

Hilda MATTA

DIE ROLLE DER METAPHORIK BEI DER UNTERSCHIEDUNG ZWISCHEN DER "ALTEN" UND DER "NEUEN" SPRACHE IN INGEBORG BACHMANNS HÖRSPIELEN¹

1. Einleitung

Bei einer näheren Beschäftigung mit Ingeborg Bachmanns Hörspielen haben wir festgestellt, daß die Metaphorik eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, ja sogar - im Rahmen der Sprachproblematik bei Bachmann (s.u.) - Teil einer Strategie zur Unterscheidung zwischen der "alten" und der "neuen" Sprache ist. Um diese Feststellung genauer zu erklären, werden wir die Metaphorik, deren Funktion und Rolle näher untersuchen. Dazu müssen wir zweierlei einleitend einführen. Zum einen werden wir die Sprachauffassung Bachmanns kurz beleuchten, nämlich die Sprachauffassung, die als Problemkonstante² ihr ganzes Schaffen - sei es Lyrik oder Prosa - durchzieht. Zum anderen gehen wir auf die Einteilung der Metaphern eingegangen werden, um einerseits den Weg für die eigentliche Analyse vorzubereiten, aber auch und vor allem, um den Zusammenhang zu erhellen, der zwischen der Metaphorik und der Sprach-auffassung Bachmanns besteht.

Nach Angst-Hürlimann gibt es bei Bachmann drei verschiedene Sprachbegriffe, nämlich die schlechte Sprache, die schöne Sprache und die utopische oder Idealsprache. Angst-Hürlimann führt weiter aus:

Der Schriftsteller findet die "schlechte Sprache" vor und versucht, sie so weit wie möglich der Idealsprache anzunähern. Seine persönliche Sprache bewegt sich also in diesem

¹ Diese Arbeit wurde im Rahmen des Ersten Ingeborg Bachmann-Symposiums in Ägypten (22. und 23. November 1993) vorgetragen. Der Vortrag wurde gründlich überarbeitet und wesentlich erweitert. Außerdem wurde der Versuch gemacht, das Literaturverzeichnis - so weit wie möglich - auf den neuesten Stand zu bringen.

² Vgl. dazu Casper S. 250.

Spannungsfeld zwischen den Möglichkeiten der bestehenden Sprache und der absoluten Zielvorstellung. Das Neue in seiner sprachlichen Leistung liegt im Grad, in dem das Utopische darin zur Wirkung gelangt.³

Die schlechte Sprache, bzw. die alte Sprache ist die Sprache des Alltags, die vorgefabrizierte, vorverbalisierte Sprache, die die Menschen im Alltag, in der Wirklichkeit nachsprechen, durch die sie die Welt aus der Sicht anderer erleben, eine Sprache, in der die Menschen aneinander vorbeireden, eine Sprache der Brutalität, der Gewalt, der Unterdrückung von Leidenschaften und Wünschen, eine zerredete Sprache mit erstarrten Redensarten und vorgeformten Phrasen.

Die alte Sprache, bzw. die "Gauzersprache"⁴, ist "ein Hervorbringen von Wörtern und Sätzen, die emotional und erkenntnismäßig nicht gedeckt sind"⁵, ein "unverbindlicher Leerlauf", eine "inhaltslose" Sprache⁶, die Ausdruck der "Unschärfe des Denkens"⁷ ist, schließlich ein Gerede.

Das Gerede, (...), entbindet nicht nur von der Aufgabe echten Verstehens, sondern bildet eine indifferente Verständlichkeit aus, der nichts mehr verschlossen ist.⁸

Die neue Sprache dagegen ist das "klärende, deutende", das "errettende Wort"⁹. Sie ist "ein Sprach-" bzw. "ein Ausdruckstraum". (FV 92) Die neue Sprache ist die Sprache der Utopie, des anderen Zustandes, des veränderten und verändernden Menschen, eine neue "Ausdrucksform, die die Wahrnehmung sensibilisieren, erweitern, allgemein: verändern soll, ..." ¹⁰ Die neue Sprache ist Ausdruck des "Grenzübertritts zu einer neueren, schöneren

³ Angst-Hürlimann S. 105.

⁴ Ein beliebter Ausdruck von Bachmann. Vgl. dazu Bartsch S. 32.

⁵ Hapkemeyer 1982 S. 48.

⁶ Summerfield S. 125ff.

⁷ Hapkemeyer 1982 S. 86.

⁸ Doppler S. 80.

⁹ Summerfield S. 127.

¹⁰ Bartsch S. 32.

Ordnung."¹¹ "Liebe, Ekstase, der Ausnahmezustand, Freiheit, Mystik, Kontemplation, können dafür bei Bachmann wechselnderweise stehen und als Utopie gelten ..."¹²

So sagt Bachmann in ihren Frankfurter Vorlesungen:

Eine neue Sprache muß eine neue Gangart haben, und diese Gangart hat sie nur, wenn ein neuer Geist sie bewohnt.¹³

Dieser neue Geist, der neue Zustand ist u.a. die Liebe¹⁴, die als Grenzübertritt bzw. als Grenzüberschreitung aus der Realität, aus dem Alltag gilt, ein Alltag, der die Individuen und ihre Wünsche unterdrückt.

Wie ein Leitmotiv kehrt daher in den Werken der Dichterin der Ausspruch wieder: "Keine neue Welt ohne neue Sprache."¹⁵

In einem Gespräch mit Joachim von Bernstoff sagt Ingeborg Bachmann:

Wir müssen wahre Sätze finden, die unserer eigenen Bewußtseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen.¹⁶

Wenn wir uns in einem neuen Zustand befinden, kommt die Sprache von selbst, sich die Sprache zu erzwingen geht nicht.

¹¹ Weigel S. 61.

¹² Weigel S. 61.

¹³ Bachmann: Einführung S. 13.

¹⁴ Daß der Impuls der neuen Sprache nicht nur die Liebe ist, ist aus den obigen Ausführungen m.E. klar. Die Forschung hat sich aber vor allem auf diesen Impuls konzentriert. Davon gehe ich auch am Anfang meiner Arbeit aus, beweise aber später, daß Liebe nicht der einzige Impuls der neuen Sprache ist.

Über den Impuls der neuen Sprache im Allgemeinen haben u.a. folgende geschrieben: Angst-Hürlimann S. 101, Weigel S. 60-62, Pausch S. 52, Hapekmeyer 1982 S. 91 und Bartsch S. 33.

¹⁵ Doppler 1963, S. 279. Vgl. dazu auch Casper S. 249.

¹⁶ Ingeborg Bachmann im Gespräch mit Joachim von Bernstoff am 26. März 1956. In: Koschel 1991 S. 19.

Mit einer neuen Sprache wird der Wirklichkeit immer dort begegnet, wo ein moralischer, erkenntnishafter Ruck geschieht und nicht, wo man versucht, die Sprache an sich neu zu machen, als könnte die Sprache selber die Erkenntnis eintreiben und die Erfahrung kundtun, die man nie gehabt hat.¹⁷

"Moralisch" hat der Ruck also einerseits zu sein, der der Annäherung an die Utopia "der schönen Sprache" voranzugehen hat.¹⁸

Damit hoffe ich einen kurzen Überblick über den Sprachbegriff, bzw. die alte und neue Sprache von Ingeborg Bachmann gegeben zu haben.¹⁹

Wie bereits angedeutet, gehen wir kurz auf den Begriff "Metapher" und dessen Einteilung ein. Metapher ist nach Braak eine

"übertragene" Bedeutung eines Wortes, nach der es nicht im "eigentlichen" Sinne gebraucht wird, also ein "uneigentlicher" oder bildlicher Ausdruck.²⁰

Wir befassen uns hier nicht mit den verschiedenen Möglichkeiten der Einteilung der Metaphern, sondern versuchen, auf der Grundlage der in den Hörspielen vorhandenen Metaphern eine Einteilung zu finden, die sich bei der Analyse des Textes als brauchbar erweisen kann. Demgemäß gibt es drei mögliche Arten von Metaphern.

Als erstes gibt es die lexikalisierte Metapher, die in den allgemeinen Sprachgebrauch und damit auch in die gemeinsprachlichen Wörterbücher eingegangen ist. Sie ist verblaßt, d.h. ihre ursprünglich originelle Grundbedeutung wird nicht mehr mitgedacht und nachvollzogen, z.B. "etwas auf die leichte Schulter nehmen". (GT 14)

Zur zweiten Gruppe gehören die klischeehaften, konventionalisierten Metaphern. Das sind die Metaphern, die nicht mehr neu sind, aber auch nicht

¹⁷ Bachmann, Einführung S. 13.

¹⁸ Bartsch S. 33.

¹⁹ Weiteres über das Problem der alten und der neuen Sprache s. u.a. Adamski S. 71, 82; Angst-Hürlimann S. 60, 66, 99, 103f.; Bartsch S. 32f.; Fehl S. 24, 72, 75, 222; Frankfurter Vorlesungen S. 92; Hapkemeyer 1982 S. 5, 7, 52, 90; Hoffmann S. 73f., 77, 203f.; Mauser S. 191, 205; Summerfield S. 125, 127; Thiem S. 42, 189, 201f., 209; Weigel S. 62.

²⁰ Braak S. 32.

lexikalisiert, d.h. in die Wörterbücher eingegangen sind, z.B. "etwas Vernünftiges essen". (gG 113)

Die beiden ersten Gruppen bilden zusammen die Bildtradition, die im Gemüt des Sprechers ist und sich seinen Erwartungen anpaßt. Dazu zählt auch das Zitieren aus der literarischen Tradition oder der Bibelsprache²¹, z.B. "Ich bin trunken von dir mein Geist, und wahnsinnig vor Begierde nach dir." (gG 135), wobei diese letzteren zwar eine "familiäre", jedoch von der Qualität her gehobenere Sprache darstellen als die vorhergenannten.

Zu dieser Gruppe könnten außerdem Metaphern gehören, die die Autorin selbst geschaffen hat, die aber, da sie sich der Tradition und den Erwartungen des Rezipienten nicht entziehen, als klischeehaft erscheinen.

Als letztes haben wir die innovative Metapher. "Sie ist neu und überraschend."²² Ein Beispiel dazu wäre: "(...) und ich verbrenne die Zeit zu Liebe (...)". (gG 165) Diese Metapher ist "eine persönliche Ausformung"²³ des Schriftstellers, ist "einprägsam"²⁴, unkonventionell und ungewohnt. Sie ist nicht nur von dem Schriftsteller geschaffen worden, denn solche können - wie bereits erwähnt - nur eine Nachahmung der lexikalisierten und klischeehaften Metaphern sein, sondern neu an ihnen ist - kurz gesagt - die Tatsache, daß sie sich den Erwartungen des Rezipienten entziehen. Sie sind fremd und entfremdend.

Weinrich (S. 338) meint, daß uns bei einer kühnen Metapher - Weinrichs Ausdruck für innovative Metapher - kein Bildfeld in den Sinn kommt. Auch wenn wir nach langer Suche eine ähnliche Metapher in der Tradition finden würden, dann empfinden wir diese Metapher trotzdem als kühn.

Auf die verschiedenen Methoden der innovativen Metaphern bei Bachmann werden wir an dieser Stelle nicht eingehen, da dies bei einer Auswahl

²¹ Vgl. dazu Seim S. 401f.

²² Kurz S. 19.

²³ Thiem S. 7.

²⁴ Ingeborg Bachmann im Gespräch mit Alois Rummel am 25. November 1964. In: Koschel 1991. S. 48.

von Metaphern innerhalb der Analyse, die anschließend folgt, unternommen wird.

2. Untersuchung der Metaphorik in der Sprache der Hörspiele

2.1. Untersuchung der Figuren "Jan" und "Jennifer" im dritten Hörspiel

Im folgenden beginnen wir mit der Untersuchung des - chronologisch gesehen - dritten Hörspiels mit dem Titel "Der gute Gott von Manhattan". Dies unternehmen wir aus zweierlei Gründen. Einerseits zeigt sich hier die Entwicklung einer flüchtigen Beziehung zu einer innigen Liebesbeziehung, die - wie bereits gezeigt - als Grenzübertritt zählt. Diese graduelle Entwicklung der Liebesbeziehung schlägt sich sprachlich nieder, was für unsere Ausführungen von großem Interesse ist.

Andererseits ist dieses Hörspiel von großem Interesse, weil Jan, einer der beiden Liebenden, sehr sprachbewußt ist. Fast scheint es, als ob die Autorin selbst durch diese Figur spricht, jede Phase der sprachlichen Entwicklung kommentierend und über sie reflektierend. Meines Erachtens ist es angemessen zu behaupten, daß Jan die Figur ist, die unter allen Figuren der drei Hörspiele Bachmanns am sprachbewußtesten ist. Interessant ist gleichzeitig, daß Jennifer, der Liebespartnerin, jedes Sprachbewußtsein, jedes Reflektieren über die Sprache fehlt, was aus einigen ihrer Bemerkungen und Reaktionen zu folgern ist - wie wir im Folgenden hervorzuheben versuchen.

Mit diesen beiden Gesichtspunkten im Auge - nämlich der Entwicklung bzw. der Veränderung der Sprache mit der etappenweisen Verinnerlichung der Liebe und dem starken Sprachbewußtsein Jans - wenden wir uns den m.E. wichtigen Metaphern im Hörspiel zu. Dabei wird zweierlei unternommen. Als erstes wird jede Metapher der obigen Einteilung zugeordnet, und als zweites werden die Methoden untersucht, die Ingeborg Bachmann für die Schaffung innovativer Metaphern benutzt.

Wir geben den Inhalt des Hörspiels hier kurz wieder. Aus einer flüchtigen Begegnung im Grand Central-Bahnhof entwickelt sich eine innige Liebesbeziehung zwischen Jan, der auf dem Heimweg nach Europa ist, und Jennifer, einer jungen amerikanischen Studentin, die sich in New York auch fremd fühlt. Diese Liebesbeziehung entwickelt sich etappenweise,

symbolisch dargestellt am Aufstieg vom ebenerdigen Zimmer im Stundenhotel, über das 7. Stockwerk bis hin zum 30. Stockwerk und zuletzt in die 57. Etage, die letzte Etage des Atlantic-Hotels in Manhattan. Diesem Höhersteigen entspricht die Vertiefung, die Verinnerlichung der Liebe, die von einer Phase zur anderen wächst. Parallel dazu verändert sich die Sprache der Liebenden.

In der ersten Phase auf dem Bahnhof, in den Bars und im Stundenhotel ist es eine distanzierte, nüchterne Sprache, durchdrungen von der Sprache der Außenseiter, die, weil nicht in der Welt und im Alltag verstrickt, eine andere Sprache reden, wie z.B. der Bettler, der sagt: "Eingegangen in die schmerzreiche Stadt und in die immerwährende Qual, verloren unter Verlorenen (...)". (gG 115) Weiterhin sagt er auch: "(...) Haben keine Farbe. Neiden den Weißen und Schwarzen die Haut." (gG 115)

Betrachten wir jetzt die Rolle der Metapher in der Sprache der Liebenden, und zwar innerhalb der verschiedenen Phasen. In der ersten Phase, nämlich auf dem Bahnhof, in den Bars und im Stundenhotel gibt es kaum Metaphern, kaum Bilder. Dabei ist die Sprache trocken, oft sind es kurze, abgehackte Sätze. Wenn es Metaphern gibt, so sind sie einerseits über den Text verstreut und andererseits sind es klischeehafte Metaphern wie z.B. "Jan: (...), aber wir müssen trotzdem etwas Vernünftiges essen." (gG 113)

Gleich am Anfang zeigt sich Jans Sprachbewußtsein. Er kritisiert Jennifer, da sie unbedacht Redensarten nachspricht.

Jennifer: Man geht nicht mit einem Fremden in ein Hotel, nicht wahr?

Jan: Mir sind diese Redensarten bekannt. (gG 117)

Es geschieht aber auch Jan selbst, daß er in eine solche unkritische Haltung der Sprache gegenüber verfällt, so im folgenden Beispiel:

Jennifer: (...) Und ich selbst bin schmutzig von feuchter Zuckerluft. Schmeckst du den Sirup in der Luft?

Jan wärmer: Du bist sehr süß, Jennifer. Denk nicht daran, mach die Augen zu. *Hält inne, dann mit einer nur geringen Ironie.* Ach nein, sagte ich "süß"?

Jennifer zitternd: Ja.

Jan: Ich wollte etwas ganz anderes sagen. Man denkt nämlich nichts mehr dabei, weiß (sic!) du? In Wahrheit denke ich, daß ich morgen früh aufs Schiffsbüro muß. (gG 117)

Beeinflußt von den Worten Jennifers, nämlich "Zuckerluft" und "Sirup", sagt Jan unbewußt das Wort "süß". Da er aber sprachbewußt ist, hält er inne, stellt das Wort in Frage und ersetzt den Satz durch einen anderen, einen wahren Satz.

Wie bereits erwähnt, ist die Sprache wie das Verhältnis nüchtern und distanziert. Die erste Abschiedsszene - es folgen weitere - sieht wie folgt aus. Nach der gemeinsam verbrachten Nacht weckt Jan Jennifer, sieht auf die Uhr und sagt:

Zwölf Uhr. Ich müßte schon längst (...)

Jennifer *begreifend*: Längst. Natürlich. (gG 118)

Weiterhin:

Jennifer: Gehen Sie doch. Ich habe nicht verlangt, daß Sie auf mich warten. Sie werden Ihre Schiffskarte nicht mehr bekommen und das Schiff verlieren. (gG 118)

Die Gespräche zwischen ihnen sind also noch distanziert, nüchtern, mit wenigen klischeehaften Metaphern durchsetzt.

In der zweiten Phase teilt die Schiffahrtsgesellschaft Jan mit, daß er am nächsten oder übernächsten Tag nochmals anfragen solle, da man ihm noch keinen Platz auf der "Ile de France" garantieren könne. Sie siedeln über ins 7. Stockwerk im Atlantic Hotel. Noch ist es ein ungebundenes, kühles, distanzierendes Verhältnis, obwohl ihre Zuneigung zueinander wächst. Jan sagt Jennifer auf dem Weg zum Zimmer:

"Du wirst ganz hell und weiß und vernünftig sein, und wir werden einander nichts vorwerfen.
Jennifer: Wenn das Schiff fährt, wird es fahren. Wenn ich winken muß, werde ich winken.
Wenn ich dich zum letzten Mal küssen darf, werde ich es tun, rasch, auf die Wange. Sperr auf. (gG 124)

Während an der Sprache Jennifers sich kaum etwas verändert, findet - bei näherer Betrachtung - eine Veränderung in der Sprache Jans statt. Diese Veränderung ist jedoch noch nicht Ausdruck eines anderen Zustandes, wie ihn Bachmann in ihren theoretischen Werken verlangt. Was hier eintritt, sind Jans Anspielungen auf die Sprache der Liebe mit teils ironischen, teils ritualisierten Bemerkungen, die jetzt von Metaphern durchdrungen zu werden beginnen. Diese Metaphern, weil sie noch unechten Gefühlen entstammen, sind vorgefundene, lexikalisierte bzw. klischeehafte Metaphern. Auf diese spielerisch ironische Einstellung Jans gegenüber den von ihm benutzten Wörtern verweist Bachmann durch zweierlei. Einmal durch die Regieanweisungen und das andere Mal durch die Worte Jans, nämlich "Spiel, Jennifer!" Die Stelle lautet:

Jan *spielend, heiter*: Wenn du mitkommst bis in die Chinesenstadt, kaufe ich dir ein Drachenhemd.

Jennifer: So bin ich beschützt.

Jan: Wenn du mitkommst bis ins Village, stehle ich für dich eine Feuerleiter, damit du dich retten kannst. wenn es brennt. Denn ich will dich noch lange lieben.

Jennifer: So bin ich gerettet.

Jan: Wenn du mitgehst nach Harlem, kaufe ich dir eine dunkle Haut, damit dich keiner wiedererkennt. Denn ich allein will dich lieben und noch lange.

Jennifer *aus der Rolle fallend*: Wie lange?

Jan: Spiel Jennifer! Frag nicht: wie lange? Sondern sag: so bin ich geborgen.

Jennifer *aufatmend*: So bin ich geborgen.

Jan: Und wenn du mich begleitest durch Bowery, schenke ich dir die langen Lebenslinien von Bettlerhänden. denn ich will dich noch alt und hilflos lieben.

Jennifer *ausbrechend*: Ein Brief vom Eichhörnchen. (gG 128)

Hier erlauben wir uns, ein paar Bemerkungen zum Zitat zu machen. Die Metaphern "dunkle Haut kaufen" ist klischeehaft, denn das Verb "kaufen" wird oft mit nicht Kaufbarem verbunden. Das gleiche gilt für die Metapher "lange Lebenslinien von Bettlerhänden schenken". Weil Jennifer das Interesse am Spiel verliert, wechselt sie abrupt zum Brief der Eichhörnchen über.

Jans Abstand und Kritik gegenüber der gewöhnlichen Liebessprache stellt sich in seinem Brief dar.

Jan: »Mein Liebling, ich habe alles gründlich überdacht ... du bist mir so wichtig geworden, teuer geworden ... schreibe mir sofort, postlagernd am besten, denn, aber das erkläre ich dir später ... und postwendend, ob auch für dich diese Tage ... dadam ... über jede Entfernung hinweg umarme ich dich, mein kleiner Liebling, dadamdadam ... wir müssen uns wiedersehen, wir werden ... einen Weg finden, wir werden, wir sollten, wir müßten, trotz jeder Entfernung. Schreibe mir!«

Jennifer *sich aufraffend, unschuldig*: Du wirst mir wirklich schreiben?

Jan: Nein. Das war ein Scherz. Und ich fürchte, ich werde zu keinem Scherz mehr aufgelegt sein nach alledem.

Jennifer: Ich weiß nicht, ob ich dich verstehe.

Jan: Du wirst bald verstehen. *Zitierend, spielerisch*. »Ich bin trunken von dir, mein Geist, und wahnsinnig vor Begierde nach dir. Du bist wie Wein in meinem Blut und nimmst Gestalt an aus Traum und Rausch, um mich zu verderben.«

Jennifer: Was ist das?

Jan: Es sind Worte.

Jennifer: Für dein Gefühl?

Jan: Meine Gefühle habe ich ausgezogen und zu den Kleidern gelegt. (gG 135)

Fehl kommentiert den Brief wie folgt:

Die Redensarten des Briefes werden abgewertet, weil diese Sprache so entleert ist, daß sie nicht mehr als persönliche Mitteilung, sondern nur noch als allgemeines Verhaltensschema figuriert.²⁵

Im weiteren zitiert Jan - wie wir sehen - eine Stelle aus den biblischen Psalmen²⁶, was also der Tradition und somit dem Klischeehaften und nicht dem Innovativen angehört. Seine Haltung zu diesen vorgetragenen Worten ist - wie aus den Regieanweisungen ersichtlich - "zitierend, spielerisch".

Wiederum ersehen wir aus der Reaktion Jennifers, daß es ihr an Verständnis fehlt. Sie begreift selbst seine klischeehaften Metaphern und seine Ironie nicht. Als Antwort auf sie benutzt Jan eine Metapher, indem er seine Gefühle, ein Abstraktum, konkretisiert. Das ist - in dieser Phase - der richtige Ausdruck für seine Gefühle, daher zählt diese Metapher m.E. zu den innovativen Metaphern.

²⁵ Fehl S. 126.

²⁶ Vgl. dazu Beicken S. 123.

Als Jan einen Platz auf dem Schiff bekommt, trennen sich die beiden. Noch nüchtern und distanziert in ihrer Beziehung zu ihm, sagt Jennifer in der Abschiedsszene:

Jennifer: Gehst du zuerst? Oder gehe ich? Du kannst nachsehen, ob kein Taschentuch von mir zurückgeblieben ist. Ich lasse immer eins liegen. Ein Tuch zum Winken, mit einem Tropfen Parfüm drin, keinen Tränen.

Jan: Gehen wir miteinander!

Jennifer: Nein.

Jan: Bis auf die Straße.

Jennifer *gleichgültig*: Wie du willst. Es kommt nicht darauf an. Ist es nicht so?

Jan: Ja, so ist es. (gG 137)

Die Stelle ist - wie wir sehen - metaphern- und bildlos, kurz und nüchtern.

Jan und Jennifer trennen sich, und Jennifer geht vor. Die dritte Phase setzt ein, als Jan plötzlich merkt, daß es "anders kam" (gG 139) und daß Jennifer doch etwas für ihn bedeutet. Er läuft ihr nach und wirft ihr vor, daß sie ihn so leicht verlassen habe. Er erzählt ihr, daß jetzt ein Zimmer im 30. Stockwerk zur Straßenseite frei sei und daß er es für sie reserviert habe, weil das ihr Wunsch sei und er ihr bisher nichts geschenkt habe.

Die Überraschung versetzt Jennifer in einen anderen Zustand, und schon spricht sie anders. Ihre Sprache, die in der vorigen Szene noch vor einigen Minuten so distanziert und trocken war, wird reicher, weicher und ist mit ersten Bildern und Metaphern durchsetzt. Das zeigt sich in der folgenden Szene auf der Straße:

Jennifer *langsam*: Küß mich. Auch auf der Straße. Auch vor dem Fenster mit den Orangen und brauner Ananas. Auch vor dem Kreuz des Rettungswagen und dem Dromedar, das der Zirkusmann hier vorüberführt. Auch vor den Kernen, die geflogen kommen von Pflirsich und grüner Dattel, und die die Mulatten wegwerfen.

Jan: Und du fürchtest nicht, dein Gesicht zu verlieren auf der Straße? (gG 140)

Diese Stelle ist eine längere Passage, was wir bishin von Jennifer nicht gewohnt sind. Trotzdem enthält diese Passage keine Metapher. Neu aber ist neben der Länge die Heterogenität und die Mischung verschiedener Bereiche

(Bau, Früchte, Tiere, Wagen, Zirkus, Menschen). Es ist fast ein Panorama, das sie beschreibt, bevor sie in Ohnmacht fällt.

Jan antwortet darauf mit der lexikalisierten Metapher "das Gesicht verlieren". Jan verweist auf die wörtliche Bedeutung des Verbs "verlieren", indem er "auf der Straße" hinzufügt, womit er auf die Grundbedeutung der Metapher verweist, was als eine Innovation seitens Bachmanns zu deuten ist.

Weiterhin sagt Jennifer in dieser Straßenszene:

Weil jeder sehen kann, daß ich bald ganz verloren sein werde, und fühlen kann, daß ich ohne Stolz bin und vergehe nach Erniedrigung; daß ich mich jetzt hinrichten ließe von dir oder wegwerfen wie ein Zeug nach jedem Spiel, daß du ersinnst. (gG 141)

Jennifers Sprachqualität hat sich geändert. Sie benutzt lexikalisierte Metaphern wie "verloren sein", aber auch innovative wie "ich ohne Stolz" und ungewöhnliche Strukturen wie "vergehe nach Erniedrigung".

In einem Gespräch mit ihr sagt Jan:

Dann könnte ich dir noch sagen, in welchen Ideen und welchen Gesinnungen ich mich versucht habe, wieviel Geld ich jetzt für Ideenlosigkeit verdiene und wie die Aussichten sind. (gG 148)

Die Sprache Jans entwickelt sich weiter, aber noch sind innovative Metaphern (Die Metapher "Geld für Ideenlosigkeit verdienen" ist eine leichte Verschiebung vom Gewöhnlichen und wirkt daher entfremdend.) selten. Jan kritisiert weiterhin die gewöhnliche Liebessprache mit den Worten:

Das Vokabular ist mir durchaus geläufig, und ich habe mir für die Vergangenheit einige Fassungen zurechtgelegt. (gG 148)

Weiterhin:

Jan: (...) Ich will nichts von dir wissen, dich ausklammern aus deinen Geschichten. Wenn du gehst, dich bewegst, blickst, wenn du mir folgst, nachgibst und kein Wort mehr findest, dann weist du dich aus, wie dich kein Papier, kein Zeugnis je ausweisen könnten. Ich zittere nicht um deine Identität. (gG 149)

Jan versucht sich hier an einigen eigenwilligen Formulierungen, bei denen innovative Metaphern (jmdn. aus Geschichten ausklammern und um jmds. Identität zittern) vorkommen.

Jan: Ich bin jetzt nicht zornig. Ich möchte nur ausbrechen aus allen Jahren und allen Gedanken aus allen Jahren, und ich möchte den Bau niederreißen, der ich bin, und der andere sein, der ich nie war.

Jennifer: Du bist schön, und du bist ja schon, wie du nie warst. (gG 151)

Jans Ton wird anders. Er will sich ändern, ausreißen aus der Welt, aus allem. Das Wort "allen" wird drei Mal wiederholt. Die Konstruktion "aus allen Jahren und allen Gedanken aus allen Jahren" ist befremdend. Auch die Koppelung von "Bau" und "Ich" ist als innovativ zu betrachten, besonders wegen des syntaktischen Baus des Satzes, der nicht leicht nachzuvollziehen ist. Jennifer bleibt auf der Oberfläche des Gesagten haften und begreift nicht richtig, was er meint, besonders, da es doch zum ersten Mal echte Gefühle sind, die zum Ausdruck kommen.

Eine weitere wichtige Stelle ist die folgende:

Jan: Ich werde dir noch etwas sagen: es ist unmöglich, daß das mit uns geschehen soll.

Du mein. ich dein.

Vertrauen gegen Vertrauen.

Laß uns an die Zukunft denken.

Gute Kameraden sein. Freundschaft halten.

Schützen einander. zusammenstehn.

Ein Trost sein. Ein Trost sein.

Du bist der erste Mensch, der kein Trost für mich ist. Meine Freunde und meine Feinde waren zu ertragen, auch wenn sie mich lähmten und meine Langmut verbrauchten. Alles war zu ertragen. Du bist es nicht.

Jennifer: Du bist schön und ich bete dich an. Ich gebe dir Küsse auf die Schulter und denke nichts dabei. Heißt das trostlos sein? (gG 151)

Jan ironisiert zuerst das gewöhnliche Liebesvokabular, das sich vom übrigen Text durch seine elliptische Struktur absondert. Den letzten Satz des gewöhnlichen Liebesvokabulars, nämlich "Ein Trost sein", nimmt er zum Anlaß, eine eigene innovative Version zu formulieren, die sich den Erwartungen des Re-

zipienten entzieht, nämlich, daß seine Geliebte kein Trost für ihn ist.²⁷ Durch diese Umkehrung der gewohnten klischeehaften Liebessätze kommt der Rezipient ins Stocken, Jennifer jedoch nicht. Sie ist für diese Sprache noch unempfindlich und antwortet mit der lexikalisierten Metapher "ich bete dich an".

Erst in der letzten Phase, im 57. Stockwerk, nachdem der Grenzübertritt in den absoluten Zustand der Liebe vollzogen ist, reden beide, Jan und Jennifer, eine bildhafte, metaphernreiche Sprache, die ihrem neuen Zustand entspricht.²⁸ Was diese Sprachebene zur neuen Sprache macht, sind nicht nur die innovativen Metaphern, denn diese fanden wir schon in der vorigen Phase. Hinzu kommt nun die Quantität der vor allem innovativen Metaphern, die Häufung der Metaphern, die Abschnitte mit ununterbrochenen Metaphernketten enthalten. Auch wenn sich lexikalisierte oder klischeehafte Metaphern unter den innovativen Metaphern befinden, so bleiben sie doch in der Minderheit. So redet jetzt Jennifer:

Welch ein Augenblick! Und ich will mir einprägen für immer: die stille Nacht und die feuchte Glut, die glänzende Insel, über der wir sind, und das Licht, das wir hier abbrennen werden, um ihr noch Glanz hinzuzufügen, zu niemandes Ehren. (gG 155)

Der Ausdruck "feuchte Glut" ist eine paradoxe, überraschende Zusammenstellung von Wörtern, und "zu niemandes Ehren" eine leichte Verschiebung, eine Umkehrung des Gewöhnlichen, anstatt "zu jemandes Ehren" etwas tun. Dies gilt als eine der Strategien Bachmanns zur Schaffung innovativer Metaphern. Durch die leichte Verschiebung gerät der Rezipient ins Stocken. Er überdenkt nicht nur die neue Metapher, sondern stellt selbst die alte, gewohnte in Frage.

Jan drückt seine Liebe durch u.a. folgende Worte aus:

Und ich möchte ein Buch haben, aus dem ich erfahre, was in dir vorkommt. Klima, Vegetation, Fauna, die Erreger deiner Krankheiten und ihre stummen verbissenen Gegner in

²⁷ Zu ähnlichen Ergebnissen gelangt Fehl S. 127f.

²⁸ So schreibt Angst-Hürlimann S. 63: "... die bitter ironischen Stellen, die Jan zwischendurch immer noch gesprochen hat, werden seltener."

deinem Blut, und die Lebewesen, die aller kleinsten, die ich mir herüberhole mit meinen Küssen. (...) (gG 156)

Wiederum liegt diese Häufung und Verdichtung von Metaphern vor. Es wird "naturwissenschaftliches Wortgut eingeschleust"²⁹, Wortgut aus Bereichen wie Geographie, Geologie und Biologie. Dies dient zur Beschreibung der Liebe, was im Widerspruch zum gewöhnlichen Liebesvokabular steht. "So vollzieht sich, getrieben von der Ausdrucksnot der Liebe, der Aufschwung in die Sphäre, die sich vom gewöhnlichen Sprachgebrauch bewußt absetzt."³⁰

Jennifers Sprache - vielleicht zurückzuführen auf ihr mangelndes Sprachbewußtsein - entwickelt sich nicht so schnell wie die Jans. So sagt sie:

Könnt ich mehr tun, mich aufreißen für dich und in deinen Besitz übergehen, mit jeder Faser und wie es sein soll: mit Haut und Haar. (gG 156)

Jennifer ist noch im Kischehaften verhaftet, noch fehlt die Häufung der Metaphern und die Mischung von Bereichen. Sie benutzt sogar das lexikalisierte Wortpaar "mit Haut und Haar".

Ungestört redet Jan, der Jennifer in Bezug zur Sprache immer voraus ist, die neue Sprache weiter. So sagt er:

Und hören. Das Ohr an dich legen, weil es nie still ist in dir und eine auf- und absinkende Windwooge in deiner Lunge gibt, das Geräusch von einem Kolben, der niederfällt in deiner Herzkammer. einen ängstlichen Laut, wenn du schluckst, und Geisterknacken in deinen Gliedern. (gG 156)

Neben der Häufung und Verdichtung der Metaphern kommen noch andere Methoden hinzu. z.B. die Anspielung auf die "saloppe"³¹ Redensart "die Ohren anlegen" und deren Veränderung in zweierlei Hinsicht. Zum ersten das Auseinanderreißen des trennbar-zusammengesetzten Verbs "anlegen" zu dem Verb "legen" + Präpositionalobjekt mit der Präposition "an". Als zweites wird

²⁹ Hoffmann S. 202.

³⁰ Fehl S. 128.

³¹ Gömer S. 133.

diese Wendung durch die Nachbarworte und -metaphern wörtlich genommen. Bachmann schafft das neue Kompositum "Windwoege". Neu ist außerdem die Beschreibung der Geräusche, die im Körper der Geliebten vorkommen. Diese Beschreibung entzieht sich teilweise den Erwartungen des Rezipienten, indem unerwartet Negatives statt Schönerem und Positivem beschrieben wird, z.B. "schlucken", "Geisterknacken". Das letztere erinnert eher an Tod und Verwesung. Weiterhin sagt Jan:

Oh es wird mich Eifersucht heimsuchen und nicht freigeben, eh ich die okkulten Farben innen kenne und die geheimen Gänge durch Zellkammern, das ausgeschüttete Salz im Geweb, Larven und Lampione darin, Mosaikböden mit den Darstellungen versunkener Mythen. Schwammwerk und Mark. Die ganze verschwenderische Anlage, die du bist, und die ohne Ruhm vergehen soll. (gG 156)

Wie wir sehen, sind die Metaphern ungewöhnlich, anders, eigenständig, weil sie echten Gefühlen, einem neuen Zustand, einem Grenzübertritt, entstammen. Die Metaphern entstammen - ähnlich wie an der obigen Stelle - medizinischen, wissenschaftlichen Bereichen, vermischte Metaphern aus vermischten Bereichen. Eine metaphorische Bereicherung der einst so wortkargen, nüchternen Gespräche ist nicht zu übersehen.

In diesem Abschnitt geschieht ein abrupter Wechsel von einem Bereich zum anderen. Selbst in dem Paar "Larven und Lampione", das eigentlich wegen des Stabreims bzw. der Alliteration als eine Anspielung auf lexikalisierte, schablonenhafte und erstarrte Wortpaare³² zu sehen ist, ist eine Innovation zu finden. Bachmann montiert hier zwei semantisch heterogene Wörter zu einem "innovativen Wortpaar". "Lampione" ist ein österreichisches Wort mit der Bedeutung "Laterne aus buntem Papier oder bunter Seide mit einer Kerze im Innern"³³ und "Larven" mit der Bedeutung Tier bzw. Maske.

³² Die Wortpaare bestehen aus "zwei Wörtern derselben Klasse (...), häufig mit Alliteration oder Reim: (...) Die einzelnen Komponenten können Synonyme (...) oder Antonyme (...) sein." Zitiert nach Conrad, Rudi u.a. (Hrsg.): Kleines Wörterbuch sprachwissenschaftlicher Termini. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1981. unter dem Stichwort "Wortpaare".

³³ Vgl. dazu Wahrig unter "Lampione".

Eine andere Anspielung auf ein Wortpaar ist "Schwammwerk und Mark", das durch Endreim verbunden ist und in dem ein von Bachmann geprägtes Kompositum zu finden ist, nämlich "Schwammwerk".

Betrachten wir die verschiedenen Bereiche, die in diesem kleinen Abschnitt vorkommen, so finden wir, daß Jan von dem Gefühl der Eifersucht zu den Farben, der Medizin (Zellkammer, das kleinste aller Lebewesen, Gewebe, Mark), Tierwelt (Larven), Gegenstände (Lampione, Mosaikböden, Schwammwerk, Anlage), Mythologie (Mythen), Abstraktem (Ruhm, Tod) springt. Diese abrupten Wechsel unter den Bereichen vermehrt die Buntheit des Gesagten - aber auch dessen Schwierigkeitsgrad. Am Ende entzieht sich Bachmann alter Erwartungen und Werte, indem sie Jan vom Tode der Geliebten als ein Vergehen "ohne Ruhm" (gG 156) sprechen läßt. An anderer Stelle sagt Jan:

Und darum will ich dein Skelett noch als Skelett umarmen und diese Kette um dein Gebein klirren hören am Nimmermehrtag. Und dein verwestetes Herz und die Handvoll Staub, die du später sein wirst, in meinen zerfallenen Mund nehmen und ersticken daran. Und das Nichts, das du sein wirst, durchwalten mit meiner Nichtigkeit. (gG 157)

Auch hier entziehen sich die Metapher alten Bildtraditionen, obwohl es sich eigentlich um eine leichte Verschiebung handelt. Anstatt zu sagen, die Geliebte zu umarmen, ist es das Skelett, das umarmt wird. Dazu kommen Anspielungen auf religiöses Vokabular, nämlich "Nimmermehrtag" (statt der jüngste Tag) und Staub als Ursprung und Endphase des Menschen.

Das Sprachbewußtsein Jans zeigt sich in dem Satz "Lieb mich, damit ein Einsehen ist" (gG 157). Mit diesen Worten vertritt er Bachmann, die u.a. in der Liebe ein Impuls für den Grenzübertritt, für die Einsicht und das Sehendwerden sieht.

Es kommt zu weiteren unerwarteten Aussagen. Jan sagt: "Denn warum sollte ich dich nicht festhalten, dich foltern und in dir verzweifeln können an allem?" (gG 157)

Jan: (...) Ich will, was noch niemals war: kein Ende. Und zurückbleiben wird ein Bett, an dessen einem Ende die Eisberge sich stoßen und an dessen unterem Rand jemand Feuer legt.

Und zu beiden Seiten: nicht Engel, aber Dolden aus Tropen, Papageienhohn und dürres Geflecht aus Hungerland. Schlaf nicht ein, ich bitte dich. (...)

Jan: So komm. Ich bin mit dir und gegen alles. Die Grenzzeit beginnt. (gG 158)

Wie gesehen, kommt es weiterhin zu Spekulationen Jans und zu im Zusammenhang mit der Liebe unpassenden und unerwarteten Aussagen, besonders "Papageienhohn" und "dürre Geflechte aus Hungerland" mit den beiden einprägsamen Komposita. Jan ruft Jennifer zum Wachen auf und weist darauf hin, daß der Grenzübertritt schon vollzogen worden ist.

Bei Jennifer verschwindet bald jede Spur der alten Sprache. Es überkommt sie am Ende der ekstatische Zustand der Liebe, und ihre Sprache wird noch reicher. Eine andere Abschiedsszene als die in den vorigen Phasen entwickelt sich.

Jennifer: Mich erschreckt nur, daß du noch immer da bist und daß ich dich ansehen muß, während die letzten Sekunden kommen. Ich werde bald nichts mehr sein. Wär's zu Ende. Ich ohne Schmerz. Wäre ich ohne mich. (gG 162)

Diese beiden letzten Sätze sind innovativ. Die elliptische Struktur und ihre Semantik, besonders die des letzten Satzes, sind befremdend.

Was Bachmann über den neu erreichten Sprachzustand als Ergebnis des Grenzübertritts in einen neuen Zustand sagt und was sie in ihrem "Programm einer anderen Sprache"³⁴ thematisiert, drückt Jan mit den folgenden allerletzten Worten aus, die er an Jennifer richtet und in denen der endgültige Bruch mit dem Alltag zum Ausdruck kommt:

Ich weiß nichts weiter, nur daß ich hier leben und sterben will und zu dir reden in einer neuen Sprache; daß ich keinen Beruf mehr haben und keinem Geschäft nachgehen kann, nie mehr nützlich sein und brechen werde mit allem, und daß ich geschieden sein will von allen andern. Und sollte mir der Geschmack an der Welt nie mehr zurückkommen, so wird es sein, weil ich dir und deiner Stimme hörig bin. Und in der neuen Sprache, denn es ist ein alter Brauch, werde ich dir meine Liebe erklären und dich 'meine Seele' nennen. Das ist ein Wort, das ich noch nie gehört und jetzt gefunden habe, und es ist ohne Beleidigung auf dich. (gG 163)

³⁴

Weigel S. 60.

Über die Worte "meine Seele" kommentiert Fehl (129) wie folgt:

(...) "meine Seele": Die Sprache ist also nicht an sich neu, sondern ein altes Wort wird neu verstanden, weil ihm erstmals eine innere Erfahrung entspricht, die den Bereich gewöhnlichen Verstehens überschreitet. (...) Das alte Wort gewinnt so eine neue Bedeutung, die ihm in der Liebeserfahrung zuwächst.

Sehr wichtig also ist die Anspielung Jans auf das Wort "Seele". Hier zeigt er, daß er einem Wort mit einer abgeblaßten Bedeutung eine "extreme Bedeutungsdicke"³⁵, eine Bedeutungsbelebung verleiht, in dem hinter diesem Wort Emotionen stehen, die dessen Bedeutung decken und vertiefen, so als schiene es, als ob er das Wort zum ersten Mal mit wahren Gefühl benutze, das dahinter steckt, so daß Jennifer sich nicht beleidigt zu fühlen braucht, daß er ein Wort benutzt bzw. nachsagt, nachredet, das im gängigen Liebesvokabular keine Bedeutung mehr hat, bzw. seine ursprüngliche Bedeutung verloren hat.

Während Jennifer alleine im Zimmer ist, da Jan sich zum Schiffsbüro begeben hat, um seine Reise abzubestellen, bringt ihr der gute Gott ein Paket. Flüsternd - wie aus den Regieanweisungen ersichtlich - spricht sie mit ihm über ihre Liebe:

Aber ich muß jetzt allein sein. Verstehen Sie. Weil heute abend ein Schiff ausläuft, das ihn nicht fortnehmen kann und weil mir das Glück die Kleider zerreißen wird. Gehen Sie, bitte, weil ich zu niemand reden darf. Ich liebe. Und ich bin außer mir. Ich brenne bis in meine Eingeweide vor Liebe und verbrenne die Zeit zu Liebe, in der er hier sein wird und noch nicht hier ist. Ich bin gesammelt über den Augenblick hinaus bis in meinen letzten und liebe ihn.
(gG 165)

Die echte Liebe hat jetzt ihrerseits Jennifer gepackt und deren Sprache beeinflusst, so daß sie jetzt eine lyrische Sprache³⁶ spricht, die sich von ihrer übrigen Sprechweise abhebt. Das abstrakte Glück wird personifiziert. Während "vor Liebe brennen" noch zum Klischeehaften gehört, was bei Bachmann - wie bereits erwähnt - unter den innovativen Metaphern vorkommen und trotzdem

³⁵ Hapkemeyer S. S. Von der Lühe beschreibt solche Worte als "unangenehm bedeutungsgeladene Worte" (S. 564).

³⁶ Pausch nennt es das "mystische Sichentäußern". Vgl. S. 51.

zur neuen Sprache gehören kann, da es mitten unter innovativen Nachbarbildungen und Textverdichtungen steht, ist "gesammelt über den Augenblick hinaus" und "die Zeit zu Liebe verbrennen" ungewöhnlich. Zu dieser letzten Wendung kommentiert Angst-Hürlimann (65) wie folgt: "Die Wendung "und verbrenne die Zeit zu Liebe" deutet darauf, daß ihre Liebe im Begriff ist, auch die Schranke der Zeit zu überwinden."

Für den guten Gott muß einer solchen Liebe, der "die von ihm vertretene Ordnung in Frage stellenden Liebe"³⁷, die gegen den Alltag und die Ordnung verstößt, ein Ende gesetzt werden. In der Überzeugung, die Konventionen zu bewahren, verübt er einen Bombenanschlag auf das Paar, wobei nur Jennifer getroffen wird, da Jan, gelockt vom Alltag, noch ein halbes Stündchen in einer Bar verbringen will, zurückgekehrt zu seinen alten Gewohnheiten, zu seiner alten Sprache.

Wir können der Betrachtung der sich entwickelnden Liebesbeziehung im dritten Hörspiel zweierlei entnehmen: Erstens ist festzustellen, daß die Liebe als Grenzübertritt sich durch eine neue Sprache ausdrückt.³⁸ Eine völlige stilistische, syntaktische und linguistische Analyse dieser neuen Sprache würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. In dieser neuen Sprache spielen sowohl qualitativ als auch quantitativ die Metaphern eine Rolle. Qualitativ nämlich durch die Benutzung innovativer und nicht lexikalischer oder klischeehafter Metaphern und quantitativ durch die Häufung und Ballung von Metaphern und ihrer verdichteten Benutzung innerhalb des Textes, dies gegenüber nur vereinzeltm Auftreten, ja sogar dem völligen Ausbleiben von Metaphern an den Textstellen, wo die alte Sprache dominiert.

³⁷ Bartsch S. 86.

³⁸ Fehl schreibt folgendes S. 125: "Dieses Zusammengehen von Erfahrung der Liebe und Suche nach einer neuen, dieser Erfahrung angemessenen Sprache, ... findet sich im Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan" als konstituierendes Element für die Darstellung der Liebe zwischen Jan und Jennifer."

Endres (S. 458) drückt das so aus: "Sie (die Liebe) drückt sich nicht durch ein Geschehen aus, sondern durch Intensität, (..)".

Vgl. dazu weiterhin Groß und Dietrich.

Auch im 1. Hörspiel ist - wie wir im Folgenden zeigen werden - die Liebe Impuls zu einer neuen Sprache. Hier jedoch - anders als in dem dritten Hörspiel - findet keine stufenweise Entwicklung in der Liebessprache und damit "eine fortschreitende Metaphorisierung"³⁹ statt, da sich die Liebe in einem Traum ausspricht, was die abrupte Änderung der Sprachqualität rechtfertigt.

2.2. Untersuchung des ersten Hörspiels

Das erste Hörspiel "Ein Geschäft mit Träumen" spielt in einem Büro. Laurenz, ein kleiner armer Angestellter, leidet unbewußt unter den Zwängen und Verletzungen der Alltags- und Arbeitswelt, unter der Realität, die alle seine Wünsche, Leiden und Träume unterdrückt, kurz eine Welt, die seine Selbstverwirklichung ver- und behindert. Seine Sprache besteht aus einfachen Sätzen, oft sogar aus kurzen, kargen, abgehackten und verstümmelten Sätzen, in denen Bilder und Metaphern fehlen. Keiner, weder Kollegen noch Vorgesetzter, läßt ihn einen Satz zu Ende sprechen. Er ist fast sprachlos, unfähig, seine Gedanken und Gefühle auszudrücken, zu artikulieren.

Anna, seine Kollegin, eine kleine Angestellte, hat das Gefühl, sie habe keine zehn Sätze mit ihm geredet, obwohl er seit Jahren im Konzern arbeitet. (GT 13) Auch Mandl, sein Kollege, den er später zufällig auf der Straße trifft und den er ein Stück Weges begleitet, sagt ihm:

(...) Sie sind immer so schweigsam. (...) Ich bin ganz erstaunt, daß Sie überhaupt für ein Gespräch zu haben sind. (GT 18)

Als Laurenz antwortet: " Oh, ich bin schon für ein Gespräch zu ..." unterbricht ihn Mandl und läßt ihn den Satz nicht zu Ende sprechen.

Die folgende Stelle soll als Beispiel seiner Sprache dienen. Als Mandl ihn bittet, ihm bei der Wahl eines Geschenkes für seine Frau zu helfen, antwortet Laurenz:

Ja, ich weiß nicht ... Zeit hätte ich schon, aber ob ich mich sehr dazu eigne ... für eine Frau ... vielleicht sollten Sie doch besser allein ... (GT 18)

³⁹

Mauser S. 197.

All die Gespräche Laurenz' im Büro und auf der Straße enthalten kein Bild, keine Metapher. Die strenge, sprachkarge Welt allerdings wird zeitweise durchdrungen von Metaphorik. Dabei ist es m.E. von Signifikanz, daß es nur die Außenseiter (s.o.) und Randfiguren sind, die Metaphern benutzen, so der Rasierklingenverkäufer und der Drehorgelmann. Auf diese hört niemand. Laurenz bemerkt z.B. den Rasierklingenmann gar nicht, der folgendes vor sich hinschreit: "(...), jeder Bart, ob weich oder hart, streckt vor "Klingenfix" die Klinge." (GT 20) Weiterhin ruft er:

(...) Mit diesen Klingen können sie haarscharf trennen: Tag und Nacht ... Wasser und Feuer, oben und unten, außen und innen ... (GT 23)

Auch zum Drehorgelmann, der singt: "Ich decke dich mit weißen Wolken zu, ich zünd dir die fernsten Sterne an (...)" (GT 20), findet Laurenz keine Beziehung. Er will ihm etwas bezahlen, hat aber kein Geld, und das angebotene Wurstbrot weist der Drehorgelmann höflich ab. (GT 21) Trotzdem kann behauptet werden, daß Laurenz die Worte des Drehorgelmanns unbewußt aufgenommen hat. Im dritten Traum sagt er zu Anna: "(...), und ich werde dich mit weißen Wolken zudecken." (GT 37)

Selbst der Besitzer des Traumgeschäfts, zu dem Laurenz zufällig findet, während er auf seinen Kollegen wartet, benutzt Metaphern, brandmarkt sie jedoch als banal. So sagt der Verkäufer:

Es ist vielleicht Staub, der schwirrt, oder Gebälk, das stöhnt, oder der Boden, der unter dem Lärm der Stadt zittert, banal gesagt. (GT 23)

Wider Willen gerät Laurenz in das Traumgeschäft, und ihm werden drei verschiedene Träume vorgeführt. Obwohl Träume doch ein Überschreiten der Wirklichkeit sind und als eine Aufhebung der Zwänge des Alltags und der realen Raum- und Zeitverhältnisse gelten, verändert sich die Sprache in ihnen nicht in gleicher Weise.

Im ersten Traum hat Laurenz, anders als in Wirklichkeit, eine enge Beziehung zu seinen Kollegen, Anna und Mandl. Dabei ist er der Starke, zu dem sich beide in der Not hinwenden. Er hat die Oberhand, ist Erretter und

erteilt Befehle; er gebraucht Imperative. Folgende Textstellen (GT 25f.) sollen als Beispiel dienen:

Laurenz: Da ist schon der Tunnel. Gebt mir eine Leiter.

(...)

Laurenz: Werft euch vor den Tunnel, (...)

(...)

Laurenz: Deckung, unter die Decke, unter die Erde!

Der Generaldirektor, der gemeinsame Feind, greift sie mit Bomben aus der Luft an. Laurenz ruft "Erbarmen" und der Verkäufer schaltet den Traum aus.

Im ersten Traum, der eigentlich Ausdruck der im Alltag unterdrückten Ängste darstellt, hat zwar Laurenz mehr zu sagen, er hat Macht, jedoch enthält seine Sprache kaum Metaphern. In diesem Traum benutzt Laurenz nur eine Metapher, nämlich: "Laurenz: Das Herz durch den Tunnel. Das Herz zuerst." (GT 25)

Im zweiten Traum, der Ausdruck der unterdrückten Wünsche ist, findet ein Rollentausch statt. Laurenz wird nicht nur zum Generaldirektor des Konzerns, in dem er in Wirklichkeit arbeitet, sondern Generaldirektor der ganzen Welt bzw. des ganzen Universums. Er hat über alles zu bestimmen, selbst über Krieg und Frieden. Seine Kollegen und selbst der wahre Generaldirektor sind ihm untertan, und er spricht die gleiche autoritäre, gewalttätige Sprache, unter der er in seinem Alltag leidet. Ein Beispiel dafür ist:

Laurenz: Und jetzt die Stenogrammblocke heraus, die Übersetzer herein! Den Nachrichtenapparat! *Er schlägt mit der Faust auf den Tisch.* Ich habe jetzt genug von der ewigen Verzögerungspolitik. Wir müssen zu einem Resultat kommen. Auf die Plätze, meine Herren. (GT 30)

Zum Generaldirektor, im Traume sein Raketenführer, sagt Laurenz :

Ha. ha. ha. sagen Sie das gefälligst mit einer tiefen Verbeugung. Oder ich jage Sie davon wie einen Hund. Was, Sie haben wohl noch immer nicht vergessen, daß Sie einmal Generaldirektor waren. Generaldirektor eines lächerlichen Konzerns, den ich übernommen, was sage ich, hinaufgeführt, zu einer der gigantischsten, einer noch nie dagewesenen

weltumspannenden Organisation gemacht habe. Verbeugen Sie sich. Abfahrt. Steuern Sie!
(GT 31)

Durch die Überspitzung der Sprache in diesem Traum wird die Alltagssprache als brutale, gewaltsame, autoritäre Sprache entblößt⁴⁰, eine Sprache, in der kaum ein Bild, eine Metapher erklingt. In diesem Traum benutzt Laurenz ein paar wenige klischeehafte Metaphern, die über den Text hinweg verstreut sind, z.B.: "Ihre Musik lügt ja!" (GT 29). An anderer Stelle sagt er: "Sie werden des Landes, pardon, der Erde verwiesen (...)" (GT 32), was eine Anspielung auf die Bibel ist. Weiterhin sagt er: "Eine traurige Langeweile (...)" (GT 33) und "(...), um mein schläfriges Gemüt wieder anzukurbeln (...)" (GT 33). Hier werden "Langeweile" und "Gemüt" personifiziert. Gleichzeitig wird das "Gemüt" konkretisiert, was noch im Klischeehaften verbleibt, da das Verb "ankurbeln" auch figurativ benutzt werden kann.

Erst im dritten Traum kommt es zur Grenzüberschreitung, kommt es zum Zustand der Liebe, der Ekstase. Laurenz ist in Anna verliebt. Er will sie davon abhalten, mit dem Schiff zu fahren, weil er Gefahr verspürt. Anna hört nicht auf ihn und geht aufs Schiff. Es geht unter, und Anna stirbt. Aber Laurenz liebt sie, und weil er sie liebt, will er ihr in die Unendlichkeit folgen. Dieser Zustand der Liebe, der Ekstase schlägt sich in der Sprache von Laurenz nieder. Seine Sprache wird reicher, weicher und voller Metaphern. So sagt er der Anna:

Was ist geschehen. sag mir. was ist geschehen, seit den Tagen als wir durch goldene Städte gingen, unter goldenen Dächern, und die Glocken über die Plätze unserer Liebe läuteten? (GT 35)

Laurenz bricht sogar mit seinem alten Leben, indem er seinen einst gehegten Wünschen absagt. So sagt Laurenz:

Ich will nicht mehr in die Berge, und will kein Haus für uns. Ich will bei dir bleiben. Denn wo du bist ist die Welt. So viel Wärme kann mir die Erde nicht geben wie der Druck deiner

⁴⁰ Höller 1987, S. 88 beschreibt diese Sprache als "die sprachliche[n] Rituale (...) der patriarchalischen Allmacht".

kühlen Hand, soviel Liebe lassen mich tausend Menschen nicht spüren wie der Schlag deines Herzens, in dem der Rhythmus des Meeres ist und der feuchte Atem deines Mundes von Ewigkeit zu Ewigkeit. Ja, wir werden ewig jung sein und nie sterben. Wir werden für immer beisammen sein, und nichts soll uns trennen. Unser Haus wird auf den Quellen des Lebens stehen, wir werden in allen Geheimnissen seiner wechselnden Mauern wohnen. Und in den Spiegeln des Grundes kann ich deine schöne Gestalt vertausendfältig sehen. (GT 40)

In diesem Traum herrscht eine "utopische Sprachstruktur"⁴¹. Wir finden eine Paradoxie zwischen den Ausdrücken "Wärme" und "kühler Hand". Der Ausdruck "von Ewigkeit zu Ewigkeit" ist eine Anspielung auf die religiöse Sprache. Und die Wörter "Quelle, Leben, Spiegel, Grund, Atem, Liebe, Ewigkeit" führt Höller auf die "Semantik des mystisch-utopischen Sprachinventars"⁴² zurück.

Wie anders ist die Sprache von Laurenz geworden! Er, der in der Realität kaum einen Satz fertigbringt, der eine verarmte, karge Sprache gebraucht, in der Metaphern und Bilder kaum einen Platz haben, der keine selbständige Sprache besitzt und der nur den anderen die Sprache nachspricht, redet in diesem letzten Traum, in dem der Grenzübertritt zum neuen Zustand, zur Liebe und Ekstase erfolgt ist, eine neue, eine schöne Sprache, reich an Bildhaftigkeit und Metaphorik.

Laurenz will diesen dritten Traum kaufen. Er kostet kein Geld, sondern Zeit, einen Monat. Laurenz, der zurück im Wachzustand ist, und somit zurück im Alltag, befangen von seinen Wertvorstellungen, weigert sich, den Traum zu kaufen, weil er sich alles andere als Zeit leisten kann. Er geht in den Alltag, in die Sprachlosigkeit zurück.

Dieses Hörspiel "Geschäft mit Träumen" handelt aber nicht nur von Laurenz, sondern auch von Anna, einer kleinen Angestellten wie Laurenz. Dabei präsentiert uns Ingeborg Bachmann zwei verschiedene Modelle der durch den Alltag und die Bürowelt unterdrückten Angestellten. Während Laurenz - wie wir gesehen haben - sich in die Sprachlosigkeit rettet, ist Anna ein sehr gesprächiger Typ. Das entspricht auch dem Konzept Bachmanns, bei

⁴¹ Höller S. 90.

⁴² Höller S. 90.

der die alte Sprache auch ein leeres Gerede sein kann, eine Sprache, die der Gesellschaft und u.a. der Werbung nachspricht. Z.B.:

Anna: Ja, ich habe es unlängst in der "Wochenpost" gelesen. Ich glaube, es war die "Wochenspost". Man sollte dunkle Brillen bei diesem Licht tragen. (GT 9)⁴³

Anna redet viel, springt von einem Thema zum anderen. Ihre Gespräche sind nicht konstant, so z.B. im folgenden Abschnitt, der ca. 10 Zeilen - an anderer Stelle ist ihre Replik bis zu 15 Zeilen lang (GT 12) - in Anspruch nimmt.

Anna: Auf der ersten Seite habe ich einen Fehler gemacht, aber ich konnte es sehr gut ausradieren, man merkt es kaum ... Haben Sie eigentlich den Film im "Forum" gesehen, ich finde den Titel so komisch: "Gummi aus sieben Himmeln". Mir fällt das ein, weil ich von Radieren spreche ... aber es handelt sich wahrscheinlich um etwas ganz anderes. Fräulein Kleemann hat mir davon erzählt - es soll gar kein besonderer Film sein. Sie hat sich sehr gelangweilt. Aber den Titel finde ich zu komisch. (GT 10)

Neben ihrer Gesprächigkeit hat Anna - anders als Laurenz - ein Gefühl für Sprache. Das zeigt sich daran, daß sie den metaphorischen Titel des Filmes nicht unkritisch entgegennimmt. Eine andere Stelle, die ihr Sprachgefühl zeigt, ist die:

Anna: ... Ich habe noch keine zehn Sätze mit ihm (Laurenz) gesprochen, aber ich habe doch den Eindruck - nein, ich übertreibe, ich habe natürlich mehr als zehn Sätze mit ihm gesprochen, im Laufe von zwei Jahren werden es schon viel mehr Sätze gewesen sein. Ich wollte nur sagen, daß man das Gefühl hat, nicht mehr als zehn Sätze mit ihm gesprochen zu haben, das sagt doch fast alles... (GT 13).

Ihr Sprachbewußtsein, bzw. ihr Sprachgefühl zeigt sich in diesem Satz, indem sie die klischeehafte Wendung "mit jdm. nicht mehr als zehn Sätze gesprochen haben" in Frage stellt und zu dessen Grundbedeutung durch Reflexion gelangt. Anna benutzt auch hin und wieder lexikalisierte Metaphern

⁴³

Sie ist auch von anderen Zeitungen und Zeitschriften sehr beeinflusst. So zitiert sie dauernd, z.B. "Blick in die Welt" (GT 12).

wie "Sie sollten überhaupt alles viel mehr auf die leichte Schulter nehmen."
(GT 14)

Die Frage ist jetzt, wie verändert sich die Sprache Annas, die in allen drei Träumen, die Laurenz im Traumgeschäft vorgeführt werden, auftritt. Im ersten Traum (s.o.) benutzt Anna eine innovative Metapher, die sie variierend drei Mal wiederholt, nämlich:

Anna: Ich blute, ich blute, mit zweihundert Stundenkilometern. (GT 25)

Anna: Mein Herz blutet mit zweihundert Stundenkilometern. (GT 25)

Anna: Die Erde blutet ja! (GT 26)

Im zweiten Traum ist Anna die Sekretärin von Laurenz. In ihrer Sprache ist sie ihm sehr ehrerbietig. Es ist die Sprache der Berufswelt, der sie in Wirklichkeit entstammt, wobei ihre Sätze hier kürzer und abgehackter sind. Ihre Sprache erinnert an die Sprache von Laurenz in der Wirklichkeit. Ihre Antworten gehen nicht über 1-2 Zeilen hinaus. Dies durchzieht den zweiten Traum bis zu der Stelle, an der Laurenz ihrer überdrüssig wird und sie der Erde verweisen will. Jetzt schwillt ihre Sprache an, wird anders. Die Replik wird länger, aber noch sind ihre Metaphern vereinzelt und klischeehaft. Z.B.:

Anna: Herr ... Herr... Ach, Laurenz, Laurenz, das kann ich nicht ertragen, ich verehere Sie heute noch wie am ersten Tag. Ich liebe Sie und Sie verstoßen mich. Ich will nichts, ich will nur zu Ihren Füßen sitzen dürfen, Ihre Sklavin sein, Ihre Befehle erfüllen dürfen, Ihre Stirn, hinter der sich die größten Gedanken, die je gedacht worden sind, denken, sehen dürfen. Ich will nichts, nur das, nur das. Verstoßen Sie mich nicht. Machen Sie zu meiner Nachfolgerin, wen Sie wollen, lassen Sie mich ihr und Ihnen dienen ... ach, Laurenz. (GT 32)

Als innovativ gilt in diesem Abschnitt die Konkretisierung der "Gedanken", die Anna hinter Laurenz' Stirn sehen will. Eine Anspielung an die Bibel fehlt nicht an einer weiteren Stelle:

Anna: Leben Sie wohl, machen Sie sich Erde und Himmel untertan. (GT 32)

Erst im dritten Traum herrscht eine absolute "lyrisch-bilderreiche, herrschaftsfreie ... Sprache" ...⁴⁴

⁴⁴ Bartsch S. 83. Höller S. 90 nennt dies eine "utopische Sprachstruktur".

Meines Erachtens ist die Sprache Annas sogar lyrischer als die Sprache von Laurenz (s.o.). Vielleicht ist das zu erklären aus ihrer Gesprächigkeit in der Realität und ihrem - wie angegeben - feinen Sprachgefühl. Die folgende Stelle zeigt das:

Anna: Ich liebe die großen weißen Schiffe, ich liebe Kleider aus silbernen Fischschuppen und Halsbänder aus Tang, ich liebe die Wellen, die an große weiße Schiffe schlagen, ich liebe die wunderbaren Lieder der Matrosen und die hohen Masten, in denen sich schneeige Wolken verfangen. Ich liebe das Heulen der Sirenen und die Ferne, auf die die großen weißen Schiffe Kurs nehmen, und ich liebe das Ufer der Sonne am Horizont, auf das mich der Wind mit seinen starken Armen heben wird, ich liebe die Unendlichkeit des Meeres. (GT 35)

Einige Wiederholungen sind hier nicht zu übersehen. "Ich liebe" wird sieben Mal wiederholt und die "großen weißen Schiffe" dreimal. Auch eine Häufung von Metaphern ist hier zu bemerken. Jedoch ist festzustellen, daß nicht alle Metaphern innovativ sind, wie z.B. "Masten, in denen sich schneeige Wolken verfangen" und "die Unendlichkeit des Meeres". Als innovativ ist jedoch folgende Metapher zu betrachten, nämlich "das Ufer der Sonne am Horizont". Diese Metapher ist eigentlich rational nicht nachvollziehbar.

An einer weiteren Stelle benutzt sie eine klischeehafte Metapher wie "ein Visum für die Unendlichkeit" (GT 35) Dann benutzt sie wieder innovative Metaphern, in denen eine Montage verschiedener Bereiche stattfindet, z.B.:

Anna: (...) Ich wußte nicht, daß es soviel dunkeläugiges Wasser gibt und Wellen, die klirren wie Schwerter und mir das Wort im Mund zerschlagen. (GT 36)

Bachmann springt über von der Personifizierung des Wassers zur Konkretisierung der Wellen und Anspielung auf die metaphorische Redensart "jmdm. das Wort abschneiden" mit Abänderung des Verbes und dessen Intensivierung.

Manchmal überrascht eine unerwartete Paradoxie wie: "Anna: Soll ich immer so stehen, regungslos in unendlicher Bewegung?" (GT 37) Weiterhin:

Anna: (...) Und ich hasse die Stadt mit den Dächern, die auf meine Schultern drücken, und die Umarmungen der kleinen grauen Tränen am Ufer, (...) Aber ich liebe den Tod. (GT 38)

Auf weitere Beispiele werden wir verzichten, aber die Repliken setzen sich in ähnlicher Quantität und Qualität der Metaphern fort.

Bei der Betrachtung der Sprache Annas vor und nach dem Grenzübertritt in die Liebe ist es von großer Wichtigkeit festzustellen, daß Anna als Beweis dafür steht, daß nicht nur der Umfang der Sätze und Paragrafen das Element ist, das zur Unterscheidung zwischen der alten und der neuen Sprache dient. Anna äußert schon vor dem Grenzübertritt lange Sätze und Repliken. Wichtig ist deswegen zur Unterscheidung zwischen der alten und der neuen Sprache deren Qualität, d.h. das Vorhandensein der innovativen Metaphern und deren Häufung innerhalb der Sprachebene. Auf die Sprache der anderen Charaktere in diesem Hörspiel gehen wir nur kurz ein, da sie alle die alte Sprache reden, die entweder ganz metaphern- und bildlos ist oder wenige lexikalisierte Metaphern enthält. So benutzt Novak den Ausdruck "fingerdick" (GT 15) und der Generaldirektor benutzt folgende lexikalisierte Metaphern "Schon aus dem Staub gemacht, was?" (GT 11) und "Es ist doch schon mörderisch kalt, (...)" (GT 12).

Betrachten wir am Schluß der Behandlung des ersten Traumes dessen Sprache näher, so sehen wir, daß die gleiche Methode - nämlich die bewußte quantitative und qualitative Einsetzung von Metaphern - verwendet wird, die wir schon beim zuvor behandelten dritten Hörspiel erkannt haben. Zu folgern ist, daß der Einsatz der Metaphern sehr bewußt, ja sogar programmatisch ist, denn die Gegenüberstellung einer in der Realität trockenen, metaphernlosen Sprache mit einer metaphernreichen ist keineswegs zufällig, sondern bewußte sprachliche Gestaltung.

2.3. Untersuchung der Figuren "der gute Gott" und "der Richter" im dritten Hörspiel

Aus der Betrachtung der Sprache Jans und Jennifers einerseits und Laurenz' und Annas andererseits war festzustellen, daß es in beiden Fällen die Liebe war, die als Grenzübertritt eine neue Sprache ausgelöst hat. Den theoretischen Aussagen Bachmanns über die Impulse der neuen Sprache nach gilt aber nicht nur die Liebe als Grenzübertritt, als Utopie. "Liebe, Ekstase, der Ausnahmezustand, Freiheit, Mystik, Kontemplation, können dafür bei

Bachmann wechselnderweise stehen und als Utopie gelten..."⁴⁵ Im Folgenden soll nun untersucht werden, was in den Hörspielen außer der Liebe eine neue Sprache bewirkt hat.

Wiederum wenden wir uns dem dritten Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan" zu, da im ersten Hörspiel nur die Liebe eine neue Sprache mit sich gebracht hat. Im dritten Hörspiel ist die Liebesgeschichte nur eine von zwei Handlungsebenen, die miteinander alternieren. Die andere Handlungsebene ist ein Gerichtsverfahren. Der gute Gott wird des Mordes an Jennifer angeklagt. Durch sein Gespräch mit dem Richter wird die Liebesgeschichte rückblendend erzählt, beleuchtet, kommentiert. Immer wieder - besonders zwischen den verschiedenen Phasen der Liebesgeschichte - werden die Verhörszenen eingeblendet.

Von Anfang an besteht eine Diskrepanz zwischen der Sprache des Richters und des Angeklagten, bzw. des guten Gottes. Der Richter redet eine schlechte bzw. normierte Sprache, redet nach, hat keine eigenständige Sprache und ist verfangen im juristischen Jargon. Kurz gesagt, der Richter redet die alte Sprache. Das sehen wir z.B. an folgender Stelle, die am Anfang des Gerichtsverfahrens steht:

Richter (...) *mit klarer, gleichgültiger Stimme*: Sie heißen? Sie sind geboren? Wann? Wo? Hautfarbe? Statur? Größe? Religiöses Bekenntnis? Durchschnittlicher Alkoholkonsum? Geisteskrankheiten ... (gG 105)

Wie wir sehen, sind es abgehackte, elliptische Sätze, vorgeformte juristische Fragen, die der Richter ohne jegliche Überlegung vorträgt. Es sind sogar Fragen darunter, in denen schon Diskriminierung (z.B. die Frage nach der Hautfarbe) zu Wort kommt. Es hätte die Frage "Durchschnittlicher Alkoholkonsum" auch anders formuliert werden können. Phrasen, Redensarten und Floskelhaftes treten hervor, so z.B. "mit dem Bösen im Bund sein". (gG 107)

Vergleicht man die Sprache des Richters mit der des guten Gottes, so fällt gleich ins Auge, daß - fast durch die ganzen Verhörszenen hindurch - der gute Gott beim Sprechen einen viel größeren Raum für sich in Anspruch

⁴⁵

Weigel S. 61.

nimmt. Seine sind immer die langen Repliken, während der Richter meistens nur eine Zeile dazwischenredet. Es kommt aber nicht nur auf die Quantität an, denn auch die Sprachqualität ist anders. Gott redet - gemessen an unseren bisherigen Erkenntnissen - eine neue Sprache. Daraufhin wollen wir ein paar seiner Äußerungen untersuchen. Vorweggenommen werden muß jedoch, daß der gute Gott der Sprachproblematik gewahr ist, was sich in seinen folgenden Worten zeigt:

Ah! Sehen Sie: und dieser Mensch (Jan) hatte geschworen, er werde das Schiff nicht nehmen, sondern leben und sterben mit ihr, sich Ungewißheit und Not überantworten, seine Herkunft und seine Sprache vergessen und mit ihr reden in einer neuen bis ans Ende seiner Tage. (gG 108)

Wie wir sehen, betont der gute Gott ganz ausdrücklich, daß Jan mit Jennifer "in einer neuen Sprache reden" wollte.

Untersuchen wir im Folgenden einige Stellen der Worte des guten Gottes, um den Beweis zu erbringen, daß er in der neuen Sprache redet. Eine sehr schöne Stelle ist die Beschreibung von Manhattan. Diese Stelle gehört eher der lyrisch-expressiven Sprache an.

Guter Gott: Der Tag war da. In allen Senkrechten und Geraden der Stadt war Leben, und der wütende Hymnus begann wieder, auf die Arbeit, den Lohn und größten Gewinn. Die Schornsteine röhreten und standen da wie Kolonnen eines wiedererstandenen Ninive und Babylon, und die stumpfen und spitzen Schädel der Gigantenhäuser rührten an den grauen Tropenhimmel, der von der Feuchtigkeit troff und wie ein unförmiger ekliger Schwamm die Dächer näßte. Die Rhapsoden in den großen Druckereien griffen in die Setzmaschinen, kündeten die Geschehnisse und annoncierten Künftiges. Tonnen von Kohlköpfen rollten auf die Märkte, und Hunderte von Leichen wurden in den Trauerhäusern manikürt, geschminkt und zur Schau gestellt.

Unter dem Druck hoher Atmosphären wurden die Abfälle vom vergangenen Tag vernichtet, und in den Warenhäusern wühlten die Käufer nach neuer Nahrung und den Fetzen von morgen. Über die Fließbänder zogen die Pakete, und die Rolltreppen brachten Menschentrauben hinauf und hinunter durch Schwaden von Ruß, Giftluft und Abgasen. (gG 122)

Hier ist ein typisches Beispiel der Bildmontage heterogener Bereiche. Von der Geometrie zur Arbeitswelt, zu den Bauten, zu Städten aus den Bibelgeschichten, zur Medizin, zur Geographie, zur Kunst, zum Druckerwesen, zur Werbung, zu Nahrungsmittel und Handel, zu Leichen, zum Abfall, zurück zum Handel und zuletzt zur Umweltverschmutzung. Innovativ an dieser Sprache sind außerdem die persönlich geprägten Metaphern wie "in allen Senkrechten und Geraden der Stadt" und die Anspielung auf die biblischen Städte "Ninive" und "Babylon" und klassische Kulturen (Rhapsoden). Innovativ ist auch der abrupte Wechsel von einem Bereich zum anderen: Von den Kohlköpfen, die rollen (was an das Rollen von Menschenköpfen in Schlachten erinnert), geht sie über zu den Leichen, die etwas Negatives sind, die jedoch hier ins Positive verkehrt werden, indem sie verschönert und zur Schau gestellt werden. Das Letzte entzieht sich den Erwartungen der Rezipienten wie auch den gewöhnlichen Bildtraditionen. Von den Leichen geht sie über zu den Abfällen, dann zu den Warenhäusern, in denen die Käufer genau so wühlen wie die Bettler im Abfall.

Dann kommt in der weiteren Beschreibung der Stadt eine Stelle, die rational nicht nachvollziehbar ist. Das *Tertium comparationis* ist nicht durchsichtig. Diese Stelle lautet:

Guter Gott: ... Der wilde Sommer flog in neuen Farben auf den Lack der Autokarosserien und auf die Hüte der Frauen, die die Park Avenue herunterschwebten, an die glänzenden Hüllen für Reis und Honig, Truthahn und Krabbe. (gG 122f.)

Im weiteren Gespräch zwischen beiden kritisiert der gute Gott die Sprache des Richters und versucht, sie als unzulänglich zu entblößen. Als der Richter die wachsende Liebe mit den Worten "Es kam also wieder zu Inimitäten." (gG 126) beschreibt, Worte, die ihm sein juristisches Vokabular, durch das sein Denken manipuliert ist⁴⁶, bereitstellt, kritisiert das der gute Gott heftig mit den Worten:

⁴⁶

Vgl. dazu Fehl S. 79.

Nein, nein! Davon kann nicht die Rede sein. Unterlassen Sie diese lächerlichen Ausdrücke. - Es war eine Vereinbarung auf Distanz. (gG 126)

Der Ausdruck "Intimitäten" ist der Terminus, den der juristische Sprachgebrauch in vermeintlicher Nüchternheit, die in Wahrheit gar nicht am Platze ist, dem Richter als Verstehensnorm für das Verhalten der Liebenden anbietet. Für den "guten Gott", der die Tragweite und die Konsequenz der in Jan und Jennifer aufbrechenden Liebe erkennt und die Gesellschaft durch den Mord an Jennifer vor der gegen sie gerichteten chaotischen Kraft des Ausbruchs schützen wollte,⁴⁷

ist der Terminus zu harmlos. Der gute Gott versucht, den Richter aus seinen Denkklišees zu befreien, indem er den Sachverhalt mit eingetragenen Worten, bzw. mit dem Vokabular der neuen Sprache, mit Bildmontage und Wechsel von Bereichen beschreibt.

Guter Gott: Doch. Sie fangen an, wie ein glühendes Zigarettenende in einen Teppich, in die verkrustete Welt ein Loch zu brennen. Mit diesem unentwegten Lächeln. (gG 126)

Als Jan an einer Stelle sagt: "So komm. Ich bin mit dir und gegen alles. Die Gegenzeit beginnt." (gG 158), fragt der Richter im Gerichtssaal: "Wovon ist die Rede?" (gG 159) Darauf antwortet der gute Gott: "Von einem anderen Zustand. Von einem Grenzübertritt. Von etwas, das Sie und ich nicht erwogen haben." (gG 159) Noch hat der Richter nicht verstanden und benutzt weiterhin seine Phrasen und seine Floskeln, nämlich zwei lexikalisierte Redensarten: "Richter: Versuchen Sie nicht, die Dinge auf den Kopf zu stellen! Und die Worte zu verdrehen." (gG 159)

Dann kommt es wieder zu einer Anspielung auf den religiösen Bereich, indem der gute Gott dem Richter sein Glaubensbekenntnis vorträgt. Dem Satz "Wollen Sie mein Glaubensbekenntnis?" (gG 159) folgen sechs Sätze, die mit "Ich glaube" anfangen. Darauf folgen einige Aussagen, die sich den Erwartungen des Rezipienten entziehen, indem die Liebe als negativ beschrieben wird.

⁴⁷

Fehl S. 79.

Guter Gott: (...) Ich glaube, daß die Liebe auf der Nachtseite der Welt ist, verderblicher als jedes Verbrechen, als alle Ketzereien. Ich glaube, daß, wo sie aufkommt, ein Wirbel entsteht wie vor dem ersten Schöpfungstag. Ich glaube, daß die Liebe unschuldig ist und zum Untergang führt; daß es nur weitergeht mit Schuld und mit dem Kommen vor alle Instanzen. Ich glaube, daß die Liebenden gerechterweise in die Luft fliegen und immer geflogen sind. (...)(gG 160)

Besonders provozierend scheint dieses Glaubensbekenntnis deshalb zu sein, da es mit dem Namen des "guten Gottes"⁴⁸ kaum in Einklang zu bringen ist.

Erst in der letzten Szene kommt dem Richter die Einsicht. Es öffnen sich ihm die Augen. Jetzt ist es der Richter, der mehr spricht als der gute Gott. Eine - für seine Verhältnisse - sehr lange Replik nimmt fast die Hälfte der letzten Szene ein. In den Regieanweisungen steht, daß er "sicherer" (gG 170) ist. Folgendes sind u.a. seine Worte:

(...) Er (Jan) war rückfällig geworden, und die Ordnung streckte einen Augenblick lang die Arme nach ihm aus. Er war normal, gesund und rechtschaffen wie ein Mann, der vor dem Abendessen ein Glas in Ruhe trinkt und aus seinem Ohr das Geflüster einer Geliebten und aus seinen Nüstern den hinreißenden Geruch verscheucht hat - ein Mann, dessen Augen sich wieder beleben an Druckerschwärze und dessen Hände sich schmutzig machen müssen an einer Theke. (gG S. 170)

Die Sprachebene des Richters hat sich geändert. Er läßt das juristische Vokabular, seine schlechte alte Sprache mit den vorgeformten Phrasen und Floskeln und redet jetzt eine eigenständige, als Ergebnis der Einsicht entstandene neue Sprache mit eigenständigen und innovativen Metaphern. Die "Ordnung" wird personifiziert und die Worte "normal, gesund und rechtschaffen" gewinnen eine neue Bedeutung, denn Jan wird als rechtschaffen

⁴⁸

In einem Gespräch mit Ekkehart Rudolph am 23 März 1971. In: Koschel 1991. S. 86 begründet Bachmann die Wahl des Namens wie folgt: "Er ist aber nur "ein guter Gott" für die Ordnung dieser Welt, nicht ein guter Gott für die Liebenden." Nicht nur Bachmann, sondern mehrere setzen sich mit der Benennung des "guten Gottes" auseinander. Sie ist ironisch, sarkastisch, denn der gute Gott "personifiziert (...) jene gesellschaftlichen Zwänge und Kräfte, die individuelle Entfaltung bedrohen." (Bartsch S. 85.) Diese Paradoxie klingt Seim sogar "nach absichtsvoller Blasphemie". (Seim S. 400) Auch Pausch (S. 51) behauptet, daß der gute Gott "hinter der Konvention" steht.

beschrieben, obwohl er die Geliebte nicht begraben hat. Er ist normal, gesund und rechtschaffen, weil er der gesetzten Ordnung folgt. Die Häufung von Bereichen und der Wechsel unter ihnen ist unübersehbar. Diese Verwandlung bemerkt der gute Gott und kommentiert mit den Worten:

Welcher Blitz schwimmt in Ihren Augen, Euer Gnaden? Mit welchem Vorbehalt fragten Sie, und mit welchem antworten Sie jetzt?

Schweigen - bis zuletzt? (gG 171)

Der gute Gott wird "ohne Urteilsspruch in die Freiheit entlassen"⁴⁹.

Am Ende der Untersuchung der Sprache beider, des Richters und des guten Gottes, ist festzustellen, daß die Sprache des guten Gottes eine sehr reiche, fast lyrische Sprache ist, die eine Fülle von innovativen Metaphern und Bildern aufweist. Dagegen ist die Sprache des Richters karg, kurz und kaum durchdrungen von Bildern und Metaphern. Wie ist dieser krasse und deswegen nicht als zufällig zu betrachtende Unterschied in der Sprache zwischen dem guten Gott und dem Richter zu betrachten? Warum spricht der gute Gott eine neue Sprache?

Dies ist m.E. damit zu erklären, daß bei dem guten Gott ein Fall des Grenzübertritts festzustellen ist. Impuls dieses Übertritts ist nicht die wahre Liebe, wogegen Gott mit allen Mitteln kämpft, sondern dieser Grenzübertritt ist m.E. Ergebnis der Reflexion, des sich Erhebens über die Grenzen der Welt. Der gute Gott ist nicht befangen im Alltag, in dessen Sprache, nämlich der "Gaunersprache", sondern er steht darüber, waltet, überlegt, reflektiert und manipuliert sogar Leben und Schicksale anderer. Der Richter ist dagegen in der Welt eingespannt, ist nicht sehend, sein Denken wird vom juristischen Jargon bestimmt. Er spricht in Klischees, Phrasen und vorgeformten Formeln. Ganz zuletzt wird er mit Hilfe des guten Gottes und seiner neuen, veränderten Sprache sehend, und mit der Einsicht tritt bei ihm die neue Sprache ein.

Es bleibt noch eine Frage zu beantworten. Was für einen Stellenwert haben die Verhörscenen? Einerseits liefern sie alle wichtigen Hinweise, die für das Verständnis der Liebesgeschichte nötig sind. Andererseits liefern sie -

⁴⁹ Seim S. 398.

durch die Kontrapunktik der alten und der neuen Sprache - ein Spannungsfeld, indem zwei Sprachqualitäten konfrontiert werden. Durch diese Gegenüberstellung wird der Mangel der alten Sprache zu Tage gebracht, die Sprach- und Denkklichees entblößt und als nutzlos und belanglos hingestellt. Demgegenüber wird die neue Sprache gesetzt, die den gleichen Sachverhalt anders, differenzierter, bewußter und viel wahrer ausdrückt, da sie Ergebnis einer Reflexion ist und keine nachredende, im Geschehen verstrickte Sprache. Durch diese Kontrapunktik wird das Geschehen der Haupthandlung richtig beleuchtet, und die Motive des guten Gottes werden legitimiert.⁵⁰

2.4. Untersuchung des zweiten Hörspiels

Wir wenden uns zum ersten Mal dem chronologisch gesehen mittleren Hörspiel, dem Hörspiel "Die Zikaden", mit der Frage zu, ob hier eine neue gegenüber einer alten Sprache festzustellen ist. Folgt Ingeborg Bachmann hier einem Konzept in der Einsetzung von Metaphern im Allgemeinen, und von lexikalisierten und klischeehaften gegenüber innovativen Metaphern im Besonderen, oder durchzieht das ganze Hörspiel eine - besonders in Bezug auf die Verteilung von Metaphern - gleichmäßige Sprache?

Vom Inhalt her spielt das Hörspiel auf zwei Ebenen. Die eine ist das Gespräch zwischen dem Gefangenen, der von der kleineren Nachbarinsel einer lebenslangen Haft schwimmend entflohen ist und auf der größeren Insel, einer Ferieninsel, bei Robinson, der seiner Karriere und seinen Frauen entflohen ist, Obdach und Zuflucht sucht. In einem Gespräch, das szenenweise immer wieder eingeblendet wird, "vergegenwärtigen" sie "sich ihre Situation"⁵¹. Am Ende kommen zwei Polizisten und eine Frau, und beide sind wieder gefangen.

Auf der zweiten Handlungsebene, wenn von Handlung überhaupt die Rede sein kann, führt der Erzähler jeweils eine von acht Personen⁵² vor, von denen die meisten Realitäts- und Weltentflohene sind, die Zuflucht auf der Insel gesucht haben und versuchen, ein neues Leben zu beginnen, was ihnen

⁵⁰ Zu ähnlichem Ergebnis gelangt Fehl. Vgl. dazu S. 78, 212-214, 217 und 229.

⁵¹ Vgl. dazu B.V.

⁵² Auf diese Personen gehen wir - wie im Text erklärt - nicht ein.

jedoch mißlingt. Nach den einleitenden Kommentaren des Erzählers, kommt dann jeweils das Zwiegespräch einer der Personen mit dem einheimischen Antonio, der all diesen Fremden mit allerlei Handhabungen zu Dienste steht. In Form von Frage und Antwort werden uns das Schicksal, die Illusionen, die Sehnsüchte und die Wünsche⁵³ dieser Personen gezeigt. Antonios Antwort auf ihre Fragen ist durch die ganze Szene hindurch ein Ja, bis auf die letzte Frage, "an die sie die letzte kleine Hoffnung ihres Daseins knüpfen und immer antwortet Antonio dann mit einem Nein."⁵⁴

Wie wir sehen, ist dieses Hörspiel anders als das erste und dritte. Hier ist kein Fall von Liebe vorzufinden und die Geschehnisse, genauer die Zwiegespräche, sind auf verschiedene Charaktere verteilt, von denen die meisten nur einen kurzen Auftritt haben, nämlich nicht mehr als 1-2 Seiten.

Aus der Fülle der Figuren untersuchen wir nur die Sprache des Gefangenen, Robinsons und des Erzählers. Das Leben der anderen Figuren ist lediglich bruchstückweise dargestellt⁵⁵, so daß eine Untersuchung deren Sprache für unsere Studie kaum von Belang ist.

Untersuchen wir die Sprache der drei Figuren, indem wir auf die quantitative und qualitative Benutzung der Metapher hinweisen. Wir stellen uns immer wieder die Frage, ob die Benutzung der Metapher dem Konzept der alten und der neuen Sprache von Bachmann entspricht, wie es aus ihren theoretischen Werken, aber auch aus den beiden anderen Hörspielen zu ersehen ist.

2.4.1. Der Gefangene und Robinson

Als erstes behandeln wir die beiden Figuren Robinson und der Gefangene. Wie bereits erwähnt, durchzieht ihr Gespräch szenenweise das ganze Hörspiel.

⁵³ Höller (S. 97) behauptet, daß Ingeborg Bachmann die Wünsche dieser Personen als konkrete Wünsche beschrieben hat. "Nicht die Wünsche sind falsch, sondern die Ausschließlichkeit mit der man sich darin einrichtet, so daß sie zum privaten Kerker werden."

⁵⁴ B.V. Weiteres zum Inhalt und zur Interpretation des Hörspiels s. Bolesch; Tunner S. 419; Hädecke S. 118ff.

⁵⁵ Vgl. dazu Scholz S. 44.

Die gleiche Kontrapunktik, die beim Gespräch von dem guten Gott und dem Richter zu Worte kommt, entsteht beim Gespräch zwischen Robinson und dem Gefangenen. Während die Sprache des Gefangenen eine an innovativen Bildern und Metaphern reiche Sprache ist, fällt in der Sprache Robinsons kaum ein Bild, kaum eine Metapher auf. Dies ist aus ihren beiden Charakteren zu erklären. Der Gefangene gehört nicht mehr zur Welt; er ist ein Außenseiter, der sich jedoch nicht freiwillig der Welt und dem Alltag entzogen hat, dafür sich aber die Zeit gelassen hat, über die Welt zu reflektieren und sich über sie zu erheben. Er ist zwar dem Körper nach gefangen, hat aber mit seinen Reflexionen die Grenzen der Welt überschritten. Er weiß, daß es kein Entweichen gibt, und daß man in der Welt leben muß. Ironischerweise ist er der Meinung Bartschs (S. 91) nach das "Sprachrohr der Gesellschaft". Der Gefangene

durchschaut Robinson und hält auch mit Spott nicht zurück. Er entlarvt Robinsons Ziel als Fiktion, seine Flucht als undurchführbar und im Grunde sogar als Eitelkeit.⁵⁶

Robinson, der von allen auf der Insel Zuflucht Suchenden sich dem Zustand der völligen Isolation am ehesten nähert⁵⁷, gelangt durch die Worte des Gefangenen am Ende zur Einsicht, sich der Welt nicht entziehen zu können.⁵⁸ Er kehrt heim, und der Gefangene kehrt in "die lebenslängliche Haft"⁵⁹ zurück.

Wegen diesen unterschiedlichen Positionen bzw. des unterschiedlichen Grades an Reflexion begegnen uns zwei Sprachqualitäten, die neue Sprache⁶⁰ beim Gefangenen und die alte bis fast zum Ende bei Robinson. Es ist der Gefangene, der das Gespräch führt. Seines sind die längeren Repliken und es ist Robinson, der zwischendurch immer nur einen kurzen Satz oder zwei hervorbringt. Der Gefangene, der verändert ist und der verändern will, spricht

⁵⁶ Pausch S. 47.

⁵⁷ Vgl. Zikaden S. 97.

⁵⁸ Vgl. dazu Beicken S. 109.

⁵⁹ Scholl S. 353.

⁶⁰ Beicken beschreibt S. 111 die Sprache des Gefangenen als der "anspruchsvolle, oftmals abstrakt philosophisch vorgebrachte Überbau".

eine neue Sprache mit innovativen Metaphern, z.B. solche mit einer Paradoxie wie "(...), diese Stille im Innern, die abgelascht wird." (Zi 73) Dann kommt eine sehr schöne Stelle, nämlich die, als er über das Kommen der Nacht spricht:

... Wenn der Mond abstürzt im Tamariskengesträuch, ist die Inselnacht da. Das verfledderte Licht der Mondleiche sinkt in die Spalten des erloschenen Vulkans. ... O daß Regen käme mit einem großen Wortschwall, ... (Zi 76)

Das Verb "verfleddern" ist im Wahrig nicht zu finden, dafür steht das transitive Verb "fleddern" aus der Gaunersprache mit der Bedeutung "ausplündern, berauben (bes. Tote)". In dieser Metapher heißt es also, daß das Licht dem toten Monde beraubt worden ist. Diese Metapher entzieht sich den Erwartungen des Rezipienten und bringt das Gegensätzliche der gewohnten positiven Bildtradition des Mondes. Die "alte lyrische Sinnqualität"⁶¹ des Mondes und die Sinnerwartungen werden zerstört. Als zweites finden wir dieses Remetaphorisieren des Kompositums "Wortschwall", indem seine zweite Komponente durch die Nachbarschaft mit "Regen" wörtlich genommen wird, wodurch die Grundbedeutung der Metapher zurückgewonnen wird.

Die Frau, vor der Robinson geflohen ist, die ihn mit Briefen verfolgt und die am Ende an seiner Tür steht, beschreibt der Gefangene, ohne sie zu kennen, mit folgenden Worten:

(...) und unempänglich für Pansstille und den Flötenton vom verbrannten Hügel, mit einem Vieltaktmotor im Herzen und gar nicht lauter Stimme, in Rück- und Seitenspiegeln geübt den Gang aus gelockerten Gliedern, den Kopf voll von Kreuzverhören und den Mund voll von Treffern. (Zi 91)

Eine Montage verschiedener Bereiche (Musik, Natur, Mythologie, Autowesen, Motor, Körper, Möbel, juristische Sprache und Sport) ist an dieser Stelle vorzufinden. Dabei gibt es ein eigenständig paradox gebildetes Kompositum, nämlich "Pansstille" (Pan ist nach Wahrig entweder der griechische Hirtengott oder die Hirtenflöte). Eine andere Stelle lautet:

⁶¹

Hoffmann S. 202.

(...) O ein großer Sack voll Eigenschaften wird von Ihnen (Robinson) zurückbleiben! Der wird aufgebunden und ausgeschüttet noch einige Male. Dann liegt der Sack in einer Ecke. Manchmal stößt man ihn, wenn man in Erinnerungen kramt. (Zi 92)

Hier wird eine ganze Metaphernreihe ausgehend von der Konkretisierung der Eigenschaften ausgebildet.

In Robinsons Sprache dagegen fällt über das ganze Hörspiel hinweg kaum ein Bild, kaum eine Metapher auf. Er benutzt nur dann Metaphern, genauer gesagt klischeehafte Metaphern, wenn er seinen Zustand beschreibt, z.B.: "Und ich habe das Vergessen gesucht." (Zi 62) und "Keine Schuld, die ins Gewicht fällt, kein Unglück, das mir anhängt, (...)" (Zi 90) Eine weitere klischeehafte Metapher Robinsons ist an der Stelle zu finden, an der er den Grund angibt, warum er sich der Welt entziehen will.

Robinson: (...) Es wäre mein endgültiger Austritt aus einer Gesellschaft, die sich fortgesetzt an meinem Leben vergriffen hat. (Zi 91)

Erst am Ende, als er sich seiner Situation gewahr wird, kommt die Einsicht und mit ihr seine einzige innovative Metapher.

Robinson: Es klingt, wie es manchmal in mir zu klingen beginnt. ... Es klingt so, wenn ich mich aus allen Umarmungen löse für eine andere Glückseligkeit. (Zi 93)

Die Konstruktion ist eigenwillig, die dreimalige Wiederholung des Verbes "klingen" ist eindringlich und die Metaphorik klingt neu und befremdend.

Somit haben wir versucht, auf die Sprache des Gefangenen und Robinsons ein Licht zu werfen. Eine Ähnlichkeit zwischen dem Gespräch dieser beiden und dem Gespräch zwischen dem Richter und dem guten Gott ist nicht zu übersehen. In beiden besteht eine Kontrapunktik zwischen zwei Sprachqualitäten. Der gute Gott und der Gefangene reden die neue Sprache, und der Richter und Robinson reden die alte. Durch die neue Sprache geraten der Richter und Robinson zur Einsicht und reden ihrerseits nach dem Grenzübertritt die neue Sprache.

2.4.2. Der Erzähler

Als nächstes wenden wir uns der Sprache des Erzählers zu. Die Funktion des Erzählers ist die, das Gespräch der jeweiligen Figuren mit Antonio einzuleiten. Dabei berichtet er über die Figur, deren Wünsche, Sehnsüchte und Hoffnungen. Man kann sogar behaupten, daß er der Stellvertreter Bachmanns im Hörspiel ist.⁶² Er durchschaut und durchleuchtet alle Figuren⁶³ und zeigt die Sinnlosigkeit ihrer Fluchtversuche⁶⁴. Bekräftigt wird sein Standpunkt dadurch, daß er einmal selbst zu den Weltflüchtenden gehört hat⁶⁵, bis ihm die Einsicht kam, die seine Sprachqualität verändert hat. Er will sogar durch seine Kommentare und Reflexionen den Hörer selbst einbeziehen und ihn "zum eigenen Denken anregen"⁶⁶.

Der Erzähler ist also einer von denen, die nicht in der Welt verstrickt sind, die über ihr stehen, die verändert sind und verändern wollen. Seine "kritisch-distanzierten"⁶⁷ Kommentare beschreibt Beicken (S. 111) als der "anspruchsvolle, oftmals abstrakt philosophisch vorgebrachte Überbau".

Seine Sprache gehört - nach den von uns erarbeiteten Maßstäben - zu der neuen Sprache, die eine Vielfalt von Metaphern hervorbringt, die gehäuft auftreten und die eher innovativ sind. Betrachten wir im Folgenden einige seiner Kommentare:

Erzähler: Sie (eine Musik) kam im Sommer aus der Erde, wenn die Sonne verzweifelt hoch stand, der Mittag aus seiner Begrifflichkeit stieg und in die Zeit eintrat. Sie kam aus dem Gebüsch und den Bäumen. Denk dir erhitzte, rasende Töne, zu kurz gestrichen auf den gespannten Saiten der Luft, ... (Zi 53)

Wir sehen die Montage heterogener Bereiche, die Personifizierung bzw. Konkretisierung der "Musik", die Personifizierung der "Sonne", die

⁶² Vgl. dazu Weigel S. 62.

⁶³ Der Erzähler betrachtet diese Figuren als Modelle.

⁶⁴ Vgl. Höller S. 96.

⁶⁵ Der Erzähler gesteht es selbst auf S. 99f. des Hörspiels.

⁶⁶ Angst-Hürlimann S. 17.

⁶⁷ Höller S. 94.

Konkretisierung und Lokalisierung des Abstraktums "Begrifflichkeit" und "Zeit". Die Personifizierung bzw. Verdinglichung der "Töne", die rasen, und der Vergleich der Luft mit einem gespannten Saiteninstrument sind neu und entfremdend. Eine weitere Stelle ist:

Erzähler: Wenn viele kommen, wird der Preis für die Einsamkeit steigen (...). Nun? Hier ist eine Insel, und was willst du? Soll die Sonne das Messer ziehen und der Vulkan die Asche auf dein Haupt tun? Willst du nicht aufstehen und sehen, ob diese Hände zu gebrauchen sind? Oder willst du dir die Welt erlassen und die stolze Gefangenschaft?
Such nicht zu vergessen! Erwinnere dich! Und der dürre Gesang deiner Sehnsucht wird Fleisch.
(Zi 99)

Auch hier werden innovative Methoden zur Schaffung neuer Metaphern benutzt. Die "Einsamkeit", dessen Preis steigt, wird konkretisiert und die "Sonne", der "Vulkan", der "Gesang" und die "Sehnsucht" werden personifiziert. Bei letzterem besteht eine Anspielung auf das Religiöse. Gleichzeitig ist es eine Anspielung auf die scherzhafte⁶⁸ Redensart "sich Asche aufs Haupt streuen". Anspielung auf das Religiöse ist außerdem das Kompositum "Fleischwerdung".

Es ist wichtig darauf hinzuweisen, daß diese Stelle die eigentliche Aussage des Hörspiels enthält, und es ist von Signifikanz, daß es der Erzähler ist, der diese Aussage ausspricht. Die Aussage ist die, daß man sich der Welt nicht entziehen soll, wieder aktiv sein muß und zur Welt und zum Alltag zurückkehren soll.

Es ist auch der Erzähler, der die Titelmetapher "Die Zikaden" in den letzten Zeilen des Hörspiels mit den Worten entziffert:

Erzähler: (...)

Denn die Zikaden waren einmal Menschen. Sie hörten auf zu essen, zu trinken und zu lieben, um immerfort singen zu können. Auf der Flucht in den Gesang wurden sie dünner und kleiner, und nun singen sie, an ihre Sehnsucht verloren - verzaubert, aber auch verdammt, weil ihre Stimmen unmenschlich geworden sind. (Zi 100)

68

Görner beschreibt diese Redensart "sich Asche aufs Haupt streuen" als scherzhaft. Vgl. dazu Görner S. 23. Nach Görner bedeutet es: etwas bereuen, sich schuldig bekennen.

Die Titelmetapher ist dem platonischen Zikaden-Mythos entnommen.⁶⁹ Sie verkörpert die Problematik des ganzen Stückes, nämlich die Wirklichkeitsflucht, "der Austritt aus der Gesellschaft"⁷⁰. Es wird davor gewarnt, daß diese Flucht nicht zu weit gehen soll. Der letzte Schritt des totalen Abbrechens mit der Welt und dem Alltag soll nicht vollzogen werden.

Wie wir aus diesem kurzen Einblick in die Sprache der drei Figuren im zweiten Hörspiel sehen, setzt Bachmann auch hier ihr Konzept ein. Die neue Sprache reden der Erzähler und der Gefangene; beide sind Menschen, die die Grenzen überschritten haben, über der Welt stehen und über sie reflektieren. Robinson dagegen redet die alte Sprache. Ganz zuletzt, als die Einsicht kommt, ist auch er in der Lage, die neue Sprache zu sprechen.

3. *Schlußbemerkungen*

Am Schluß unserer Ausführung können wir feststellen, daß die Sprachproblematik, die Bachmann in ihren theoretischen Werken immer wieder thematisiert hat, ein konstituierendes Element in den Hörspielen ist. Jede Figur, die in den Hörspielen in "einer äusseren oder inneren Irrfahrt zu einer Grenzsituation gezeigt wird, wird zum Sprachproblem geführt"⁷¹. Dabei spielen im Rahmen dieses Sprachproblems die verschiedenen Sprachebenen, nämlich die alte und die neue Sprache, eine wichtige Rolle, wie wir dies in der Einleitung schon beleuchtet haben. Die neue Sprache ist Ergebnis und Ausdruck eines Grenzübertritts, eines neuen Zustands. In den meisten Forschungen ist es m.W. bisher üblich, vor allem bzw. fast ausschließlich die Liebe als Impuls zum Grenzübertritt, zur neuen Sprache zu untersuchen. Auch wir sind zuerst davon ausgegangen, die Liebe als Impuls der neuen Sprache zu untersuchen, nämlich an dem Beispiel der beiden Figuren Jan und Jennifer im dritten Hörspiel. Auf diese beiden Figuren hat sich auch bisher die Forschung mit Vorliebe konzentriert. Als Ergebnis der Veränderung durch Liebe untersuchten wir auch den Umschwung in der Sprachqualität von Laurenz und

⁶⁹ Vgl. dazu Thiem S. 49 und Bartsch S. 89.

⁷⁰ Schuller S. 53.

⁷¹ Angst-Hürlimann S. 99; Weiterhin vgl. dazu Scholl S. 355.

Anna im ersten Hörspiel. An beiden Paaren war festzustellen, daß der Zustand der Liebe, die als Grenzüberschreitung aus dem Alltag und der Realität zählt, auch einen anderen Zustand der Sprache bzw. eine neue Sprache bewirkt.

Bei der weiteren Betrachtung der Sprache der anderen Figuren in den drei Hörspielen erwies sich jedoch, daß nicht nur die Liebe Impuls einer neuen Sprache ist. Es können auch, "wie die Autorin (Ingeborg Bachmann) in ihren Frankfurter Vorlesungen mehrfach betont, 'denkerische Impulse'⁷² sein, die zur neuen Sprache führen. Dies gilt besonders von den Figuren, die als Ergebnis der Reflexion und Kontemplation die Grenzen überschritten haben, die in der Welt nicht verstrickt sind und sich über sie erhoben haben. Das sind solche Figuren, die eine "schmerzlich überlegene Distanz zu den menschlichen Verhältnissen"⁷³ gewonnen haben. Es ist jene Distanz, "die notwendig ist, um die Welt in ihrem herrschenden Selbstverständnis nicht mehr zu verstehen und sie daher neu und wirklicher zu erkennen"⁷⁴.

Solche Figuren sind der gute Gott im dritten Hörspiel und der Erzähler und der Gefangene im zweiten Hörspiel. In keinem von ihnen ist ein Fall von Liebe festzustellen. Der gute Gott ist sogar gegen die Liebe und versucht sie, wo er sie auffindet, zu zerstören. Die neue Sprache ist also Ausdruck eines veränderten, reflektierenden und denkenden Menschen. Mit ihrer neuen Sprache wollen sie ihrerseits eine Veränderung bewirken. Die langen Gespräche zwischen dem Gefangenen und Robinson einerseits und dem guten Gott und dem Richter andererseits bewirken eine Veränderung. Robinson und der Richter, die durchgängig eine alte Sprache gesprochen haben, geraten ganz zuletzt durch die neue Sprache ihrer Gesprächspartner zur Einsicht. Sie überschreiten die Grenzen und sprechen zuletzt auch die neue Sprache. Der Erzähler, der als dritter die neue Sprache spricht, hat keinen Gesprächspartner. Er spricht aber eigentlich die Hörer an. Er will ihnen durch die verschiedenen Modelle der Wirklichkeitsflüchtenden klarmachen, daß alle diese Fluchtversuche sinnlos sind.

⁷² Thiem S. 202.

⁷³ Fehl S. 58.

⁷⁴ Fehl S. 58.

Subsummierend ziehen wir den Schluß, daß es Bachmann gelungen ist, die neue Sprache als Ausdruck einer Entwicklung einer Figur zu zeigen, die zur Einsicht - sei sie Ergebnis der Liebe oder der Reflexion - gelangt. Es ist ihr auch gelungen, sich der neuen gegenüber der alten Sprache als Differenzierung zwischen den Charakteren, die im Zwiegespräch miteinander sind, zu bedienen. In diesen Gesprächen konnten diejenigen mit der neuen Sprache die Veränderung ihrer die alte Sprache redenden Gesprächspartner bewirken.

Eine weitere wichtige Frage ist die, wie die alte bzw. neue Sprache in den Hörspielen zum Ausdruck kommt. Eine stilistisch-linguistische Analyse der Sprache würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Wir konzentrieren uns - wie im Titel angegeben - auf die Rolle der Metaphern in beiden Sprachebenen, der alten und der neuen.

Die alte Sprache drückt sich aus in der qualitätsmäßigen Benutzung von vor allem lexikalisierten und klischeehaften Metaphern, die quantitativ verstreut vorkommen, ja sogar seitenlang ganz ausbleiben.

Die neue Sprache enthält vor allem innovative Metaphern, die - proportional gesehen - in einer unübersehbaren Weise gehäuft vorkommen. Manchmal besteht der Text - über mehrere Seiten oder Abschnitte hinweg - fast nur aus Metaphern. Ein wichtiger Punkt, auf den außerdem eingegangen werden muß, ist der, warum Bachmann die innovativen Metaphern - in großer Häufung und Verdichtung - und nicht die lexikalisierten oder klischeehaften für die neue Sprache wählt.

Für Bachmann kann die ursprüngliche, bzw. die neue Sprache "nur Erscheinungsform einer tiefen Wandlung sein, die zuerst vollzogen werden muss."⁷⁵ Es ist die Sprache des veränderten wie verändernden Menschen. Diese neue Sprache soll die "Sicherheit (...) zerstören, indem sie im allzu Vertrauten den "Grenzfall" sichtbar macht"⁷⁶. Sie soll den Menschen herausführen aus dem "schablonenhaften und konventionellen Denken"⁷⁷ und ihn zum Nachdenken zwingen, ihn dazu bringen, sein eigenes Ich zu

⁷⁵ Angst-Hürlimann S. 104.

⁷⁶ Fehl S. 221.

⁷⁷ Thiem S. 15.

durchschauen und "Einsicht in die eigene Lage zu erlangen und die Persönlichkeitsentfaltung einzuleiten".⁷⁸ Was für eine Metapher paßt zu dieser Sprache? Die lexikalisierten und klischeehaften Metaphern werden nachgeredet, sie sind dem Rezipienten bekannt, sie überraschen nicht, regen nicht zum Nachdenken an und gehören daher eher zur alten Sprache.

Die innovative Metapher schreckt, überrascht, entfremdet und zwingt den Leser zum Nachdenken⁷⁹. Sie kann nur durch Reflexion wieder erschlossen werden. Bachmann benutzt sie als semantische Strategie der neuen Sprache, indem sie die "konventionelle Eindeutigkeit und Abgenutztheit"⁸⁰ der lexikalisierten und klischeehaften Metapher vermeidet und die innovativen Metaphern benutzt, die den Menschen - wie Bachmann es in ihrer Sprachkritik fordert - zu einem erweiterten und besseren Verständnis der Welt und sich selber führt, und der dadurch die Welt um sich verändert und sie der Utopie annähert.

Der Stellenwert der alten Sprache soll hier jedoch nicht übersehen werden, denn die alte Sprache spielt - wenn auch im negativen Sinne - eine gewisse Rolle in den Hörspielen. Bachmann setzt die alte und die neue Sprache "in Opposition zu einander"⁸¹, was Spannungsfelder⁸² schafft. Durch diese Spannung bzw. Kontrapunktik beider Sprachqualitäten wird der Mangel der alten Sprache mit ihren Denkklyschees hervorgehoben und als nutzlos und belanglos bloßgestellt. Dem entgegen wird die neue Sprache gesetzt, die den gleichen Sachverhalt anders ausdrückt, nämlich differenzierter, bewußter und wahrer, da sie Ergebnis einer Reflexion und keine nachredende, ins Geschehen verstrickte Sprache ist.

Durch diese Kontrapunktik von alter und neuer Sprache zielt Bachmann letzten Endes darauf hin, ein "mehr an Wahrheit" zu erreichen.

⁷⁸ Hapkemeyer 1982 S. 29.

⁷⁹ Vgl. dazu Doppler S. 280.

⁸⁰ Hoffmann S. 207.

⁸¹ Hapkemeyer 1982 S. 11.

⁸² Vgl. dazu Fehl S. 214 und 228.

5. Siglenverzeichnis

FV	Frankfurter Vorlesungen (s. Primärliteratur)
gG	Der gute Gott von Manhattan (3. Hörspiel)
GT	Ein Geschäft mit Träumen (1. Hörspiel)
Zi	Die Zikaden (2. Hörspiel)

6. Bibliographie

6.1. Primärliteratur

Ingeborg BACHMANN: Die Hörspiele. Ein Geschäft mit Träumen. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. München: R. Piper & Co. Verl. 1976.

Ingeborg BACHMANN: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, Kleinere Schriften. München: R. Piper & Co. Verl. 1981.

Ingeborg BACHMANN: Frankfurter Vorlesungen. Probleme zeitgenössischer Dichtung. 2. Aufl. München, Zürich: R. Piper & Co. Verl. 1984.

Ingeborg BACHMANN: Literatur als Utopie. In: Ingeborg Bachmann. Eine Einführung. München: R. Piper & Co. Verl. 1963. S. 13-21.

6.2. Sekundärliteratur

ANGST-HÜRLIMANN: Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen. Zum Problem der Sprache bei Ingeborg Bachmann. Diss. Zürich: Juris Druck & Verl. 1971.

BARTSCH, Kurt: Ingeborg Bachmann. Stuttgart: Metzler 1988. (Sammlung Metzler; Bd. 242)

BECKER, Jürgen: War das Hörspiel der Fünfziger Jahre reaktionär? Eine Kontroverse am Beispiel von Ingeborg Bachmanns "Der gute Gott von Manhattan". In: Merkur 24 (1970), S. 192 - 194.

BEICKEN, Peter: Ingeborg Bachmann - Orig. Ausg. - München: Beck, 1988. (Beck'sche Reihe: Autorenbücher: 605)

- BERGER, Albert: Sprachthematik in der modernen Lyrik. Bemerkungen zu Gedichten der Bachmann, Celans und Heißenbüttels. In: Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Wien: Hirt 1974. (= Schriften des Inst. für Österreichkunde.) S. 155 - 170.
- BEST, Otto F.: Nachwort zu: Ingeborg Bachmann, Der gute Gott von Manhattan. Stuttgart 1974. (= Reclams UB. 7906) S. 75 - 85.
- BOLESCH, Cornelia: Neues auf der Hörbühne (3). Existentielle Botschaften aus der Dunkelheit der Welt. Erinnern und Vergessen mit Ingeborg Bachmann, Marguerite Duras und Raymond Chandler. In: Süddeutsche Zeitung Nr. 1120 vom 3.8.1987.
- BRAAK, Ivo: Poetik in Stichworten. Literaturwissenschaftliche Grundbegriffe. Eine Einführung. 6. überarbeitete und erweiterte Aufl. Kiel: Verl. Ferdinand Hirt 1980.
- BRÖMME, Ilse: Internationales Symposium zum zehnten Todestag Ingeborg Bachmanns. Die Sprache als Befreiung. In: Neue Volkszeitung Klagenfurt vom 18.10.1983.
- B. V.: Kritisch gehört. Die Zikaden. In: Stuttgarter Zeitung vom 11.5.1982.
- BAUMGART, Reinhard: Ich treibe Jenseitspolitik. Ausgegraben: Ingeborg Bachmanns legendäres "Todesarten-Projekt". In: Die Zeit Nr. 48. 24. November 1995. S. 73.
- BUCHHOLZ, Michael B. (Hg.): Metaphernanalyse. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1993.
- CASPER, Bernhard: Die Grenze der Sprache. Überlegungen zum Werke Ingeborg Bachmanns. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 249 - 265.
- Der gute Gott von Manhattan: Hörspiele aus der BRD, der Schweiz und Österreich. Auswahl und Nachwort von Lutz Volke. Berlin: Henschelverlag, 1990.
- Die seltsamen Träume eines peniblen Angestellten. In: Österreichische Nachrichten. Beil. vom 30.6.90. Linz S. 12.
- DIETRICH, Christa: Liebe gegen Ordnung. Schlabarett mit "Planlos" im Rahmen der Bregenzer Festspiele. In: Voralberger Nachrichten vom 8.8.1989. S. 23.
- DOPPLER, Alfred: Die Sprachauffassung Ingeborg Bachmanns. In: Neophilologus (Groningen) Vol. 47 (1963) S. 277 - 285.
- ENDRES, Ria: Die Paradoxie des Sprechens. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 448 - 462.

- FEHL, Peter: Sprachskepsis und Sprachhoffnung im Werk Ingeborg Bachmanns. Diss. Mainz 1970.
- FISCHEROVA, Viola: Ingeborg Bachmanns "Der gute Gott von Manhattan" - ein Mythos?. In: *Literatur und Kritik* (1977), S.279 - 290.
- FRIED, Erich: "Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land." Zu Ingeborg Bachmanns Böhmen - Gedicht. In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 388 - 394.
- FUNKE, Horst-Günter: Ingeborg Bachmann. Zwei Hörspiele. Die Zikaden. Der gute Gott von Manhattan. Interpretation. München 1969.
- GÄBLER, Michael: Manhattan, Liebe und Untergang. Notizen zu dem Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan". In: *Text + Kritik* (1964), H.6: Ingeborg Bachmann, S. 13 - 17.
- GÖRNER, Herbert: Redensarten. Kleine Idiomatik der deutschen Sprache. 3., unveränderte Aufl. Leipzig: VEB Bibliographisches Institut 1982.
- GOTTSCHE, Dirk und Hubert Ohl (Hrsg.): Ingeborg Bachmann - neue Beiträge zu ihrem Werk: internationales Symposium Münster 1991. - Würzburg: Königshausen und Neumann, 1993.
- GROß, Thomas: Mut zum Risiko. Heidelberger Psychologen spielen Ingeborg Bachmann. In: *Rhein-Neckar-Zeitung* vom 22.6.1990.
- HÄDECKE, Wolfgang: Die Hörspiele der Ingeborg Bachmann. In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk v. Ingeborg Bachmann*. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 118 - 131.
- HAIDER-PREGLER, Hilde: Ingeborg Bachmanns Radioarbeit. Ein Beitrag zur Hörspiel-forschung. In: *Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations*. Nantes: Univ. 1986, S. 24-81.
- HAPKEMEYER, Andreas: Die Sprachthematik in der Prosa Ingeborg Bachmanns: Todesarten und Sprachformen. Frankfurt am Main; Bern: Lang, 1982. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur: Bd. 496)
- HAPKEMEYER, Andreas: Ingeborg Bachmann. Entwicklungslinien in Werk und Leben. Wien 1991.
- HAPKEMEYER, Andreas: Ingeborg Bachmanns früheste Prosa. Struktur und Thematik. Bonn: Bouvier 1982. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft. Band 332.)

- HAVERKAMP, Anselm (Hrsg.): Theorie der Metapher. Darmstadt: Wissenschaftliche Buch-gesellschaft, 1983. (Wege der Forschung; Bd. 389)
- HEINTZE, Dorothea: Lichtspiel unter Olivenbäumen. In: Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt vom 18.12.1992.
- HOFFMANN, Gerhard: Sternmetaphorik im modernen deutschen Gedicht und Ingeborg Bachmanns "Anrufung des grossen Bären". In: Germanisch-Romanische Monatsheft XLV, neue Folge, XIV, Heft 1 - 1964. S. 198 - 208.
- HÖLLER, Hans: Ingeborg Bachmann: Das Werk; von den frühesten Gedichten bis zum "Todesarten"-Zyklus. Frankfurt am Main: Athenäum, 1987.
- HOLTHUSEN, Hans Egon: Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 24-52.
- Ingeborg Bachmann. In: Text und Kritik, Heft 6 (1971), mit Beiträgen von Hans Bender, Peter Mayer, Ingeborg Bachmann, Walter Helmut Fritz, Helmut Heißenbüttel, Franz Josef Görtz, Wolfgang Hädecke und Peter Conrady.
- Ingeborg Bachmann. Eine Einführung. München 1963. Mit Beiträgen von Joachim Kaiser, Ingeborg Bachmann, Günter Blöcker, Siegfried Unseld, Wolfdietrich Rasch, Werner Weber und Heinz Beckmann.
- Ingeborg Bachmann. Sonderband der Zeitschrift "Text und Kritik", hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1984.
- JURGENSEN, Manfred: Ingeborg Bachmann: Die neue Sprache. Bern, Frankfurt am Main, Las Vegas: Lang, 1981.
- JURGENSEN, Manfred: "Todesarten" der Sprache. Zu Ingeborg Bachmann. Thomas Bernhard und Peter Handke. In: Neue Zürcher Zeitung vom 4.1.1981 a.
- KAISER, Joachim: Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann. Eine Einführung 1963. S. 7 - 12.
- KOSCHEL, Christine und Inge von Weidenbaum (Hrsg.): Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. 3. Aufl. München, Zürich: R. Piper & Co. Verl. 1991.
- KOSCHEL, Christine und Inge von Weidenbaum (Hrsg.): Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München, Zürich: Piper Verl. 1989.

- KÜPER, Christoph: *Linguistische Poetik*. 1. Aufl. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz: Kohlhammer 1976. (Urban - Taschenbücher; Bd. 243)
- KURZ, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1982. (Kleine Vandenhöck-Reihe; 1486)
- MAUSER, Wolfram: Ingeborg Bachmanns "Landnahme". Zur Metaphernkunst der Dichterin. In: *Sprachkunst. Beiheft zur Literaturwissenschaft*. Jg. I, Heft 3 (1970) S. 191 - 206.
- Metaphernstudien: Versuch einer Typologie der Text- und Themafunktionen der Metaphorik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns, Peter Huchels und Hans Magnus Enzensbergers / v. Cornelia Stoffer-Heibel. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1981. (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, 96)
- NIERAAD, Jürgen: "Bildgesegnet und bildverflucht": Forschungen zur sprachlichen Metaphorik. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977. (Erträge der Forschung; Bd. 63)
- OBERLE, Mechthild: *Liebe als Sprache und Sprache als Liebe: die sprachutopische Poetologie der Liebeslyrik Ingeborg Bachmanns / Mechthild Oberle*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang 1990. (Europäische Hochschulschriften: Reihe 1. Dt. Sprache u. Literatur, Bd. 1243)
- OEHLMANN, Ute Maria: *Lyrisches Sprechen und narratives Sprechen im Werk der Ingeborg Bachmann*. In: *Ingeborg Bachmann - neue Beiträge zu ihrem Werk*. hrsg. von Dirk Göttsche und Hubert Ohl. S. 55 - 62.
- PAUSCH, Holger: *Ingeborg Bachmann*. 2. überarb. u. erg. Aufl. Berlin: Colloquium Verl. 1987. (Köpfe des 20. Jahrhunderts; Bd. 81)
- PICHL, Robert (Rez.): *Ingeborg Bachmann. Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews*. hrsg. von Christine Koschel und Inge von Weidenbaum. München - Zürich (Piper) 1983. In: *Sprachkunst Beiträge zur Literaturwissenschaft Jahrgang XV (1984) Österreichische Akademie der Wissenschaften*. S. 168 - 170.
- PIOTROWSKI, Christa: *Nicht für die Ewigkeit. Ein Hörspiel von Ingeborg Bachmann auf der Bühne*. In: *Der Tagesspiegel* Nr. 1330 vom 18.12.1988.
- PROBST, Gerhard: *Zur Symbolik und Kompositionstechnik bei Ingeborg Bachmann*. In: *Modern Austrian Literature* Vol. 3 (1970) S. 19 - 35.

- REINERT, Claus: Unzumutbare Wahrheiten?: Einführung in Ingeborg Bachmanns Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan". Bonn: Bouvier 1983. (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 346)
- RUBEGGER, Arno: Halbe Sätze. Ein Vergleich literarischer Verfahrensweisen bei Robert Musil und Ingeborg Bachmann. In: Ingeborg Bachmann - neue Beiträge zu ihrem Werk. hrsg. von Dirk Gottsche und Hubert Ohl. 1993. S. 315-327.
- SCHARDT, Michael M.(Hg.): Über Ingeborg Bachmann. Rezensionen, Kritiken und Aufsätze von 1952-1992. Rezeptionsdokumente aus 40 Jahren. Einl. und hrsg. von Schardt, Michael M. Bearb. von Kretschmer, Heike 1994. (Lit. u. Medienwiss., 21)
- SCHOLL, Albert Arnold: Unsichtbares betörendes Spiel. über das dichterische Hörspiel G. Eichs und I. Bachmanns. In: Jahresring (1958/59). Stuttgart: Dte Verlagsanstalt S. 353 - 360.
- SCHULLER, Marianne: Hörmodelle. Sprache und Hören in den Hörspielen und Libretti. In: Text und Kritik (1984) Sonderband : Ingeborg Bachmann. S. 50 - 57.
- SEIM, Jürgen: Ingeborg Bachmann. "Der gute Gott von Manhattan". In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 395 - 402.
- STAUFFENBERG, Sophie: Liebelei und schmerzende Gefühle. Ingeborg Bachmanns Hörspiel "Der gute Gott von Manhattan" inszeniert. In: Berliner Morgenpost I vom 11.12.1988.
- STRUTZ, Josef: Ein Platz, würdig des Lebens und des Sterbens. Ingeborg Bachmanns "Guter Gott von Manhattan" und Robert Musils "Reise ins Paradies". In: Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 402 - 417.
- SUMMERFIELD, Ellen: Ingeborg Bachmanns Sprachverständnis. In: Neophilologus (Groningen). An international journal of modern and medieval language and literature. Vol. 62 (1978) S. 119 - 129.
- SVANDRLIK, Rita: Ästhetisierung und Ästhetik-Kritik in der Lyrik Ingeborg Bachmanns. In: Text und Kritik (1984) Sonderheft Ingeborg Bachmann. S. 28 - 49.
- THIEM, Ulrich: Die Bildsprache der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Diss. Köln 1972.
- TRIESCH, Manfred: Zur Prosa Ingeborg Bachmanns. In: Beiträge zu den Sommerkursen des Goethe-Instituts (1967) S. 109-116.

- TUNNER, Erika: An die Sehnsucht verloren? Zu einer Textstelle aus: "Ein Geschäft mit Träumen". In: *Nouveaux Cahiers d'Allemand (Nancy)* 4 (1986) Nr. 2, S. 213-225.
- TUNNER, Erika: Normalverbraucher und Außenseiter. Zu den Hörspielen von Ingeborg Bachmann. In: *Materialienband zu Ingeborg Bachmanns Hörspielen*. Hrsg. von Nicole Bary und E.T. Paris: Roi des Aulnes 1986 a, S. 300 - 310.
- TUNNER, Erika: Von der Unvermeidbarkeit des Schiffbruchs. Zu den Hörspielen von Ingeborg Bachmann. In: *Ingeborg Bachmann. L'oeuvre et ses situations*. Nantes: Univ. 1986 b, S. 82 - 99.
- Vier Hörspiele von Ingeborg Bachmann. In: *Esslinger Zeitung* vom 17.8.1989.
- VON DER LÜHE, Irmela: "Ich ohne Gewähr": Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik. In: *Kein objektives Urteil - nur ein lebendiges. Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann*. Hg. v. C. Koschel und I.v. Weidenbaum. München (Zürich) 1989. S. 569 - 599.
- WAHRIG, Gerhard: *Deutsches Wörterbuch*. Neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind. Mit einem "Lexikon der deutschen Sprachlehre". Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag GmbH 1996.
- WEBER, Werner: Der gute Gott von Manhattan. In: *Ingeborg Bachmann. Eine Einführung* 1963. S. 39 - 43.
- WEIGEL, Sigrid: "Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang." Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: *Text und Kritik (1984) Sonderband: Ingeborg Bachmann*. S. 58 - 92.
- WEINRICH, Harald: Semantik der kühnen Metapher. In: *Theorie der Metapher*. Hg. v. A. Haverkamp 1983. S. 316 - 339.