

Pressburger Akzente

Vorträge zur
Kultur- und
Mediengeschichte

Anke Bennholdt-Thomsen

Donaustrom und Meer.

Wasser-Landschaften
als Erinnerungs-Orte in
Ingeborg Bachmanns Werk

1



Univerzita Komenského Bratislava

Pressburger Akzente.
Vorträge zur Kultur- und Mediengeschichte an der UK Bratislava
Nr. 1 (2011)

Pressburger Akzente

Vorträge zur Kultur- und Mediengeschichte

Herausgegeben von Sabine Eickenrodt und Jozef Tancer

Nr. 1 (2011)

Institut für Germanistik, Niederlandistik und Skandinavistik
an der Philosophischen Fakultät der UK Bratislava

Die Herausgeber danken dem Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) für die Anschubfinanzierung des Projekts und einen Druckkostenzuschuss im Rahmen der Germanistischen Institutspartnerschaft zwischen der Humboldt-Universität zu Berlin und der Comenius-Universität in Bratislava.

Bibliografische Informationen

© Comenius-Universität Bratislava, Bratislava 2011

Umschlaggestaltung: Ondrej Zvalo, Bratislava
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Bindung: Typoset, s.r.o.

Alle Rechte vorbehalten

Dieses Werk, einschließlich aller seiner Teile, ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung der Herausgeber unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Printed in Slovakia

ISBN 978-80-223-3082-4

Vorwort der Herausgeber

Unter dem Titel *Pressburger Akzente* wird mit dieser ersten Nummer eine neue Schriftenreihe an der Comenius-Universität Bratislava vorgestellt, die kultur- und mediengeschichtliche Forschungsbeiträge präsentiert. Die Konzeption dieses interdisziplinär orientierten Periodikums basiert auf kulturwissenschaftlichen Gastvorträgen aus der Slowakei und deren angrenzenden Nachbarstaaten – sowie aus Deutschland. Die in den zweimal jährlich erscheinenden Heften abgedruckten Detailstudien in deutscher Sprache gehen auf Werkstattgespräche am Institut für Germanistik, Niederlandistik und Skandinavistik zurück. Sie setzen den Konsens darüber voraus, dass polyphone und hybride Sprachlandschaften einen „Gedächtnisraum“ imaginieren: im Sinne einer Wahrnehmung von Landschaften und gesellschaftlichen Sprachräumen, die als topographisch vermittelte kollektive Erinnerungsleistungen verstanden werden, als literarische, kultur- und mediengeschichtliche Konstruktionen und Fiktionalisierungen. Somit werden philosophische und literaturwissenschaftliche Fragen der Ästhetik und Poetik auf kulturelle Phänomene übertragen und die semiotische Vermittlung von Wahrnehmungsräumen und Orten in den Blick genommen.

Im Fokus des Erkenntnisinteresses steht die sprachliche Realisierung von Landschaften, deren kulturpoetische Relevanz und metaphorische Repräsentation in Texten und weiteren Medien. Geplant sind Beiträge, die sich kollektiv überlieferten und durch mediale Vermittlung imaginierten Landschaften widmen (wie z. B. der des „blauen Donau-Raums“, der „wilden Karpaten“, der „ungarischen Steppe“, der „heiligen Berge“, des „unbekannten Ostens“). Der konzeptionelle Schwerpunkt dieses neuen Periodikums liegt auf den kulturhistorischen Topoi mehrsprachiger Kommunikation und den mit ihnen verbundenen Zuschreibungen von „Landschaft“. Legitimiert wird er durch das Wissen um die Multilingualität einer Bevölkerung, die slowakische, tschechische, ungarische und deutsche Akzente setzte; sie ist mit der Geschichte Bratislavas als eines bedeutenden medialen Ortes in Zentraleuropa eng verbunden.

Wir freuen uns sehr, für die erste Nummer der *Pressburger Akzente* die Berliner Literaturwissenschaftlerin und renommierte Hölderlin- und Bachmann-Forscherin, Anke Bennholdt-Thomsen, gewonnen zu haben. Der Gastvortrag wurde im Oktober 2010 an der Comenius-Universität gehalten. Wir danken dem DAAD für die Anschubfinanzierung dieses Projekts im Rahmen der Germanistischen Institutspartnerschaft mit der HU Berlin.

Bratislava im August 2011
Sabine Eickenrodt und Jozef Tancer

Anke Bennholdt-Thomsen

Donaustrom und Meer
Wasser-Landschaften als
Erinnerungs-Orte in Ingeborg
Bachmanns Werk

Undine geht (1961), *Böhmen liegt am Meer* (1964), *Die
Geheimnisse der Prinzessin von Kagran* aus *Malina* (1971)



Comenius-Universität Bratislava, 2011

Donaustrom und Meer

Wasser-Landschaften als Erinnerungs-Orte in Ingeborg Bachmanns Werk

Undine geht (1961), *Böhmen liegt am Meer* (1964),
Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran aus *Malina* (1971)

Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin)

Seit der Entdeckung der Landschaft als eines literarischen Gegenstandes gibt es in der Literaturgeschichte berühmte Beispiele für Landschaftsdarstellung, etwa Schillers Elegie *Der Spaziergang*. Hier aber soll es um die Wasser-Landschaft gehen. Sie ist als ein spezieller Landschaftsraum zu definieren, in dem Wasser nicht nur als Meeresufer, Fluss, Teich oder See eine Rolle spielt, wie etwa in Fontanes Roman *Der Stechlin*, sondern in dem das Wasser dominant ist, so dass es den Blick anzieht und beherrscht. Nehmen wir einschlägige, unmittelbar einleuchtende Beispiele aus der Geschichte der Malerei: Auch hier ist ein Unterschied zu verzeichnen zwischen einer Landschaft, in der ein Fluss beiläufig vorkommt, und einem ihm gewidmeten Gemälde: Ich verweise auf die Wasserläufe in der niederländischen Landschaftsmalerei im Unterschied zu den namentlichen Strom-Bildern von Claude Monet und J. M. W. Turner oder auf den Unterschied zwischen den Bildern Caspar David Friedrichs *Hafen von Greifswald* und *Mönch am Meer*. In der Literaturgeschichte wäre etwa auf den Unterschied zwischen dem Gedicht *Andenken* von Friedrich Hölderlin, in dem die Garonne eine Rolle spielt, und den Strom-Gedichten von Johannes Bobrowski, etwa *Die Düna* oder *Die Memel*, hinzuweisen.

Bei den hier ausgewählten Text-Beispielen von Ingeborg Bachmann handelt es sich um märchenhafte Begegnungen am Wasser, und zwar Liebesbegegnungen zwischen Außenseiterinnen der menschlichen Gesellschaft und Männern: im ersten Fall um die monologische Erzählung *Undine geht* aus dem Sammelband *Das dreißigste Jahr*, entstanden 1956/57, zuerst abgedruckt 1961 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*,¹ im zwei-

¹ Ingeborg Bachmann: *Werke*. Hrsg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum und Clemens Münster. 4 Bde. München, Zürich 1982. Bd. 2: Erzählungen, S. 253-263. Im Folgenden zitiert als W.

ten um das ebenfalls monologisch gehaltene Gedicht *Böhmen liegt am Meer* von 1964.² Schließlich geht es um die Einlage im Roman *Malina* von 1971, betitelt *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*,³ die die Autorin selbst eine „Legende“ (TKA 3.1, 347) nennt und kursiv setzt, weil sie aus dem übrigen Erzählrahmen fällt. Der Roman gehört zu ihrem sog. *Todesartenprojekt*, das von verschiedenen Frauengestalten berichtet, die unter männlicher Autorität und Dominanz leiden, so dass sie psychisch und physisch krank und aufgezehrt werden. In der Legende wird in der dritten Person erzählt von einer Prinzessin, die zwar auch vom Tode bedroht ist, aber der Mann, dem sie begegnet, ist ihr Retter aus der Gefangenschaft, aus der Hand der Verfolger und aus einem Unwetter. In der Forschung wurde die Legende als konsequente Fortsetzung der *Undinen*-Erzählung verstanden. Alle Texte sind schon ins Slowakische übersetzt worden.⁴

Die Titel der Texte enthalten und unterstreichen Namen: Undine, Böhmen, Kagran. Dieser Befund entspricht Ingeborg Bachmanns poetologischem Programm. Ich zitiere aus der IV. Frankfurter Poetik-Vorlesung:

Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für die Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht. Diese Landkarte deckt sich nur an wenigen Stellen mit den Karten der Geographen. (W 4, 239)⁵

² Ingeborg Bachmann: *Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen*. Edition und Kommentar von Hans Höller. Frankfurt a. M. 1998, S. 95-133. Im Folgenden zitiert als: Höller.

³ Ingeborg Bachmann: „*Todesarten*“-Projekt. *Kritische Ausgabe*. Unter Leitung von Robert Pichl hrsg. von Monika Albrecht und Dirk Götsche. Bd. 1-4. München, Zürich 1995. Bd. 3.1, S. 348-357. Im Folgenden zitiert als TKA.

⁴ Ingeborg Bachmannová: *Rusalka*. In: Ingeborg Bachmannová: *Tridsiaty rok*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1967, S. 159-168 (übersetzt von Perla Bžochová); Ingeborg Bachmannová: *Čechy ležia pri mori*. In: Ingeborg Bachmannová: *Odročený čas*. Bratislava. Slovenský spisovateľ 1986, S. 529-530 (übersetzt von Ján Štrasser und Peter Zajac); Ingeborg Bachmannová: *Malina*. In: Ingeborg Bachmannová: *Odročený čas*. Bratislava. Slovenský spisovateľ 1986, S. 223-475 (übersetzt von Viera Juríčková).

⁵ Hinweis bei Heinrich Kaulen: *Zwischen Engagement und Kunstautonomie. Ingeborg Bachmanns letzter Gedichtzyklus. Vier Gedichte* (1968). In: *DVJs* 65 (1991), S. 755-777; hier: S. 774.

Die Texte gelten in zwei Fällen genau bestimmbarer Lokalitäten im „Gedächtnisraum Mitteleuropa“, nämlich insbesondere zwei Flüssen, der Moldau als Kennzeichen der Stadt-Landschaft Prag und der Donau-Landschaft bei Bratislava. In *Undine geht* wird zwar die Donau u. a. genannt, die Wasser-Landschaft bleibt aber allgemeiner, unbestimmter, insofern sie die elementare Herkunft des Wasserwesens betrifft, das den Monolog spricht. Sie impliziert Ströme und Meere. Ich zitiere aus der Erzählung:

Ich liebe das Wasser, seine dichte Durchsichtigkeit, das Grün im Wasser und die sprachlosen Geschöpfe (und so sprachlos bin auch ich bald!), mein Haar unter ihnen, in ihm, dem gerechten Wasser, dem gleichgültigen Spiegel, der es mir verbietet, euch anders zu sehen. Die nasse Grenze zwischen mir und mir ...

[...]; wenn ich eines Tages freikam aus der Liebe, mußte ich zurück ins Wasser gehen, in dieses Element, in dem niemand sich ein Nest baut, sich ein Dach aufzieht über Balken, sich bedeckt mit einer Plane. Nirgendwo sein, nirgendwo bleiben. Tauchen, ruhen, sich ohne Aufwand von Kraft bewegen – und eines Tages sich besinnen, wieder auftauchen, durch eine Lichtung gehen, *ihm* sehen und „Hans“ sagen. [...]

Einen Fehler immer wiederholen, den einen machen, mit dem man ausgezeichnet ist.

Und was hilft's dann, mit allen Wassern gewaschen zu sein, mit den Wassern der Donau und des Rheins, mit denen des Tiber und des Nils, den hellen Wassern der Eismeere, den tintigen Wassern der Hochsee und der zaubrischen Tümpel?

(W 2, 254 f.)

Entscheidend ist, dass das Wasser in allen drei Fällen, was die Malerei gar nicht leisten kann, aktiver Teilhaber am jeweiligen Geschehen bzw. an der jeweiligen Situation ist, Antrieb, Movers dessen, was die Sprache thematisiert, auch wenn es, wie in der Erzählung, Folie bleibt. Flüsse dienen seit der Antike dank ihrer Bewegung im Raum als Veranschaulichung von Zeit. Die Zeit, um die es in diesen Landschaften geht, ist in erster Linie die Vergangenheit. Die literarischen Lokalisierungen setzen den Faktor Erinnerung voraus. Nur dank der Erinnerung an sie als Garanten bestimmter Erlebnisse haben diese Orte individuelle und kollektive Bedeutung erlangt. Sogar die Wassergegend im Roman ist erinnerungsbedingt, wie sich zeigen wird. Die mit der Erinnerung verbundene Perspektive des Rückblicks und damit Fixierung auf Vergangenes wird aber dadurch grundsätzlich relativiert, dass alle drei Texte Grenzen thematisieren, und zwar solche, die es noch nicht gibt (TKA 3.1, 348, Z.11 u. 352, Z.15 f.), und solche, die zu überwinden, zu überschreiten sind. Undine formuliert es programmatisch:

Ich habe keinen Unterhalt gebraucht, keine Beteuerung und Versicherung, nur Luft, Nachtluft, Küstenluft, Grenzluft, um immer wieder Atem holen zu können für neue Worte [...]. (W 2, 254)

Vordergründig besteht eine Verwandtschaft zwischen den beiden märchenhaften Texten von Undine und der Prinzessin dadurch, dass die Grenzüberschreitung räumlich ganz natürlich als Über-die-Ufer-Treten des Wassers gestaltet wird. Einmal ist sie positiv konnotiert, einmal negativ. Ich zitiere aus *Undine geht*:

Dann sind alle Wasser über die Ufer getreten, die Flüsse haben sich erhoben, die Seerosen sind gleich hundertweis erblüht und ertrunken, und das Meer war ein machtvoller Seufzer, es schlug, schlug und rannte und rollte gegen die Erde an, daß seine Lefzen triefen von weißem Schaum. (W 2, 259)

In der Legende ist eine Überschwemmungslandschaft sogar die Voraussetzung für die „wahre“ Liebesbegegnung der Prinzessin mit dem Fremden. Dabei handelt es sich um die Flussauen bei Bratislava, was mich motiviert hat, hier diesen Text zu erörtern.

Als sie das freie Land gewann, ritt sie viele Tage und Nächte lang stromaufwärts, bis sie in eine Gegend kam, wo der Strom sich verlor in unzählige, nach allen Richtungen sich teilende Nebenarme. Sie geriet in einen einzigen Morast, überwachsen von krüppeligen Weidenbüschen. [...] Am Himmel war ein rauchiger Fleck, aber nichts war von den blauen Höhenzügen des Landes der Prinzessin zu sehen. Sie wußte nicht, wo sie war, sie kannte nicht die Thebener Höhen, die Ausläufer der Karpaten, die alle namenlos waren, und sie sah nicht die March, die sich hier in die Donau stiehlt, und noch weniger wußte sie, daß hier einmal eine Grenze durchs Wasser gezogen würde, zwischen zwei Ländern mit Namen. Denn es gab damals keine Länder und keine Grenzen dazu.

Auf einer Schotterbank war sie von ihrem Rappen gestiegen, der nicht mehr weiterkonnte, sie sah die Fluten schlammig und schlammiger werden und fürchtete sich, weil es das Anzeichen für Hochwasser ist, sie sah keinen Ausweg mehr aus der befremdlichen Landschaft, die nur aus Weiden, aus Wind und aus Wasser war, [...].
(TKA 3.1, 351f.; kursiv i. Orig.)

Es ist der Fremde, der die Elemente schließlich zum Schweigen bringt (ebd., 354). Die Überschwemmung bietet das Datum, das ein Vorher und ein Nachher zu unterscheiden ermöglicht, das eine Veränderung bzw. Umkehr bewirkt. Sie verweist als räumliches Phänomen auch auf die Grenzen zwischen den Zeiten. Erinnert wird an einen bestimmten Ort um der Gegenwart und der Zukunft willen.

I.

Ich beginne mit der privaten, d.h. biographischen Erinnerungsvalenz der Wasser-Landschaften in chronologischer Folge: *ondine* hieß das Boot, das Ingeborg Bachmann im August 1953 zu Hans Werner Henze auf die italienische Insel Ischia bringen sollte.⁶ Von Februar bis August 1956 lebte die Autorin bei Henze in Neapel. Dieser schrieb im selben Jahr an der Musik für das Ballett *Undine*. Zur Premiere in London 1958, deren Bühnenbild eine italienische Küstenlandschaft zum Hintergrund hatte, von der Gegend um Neapel eingefärbt, erschien Bachmann in einer Meermädchen-Aufmachung, wie Henze sie im Brief vom 24.12.1956 denn auch „mein Undinchen“ genannt hatte.⁷ Diese Selbststilisierung entspricht dem Xenion von Johannes Bobrowski, das er auf Ingeborg Bachmann als Teilnehmerin der Gruppe 47 schrieb, publiziert 1964, in dem er sie ausdrücklich als „Undine“ bezeichnet:

Einige kommen vom Wasser, und die aus der Luft, und die
leben
sonst in Wäldern – das ist alles für Tage nun hier,
redend in ihren Sprachen und schweigend mit einmal: es
nahte
kinderäugig des Fests Herrin, Undine erschien.⁸

Anfang des Jahres 1964 besuchte die Autorin Prag, von Berlin kommend, zusammen mit dem österreichischen Schriftsteller Adolf Opel. Hier entstand das Gedicht *Böhmen liegt am Meer*. Hans Höller weist mit Recht darauf hin, dass auch der erste Titel des Gedichts, *Grüne Häuser in Prag*, die Sphäre des Wassers voraussetzt, insofern dessen grüne Farbe in *Undine geht*, wie zitiert, gerühmt wurde.

Böhmen liegt am Meer

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

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

⁶ Ingeborg Bachmann, Hans Werner Henze: *Briefe einer Freundschaft*. Hrsg. von Hans Höller. München, Zürich 2006, S. 21 und Kommentar S. 441.

⁷ Ebd., S. 138.

⁸ Johannes Bobrowski: *Gesammelte Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Eberhard Haufe. Berlin 1987. Bd. 1, S. 245.

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

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

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

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

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. (W 1, 167f.)

In der Legende von *Kagran* wiederum überblendet Bachmann die Figur eines „Fremden“, wie ihn der erste Entwurf lediglich bietet, mit der Gestalt Paul Celans. Diese biographische Verdeutlichung nimmt sie erst im Jahr 1970 vor, kurz vor der Drucklegung des Romans, nachdem sie erfuhr, dass der Dichter seinem Leben in der Seine ein Ende bereitet hatte. In Briefen an ihn sprach sie 1949 von ihrer ersten Begegnung als „unserem Märchen“⁹ und erklärte: „[...] für mich bist Du Wüste und Meer und alles was Geheimnis ist.“ (ebd., 11) Vielleicht spielt die Autorin mit den im Titel genannten und im Text unerläuterten ‚Geheimnissen‘ der Prinzessin darauf an.

⁹ *Herzzeit. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel.* Hrsg. und kommentiert von Bertrand Badiou, Hans Höller, Andrea Stoll und Barbara Wiedemann. Frankfurt a. M. 2008, S. 10.

Will man das Verhältnis des Landschaftstopos zu seiner Bedeutungsvalenz für die biographische Erinnerung zeichentheoretisch mit Peirce bestimmen, wie Andreas Degen in seinem Aufsatz über den Erinnerungs-Ort¹⁰ vorschlug, dann wäre das Wasser des Undinenstoffes als ein symbolisches Zeichen zu qualifizieren, insofern es Zeuge und Anhaltspunkt der Beziehung ist zwischen einem Menschenmann und einer Wasserfrau wie Undine; die Relation des Moldau-Ufers zur böhmischen Metropole wäre in den Augen Bachmanns aufgrund der Relikte (z.B. Brücken) als indexikalisch zu bezeichnen; es handelt sich im Gedicht um eine „Vor-Ort-Erinnerung: Hier ist es gewesen.“ Im Falle der Legende gilt die auf Ähnlichkeit basierende Verweiskfunktion der Donau-Landschaft, der ‚Donauauen‘, als ikonische dem Ort der Liebesbegegnung und der Abschiedsszene zwischen den beiden Dichtern.

Denn die Donauauen, von denen in einem Entwurf der Legende im I. Kapitel schon die Rede war (TKA 3.1, 171, Z. 7), sind bei der Entstehung des II. Kapitels, das schließlich *Der dritte Mann* heißt, Gegenstand der Erinnerung. Bekanntlich werden in ihm Alpträume erzählt. In der ersten Reinschriftfassung dieses Kapitels heißt es:

Der Lastwagen muß durch einen Fluß, es ist die Donau, es ist noch ein anderer Fluß, ich versuche ganz ruhig zu bleiben, denn hier, in den Donauauen, sind wir einander zum erstenmal begegnet, [...]
(TKA 3.1, 235, Z. 4–6; vgl. die Druckfassung, ebd., 523).¹¹

Die Szene gehört in den Traum, in dem die Ich-Erzählerin und der Fremde aus der Legende sich bei der Deportation wiedertreffen und dieser in einem Fluss ertrinkt. Dass es sich auch hier um Celan handelt, ist aufgrund verschiedener Gemeinsamkeiten in der Beschreibung evident. Auch Wiedersehen und endgültiger Abschied vom Dichter finden also in den Donauauen statt. In diesen Traum hat die Autorin einen deutlichen Bezug zur Legende eingebaut, insofern die Todesnachricht am Schluss nur der Prinzessin von Kagran erteilt werden soll.

¹⁰ Andreas Degen: *Was ist ein Erinnerungsort? Zu Begriff und Theorie topographischen Erinnerens in politischer und phänomenologischer Hinsicht*. In: *Orte der Erinnerung. Kulturtopographische Studien zur Donaumonarchie*. Hrsg. von Eva Kocziszky. Szombathely 2009, S. 15–31; hier S. 21.

¹¹ Der Entwurf zu diesem Traum, der gemäß der Handschriftenlage relativ früh verfasst wurde, wahrscheinlich 1967/68, betrifft nur die geteilte Deportation und enthält noch keinen Fluss als Todesort, geschweige denn die Donau (TKA 3.1, 97 ff.).

Kann ich Sie sprechen, einen Augenblick? fragt ein Herr, ich muß Ihnen eine Nachricht überbringen. Ich frage: Wem, wem haben Sie eine Nachricht zu geben? Er sagt: Nur der Prinzessin von Kagran. (TKA 3.1, 524, Z. 7–10)

II.

An zweiter Stelle ist eine historische Erinnerungswalenz der Wasser-Landschaften geltend zu machen: Die Erzählung *Undine geht* rekurriert auf die Sprachkrise in Deutschland nach 1945, die in anderen Erzählungen ausdrücklicher thematisiert wird. Die Schriftsteller sind noch konfrontiert mit dem Sprachgebrauch des Dritten Reichs, aus dem sie ausbrechen wollen, um eine neue Sprache zu finden.

Denn dies bleibt doch: sich anstrengen müssen mit der schlechten Sprache, die wir vorfinden, auf diese eine Sprache hin, die noch nie regiert hat, die aber unsere Ahnung regiert und die wir nachahmen. (*Literatur als Utopie*, W 4, 270)

In der Forschung gibt es daher die These, die Autorin beziehe sich in der Klagerede Undines und ihrer Distanz zur Gesellschaft auf die Schädigung der Kult-Orte der deutschsprachigen Kultur durch den Faschismus, wenn sie schreibt:

[...] da schienen mir Schandorte zu sein, wo einmal helle Orte waren. (W 2, 260)

Undine reflektiere hier auf das Konzentrationslager Buchenwald auf dem Ettersberg in der Nähe von Weimar. Ihre Anklage, die sich gegen Hans als männlichen Vertreter der Deutschen richtet, impliziere die Kritik an einer Gesellschaft, die über ihre politische Vergangenheit nicht zu trauern fähig ist.

Eine Handvoll Wasser habe ich über die Orte gesprengt, damit sie grünen mögen wie Gräber. Damit sie zuletzt hell bleiben mögen. (ebd.)

Was die geschichtliche Komponente des Gedichtes betrifft, so lag Böhmen tatsächlich einmal am Meer, insofern im 13. Jahrhundert das böhmische Reich unter Ottokar II. sich nach Süden bis zum adriatischen Meer und nach Norden bis zur Ostsee ausdehnte, was weder Shakespeare noch seiner Quelle Robert Greene noch seinem gelehrten Kritiker Ben Johnson bewusst war. Es versteht sich, dass auch Ingeborg Bachmann von der literarischen Landkarte ausgeht.

Böhmen bzw. Prag wäre für die bekanntermaßen engagierte Schriftstellerin an sich als politischer Gedächtnisort in Frage gekommen. Sie hätte das Münchner Abkommen 1938 in Rechnung stellen können, – zumal sie 1971 den „Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt“ als Anfang ihrer Erinnerungsfähigkeit reklamierte.¹² Auf die Okkupation Prags durch die Deutschen reagierte etwa die russische Lyrikerin Marina Zwetajewa 1939, die vorübergehend in der Stadt im Exil gelebt hatte, mit einem Gedicht, betitelt *Brandstätte*. Sie versuchte zwar mittels Naturkatastrophen wie Feuer, Asche, Schnee, Wasser und Pest die unmittelbare Erfahrung der Machtergreifung zu verfremden, doch verriet der Komparativ in der Anrufung „Prag – öderes Pompeji“ die zugrundeliegende politische Bewertung der Überwältigung und Aneignung.¹³ Der kritische Gestus lässt sich aus einem anderen Prag-Gedicht von Zwetajewa direkter heraushören, in dem sie eine Korrespondenz mit dem Spanischen Bürgerkrieg herstellte:

Oh, und Böhmen in Tränen!
Oh, und Spanien im Blut!¹⁴

Bachmann trägt jedoch keine Gedenkmarke für den Einmarsch ein, sondern lässt Prag im Gegenteil zur Hoffnung gebenden Hafenstadt werden. Das ist bedingt durch ihr Erlebnis des Aufbruchs aus dem Verstummen angesichts des berstenden Eises der Moldau,¹⁵ das sie in einem anderen Prager Gedicht thematisiert. Sie empfand und gestaltete dieses Phänomen aber nicht nur als Überwindung der persönlichen Krise, vielmehr exemplarisch als Relativierung und Befreiung von Vergangem (hier: Liebesmüh und Irrtum).

Die Utopie des böhmischen Gedichts könnte freilich auch als Voraus-Ahnung des Prager Frühlings gelesen werden; so geschehen in dem

¹² Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. Hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München, Zürich 1983, S. 111. Im Folgenden zitiert als GuI. – Diese Aussage über den Erinnerungsschock, der mit der Biographie nicht übereinstimmt, wird von der Forschung als eine Selbststilisierung gewertet. Schon in einem Interview vom Januar 1963 hatte Bachmann jedenfalls ihr politisches Interesse bekundet und als Lektüre „Dokumentationen“ angegeben, „die den letzten Krieg und die neuere Geschichte betreffen“ (ebd., S. 42).

¹³ Marina Zwetajewa: *Gedichte*. Aus dem Russischen von Christa Reinig. Berlin 1968, S. 52.

¹⁴ Vgl. Marina Zwetajewa: *Gedichte an Böhmen*. Nr. 8. In: *Gedichte. Prosa*. Russisch und deutsch. Hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig (3. Aufl.) 1990, S. 114 f. (Nachdichtung: Karl Mickel).

¹⁵ Vgl.: „Unter den berstenden Blöcken/ meines, auch meines Flusses/ kam das befreite Wasser hervor.“ (*Prag Jänner 64*, W 1, 169).

Roman *Jahrestage* von Uwe Johnson,¹⁶ insofern er an der Stelle, an der der Gedichtstitel zitiert wird, eindeutig den Prager Frühling voraussetzt.

Dass der Titel des Gedichts schon vier Jahre nach seiner Veröffentlichung zu einem zitierbaren neuen literarischen Topos mit politischer Aura geworden ist, verrät ein Brief Uwe Johnsons (vom 21.11.1972) an seinen Verleger mit der Ortsangabe: „Friedenau in Böhmen am Meer.“ Diese Ortsangabe bezieht sich auf den Stadtteil Westberlins, in dem der Autor wohnte. Das dürfte besagen: dort, wo es Möglichkeiten gab und gibt, wo Bewegung und Wandel am Platze sind, wo alles auch anders sein könnte, als es ist.¹⁷ Zu den Perspektiven, die das Gedicht eröffnete, zählt somit in der Rezeption die politische Valenz. Zukunftsgewandt ist das *Böhmen am Meer* betitelte, streitbare Stück von Volker Braun, das den weltpolitischen Spielraum, einschließlich des Untergangs im Wasser,¹⁸ vorm Horizont der Wende, d.h. der Wiedervereinigung der beiden deutschen Staaten, diskutiert. Mehrere Lyriker und Lyrikerinnen haben sich auf Bachmanns Utopie berufen, und zwar immer in programmatisch apodiktischer Weise, indem sie diese Berufung ans Ende ihres jeweiligen Bandes stellten, so z. B. die Chemnitzerin Barbara Köhler mit *Meer in Sicht*,¹⁹ Erich Fried mit *Nachruf* (1981).²⁰ Fried hat auch den Zusammenhang mit dem zweiten Weltkrieg hergestellt, indem er das Moldau-Lied aus Brechts *Schweyk im zweiten Weltkrieg* zitiert, das das Wasser als Beweger beschwört:

¹⁶ Uwe Johnson: *Jahrestage*. 4 Bde. Frankfurt a. M. 1988. Bd. 2, S. 925 (28.3.1968).

¹⁷ Vgl. Ludwig Wittgenstein: „Alles, was wir sehen, könnte auch anders sein. / Alles, was wir überhaupt beschreiben können, könnte auch anders sein.“ (*Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a. M. 1966, 5.634).

¹⁸ Frankfurt a. M. 1992 (begonnen im September 1989). Der Russe sagt zum Tschechen: „Böhmen unter Wasser.“ Ebd., S. 54.

¹⁹ In: Barbara Köhler: *Deutsches Roulette. Gedichte*. Frankfurt a. M. 1991, S. 83. – Vgl. auch das letzte Gedicht *Das Gleichnis schließt*, das übrigens beginnt mit „Hinaus ins Wort“, in Peter von Beckers Gedichtband *Die kopflose Medusa*. Frankfurt a. M. 1989, S. 99 f.

²⁰ Erich Fried: „*Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land.*“ Über Ingeborg Bachmann – Erinnerung, einige Anmerkungen zu ihrem Gedicht „Böhmen liegt am Meer“ und ein Nachruf [= Wiederabdruck des Schlussgedichtes aus dem Band *Das Nabe suchen*. Berlin 1982]. – Fried übermittelt hier auch Bachmanns Äußerungen zu ihrem Gedicht anlässlich einer Londoner Lesung 1967.

Nachruf

Trostmarkt?
Für wen?
Du liegst und hörst das Meer
Branden und durstig saugen
An Böhmens Küsten.

Wogen der Schmerzen
Ob sie nicht enden vielleicht?
Dabei wissen wir doch:
Am Grunde wandern die Steine
Unverankert
Begnadigt
Ein um das andere Mal.

Am Wasser halte dich auf
An den Grotten der See
An Bächen.

„Wer einen Wurm zertritt –“
Marschiere ...
„Die Sau muß brennen!“
... trommelnd immer voran.
Ihr Bäume Lebens
Steigt und spielt mit! ²¹

Hans Magnus Enzensberger, in dessen *Kursbuch* 15 (1968) Bachmanns Gedicht zuerst veröffentlicht wurde, lässt seine kritischen Feuilletons: *Ach, Europa*. (1987) in ein Kapitel münden, das unter dem Titel: *Böhmen liegt am Meer* das Jahr 2006 prognostiziert.²² Wenn sein Buch auch noch mit dem Zitat des ganzen Gedichts schließt, so beansprucht er dessen kosmopolitischen, sozialen Gestus, insofern die Seefahrer und Hafenhuren verschiedener europäischer Nationen und Sprachen sich an dieser Küste begegnen – Vaganten wie die Autorin, Bohemiens, Zigeuner, Besitzlose, Außenseiter wie Exilanten – unter ihnen auch Kafka, Zwetajewa und Celans Mutter. Der Appell an diese anderen Fahrenden kulminiert bei Bach-

²¹ Ebd., letzte unnummerierte Seite. Fried versteht das Gedicht mit der Fußnote: „Diese Verse enthalten Zitate von Hölderlin, Heine, Rilke, Brecht, Celan, Ingeborg Bachmann und Rosa Luxemburg. / Sie sind als Nachruf auf diese gedacht, aber auch auf mehr als 600 Kinder, Frauen und Männer, die am 14. Mai 1980 im Dorf La Arada am Rio Sumpul in El Salvador von Soldaten, von Nationalgardisten und von Mitgliedern der paramilitärischen Organisation Orden getötet wurden.“

²² Hans Magnus Enzensberger: *Ach Europa! Wahrnehmungen aus sieben Ländern. Mit einem Epilog aus dem Jahre 2006*. Frankfurt a. M. 1987, S. 449-500, hier S. 492-500; Teilszitat S.498 f.

mann in der Fragestellung: „Wollt ihr nicht böhmisch sein“, d.h. teilnehmen an dem spielerischen Experiment dieses Schwellen-, Grenz- und Wort-Ortes. Ein Interpret hat mit Recht diese Frage in die Formel übersetzt: ‚Böhmer aller Länder, vereinigt Euch!‘ und vom ‚böhmischen Manifest‘ der Ingeborg Bachmann gesprochen.²³

Die Legende wiederum setzt die Geschichte Ungarns im Verhältnis zu seinen Nachbarn voraus, und zwar die kriegerischen Auseinandersetzungen im Marchfeld nach dem Einbruch der Awaren, die schließlich 796 durch Karl den Großen abgedrängt wurden. Das Reich der Prinzessin: Kagran ist heute, laut Anmerkung der Autorin in der Druckvorlage, „ein elendes Arbeiterviertel in einem Wiener Außenbezirk an der Donau“ (N 6624; TKA 3.2, 937). Kagran war 1970 wie heute ein Stadtteil Wiens im 22. Gemeindebezirk Donaustadt und gehört geographisch zum Marchfeld am linken Donauufer. Der Name bedeutete „Wogenrand der Donau“. Das Wappen Kagrans enthält den heiligen Georg im Kampf mit dem Drachen. Die Autorin belegt den Zusammenhang sogar, indem sie eine Kirche im Marchfeld erwähnt, die den Namen des Heiligen trägt. Es handelt sich um eine alte Kirche mit Friedhof bei Stadlau, die sich ihr offenbar empfiehlt, weil sie die Georgs-Legende auch ihrer Geburtsstadt Klagenfurt attestiert. (TKA 3.1, 348)

III.

Alle drei Texte implizieren aber, über die private und geschichtliche Erinnerungsdimension hinaus, eine dritte, die ihrerseits schon vermittelt ist: Es gibt eine literarische und in einem Fall auch visuelle Vorlage, die die Wasser-Lokalität bereits bearbeitet hat.

Die Voraussetzung für die Erzählung ist bekanntlich der französische und deutsche Undinen-Stoff. Als unmittelbare Vorlagen kann man *Undine* (1811) von Friedrich de la Motte Fouqué und „Ondine“ von Jean Giraudoux (1938/39) nennen, der seinerseits auf Fouqué fußt. Der Ort der Liebesbegegnung bei dem Romantiker ist eine Insel, die bei einem Unwetter durch das Über-die-Ufer-Treten eines Baches entstanden ist, welcher eine Landzunge vom angrenzenden Walde isoliert. Der Ort, der später zu Trennung und Tod führt, ist die Donau vor Wien. Den Namen des Helden – Hans – übernimmt Bachmann von Giraudoux.

Für das Gedicht bildet die literarische Vorlage das tragikomische Romanzendrama Shakespeares *The Winter's Tale* (1611), deutsch: *Ein Wintermärchen*, in dem ein böhmisches Ufer für die Aussetzung der verbannten Königstochter aus Sizilien, Perdita, erhalten muss. Die mit der

²³ Peter Horst Neumann: *Ingeborg Bachmanns Böhmisches Manifest*. In: *Gedichte und Interpretationen*. Bd. 4: Gegenwart. Hrsg. von Walter Hinck. Stuttgart 1982, S. 84-91.

Geographie nicht übereinstimmende Regieanweisung lautete: „Böhmen, eine wüste Gegend am Meer.“ (III, 3)

Shakespeares Ortsangabe, Böhmens Lage am Wasser, existiert seitdem auf der von Bachmann apostrophierten literarischen Karte. Man hat auch von „Schauplätzen der Weltliteratur“²⁴ gesprochen oder einfach von ‚literarischen Orten‘.²⁵ Ich nenne zwei berühmte Beispiele: Goethes *Marienbader Elegie* oder Georg Trakls Kriegsgedicht *Grodek*.²⁶ Die deutsche Literatur nach dem 2. Weltkrieg hat bekanntlich von dieser Topik im Zeichen der Gedächtniskultur Gebrauch gemacht, die französische Kulturwissenschaft unter Rekurs auf Prousts *A la recherche du temps perdu* den Begriff „lieu de mémoire“ geprägt.²⁷

Für den Schauplatz im Mittelteil der Legende bildet die Vorlage, wie eine Schülerin von mir, Barbara Kunze, 1985 entdeckte,²⁸ die Schauererzählung des Engländers Algernon Blackwood: *The Willows* (London 1907), die in deutscher Übersetzung von Friedrich Polakovics mit dem Titel *Die Weiden* 1969 erschien und sich in Bachmanns Bibliothek befindet. Die Erzählung handelt von zwei Männern, die auf ihrer Bootsfahrt donauabwärts in die Gegend hinter Bratislava kommen. Durch das Hochwasser werden sie gezwungen, auf einer Insel mitten im Strom zu übernachten. Die Männer fühlen sich – außer von dem Hochwasser und dem stürmischen Wetter – auch von den Weiden bedroht, hinter deren Bewegung und Geräuschen sie außermenschliche Wesen vermuten. Als sie einen angeschwemmten Ertrunkenen finden, meinen sie, es handele sich um ein Opfer, das sie selbst von der Bedrohung befreit.

²⁴ Dietmar Grieser: *Schauplätze der Weltliteratur*. München, Wien 1979.

²⁵ *Kurzer Aufenthalt. Streifzüge durch literarische Orte*. Hrsg. von Ute Harbusch und Gregor Wittkop. Göttingen 2007.

²⁶ In der Prosa wäre das Petersburg des Raskolnikov zu nennen, dem Christa Wolf in ihrem Essay *Lesen und Schreiben* (1971) im Kapitel „Realitäten“ eine poetologische Perspektive abgewann, insofern es sich um den Erlebnisort Dostojewskis und den Ort des Verbrechens seiner Romanfigur handelt.

²⁷ Vgl. das internationale und interdisziplinäre Forschungsprojekt: „Ein literarischer Atlas Europas“ unter Leitung von Barbara Piatti am Institut für Kartographie der Eidgenössischen Technischen Hochschule Zürich und Piattis Monographie: *Geographie der Literatur. Schauplätze, Handlungsräume, Raumphantasien*. Göttingen 2008, ²2009/10.

²⁸ Barbara Kunze: *Ein Geheimnis der Prinzessin von Kagran: Die ungewöhnliche Quelle zu der „Legende“ in Ingeborg Bachmann's „Malina“*. In: *Modern Austrian Literature* 18, Nr. 3/4 (1985), S. 105-119. Im Folgenden zitiert als Kunze.

Als Beispiel sei eine Passage von Blackwood und dann die entsprechende Adaption bei Bachmann angeführt:

Die Fluten der Donau aber, als wären sie erleichtert, endlich dem Zwang der unverrückbaren Ufer entronnen zu sein, nehmen hier ihren eigenen Lauf, verlieren sich im Labyrinth der Kanäle, das mit seinem verzweigten Geäder die aufgeschütteten Inseln allerorten durchschneidet in breiten Straßen, darin die Wasser mit Getöse dahinschießen: Wirbel bildend und Strudel, ja schäumende Stromschnellen, den sandigen Strand unterwaschend, Stücke Ufers mit ganzen Weidengruppen mit sich reißen und unzählige neue Inseln aufschüttend, Inseln, die mit jedem Tag Gestalt und Größe ändern und so im wahrsten Sinn ein wechselvolles Dasein führen bis zu dem Zeitpunkt, da sie unter den abermals steigenden Fluten spurlos verschwinden. (Blackwood, zitiert nach TKA 3.2, 938)

Die Fluten der Donau, erleichtert, dem Zwang der unverrückbaren Ufer entronnen zu sein, nahmen ihren eigenen Lauf, verloren sich im Labyrinth der Kanäle, deren Geäder die aufgeschütteten Inseln durchschnitt in breite Straßen, durch die das Wasser mit Getöse dahinschoß. Lauschend, zwischen den schäumenden Stromschnellen, den Wirbeln und Strudeln, begriff die Prinzessin, daß das Wasser den sandigen Strand unterwusch und Stücke Ufers mit ganzen Weidengruppen verschlang. Inseln versanken, und Inseln schüttete es neu auf, die jeden Tag Gestalt und Größe änderten, und so würde die Ebene leben, wechselvoll, bis zu der Zeit des Hochwassers, wenn unter den steigenden Fluten Weiden und Inseln spurlos verschwinden. (Bachmann, TKA 3.1, 351 f.)

Der Autor Blackwood war 1951 als Meister der phantastischen Erzählung gestorben; *Die Weiden* zählt zu seinen besten. Die Verfasserin hat weder durch einen Hinweis im Text noch durch eine kommentierende Äußerung die Blackwood-Zitate kenntlich gemacht. Das gilt zwar auch von den Zitaten aus Celans Lyrik im Verlauf der Legende. Aber in diesen Fällen konnte sie mit der baldigen Entdeckung rechnen und mit dem Verständnis der Leser dafür, dass sie als befreundete Lyrikerin in einen Dialog mit der Sprache des Dichters tritt. Das kann aber für die Rezeption von Blackwoods Text nicht geltend gemacht werden. Bachmann hat zwar poetologisch programmatisch für ihr Werk betont, dass es unzählige Zitate enthielte, aber sie hat sich, so weit wir bisher wissen, nie so ausführlich und genau bei einem anderen Autor bedient.

Ich zitiere Ihnen noch eine weitere Passage von Bachmann und stelle ihr die einzelnen adaptierten Stellen des Originals voran:

Der Boden schien zu erzittern unter so heftigem Ansturm [der Wogen], während das Furioso der windgepeitschten Weidensträucher den merkwürdigen Eindruck verstärkte, die Insel bewege sich

stromaufwärts. [...] Die steigenden Fluten eines Flusses haben ja stets etwas Bedrohliches an sich [...]. Etwas Tiefbedrohliches ging von ihnen [den Weiden] aus und legt sich schwer auf das Herz. [Blackwood, zitiert nach TKA 3.2, 939] [...] es weckte in mir das kuriose [...] Gefühl, daß wir mit unserem Eindringen die Grenzen der Menschenwelt überschritten hatten [...] [Blackwood, zitiert nach Kunze, S. 113]. Ich spähte über diese Wüstenei aus dahinschäumendem Wasser; beobachtete die im Winde zischelnden Weiden; [...] unaufhörlich ging's zwischen ihnen her und hin wie ein raunendes Flüstern, zuweilen untermischt von Gelächter, zuweilen auch von einem schrillen Aufschrei oder von seufzendem Stöhnen. [...] Unwillkürlich mußte ich an ein Heer fremder Wesen denken [...]. Und das beredete sich nun über einem Geheimnis, welches einzig und allein ihnen bekannt war. Ich sah, wie sie sich geschäftig zueinander neigten, aufs sonderbarste ihre großen, buschigen Häupter schüttelnd, und ununterbrochen flatternd mit all den Myriaden von Blättern, auch dann noch, wenn der Wind sich vorübergehend gelegt hatte. (TKA 3.2, 940)

Man hatte der Prinzessin als Kind von diesem ernstesten Land an der Donau gesprochen, von seinen Zauberinseln, wo man Hungers starb, aber auch die Gesichte bekam und das höchste Entzücken im Furioso des Untergangs erlebte. Die Prinzessin meinte, daß die Insel sich mit ihr bewegte, trotzdem war es nicht die dahindonnernde Wasserflut, vor der sie Furcht bekam, sondern es waren Angst und Verwunderung in ihr und eine niegekante Unruhe, die von den Weiden ausging. Etwas Tiefbedrohliches ging von ihnen aus und legte sich schwer auf das Herz der Prinzessin. Sie war an die Grenze der Menschenwelt gekommen. [...] die Weiden zischelten immer mehr, sie raunten, sie lachten, sie schrien schrill auf und stöhnten seufzend. Kein Heer von Soldaten verfolgte sie mehr, aber ein Heer fremder Wesen umzingelte sie, die Myriaden von Blättern flatterten über den buschigen Häuption der Weiden, sie war in der Region des Flusses, wo er ins Totenreich führt, [...] (TKA 3.1, 353)

Diese Passage demonstriert den Schwerpunkt, den Bachmanns Rezeption von Blackwoods Schauererzählung setzt. Ihre Brauchbarkeit besteht in der Unheimlichkeit und Bedrohlichkeit der mit Weiden bestandenen Flusslandschaft, die die Autorin reizt, weil sie den Fluss an sich gut kennt und die Gegend hätte kennen können, wenn sie einmal vom Marchfeld flussabwärts gereist wäre. Es ist die Kennerschaft des englischen Autors, auf die sie sich dagegen verlassen kann, als handelte es sich um eine geographische Deskription. Denn die Erzählung basiert auf einer Kanufahrt von der Quelle zur Mündung der Donau, die Blackwood mit einem Freund unternommen hatte und die er auch in Form eines Reiseberichts von der Strecke Donaueschingen-Budapest 1901 (in Edinburgh erschienen) dokumentierte. Seine Literarisierung des Donauabschnitts zwischen Bratislava und

Komárno ist aber der Reisebeschreibung noch vorzuziehen, weil die Aura der lebensbedrohlichen Überflutung im Unwetter die Gegend in ein besonderes Licht taucht, das der Situation der Prinzessin auf der Flucht entspricht. Es ist dieses besondere dramatische Licht, das die Affektzone der Autorin im Namen der Prinzessin wiedergibt. Entscheidend wird also für das hier verhandelte topographische Verfahren Bachmanns, dass diese bestimmte Wasser-Landschaft bei Blackwood ihre Resonanz weckt und die eigene ursprüngliche Erfahrung von der Donau variiert und modelliert.

Hier bleibt zu berücksichtigen, dass Bachmann diese Zitation erst 1970 in die Geschichte von der Prinzessin einbaut, nachdem sie von dem Tode Celans in der Seine erfahren hat. Bedenkt man, dass ihre positiv besetzte Erfahrung einer Liebesbegegnung mit dem Dichter sich in den Donauauen abspielte, so musste ihr die Schilderung von Donauauen, die tödlich wirken, d.h. negativ besetzt werden, wie es bei Blackwood der Fall ist, als Entsprechung für die Darstellung des Abschieds von diesem Dichter, für ihre literarische Trauerarbeit, gelegen kommen. Das Gelesene erinnert sie also an etwas Gesehenes, und der Ertrunkene bei Blackwood bekommt ein ihr bekanntes Gesicht; die Lektüre wird geprägt von der Erfahrung der Todesart Celans. Wenn sie diese von Blackwood als gefährlich qualifizierte Donauzone in ihre Beschreibung der ersten Begegnung imputierte, gab sie aber zugleich der Ambivalenz Ausdruck, die dieser ihrer persönlichen Beziehung immer schon innegewohnt hatte. Die einmal emphatisch von der Autorin wahrgenommene Gegend wird in einer literarischen Landschaftsdarstellung wiedererkannt, aber zugleich um ihren anderen Pol ergänzt, d.h. vom Lebensende her orientiert und literarisch anverwandelt. Als „*lieux de mémoire*“ erscheinen schließlich die Donauauen gewissermaßen doppelt konnotiert, biographisch/historisch und literarisch.²⁹

IV.

Bachmanns Rekurs auf Vorlagen für ihre Erinnerungs-Orte darf somit nicht lediglich als Bearbeitung einer Quelle und als gängige Intertextualität gewertet werden. Er besitzt vielmehr eine poetologisch bemerkenswerte Relevanz. Die Voraussetzung für diese Verarbeitung muss ein gemeinsamer Nenner, eine Korrespondenz, eine Ähnlichkeit bzw. Analogie zwischen der persönlichen Erfahrung und der Fremd-Erfahrung sein, die die

²⁹ Bachmann benutzt Blackwood also nicht nur als „Steinbruch“, insofern seine Erzählung ihrer Geschichte ‚Atmosphäre‘ gibt, wie Jens Brachmann (*Enteignetes Material. Zitathaftigkeit und narrative Umsetzung in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Wiesbaden 1999, S. 91, 107) urteilte, auch wenn sicherlich kein Bedarf an einer ‚produktiven Auseinandersetzung‘ mit der Schauererzählung bestand.

Lektüre der sogenannten Quelle jeweils bietet. Dass dem so ist, zeigt der folgende Befund: Die eigene Basis der Rezeption setzt sich bei der Adaption der fremden Erfahrung denn doch durch und führt zu einer Abweichung von der Quelle.

Unter den verschiedenen Varianten des Undinen-Stoffes in der Literaturgeschichte ist das, was in der Rezeption Bachmanns am deutlichsten hervorsticht, die Pluralität der Liebhaber, d.h. die Tatsache, dass Undine immer wieder einen Hans ihrer Liebe wert findet. Stellte doch seit Paracelsus die Liebe einer Wasserfrau zu einem auserwählten Menschenmann eine derartige Herausforderung dar, dass sie Einzigartigkeit voraussetzte und an eine Wiederholung oder Variante mit anderen Männern nicht zu denken war. Darin unterschied sich diese Liebe auch grundsätzlich von der des Menschenmannes, der eine Alternative besaß, eben die Liebe zu einer gewöhnlichen Menschenfrau. Die Heirat mit dieser Frau, die den Verrat am Geheimnis Undines, an ihrer Herkunft und Beziehung zum Wasser, voraussetzte, führte zum Tod des Mannes, auch wenn dieser Tod schließlich Liebesvereinigung mit ihr in ihrem Element besagte. Dagegen bildet gerade die Wiederholung einer Liebe zu einem Hans von Seiten der Wasserfrau die Struktur der Erzählung Bachmanns und wird in keiner Weise hinterfragt, vielmehr als Programm der Undinen-Liebe qualifiziert.

Diese Abweichung, die Pluralität der Liebhaber, verdankt sich aber wiederum einer Anregung, wie ich meine, einer visuellen, nämlich einer zeitgenössischen Photomontage, die der Wiener Schriftsteller Wolfgang Kudrnofsky 1952 veröffentlicht hatte.³⁰ Auf ihr sind verschiedene Photos des Kopfes von Ingeborg Bachmann auf die Wasserfläche eines Flusses projiziert. Es dürfte die Donau bei Wien sein; der in den Hintergrund montierte Brückenbogen erinnert an die ehemalige, seit Kriegsende immer noch unbenutzbare Nordbahn-Brücke der Eisenbahn. Die Autorin wird dadurch gewissermaßen als Nixe stilisiert, und ihre Vielfalt verspricht eine Vielzahl von Adressaten ihrer Liebe, insofern die Montage der Köpfe zu mehreren, im Namen Hans konvergierenden Partnern führt, die Bachmanns Erzählung impliziert.

Auf die Frage nach Undines Wesen in einem Interview hat die Autorin den inzwischen berühmten Ausspruch getan:

Die Undine ist keine Frau, auch kein Lebewesen, sondern um es mit Büchner zu sagen, „die Kunst, ach die Kunst.“ (GuI, S. 46)

³⁰ Vgl. *Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben. Mit Texten aus ihrem Werk*. Hrsg. von Andreas Hapkemeyer. München, Zürich 1983, S. 38.

Camilles Worte aus Büchners Drama *Dantons Tod* (II, 3) sind nun keineswegs in ihrer Relevanz evident, das gilt es vorab festzustellen. Nimmt man den Kunstbegriff affirmativ, ist diese Aussage nach wie vor überraschend; denn die naturmythische Valenz der Undine betrifft primär die Liebethematik, das ist evident, erst in zweiter Linie die Sprachthematik, die auf Kunst schließen ließe. Man geht davon aus, daß Bachmann auf dieses Büchner-Zitat nicht von sich aus gekommen ist, sondern dadurch, dass Celan es in seiner Büchnerpreisrede 1959 in poetologischer Hinsicht in Anspruch nahm.

Bei Büchner handelte es sich aber um einen Begriff von Kunst, der kritisch verwendet wurde, insofern sich Camille über das künstliche marionettenhafte Theaterwesen „mokierte“³¹ und dagegen für die Kriterien Nähe zur Natur und sozialen Erfahrung plädiert. Deshalb relativiert Celan den Kunst-Begriff zugunsten der Dichtung als „Gegenwort“. Wenn Bachmanns Verwendung nun in Camilles Sinne eine ‚Verächtlichmachung‘ (ebd., S. 4) des Kunst-Begriffs implizierte, hätte das zur Folge, dass sie zugleich die Klage, den Monolog ihrer Undine abwertete, was keinen Sinn macht, insofern sie dieser Position zweifellos in ihrem Werk treu bleibt. Sie könnte dann nur, den gewissen komplizierten Unterschied von Kunst und Dichtung in der Büchnerpreisrede Celans überspielend, vielmehr auf die Stoffgeschichte anspielend, mit understatement sagen wollen: Ach, Ihr kennt doch Undine, das ist Überlieferung, eine Kunstfigur.

Ich plädiere aber für eine andere – die Büchner- bzw. Celan-Allusion allererst nahelegende – Quelle ihrer Zuweisung Undines zur Kunst, nämlich den Dialog mit Hans Werner Henze,³² insofern dieser seit 1956 mit dieser Kunstfigur in seiner *Undine*-Ballett-Musik beschäftigt war. Der fragliche Hans heißt hier Palemon. In dem 1959 publizierten Tagebuch Henzes lesen wir:

³¹ Paul Celan: *Der Meridian. Endfassung – Entwürfe – Materialien*. Hrsg. von Bernhard Böschstein und Heino Schull, unter Mitarbeit von Michael Schwarzkopf und Christiane Wittkop. Frankfurt a. M. 1999, S. 175.

³² Vgl. den Hinweis meiner Schülerin Mona El Nawab: *Ingeborg Bachmanns „Undine geht“. Ein stoff- und motivgeschichtlicher Vergleich mit Friedrich de la Motte-Fouqués „Undine“ und Jean Giraudoux’ „Ondine“*. Würzburg 1993, S. 65, Anm. 2. – Vgl. auch Hans Höller: *Ingeborg Bachmann*. Reinbek bei Hamburg 1999, S. 86.

Das Meer mädchen besitzt statt eines Menschenherzens nur Charme, Grazie, vielleicht unnennbare Eigenschaften, wie Musik, schwebend und alterslos. Sie ist wie die Natur selbst, ohne Konsequenz [...]. Wenn Palemon in Undine verliebt ist, ist er gleichsam in die Kunst verliebt, [...].³³

Wenn im Kontext Undines Wirkung auf Palemon als die eines ‚Traumbildes‘ beschrieben wird, so ist es diese traumbildhafte Erscheinung, die Henze den Vergleich mit der Kunst erlaubt.

Diese Quelle würde eine affirmative Rede Bachmanns über Kunst im Falle ihrer Erzählung fundieren können, wie die Forschung sie generell hier zur Geltung gebracht sehen will. Mit Henze wäre eine ernstzunehmende, nur etwas spielerisch gefärbte Zustimmung zu einer Deutung denkbar, die Undines Position als die der Künstlerin oder Dichterin reklamiert. Bachmanns Undine dürfte zwar von der der Tänzerin Margot Fonteyn zu unterscheiden sein, die in dieser Rolle mit dem Royal Ballett in London 1958 auftrat. Aber wenn Henze im Tagebuch für deren Tanz geltend macht:

Auch das Geheimnis der Liebe scheint in ihrem unheimlichen leisen Rufen verborgen, [...] (ebd., S. 55)

und diesen ‚Undinenruf‘³⁴ musikalisch unterstreicht, dann spricht er seiner Kunstfigur eben jene Stimme zu, die für Bachmanns Undine symptomatisch ist, insofern ihr „Ruf“ ihr Verhältnis zur Menschenwelt ausmacht. Zwar gehört zur Stoffgeschichte der Melusine, der anderen Wasserfrau der Literaturgeschichte, le cri de Melusine, aber für den Undinenstoff war ein Rufen der Meerfei bisher nicht relevant.

Das Rufen bei Bachmann besagt ein Herausrufen des Mannes aus seinen eingefahrenen, unfreien Lebensverhältnissen. Die Differenz zwischen der aus dem Wasser kommenden Frau und dem jeweiligen Hans bedingt eine Distanz zwischen ihnen, regiert ihre Beziehung und führt immer wieder zu Trennung und Abschied, wie der Titel *Undine geht* es ankündigt. Im Unterschied zur Stoff-Geschichte ist dieses Weggehen jedoch freiwillig, nicht durch männliche Verfehlung, etwa den Verrat, bedingt, wie Peter von Matt annimmt,³⁵ auch wenn Undine die Männer u. a. als „Verräter“ (W 2, 259) anredet. Es setzt den Abstand im Verhältnis zum geliebten

³³ Hans Werner Henze: *Undine. Tagebuch eines Balletts*. Mit 21 Bildern. München 1959, S. 20.

³⁴ Vgl. Hans Werner Henze: *Reiselieder mit böhmischen Quinten. Autobiographische Mitteilungen 1926-1995*. Frankfurt a. M. 1996, S. 189.

³⁵ Peter von Matt: *Liebesverrat – Die Treulosen*. München 1989, S. 244.

Mann immer schon voraus, wie es die Titel gebende Erzählung des Sammelbandes *Das dreißigste Jahr* programmatisch fordert:

Gebt zu, daß ihr, wo ihr wirklich bezahlt, mit eurem Leben, es nur jenseits der Sperre tut, wenn ihr Abschied genommen habt von allem, was euch so teuer ist – auf Landeplätzen, Flugbasen, und nur von dort aus den eigenen Weg und eure Fahrt antretet, von imaginer Station zu imaginierter Station, Weiterreisende, denen es um Ankommen nicht zu tun sein darf!

Flugversuch! Neuer Liebesversuch! Da eine immense unbegriffene Welt sich zu deiner Verzweiflung anbietet – laß fahren dahin!

Schattenschlaf, geflügelte Heiterkeit über Abgründen. Wenn einer den anderen nicht mehr umschlingt, still für sich gehen läßt, wenn der Polyp Mensch seinen Fangarm einzieht, nicht mehr den Nächsten verschlingt ... Menschlichkeit: den Abstand wahren können.

Haltet Abstand von mir, oder ich sterbe, oder ich morde, oder ich morde mich selber. Abstand, um Gottes willen! (W 2, 103 f.)

Dieser Text, der von Undine gesprochen sein könnte, verrät, dass der Abschied der jeweiligen Beziehung schon eingeschrieben ist, wie denn die großen Liebesszenen bei Bachmann Bahnhof- oder Flughafenszenen sind, etwa am Schluss der späteren Erzählung *Drei Wege zum See*. Es ist diese „Distanz“ zur Lebenswirklichkeit, die das Kunsttheorem mit dem Liebesthema bei Bachmann verbindet.³⁶

Dieser Sachverhalt sei durch folgenden Exkurs vertieft. Die extremste Position nimmt in Bachmanns Werk das Gedicht *Erklär mir, Liebe* (1956) ein, in dem das lyrische Ich seinen eigenen unmittelbaren Liebesausdruck reflektiert. Ich zitiere den Schluss:

Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:
sollt ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt?

Du sagst: es zählt ein anderer Geist auf ihn ...
Erklär mir nichts. Ich seh den Salamander
durch jedes Feuer gehen.
Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts. (W 1, 109 f.)

³⁶ Das konstatierte Maria Behre zu Recht in ihrem Aufsatz: *Ingeborg Bachmanns „Undine geht“ als Sprache einer besonderen Wahrnehmung*. In: *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk*. Hrsg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. Würzburg 1993. S. 63–79; hier: S. 69.

Ingeborg Bachmann wiederholt hier m. E. bei der Antwort der angeredeten Liebe („ein anderer Geist“) das Argument aus der letzten Strophe des Gedichts *Einsamer nie* – aus den *Statischen Gedichten* (1948) –, mit dem Gottfried Benn sein lyrisches Ich gegen das gewöhnliche Liebesverhalten abgrenzt:

Wo alles sich durch Glück beweist
und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
im Weingeruch, im Rausch der Dinge – :
dienst du dem Gegenglück, dem Geist.

Ich vermute daher, dass an dieser zugespitzten Stelle des Gedichts auch die überraschende vorangehende Rede vom Denken einerseits und die folgende vom Salamander andererseits literarische Anspielungen sind, wodurch sie erheblich erhellt würde. Im Falle des Denkens dürfte es sich um ein Zitat aus Virginia Wolfes (auf Deutsch im Fischer Verlag 1954 erschienen) Roman *The Years* handeln. Dort heißt es von einer Ärztin, die bei einem Familienfest die anderen Mitglieder der Gesellschaft beobachtet:

Ihr Blick war auf das Stück Fußboden vor ihr gerichtet; es war jetzt leer bis auf ein Fetzen Musselin, das von einem Kleidsaum abgerissen war. Aber warum bemerke ich alles? dachte sie. Sie veränderte ihre Stellung. Warum muß ich denken? Sie wollte nicht denken. [...] Denken war Qual; warum nicht es sein lassen und dahintreiben und träumen? Aber das Elend der Welt, dachte sie, zwingt mich zum Nachdenken. (S. 334 f.)

Die Selbstbefragung nach der Merkwürdigkeit des eigenen Denkens in einer Situation, in der andere ‚Liebes kennen und Liebes tun‘, spricht für Bachmanns Adaption dieser für die Autorin Wolfe typischen Selbstreflexion einer in der geselligen Gruppe einsamen Ärztin.

Das vorbildhafte, extreme Beispiel des Salamanders am Ende des Bachmann-Gedichts, das eine ‚Erklärung‘ ersetzen soll, gibt der Distanz, dem Abstandhalten aber eine neue Deutungsdimension hinzu, insofern das Tier körperlich gefeit ist gegen das Feuerelement. Der Salamander verfügt dank seiner Natur über diese Abwehrmöglichkeit. Bachmann spricht von ‚jedem Feuer‘ und von ‚keinem Schauer‘ – ein Wort, das sie vorher schon zur Kennzeichnung ihrer Denk-Zeit benutzte: ‚schauerlich‘. Dieser Befund lässt darauf schließen, dass der Salamander gefeit ist sowohl gegen die Schauer des Denkens wie gegen das Feuer der Liebe.

Von dieser Lebensgefährlichkeit war in den vorangegangenen Naturbeispielen für Liebesverhalten im Gedicht nicht die Rede gewesen; sie gilt offenbar nur für das menschliche und schließt auch die Denkfähigkeit des liebenden Ichs ein, wie denn das Denken die notwendige und ge-

wünschte Distanz und Abständigkeit verschafft. In der Rolle des Salamanders lässt sich unschwer das Programm der Undinen-Liebe wiedererkennen.

Weil ich zu keinem Gebrauch bestimmt bin und ihr euch nicht zu einem Gebrauch bestimmt wußtet, war alles gut zwischen uns. Wir liebten einander. Wir waren vom gleichen Geist. (W 2, 258)

Dass das Feuer, gegen das der Salamander gefeit bleibt, in diesem Gedicht etwas mit dem Liebesthema zu tun hat, ist auf den ersten Blick nicht evident, aber zu erschließen. Auf eine mögliche Quelle, die diesen Zusammenhang ausdrücklich herstellt und für eine Bachmann-Rezeption in Frage käme, sei hingewiesen, auch wenn die Mehrzahl der Salamander und die heftige Aura ihres Liebesverhaltens im folgenden Zitat von der Einzahl und Strenge des Bachmann-Beispiels abweichen. Es ist die Rede von Salamandern, die sich in einem Feuerherd in den Felsen treffen:

Da war ein Winden, Wimmeln, Stehn und Stürzen,
Doch schienen sie nach Größrem zu verlangen,
Bis daß sie endlich, ihre Lust zu würzen,
Mit wilder Anmut in die Flamme sprangen.
[...]
Welch Wirbeln da im Glühenden und Heißen!
Wie schlängelte es züngelnd durcheinander!
Verliebtres Küssen – ach, verliebtres Beißen
Der als die Flamme heißren Salamander!

Es handelt sich um die fünfte und achte Strophe des Gedichts *Das Fest der Salamander*, das ursprünglich den Titel für den Gedichtband *Die Flut* abgeben sollte, 1937 in Wien erschienen. Der Autor ist Moritz Seeler, 1896 in Pommern geboren, Gründungsvater der Jungen Bühne Berlin (im Deutschen Theater) 1922, Mitbegründer des Filmstudios in Berlin 1929, als Jude 1938 inhaftiert, 1942 in Riga verschollen oder in Theresienstadt 1943 verstorben. Wie überlieferte Briefe an Marieluise Fleißer bezeugen, war er es, der ihr zu dem Titel *Fegefeuer in Ingolstadt* riet, dessen Uraufführung (am 25. April 1926) er an seinem Theater für junge Dramatiker ermöglichte.

Der durch Brandverletzungen hervorgerufene Tod Ingeborg Bachmanns am 17. Oktober 1973 veranlasste schon Christa Wolf, in ihrem Roman *Kindheitsmuster* durch Zitatcollage den für Liebe und Literatur qua Kunst geltenden Abschiedsgestus aus der Undinen-Erzählung und das Feuer/Salamander-Motiv engzuführen:

In Chile hat die Militärjunta den Gebrauch des Wortes „compañero“ verboten. Es gibt also keinen Grund, an der Wirksamkeit von Wörtern zu zweifeln. Auch wenn jemand, auf dessen ernsthaften

Umgang mit den Wörtern du seit langem zählst, keinen Gebrauch mehr von ihnen machen kann, sich gehenläßt [sic] und diese Tage zeichnet mit dem Satz: Mit meiner verbrannten Hand schreibe ich von der Natur des Feuers. Undine geht. Macht mit der Hand – mit der verbrannten Hand – das Zeichen für Ende. Geh, Tod, und steh still, Zeit. Einsamkeit, in die mir keiner folgt. Es gilt, mit dem Nachklang im Mund, weiterzugehen und zu schweigen.

Gefaßt sein? Worauf denn? Und von Trauer nicht übermannt? Erklär mir nichts. Ich sah den Salamander durch jedes Feuer gehen. Kein Schauer jagt ihn, und es schmerzt ihn nichts.

Ein ferner, früher, nun denn: schauerlicher Tod. („Sollt ich die kurze schauerliche Zeit...“) ³⁷

Wenn wir jetzt, nach diesem Exkurs, Bachmanns eigene Bearbeitung des *Böhmen*-Stoffes zu ermitteln suchen, so ist vorab klarzustellen, dass es in diesem Gedicht um die Sprache geht, um die sprachlichen Grenzen und Möglichkeiten der Lyrik, was aus dem ersten, noch der Prosa nahestehenden Entwurf ersichtlich wird:

und alles liegt am Wort, es liegt
es grenzt an Worte haufenweis die Dinge
alle, Gefühle alle, Gedanken, so grenze ich
an Dich, nur glaubt es keiner, muss es auch
nicht glauben, dass das unmögliche schon möglich
ist. [...] ³⁸

Das topographische Prädikat der Shakespeareschen Formel – Böhmen liegt am Meer, nämlich: ‚an etwas liegen‘ – wird hier sprachspielerisch umgewertet und auf das Verhältnis von Wirklichkeit und Sprache angewandt: Alles liegt am Wort, so dass an die Stelle des Meeres der Sprachraum tritt. Gleichwohl schwingt im Prädikat die qualitative Dimension mit: Es liegt (mir) an etwas, es kommt darauf an, ³⁹ – wie in dem vergleichbaren Diktum in Bachmanns sprachkritischer Erzählung: ‚alles ist eine Frage der Sprache [...]‘ (W 2, 143). ⁴⁰ Weshalb die Autorin aber die topographische Semantik verfolgt, zeigt sich, wenn sie das Prädikat ‚anliegen‘ im Folgen-

³⁷ Christa Wolf: *Kindheitsmuster*. Berlin und Weimar 1976, S. 233 f.

³⁸ Hoeller (1998), S. 97.

³⁹ Grimms *Deutsches Wörterbuch* definiert diesen Fall: „etwas liegt an einem, ist eng mit ihm verbunden, rücksichtlich der ursache oder bestimmung“ (Bd. 6, Sp. 1013; 11 d).

⁴⁰ Grimm bietet als entsprechendes Beispiel den Spruch des Predigers Salomo 9,11: „alles ligt es an der zeit und glück“ (ebd.; 11 e).

den mit ‚angrenzen‘ paraphrasiert. Die Herleitung von ‚anliegen‘ gibt zu erkennen, dass die Grenze, von der die Rede ist, nicht als Abgrenzung und Trennung verstanden werden soll, sondern gerade als Annäherung, Anlandung, Berührung, Anteilnahme, Anbindung. Die Umwertung der – von der Erfahrung des Kriegs und Nachkriegs geprägten – Grenze zur Schwelle, zum Ort der Begegnung, erklärt das sprachliche Experiment des Gedichts.

Das zugehörige Subjekt des Satzes, das unbestimmte Zahlwort „alles“, wird konkretisiert als: Gesehenes, Gefühltes, Gedachtes. Das alles grenzt an Worte. Es geht also um die – seit der Sprachkrise am Anfang des 20. Jahrhunderts – wohlbekannten begrifflichen Verhältnisse: Ding/ Wort, Gedanke/ Wort, Gefühl/ Wort.⁴¹ Nur herrscht in diesen Verhältnissen nicht die Trennung, sondern die Verbindung, die Teilnahme aneinander, – wie das Ich ans Du grenzt. Meine Welt und meine Sprache, so Bachmann, tangieren die Sprache der anderen. Gegen die Sprachlosigkeit, das Verstummen, gegen den Unglauben, Angrenzen und Weitergeben mit Worten für möglich zu halten, ruft sie – liedhaft und ‚gestisch‘⁴² – die literarische Landkarte auf mit dem eingetragenen Ort: Böhmen am Meer. Dabei beanspruchte sie das Gedicht nicht für sich als Autorin. „Es ist für alle [...]“, ‚Dichter unbekannt‘ hätte sie gerne darunter geschrieben.⁴³

Das Bemerkenswerte, weil Radikale in Bachmanns Umgang mit dem Topos besteht darüber hinaus in der Umkehr der Blickrichtung: Wenn Böhmen am Meer liegt, grenzt das Meer auch an Böhmen. Dem alten Sprachraum erschließt sich neues Terrain. So heißt es von Prag:

Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.

Bachmann realisiert hier in der Horizontale, was der Held ihrer Erzählung *Das dreißigste Jahr* in der Vertikale vergeblich gewünscht hatte:

Er hätte sich gern außerhalb aufgestellt, über die Grenze hinübergesehen und von dorthier zurück auf sich und die Welt und die

⁴¹ Die Einführung des Grenzbegriffs an dieser Stelle verdankt sich aber ohne Zweifel auch dem Diktum: „Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt.“ (Wittgenstein: *Tractatus* (1966), 5.6).

⁴² Bertolt Brecht: *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen*. In: *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*. Hrsg. von Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mittenzwei, Klaus-Detlef Müller. Bd. 22. Berlin und Weimar, Frankfurt a. M. 1993, S. 360.

⁴³ Vgl. Hoeller (1998), S. 119; Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999, S. 319.

Sprache und jede Bedingung. Er wäre gerne mit einer neuen Sprache wiedergekehrt [...]. (W 2, 108)⁴⁴

Bachmanns Gedicht schließt konsequent mit dem Ausblick aus dem lyrischen Niemandsland auf Neuland:

begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu sehen.

Diese Wasserzone hinter bzw. vor der Landesgrenze, so das Postulat, bietet die Möglichkeit, auf Land zu hoffen, einmal ‚Land in Sicht‘ zu sagen, sogar „Land meiner Wahl“. Das setzt voraus, dass jemand vom Ufer weggefahren ist, seiner Heimat den Rücken zugekehrt, sich von ihr frei gemacht hat. Im Unterschied zu einer Lyrik der Erinnerungs-Orte ist der Rückblick nicht fixiert, sondern unbefangener, vorbehaltloser, freier, mit Musil gesagt: eigenschaftsloser. Er verstärkt und verallgemeinert den Rückblick Undines. Es ist eine Frage des neuen Sehens, das sprachlich eingeholt werden muss, – am Blickwinkel des offenen Meeres orientiert und eines dem interstellaren Raum offenen Horizonts. „So ist die Literatur“, sagt Bachmann, „ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen“ (W 4, 258) – genauer, nach vorn wie nach hinten.

Auch im Falle der Legende gibt es eine bezeichnende Abweichung von der unmittelbaren Adaption der Quelle. Die *Prinzessin von Kagran*, die von ungarischen Husaren ihrer Herrschaft beraubt wurde und dank der Rettung durch den Fremden aus der Gefangenschaft „flußaufwärts“ flieht, kommt in die Weidengegend, deren Beschreibung ihr Blackwoods Schauer-Erzählung bot. Diese Gegend liegt auf der anderen Seite von Bratislava als das Marchfeld. Das Marchfeld ist aber die Landschaft, die die Autorin aus eigener Anschauung kennt und die für sie seit 1948 geprägt ist von der Erinnerung an Paul Celan. Schon in der *Undinen*-Erzählung gab es einen Hinweis darauf. In der Reihe der aufgezählten Liebes-Begegnungen mit dem fraglichen Hans heißt es an erster Stelle:

In der Lichtung traf ich ihn, und wir gingen so fort, ohne Richtung, im Donauland war es, er fuhr mit mir Riesenrad, [...]. (W 2, 258)

Dieselbe Gegend bietet womöglich auch die Strophe in Paul Celans Gedicht *Babndämme, Wegränder, Ödplätze, Schutt* (auf August 1958 datiert, erschienen 1959, im selben Jahr von der Autorin in der II. Frankfurter

⁴⁴ Vorbild für diese Sprachmöglichkeit ist der Höhepunkt des anderen Zustands für die Geschwister in Musils Roman-Kapitel „Die Reise ins Paradies“: „[...] und mit ihnen hatten sich alle Grenzen verkehrt. [...] sie [...] wurden von Worten erwählt“ (*Der Mann ohne Eigenschaften*. Hrsg. von Adolf Frisé. Hamburg 1970, S. 1412).

Vorlesung erwähnt, W 4, 216), – wenn es sich denn um Erinnerungsmaterial an die gemeinsame Wiener Zeit mit Ingeborg Bachmann zehn Jahre zuvor handeln sollte, was einige Forscher meinen, andere bestreiten, insofern indirekt ein Riesenrad (vom Krieg beschädigt, daher ‘tot’) erwähnt⁴⁵ und das „Donauland“ als „Marchfeld“ kenntlich gemacht wird:

(Die
Augärten, damals, das
gelächelte Wort
vom Marchfeld, vom
Steppengras dort.
Das tote Ringenspiel, kling.
Wir
drehten uns weiter.)

Die besondere Problematik der Erinnerungsstruktur im Falle der Prinzessin wird deutlich, wenn man versteht, dass die Erzählerin es nicht nur mit zwei Orten, sondern vor allem mit mindestens zwei Zeiträumen zu tun hat: mit der Zeit des AWAREN-Einfalls in die Donauauen in der Legende und mit der Zeit der fiktiven Deportation während des Dritten Reich im Kapitel der Träume. Im Zeitrahmen des gedruckten Romanges stellt sich die legendenhafte Begegnung der Prinzessin mit dem Fremden im I. Kapitel als die erste dar, die traumhafte im II. als die zweite, die mit der ersten korrespondiert: Der Fremde des Traums reagiert auf die Wiederbegegnung mit den Worten: „Ach endlich, endlich bist du gekommen!“ (TKA 3.1, 523). Denn diese Erwartung wurde durch die frühere Verheißung des Wiedersehens geweckt:

So komm doch mit! rief die Prinzessin, vor Schmerz und Ungeduld, aber der Fremde sagte: Geduld, hab Geduld, denn du weißt ja, du weißt. Über Nacht hatte die Prinzessin das zweite Gesicht bekommen, und darum sagte sie unter Tränen: Ich weiß, wir werden einander wiedersehen.

[...]

[...] Es wird weiter oben am Fluß sein [...] es wird in einem anderen Jahrhundert sein, laß mich raten? es wird mehr als zwanzig Jahrhunderte später sein [...]

[...]

⁴⁵ Vgl. den Kommentar von Barbara Wiedemann in: *Kommentar zu PAUL CELANS „Sprachgitter“*. Hrsg. von Jürgen Lehmann. Unter Mitarbeit von Jens Finckh, Markus May u. Susanne Brogi. Heidelberg 2005, S. 419, 423 f.

[...] es wird dann Zeit sein, daß du kommst und mich küßt.
(TKA 3.1, 355 f.)

Nach der Trennung heißt es am Schluss der Legende:

Sie lächelte aber und lallte im Fieber: Ich weiß ja, ich weiß! (ebd., 357)

Bei der Zeitangabe handelt es sich übrigens nahezu um ein Selbstzitat, insofern Bachmann in ihrem Erinnerungsgedicht *Große Landschaft bei Wien* (1953) die Formel „zweitausend Jahre“ bereits verwandte.⁴⁶ Das Sich-Wiederfinden im Traum stellt demnach eine große Einlösung der Weissagung aus der Legende dar, auch wenn die Transport-Situation Angst macht. Um dieser zu begegnen, ruft der Fremde der Ich-Erzählerin alias Prinzessin nun die vergangene gemeinsame Zeit ins Gedächtnis, erinnert sie an deren räumliche Relikte (den Stadtpark, ein Blatt, den Garten in Wien, einen Baum) mit dem Appell „denk an“; mittels dieser Zeugen der Vergangenheit verspricht er ihr also noch Zukunft. So sehr die Erzählerin sich ihres Lebens durch den Tod des Fremden beraubt sieht, wie sie sagt (ebd., 524), so sehr wirkt dieses Eingedenken doch hilfreich und zukunftsfruchtig. Das genannte Erinnerungsmaterial wird gewissermaßen als Gewähr und Potential von Überleben ins Spiel gebracht.⁴⁷

Hier ist freilich noch ein möglicher Einwand abzuwehren: Das Wiedersehen und das anvisierte Überleben der Ich-Erzählerin im Traum widersprechen scheinbar dem Schluss der Legende, an dem die Prinzessin ihren „ersten Tod“ erlebt, wie es heißt, insofern sie, vom Dorn des Fremden im Herzen blutend, vom Pferde fällt und fiebert. Wenn ein Märchen qua Märchen nicht mit dem Tod der Prinzessin schließen kann, so könnte es doch eine Legende. Der erste Entwurf ließ die Prinzessin denn auch eindeutig sterben, und zwar in Ungarn. Sie und das Pferd wollten nicht weiterreiten,

⁴⁶ Dort wurde deren Vergangensein allerdings als Verlust bewertet („zweitausend Jahre sind um, und uns wird nichts bleiben.“ (W 1, 60).

⁴⁷ Man muss allerdings konstatieren, dass dieses Material nicht in der Legende eingeführt wurde, sondern rein autobiographisch ist. Diese Erinnerung würde also den romaninternen Zeitrahmen sprengen, wenn sie nicht durch den Traum- und Visionscharakter erzähltechnisch legitimiert wäre. Wie der ambivalente Schiffs-Traum der Seherin Cassandra bei Christa Wolf (vgl. Anke Bennholdt-Thomsen: *Die Schiffe in Christa Wolfs „Kassandra“ und die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*. In: *literatur für leser* (1986) H.1, S. 53-60) erlaubt der ambivalente Deportations-Traum hier qua Traum Eingang und Anverwandlung privater Erinnerungen in Literatur (vgl. dies.: *Das Traum-Zitat als Medium „imaginärer“ Biographik bei Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*. In: *Querelles*. Bd. 6 (2001): *Biographisches Erzählen*. Hrsg. v. Irmela von der Lühe und Anita Runge, S. 43-54).

sie stürzte zu Tode und das Pferd verhungerte. (TKA 3.1, 169, Z. 23 ff.) Meines Erachtens kann es sich aber gleichwohl in der Schlussfassung nicht, wie allgemein angenommen und besonders von Kohn-Waechter⁴⁸ propagiert, um den tatsächlichen Tod handeln. Denn der Inhalt des geheimnisvollen Wissens, das die Fliehenden teilen, besteht im Rahmen der Legende, wie im Folgenden gewissagt wird, ja gerade in dem Wiedersehen. Da dieser Satz: „wir werden einander wiedersehen“ auch schon im Entwurf der Legende zur Sprache kam (ebd., 168), scheint er mir hoch zu bewerten zu sein. Das Wiedersehen behält gewissermaßen das letzte Wort für die Prinzessin von Kagran, der die Todesnachricht im Traum denn auch ausdrücklich bestimmt ist, als sich die Icherzählerin dem Botschafter zu erkennen gibt.

Dabei ist freilich zu berücksichtigen, dass der angeführte wiederholte Satz: ‚Du weißt, du weißt‘ vermutlich das Zitat eines Zitats ist, sich nämlich beziehen könnte auf den im Gedicht *Epilog* (1949) von Gottfried Benn zitierten Grabspruch:

Es ist ein Spruch, dem oftmals ich gesonnen,
der alles sagt, da er dir nichts verheißt –
ich habe ihn auch in dies Buch versponnen,
er stand auf einem Grab: „tu sais“ – du weißt.

Benn seinerseits zitiert den Grabspruch zuerst in der Sprache, die der Emigrant Celan spricht. Das Französische empfiehlt ihn daher für die Adaption Bachmanns, auch wenn sie sich der deutschen Übersetzung bei Benn bedient. Das Wissen, von dem hier die Rede ist, betrifft nur den Toten und den ihn Anredenden. Im Falle der Prinzessin dürfte es anspielen auf ihre „Geheimnisse“ im Titel der Legende, die sie nur mit dem Fremden teilt und die unerläutert bleiben. Benn negiert zwar ausdrücklich die Verheißung in diesem Grabspruch, attestiert ihm aber die Fülle des Sagbaren. Ähnlich apodiktisch und tröstlich wirkt der Spruch, der indirekt ein Wiedersehen verheißt, in der Rede der beiden Liebenden nach dem Unwetter. Bei einem Grabspruch wäre diese Verheißung Ausdruck einer Erwartung auf ein Jenseits nach dem Tode. Bei Bachmann bleibt diese Erwartung diesseitig, auch wenn das Wiedersehen sich nur im Traum erfüllt.

Ich gehe also davon aus, dass Bachmann in der Legende, die das Geheimnis der Begegnung mit Celan enthält, die Prinzessin am Ende zwar schwer verwundet sein, aber nicht sterben lässt. Bildet die Tatsache, dass die Prinzessin nicht gestorben ist, doch die Voraussetzung für die Wiederbegegnung vor Ort bzw. an der Donau, wengleich im Traum. Die Änderung, die vom eindeutigen Tod in Ungarn im Entwurf zu der zweideutigen

⁴⁸ Gudrun Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns „Malina“*. Stuttgart 1992.

Wunde in der Druckfassung führt, erklärte sich vielleicht aus dem inzwischen niedergeschriebenen Deportationstraum, in dem eben ein Wiedersehen stattfinden kann. Auf diese Weise bleibt die ‚Prinzessin‘ Zeugin und soll die Verheißung verfolgen, auch wenn die Essenz des Wiedersehens in der Struktur von Kommen und Gehen, Wiederfinden und Abschied liegt. Da die Donautopographie diese Struktur mit den Topographien der beiden anderen ausgewählten Texte teilt, wird der exemplarische, allgemeinverbindliche, um nicht zu sagen kollektive Charakter dieses vom Leiden an der Verfolgung geprägten Erinnerungsvorgangs deutlich.

V.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Komplementarität zwischen den Einzeltext-Referenzen, dem literarischen bzw. bildkünstlerischen Erinnerungsmaterial der Autorin und dem privaten Material das Phänomen des Wiedererkennens bewirkt, das Anlass zur literarischen Arbeit ist. Die Konstruktion von Erinnerung, die literarisch geleistet wird, ist bei allen drei Beispielen mythischer Art. Im Falle der Rezeption der Undinen-Figur dürfte das aufgrund der Stoffgeschichte unmittelbar einleuchtend sein, im Falle Shakespeares ebenso, insofern die ehemalige tatsächlich geschichtliche Position Böhmens gerade nicht von der Autorin realisiert wird, wenn sie utopisches, die Nationalitätengrenzen überwindendes Potential aus der fiktiven Wasserlage zieht. Im Falle der Legende soll der dank Blackwood auratisch gemachte und von Bachmann zum Eingang „ins Totenreich“ stilisierte Ort als ein „lieu de mémoire“, als Gedächtnisort für Paul Celan gestiftet werden.

Gemeinsam ist allen Texten, dass die mythische Qualität sich dem Wasser verdankt, dem Strom – Donau, March und Moldau – sowie dem Meer. Der zu den Orten gehörende begriffliche Topos, das Argument, ist das der Grenze. Dabei geht es, wie gesagt, um das Noch-Nicht der Grenzziehung bzw. die Nichteinhaltung der Grenze, das Überschreiten ihrer, das Kommen und Gehen. Wenn der entscheidende Gewinn des Gedichts *Böhmen liegt am Meer* in dem Effekt eines neuen Blicks zu finden ist, der auch eine neue Sprache verspricht: der Blick bzw. Rückblick von draußen auf das Land, das verlassen wurde, dann teilen diese Blickrichtung sowohl die aus dem Wasser kommende Undine der Erzählung als auch die geflohene Prinzessin alias Ich-Erzählerin auf der vom Hochwasser bedrängten Donauinsel, wie sie denn schon für die Undine Fouqués auf der durch Überschwemmung entstandenen Insel charakteristisch war. In dieser Blickrichtung sind sich letztlich die drei Texte einig, hierin liegt die Essenz ihrer mythisch-utopischen Qualität.

Die drei ausgewählten Fälle von Wasser-Landschaft erfüllen Bachmanns poetologisches Programm, das ich oben eingangs zitierte. Undine

ist ein solcher literarischer Name, der für die Autorin in Erinnerung an den Bootsnamen Ondine und dank Henzes Ballettprojekt einen auratischen Klang erhalten hat. Shakespeares Regieanweisung benennt einen solchen fiktiven Ort, der sich seit langem nicht mehr mit der politischen Landkarte deckt, ohnehin nicht mit der geographischen. Der Ortsname Kagran und die Gegend der Donauauen werden hier allerdings zum ersten Mal literarischer Topos, wobei letztere Selbstzitat aus *Undine geht* ist.

Während mit der Wiederaufnahme des überlieferten Namens und Ortes im ersten und zweiten Fall meiner Textbeispiele ein Platz in der Rezeptionsgeschichte für Bachmann gesichert ist, erscheint die Legende als Einlage im Roman wenig rezeptionsfreundlich. Was soll der Leser mit ihr anfangen. Soll er sie nur als Dokument einer Liebesgeschichte zwischen berühmten Dichtern werten oder sogar nur als Lektüre-Erlebnis der Autorin, zwar als kulturelle Gedächtnisleistung, aber geographisch überdeterminiert? Bleiben „die Geheimnisse“ nicht Geheimnisse und der Ort trotz realer Bezugspunkte ein derart imaginärer, dass er nicht über sich hinausweist? Welchem literarischen Gedächtnis sollen die Kagran-Geheimnisse dienen und nützlich sein?

Sehen wir uns zum Schluss die Struktur der Legende mit dieser Frage genauer an: Das erste Mal weiß die Prinzessin nicht, wer der Fremde ist und fragt ohne Erfolg danach. Das zweite Mal erkennt sie ihn wieder, sie erinnert sein Auftreten im Lager ihrer Gefangenschaft. Diese Wiederholung ist es, die erst ihre Vision des neuerlichen Wiedersehens hervorruft. Die Rettung vor dem Donauwasser, das in seiner unmittelbaren Lebensbedrohlichkeit die Gefährdung durch die Hunnen und Awaren noch übertrifft, veranlasst die Prinzessin, als sie mit ihrem Rappen flussaufwärts weiterdrängt, zu der Bitte an den Fremden: „[...] komm mit mir, verlaß mich nie mehr!“ – Das ist ohne Zweifel ein Undine-Ruf und -Wunsch, der, obwohl er dem bestmöglichen Hans gilt, nicht erfüllt werden kann.

Hier gibt es also eine Begegnung zwischen Frau und Mann, die Undines Forderung weitertreibt. Man könnte es so formulieren: Die Prinzessin als Wasserfrau trifft auf einen Fremden mit gleichem Selbstverständnis, gewissermaßen auf einen Wassermann. Denn der Deportationsraum lässt sich auch so lesen: Der ertrunkene Fremde ist ins Wasser weggegangen, wie Undine ging. Für diese Deutung spricht der Befund, dass es auch ausdrücklich nur die „Stimme“ (TKA 3.1, 349, Z. 16 ff.) des Fremden ist, die die Liebe der Prinzessin hervorruft. Die Rede vom Wissen um das Wiedersehen wäre, so betrachtet, nur eine Variante des letzten Rufes in *Undine geht*: „Komm.“ (W 2, 263) Ohnehin ist eine gemeinsame Vokabel aller drei Texte das Prädikat: kommen. Die Utopie in der anderen ebenfalls kursiv geschriebenen kurzen Einlage im Roman: *Ein Tag wird kommen*⁴⁹

⁴⁹ Vielleicht handelt es sich bei diesem Satz übrigens um einen Anklang an die Arie in Puccinis Oper *Madame Butterfly* (2. Akt): „Un bel dì, vedremo/ levarsi un fil di fumo [...]“.

enthält folgende Aussage über die zukünftigen Menschen: “[...] sie werden sich in die Lüfte heben, sie werden unter die Wasser gehen [...]“ (TKA 3.1, 426) Die Autorin ritualisiert (vgl. W 4, 192) gewissermaßen die Begegnung der Prinzessin von Kagran mit dem Mann, der Undine gleicht, wenn sie sich, wiederum auf der Flucht, treffen. Sie „sagen“ sich dabei nicht nur „Dunkles“, das wäre bekanntlich ein Celan-Zitat aus *Corona*, sondern erleben „Helles und Dunkles“ (TKA 3.1, 355), das ist ein Henze-Zitat aus dem Tagebuch.⁵⁰ Der Ritualisierungs-Gestus entspricht den Begegnungen zwischen Undine und Hans und zwischen den Böhmern aller Länder. Wenn er, wie von mir behauptet, ähnlich auf die Prinzessin und den Fremden zuträfe, läge hier der Schlüssel zur Bedeutung des Erinnerungs-Ortes „Donauauen“. Kommen und Gehen aus dem Wasser und ins Wasser trifft in der Tat auf die Undine in der Erzählung, auf die Fahrenden im Prag-Gedicht und auf die Flüchtenden in *Malina*, sowohl in der Kagran-Legende wie im Deportationstraum, zu. Letzterer unterscheidet sich darin auch von den anderen Wasser-Träumen im Roman, in denen die Angst vorherrscht. Zwar gilt nicht die Umkehrung, d.h., die Ich-Erzählerin rettet nicht den Fremden vor der Deportation, wie dieser die Prinzessin von der Gefangenschaft und den bedrohlichen Elementen befreite, aber sie teilt vorübergehend die Deportation mit ihm und gedenkt seiner. In den *Liedern von einer Insel* hieß es retrospektiv und zugleich programmatisch im Sinne des Zugrundegehens und des gleichwohl Unverlorenenseins im *Böhmen*-Gedicht:

Wenn einer fortgeht, muß er den Hut
mit den Muscheln, die er sommerüber
gesammelt hat, ins Meer werfen
und fahren mit wehendem Haar,
er muß den Tisch, den er seiner Liebe
deckte, ins Meer stürzen,
er muß den Rest des Weins,
der im Glas blieb, ins Meer schütten,
er muß den Fischen sein Brot geben
und einen Tropfen Blut ins Meer mischen,
er muß sein Messer gut in die Wellen treiben
und seinen Schuh versenken,
Herz, Anker und Kreuz,
und fahren mit wehendem Haar!
Dann wird er wiederkommen.
Wann?

Frag nicht.

(W 1, 123)

⁵⁰ Vgl. Anm. 33, S. 47.

Anke Bennholdt-Thomsen (Berlin)

Zusammenfassung des Aufsatzes:

Alle drei Texte der österreichischen Autorin, die Erzählung, das Gedicht und die Einlage im Roman, betreffen eine Gegend, in der Wasser in der Weise dominiert, dass es seine Grenzen markiert, umspielt und überschreitet. Die Wasser-Landschaften werden durch literarische Erinnerung zum mythischen Fluchtort von Liebespaaren: der Wasserfrau Undine und Hans, der sizilianischen Prinzessin Perdita und anderer Verlorener am Meeresufer Böhmens – und der Prinzessin von Kagran und dem Fremden im Überflutungsgebiet der Donau bei Bratislava.

Gefragt wird jeweils nach dem biographischen, dem geschichtlich/politischen und schließlich dem literarischen Erinnerungsmaterial (Fouqué, Shakespeare, Blackwood), auf dem die Darstellung der Wasser-Landschaft durch die Autorin basiert. Am Ende gilt es, die Differenz zur jeweiligen literarischen Quelle der Texte zu kennzeichnen und damit die poetische Leistung gegenüber den Vorlagen herauszustellen. Während die Erzählung und das Gedicht den überlieferten Stoff nur variieren und umwerten, handelt es sich im Falle des Romans um eine hochkomplexe Verdichtung, weil Bachmann die Donau-Auen flussaufwärts von Bratislava und die aus der Schauererzählung Blackwoods adaptierte Donau-Landschaft flussabwärts von Bratislava aus aktuellem Anlass (dem Tode Paul Celans 1970) mit der Seine in Paris kontaminiert. Bachmann hat damit einen neuen Ort: eine Wasser-Landschaft bei Pressburg in „die Landkarte“ der Literatur eingetragen.

Zhrnutie

Všetky tri texty rakúskej autorky Ingeborg Bachmannovej: poviedka *Undine geht*, báseň *Böhmen liegt am Meer* a príbeh *Die Geheimnisse der Prinzessin von Kagran*, vložený do románu *Malina*, sa týkajú krajiny, kde je dominantným prvkom voda, ktorá vytyčuje, obmýva a prekračuje hranice. Prostredníctvom literárnej spomienky sa vodné krajiny stávajú mýtickým útočiskom mileneckých párov: vodnej víly Undine a Hansa, sicílskej princeznej Perdity a ďalších zablúdcov pri morskom brehu v Čechách ako aj princeznej z Kagranu a cudzinca v záplavovej oblasti Dunaja pri Bratislave. Štúdiá sa zameriava na biografický, historicko-politický a napokon aj literárny materiál spomienok (Fouqué, Shakespeare, Blackwood), z ktorých čerpá autorka pri stvárnení vodnej krajiny. Na záver štúdiá určuje odlišnosti od jednotlivých literárnych prameňov, a tým vyzdvihuje kvalitu poetického posunu oproti predlohám. Kým poviedka a báseň sú len variáciou a prehodením tradičného námetu, v prípade románu ide o mimoriadne komplexnú komprimáciu. Bachmannová reaguje na aktuálny podnet (smrť Paula Celana v roku 1970) a spája lužné lesy za Bratislavou smerom proti prúdu Dunaja a podunajskú krajinu za Bratislavou dolu prúdom zo strašidelnej Blackwoodovej poviedky s parížskou Seinou. Bachmannová tak zakreslila do literárnej „mapy“ nové miesto: vodnú krajinu pri Bratislave.

