



Fechten vor verhängten Spiegeln

*Ingeborg Bachmann, Max Frisch
und die diskrete Germanistik*

Von 1958 bis 1963 waren Ingeborg Bachmann und Max Frisch einander die wichtigsten Personen, und auch danach haben sie nicht aufgehört, sich in ihren Werken aufeinander zu beziehen. In der Forschungsliteratur munkelt man darüber bloss.

Von Franz Haas

Die toten Heiligen haben es auch in der Literatur schwer, allen können sie es nicht recht machen. Es prosperiert zwar der devote Handel mit ihren Bildern, aber ihr Glorienschein ist jeder Laune, ihre Säulen sind jedem Kritikerdrang ausgesetzt. Auch Ingeborg Bachmann ist dieser Unbill ausgeliefert, in vielen weihvollen oder lästerlichen Publikationen: Ein ehemaliger Reisegefährte hausiert noch heute mit den Intimitäten, die ihm die Dichterin vor bald vierzig Jahren gewährt habe. Für den Autor Franzobel war sie eine «vor allem hübsche Dichterin». Der Lyriker Thomas Kling befindet, sie «konnte keine übers Mittelmass hinausreichenden Gedichte schreiben». Am meisten setzt ihr aber jene Liebe zu, mit der ihre Geschwister (und Erben) sie verfolgen.

Diese nachgetragene Liebe hat bisher erfolgreich eine akzeptable Werkausgabe verhindert. Sie entscheidet über den Wert jedes Fragments und über die Relevanz jedes Küchenzettels der Autorin. So wurden 1998 die fragwürdigen «Römischen Reportagen» als «Wiederentdeckung» ausgegeben. So wurden im Jahr 2000 sehr umstrittene «Unveröffentlichte Gedichte» zu den Devotionalien hinzugefügt. Und 2001 erschien «Einsam sind alle Brücken», ein Band mit bunt gemischten Huldigungen, aber auch ein paar Respektlosigkeiten von so bösen Buben wie Franzobel und Kling waren darin erlaubt.

Keinen Spass kennt man allerdings bei einem Namen und Konterfei, beim Ungeheuer mit Namen Max Frisch: Schon der frühe Band «Ingeborg Bachmann – Bilder aus ihrem Leben» (1983) musste ohne ihn auskommen, weil er als der Unhold galt, der sie ruiniert hatte. Und noch im Vorwort zu den besagten «Unveröffentlichten Gedichten» wird er nicht erwähnt, obwohl es dort heisst, dass diese Bruchstücke «in Zürich, Berlin und Rom, den Lebensstationen Ingeborgs der letzten Jahre, in der Zeit zwischen 1962 und 1964» entstanden sind. Also genau in der Zeit nach der Trennung von Frisch. Man muss keine besonders voyeuristische Ader haben, um festzustellen, dass diese Entwürfe kaum mehr sind als eine gestammelte Auseinandersetzung mit ihm, mit der Liebesnot, der Schmach, der Niederlage.

In den darauf folgenden Jahren wurde daraus eine harsche Zwiesprache, ein literarisches Pingpong zwischen dem ehemaligen Paar: Auf Frischs «Mein Name sei Gantenbein» (1964) reagierte Bachmann einige Jahre lang mit entsetztem Schweigen und mit der Arbeit am «Todesarten-Zyklus», von dem nur der Roman «Malina» (1971) abgeschlossen ist, der als Antwort so souverän ist, dass darin der alte Hader kaum noch

direkt erkennbar wird. Als Ingeborg Bachmann 1973 starb, antwortete Max Frisch der Toten noch mehrmals, strampelte sich fast ein Jahrzehnt lang literarisch an Schuldthemen ab, in «Montauk» (1975), im «Triptychon mit Dame» (1981) und in der Erzählung «Blaubart» (1982), allesamt Exerzitien zur Beschwörung des männlichen Ungenügens vor Frauen.

Doch gilt es bei manchen Germanisten und Germanistinnen als unfein, über das Augenfällige zu schreiben – und sie lauschen lieber dem Wachsen des Grases. Als Monika Albrecht, Mitherausgeberin des «Todesarten-Zyklus», in einer fundierten Studie auf «Werk und Person Max Frischs in Ingeborg Bachmanns Todesarten» (1989) hinwies und später in einem Aufsatz in «Text + Kritik» (1995) noch einmal «Bachmann als Kritikerin Max Frischs» darstellte, da brachte ihr dies eine Rüge von Sigrid Weigel ein: Die Forschungen der Kollegin seien zu sehr «in der Nähe der Kriminalistik», heisst es in der bisher umfangreichsten Bachmann-Monographie (1999), die Beschäftigung mit Texten dürfe nicht zur «germanistischen Privatdetektei» werden. Ihr Taktgefühl hindert diese Germanistin aber nicht daran, Max Frisch gegen Ingeborg Bachmann auszuspielen und zu wettern gegen die «Rhetorik männlicher Selbstkritik», gegen die «Unsinnigkeit und Psycho-Logik», mit der er das «Unbehagen männlicher Unterlegenheit» kaschiere.

Die Erkenntnis, dass Bachmann ihrem Partner Frisch philosophisch überlegen war, ist keine so grosse Errungenschaft. Grosse philologische Scheuklappen braucht man aber, um bei der Lektüre der frühen «Todesarten»-Entwürfe nicht die verbitterte Perspektive und jene Konstellationen von Figuren zu sehen, die sich auf das Leben und Schreiben des realen Autorenpaars beziehen: Böser Mann nützt hilflose Frau aus und vernichtet sie! Dass Ingeborg Bachmann keinen dieser Texte zur Veröffentlichung freigeben hat, spricht für ihre Integrität und ihren literarischen Anspruch, doch begründet dies noch lange kein Denkverbot für die Germanistik.

VERSCHLEIERNDES GEMUNKEL

Der Takt der Philologen lässt nach, wenn es sich um ferne Epochen handelt. Über Goethes Intimitäten, über Frau von Stein und Christiane Vulpius hat die germanistische Zunft so eifrig geforscht, dass kein Unterrock und kein Edelstein der Gefühle auf dem andern blieb. Verständlich ist es, dass die Biographen nicht genau beschreiben wollen, wie bei Frisch und Bachmann in Rom die Fetzen und die Teller flogen. Ist doch die Dichterin kaum dreissig Jahre tot, hat doch Frisch selbst das gebührende Schweigen darüber be-



wahrt. Weniger einsichtig ist es aber, wenn bei Lebensbeschreibungen und vor allem bei der Interpretation von Texten häufig ein Gemunkel aufkommt, das verdunkeln soll, dass die beiden mehr als die deutsche Sprache gemeinsam hatten. So behauptet Sigrid Weigel, es sei nur «ein Gerücht», dass Bachmann sich gekränkt wiedererkannt habe in einer Figur von Frischs «Gantenbein». Aber nicht nur in dieser Studie wird ein solcher Kult betrieben, auch in vielen anderen Darstellungen herrscht der Konsens – eine rühmliche Ausnahme ist Hans Höllers Monographie (Rowohlt 1999) –, dass der üble Frisch von der edlen Bachmann ferngehalten werden muss.

Biographische Klarheit wird in den nächsten zwanzig Jahren nicht zu erreichen sein, solange die privaten Nachlässe nicht zugänglich sind. Das sollte aber die Interpretationen nicht behindern, denn die Texte sprechen ohnehin für sich. Die Skepsis gegenüber einer lebensnahen Auslegung wuchs gewiss auch deshalb, weil diese zunächst von einem denkbar schlechten Kronzeugen betrieben wurde: Adolf Opel, in den sechziger Jahren ein aufstrebender Wiener Literat, hatte Ingeborg Bachmann 1964 in Berlin kennen gelernt und mit ihr eine Reise nach Ägypten gemacht. Er verschwand bald wieder aus ihrem Leben, aber nach ihrem Tod machte er sich umso zudringlicher an sie heran. 1986 schrieb er in «Literatur und Kritik» plump vereinfachend über Ingeborg Bachmanns Arbeiten nach ihrer Reise: «Was sie von jetzt an schrieb, sollte eine Abrechnung mit Max Frisch sein, ein Verfahren gegen sein Buch «Mein Name sei Gantenbein», in dem sie sich als Studienobjekt missbraucht sah.» Im Rest dieses Artikels bemühte er sich, Frisch als Unhold darzustellen – und sich selbst als engen Vertrauten der Dichterin. Opel wurde zum Wiederholungstäter, zuletzt noch 2001 in einem Buch über seine «Reisen mit Ingeborg Bachmann», in dem er sich brüstet mit ihrer Freundschaft und intime Details schamlos ausplaudert (oder erfindet).

Max Frisch und Ingeborg Bachmann haben einander in Paris zum ersten Mal gesehen, am 3. Juli 1958. Dieses Datum ist in den Roman «Malina» eingeschrieben und bliebe dort rätselhaft ohne den Lebenszusammenhang. Frisch gibt in «Montauk» Auskunft über dieses erste Treffen: Gemeinsam wollten sie die französische Erstaufführung seines Stücks «Biedermann und die Brandstifter» ansehen, überlegten es sich dann aber anders – ähnlich wie ein Mann und eine Frau im «Gantenbein»-Roman. Es folgt «eine Woche in Zürich als Liebespaar», dann eine Trennung, dann der Versuch eines gemeinsamen Lebens, sieben Monate in Zürich, wieder eine Trennung, später ein Heiratsantrag von ihm. Sie ist zurück «in ihrem Rom», er reist ihr nach, und zusammen leben sie dort fast drei Jahre lang. «Ich bin ein Narr und weiss es. Ihre Freiheit gehört zu ihrem Glanz. Die Eifersucht ist der Preis von meiner Seite; ich bezahle ihn voll.»

Wie Max Frisch die ersten Jahre in Rom verbrachte, steht auch in Briefen aus jener Zeit: Da mag er noch so lustig behaupten, er sei «munter wie ein Rumpelstilz, von dem niemand weiss» –

und launig an Hans Mayer schreiben, «Rom ist angenehm, der Papst lässt mich in Ruh». Dazwischen ist seine Einsamkeit spürbar, bei Freunden bettelt er geradezu um Besuche. Es ist dies die Zeit der Arbeit an «dem Buch», das er Ende 1960 beginnt, an dem er drei Jahre schreibt, zwei davon in gemeinsamen Wohnungen mit Ingeborg Bachmann. Dass sie sich im Roman «Mein Name sei Gantenbein» in der weiblichen Hauptfigur Lila karikiert fand, ist kein «Gerücht». Dass sie darüber empört war, ist jetzt auch in den «Unveröffentlichten Gedichten» jener Zeit nachzulesen, in denen das «Blutbuch» wiederholt vorkommt, mit dem Wunsch oder Fluch «Der schreibt kein Wort mehr in sein Blutbuch». So quälend war es insgeheim auf ihrer Seite.

GANTENBEINS UNDINE

Andererseits aber schreibt Frisch im Mai 1963 an seinen Freund Victor Aerni, dass Bachmann eine Rohfassung gelesen habe. Dass sie «ihre Eindrücke davon mitgeteilt hat, nachdem wir uns getrennt haben, ist bewundernswert und eine grosse Hilfe für mich». Es gibt wenig Gründe dafür, warum Frisch hier lügen sollte. Aber so ganz frohgemut ist er doch nicht. «Das Buch, hoffe ich, sei heiter →» (hier wird der Gedanke im Brief unterbrochen und etwas später wieder aufgenommen). «Das Buch – ich habe tatsächlich eine ziemliche Angst, es zu zeigen. Anders werde ich es nicht los.» Was er hier loswerden musste, ist im «Gantenbein» nicht nur zwischen den Zeilen nachzulesen. Dass es auch mit der Lebensgefährtin Ingeborg Bachmann zu tun hat, die im Nebenzimmer sass, während er schrieb, ist eine Binsenweisheit, die nicht unwahr wird, indem man sie ignoriert.

Theo Gantenbein trifft gleich zu Beginn seiner Irrgänge «eine entsetzlich verfärbte Blondine, (...) eine Undine» (ein grober Wink auf Bachmanns Erzählung «Undine geht»), aber die wird nur eine Nebenfigur, die Prostituierte Camilla. Sein eigentliches Kreuz ist Lila, die mal Ehefrau, mal Geliebte ist, Schauspielerin oder venezianische Adelige, kapriziös und charmant, betrügerisch oder unschuldig, je nach den Geschichten, die Gantenbein anprobiert «wie Kleider». Blind vor Eifersucht, stellt er sich blind, um sein Gesicht zu wahren. – Wenn hier der Autor seine Erfahrung als Mann benützt, ist das so wenig verwunderlich, wie dass sich seine ehemalige Partnerin in manchen dieser «Geschichten» wiedererkennt, öfter, als es der aufmerksamste Leser merken kann, öfter, als dies eine realitätsscheue Germanistik wahrhaben will.

Wie sehr Frischs Roman in Bachmanns Gemüt und literarisches Arbeiten einschlug, lässt sich in ihrem ersten Roman nur noch in Spuren erkennen, nachdem sie jahrelang in den «Todesarten»-Entwürfen das Thema des Liebeskriegs abgehandelt und wieder verworfen hatte. In «Malina» ist keine eindeutige Zuordnung des Partners, des Widerparts oder des Feindes möglich, sie changieren zwischen dem Geliebten Ivan, der Schreckensfigur des Vaters und dem milden Malina. Dennoch: Die Ausgangssituation des «Gantenbein» (ein Mann, allein in seiner Wohnung, denkt über eine zerbrochene Liebe nach) ist das genaue



Spiegelbild der Endsituation von «Malina». «Der Herr meines Namens ist verreist», denkt Gantenbein in dem verlassenem Appartement, bei abgestelltem Telefon. «Hier war nie jemand dieses Namens», sagt Malina in der leeren Wohnung ins Telefon, nachdem seine Frau verschwunden ist. Die Figuren fechten jeweils vor leeren Spiegeln, aber sie stehen in Beziehung zueinander, so wie die beiden Romane in zahlreichen Details (wie Monika Albrecht nachweist).

PERSÖNLICHES, ALLZUPERSÖNLICHES

In «Malina» wird der Widerspruch gegen Max Frisch nur noch in Zwischentönen deutlich, denn die Autorin hat bereits ihre erneute Zwiesprache mit Paul Celan verstärkt, dem sie sich in ihrer Poetik weitaus näher fühlen musste. Celan war schon längst vor Frisch ein Dialogpartner in Bachmanns Gedichten, er würde es auch danach wieder sein. Dazwischen aber war jener Schreckensmoment, der Jahre dauerte, in dem sie sich mit dem «Todesarten»-Projekt herumschlug, mit dem «Eheduell» und seinen Varianten, die sie allesamt so lange verwarf und vom allzu sichtbar Persönlichen befreite, bis schliesslich «Malina» entstand und vor ihrem Urteil bestehen konnte.

Wie tief der Schrecken sass, sieht man auch an der Chronologie der Publikationen von Ingeborg Bachmann, an der Lücke von 1961 bis 1971, in der sie fast nichts Neues veröffentlichte. Eine allgemeine Schreibkrise wurde immer wieder angeführt, der stockende Übergang von der Lyrik zur Prosa, die moralische Weigerung, Poesie als «Delikatesse» zu produzieren. Das mag alles auch stimmen. Aber es schliesst nicht aus, dass selbst eine grosse Dichterin sich verhaspeln kann in einen privaten Kleinkrieg, der für lange Zeit

auch ihre Werke verwüstet. Durch alle ihre unvollendeten Texte aus den sechziger Jahren schleppt sich als Konstante irgendein unseliges Paar, wobei immer ein männliches Scheusal einen weiblichen Engel ruiniert: Im später so genannten Romanfragment «Der Fall Franza» ist es eine sensible Frau aus der Provinz, die an einen berühmten und brutalen Psychiater gerät, der sie in den Selbstmord treibt. Noch deutlicher wird es in «Requiem für Fanny Goldmann», wo diese gefeierte und «schönste Frau von Wien» just an einem 3. Juli auf einen miserablen Schriftsteller trifft, der sich an ihrem Glanz sonnt und ein Buch schreibt, in dem er ihre Liebe «ausschlachtet», um dann

mit einem jungen Mädchen durchzugehen.

Sie hat sich gehütet, die verbitterte private Wut publik zu machen. Am deutlichsten wird diese in jenem Fragment der «Todesarten»-Ausgabe (1995), das im ersten Band den Titel «Goldmann/Rottwitz-Roman» trägt. Da schlittert eine berühmte Journalistin in die Liebe zu einem Mann mit dem ominösen Namen Jung, einem erbärmlichen Schriftsteller – einem ebenso glänzenden wie ungerechten Zerrspiegelbild von Max Frisch. Die Ironie nimmt dabei oft geradezu Musil'sches Format an, aber das persönliche Resentiment bricht immer wieder durch und mit ihm der Katzenjammer des Herzens («sie war verliebt, er war es nicht, sie war ihm zu gescheit»). Dieser Jung ist ein Biedermann und ein Banause. «Lesen war ihm eine grauenhafte Beschäftigung», und er ist vor allem ein schlechter «Abschiednehmer», der die verliebte Frau, «die unscheinbare Primadonna gegen ein knuspriges Huhn eintauscht». Und so weiter und so fort. – Ingeborg Bachmann hat das alles wieder verworfen. Nur in «Malina» sind noch ein paar Spuren des privaten Unglücks geblieben. Im Erzählungsband «Simultan» (1972) ist das Desaster meisterhaft und unkenntlich ins Allgemeine sublimiert.

Max Frisch hatte noch fast zwei Jahrzehnte Zeit, um darüber zu sinnieren. Mit «Montauk» hat er gewiss ein «ehrliches Buch» geschrieben, aber ganz real und fiktionlos ist es nicht. Den «Gantenbein»-Roman erwähnt er darin nur indirekt und nicht im Zusammenhang mit der nun toten Ingeborg Bachmann. Er klagt sich zwar an, «Max, you are a monster», raunt es mitunter, doch insgesamt spricht er sich frei. Freigesprochen wird auch jener Mann in der Erzählung «Skizze eines Unglücks» (veröffentlicht im zweiten Tagebuch 1972), der seine Geliebte bei einem Verkehrsunfall (fahrlässig oder willentlich?) getötet hat. Und so spricht Frisch auch den wirren Protagonisten der Erzählung «Blaubart» frei, der wohl wirklich kein Frauenmörder ist.

Solange die biographischen Dokumente unter Verschluss gehalten sind, wird die Literaturwissenschaft noch viel um den heissen Brei einer «existenziellen Schuld» herumschreiben – und um die vielen Männer bei Max Frisch, die nichts verbrochen, aber keine Ruhe haben. Keine Schuld, aber doch so ein Gefühl.