zit. Anm. 2, S. 772). Das ist keine rhetorische Hyperbel, sondern konsequent zu Ende gedacht: Wenn nach Auschwitz nichts mehr legitim ist, was nicht totale Negativität wäre, würde dies letztlich die Illegitimität allen Lebens bedeuten.

<sup>55)</sup> Entsprechend genau formuliert Adorno: „darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben“; vgl. ADORNO, *Negative Dialektik* (zit. Anm. 3), S. 355. Die Einschränkung der Selbstkorrektur ist doppelte: Es *mag* falsch gewesen sein. Und vor allem: Der *Satz* mag falsch gewesen sein, nicht jedoch ihn zu sagen.