

Stephan Milich (Göttingen)

Untergang und Auferstehung in den literarischen Werken von Ingeborg Bachmann und Sa‘dī Yūsuf

„Die Lose ähneln sich, die Odysseer.“¹ Dieser Vers Ingeborg Bachmanns aus ihrem Gedicht *Von einem Land, einem Fluss und den Seen* behauptet, die Irrfahrten und Schicksale der vielen Odysseus-Gestalten seien einander ähnlich. Wenn sich aber die Schicksale und Heimkehrreisen der Umherwandernden ähneln, dann könnten sich auch ihre literarischen Werke ähnlich sein. Ausgehend von dieser Vermutung sollen im folgenden Beitrag zwei große Lyriker des 20. Jahrhunderts gegenübergestellt werden, die sich mit der Frage des Exils und seiner Überwindung beschäftigt haben: die Österreicherin Ingeborg Bachmann und der Iraker Sa‘dī Yūsuf. Zwar gehören beide unterschiedlichen Sprachräumen und Literaturtraditionen an. Zugleich sind sie aber aus diesen Räumen ausgebrochen, um neue geografische, sprachliche und gedankliche (W)orte zu erkunden, die keine fest umrissenen Grenzen mehr kennen. Darüber hinaus haben sie in ihren Texten auf ähnliche Weise Untergänge und Auferstehungen inszeniert, die meines Erachtens den Erfahrungen ihres Exils entspringen. Ihre Sichtweisen auf das Eigene und Fremde fordern uns auf, unseren eigenen Blick in einer Zeit zunehmenden und zugleich konfliktreicheren Zusammenlebens zu öffnen und zu hinterfragen.

Ingeborg Bachmann² wurde 1926 in Klagenfurt geboren, promovierte 1950 aus kritischer Distanz über Martin Heidegger und machte sich im

¹ Das Langgedicht erschien 1956 in ihrem zweiten Gedichtband *Anrufung des großen Bären*. Die ersten Verse, die auf das Grimmsche „Märchen von einem, der auszog, das Fürchten zu lernen“ anspielen, lauten: „Von einem, der das Fürchten lernen wollte/ und fortging aus dem Land, von Fluß und Seen,/ zähl ich die Spuren und des Atems Wolken,/ denn so Gott will, wird sie der Wind verwehn!/ Zähl und halt ein – sie werden vielen gleichen. Die Lose ähneln sich, die Odysseer.“ Ingeborg Bachmann: *Werke 1. Gedichte Hörspiele Libretti Übersetzungen* (5. Aufl.). München/Zürich 1993, S. 84.

² Einen Überblick über die Biografie der Autorin gibt Hoell, Joachim: *Ingeborg Bachmann*. München 2001; zu wichtigen Texten, Themen und Tendenzen in

deutschen Sprachraum alsbald als viel versprechende junge Nachkriegslyrikerin einen Namen. Die erste Einladung der *Gruppe 47* erfolgte 1952, ein Jahr später erschien ihre erste Gedichtsammlung *Die gestundete Zeit*. Die Prosa Bachmanns hingegen wurde von der deutschen Literaturkritik lange Zeit verkannt. Die Autorin hatte sich bereits zunehmend von einer poetisierten Sprache entfernt und sich ihrem umfangreichen Romanprojekt *Todesarten* gewidmet.³ Ab 1958 lebte sie zunächst für einige Jahre in Zürich, Rom und Berlin, bis sie Rom als ihre Wahlheimat auserkor. In der italienischen Hauptstadt, deren Sprache und Kultur für die Autorin zum „erstgeborenen Land“⁴ wurden, blieb sie dann mit Unterbrechungen bis zu ihrem tragischen Tod im Herbst 1973. Bachmann kann – im Gegensatz zu den deutschen Exilanten während des Nationalsozialismus – aus biografischem Blickwinkel streng genommen nicht als Exilautorin gelten.⁵ Ihr Denken aber kreist sowohl in ihren literarischen Texten als auch in ihren *Kritischen Schriften* – gemeint sind vor allem ihre Frankfurter Poetikvorlesungen⁶ – immer wieder um das Exil und verbindet es mit der Suche nach den Möglichkeiten einer Utopie. Ebenso wie für Bachmann der Krieg und das Morden nach 1945 nicht einfach aus der Welt verschwanden, hat auch eine gewisse Form des Exils nicht zu existieren aufgehört,

Bachmanns Werk siehe Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann, Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.

³ Ihre letzten Gedichte veröffentlichte Bachmann Mitte sechziger Jahre in Zeitschriften, verfasste aber weiterhin Lyrik, die erst nach ihrem Tode erschien. Die Arbeit an den geplanten Romanen, von denen zu Lebzeiten lediglich *Malina* veröffentlicht wurde, erstreckte sich über ein Jahrzehnt. Posthum erschienen die Fragmente *Das Buch Franza* und *Requiem für Fanny Goldmann* in kritischen Ausgaben. Bachmann, Ingeborg: *Werke 3. Todesarten: Malina und unvollendete Romane*. München 1978.

⁴ So der Titel ihres gleichnamigen Gedichts aus *Anrufung des großen Bären*.

⁵ Zahlreiche Versuche wurden unternommen, die verschiedenen Formen von Exil zu differenzieren. Bettina L. Knapp beispielsweise spricht von „exoteric“ und „esoteric exile“: Die erste Form bezeichnet die andauernde physische Trennung von der Heimat aus politischen Gründen, während mit esoterischem Exil der Rückzug in die Innenwelt des Ichs und eine zunehmende soziale Isolation gemeint sind. Knapp, Bettina: *Exile and the writer: exoteric and esoteric experiences; a Jungian approach*. University Park, Pennsylvania 1991. Tucker wiederum unterscheidet politische, religiöse, kulturelle, soziale, geschlechtliche Ursachen für die Flucht oder Verbannung aus der Heimat. Tucker, Martin (Hg.): *Literary Exile in the Twentieth Century*. New York 1991, S. XVII-XVIII. Siehe ferner Edward Saids aufschlussreichen Exileessay, in welchem er deutlich darauf hinweist, dass ein wesentlicher Unterschied zwischen physisch erlittenem und geistig durchlebtem Exil besteht. Said, Edward W.: *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, Massachusetts 2000, S. 173-186.

⁶ Siehe Bachmann, Ingeborg: *Kritische Schriften*. München/Zürich 2005, besonders die Seiten 347-349.

und so spricht Bachmann von einem emotional-geistigem Exil und der Sehnsucht nach „einer geistigen Heimkehr“.⁷

Bei dem arabischen Lyriker Sa'dī Yūsuf⁸ verhält sich dies anders. 1934 in der Flusslandschaft Basras im Südirak geboren, musste der früh in die kommunistische Partei eingetretene Yūsuf wie ein Großteil irakischer Autoren in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gleich mehrere Male ins Exil flüchten, um der politischen Verfolgung durch die irakischen Regime zu entkommen.⁹ Er lebte in mehr als zehn Ländern (Kuwait, Syrien, Jemen, Algerien, Libanon, Zypern, Sowjetunion, Jugoslawien, Jordanien, Frankreich), kehrte 1978 seiner Heimat endgültig den Rücken und ließ sich 1999 schließlich in London nieder, wo er bis heute wohnt. Interessanterweise weist er den Exilbegriff seit einigen Jahren zurück und spricht von einer „Beheimatung der Seele“ (*tawfīn an-nafs*), die, weitgehend befreit von Nostalgie, in London, der „alten Hauptstadt“, zu einer gewissen Ruhe und Stabilität gefunden habe. In seinem lyrischen Schaffen setzt sich das Thema Exil hingegen fort, denn es bietet dem Dichter einen ähnlich reichen Erfahrungsschatz wie die Kindheit.¹⁰

Bereits in Sa'dī Yūsufs erstem, 1952 erschienenem Lyrikband *al-Qurṣān* (Der Pirat) steht die Erfahrung von Heimatferne und Heimatlosigkeit im Vordergrund. Doch erst mit seinem dritten Band *51 Qaṣā'id* (51 Gedichte; 1959) wird er als neue bedeutende Stimme inmitten der regen irakischen Poesieszene der 1950er Jahre wahrgenommen. Yūsuf gilt, neben 'Abd al-Wahhāb al-Bayātī (1926-1999) als der zeitgenössische arabische Exillyriker *par excellence* und einer der einflussreichsten arabischen Autoren der Gegenwart. Er ist einer der Mitbegründer des so genannten asketischen Gedichts (*al-qaṣīda al-mutaqaṣṣifa*), in dem, ausgelöst durch einen un-

⁷ Über ihr Gedicht *Böhmen liegt am Meer* sagt sie in einem Filmporträt: „Es ist das Gedicht meiner Heimkehr, nicht einer geographischen Heimkehr, sondern meiner geistigen Heimkehr.“ Haller, Gerda: *Ingeborg Bachmann. Ein Tag wird kommen*. Salzburg / Wien 2005, S. 80.

⁸ Zu Yūsufs Leben und Werk siehe Huri, Yair: *The Poetry of Sa'dī Yūsuf between Exile and Home*. Sussex 2006; Muḥsin, Fāṭima: *an-Nabra al-ḥāfita fī š-ši'r al-'arabī al-ḥadīf* (Der leise Ton in der modernen arabischen Dichtung). Damaskus 2000; Milich, Stephan: *Poetik der Fremdheit. Palästinensische und irakische Lyrik des Exils*. Wiesbaden: Reichert Verlag 2010, sowie Ibid.: „Sa'dī Yūsuf“. In: *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. H. L. Arnold. München 1983 ff., 10/2006.

⁹ Das literarische Exil hat eine lange Geschichte im Irak. Bereits in der britischen Kolonialzeit (1920/21-1932), später dann unter der von Großbritannien dominierten irakischen Monarchie (1932-1958) wurden Dichter verbannt, die sich für einen unabhängigen Irak einsetzten. Siehe z. B. Jayyusi, Salma Khadra: *Trends and Movements in Modern Arabic Poetry 1*, Leiden 1977, S. 176 f.

¹⁰ Siehe seinen auto-biografischen Essay „I have trained myself, hard, to be free“. In: *Banipal*. Nr. 20, Sommer 2004, S. 2-14.

scheinbaren Sinnesreiz, eine eigentlich banal erscheinende Alltagsszene in sprachlich dichten Bildern beschrieben wird, doch in der sich epiphaniehaft eine Erkenntnis oder ein Seinszustand offenbart. Viele andere seiner Gedichte bewahren dessen ungeachtet eine dezidiert engagierte Ausrichtung, in der das Politische durch intertextuelle Ironie, Verfremdungstechniken oder Dialogizität gebrochen oder poetisiert werden soll, manchmal jedoch in Oberflächlichkeit und Platitüde abgeleitet.

Vergleichbar mit den Distanzen, die Yūsuf geografisch zwischen seinen Exilstationen zurücklegte, schritt er unermüdlich zwischen Texten der Weltliteratur umher und übertrug Werke von so bedeutenden Dichtern wie Walt Whitman, Jannis Ritsos oder Federico García Lorca ins Arabische. Wie Bachmann übersetzte der Iraker Werke des italienischen, aus Alexandria stammenden Lyrikers Giuseppe Ungaretti (1888-1970), oder genauer gesagt: beide dichteten dessen lyrische Texte in einem Zwiegespräch nach.¹¹ Auch Konstantin Kavafis' (1863-1933) Lebensgeschichte und Werk – ebenfalls ein Alexandriner – verbinden den irakischen und die österreichische Lyrikerin: Während Yūsuf Werke von Konstantin Kavafis übersetzte, sein Haus in Alexandria besuchte und darüber ein Gedicht verfasste¹², kann Ingeborg Bachmann auf ihrer Ägyptenreise im Jahr 1964 mit ihrem Begleiter Adolf Opel das Haus des Griechen in Alexandria aber nicht finden. Die interkulturelle Kommunikation zwischen den beiden europäischen Reisenden und ihrem ägyptischen Taxifahrer ist von vorne herein zum Scheitern verurteilt.¹³

Die wesentlichere Gemeinsamkeit zwischen Yūsuf und Bachmann besteht jedoch in der doppelten Perspektive beider Lyriker, die in je unterschiedlicher Himmelsrichtung kulturelle Grenzen überwandten und in einen fremden Kulturraum eindrangten, um auf das Eigene zurückzuschauen. Dieser Perspektivwechsel hatte gleich mehrere Konsequenzen: Während Yūsuf gegenüber seinem Heimatland Irak und der modernen arabischen Kultur im Exil zunehmend kritischer wurde, ohne die negativen, unmenschlichen und destruktiven Seiten der 'westlichen' Moderne auszublenken, erkennt man in Bachmanns vielschichtiger Auseinandersetzung mit Antisemitismus, Kolonialismus und Patriarchat ein Bewusstsein, das den eurozentristischen Blick anspielungsreich problematisiert und das 'Europäische' radikal in Frage stellt, ohne einer Dritte-Welt-Romantik zu

¹¹ Ungaretti, Giuseppe: *Gedichte. Italienisch-Deutsch*. (Übertragung und Nachwort von Ingeborg Bachmann) Frankfurt a. M. 1961, und *Ūngarītī : Samā' šāfiya* (Klarer Himmel). (Übers. Sa'dī Yūsuf) Beirut 1981.

¹² Yūsuf: *al-A māl aš-ši 'īya III*, Damaskus 1995, S. 237-238.

¹³ Opel berichtet in seinen Erinnerungen an die Ägyptenreise mit Bachmann von dem Erlebnis und zeigt sein Unverständnis für sein ägyptisches Gegenüber, das in mehreren Sprachen touristische Ziele anpreist. Siehe Opel, Adolf: „*Wo mir das Lachen zurückgekommen ist*“: *Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann*. München 2001, S. 144-145.

verfallen. Die Geschichte der Moderne als Serie von menschlichen Katastrophen lesend, suchen beide Autoren aus ihrer je spezifischen Erfahrung von Exil nach neuen Lebensmöglichkeiten und einer Utopie, die sich der Realität eines nicht enden wollenden Ausnahmestands entgegenstemmt. Beide greifen hierzu auf die literarischen Motive von Untergang und Auferstehung zurück, um ihre Sichtweise zum Ausdruck zu bringen. Zunächst soll es um einen Untergang¹⁴ gehen, der eine ganze Gemeinschaft betrifft.

Der Untergang des Irak

Einige Tage vor Ausbruch des dritten Irakkriegs am 19. März 2003 veröffentlicht Sa'dī Yūsuf in seiner Londoner Wahlheimat ein Gedicht, in dem ein Sprecher-Ich die Vernichtung des Landes und den Untergang der irakischen Identität prophezeit. Der Titel *Našīd šaḥṣī* („Persönlicher Gesang“ oder „Persönliche Hymne“)¹⁵ markiert die persönliche Perspektive eines Dichters auf ein Ereignis von enormem kollektivem Ausmaß, das damals noch bevorstand:

Ist das der Irak?
 Gesegnet sei, der mir sagte, ich wüsste die Wege, die zu ihm führen
 Gesegnet sei, dessen Lippen die Buchstaben murmelten:
 „Irak, Irak, nur Irak...“
 Langstreckenraketen werden attackieren
 Bis an die Zähne bewaffnete Soldaten werden uns angreifen
 Häuser und Minarette werden einstürzen
 Dattelpalmen werden brechen
 und die Ufer von Meer und Flüssen
 werden eng sein von den dort angetriebenen Leichen
 In Trauergedichten und Bildbänden wird
 der *Platz der Befreiung* kaum noch zu sehen sein...
 Unsere Hotels und Restaurants:
McDonalds, Kentucky Fried Chicken und Holiday Inn.
 Du [gemeint ist der Irak] wirst unsere *Roadmap* sein
 und unser Haus im Zufluchtsparadies:
 Wir werden untergehen

¹⁴ Das Vorstellungspaar Tod/Untergang und Wiedergeburt/Auferstehung ist in zahlreichen Mythologien zu finden. Siehe z. B. Golowin, Sergius (Hg.): *Die großen Mythen der Menschheit*. Freiburg 1998. Modernistische arabische Lyriker wie Badr Šakir as-Sayyāb und Adonis – die sich *Tammūzīyūn* nannten – machten mesopotamische, griechische und monotheistische Mythen zum Kern ihres poetischen Programms und verwendeten sie als Strukturprinzip ihre Texte.

¹⁵ Der Titel spielt wohl auf das berühmte Gedicht Walt Whitmans *Song of Myself* an.

wie dein Name „Irak, Irak, nur Irak...“¹⁶

Zunächst einmal ist zu bemerken, dass der Sprecher des Gedichts in Zweifel zieht, dass es sich bei dem Gebilde, um das es geht, wirklich um den Irak handelt. Bereits in der fünften Zeile wird deutlich, wieso man den Irak vielleicht nicht wieder erkennen wird: Kriegsszenen werden beschrieben, gefolgt von bildhaften, unromantischen Darstellungen von Tod und Zerstörung, die sich im Raum, in Flüssen, Städten und auf Feldern manifestieren. Symbolhafte Dinge wie „Minarette“ und „Palmen“ (Symbol für den Irak als Heimatland) werden mit ganz konkreten, sachlichen Gegenständen („Langstreckenraketen“) aus dem Bereich des Militärischen gepaart. Die apokalyptischen Bilder von der kommenden Invasion bleiben deskriptiv und konstatierend. Zugleich sind sie erfüllt von Tragik und Verzweiflung. Der Dichter versucht eindringlich vor Augen zu führen, was der bevorstehende Krieg bedeutet. Allein sieben Verse setzen mit der Anapher „*sawfa*“ ein (im Arabischen die Partikel für das Futur), und unterstreichen damit die Gewissheit von der kommenden Zerstörung. Der „Platz der Befreiung“ (*sāḥat at-taḥrīr*), den es in den meisten Hauptstädten der postkolonialen arabischen Staaten gibt, verkörpert das Streben nach nationaler Unabhängigkeit von Kolonialismus und Unterdrückung, doch wird er – so prophezeit das Sprecher-Ich – nach der Invasion ebenso in Vergessenheit geraten wie die Elegien auf die vergangenen Katastrophen und jene Bildbände, die den alten Irak zeigen. All dies wird ersetzt durch die von der „Roadmap“ (*ḥārīḩat aṭ-ṭarīq*) vorgesehene Gestalt des zukünftigen Iraks, die entweder in eine kapitalistische Konsumlandschaft US-amerikanischen Musters, im Tod oder in Flüchtlingsheimen endet. Denn die hier für „Zufluchtsparadies“ verwendete, von Yūsuf mit bitterem Zynismus eingesetzte Genitivmetapher *Ġannat al-ma'wā* ist koranischen Ursprungs und bezeichnet das göttliche Paradies, das auf die Gläubigen wartet.¹⁷ Wenn dieser Begriff für den gläubigen Muslim stets die Assoziation an ein Leben nach dem Tode weckt, so hat er angesichts der aktuellen humanitären Situation im Irak eine politische Konnotation angenommen, die auf Flucht und Asyl verweist.¹⁸

¹⁶ Yussef, Saadi: *Fern vom ersten Himmel*. Übers. von Khalid al-Maaly. Berlin 2004, S. 103. (Übers. leicht verändert); Original in Yūsuf: *al-A ṡmāl aṣ-ṣi ṛīya* V, S. 189-190.

¹⁷ Der Begriff *Ġannat al-ma'wā*, der im Koran mehrfach (so in Sure 79: 41 und Sure 53: 15) wiederkehrt, meint einen der göttlichen Paradiesgärten.

¹⁸ Es sei daran erinnert, dass bereits vor 2003 zahlreiche Iraker auf der Flucht und im Exil lebten. Heute schätzt man die Zahl der Binnenververtriebenen auf etwa zwei Millionen Menschen, während derzeit außerhalb des Irak ebenfalls eineinhalb Millionen Iraker Zuflucht suchen. Siehe die Webseite des UNHCR: <http://www.unhcr.de>.

Der Irak, dessen vergangene, gegenwärtige und zukünftige Identität hier geopoetisch¹⁹ befragt wird, ist aber nicht nur einmal untergegangen: Yūsuf präsentiert die Geschichte des Iraks als eine Serie von Katastrophen und Untergängen. Dies gelingt ihm durch die intertextuelle Bezugnahme auf eine zweimal wiederholte Zeile des irakischen Lyrikers Badr Šākir as-Sayyāb²⁰ (1926-1964). In dessen 1953 verfasstem Exilgedicht *Ġarīb alā l-ḥaliġ* (Ein Fremder am Golf), das zu seinen schönsten Texten zählt, lässt Sayyāb die Meereswellen heulen: „Irak Irak, nur Irak“. So ist Sayyāb derjenige, der „mir sagte, ich wüsste die Wege, die zu ihm [dem Irak] führen/ [...] und dessen Lippen die Buchstaben murmelten“. Sayyāb endete damals seinen schönen Exiltext *Fremder am Golf* mit folgenden Worten:

Ich kehre nicht in den Irak zurück
[...]
Du hast nichts als Tränen
Nichts als dein Warten, das hoffnungslose, auf Winde und Segel.²¹

Trotz der hoffnungslosen Verse konnte Sayyāb damals aus seinem kuwaitischen Exil in den Irak zurückkehren. Dies scheint für Yūsuf heute keine Option zu sein, denn selbst nach der 'Befreiung' und dem Ende der Saddam-Diktatur 2003 weigert sich der Dichter, den Boden des besetzten und nun von inneren Kriegen heimgesuchten Iraks zu betreten. Biografisch gesehen gibt es für Yūsuf kein Zurück mehr, denn sein Irak existiert nicht mehr.²²

¹⁹ Ein poetisches Verfahren, durch welches Raum – z. B. Landschaften, Städte, Architekturen – mit politischen Bedeutungen aufgeladen wird, die häufig auf eine Erfahrung oder auf ein Ereignis vergangener Gewalt hinweisen, das nicht mehr sichtbar ist oder in Vergessenheit zu geraten droht. Siehe auch Brandt, Joan: *Geopoetics: The Politics of Mimesis in Poststructuralist French Poetry and Theory*. Stanford (California) 1997.

²⁰ Der Pionier des freien Verses (*aš-ši'r al-ḥurr*) in der arabischen Dichtung war mit Yūsuf verwandt, stammte aus einem Nachbardorf und war eine Zeit lang sein Vorgesetzter in der gemeinsamen kommunistischen Sektion. Yūsuf ahmte besonders in seinen Gedichten aus den 1960er und 1970er Jahren Sayyābs naturlyrische Metaphorik nach und bezieht sich bis in jüngste Zeit immer wieder auf seinen Vorgänger.

²¹ As-Sayyāb, Badr Shakir: *Die Regenhymne und andere Gedichte*. Hg. und übers. von Khalid al-Maaly und Stefan Weidner. Berlin 1995, S. 81.

²² Siehe Yūsuf: *An al- Irāq allaḡi lam yakun* (Über den Irak, den es nicht gab). In: *al-Quds al- Arabī* vom 06.03.2003.

Der Untergang Wadi Halfas

Die Romanfigur Franza des Romanfragments *Das Buch Franza* von Ingeborg Bachmann beobachtet nicht den Untergang eines Landes, sondern die Überschwemmung der nordsudanesischen Stadt Wadi Halfa durch den Nil. Ingeborg Bachmann, die 1964 mit Adolf Opel Ägypten und den Nordsudan bereiste, lässt die Protagonistin Franza auf ihrer „Reise durch eine Krankheit“²³ drei Stationen durchlaufen.²⁴ Die junge Frau wurde von ihrem Ehemann, dem Psychiater Leo Jordan, zum ‘Fall’ degradiert und psychisch zugrunde gerichtet. Sie flieht aus einer Klinik in das Haus ihrer Eltern, um dort ihren Bruder Martin zu treffen und sich von ihm ‘retten’ zu lassen. Zu jener Zeit plant ihr Bruder eine Ägyptenreise, und Franza beschließt, ihn zu begleiten.²⁵

Am Ende ihrer Reise über Alexandria, Kairo, die Wüste, das Rote Meer und Luxor erreichen die Geschwister den Nordsudan und die Stadt Wadi Halfa, die kurz danach ganz dem Staudammprojekt des sudanesischen Präsidenten zum Opfer fallen und überflutet wird.²⁶ Dort in Wadi Halfa erlebt die Romanfigur Franza eine Welt, die noch nicht aus den Fugen geraten ist, in der sie ihre Menschlichkeit wieder findet. Die Schlüsselszene aus den Fragmenten zum dritten Kapitel *Die ägyptische Finsternis*²⁷ ist das in Wadi Halfa mit einer einheimischen Familie eingennommene Gastmahl, das so verläuft:

Es öffnet jemand, [...] man ist in einem Zimmer mit fünf englischen Worten, die bald ausgesprochen sind. Es ist still, im Dunkeln kommt etwas Dunkles hinzu, zwei Dunkelheiten. Es wird geschwiegen, ohne Aufenthalt und Furcht, [...] die junge Frau stellt einen Teller mit Boh-

²³ Bachmann: *Werke* 3, S. 341.

²⁴ Gemeint sind die Kindheit in „Galicien“ (das erste Kapitel „Heimkehr nach Galicien“), die zerstörerische Zeit mit ihrem Ehemann Jordan in Wien (das zweite Kapitel „Jordanische Zeit“) und schließlich die Ägyptenreise (das dritte Kapitel „Die ägyptische Finsternis“), von der sich Franza Heilung erhofft.

²⁵ In der Vorrede für eine Lesung aus dem Manuskript erklärt Bachmann: „Der Inhalt also, der nicht der Inhalt ist, sieht so aus: ein junger Mann, [...] trifft vor einer Reise, zu der ihm ein irrtümlich zugefallenes Stipendium verhilft, mit seiner Schwester zusammen, die schwerkrank aus einer Klinik in Baden bei Wien verschwunden ist. Diese ältere Schwester, ihr Sterben, ist in diesem Buch, und die Begleitung, die der Bruder ihr gibt, [...]“. Bachmann: *Werke* 3, S. 341.

²⁶ Tatsächlich war Wadi Halfa zu jener Zeit bereits überschwemmt.

²⁷ Es gibt mehrere chronologische Textstufen des Manuskripts. Ich verwende für meine Analyse jene ‘ältere’ Version, die 1978 unter dem Titel *Der Fall Franza* in der Gesamtausgabe erschien. Alle erhaltenen Textstufen blieben unvollendet, sodass sie meines Erachtens allesamt für eine Lesart herangezogen werden können. Zur Entstehungsgenese des Fragments, an dem Bachmann wahrscheinlich 1967 zu arbeiten aufhörte, siehe Bachmann, Ingeborg: „*Todesarten*“-Projekt. Band 2. München / Zürich 1995, S. 393-410.

nen und einen kleineren mit einer Soße auf den Tisch, [...] Der Araber, der das Zögern sieht, drückt mir ein winziges Stück Brot in die Hand, zeigt, wie man die Bohnen mit dem Brot erwischt, es ist leicht [...] vier schwarze Hände und eine weiße Hand sind abwechselnd im Teller. [...] Das erste und einzige Essen hat stattgefunden, findet statt, es ist das erste und einzige gute Essen, wird vielleicht die einzige Mahlzeit in einem Leben bleiben, die keine Barbarei, keine Gleichgültigkeit, keine Gier, keine Gedankenlosigkeit, keine Rechnung, aber auch keine, gestört hat.²⁸

Hier gerät die aus den Fugen geratene Welt ins Lot, fügt sich durch eine gute Fügung wieder zusammen und ist versöhnt. Die quasi-initiatorische Begegnung zwischen der Weißen und den Schwarzen geht als Aufeinandertreffen zweier sprachloser Dunkelheiten vonstatten. Durch den Akt des Essens im Dunkeln sieht sich die Weiße an einen „anderen Ort“ versetzt, ist in einen Gegenraum eingetreten, der jenseits des 'barbarischen' Abendlandes liegt. Die Gemeinschaft verheißende Gastfreundschaft wird zum Kern der Menschlichkeit erklärt, um die europäische Kultur radikal abzuwerten. Auch wenn Herbert Uerlings die Stelle als ironische Distanzierung zur Franza-Figur auffasst, spricht einiges dafür, die Konstruktion dieses Gegenraumes ernst zu nehmen.²⁹ Das hier aufblitzende utopische Moment des Gastmahls beschreibt Julia Kristeva übrigens mit folgenden Worten:

Gastmahl, Wunder des Fleisches und des Geistes, ist die Utopie des Fremden: Als Kosmopolitismus für einen Augenblick, als Brüderlich-

²⁸ Bachmann: *Werke* 3, S. 481.

²⁹ Uerlings sieht richtig, dass die miteinander in Beziehung gebrachten Herrschaftssysteme „konfligieren“: Die weiße Frau wird gegenüber den 'Kolonisierten' zur Unterdrückerin, während der ägyptische Mann am Bahnhof seine 'verrückte' Frau ebenso zugrunde richtet wie Jordan die psychisch kranke Franza. Uerlings, Herbert: *„Ich bin von niederer Rasse“ (Post)Kolonialismus und Geschlechterdifferenz in der deutschen Literatur*. Köln 2006, bes. S. 149-177. Dennoch lassen sich viele Aussagen Franzas und Bachmanns (!) finden, die Radikalkritik am europäischen Denken üben. Die Perspektive der Partiturschreiberin Bachmann war zutiefst 'kontrapunktisch', d. h. sie sah die unaufhebbaren Widersprüche, kleidete sie in Gegenstimmen und konnte oder wollte die Widersprüche in ihrem *Buch Franza* nicht lösen, vielleicht ein Grund, warum dieses Projekt letztendlich Fragment geblieben ist. Maßgeblich für eine plausible Lesart des Romanfragments ist jener Bachmannsche Satz aus der „Vorrede“ zu einer Lesung des Manuskripts: „Denn nichts ist ja, wenn auch nicht gewalttätiger, das vielleicht, aber jedenfalls ungeheurer als der Mensch, [...] Die Verbrechen, die Geist verlangen, an unsren Geist rühren und weniger an unsre Sinne, also die am tiefsten berühren – dort fließt kein Blut, und das Gemetzel findet innerhalb des Erlaubten statt, [...] Es ist nicht wahr, dass wir in einer Zeit ohne Dramen leben, die Behauptung ist so unhaltbar wie jede andere, auch die meine vielleicht, dass es sie gibt. Aber ich fürchte, da ich hier mein Buch zu vertreten habe, [...] dass die andere Behauptung und die andren Theorien die unwarhen sind.“ Bachmann: *Werke* 3, S. 342-343.

keit der Gäste, die ihre Unterschiede beschwichtigen und vergessen, steht es außerhalb der Zeit.³⁰

Die gastfreundschaftliche Brüderlichkeit kann nicht von Dauer sein, denn sie ist heterotopisch und utopisch zugleich.³¹ Diese Gegen-Welt, Wadi Halfa, wird untergehen. Der Nil überschwemmt die Häuser von mehreren Zehntausend Menschen, um technischen Fortschritt und die Modernisierung der Landwirtschaft zu ermöglichen:

Wadi Halfa: jetzt wird es untergehen, heute oder in wenigen Tagen, der Nil wird austreten, hinweggehen über die Häuser [...] Es ist nicht wichtig. Das Wasser ist wichtig und die Erinnerung, dass dort etwas war, einige tausend Jahre lang.³²

Der Jahrtausende alte Ort geht zwar unter, wird aber an einem anderen Ort wieder auferstehen, denn „die braunen und schwarzen Hände finden wieder zusammen, tiefer im Süden, in einer neuen Siedlung.“³³ Der Nil wird zum Symbol von Zerstörung und Wiedergeburt und zugleich zum Akteur für Hegels Begriff des Aufhebens: „Die Laterne von Wadi Halfa, [...] würde der Nil aufheben.“³⁴

Bachmann wendet hier den dialektischen Begriff des „Aufhebens“ auf die fremde, durch postkoloniale Modernisierung zum Untergang geweihte Gemeinschaft an. Diese Gemeinschaft wird metonymisch verkörpert durch die braunen und schwarzen Hände und anderswo wiederauferstehen. Doch so tröstlich ist Bachmanns Text nicht, das Rettend-Tröstliche wird vielfach gebrochen, der These wird die Antithese gegenüber gestellt. Denn an anderer Stelle des Fragments spricht ihre Figur Franza nicht von „Aufheben“, sondern von „Auferstehung“. Jene Auferstehung meint die Auslöschung nicht-europäischen Denkens. Franza beschreibt, Arthur Rimbauds *Une saison en enfer* umschreibend, wie neben der kolonialen Landnahme durch die Weißen die mentale Ausrottung autochthoner Kultur vor sich geht:

Die Weißen kommen. [...] sie werden mit ihrem Geist wiederkommen, wenn sie anders nicht mehr kommen können. Und *auferstehen* [kursiv S. M.] in einem braunen und schwarzen Gehirn, es werden noch immer die Weißen sein, auch dann noch. Sie werden die Welt weiter besetzen, auf diesem Umweg.³⁵

³⁰ Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt a. M. 1990, S. 21.

³¹ Siehe hierzu Foucault, Michel: *Andere Räume*. In: *Botschaften der Macht*. Hg. Jan Engelmann. Berlin 1999, S. 145-160.

³² Bachmann: *Werke 3*, S. 479.

³³ Bachmann: *Werke 3*, S. 474. Die Regierung Abboud führte ein unzureichendes Umsiedlungsprogramm durch. Einige Bewohner gründeten ein neues 'Wadi Halfa'.

³⁴ Bachmann: *Werke 3*, S. 474.

³⁵ Bachmann: *Werke 3*, S. 438-439.

Der Sieg der Weißen sei unaufhaltsam, denn ihr Geist erobere alles, ein Gedanke, der sich an Frantz Fanons Buch *Schwarze Haut, weiße Masken* anlehnt.³⁶ Bachmann versucht, das Herrschsüchtige und Barbarische am abendländischen Denken aufzudecken, das eigentlich immer die anderen zu Barbaren degradierte. Das Fragment gebliebene Buch „Franza“ lässt sich somit durchaus als Fundamentalabrechnung mit dem europäischen 'Geist' lesen. Es ist an dieser Stelle ebenso radikal wie Frantz Fanons *Schlussfolgerung* seines anderen Buchs, *Die Verdammten dieser Erde*, und möglicherweise davon inspiriert. Bachmann verknüpft die ineinander greifenden Herrschaftssysteme Antisemitismus, Kolonialismus, Patriarchat und übrigens auch europäische, dezidiert männlich geprägte, Wissenschaft. Das dem entgegen gesetzte „magische Leben“ ist das noch nicht durch den europäischen Geist getötete Sein. Es wird Franza, die sich erneut Rimbaud zitierend als „von niederer Rasse“, bezeichnet, ebenso wie den Menschen der 'Dritten Welt' zugeschrieben. Doch dieses Denken verschwindet, wird ausgerottet und substituiert durch das heutigere Denken der Weißen.

Verbannung, Untergang und die Reisen des Exils

Der Untergang kann auch das Ich treffen, besonders wenn es sich auf Reisen befindet. So thematisiert Bachmann in vielen ihrer Gedichte Exil und Untergang anhand von Metaphern der Reise und Lebensreise. In ihrem sehr frühen Text *Entfremdung* schreibt sie: „Ich bin satt vor der Zeit/ Ich kann in keinem Weg mehr einen Weg sehen.“³⁷ Identitäts- und Richtungsverlust dann im Gedicht *Wie soll ich mich nennen?*: „Ich habe vergessen, woher ich komme und wohin ich geh.“³⁸ Und in ihrem Gedicht mit dem Titel *Exil* wiederum verortet sie sich in einem Exil jenseits von Bürokratie und Gesellschaft: „Ein Toter bin ich der wandelt, gemeldet nirgends mehr/ unbekannt im Reich des Präfekten [...] Nur mit Wind mit Zeit mit Klang / der ich unter den Menschen nicht leben kann.“³⁹ In *Lieder von einer Insel* spricht sie schließlich von möglicher Rückkehr: „Wenn einer fortgeht [...] Dann wird er wiederkommen/ Wann? / Frag nicht.“⁴⁰ Das Gefühl des

³⁶ Fanon, Frantz: *Peau noir, masques blancs*. Lyon 1952. In Bachmanns Bibliothek findet sich lediglich eine Ausgabe von Fanons Buch *La révolution algérienne*, was natürlich nicht ausschließt, dass sie *Schwarze Haut, weiße Masken* und *Die Verdammten dieser Erde* (1961) gekannt hat. Der im *Kommunistischen Manifest* der Bourgeoisie zugeschriebene Drang, ökonomisch alle Winkel der Welt zu besitzen, „sich überall ein[zu]nisten“, wird von Bachmann auf den europäischen Geist übertragen.

³⁷ Bachmann: *Werke 1*, S. 13.

³⁸ Bachmann: *Werke 1*, S. 20.

³⁹ Bachmann: *Werke 1*, S. 153.

⁴⁰ Bachmann: *Werke 1*, S. 123.

Exils, ausgelöst durch Ortlosigkeit und Unterwegssein, führt zu einem Untergang, von dem aus sich die Möglichkeit einer Rückkehr ankündigt. Bei Yūsuf ist es ähnlich und anders. Die Topografie seiner Textwelten ist fast ausschließlich die der Reise, des Transports, abgefahrener Züge, einsamer Hotelzimmer, nicht ankommender Schiffe. Yūsuf inszeniert dichterisch Aufbrüche und Abschiede von Orten, an denen nur kurz verweilt werden kann. Das Ich schleppt seine Koffer von Hotelzimmer zu Hotelzimmer wie im Gedicht *Burğ* (Turm; 1988), das auf Yeats bekanntes Gedicht *The Tower* anspielt:

Unsere Hauptstädte teilten ihr Gift mit uns
 Doch plötzlich verbannten sie uns in eine Wolke
 Dennoch verzweifelten wir nicht, als wir erneut zu Flüchtlingen wurden
 [...]

 und dennoch schleppe ich meine Koffer
 trage sie abends aufs Zimmer
 steige meinen Turm empor
 betrete irgendein Zimmer
 irgendeine umherwandernde Wolke.⁴¹

Obwohl der Alltag des Exils trübe und bitter ist, gibt der gealterte Exilant nicht auf. Er ringt dem Zwang, in Hotelzimmern übernachten zu müssen, etwas Erhabenes ab. Wolke und Turm bilden sein einsames, mobiles Königreich. Ein unmittelbarer Einfluss biografischer Erfahrungen auf das Werk des irakischen Lyrikers wird in der Häufigkeit erkennbar, mit der Yūsuf immer wieder Abschiede von Orten wie Bagdad, Beirut und Aden besang, die ihr altes Gesicht stets gewaltsam veränderten. Kollektive und persönliche Untergänge sind ineinander verflochten. Nach diesen Untergängen sieht der Dichter klarer.⁴² Dabei vollzieht sich die gewaltsame Auslöschung oder Veränderung metaphorisch meist durch das Wasser, das ähnlich wie im Falle von Wadi Halfa alles überschwemmt und untergehen lässt. Exil bedeutet nicht nur Einsamkeit, sondern ermöglicht auch Erkenntnis und persönliche Freiheit, ein Grundgedanke im Werk von Yūsuf. Yūsufs Lobgedicht auf die Reisen des Exils ist *Šağar Ī×ākā* (Die Bäume Ithakas, 1989). Wenn auch stellenweise ironisch gebrochen, kommt darin eine Exilgemeinschaft zu Wort, deren utopische Hoffnung auf Neuland

⁴¹ Yūsuf: *al-A māl aš-ši rīya III*, S. 175-176.

⁴² Bachmann sagt über den Untergang des „Hauses Österreich“, er schärfe den Blick „auf die große Situation und die Imperien von heute. Wer selbst einmal untergegangen ist, weiß, was das bedeutet.“ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*. Hg. C. Koschel u. a. München/Zürich 1983, S. 107. Sie fügt hinzu: „Ich würde aber gerne einmal die heute noch so wenig fatalistischen Amerikaner sehen, wenn nur noch Washington und Umgebung übrig geblieben ist.“ Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, S. 107.

niemals ganz versiegt. Das Gedicht handelt von den zahlreichen palästinensischen Exilstationen und den inneren und äußeren Zerrissenheiten der palästinensischen Flüchtlinge. Am Ende kündigt sich eine mögliche Heimkehr nach Ithaka/Palästina an:

Und hier, in der Mittagshitze Afrikas⁴³
 unter den Gestirnen des Zenith,
 lass uns ein wenig verweilen
 Adam
 Lass uns Tee und anisgetränktes Wasser trinken
 oder bitt'ren Kaffee
 Lass uns auf unseren Bohnen kauen (wie auf Illusionen)
 – gleichwohl
 wir sind nun fünfundzwanzig Jahre unterwegs
 sind weise geworden
 und kennen das Leben...
 Selbst die aus dem Nebel ragenden Bäume von Ithakas Hafen
 sind zu sehen von fern,
 So lasst uns ein wenig verweilen ...⁴⁴

Indem sich Yūsuf auf Kavafis Gedicht *Ithaka* bezieht, lässt er dessen Vers „Ithaka gab dir die schöne Reise“ widerklingen. Auch die durch die Reise erlangte Weisheit spielt auf Kavafis' Gedicht an: „So weise, wie du nun geworden, mit so viel Erfahrung, da hast du ohnehin verstanden, was die Ithakas bedeuten.“⁴⁵ Es geht darum, Ithaka immer im Gedächtnis zu behalten, jedoch nicht zu glauben, dass die Heimkehr reich machen könne. Die Reise mache reich, ein Topos, der angesichts real existierender Verbannungen und politischer Verfolgung problematisch ist. Und dennoch verleihen diese Exildichter einer Lebenssituation Würde, die dazu geschaffen wurde, Menschen eine Identität zu verweigern und sie zu entwürdigen, wie Edward Said sinngemäß in seinem Exil-Essay sagt.⁴⁶

Auferstehungen

Die Reise ist jedenfalls zur Lebensreise geworden. An deren Ende steht die Selbsterkenntnis des Ichs, seine Neugründung und ein damit einhergehender utopischer Entwurf, der auf der Exilerfahrung gründet. In ihrem berühmtesten Exiltext *Böhmen liegt am Meer* – wohlgemerkt 1964 im Jahr der Ägyptenreise verfasst – führt der Vorgang des Zugrundegehens

⁴³ „Afrika“ (*Ifṛīqīya*) meint hier Tunesien, wo sich die PLO zu jener Zeit aufhielt.

⁴⁴ Yūsuf: *al-A māl aš-ši rīya* III, S. 318.

⁴⁵ Kavafis, Konstantin: *Das Hauptwerk. Gedichte griechisch und deutsch*. Heidelberg 2003, S. 117-118.

⁴⁶ Said: *Reflections on Exile*, S. 175.

zur Wiederauferstehung einer post-exilischen Identität, die „von Grund auf weiß“ und nun „unverloren“⁴⁷ ist. Das so lange auf der Reise des Exils gewesene Ich stößt letzten Endes nach vielen Abgründen auf Grund.⁴⁸ Dort sieht es seinen utopischen Ort Böhmen „ans Meer begnadigt“. Bachmann lässt also wie Shakespeare in seinem *Wintermärchen* Gnade walten. Schon der Exilant Lion Feuchtwanger, Goethe zitierend, spricht 1938 davon, die im Exil mit der eigenen Person gemachte Erfahrung des „Stirb' und Werde“ als notwendiges Lebensgesetz zu akzeptieren. Es gelte, die Erkenntnis vom Wandel der eigenen Identität produktiv zu nutzen. Bachmanns Gedicht *Böhmen liegt am Meer* und Yūsufs Exilwerk stehen hierfür exemplarisch.⁴⁹

Sich wieder zu orientieren, die Umwelt wieder neu zu erschließen und aus der Vergangenheit und Gegenwart als neuer Mensch hervorzugehen, das ist die Aufgabe und Erbschaft des Exils. Bachmann schildert den Moment, in dem sie „wieder leben lernt“⁵⁰, im Gedicht *Prag Jänner 64*:

Seit jener Nacht
gehe und spreche ich wieder,
böhmisch klingt es,
als wäre ich zuhause
[...]
Gehen, schrittweis ist es wiedergekommen
Sehen, angeblickt, habe ich wieder erlernt
[...]⁵¹

Auch im Gedicht *Böhmen liegt am Meer* geht es um „Leben lernen“, eine Heimkehr und einen utopischen Entwurf:

⁴⁷ Das von Lessing, Goethe und Celan verwendete „unverloren“ geht ein hochkomplexes semantisches Spiel mit den vielfältigen Konnotationen von „Grund“ ein. Aus Platzgründen beschränke ich mich hier auf einen Verweis auf den Eintrag zu „Grund“ in Grimms *Deutschen Wörterbuch*.

⁴⁸ Zu *Böhmen liegt am Meer* bildet das Gedicht *Enigma* den Gegentext, der jede Utopie verneint: „Nichts mehr wird kommen.“ Bachmann: *Werke 1*, S. 171.

⁴⁹ Yūsuf definiert das Exil als Neugeburt: „Das Exil ist eine langwierige Geburt. Der Dichter im Exil muss bereit sein, sich niederzulassen und neue Beziehungen mit seiner Umwelt aufzubauen, mit der Natur, den Menschen, der Sprache. Er muss sein seelisches Gleichgewicht zwischen sich und der Umwelt wieder herstellen.“

Yūsuf: *Ḥaṭṭawāt : Yaumīyāt wa-maqālāt* (Känguruschritte: Tagebücher und Essays). Damaskus 1997, 120-122. Yūsufs 'Instrument' zur Verankerung in der Exilumwelt ist die poetische Beobachtung, die die Fremde etwas zu lindern vermag.

⁵⁰ Ein Begriff Derridas, dessen Anwendung auf die Erfahrung des exilischen Verlusts mir besonders aufschlussreich erscheint. Siehe z. B. Derrida, Jacques: *Leben ist Überleben*. Übers. Markus Sedlaczek. Wien 2005.

⁵¹ Bachmann: *Werke 1*, S. 169.

Sind hierorts Häuser grün, tret ich noch in ein Haus.
 Sind hier die Brücken heil, geh ich auf gutem Grund.
 Ist Liebesmüh in alle Zeit verloren, verlier ich sie hier gern.
 Bin ich's nicht, ist es einer, der ist so gut wie ich.
 Grenzt hier ein Wort an mich, so laß ich's grenzen.
 Liegt Böhmen noch am Meer, glaub ich den Meeren wieder.
 Und glaub ich noch ans Meer, so hoffe ich auf Land.
 Bin ich's, so ist's ein jeder, der ist soviel wie ich.
 Ich will nichts mehr für mich. Ich will zugrunde gehn.
 Zugrund - das heißt zum Meer, dort find ich Böhmen wieder.
 Zugrund gerichtet, wach ich ruhig auf.
 Von Grund auf weiß ich jetzt, und ich bin unverloren.
 Kommt her, ihr Böhmen alle, Seefahrer, Hafenhuren und Schiffe
 unverankert. Wollt ihr nicht böhmisch sein, Illyrer, Veroneser,
 und Venezianer alle. Spielt die Komödien, die lachen machen

Und die zum Weinen sind. Und irrt euch hundertmal,
 wie ich mich irrte und Proben nie bestand,
 doch hab ich sie bestanden, ein um das andre Mal.

Wie Böhmen sie bestand und eines schönen Tags
 ans Meer begnadigt wurde und jetzt am Wasser liegt.

Ich grenz noch an ein Wort und an ein andres Land,
 ich grenz, wie wenig auch an alles immer mehr,
 ein Böhme, ein Vagant, der nichts hat, den nichts hält,
 begabt nur noch, vom Meer, das strittig ist, Land meiner Wahl zu
 sehen.⁵²

Das Gedicht vollzieht in einem Dreischritt den Untergang, das Zugrundegehen und die darauf gründende Auferstehung eines vagabundierenden Ichs nach.⁵³ Es ist eine gastfreundliche Einladung an alle Vagabunden, Exilanten und Nichtexilanten, auch böhmisch zu sein und die Erfahrung des Zugrundegehens einzugehen. Erst dann lässt jemand oder etwas Gnade walten. Das Wohnen, die Brücke zu den Mitmenschen, die Liebe, das Grenzenlassen des Fremden, sind dann grundsätzlich anders in jenem Land „Böhmen“. Dort sind alle Menschen gleich gut und gleich viel wert. Exil und Weltverlust münden in eine Auferstehung, die von Grund auf „weiß“. Das Wissen lässt sich jedoch nur in magische Poesie kleiden, deren kontrapunktische Beweisführung jenseits von Logik und Ratio angesiedelt

⁵² Bachmann: *Werke 1*, S. 167-168.

⁵³ Dieses in der Exilliteratur häufige Muster erinnert an die *rites de passage et d'initiation*, die das Individuum von einem liminalen Zustand in einen Zustand ‚höheren Wissens‘ eintreten lassen.

ist. In einem späten Interview hebt Bachmann die utopische und zugleich paradoxe Ausrichtung dieses Gedichts hervor:

Und es ist für mich das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde. Es ist gerichtet an alle Menschen, weil es das Land ihrer Hoffnung ist, das sie nicht erreichen werden, und trotzdem müssen sie hoffen, weil sie sonst nicht leben können.⁵⁴

Das Exil unserer Zeit aber existiert Bachmann gemäß nicht nur für Exilanten, denn

wir sind alle Böhmen, und wir alle hoffen auf dieses Meer und dieses Land. Und wer nicht hofft und wer nicht lebt und wer nicht liebt und wer nicht hofft auf dieses Land, ist für mich kein Mensch.⁵⁵

Es ist überaus kritikwürdig, anderen das Menschsein abzusprechen. Diese, einige Monate vor ihrem tragischen Tod gegenüber der Regisseurin Gerda Haller geäußerte Aussage scheint im Gegensatz zu Bachmanns Denken zu stehen. Sie enthüllt ihren simultanen Drang zu Rationalismus und utopisch-romantischer Errettung.

Yūsuf hat ebenfalls ein Gedicht geschrieben, das für all diejenigen gilt, die auf eine Heimat hoffen, jedoch nur eine „Traumstadt“, ein *ḥulmabād*, finden:

All jenen, die sagen:
 lange gingen wir auf diesem Weg
 doch kamen wir nirgendwo an...
 die sagen: wir sprachen viel
 doch haben wir nichts gesagt...
 die sagen: wir starben oft
 doch sind wir nicht gestorben ...
 All jenen werde ich ein Haus bauen
 auf dem Weg nach 'Traumstadt'
 Ich baue ihnen ein Haus
 um mit ihnen auf die Freundschaft zu trinken
 um für sie zu singen
 um ihnen zu sagen:
 So lasst uns, und sei's nur diese eine Nacht, ein wenig ruhen.⁵⁶

Das Ich des Gedichts *Maḥaṭṭa* (Station) hat sich von einem Exilanten in einen Utopie entwerfenden Spracharchitekten verwandelt. Der Wille, anderen ein Haus zu errichten, sie gastfreundlich einzuladen, zeugt davon,

⁵⁴ Haller: *Ingeborg Bachmann*, S. 79.

⁵⁵ Haller: *Ingeborg Bachmann*, S. 81.

⁵⁶ Yūsuf: *al-A'māl aš-ši'riya* IV, S. 283-284.

das eigene Exil überwunden zu haben, sich indessen aber auch weiterhin der Erfahrung des Exils bewusst zu sein – ein Denken also, das „Ithaka stets erinnert“, selbst wenn eine neue Heimat gefunden oder man in die alte zurückgekehrt ist. Dieses Post-Exil hat das emotional begrenzende Exil der Verzweiflung weitgehend transzendiert, steht aber auch fortan auf einem prekären Erfahrungsgrund, dessen traumatisches Potential weiterhin die psychische Verfassung des ehemaligen Exilanten zu gefährden vermag.

Der wachsenden Exilschicksale auf dieser Welt eingedenk, entwerfen Yūsuf und Bachmann auf dem Boden ihrer je eigenen Exilerfahrungen eine gastfreundliche, zugleich aber stets utopische Textwelt, die das grundlegende Bedürfnis nach einem Heim ebenso wie nach Mobilität und die Notwendigkeit einer neuen Menschlichkeit zu bedenken gibt.⁵⁷

⁵⁷ Hierbei handelt es sich um die aktualisierte Version des gleichnamigen Artikels von Stephan Milich, der in: Ulrike Stehli-Werbeck/Abdo Abboud (Hg.): Die Wahrnehmung des Anderen in der arabischen Welt und in Deutschland. Beiträge des internationalen Symposiums Münster Juni 2007. Berlin u.a.: LIT 2011 (Arabische Welt im Dialog. Inter- und intrakulturelle Perspektiven Bd. 1), S. 117-136, erschienen ist.