



Interpretation des Gedichts „Vision“ von Ingeborg Bachmann

Analysis of the poem "Vision" by Ingeborg Bachmann

Mirko Martin¹

Abstract

Der eingereichte Beitrag ist eine Interpretation des Gedichts „Vision“ von Ingeborg Bachmann. Das interpretierte Gedicht, über das nur wenige Informationen auffindbar sind, entstand in der Epoche der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur und zählt zum Frühwerk der österreichischen Lyrikerin. Der Beitrag beginnt mit einer Formenanalyse, bei der gattungsspezifische Merkmale wie etwa Strophe, Versmaß, Reim, Hebungen und Kadenzen in den Blick genommen werden. Anschließend folgt eine Analyse sprachlicher Phänomene, die unter anderem auf Tempora, Wortarten und Syntax sowie die damit hervorgerufenen Effekte eingeht. Eine Inhaltsanalyse bildet den dritten Teil. Hier werden zunächst Thema und Überschrift genauer erörtert, bevor das Gedicht Vers für Vers inhaltlich ausgelegt wird, mit besonderem Augenmerk auf Symbolhaftes und unter stetem Rückbezug auf formale Auffälligkeiten. Im Anschluss erfolgt eine Einordnung des Gedichts sowohl in die Epoche als auch ins Gesamtwerk der Dichterin. Abgerundet wird der Beitrag durch ein kurzes Fazit im Schlussteil. Methodisch wurde in den drei Analyseteilen zunächst textimmanent gearbeitet, bevor für den Einordnungs- und Schlussteil textexterne Methoden wie etwa der Bezug auf die

¹Der Autor ist Dozent an der Deutschabteilung der Kasetsart Universität

German Program, Department of Foreign Languages, Faculty of Humanities, Kasetsart University

E-Mail: martinmirko@gmail.com

*Manuscript received March 4, 2019; revised April 23, 2019 and accepted April 30, 2019



Biografie der Dichterin, ihr Gesamtwerk oder auch Hintergrundinformationen über die literarische Epoche Anwendung fanden. Die Ergebnisse des Beitrags veranschaulichen sowohl Bachmanns Einbettung in ihre Zeit als auch Alleinstellungsmerkmale ihrer Lyrik.

Schlüsselwörter: Ingeborg Bachmann, Lyrik, Gedichtinterpretation

Abstract

The submitted article is an analysis of the poem “Vision” by Austrian poet Ingeborg Bachmann. The analysed poem, which only little information is found on, originated in the era of German-speaking post-war literature and is part of Bachmann’s early work. The article starts out with an analysis of form, in which generic characteristics such as verse, metre, rhyme, syllable stress and cadence are analysed. The subsequent linguistic analysis focuses, inter alia, on tense, word types and syntax as well as on the effects created by them. A content analysis constitutes the third part. Here, theme and title of the poem are discussed first, followed by a verse-by-verse interpretation of its content with special emphasis on symbolic elements while continually referring back to formal anomalies. Thereafter, the poem is classified within the poet’s era as well as her oeuvre before the article comes to a close with a short conclusion. While an intrinsic approach was applied in the first three parts, extrinsic elements such as the poet’s biography, her oeuvre as well as background information on the literary era were used for analysis in the classifying and concluding parts in addition. The results of this article illustrate Bachmann’s interrelationship with her era while at the same time exemplifying distinctive features of her poetry.

Keywords: Ingeborg Bachmann, poetry, poem analysis



Vision

Jetzt schon zum dritten Mal der Donnerschlag!
 Und aus dem Meer taucht langsam Schiff auf Schiff.
 Versunkne Schiffe mit verkohltem Mast,
 versunkne Schiffe mit zerschossener Brust,
 mit halbzerfetztem Leib.

Und schwimmen stumm,
 unhörbar durch die Nacht.
 Und keine Welle schließt sich hinter ihnen.

Sie haben keinen Weg, sie werden keinen finden,
 kein Wind wird wagen, fest in sie zu greifen,
 kein Hafen wird sich öffnen.

Der Leuchtturm kann sich schlafend stellen!
 Wenn diese Schiffe bis ans Ufer kommen ...
 Nein, nicht ans Ufer!
 Wir werden sterben wie die Fischzüge,
 die rund um sie auf breiten Wogen wiegen
 zu abertausend Leichen!

Formenanalyse

Das Gedicht „Vision“ von Ingeborg Bachmann (1926-1973) entstand in der Epoche der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur (vgl. Opitz-Wiemers, 1998, S. 34). Es besteht aus vier Strophen, wobei die erste Strophe fünf Verse hat, die zweite drei, die dritte vier

und die vierte wieder fünf wie die erste. Es gibt im ganzen Gedicht keine Verse, die sich reimen. Das Versmaß ist grundsätzlich ein Jambus², was, da der Jambus traditionell für leichte, positive Gefühle oder Situationen benutzt wird, im Widerspruch zur düsteren, geheimnisvollen, am Ende gar apokalyptischen Stimmung des Gedichts steht. Allerdings gibt es im Versmaß mehrere Arten von Unregelmäßigkeiten: hinsichtlich der Anzahl der Vershebungen, der Art der Kadenzen und der Abweichung vom Jambus.

Vers 1 beginnt jambisch, endet allerdings mittels „Donnerschlag“ in einem Daktylus³. Wäre die letzte Silbe betont, hätten wir genau das Schema der anschließenden drei Verse: fünf Hebungen, männliche Kadenz⁴, durchgehender Jambus. Der „Donnerschlag“ bildet in den

²Beim Jambus folgt einer unbetonten eine betonte Silbe.

³Beim Daktylus folgen einer betonten zwei unbetonte Silben.

⁴Bei einer männlichen Kadenz ist die letzte Silbe im Vers betont, bei einer weiblichen unbetont.



ersten Versen strukturell gesehen also die Ausnahme – durch die Abweichung vom Jambus am Versende wird auch die Anzahl der Vershebungen und die Art der Kadenz verschoben – und als Urknall gleichsam die Ouvertüre des Gedichts. Die nächste Abweichung bei der Anzahl der Vershebungen findet sich im letzten Vers der ersten Strophe – waren die Jamben in Vers 2 bis 4 allesamt fünfhebzig, so hat der Jambus in Vers 5 nur noch drei Hebungen und mit sechs Silben vier weniger als Vers 1 bis 4, lässt also durch seine Verkürzung aufhorchen. Gerade, als man also eine gewisse Einheitlichkeit suggeriert bekommen hat, gerät alles in Unordnung: Von Vers 5 an haben keine benachbarten Verse mehr die gleiche Anzahl an Hebungen – diese schwanken fortan zwischen zwei (Vers 6) und sechs (Vers 9) und „wiegen“ somit auf und ab wie die „breiten Wogen“ (Vers 16) auf der Inhaltsebene. Die rhythmische Brechung geht mit dem bis dato drastischsten Bild des Gedichts einher: dem „halbzerfetzten Leib“ (Vers 5). Wenngleich hier von Schiffen

(Vers 2ff.) die Rede ist, drängt sich doch – wie bereits in Vers 4 („zerschossener Brust“) – der Vergleich mit menschlichen Körpern auf. In Vers 5 lassen also sowohl formale Abweichung als auch inhaltliche Drastik aufmerken, zugleich wird ein erster dramatischer Höhepunkt erreicht, bevor die Schiffe im nächsten Vers „stumm“ (Vers 6) weiter schwimmen.

Hinsichtlich der Kadenzen fällt auf, dass sie in Vers 2 bis 7 männlich, ab Vers 8 jedoch weiblich sind. Die Verse mit männlichen Kadenzen enden bis auf Vers 6 („stumm“) mit einsilbigen Substantiven im Singular – „Schiff“ (Vers 2), „Mast“ (Vers 3), „Brust“ (Vers 4), „Leib“ (Vers 5), „Nacht“ (Vers 7) – während in den Versen mit weiblichen Kadenzen Verben am Versende überwiegen: „finden“ (Vers 9), „greifen“ (Vers 10), „öffnen“ (Vers 11), „stellen“ (Vers 12), „kommen“ (Vers 13), „wiegen“ (Vers 16). Durch die vielen Substantive wird bereits in der ersten Hälfte des Gedichts ein einprägsames Bild entworfen, das man plastisch vor sich sieht; hier steht Bildhaftigkeit im



Vordergrund – der erste Satz (Vers 1) und der dritte Satz (Vers 3-5) haben überdies kein Verb –, während durch die prägnant platzierten Tätigkeitsverben ab Mitte des Gedichts die Handlung an Wichtigkeit gewinnt, ausgehend von der Frage, in welche Richtung sich die aufgetauchten Schiffe bewegen werden („Sie haben keinen Weg, sie werden keinen finden“, Vers 9) bis hin zur dystopischen Vision dessen, was passiert, „Wenn diese Schiffe bis ans Ufer kommen ...“ (Vers 13). Der Wendepunkt hinsichtlich der Kadenzen in Vers 8 geht damit einher, dass man die Schiffe erstmals von hinten sieht – „Und keine Welle schließt sich hinter ihnen“ –, dass sie also gleichsam am Betrachterstandpunkt vorbei gezogen sind.

Der Jambus wird über die bereits beschriebene initiale Störung in Vers 1 hinaus noch an mehreren anderen Stellen im Gedicht aufgebrochen. Die nächste Abweichung findet sich in Vers 7, wo die erste Hebung eine Trochäushebung⁵ ist, die das Wort „unhörbar“ herausragen lässt und einen

Rhythmuswechsel in etwas ruhigere Gefilde hin einleitet (vgl. auch den anschließenden Wechsel zu weiblichen Kadenzen in Vers 8). Schiffe, die „unhörbar“ auf dem Meer schwimmen, das müssten wohl Geisterschiffe sein – ein Verdacht, der sich schon seit ihrem tösenden Auftauchen „aus dem Meer“ (Vers 2) anmeldete, und der sich gleich darauf noch weiter erhärtet, verursacht ihre Bewegung doch „keine Welle“ (Vers 8) und greift „kein Wind“ (Vers 10) in sie. Die Stummheit der Schiffe steht in Kontrast zum donnernden Auftakt und ihre Immaterialität im Gegensatz zur Plastizität der Szenerie, die insbesondere dadurch entsteht, dass im Gedicht – abgesehen von „Mal“ (Vers 1) – ausschließlich Substantive vorkommen, die mit den Sinnen wahrnehmbare Realien bezeichnen – entweder mit Meeres-, Natur- oder Körperbezug (neben den bereits genannten z.B. „Hafen“ (Vers 11), „Leuchtturm“ (Vers 12), „Fischzüge“ (Vers 15). All diese Begriffe stammen aus einer Welt der konkreten Körperlichkeit und umfassen doch ein Geheimnis, da sich die seltsam losgelösten

⁵ Beim Trochäus folgt einer betonten eine unbetonte Silbe.



Schiffsbewegungen zwischen den festgelegten Koordinaten einer eindeutigen Deutung zu entziehen scheinen. Die nächste Abweichung vom Jambus findet sich in Vers 10: „kein Wind wird wagen, fest in sie zu greifen“. Hier entsteht bei „fest in“ eine Zäsur, wodurch die Präposition „in“ betont wird. Auch dadurch wird das Augenmerk wieder auf das Immaterielle, Substanzlose der Schiffe gelenkt, denn es gibt kein Innen, in dem sich der Wind verfangen könnte. Andererseits suggeriert „wagen“, dass der Grund für den ausbleibenden Kontakt nicht in den Schiffen selbst, sondern vielmehr in der Beschaffenheit des Windes liegt: Dieser hat Angst und wird somit also personifiziert – im Übrigen genauso wie der „Hafen“ (Vers 11), der „sich“ selbständig „öffnen“ wird und der „Leuchtturm“ (Vers 12), der „sich schlafend stellen“ kann. Die nächste Abweichung vom Jambus in Vers 14 ist da wieder weniger irritierend: „Nein, nicht ans Ufer!“, ruft das lyrische Subjekt aus – die Betonung der beiden Negationspartikeln am Versanfang folgt

dem aufkommenden schrecklichen Gedanken (inklusive dem durch die Auslassungspunkte verdeutlichten Innehalten) daran, was passieren wird, wenn die Schiffe „bis ans Ufer kommen ...“ (Vers 13), was in Vers 15 bis 17 ausgeführt wird. Vers 15 endet wie Vers 1 mit einer Daktylushebung, wodurch „Fischzüge“ aus dem formalen Rahmen fällt und zur intensiveren Reflexion einlädt, worauf an späterer Stelle weiter eingegangen wird.

Analyse sprachlicher Phänomene

Die Sprache des Gedichts ist klar und anschaulich und bildet einen Kontrast zum verrätselten Inhalt. Im Wortschatz gibt es – abgesehen von den Kontraktionen „versunkne“ (Vers 3f.) und „zerschossner“ (Vers 4), wo aus rhythmischen Gründen jeweils ein E getilgt wurde – keine Anomalien. Es dominieren, gerade im ersten Teil, kurze, einfache Substantive, die klar und direkt auf eine konkrete Weltwirklichkeit verweisen und zudem in der dynamischen ersten Strophe ein filmisches Einzoomen von



der Totale – „Donnerschlag“ (Vers 1), „Meer“ (Vers 2) – zur Nahaufnahme – „Schiff“ (Vers 2), „Mast“ (Vers 3), „Brust“ (Vers 4), „Leib“ (Vers 5) – bewirken. Hier finden sich außerdem einige Adjektive, die ihre benachbarten Hauptwörter näher beschreiben, auf vergangene Kampf- oder Kriegshandlungen verweisen und in ihrer Abfolge an Intensität zunehmen: „versunken“ (Vers 3), „verkohlt“ (Vers 3), „zerschossen“ (Vers 4), „halbzerfetzt“ (Vers 5). In der ersten Strophe gibt es an mehreren Stellen Wiederholungen, sowohl von Wörtern – „Schiff auf Schiff“ (Vers 2), „versunkne Schiffe“ (Vers 3f.) – als auch von Satzstrukturen – „mit verkohltem Mast, mit zerschossener Brust, mit halbzerfetztem Leib“ (Vers 3-5), wodurch die Vergangenheit, repräsentiert durch die versunkenen Schiffe, gleichsam formelhaft vom Meeresgrund heraufbeschworen wird. In der ruhigeren zweiten Strophe bilden die adverbial verwendeten Adjektive „stumm“ (Vers 6) und „unhörbar“ (Vers 7) einen Kontrapunkt und liefern neben dem visuellen auch einen

akustischen Eindruck, sprechen also einen weiteren Sinn an und erhöhen somit die Anschaulichkeit des entworfenen Bildes. Hinsichtlich der in der zweiten Hälfte vermehrt hinzutretenden Verben fällt auf, dass sie es – abgesehen von „sterben“ (Vers 15) – an Intensität nicht mit den adjektivisch verwendeten Partizipien aus der ersten Strophe aufnehmen können, also nicht die Dramatik der Vergangenheitsformen erreichen. Sind die ersten beiden Strophen im Präsens gehalten, wechselt das Tempus in der dritten zum Futur I hin: „sie werden keinen finden“ (Vers 9). Rechnen wir die Evokation von Vergangenem durch die Partizipien in Strophe eins hinzu, sehen wir im Gedicht der Reihe nach Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft repräsentiert.

Im Bereich der Syntax fällt neben dem erwähnten Fehlen von Verben in zwei der ersten drei Sätze zugunsten der Bildhaftigkeit das Fehlen des Subjekts (der Schiffe) im vierten Satz auf (Vers 6f.), was mit der an dieser Stelle im Gedicht beschriebenen



Stummheit und Immaterialität der Schiffe zusammenfällt. In diesem Zuge werden zudem „keine Welle“ (Vers 8), „kein Wind“ (Vers 10) und „kein Hafen“ (Vers 11) vorangestellt und somit betont. (In Vers 8 steht – genauso wie in Vers 2 und 6 – genau genommen „Und“ an erster Stelle im Satz, was in der Häufung den Eindruck einer natürlichen Folgerichtigkeit der Handlungssequenzen nahe legt sowie Assoziationen an die biblische Schöpfungsgeschichte weckt, in der „Und“ ebenfalls oft Sätze einleitet, um die verschiedenen Handlungen Gottes zu verknüpfen.) Außerdem ist der letzte Satz (Vers 15-17) in mehrfacher Hinsicht auffällig. Zunächst tritt in Vers 15 erstmals das lyrische Ich – als lyrisches „Wir“ – auf. Zudem wird hier der parataktische Stil zugunsten eines Relativsatzes aufgegeben, was zum syntaktisch komplexesten Satz des ganzen Gedichts und zu einer Verlangsamung führt, bevor „zu abertausend Leichen!“ (Vers 17) mit maximalem Effekt als Schlussakkord nachgestellt wird. Ins Auge fällt auch die Verwendung des

Indikativs „werden sterben“ (Vers 15) anstelle des Konjunktivs – das „Wenn“ aus Vers 13 ist somit nachträglich temporal und nicht konditional zu interpretieren, was bedeutet, dass die Schiffe das Ufer früher oder später erreichen „werden“ und die Katastrophe unausweichlich ist.

Inhaltsanalyse

In Bachmanns Gedicht wird durch die Überschrift suggeriert, dass die Handlung eine Vision des lyrischen Ichs darstellt. Da eine Vision – eine dem Traum nahe stehende, oft auf die Zukunft gerichtete Erscheinung – ein falsches Trugbild, eine Halluzination, aber auch eine übernatürliche Wahrnehmung als religiöse Erfahrung bis hin zur seherischen Eingebung sein kann (vgl. Deutsches Wörterbuch / Hermann Paul, 1992, S. 997; Duden. Deutsches Universalwörterbuch, 2001, S. 1739), stellt sich die Frage nach dem Wahrscheinlichkeitspotential des Visionierten – allerdings eingebettet in den Kontext der Lyrik, die ja keine Gattung der Fakten,



sondern eine des Gefühls und der Ambiguität darstellt, und in der die Mehrdeutigkeit von Visionen generell beheimatet ist. Was an Bachmanns Vision auffällt, ist der Bezug zur Apokalypse (der Visionen oft zu eigen ist, vgl. dtv-Brockhaus-Lexikon, 1988, S. 198): Die in Strophe eins mittels der die Schiffe beschreibenden Partizipien angedeuteten Kämpfe der Vergangenheit „werden“ (Vers 15) sich, obgleich in der Gegenwart noch „unhörbar“ (Vers 7), ergo nicht wahrnehmbar und lediglich durch das Schreckgespenst der Vergangenheit präsent, in der Zukunft wiederholen – die Schiffe, obgleich gegenwärtig immateriell, können uns somit, sobald sie das Ufer erreichen, körperlich schaden. In der Vision ist die Tatsache unseres Todes gewiss, doch herausübersetzt in den Kontext der Rezeption des Gedichts drückt dieses vielmehr eine Warnung an uns Leser aus, dass „Wir“ (Vers 15) dem Schrecken der Vergangenheit ein weiteres Mal ausgesetzt sein werden.

Gefahr und Gewalt werden bereits in Vers 1 durch den „Donnerschlag“ – symbolisch

als Stimme oder auch Waffe der Götter interpretierbar (vgl. Cooper, 1986, S. 34) – evoziert, der nicht nur das Versmaß durchrüttelt, sondern auch inhaltlich den Ton vorgibt. Zudem impliziert seine dreimalige Wiederholung (Vers 1), dass sich gleich etwas Schicksalsträchtiges zutragen wird. (So droht man beispielsweise Kindern, bis drei zu zählen, bevor man seinen Worten Taten folgen lässt und sie bestraft.) Das Vorkommen der Zahl Drei weckt hier im Hinblick auf die folgenden Verse überdies biblische Assoziationen: Wird in Vers 2 das „Meer“ als Ort der Handlung eingeführt, „aus“ dem „Schiff auf Schiff“ emportaucht, und werden diese Schiffe in Vers 3 bis 5 als einst zerstörte und untergegangene Schiffe beschrieben, so wird klar, dass wir es hier mit einer Wiederkehr zu tun haben – die Drei lässt folglich daran denken, dass Jesus Christus’ Auferstehung laut Neuem Testament am dritten Tag nach seinem Tode stattfand. Das Meer als endlos erscheinende Weite mag symbolisch für „endlose Bewegung; ... die Quelle



allen Lebens, die alle Möglichkeiten enthält“ (Cooper, 1986, S. 133) stehen. Aus dieser Weite werden nun die durch Zerstörung gekennzeichneten Schiffe wiedergeboren, die in früheren Zeiten Kampfhandlungen ausgesetzt gewesen sein müssen und die symbolisch für die Brücke zwischen Leben und Tod stehen könnten (vgl. Cooper, 1986, S. 158). Da der Mast „auch die Bedeutung des Lebensbaumes hat“ (Cooper, 1986, S. 158), evoziert der „verkohlte Mast“ (Vers 3) Tod. Die „zerschossne Brust“ (Vers 4) und der „halbzerfetzte Leib“ (Vers 5) setzen die Schiffe mit (menschlichen) Körpern gleich, denn bei Schiffen spricht man eigentlich von *Bug* statt *Brust* und *Rumpf* statt *Leib*. Dadurch wird suggeriert, dass bei den vergangenen Kampfhandlungen nicht nur Schiffe zerstört, sondern auch Menschen – durch Gewehrfeuer und Brände, also vermutlich an einem Kriegsschauplatz – gestorben sind.

In Strophe zwei kommt der Aspekt der Lautlosigkeit hinzu: Die Schiffe ziehen

„stumm“ (Vers 6) und „unhörbar durch die Nacht“ (Vers 7). Lautlos und bei Nacht – es scheint sich also um einen heimlichen Vorgang zu handeln. Werden die Truppen zunächst im Schutze der Dunkelheit mobilisiert, bevor sie stark genug sind, sich offen zeigen zu können? Dass die Nacht oft für „Tod; Wahnsinn; Zerstörung“ (Cooper, 1986, S. 127) steht, verstärkt das Düstere, Kühle und Geheimnisvolle (aber zugleich auch Faszinierende) der Atmosphäre umso mehr und ruft das Bild gruseliger Geisterschiffe aus Piratengeschichten hervor. Das Ausbleiben eines Kontaktes der Schiffe mit dem Wasser in Vers 8 (vielleicht, da das Wasser für das Leben, die Schiffe aber für den Tod stehen, sie also getrennte Ebenen darstellen?) wurde bereits erwähnt.

Das Ende der zweiten Strophe markiert eine kleine Zäsur, denn nun ist das Auftauchen abgeschlossen und die Schiffe ziehen weiter, formal einhergehend mit dem Wechsel zu weiblichen Kadenzen und der von nun an stärkeren Betonung der Verben. In der dritten



Strophe steht die Thematik der Fahrtrichtung und damit letztlich auch des Zweckes der Fahrt im Vordergrund. „Sie haben keinen Weg“ (Vers 9) kann zunächst so verstanden werden, dass die Schiffe kein Ziel haben und hinter ihrem Auftauchen eine gewisse Zufälligkeit und keine sie lenkende Macht steht, doch „sie werden keinen finden“ (Vers 9) impliziert gleich im Anschluss eine Suchbewegung. Offen bleibt jedoch, wer die Schiffe steuert – die Schiffsbesatzung wird im ganzen Gedicht nicht erwähnt und bleibt, inklusive ihrer Motivation, die große Leerstelle. Der Rest der Strophe bestätigt jedoch zunächst die Aussage von Vers 9, dass die Suche der Schiffe nach einem Weg erfolglos verlaufen wird, da „Wind“ (Vers 10), „Hafen“ (Vers 11) und „Leuchtturm“ (Vers 12) nicht kooperieren. Diesen drei Dingen werden, wie bereits erwähnt (und wie zuvor auch schon den Schiffen), Eigenschaften von Lebewesen zugesprochen. Dass der Wind einen Kontakt mit den Schiffen ängstlich meidet und dem Leuchtturm die Aufgabe des

Wachhundes zukommt, bestätigt zwar den Eindruck der latenten Gefahr, die von den Schiffen ausgeht, doch wird diese Gefahr letztlich als gering erachtet, was sich in der letzten Strophe als fatale Unterschätzung herausstellt. Für den Augenblick jedoch scheint auf Wind, Hafen und Leuchtturm Verlass zu sein. Im Angesicht des Gefühls der Sicherheit herrscht erstmals eine fast schon heitere Note vor: Dass der Leuchtturm „sich schlafend stellen“ (Vers 12) kann, wird mittels eines Ausrufezeichens als deklarative, euphorisch anmutende Gewissheit ausgedrückt, selbst wenn „stellen“ darauf hindeutet, dass er nur so tun soll, als ob er schliefe.

In der vierten und letzten Strophe schlägt das Gefühl der Sicherheit innerhalb von nur fünf Versen plötzlich in Gefahr und schließlich in die Katastrophe um. In Vers 13 kommt dann doch der Gedanke daran auf, was passiert, „Wenn diese Schiffe bis ans Ufer kommen ...“, und beim Warnruf „Nein, nicht ans Ufer!“ (Vers 14) ist es schon zu spät: Der Leuchtturm hat sich vermutlich



nicht nur schlafend gestellt, sondern gleich ganz schlafen gelegt. Im Moment höchster Alarmstufe tritt im Folgevers erstmals das lyrische Ich auf den Plan und offenbart sich als der Landbevölkerung zugehörig; „Wir werden sterben“ (Vers 15) veranschaulicht die Ausweglosigkeit der Situation – die Schiffe werden das Ufer erreichen, ihre Überfahrt beenden und den Lebenden („Wir“ suggeriert ein Gemeinschaftsgefühl und könnte hier für ein ganzes Volk stehen) den Tod bringen. Es zeigt sich, dass um die Schiffe herum bereits tote „Fischzüge“ (Vers 15) schwimmen. Fische symbolisieren nicht nur Fruchtbarkeit und Leben, sondern auch „religiöse Eiferer und Gläubige, die in den Wassern des Lebens schwimmen“ (Cooper, 1986, S. 56), womit angedeutet werden könnte, dass die unsichtbare Schiffsbesatzung als „Menschenfischer“ (Cooper, 1986, S. 57) fungiert und die eingefangenen Fische bereits als Kollateralschäden verschlissen haben könnte. Zudem fällt auf, dass nun die „breiten Wogen wiegen“ (Vers 16), während in Strophe zwei

noch keine Wellenbewegung zu sehen war (Vers 8) – auch die Natur ist in Wallung geraten. Abschließend wird das Ausmaß der Katastrophe beschrieben – ein Massensterben, wie der Vergleich mit den Fischzügen und „zu abertausend Leichen!“ (Vers 17) nahe legen. (Wenngleich „zu abertausend Leichen!“ im Relativsatz steht, der sich auf „Fischzüge“ bezieht und somit diese näher beschreibt, so assoziiert man doch, besonders durch die Nachstellung in den letzten Vers hinein, auch eine ebensolche Opferzahl an Land.) Offen bleibt neben dem Rätsel um die Schiffsbesatzung auch, wie das lyrische Ich und seine Gemeinschaft sterben werden; die in Strophe eins beschriebenen Kampfspuren an den Schiffen lassen jedoch stark vermuten, dass es ein gewaltsamer Tod sein wird.

Einordnung des Gedichts in Epoche und Gesamtwerk

Ingeborg Bachmanns „Vision“, datiert auf die Zeit zwischen 1948 und 1952 (vgl. Amazon EU S.à.r.l., 2018), entstand in den



Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, von dem sie in Österreich durch den Einmarsch der nationalsozialistischen Truppen 1938 als Kind direkt betroffen worden war, was sie selbst als brutales, traumatisches Erlebnis bezeichnete, bei dem sie „Todesangst“ (Lutz, 1994, S. 38) hatte und das „ihr Leben und ihr Werk gezeichnet“ (Lutz, 1994, S. 38) hat. Insofern ist es nahe liegend, das Gedicht unter diesem Aspekt zu interpretieren, zumal sich die Hoffnung auf grundlegende gesellschaftliche Veränderungen direkt nach dem Krieg schnell wieder zerschlagen hatte und die nationalistischen Kräfte in Deutschland und Österreich wiederzuerstarken drohten, woraufhin sich in Bachmanns Werk ein Widerstand gegen ein Vergessen der Taten des Nationalsozialismus zeigte (vgl. Marquardt, 1994, S. 693), sich in einer oft moralisch unterlegten, beschwörenden „Geste des Warnens und der prophetischen Vorausschau“ (Lutz, 1994, S. 38) manifestierend. Analog dazu wären es in „Vision“ also die Schreckgespenster des Nationalsozialismus, die wieder aus

der Versenkung auftauchten, sich zunächst heimlich trafen und sammelten (die Schiffsbesatzung ist nicht zu sehen, agiert also im Verborgenen), um dann, wenn „Wind“ (Vers 10) und „Leuchtturm“ (Vers 12) – also „Geist“ (Cooper, 1986, S. 215) bzw. Intellektualität und Wachsamkeit – wieder vermindert wären und die Schiffe aufgrund ihrer „Fischzüge“ (Vers 15) inmitten der Gesellschaft genügend Mitstreiter um sich versammelt wüssten, einen erneuten Angriff wagen würden. Dazu passt auch folgende Einschätzung: „Indem Bachmann ihre Poetik der Erinnerung an Gewalterfahrungen mit appellativer Zeitkritik und einem existenzialistisch gefärbten Gestus des Widerstands gegen restaurative Entwicklungen in der Nachkriegszeit verband, traf sie das Zeitgefühl der frühen 1950er Jahre“ (Göttsche, 2009, S. 772). Es ist also offensichtlich, dass sich das für die deutschsprachige Nachkriegsliteratur zentrale Thema der Bedrohung des Menschen als Objekt „durch die ihn bedrohende Welt als Subjekt“ (Jens,



1972, S. 36) auch in „Vision“ wiederfindet – mit einer „Signatur der Gebrochenheit“ (Lutz, 1994, S. 38) blickt Bachmann in Vergangenheit und Zukunft und erblickt auf beiden Seiten Zerstörung.

Trotz dieser sich anbietenden Interpretation sollte nicht außer Acht gelassen werden, dass das Gedicht, wie Bachmanns lyrische Werke im Allgemeinen, eine „Symbolik mit Neigung zu einer bizarren Eigenwelt der Bilder“ (Wilpert, 1988, S. 38) kennzeichnet, dass also durch das Zusammenspiel der Worte und ihrer potentiellen Bedeutungen ein Mehrwert entsteht, der über eine bloße politische oder gesellschaftskritische Funktion hinausgeht: „Die Lyrik will und soll diese Konkretion nicht leisten, weder im positiven Entwurf noch in der Negation der zeitkritischen Anklage, weil sie das Aktuell-Besondere ins Allgemeine erweitert“ (Knörrich, 1971, S. 248f.). Bachmanns Lyrik verwehrt sich also – analog zu den Maximen moderner Kunst – gegen eine direkte gesellschaftliche Nutzenanwendung (etwa im

Sinne einer eindeutigen Kritik) und reklamiert Eigenständigkeit. Diese wurde ihrer „freirhythmischen, stark intellektuell-abstrakten Gedankenlyrik“ (Deutsches Dichterlexikon, 1988, S. 38) auch zugesprochen, denn ihre „sprachlichen Neuerungen“ (Knörrich, 1971, S. 244) wurden schnell als solche anerkannt – bereits mit 27 Jahren erlangte sie 1953 durch das Erscheinen ihres ersten Gedichtbandes *Die gestundete Zeit* und den Preis des Schriftstellerzusammenschlusses *Gruppe 47* Berühmtheit (vgl. Opitz-Wiemers, 1998, S. 34). Das Harmoniebedürfnis der Gesellschaft nach Kriegsende, durch das die Aufarbeitung der nationalsozialistischen Jahre zunächst auf Eis gelegt wurde, bot einen Nährboden, von dem aus Bachmann ihrer Lyrik mittels surrealistischer, sich teils unauflösbar widersprechender Bilder, die kaum genaue Deutungen zulassen, Spannung verlieh und Politisches ins Mythische überführte (vgl. Stoll, 1988, S. 434). Die in „Vision“ erfolgte Mythisierung, realisiert durch eine Verschiebung der Handlung ins Fabulöse,



das Verlegen der Szenerie in die Weite der Natur, das Ersetzen des lyrischen *Ich* durch ein *Wir* sowie das Andeuten höherer Mächte (die Schiffe fahren eigenmächtig, wie von Gotteshand gesteuert), entsprach dabei durchaus „einem Zeitbedürfnis, das eher auf die Verdrängung politischer Fragen gerichtet war als auf deren allzu genaue Darstellung“ (Stoll, 1988, S. 434).

Weitere zeittypische Elemente, die sich auch in „Vision“ wiederfinden, sind der Bezug auf Naturlyrik (vgl. Petruschke, 1988, S. 5) und die Verschlüsselung von dunklen Bildern in der Tradition Gottfried Benns (vgl. Petruschke, 1988, S. 61). Die verrätselte Lyrik Bachmanns kann dabei „als Reaktion auf die Tatsache, daß die Sprache während des Dritten Reiches durch Manipulation der Machthaber unglaublich geworden war“ (Petruschke, 1988, S. 5), gedeutet werden. „Die Scheu des Dichters vor hohlen Phrasen“ (Petruschke, 1988, S. 7) nach dem Krieg führte bei Bachmann zu einer – in den einzelnen Gedichten mehr oder weniger stark

ausgeprägten – Hinwendung zu Mitteln der hermetischen Lyrik; wobei die Hermetik der modernen Lyrik in einem weiteren Rahmen generell „erlebnistranszendente Wirklichkeiten ‚erlebbar‘ zu machen sucht“ (Knörrich, 1971, S. 152), also vermutlich nicht zwangsweise durch eine tiefe Skepsis der Sprache gegenüber motiviert sein muss wie bei Bachmann der Fall. Jedenfalls könnte man, die das Bachmannsche Werk durchziehende Sprachskepsis vor Augen (vgl. Stoll, 1988, S. 435), die nächtliche Heimsuchung in einer gewagteren Lesart auf einer tieferen Ebene auch als Wiederkehr der Sprache des Faschismus interpretieren: Das martialische, in dramatischen Bildern und mit rhythmischen Wortwiederholungen ausgemalte Aufmarschieren der ersten Strophe stünde für die nationalsozialistische Kriegsrhetorik (eingeleitet durch den Donner, die Stimme der Götter), gefolgt von einer Phase der Stummheit, in der die Worte des Krieges „unhörbar“ (Vers 7) blieben (und in die man auch das zeitweise Verstummen der Dichter



angesichts des Ausmaßes der Kriegsschrecken hineininterpretieren könnte). Bei dieser Lesart würde sich die Immaterialität der Schiffe dadurch erklären, dass sie für Worte stünden – gegen die dann auch der Leuchtturm machtlos wäre, schlafend oder nicht, denn er operiert nur im visuellen Bereich. „Fischzüge“ (Vers 15), um Gleichgesinnte hinter sich zu scharen, geschehen ebenfalls mittels Worten, und dass bereits eine große Anzahl von Fischen tot um die Schiffe treibt, könnte suggerieren, dass die Sprache der Angreifer insofern bereits tot wäre, als dass sie – wie in der jüngsten Vergangenheit schon einmal passiert – nur noch aus leblosen Worthülsen bestünde.

Aufgrund der beschriebenen Eigenschaften ist „Vision“ durchaus typisch für Bachmanns lyrisches Werk. Insbesondere ihre frühen Gedichte von 1946 bis 1952 sind geprägt von Angst, Verletzung und Tod, wird Zeitgeschichtliches ins Utopische verschlüsselt (vgl. Götsche, 2009, S. 772) und in antikisierenden, biblischen Visionen

von Untergang und Auferstehung inszeniert (vgl. Lutz, 1994, S. 38). So gibt es zum Beispiel auch in „Vision“ Anspielungen, mittels derer man das Leiden der Menschen im Krieg als christliche Leidensgeschichte lesen kann – etwa durch Wörter wie „Hafen“ (Vers 11) und „Leuchtturm“ (Vers 12), die man als Zuflucht zu Gott sowie das Licht der Welt, also den christlichen Glauben, auslegen kann.

Auch motivisch gibt es Ähnlichkeiten zu vielen anderen von Bachmanns Gedichten: Die Nacht findet sich etwa in „Menschenlos“ oder „Beim Hufschlag der Nacht“ wieder, das Meer z.B. in „Strömung“ oder „Böhmen liegt am Meer“, Schiffe in „Ausfahrt“ oder „Die große Fracht“ sowie eine kühle, abweisende Natur z.B. in „Die gestundete Zeit“ oder „Nebelland“. Ihre literarischen Motive erschöpfen sich allerdings nicht in dunklen, symbolischen Naturbildern – so gibt es durchaus auch schwärmerische Oden, etwa an einen Landstrich („In Apulien“), an kosmische Gestirne („An die Sonne“) oder auch an die Liebe („Erklär mir, Liebe“)



und nicht zuletzt Gedichte, in denen die Möglichkeiten – oder vielmehr die Beschränktheiten – von Sprache thematisiert werden („Ihr Worte“). Das häufige Motiv des Meeres sowie die Bachmann eigene Übertragung der Handlung auf die mythische Ebene mag sich aus ihrer Begeisterung für Südeuropa, insbesondere für Italien, erklären, wo sie „der unmerkliche, träumerische Übergang vom Topographischen zum Mythischen“ (Lutz, 1994, S. 39) faszinierte, und wo sie, nach einer ersten Reise 1952, ab 1953 hauptsächlich lebte (vgl. Lutz, 1994, S. 39).

Schluss

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass „Vision“ gut in der Epoche der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur verortbar ist – es kann als Auseinandersetzung mit den Schrecken der nationalsozialistischen Vergangenheit und den darauf folgenden gesellschaftlichen Entwicklungen der Nachkriegszeit interpretiert werden. Dass diese

Auseinandersetzung mittels dunkler, verrätselter Bilder und einer Verlagerung in die Natur sowie ins Utopische bzw. Mythische geschieht, was die Handlung unserer alltäglichen Lebenswelt entzieht und den Geschichtsbezug ins Undeutliche verfremdet, war zu jener Zeit keine unübliche Methode. Ebenso zeigt sich bei vielen von Bachmanns Zeitgenossen historisch begründet eine elementare Skepsis gegenüber Sprache – dem Medium der Lyrik selbst – als Kommunikationsmittel. Dass Bachmann trotz ihrer klaren Epochen-zugehörigkeit jedoch auch wesentliche Alleinstellungsmerkmale zugesprochen wurden, liegt an der kreativen Kraft ihrer überraschenden sprachlichen Bilder, in denen „die existenzielle Unmittelbarkeit der Aussage und der distanzierende artistische Formwille in ein schwebendes Gleichgewicht gebracht sind“ (Knörrich, 1971, S. 244) und die den Leser in ihrer Vielschichtigkeit auch heute noch unvermindert sowohl intellektuell als auch sinnlich anzusprechen in der Lage sind.



Literaturverzeichnis

- Amazon EU S.à.r.l. (2018). *Erklär' mir, Liebe. Gedichte 1948 bis 1957. Audio-CD – Audiobook*, 12. Juni 2008. Zuletzt gesehen am 6. März 2018, erhältlich online:
<https://www.amazon.de/Erklär-mir-Liebe-Gedichte-1948/dp/3867172927>
- Cooper, J. C. (1986). *Illustriertes Lexikon der traditionellen Symbole*. Wiesbaden: Drei Lilien.
- Deutsches Wörterbuch / Hermann Paul* (⁰1992). s.v. Vision.
- dtv-Brockhaus-Lexikon* (²1988). s.v. Vision.
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch* (⁴2001). s.v. Vision.
- Göttsche, D. (³2009). „Ingeborg Bachmann“. In: *Kindlers Literaturlexikon*.
- Jens, W. (1972). Günter Eich: „Wartesaal“; Wolfdietrich Schnurre: „Warnung“; Ingeborg Bachmann: „Anrufung des Großen Bären“. Drei Gedichte, ein Thema. In: Goethe-Institut. Referat für Film, Funk und Fernsehen (Hg.) *Schlechte Zeit für Lyrik. Zehn Interpretationen zu Gedichten zeitgenössischer Autoren*. (S. 36-41). München.
- Knörrich, O. (1971). *Die deutsche Lyrik der Gegenwart. 1945-1970*. Stuttgart: Alfred Kröner.
- Lutz, B. (²1994). „Bachmann, Ingeborg“. In: *Metzler-Autoren-Lexikon. Deutsche Dichter und Schriftsteller vom Mittelalter bis zur Gegenwart*.
- Marquardt, U. (1994). Ingeborg Bachmann. In: H. Steinecke (Hg.) *Deutsche Dichter des 20. Jahrhunderts*. (S. 690-703). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Opitz-Wiemers, C. (1998). „Bachmann, Ingeborg“. In: *Metzler-Autorinnen-Lexikon*.
- Petruschke, A. (²1988). *Lektürehilfen Lyrik nach 1945*. Stuttgart: Klett.
- Stoll, A. (1988). Grenzerfahrungen der poetischen Existenz. Ingeborg Bachmann (1926-1973). Ein Portrait. In: G. Brinker-Gabler (Hg.) *Deutsche Literatur von Frauen. Zweiter Band. 19. und 20. Jahrhundert*. (S. 432-444). München: Beck.
- Wilpert, G. v. (1988). *Deutsches Dichterlexikon*. Stuttgart: Alfred Kröner.