

## Literaturkritische Essays und Frankfurter Vorlesungen

**Bettina Bannasch**

### **Angaben zur Veröffentlichung / Publication details:**

Bannasch, Bettina. 2020. "Literaturkritische Essays und Frankfurter Vorlesungen." In *Bachmann-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, edited by Monika Albrecht and Dirk Götsche, 2. erweiterte Aufl., 248–61. Stuttgart: J.B. Metzler.

[https://doi.org/10.1007/978-3-476-05667-2\\_26](https://doi.org/10.1007/978-3-476-05667-2_26).

### **Nutzungsbedingungen / Terms of use:**

licgercopyright

Dieses Dokument wird unter folgenden Bedingungen zur Verfügung gestellt: / This document is made available under these conditions:

**Deutsches Urheberrecht**

Weitere Informationen finden Sie unter: / For more information see:

<https://www.uni-augsburg.de/de/organisation/bibliothek/publizieren-zitieren-archivieren/publiz/>



## Literaturkritische Essays und Frankfurter Vorlesungen

Das Verständnis der essayistischen Schriften Ingeborg Bachmanns ist angewiesen auf eine besondere Berücksichtigung der Form, die mit ihrer im Anschluss an Theodor W. Adorno und Robert Musil entwickelten Auffassung des Essays einhergeht. Zeugt der Schluss ihrer Dissertation von der grundlegenden Kritik an dem Versuch, die Unzulänglichkeit wissenschaftlicher Begrifflichkeit mit ‚Intuition‘ überbieten zu wollen (Bartsch 1988, 19), so dokumentiert Bachmanns Auseinandersetzung mit den Schriften Ludwig Wittgensteins einen Gegenentwurf zu dieser Art des unbestimmten Denkens im bewussten Umgang mit dem Wissen um die Vorbegrifflichkeit der Sprache. Diese Auffassung bestimmt auch Adornos Ausführungen über den »Essay als Form«, auf die Bachmanns literaturkritische Arbeiten und die *Frankfurter Vorlesungen* immer wieder bezogen worden sind (bes. Świderska 1989, 6–8). Der Essay, so formuliert Adorno, zeugt »vom Überschuß der Intention über die Sache und damit jener Utopie, welche in der Gliederung der Welt nach Ewigem und Vergänglichem abgewehrt ist. Im emphatischen Essay entledigt sich der Gedanke der traditionellen Idee von Wahrheit« (Adorno 1958, 25). Dieser sprachphilosophische Ansatz Adornos und seine Betonung der utopischen Qualität des Essays bestimmen Bachmanns Auffassung maßgeblich. Die Bezugnahme auf sein Utopieverständnis bleibt für Bachmann zentral, andere philosophische Entwürfe – insbesondere Ernst Bloch (Mechtenberg 1978, 17 f.) – treten dahinter zurück. Auch zum Beschluss ihrer dritten Vorlesung bezieht sich Bachmann mit der Formulierung vom Ich in der Literatur als dem »Platzhalter« der menschlichen Stimme (KS, 306; W 4, 237; vgl. Gutjahr 1993, 308) auf Adorno, der – allerdings in anderer Akzentuierung – vom »Künstler [...] als Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts« (Adorno 1958, 195) spricht.

Neben Adorno erweist sich der Einfluss Robert Musils und seiner Konzeption einer ›essayistischen Existenz‹, wie er sie in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* entwickelt (Bartsch 1988, 24), als mindestens ebenso wesentlich; ausführlich bezieht sich Bachmann in der letzten ihrer *Frankfurter Vorlesungen* über »Literatur als Utopie« auf Musil. Im *Mann ohne Eigenschaften* gibt Musil seine Definition des Essays als »die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Ge-

danken annimmt« (Musil 1978, 253). Bis ins Spätwerk teilt Bachmann die hier von Musil formulierte Auffassung, dass Leben und Werk eng aufeinander zu beziehen sind. Dabei geht es ihr keineswegs um eine biographistische Spurensuche, sondern vielmehr um eine Auseinandersetzung mit den Werken der von ihr behandelten Autorinnen und Autoren als deren ›geistige Autobiographien‹ – so wie sie selbst den Roman *Malina* als ihre eigene »geistige, imaginäre Autobiographie« (GuI, 73) ausgewiesen hatte. Ihre Radio-Essays wurden in diesem Sinne beispielhaft herangezogen, um »die postmoderne Auflösung der traditionellen Abgrenzung theoretischer und literarischer Texte zu veranschaulichen« (Bognár 2017, 180).

### Literaturkritik der 1950er Jahre (1): Frühe Rezensionen, Kafka, Musil

Die Buchbesprechungen, die Bachmann im Januar, August und Dezember 1952 sowie im Januar 1953 für *Wort und Wahrheit. Monatsschrift für Religion und Kultur* vorlegt, zeigen, dass sie der Frage nach den Möglichkeiten eines Schreibens nach Auschwitz nicht nur im Hinblick auf die eigenen Arbeiten, sondern auch in ihrer Beurteilung der Werke anderer Autoren einen zentralen Stellenwert zumisst. Lebenshaltungen und Werke, die von dem Wissen um Auschwitz unberührt scheinen, kennzeichnet Bachmann als von ihrer Zeit überholt (s. auch Kap. 28).

In ihrer ersten Rezension zu José Orabuenas *Kindheit in Cordoba* (1951) ist es die Rede von der »Behaglichkeit«, die Bachmann nicht mehr gelten lassen kann. Wo, so argumentiert sie, die Kluft zwischen Gegenwart und Vergangenheit so tief empfunden wird wie in der Nachkriegszeit, ist der Versuch einer Vermittlung zwischen diesen beiden ›Zeiten‹ notwendig. Die Geste behaglichen Zurücklehrens dagegen, wie Orabuena sie vorführt, erscheint deplatziert. »Daß die klaffenden Risse in der Welt und die Einbrüche aus dunklen Bezirken, die ernste Stellungnahme erfordern, mit einer kindlichen Geste des Vertrauens geschlossen werden, kann nicht mehr unsere Sache sein. [...] Die Vorstellung, ›religiöses Behagen‹ zu empfinden, muß heute Unbehagen auslösen, wie denn das Wort ›Behagen‹ überhaupt aus unserem Vokabular gestrichen worden ist« (KS, 12; W 4, 311).

Die zweite Rezension stellt Werken wie dem Orabuenas mit Heinrich Böll das positive Beispiel einer ›zeitgemäßen‹ Nachkriegsliteratur gegenüber. Bachmann nimmt in ihrer Rezension Bölls Roman *Der Zug*

*war pünktlich* (1949) zum Anlass, um ihre Auffassung von einem Schreiben zu skizzieren, das aus der Sache selbst seine Wahrhaftigkeit bezieht, eine Wahrhaftigkeit, die sich im »Stil« artikuliert. Das »Fehlen einer einheitlichen stilistischen Durchformung« begreift Bachmann als eine charakteristische Stärke des Romans: »Wo jedoch die Unsicherheit der Hand des Schreibenden von der Sicherheit des zu Schreibenden mitgerissen wird, entsteht so etwas wie Stil« (KS, 15). Zum Zeitpunkt der Entstehung der Rezension war Bachmann bereits persönlich mit Böll bekannt, für die 1950er Jahre ist ihr enger Austausch mit ihm dokumentiert (Kommentar in KS, 541). In ihrer Rezension hebt sie hervor, dass es sich bei den Romanen Bölls – obgleich sie den Krieg und das Kriegsende zum Gegenstand haben – nicht eigentlich um »Kriegsbücher« handle, »denn der Krieg ist ihm nur Anlaß zur Prüfung des Menschen; sie [die Bücher] sind unpolitisch, denn die historische Zeit ist reduziert auf die Zeit des einzelnen« (KS, 14). Bereits in diesem frühen Text findet sich somit die Unterscheidung zwischen der ›großen Geschichte‹ und der Geschichte des Einzelnen, die im Spätwerk, insbesondere im *Franza*-Fragment, zentral werden wird.

Auch die folgende Besprechung von zwei im Jahr 1952 erschienenen Romanen – Thea Sternheims *Sackgassen* und Horst Langes *Ein Schwert zwischen uns* – knüpft hier an. Bachmann bezeichnet Thea Sternheim ebenso wie Böll als exemplarische Vertreterin einer Generation, der die Schuld an zwei großen Kriegen zugeschrieben wird, der es jedoch gelingt – und darin unterscheiden sich Sternheim und Böll bei aller Verschiedenheit von Orabuena –, die Kluft zwischen den Zeiten zu überbrücken. Bezogen auf den Roman Thea Sternheims formuliert Bachmann: »Ihr geistiges, religiöses und politisches Abenteuer wird sichtbar und macht das Folgende verständlich« (KS, 16). Die Gotessuche, die Bachmann Sternheim attestiert, grenzt sie scharf ab von der »verengte[n] Fortsetzung«, die diese durch Lange erfährt. Dessen Roman *Ein Schwert zwischen uns* erscheint Bachmann zwar überzeugend in der Erzählweise, in seinem für den Magischen Realismus charakteristischen Schwanken zwischen Traum und Wirklichkeit. Seine Schwäche sieht Bachmann in der Handlungsführung. Auch hier erkennt sie wieder eine Kluft zwischen den »Gespenster[n] der jüngsten Vergangenheit« und jenen der »älteren, schon präzisierten, erzieherischen von vorgestern« (KS, 16 f.).

Als nicht weniger unzeitgemäß charakterisiert Bachmann schließlich in ihrer vierten und letzten Rezension für *Wort und Wahrheit* die Neuauflage der

Dichtungen Alfred Mombersts aus einer Anthologie mit dem Titel *Der himmlische Zecher* (1909). Das Unzeitgemäße des wiederaufgelegten Werks erläutert sie zum einen im Hinblick auf die Lesenden, die nicht mehr hinter die Erfahrung von Auschwitz zurückgehen können; zum anderen im Hinblick auf den Autor Mombert selbst, dessen im Anschluss an Nietzsche und George entwickelte Geniekonzeption schließlich von der eigenen Lebenswirklichkeit und seinem notwendig gewordenen Rückzug ins Exil eingeholt wurde. »Auf der Flucht aus der Zeit ist wieder ein Werk von der Zeit überholt worden: die ›Traum-Himmel- und ›Äther-Gewölbe‹ sind zusammengestürzt, und es zeigt sich, daß auch Dichter, die den Schöpferthron einzunehmen meinten, fallen können – in die Donnerhallen des Lebens...« (KS, 19; W 4, 315). Die hier geäußerten, mit ihrer gefährlichen Nähe zum nationalsozialistischen Verständnis des ›Herrenmenschen‹ begründeten Vorbehalte gegen jede Art einer ›übermenschlichen‹ Geniekonzeption in der Kunst wird Bachmann in ihrer zweiten *Frankfurter Vorlesung* an einer Reihe weiterer beispielhaft genannter Autoren und Künstlergruppen konkretisieren und ausführen.

Bachmanns kleiner, für zwei Sprecher eingerichteter Radiobeitrag über Franz Kafkas Romanfragment *Amerika* hingegen, der im Dezember 1953 vom Hessischen Rundfunk ausgestrahlt wird, lässt nicht nur ihre Bewunderung für das Werk erkennen, sondern auch – wie in allen ihren größeren literaturkritischen Arbeiten – die Nähe des eigenen Werks zum jeweils besprochenen. Gegen die undurchdringlichen Verhältnisse, denen sich Kafkas Protagonist ausgeliefert sieht, stellt Bachmann die Klarheit der Sprache Kafkas und die literarische Form der komischen Groteske. »Freilich will es gelegentlich scheinen, als beruhe der Eindruck des Humorvollen, des manchmal geradezu Harmlosen auf einer optischen Täuschung. Die verwirrte Welt, in der sich Karl Roßmann befindet, ist nicht weniger grauenerregend, nicht weniger feindselig als alle anderen Welten, die Kafkas magische Phantasie je ersann« (KS, 90; W 4, 316 f.). In ihrer Büchnerpreisrede wird Bachmann sich ebenfalls für die Form der Groteske entscheiden, nun jedoch das umgekehrte Verfahren wählen, wenn sie das scheinbar Harmlose als eine ›optische Täuschung‹ zur Darstellung bringt.

Von einer die Romanhandlung grundierenden Leid- und Schmerzerfahrung einerseits und dem uto-pistischen Gehalt des Romans andererseits geht Bachmann auch in ihrer Deutung des *Manns ohne Eigenschaften* aus. Das Gewicht ihres ersten Kurzbeitrags zu

Robert Musil, der anlässlich der 1952 von Adolf Frisé herausgegebenen Ausgabe des Romans als einer von drei Beiträgen in der Zeitschrift *Akzente* im Februar 1954 erscheint, liegt dabei auf der Erläuterung des Musilschen Utopieverständnisses. Bachmann markiert diese Akzentuierung bereits durch die Überschrift ihres Essays: *Ins tausendjährige Reich*. »Der Rückgriff des Manns ohne Eigenschaften«, so führt sie in ihrem Beitrag erläuternd aus, »auf die Idee vom tausendjährigen Reich, sein Verlangen nach dem ›anderen Zustand‹ der *unio mystica*, ist weniger befremdend, wenn man sie mit Musil als eine mögliche Utopie begreift und die Utopie nicht als Ziel, sondern als Richtung vor Augen hat« (KS, 98 f.; W 4, 27). Bachmann deutet die nachgelassenen Romanentwürfe des *Manns ohne Eigenschaften*, die über die Erfüllung der Liebesutopie und über die getrennte Fortsetzung der Lebensläufe von Ulrich und Agathe berichten, als das Scheitern der Geschwister an der Unmöglichkeit, ekstatische Liebe auf Dauer zu stellen. Der Austritt aus der Ordnung – so entwickelt es Bachmann auch in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* und in der Rede zur Verleihung des Kriegsblindenspreises – ist nicht möglich. Die in der einsamen ekstatischen Erfahrung gewonnene ›Moral vor jeder Moral‹ (Musil) muss vielmehr mit der Moral der Gesellschaft vermittelt werden.

Sehr viel ausführlicher kann Bachmann diese Überlegungen in ihrem längeren, im Frühjahr 1954 entstandenen (vgl. Weigel 1999, 203; KS, 553) und für vier Sprecher eingerichteten Radioessay darlegen. Nicht nur der ironische und satirische Gehalt des *Manns ohne Eigenschaften* rückt nun stärker in den Vordergrund, sondern auch ein wesentlicher Strang der Gesamtkonzeption des Romans, die ›Parallelaktion‹, die die Romanhandlung auf den Krieg zulaufen lässt. Die einzelnen (Männer-)Figuren werden von Bachmann als Akteure der Parallelaktion charakterisiert und den Hörern vorgestellt. Die Funktion der Frauenfiguren hingegen, die in ihrem Verhältnis zu Ulrich verschiedene Möglichkeiten und Qualitäten von Liebesverhältnissen durchspielen (vgl. Pekar 1989), wird von Bachmann vernachlässigt. Ihr Interesse gilt nicht so sehr der Genese der Liebesgeschichte zwischen Ulrich und Agathe als dem Verhältnis der »letzten Liebesgeschichte« zum Krieg, den sie als das »umfassende Problem des Romans« versteht (KS, 121; W 4, 101). Es kommt Bachmann in ihrer Deutung darauf an, die ›Moral vor aller Moral‹, die von den Liebenden erfahren wird, mit der gesellschaftlichen Moral vermittelt zu finden. »Wir haben«, so zitiert sie Musil, »nicht zu viel Verstand und zu wenig Seele,

sondern wir haben zu wenig Verstand in den Fragen der Seele« (KS, 116; W 4, 95).

Bachmanns Auseinandersetzung mit Musils Werk, von der auch die zwischen 1955 und 1958 entstandenen Rundfunkbearbeitungen zweier seiner Dramen zeugt – *Die Schwärmer* und *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* –, schlägt sich in einer Fülle von impliziten Verweisen und expliziten Zitaten nieder. Sie durchziehen das gesamte Werk von den Kurzprosatexten (*Die blinden Passagiere*), den *Frankfurter Vorlesungen* und den frühen Erzählungen – und hier besonders der Titelerzählung *Das dreißigste Jahr* – über die Eingangspassage der Büchnerpreisrede (Höller 1987, 209) bis hin zur Konzeption des Geschwisterpaars Franza und Martin in *Das Buch Franza* (Banasch 1997, 164 f.) und zur aufgespaltenen Erzählerposition in ein Ich und einen ›unverständigen‹ Malina in *Malina* (Russegger 1993, 324 f.). Wie Musil so bestimmt auch Bachmann ihren Utopiebegriff als einen immer wieder neu herzustellenden ›Richtungsbegriff‹. »Dieses utopische Richtungsnehmen ist für Bachmann eine, ja die entscheidende Funktion von Literatur« (Bartsch 1988, 29). Barbara Agnese (1996) kann in ihrer Arbeit über das »philosophische Vermächtnis« der Autorin zeigen, dass sich eine Reihe von Musilschen Formulierungen in den *Frankfurter Vorlesungen* wiederfinden, ohne dass Bachmann eigens – wie in der fünften Vorlesung – explizit auf Musil verwiese. So etwa die Formulierung vom »lebendige[n] Urteil«, das dem »objektiven« gegenübergestellt wird (KS, 333; W 4, 259), von der schlechten Sprache des Lebens, die gegen die der Literatur ausgespielt wird (KS, 344 f.; W 4, 268), bis hin zur utopischen Existenz des Schreibenden (Agnese 1996, 105 f.).

## Literaturkritik der 1950er Jahre (2): Weil, Proust, Entwürfe

Bachmanns auf den Spuren von Wittgenstein und Musil unternommene Suche nach einer Metaphysik, die den »Heilige[n] mit und ohne Religion« (Musil 1978, 254) gerecht wird, führt sie zu den Schriften der französischen Philosophin Simone Weil. In ihrem Radiobeitrag *Das Unglück und die Gottesliebe – der Weg Simone Weils*, der 1955 vom Bayerischen Rundfunk gesendet wird, beschreibt Bachmann Leben und Werk Weils als die Vita einer modernen Heiligen. Sie schildert Weils soziales und politisches Engagement als hervorgegangen aus einer Anteilnahme, die keine Grenze zwischen dem Leiden anderer und dem eige-

nen Ich zu ziehen vermag. Das Leben der Philosophin, die das Leben einer Fabrikarbeiterin führt, geht, so zeigt Bachmann Weil zitierend, vollkommen in der Gegenwart auf, »denn ich hatte meine Vergangenheit wirklich vergessen und ich erwartete keine Zukunft mehr, da mir die Möglichkeit, diese Erschöpfungszustände zu überleben, kaum vorstellbar erschien« (KS, 186 W 4, 155). Umgekehrt formuliert Weil das Vergessen von Vergangenheit und Zukunft nicht nur als die *Folge*, sondern auch als die entscheidende *Voraussetzung*, um die »heilsame Wirkung des Unglücks« (KS, 178; W 4, 149) erfahren zu können. Die Heilsamkeit dieses Unglücks liege in dem Weg der ›negativen Utopie‹, für den sich Weil entscheidet: »dieser unendliche Abstand, <in> den sie durch die Annahme des äußersten ›Unglücks‹ gebracht wird, soll es ihr möglich machen, Gott nicht als Individuum, als Persönlichkeit negierend, zweifelnd oder glaubend gegenüberzustehen, sondern als ausgelöschte und nackte Existenz die Gnade zu erfahren. So wird uns also, unter den Händen, ihr vielseitiges und vielschichtiges Werk zum Zeugnis reiner Mystik, vielleicht dem einzigen, das wir seit dem Mittelalter erhalten haben« (KS, 177; W 4, 147). Unter Bezugnahme auf Weils Formulierung von den Menschen, die ›Poesie wie Brot‹ benötigen (KS, 172 f.; W 4, 143), wählt Bachmann in der Schlusspassage der ersten *Frankfurter Vorlesung* das Bild des Schläfers, der von den literarischen Werken geweckt werden möchte: »Poesie wie Brot? Dieses Brot müßte zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen, um an den Schlaf der Menschen röhren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen« (KS, 268; W 4, 197 f.). Ebenso wie die Simone Weil des Radioessays sind auch die Protagonistin des Franza-Fragments, das Ich in *Malina* und Miranda in der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* nicht in der Lage, sich von den Leiden ihrer Mitmenschen abzugrenzen. Spezifischer jedoch als diese Unfähigkeit zur Grenzziehung ist Bachmanns Interesse an Weils Leben als einem, das in der unbedingten Gegenwart geführt wird; das Ich in Bachmanns Roman *Malina* wird in dieser unbedingten Gegenwart des ›Heute‹ leben. Wie Weil wird es sich den ›letzten Dinge[n]‹ (KS, 156; W 4, 129) zuwenden und an der Unbedingtheit seines Denkens und der mit seinem Denken unauflöslich verschränkten Lebensführung zugrunde gehen.

Der Entwurf zu einem kleinen [Beitrag zum 80. Geburtstag von Rudolf Alexander Schröder] (1957) ist ei-

ne Gelegenheitsarbeit, zu der Bachmann vom Suhrkamp-Verlag aufgefordert wurde, der eine durch junge Lyriker zusammengestellte Auswahl von Gedichten Schröders veröffentlichen wollte. Bachmann würdigt Schröder, indem sie ihr inniges Verhältnis zu zwei von ihm verfassten Gedichtzeilen beschreibt, die bei ihr nach der Lektüre der *Geistlichen Gedichte* »vor Jahren [...] hängen geblieben« sind und sich seither zuverlässig einstellten, »wenn ich ihrer bedurfte«. Es handelt sich um die Anfangszeilen des Gedichts *Im Schatten*: »Noch keine Schwelle, keine Spur; / Und doch ist alles Spur und Schwelle« (KS, 216). Die hier skizzierte emphatische Aneignung einiger weniger Zeilen und Sätze, auf die Bachmann in den Werken anderer Autorinnen und Autoren stößt, beschreibt sie auch in den *Frankfurter Vorlesungen*. Dort fasst sie ihre Wertschätzung in den Wunsch, selbst gern die zitierten Worte gefunden zu haben. Er lässt sich nicht zuletzt als Ausdruck der sehr persönlichen Dimension verstehen, die Bachmann der spezifischen Fassungskraft der in den Werken anderer aufgefundenen Worte für ihr eigenes Denken und Schreiben zusmisst.

Bachmanns Proust-Lektüre, die sie in ihrem Radioessay *Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium* vom 13.5.1958 vorstellt, erzählt die Handlung des Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* (1913–27) als eine neuartige Darstellung von Liebe und ihrer »Kristallisation« (KS, 226; W 4, 163), die schließlich auf den Krieg zuläuft. Bereits in diesem Radioessay fokussiert Bachmann Prousts Roman auf Themen, die in ihrem literarischen Werk bedeutsam werden: die Darstellung der ›großen Geschichte‹ in der individuellen ›kleinen Geschichte‹, die Metaphorik des Krieges und die Spiegelung des Krieges in der Sprache und schließlich die Krise der Erfahrung bzw. die Genese des Kunstwerks aus der leidvollen Erfahrung. Die Momente von Glück, die der Roman schildert, beschreibt sie als mystische Versenkungen. So charakterisiert Bachmann Proust zwar als »Positivist und Mystiker, für den nur die Welt der Kunst absolut war und der sich aus der Gefangenschaft hier keinen Ausblick und keine Hoffnung erlaubte«, doch sie schließt mit der Zitation einer Auferstehungsszene, in der »Bücher wie Engel mit entfalteten Flügeln« als ein »Symbol der Auferstehung« ihres Autors erscheinen (KS, 241; W 4, 180). Sigrid Weigel konstatiert, »daß die Klammer von Bachmanns Proust-Lektüre durch den Zusammenhang zwischen dem ›grausamen Gesetz der Liebe‹ und dem ›grausamen Gesetz der Kunst‹ gebildet wird [...]. Wird dieser Zusammenhang in der Erzählung *Undine geht* in einer mythischen Figur ver-

körpert, so ist er in *Malina* konstitutiv für die Erzählkomposition des Romans» (Weigel 1999, 211 f.). Weigel zeigt hier eine wichtige Kontinuität der Bachmannschen Poetologie auf. Sie vernachlässigt allerdings die Schwerpunktverlagerung, welche in der Büchnerpreisrede und in den späten literaturkritischen Arbeiten zutage tritt, in denen das Leiden nicht nur – wie noch in dem Proust-Essay und in den *Frankfurter Vorlesungen* – dem Schreiben vorgängig, sondern dem Schreiben vorrangig ist. Gerhart R. Kaiser relativiert den zentralen Stellenwert, den Weigel dem Proust-Essay zusisst, nicht zuletzt auch dadurch, dass er auf die (gegenüber dem Proust-Essay) differenzierteren Ausführungen der *Frankfurter Vorlesungen* hinweist. Bachmanns an Walter Benjamin und Ernst Robert Curtius geschulte Deutung, die sich insbesondere in der engen Verknüpfung von Liebe und Kunst niederschlägt, verkürze die Proustsche Mystik um ihr Eigenstes. Auf die messianische Deutung der glückhaft erlebten Momente beschränkt, entgehe ihr die eigentliche Qualität des Proustschen Mystikverständnisses, die mystische Qualität der »*mémoire involontaire*« (Kaiser 1993, 333).

Bachmanns frühe essayistische Arbeiten – zum Teil nicht länger als ein bis zwei Seiten – spielen Themen durch, die sie in ihren größeren Texten wieder aufnimmt. Sie sind »nicht zuletzt deshalb von Interesse, weil im Rückblick viele ihrer späteren Positionen hier schon im Ansatz abzulesen sind« (Kommentar in KS, 542) und können daher zur Erläuterung von Einzelfragen herangezogen werden. In dem Text [*Wozu Gedichte?*] aus dem Jahr 1955 formuliert die Autorin ihr Vertrauen in einen rituellen Sprachgebrauch, der jenseits aller aufklärerischen sprachlichen Entzauberungsarbeit steht und den Lesern »Formeln in ein Gedächtnis legt« (KS, 191; W 4, 303). Der im selben Jahr entstandene Kurzprosatext *Was ich in Rom sah und hörte* setzt diese Überlegungen literarisch um, die zweite *Frankfurter Vorlesung* »Über Gedichte« greift sie noch einmal auf. Die Ausführungen, die Bachmann in ihrem undatierten Text [*Zur Entstehung des Titels „In Apulien.“*] anstellt, lassen sich unmittelbar auf ihre vierte *Frankfurter Vorlesung* beziehen, die vom auratischen Strahlen literarischer Namen und Orte handelt. Die in dem kurzen Beitrag formulierte Differenz zwischen den Ortsbezeichnungen der Geographie und den »versunkenen und [...] erträumten« (KS, 187; W 4, 305) Namen in literarischen Texten fließt ein in Bachmanns Überlegungen zum »Umgang mit Namen« und dem »Atlas, den nur die Literatur sich sichtbar macht« (W 4, 259).

In den späten 1950er Jahren und Anfang der 1960er Jahre entstehen eine Reihe kleinere, Fragment gebliebene [*Entwürfe zur politischen Sprachkritik*]. Bachmann verhandelt darin Themen wie »Milieu und Sprache«. Unter anderem bekennt sie sich hier, ausdrücklicher als zu anderen Gelegenheiten, zu ihrem Verhältnis zum Glauben. »Es ist mir nicht möglich zu glauben: nein. Einfacher: ich glaube nicht, ich vermute nicht, bin daher nicht rettungswürdig, will nicht gerettet werden« (KS, 369). In ihren Notizen zur »Sprache von Mann und Frau« verhandelt Bachmann die Frage nach einer Sprache der Verliebten, dies in einer Weise, die in engem thematischen Zusammenhang mit ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1957) steht. Der ekstatische Zustand des Verliebtheitseins schafft eine eigene Aufmerksamkeit für die sonst überhörte Vielschichtigkeit der Sprache: »es ist keineswegs die Intelligenz der beiden, die sie auf Bedeutungsverschiebungen bringt oder Bedeutungen hervorkehrt, es ist nur ein ausgezeichneter Zustand, in dem halbwegs jedem die Sprache als eine Spielmöglichkeit bewusst wird« (KS, 370). In den Bemerkungen zum Thema »Europa und Marxismus« schließlich formuliert Bachmann ihre frühe Anziehung durch den Marxismus, den sie als »eine wirkliche Idee empfunden« habe, den sie jedoch nie ohne den »Preis für die Verwirklichung« habe sehen können, vor dem sie zürkschreckte (KS, 372).

Im September 1961 bittet Hans Werner Richter Ingeborg Bachmann um einen Beitrag für den »für das kommende Jahr geplanten ›Almanach der Gruppe 47‹« (Briegleb 1997, 55; KS, 599). Der unvollendet gebliebene Text liest sich nicht so sehr wie der Bericht über eine wichtige Institution des deutschen Literaturbetriebs in den 1960er Jahren, wie es die Gruppe 47 auch war, als vielmehr wie der Erlebnisbericht einer heiteren Ausflugsfahrt. Den Verweis auf Günter Eich – der in der Gruppe 47 mit seinem von Bachmann eigens erwähnten Hörspiel *Träume* scharf als ein ›reaktionärer Schriftsteller‹ angegriffen worden war – zeigt jedoch, dass sie sich in ihrem literarischen Urteil nicht dem der Gruppe anschließt. Vielmehr charakterisiert sie Eich als wichtigen Vertreter einer neuen literarischen Richtung, wenn sie anlässlich der Aufführung seines Hörspiels ihr Erstaunen erinnert (KS, 367; W 4, 325). Die ausführliche Darstellung der Lyrik Günter Eichs, die Bachmann in der zweiten *Frankfurter Vorlesung* unternimmt, kann als ein weiterer Beleg für diese Einschätzung des Eichschen Werks verstanden werden.

Der undatierte Entwurf *Gedicht an den Leser*

schließlich deckt sich in seinem Bekenntnis zur Sehnsucht des Textes – nicht der Sehnsucht des Dichters! – nach dem Leser mit Überlegungen, wie Bachmann sie ausführlicher in der Kriegsblindenspreisrede und in der Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises vorstellt: Die »unstillbar[e] Liebe« des Textes ist allein auf den Leser gerichtet (KS, 243; W 4, 307) und entzieht sich jedem Versuch einer gesellschaftspolitischen Funktionalisierung.

### Literarische Preisreden

Im Frühjahr 1958 wird Bachmann für ihr Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden geehrt, der höchsten Auszeichnung, die in Deutschland für Hörspiele vergeben werden kann. *Der gute Gott von Manhattan* beschreibt den Extremfall von Liebe und ihr Scheitern; die Liebeskonzeption, die Bachmann hier vorstellt, ist angelehnt an Musils Konzeption der asozialen Liebeserfahrung im ›anderen Zustand‹. Ausgehend von ihrem Hörspiel erläutert Bachmann in ihrer Dankesrede die poetologischen Konsequenzen dieser Konzeption eines Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft, mit denen sie sich bereits in ihrem Essay über Musils *Mann ohne Eigenschaften* auseinandergesetzt hatte. In der Kriegsblindenspreisrede geht es ihr nun darum, die Aufgabe des Schriftstellers als eine zu beschreiben, die zwischen dem asozialen Außersichsein des ›anderen Zustands‹ und der Gesellschaft vermittelt. Hierzu wählt Bachmann die durch eine lange philosophische und theologische Tradition eingeführte Metapher von einem äußeren, dem Äußerlichen verhaftet bleibenden Sehen und einem inneren, wahrhaftigen und erkenntnishaften Sehen. »Wir sagen«, so formuliert sie, »sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das alles soll die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Augen aufgehen« (KS, 246; W 4, 275). In der nicht nur metaphorischen Rede von der Blindheit des Menschen und vom Aufgehen seiner Augen vor einem Publikum, das überwiegend aus Blinden besteht, verbindet Bachmann die Bezugnahme auf ihre Zuhörer mit ihrer poetologischen Konzeption eines erkenntnishaften Sehens, das sie der die Wahrheit verstellenden, phrasenhaften Alltagssprache entgegenhält.

Macht Bachmann im Zusammenhang mit der Metaphorik des Sehens Anleihen bei dem »Seher«-Brief Arthur Rimbauds aus dem Jahr 1872, so zeigt jedoch gerade der Blick auf Rimbaud, welche Akzentverschiebung sie in ihrer Auffassung von der Aufgabe des Schriftstellers vornimmt. Während es dort heißt: »Ich sage, es ist notwendig, sich sehend zu machen [...]. Der Poet macht sich sehend durch eine lange, gewaltige und überlegte Entregelung aller Sinne« (Rimbaud 1988, 15), geht es Bachmann gleichermaßen um die Entregelung der Sinne *wie* um die Rückführung dieser Erfahrung in gesellschaftliche Zusammenhänge. Darüber hinaus wählt Bachmann, im Unterschied zu der genialischen Seherpose Rimbauds, nicht die Ich-, sondern die Wir-Form. In ihrer Beschreibung der schriftstellerischen Tätigkeit wählt sie daher auch folgerichtig nicht die Metapher des Sehers, sondern die des Blinden, der sich allein mit Hilfe seiner taktilen Fähigkeiten in einer ungewissen Umgebung zu orientieren versucht: »Alle Fühler ausgestreckt, tastet er nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen der Menschen in dieser Zeit. Wie wird gefühlt und was gedacht und wie gehandelt? Welche sind die Leidenschaften, die Verkümmерungen, die Hoffnungen ...?« (KS, 247; W 4, 276). Zwar ist es der unbedingte Wunsch des Dichters, zu wirken und seine Leser zu erreichen. Dieser Wunsch aber kann, so entwickelt es auch ihr Gedicht an den Leser, nur mittels des Werks erfolgen; der Schriftsteller als Privatperson – und er kann nichts anderes sein, als eine Privatperson – ist ebenso blind wie die Menschen, an die sich sein Werk richtet.

Möglicherweise aber ist es die einsame Arbeitsweise des Dichters – und deren Nähe zum außergesellschaftlichen ›anderen Zustand‹ –, die ihn in besonderer Weise zu seiner Vermitteltätigkeit prädestiniert. Dies zumindest legt Bachmanns 1972 gehaltene Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises (vergeben von der Vereinigung Österreichischer Industrieller) nahe. Mit weitaus größerem Nachdruck als in der Blindenspreisrede und in einer Radikalisierung der Auffassungen, die sie in den *Frankfurter Vorlesungen* vertreten hatte (Maye 2008, 171), weist sie auch hier jeden Glauben an die Möglichkeit des Schriftstellers, unmittelbar wirken zu können, und an eine durch seine ›Seherschaft‹ herausgehobene gesellschaftliche Position, zurück. Das Besondere, das die Existenz des Autors vor den anderen auszeichnet, die Asozialität seines Schaffens, ist nicht mitteilbar. Mitteilbar sind allein seine Werke, die gelesen werden: Sie sind es, »die die Welt verändern«, wenn es ihnen gelingt, mit »kristallinischen Worte[n]« die Phrasenhaftigkeit der

Alltagssprache zu zerschreiben (KS, 490; W 4, 296 f.). Dies kann allerdings nur dann gelingen, wenn die Werke Ausdruck eines ›essayistischen‹ Zusammenfalls seines Denkens und Lebens sind, wie Musil ihn gefordert hatte und wie Bachmann ihn insbesondere in ihrem Essay über Simone Weil beschreibt.

Die Hoffnung in die Sprache, der Bachmann in ihrer Kriegsblindpreisrede Ausdruck verliehen hatte, findet sich in der Formulierung von den »kristallinischen Worten« wieder, wenngleich auch deutlich zurückgenommen. Das einst beschworene Spannungsverhältnis zwischen Literatur und Lesenden jedoch, das es dem Menschen erlaubt, im »Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen« seine Möglichkeiten zu erweitern (KS, 247; W 4, 276), ist so in der späten Rede nicht mehr denkbar. Die mit der Metapher des Spielfelds verbundene Vorstellung eines prozesshaften, wechselseitigen Sich-Aneinander-Abarbeitens ist in Bachmanns Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises dem momenthaften Aufblitzen der »kristallinischen Worte« gewichen, die die Literatur in ihren Sternstunden bereithält. Die Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle* (1964), die aufgrund ihrer literarischen Form in Kapitel 25 (»Künstlerische und journalistische Prosa«) behandelt wird, markiert den entscheidenden poetologischen Wendepunkt in dieser Entwicklung.

### **Die Frankfurter Vorlesungen**

Im Wintersemester 1959/60 richtet die Universität Frankfurt am Main eine Gastdozentur für Poetik ein, die »einem bedeutenden Dichter oder auch Literaturkritiker jeweils für ein oder zwei Semester die Gelegenheit geben sollte, sich zu den Studierenden in Vorlesungen über eine von ihm selbst zu stellende Frage der zeitgenössischen Literatur theoretisch darstellend zu äußern und sich ihnen in Seminaren an Hand eines bestimmten Gegenstandes im Gespräch zu stellen« (Viebrock 1988, 288). Ingeborg Bachmann, die als erste Dozentin nach Frankfurt berufen wird, versucht diesen Anforderungen gerecht zu werden und setzt zugleich Maßstäbe für die nachfolgenden Autorinnen und Autoren (Schlosser 1988, 295–300). »Die Abgrenzung vom Ästhetizismus, die utopische Wirkungsabsicht, das Begehen unvertrauten Geländes, die Traumdimension der Literatur, die Vorstellung, die eigene Zeit repräsentieren zu müssen, der Versuch, [...] in der Welt nach Auschwitz nicht die Sprache zu verlieren: all diese Aspekte werden in der Folge von

anderen Autorinnen und Autoren aufgegriffen und weitergedacht« (Lützeler 1994, 8 f.).

Dem Ausschreibungstext zunächst scheinbar zuwiderlaufend, setzt Bachmann sich in ihren *Frankfurter Vorlesungen* allerdings nicht mit zeitgenössischen, sondern mit kanonisierten Autoren der klassischen Moderne auseinander. Sie greift ihre in den Radio-essays zu den Werken Prousts und Musils begonnenen Überlegungen wieder auf und führt sie weiter. Nur in ihrer zweiten Vorlesung, der Vorlesung »Über Gedichte«, stellt Bachmann – und zwar ausschließlich – die Arbeiten lebender Autoren vor. Damit versucht sie, so ist anzunehmen, selbst zur Kanonisierung von Autorinnen und Autoren beizutragen. Zum Zeitpunkt der *Frankfurter Vorlesungen* kann sie darauf vertrauen, dass ihr, die bereits mit zwei herausragenden Gedichtbänden einige Berühmtheit erlangt hat, als einer Autorität Gehör geschenkt werden wird.

Den vermuteten Erwartungen ihres akademischen Publikums verweigert sich Bachmann gleich zu Beginn der Veranstaltungsreihe programmatisch. Sie macht deutlich, dass sich ihre Vorlesungen grundlegend von herkömmlichen unterscheiden werden, in denen »die Rettungsringe bereit gemacht [sind] – einfühlsame Interpretation, Historismus, Formalismus, sozialistischer Realismus« usw. (KS, 254 f.; W 4, 183 f.). Bachmann formuliert damit ihren grundsätzlichen Einwand gegen eine Form von Wissenschaft, die nur mehr um sich selbst kreist und den Bezug zur Wirklichkeit aus den Augen verloren hat. Was sie von ihrem diskurserprobten Publikum einfordert, ist eine neue Ernsthaftigkeit im Umgang mit der Literatur und ihren Wirkungsmöglichkeiten. Der neopositivistische Begriff der »Scheinfragen« (Świderska 1989, 40), den Bachmann in den Titel ihrer ersten Vorlesung aufnimmt, und die »forciert[e] Vielstimmigkeit« (Wilke 2007, 158) ihrer Vorlesungen weisen dieses Bemühen als ein programmatisches aus. Das Misstrauen, das Bachmann gegenüber Wissenschaft und Theorie formuliert, richtet sich dabei nicht gegen das theoretische Denken an sich, es gilt vielmehr »einem Finalismus, der ihrer Vorstellung von Literatur als Utopie den Weg versperrt« (Bognár 2017, 201).

In der zweiten Vorlesung begründet Bachmann ihre Absage an eine ästhetizistische Kunstausübung und wendet sich – im Anschluss an Roland Barthes, wie Weigel vermutet (Weigel 1984, 64 f.) – dezidiert von jeder Form der Genieästhetik ab. Die ›reinen Kunsthimmel des George-Kreises erscheinen ihr dabei ebenso problematisch wie die l'art pour l'art-Bewegungen des Surrealismus und des Futurismus. Wie schon in der

Buchkritik zu Momberts *Der himmlische Zecher* bestimmt auch hier die gefährliche Nähe des Genies zum ›Herrenmenschen‹ der nationalsozialistischen Ideologie Bachmanns Argumentation. »Halten Sie mich nicht für allzu engstirnig, daß ich darauf beharre, auf Schuldfragen in der Kunst, und daß ich sie derart in den Vordergrund rücke. [...] Ich halte es für durchaus nicht zufällig, daß Gottfried Benn und Ezra Pound [...], daß es für jene beiden Dichter [...] nur ein Schritt war aus dem reinen Kunsthimmel zur Anbiederung mit der Barbarei« (KS, 277; W 4, 206). Dass Bachmann sich der Frage nach dem Zusammenhang von Literatur und Moral ausgerechnet in ihrer zweiten Vorlesung über Gedichte – über jene Gattung also, die gemeinhin als ›apolitisch‹ gilt – zuwendet, ist bedeutsam vor dem Hintergrund von Adornos Diktum, nach Auschwitz könne kein Gedicht mehr geschrieben werden (Adorno 1998, 30). Es macht die Voraussetzung deutlich, unter der die bis zu diesem Zeitpunkt als Lyrikerin in Erscheinung getretene Autorin in den *Frankfurter Vorlesungen* über Literatur spricht: Auch die lyrische Sprache muss sich angesichts dieser Erfahrungen vom Leiden herschreiben und die Lesenden verstören. Kafka zitierend, fordert Bachmann: »Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns. Das glaube ich« (KS, 280; W 4, 211). Im Unterschied zur Literatur vor 1945 aber muss die Leidensgenese von Literatur nun auch als eine ethische Forderung formuliert werden (Wohlleben 2005, 92). Bachmanns Rede vom ›inwendigen Fassungsvermögen‹ (KS, 271 f.; W 4, 200), das sie dem Gedicht zuschreibt, ist einer jener Begriffe, die in den *Frankfurter Vorlesungen* helfen sollen, das schwierige Verhältnis von Wirklichkeit und Literatur genauer zu beschreiben. Gedichte, so heißt es in der zweiten Vorlesung, können nicht übersetzt werden, denn: »Wo sie neue Fassungskraft haben, ist die so inwendig in der jeweiligen Sprache und manifestiert sich nicht auch im Auswendigen, wie in Romanen, in Theaterstücken« (KS, 271 f.; W 4, 200 f.). Die dichterische Sprache erweitert die Möglichkeiten des Menschen, sich anderen, allererst aber sich selbst verständlich zu machen und seine Erfahrungen in Sprache zu übersetzen. In seinen Ausführungen zu den *Frankfurter Vorlesungen*, die ihren Schwerpunkt auf die zweite Vorlesung legen, spricht Larcati von einem »Pathos des Dialogischen« (Larcati 2006, 248), das Bachmann in Orientierung an Celans *Meridian*-Rede (ebd., 208) und in polemischer Abgrenzung zum monologischen Kunstverständnis Gottfried Benns entfaltet (ebd., 223, 230); es findet sich so auch in der Kriegsblindenpreis-Rede. Dabei rückt die zentrale Bedeutung des Dialogi-

schen die häufig missverstandene Auffassung von der ›Hermetik‹ des Bachmannschen Werks in ein anderes Licht. »Gehört aber zur schriftstellerischen Sprache wesentlich die innovative Signatur, aus der allein heraus die Fassungskraft des Wirklichen begründet werden kann, und heißt ferner Innovation [...], dass das Innovative von den überschrittenen Regeln aus nicht verständlich zu machen ist, dann ist die ideale schriftstellerischen Sprache notwendig hermetisch: [...] verbunden mit einem Deutungs imperativ, den erst eine noch zu konstituierende Sprechergemeinschaft einlösen kann« (ebd., 214). Im (Prosa-)Spätwerk kann der inwendigen Bedrängnis allerdings nicht mehr mit ›dem Wort‹ begegnet werden. Nur mehr in einer ›auswendigen Umschreibung‹ kann auf sie verwiesen werden. Dennoch ist die Sprachskepsis des Spätwerks in der Unterscheidung der *Frankfurter Vorlesungen* zwischen der ›inwendigen Sprache‹ der Lyrik und der ›auswendigen Sprache‹ der Prosa vorbereitet.

In ihrer dritten Vorlesung führt Bachmann diese Überlegungen im Hinblick auf die Prosa – ganz überwiegend auf den modernen Roman bezogen – weiter aus. Obgleich sie in den *Frankfurter Vorlesungen* auf einige Theatertexte, insbesondere auf die Becketts, Bezug nimmt, interessiert sie das Drama als eine eigene Gattung offenkundig kaum. Vor dem Hintergrund der Sprachproblematik ist in diesem Zusammenhang allein die Differenz zwischen der Lyrik als dem Sinnbild einer ›anderen Sprache‹ und allen übrigen Gattungen und Textsorten entscheidend. Die dritte Vorlesung widmet Bachmann dem Verhältnis des seiner selbst ungewiss gewordenen Ich zur Geschichte, so wie es sich in der Literatur der Moderne niederschlägt. »Die erste Veränderung, die das Ich erfahren hat, ist, daß es sich nicht mehr *in* der Geschichte aufhält, sondern daß sich neuerdings die Geschichte *im* Ich aufhält. Das heißt: nur so lange das Ich selber unbefragt blieb, solange man ihm zutraute, daß es seine Geschichte zu erzählen verstünde, war auch die Geschichte von ihm garantiert und war es selbst als Person mitgarantiert« (KS, 299; W 4, 230). Die Erzählung *Das dreißigste Jahr* spielt diese Problematik der Ich-Identität durch, wenn sie den grundlegenden Zweifeln an einem zusammenhängenden, mit sich selbst identischen Ich Ausdruck verleiht. Diesen Reflexionen entspricht die rhetorische Gestaltung der *Frankfurter Vorlesungen* insgesamt: »Die Rednerin changiert zwischen der Position des Wir, des Ich und des Schriftstellers. Sie zählt sich also zu denen, die in der Sprache verfangen sind, sie ist diejenige, welche in der Redeposition diese Verfangenheit reflektiert, und sie entfaltet zugleich die

Möglichkeit eines dichterischen Sprachzugangs« (Gutjahr 1993, 303). Die Frage der Geschlechtszugehörigkeit spielt bei der Behandlung der Ich-Problematik in den *Frankfurter Vorlesungen* noch keine Rolle (vgl. von der Lühe 1989, 581). In einigen Erzählungen des Bandes *Das dreißigste Jahr* kommt dieser Frage hingegen bereits ein ganz entscheidendes Gewicht zu, insbesondere in *Ein Schritt nach Gomorrha* und *Undine geht*. Es lässt sich daher vermuten, dass Bachmann die Differenz zwischen weiblichem und männlichem Ich in ihren *poetischen* Texten zwar für darstellungs-würdig hielt, sie zu diesem Zeitpunkt für ihre *poetologischen* Erwägungen jedoch als noch nicht wesentlich erachtete. Erst in den Fragmenten des unvollendeten Franzia-Romans wird Bachmann das (Er-)Finden der männlichen Erzählerfigur ebenso mit der Geschlechter- wie mit der Krankheitsthematik verknüpfen.

Bleibt die Frage nach der Erzählperspektive bis ins Spätwerk hinein virulent, so ist jene nach den spezifisch dichterischen Möglichkeiten der Sprache eher Kennzeichen der frühen poetologischen Arbeiten. Die Überlegungen, die Bachmann in diesem Zusammenhang in den *Frankfurter Vorlesungen* anstellt, belegen den entscheidenden Eindruck, den die Walter Benjamin-Lektüre in ihrem Werk hinterlassen hat. Dies gilt insbesondere für die vierte der *Frankfurter Vorlesungen*, in der Bachmann auf ähnliche Weise wie in ihrem kurzen Text [*Zur Entstehung des Titels „In Apulien“*] über das auratische Strahlen von Namen und Orten in der Literatur spricht. »Weil der Dichtung in Glücksfällen Namen gelungen sind und die Taufe möglich war, ist für Schriftsteller das Namensproblem und die Namensfrage etwas sehr Bewegendes, und zwar nicht nur in bezug auf Gestalten, sondern auch auf Orte, auf Straßen, die auf dieser außerdentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht« (KS, 313; W 4, 239). Entsprechend hatte Benjamin in seinem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* zur Natur des Namens formuliert: »Der Name ist dasjenige, durch das sich nichts mehr, und in dem die Sprache selbst und absolut sich mitteilt. Im Namen ist das geistige Wesen, das sich mitteilt, die Sprache. Wo das geistige Wesen in seiner Mitteilung die Sprache selbst in ihrer absoluten Ganzheit ist, da allein gibt es den Namen, und da gibt es den Namen allein« (Benjamin 1977, 144). Tanja Schmidt (1989) hat im Hinblick auf Bachmanns Spätwerk erstmals auf die Spuren der Benjamin-Lektüre aufmerksam gemacht, die seither bis ins Frühwerk zurückverfolgt worden sind (vgl. Weigel 1999). Als die kunstvol-

le Inszenierung der gegebenen Sprache erhält die Literatur – sinnbildlich in der lyrischen Sprache – für die ›eigentliche Sprache‹ Statthalterfunktion. Hierin knüpft Bachmann wiederum an Adorno an (Świderska 1989; Gutjahr 1993), den sie in der Zeit ihrer Vorlesungsreihe in Frankfurt auch persönlich kennengelernt. Zugleich schlägt sie den Bogen zurück zu ihrer ersten Vorlesung, in der sie auf dem Zusammenhang von Wirklichkeit und Literatur, auf der Veränderbarkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die Literatur so nachdrücklich bestanden hatte. Sie erweitert Adornos gesellschaftspolitisch akzentuierte Rede vom Künstler als dem »Statthalter des gesellschaftlichen Gesamtsubjekts« (Adorno 1958, 194) um eine literarische Dimension. Im Anschluss an Musils ›essayistische Existenz‹ entwickelt sie einen Begriff von Utopie, der in den *Frankfurter Vorlesungen* poetische und poetologische Rede solcherart miteinander verknüpft, dass eine moralische Tendenz im Sinne der Musilschen Utopie der ›induktiven Gesinnung‹ erkennbar wird, »ein um Erkenntnis ringendes Denken; auch die Realität ist nur als eine Richtung zu bezeichnen und nur durch Sprache erreichbar« (Świderska 1989, 41; vgl. Bartsch 1988, 24–31).

Die *Frankfurter Vorlesungen* markieren Bachmanns stärkere Hinwendung zur Prosa; nach 1960 hat Bachmann nur noch wenige Gedichte veröffentlicht. Diese Entscheidung für die Prosa ist verstanden worden als ein Versuch, die Gefahr einer ästhetizistischen Kunstauflösung zu meiden, die in der »zur Perfektion getriebenen lyrischen Sprache« liege (Bürger 1984, 19 f.). Die positiven Beispiele aus der zeitgenössischen Lyrik, die Bachmann gerade in ihrer zweiten Vorlesung gegen einen solchen Ästhetizismus anführt, und ihr eigener Neuansatz im lyrischen Spätwerk (s. Kap. 9) zeigen jedoch, dass diese um Vereindeutigung bemühte Auffassung zu kurz greift. Eine grundsätzliche Abkehr von der utopischen Qualität der lyrischen Sprache findet sich – wie es ihre Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises ein letztes Mal eindrücklich belegt – in Bachmanns poetologischem Werk nicht.

In der Forschung sind die *Frankfurter Vorlesungen* zumeist nicht als ein zusammenhängender Text betrachtet, sondern für die Klärung einzelner Fragestellungen herangezogen worden. Einer solchen Betrachtungsweise erschließen sich jedoch weder der Aufbau und die Rhetorik der *Frankfurter Vorlesungen* – also ihre poetische Qualität – noch ihre Bedeutsamkeit als eigenständiger Beitrag über die Literatur des 20. Jahrhunderts. Irmela von der Lühes (1989) und Ortrud Gutjahrs (1993) Darstellungen hingegen würdigen die

fünf Texte als zusammengehörige und stellen dabei das Moment des Inszenatorischen und Rhetorischen ins Zentrum ihrer Ausführungen. Beide Deutungen lesen die *Frankfurter Vorlesungen* als einen kunstvollen, auf seine eigene Deutungsbedürftigkeit aufmerksam machenden, poetischen Text. Ergänzend sollten Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* jedoch ebenso in ihrer literaturwissenschaftlichen und -didaktischen Qualität gewürdigt werden. Denn sie präsentieren sich allererst nicht als interpretationsbedürftige, sondern als *interpretierende*, erfolgreich um Allgemeinverständlichkeit bemühte Ausführungen zu grundlegenden Fragen der Literaturwissenschaft. Bachmanns *Frankfurter Vorlesungen* bieten damit auch eine beispielhaft betriebene Literaturwissenschaft und -didaxe. Denn Bachmanns Verweigerungshaltung zu Beginn der *Frankfurter Vorlesungen* gilt nicht der Wissenschaft schlechthin, sondern einer sich als ›avanciert‹ verstehenden Wissenschaftspraxis, die nicht nur gern vom ›Tod des Autors‹ spricht, sondern sich auch vorzugsweise mit toten Autoren beschäftigt. Demgegenüber zeigt Bachmann in ihren *Frankfurter Vorlesungen* eine Form der Literaturbetrachtung auf, die auf der ›Lebendigkeit‹ von toten wie lebenden Autoren besteht, auf ihren Erfahrungen, ihrem Leiden und ihren ›Stürzen ins Schweigen‹ – und die sich damit zugleich gegen die zynische Verabschiedung wendet, die in der Rede vom ›Tod des Autors‹ stets mit enthalten ist.

## Literaturkritik der 1960er Jahre

Bachmanns späte literaturkritische Essays über Witold Gombrowicz, Georg Groddeck, Leo Lipski, Sylvia Plath, Thomas Bernhard, Giuseppe Ungaretti und Bertolt Brecht entstehen in der Zeit zwischen Ende 1966 und 1970. Sie bleiben zu Lebzeiten unveröffentlicht, obgleich zwei größere Essays – der über Groddeck anlässlich der Neuauflage seiner Schriften *Das Buch vom Es* (1962), *Psychoanalytische Schriften zur Literatur und Kunst* (1964) und *Psychoanalytische Schriften zur Psychosomatik* (1966) und der über Lipskis Roman *Piotruš* (deutsch 1967) – ursprünglich zur Veröffentlichung vorgesehen waren, aus unbekannten Gründen jedoch nicht fertiggestellt wurden (vgl. Kommentar in KS, 430–449).

In ihren Spätschriften folgt Bachmann dem in *Ein Ort für Zufälle* beschriebenen ›Umweg‹ der Kunst über die Kunstlosigkeit, wenn sie ihre literaturkritischen Betrachtungen immer wieder auf außliterarische Kriterien zulaufen lässt. So formuliert sie etwa in

ihrer Besprechung der *Glasglocke* (deutsch 1968) Sylvia Plaths: »wenn jemand etwas zu erzählen hat und so wenig Zeit hat, darüber nachzudenken, scheint es von selbst zu geraten, und der Dringlichkeit sind alle bloßen Kunstfragen untergeordnet, ohne daß was andres würde als Kunst, und nicht die Schablone des Kunstabenteuers, der Exhibition, des Verrats und des Selbstbetrugs [...]« (KS, 451; vgl. W 4, 359). Und ihre Ausführungen zu Gombrowicz münden in die Feststellung: »[...] – wenn ich denken muß und darf an jemand, dann würde mir zu G. immer einfallen, daß er ein Herz hatte. Er war darum wohl auch ein sehr großer Schriftsteller« (KS, 485; W 4, 330). Diese Kriterien, an denen sich ihre Literaturkritik orientiert, sind in den *Frankfurter Vorlesungen* vorgezeichnet; Bachmann hält auch im Spätwerk an ihnen fest. Sie sind nun jedoch ergänzt um eine Poetologie, die der Krankheitsthematik und dem (Ver-)Schweigen einen zentralen Stellenwert zuschreibt. Ebenso wie Bachmann sich in ihren frühen Radioessays mit Autorinnen und Autoren auseinandersetzt, die um ihre eigenen poetologischen Fragen nach Utopie und Sprache kreisen, so handeln die Werke, die sie in ihren letzten Jahren bespricht, von Krankheit und Mord – oder sie werden von ihr zumindest darauf ›hingelesen‹. So erkennt sie etwa in Giuseppe Verdis Oper *Otello* (1887), wie schon der Komponist selbst, nicht Othello, sondern Jago als die zentrale Figur – und zwar einen Jago, der mit Franzas Mann, dem sadistischen Psychiater Leo Jordan, viel gemein hat: »[...] die anderen sind die Menschen, unzulänglich, mitleiderregend, krank, dumm, blind, aber Jago ist erhaben <in> seiner Furchtbarkeit, er versucht die andren zutod« (KS, 407; W 4, 345).

Bachmanns im Frühjahr 1970 (Weigel 1999, 454; KS, 629) niedergelegte Erinnerungen an den polnischen Dichter Witold Gombrowicz beschreiben die Qualität eines sprachlosen Einverständnisses, das sich gemeinschaftlich den unaussprechlichen Zumutungen der alltagssprachlichen Umwelt entgegensezt (vgl. KS, 482; W 4, 327). Die beiden Autoren lernen sich als Stipendiaten der Ford Foundation im Frühjahr 1963 in Berlin kennen und freunden sich an. Persönliche Dinge kommen jedoch zwischen ihnen nicht zur Sprache. Nur im wortlosen Gelächter geben sie sich in ihrem Verlorenein und mit ihren ›Krankheiten‹ einander zu erkennen. »[...] am Ende sagte er, wir, Sie und ich und die andren, wir werden hier einen kollektiven Selbstmord begehen, und den wird die arme Ford Foundation auch noch bezahlen müssen. Darüber haben wir länger geredet und gelacht, aber es war

<nichts> zum Lachen dabei, denn im Grund wußten wir beide, daß wir es vielleicht tun würden. Wenn auch nicht mehr auf Kosten der Ford Foundation« (KS, 482 f.; W 4, 327 f.). Bachmann zeichnet Gombrowicz als einen Menschen, dessen bewusster Wille zur Zerstörung gegen eine ›tiefer liegende‹, unbewusste Güte machtlos ist. Damit rückt sie ihn in die Nähe der Musilschen Heiligen, so wie Ulrichs Schwester Agathe sie einst charakterisiert hatte (Musil 1978, 744).

Bachmanns 1967 ursprünglich für den *Spiegel* vorgesehene Rezension der Schriften Georg Groddecks (KS, 614–616) konkretisiert und erläutert ihr neu erwachtes Interesse an jenem Unbewussten, das sich nicht alltagssprachlich artikuliert, sondern das sich in Gesten und körperlichen Symptomen äußert. Den »Vorläufer der Psychosomatik« (KS, 431; W 4, 347) charakterisiert sie dabei im Unterschied zu dem begrifflich klareren und theoretisch überlegenen Sigmund Freud als einen zwar widersprüchlichen und gelegentlich diffusen, in seinem Grundgedanken jedoch überzeugend(er)en Wissenschaftler. »Groddecks erste und kühnste Vermutung hat sich als richtig erwiesen, es gibt keine Krankheit, die nicht vom Kranken produziert wird, auch kein Beinbruch, kein Nierenstein. Es ist eine Produktion wie eine künstlerische, und die Krankheit bedeutet etwas. [...] Sie sagt das, was der Kranke nicht versteht, obwohl sie sein eigens-ter Ausdruck ist [...]« (KS, 433; W 4, 351). In den Schriften Groddecks trifft Bachmann auf Überlegungen, wie sie sie auch in ihrem Romanentwurf *Das Buch Franza* entwickelt: Die eigene Körpersprache kann von der kranken Franza selbst nicht ›gelesen‹ werden, und der weibliche Körper wird zum Symptom einer umfassenden gesellschaftlichen Störung. Den Groddeckischen Gedanken dagegen, dass die Hervorbringung der Krankheit der Produktion eines Kunstwerks gleichkommt, greift Bachmann in einer ihrer späten und dem Andenken Groddecks gewidmeten Erzählung wieder auf: In *Ihr glücklichen Augen* weigert sich die Protagonistin Miranda, eine Brille zu tragen, und malt sich stattdessen lieber die hässliche Wirklichkeit zu einem ›schönen‹ Bild um.

Mit den Begriffen der Selektion und der Klassifizierung wählt Bachmann zur Beschreibung der Freudschen Verdienste um die Psychoanalyse Formulierungen, die an den nationalsozialistischen Sprachgebrauch angelehnt sind. »Groddeck hatte es nicht mit ›Nerven-krankheiten‹ zu tun, die Freud selektiert und klassifi-ziert, und mit der Schaffung der Neurosenlehre und seiner Analyse, er war ein gewöhnlicher Arzt [...]« (KS, 433; W 4, 350). Das Freudsche Verfahren, so legt es die

von Bachmann verwendete Terminologie nahe, eröffnet die Möglichkeit einer ›faschistischen‹ Ausübung der ärztlichen Tätigkeit – wie etwa Leo Jordan sie im *Buch Franza* praktiziert. Im Unterschied dazu wird Groddeck als ein Mensch beschrieben, der 1933 aufgrund seines Engagements gegen die Judenvernichtung Deutschland verlassen musste (zur Korrektur dieser Einschätzung s. Kommentar in KS, 757 f.).

Bachmanns Rezension des Romans *Piotruš* von Leo Lipski aus dem Frühsommer 1967 kontrastiert entschieden mit den Vorwürfen, insbesondere dem der Pornographie, die gegen den Roman erhoben wurden und gegen die Bachmann ihn in Schutz nimmt. Sie liest den Roman als ein Dokument des Leidens nach Auschwitz. Damit fließen zentrale Themen des Bachmannschen Spätwerks, sowohl die Frage nach den Erscheinungsformen dieses Leidens wie auch die Frage nach seinen Darstellungsmöglichkeiten im beredten Verschweigen, in die Besprechung ein. Der Schwerpunkt der Ausführungen liegt zunächst auf der Sprachproblematik, auf der Frage, wie das »Maximum an Exil« auszudrücken ist, das dem Protagonisten des Romans – einem Krüppel, der Auschwitz überlebt hat und nun in Israel nicht heimisch werden kann – widerfährt. Nun verlagert sich der Fokus auf die Auseinandersetzung mit der persönlichen Betroffenheit der Rezensentin beim Lesen. Die Frage nach der literarischen Qualität tritt dabei in den Hintergrund: »Ob es ein gutes Buch ist. Ich weiß es nicht mehr« (KS, 442). Lipskis Roman wird charakterisiert als ein »Untergangsbuch, nicht weil dort etwas untergeht, sondern weil in einzelnen etwas untergeht, was die andren noch eine Weile betreiben, Leben, Politik, Lieben, Essen, Schlafen« (KS, 443; W 4, 355). Schließlich führt die Rezension ihre Überlegungen zusammen, wenn sie den Roman als ein »Niemandenlandbuch« (KS, 446) bezeichnet, dessen »privates Golgatha« (KS, 447) exemplarisch das Leiden nach Auschwitz beschreibt.

Die Besprechung des Romans *Die Glasglocke* von Sylvia Plath entsteht nach der Veröffentlichung der ersten deutschen Übersetzung Anfang 1969. Aufschlussreich ist insbesondere die Definition des Autobiographischen, die Bachmann hier vornimmt – und die bereits vorausweist auf ihre eigene Konzeption eines autobiographischen Schreibens, wie sie es in ihrer »geistigen Autobiographie« (GuI, 73), dem zu dieser Zeit noch nicht beendeten Roman *Malina*, vorführt. *Die Glasglocke* sei, so schreibt Bachmann, »autobiographisch in dem Sinn, in dem die geistige Figur einer denkenden, zerfallenden, geschlagenen und zerstörten

Kreatur einzig interessant und mitreißend an einem anderen sein kann« (KS, 450; W 4, 358). Wieder handelt es sich um ein Buch von der »Hölle« (KS, 452; W 4, 359), wieder um einen Krankenbericht. Ist auch die Krankheit mit Groddeck als eine künstlerische Produktion des Kranken zu verstehen, so röhmt Bachmann an Plaths Roman die genaue Beschreibung der schrecklichen Wirklichkeit des Krankseins. »Nichts ist poetisch an Krankheit, und die großen Kranken von Dostojewski bis Sylvia Plath wissen es, die Krankheit ist das schlechthin Entsetzliche, es ist etwas mit tödlichem Ausgang« (KS, 451; W 4, 359).

Das überlieferte Material zum Werk Thomas Bernhards entstand nach dem Erscheinen von *Watten. Ein Nachlaß* 1969 und besteht aus zumeist kurzen, nicht mehr als eine Seite umfassenden Entwürfen. Der Belanglosigkeit der Bernhardschen Gedichte (KS, 453) stellt Bachmann seine Prosa gegenüber, die sich nicht in »Buchstabenexperimenten« (KS, 455; W 4, 361) verliere, sondern die den Wörtern ihre Bedeutung zurückgebe und das nicht Darstellbare umkreise. Bernhards Prosastücke, schreibt Bachmann, »sind von einer so fürchterlichen Eindringlichkeit, so kongruent, und mehr noch mit dem, was nicht mehr darstellbar ist – in dessen Sog es geschrieben wird. Diese Prosa ist so wenig pathologisch, von solcher Genauigkeit und Beherrschtheit <...>« (KS, 453). Neben großen poetologischen Übereinstimmungen, wie sie in der Rezension zum Ausdruck kommen, lässt sich eine Vielfalt von literarischen Korrespondenzen zwischen den Werken Bernhards und Bachmanns nachweisen (vgl. Hoell 2000).

Von Bachmanns Berichten über ihre Begegnungen mit Giuseppe Ungaretti, dessen Gedichte sie ins Deutsche übertragen hatte, entsteht der erste Teil zwischen November 1966 und vor Anfang 1969, den zweiten Teil schreibt Bachmann in der Zeit nach Ungarettis Tod im Juni 1970. Sein Werk, über das sich Bachmann bereits 1961 in einem Nachwort zu ihren Übersetzungen geäußert hatte, steht nun nur vermeintlich nicht mehr im Zentrum ihrer Erinnerungen. Bachmann berichtet von einem Tag, den sie, von Schmerzen gequält, in der schützenden Obhut Ungarettis verbringt. Am Ende dieses Zusammenseins gibt er ihr vier Glücksbringer mit auf den Weg, die sie nur deshalb annehmen kann, weil sie gerade nicht als eine unmittelbare Hilfeleistung gemeint sind. Denn wichtiger als anderen zu helfen, so meint Bachmann, sei es Ungaretti immer gewesen, »einen Satz zu schreiben oder Blakes Hölle zu beschreiben« (KS, 471). Doch, so formuliert sie: »Wie die Glücksbringer umstehen dann die Sätze jemand, und

das ist Hilfe« (ebd.). Wieder erweist sich als das Zentrum auch dieses ›Erlebnisberichts‹ das Leiden. Zwar kann von ihm nicht gesprochen werden, doch die Sätze ›umstehen‹ es ebenso hilfreich und möglicherweise trostspendend wie die Glücksbringer Ungarettis den leidenden Menschen.

Im Jahr 1969 plant Bachmann, eine Anthologie mit Gedichten Brechts herauszugeben, zu diesem Anlass verfasst sie den Text [*Bertolt Brecht: Vorwort zu einer Gedichtanthologie*]. Gegen Brechts in seinen theatertheoretischen Schriften immer wieder erhobene Forderung, dass das Theater in ein unterhaltsames Raucherzimmer umzuwandeln sei – in dem sozusagen nur ganz ›nebenbei‹ gelernt werde –, verbannt Bachmann den didaktischen Brecht zwar nicht in die Schule und in die Schullektüre, weist sein ›Raucherzimmer‹ jedoch als ein zur ›schulischen Anstalt‹ umfunktioniertes Theater aus. Nicht dieser Brecht aber, sondern der andere, der Brecht ohne den belehrenden ›Brecht-Ton‹ (W 4, 365; vgl. KS, 458), der Verfasser einiger ausgewählter Gedichte, ist der von ihr bevorzugte. Denn anders als der didaktische Brecht lässt dieser sich weder als sozialistischer Staatsdichter ideologisch funktionalisieren, noch kann er für die privaten Zwecke schöngestigter Erbauung genutzt werden. Damit aber erfüllt er die Voraussetzungen eines einsamen Dichtertums, das sich allein in den ›Werken selbst‹ und nur dem Einzelnen mitteilt. »Ich glaube, er hat kein Publikum. Er ist so fremd wie Hölderlin, und sein Pathos, das von mir bewunderte Pathos, den großen Ton, versteht es auch nicht. Sieh jene Kraniche, und wer es hinwegfege wird, der Wind« (KS, 459 f.; W 4, 366 f.). Die Qualität des Pathos, so entwickelt Bachmann hier noch einmal einen ihrer poetologischen Grundgedanken, liegt darin, dass es in seiner sprachlichen Gestalt die Herkunft des Werks aus der Leid erfahrung zu erkennen gibt, zugleich aber mit seinem ›großen Ton‹ über die sprachliche Kraft verfügt, jenseits der alltäglichen Phrasen seine Worte zu setzen.

Anfang 1969 entstehen außerdem eine Reihe kleinerer Entwürfe zur französischen und italienischen Literatur. In ihnen dokumentiert sich Bachmanns Selbstverständnis als eine Vermittlerin zwischen den Literaturen. In ihnen zeigt sich zudem ihre innige Vertrautheit mit beiden Sprachen, die sich nicht zuletzt in Auseinandersetzungen mit missglückten Übersetzungen artikuliert. Unter den [*Reflexionen zu Barbey d'Aurevilly, Lafayette und Flaubert*] finden sich scharfe Kritiken an verfälschenden Übersetzungen, vor allem im Zusammenhang mit einer misslungenen, grob den Ton verfehlenden Übersetzung von

Barbey d'Aurevillys Erzählungen *Les diaboliques* (deutsch *Die Teuflischen*, 1907), aus denen sie auch in ihren Vorrede-Entwürfen zum Buch *Franza* zitiert. In diesem Sinne wird auch ein Vorwort zu einer Übertragung der *Princesse de Clèves* von Madame de Lafayette vernichtend kritisiert, um dagegen jedoch die Meisterschaft des Werks umso heller erstrahlen zu lassen. Bachmann hebt in ihrem Entwurf zu einer Rezension vor allem die in diesem Werk zentrale, und, wie sie betont, immer noch gültige Bedeutung des Klatsches hervor, der hier alles zerstöre, selbst die Liebe: »zum Beispiel scheitern die beiden Liebenden, nein, allesamt, an dem Tratsch, er ist sogar das Um und Auf, das Verheerende schlechthin, die Zerstörung der Liebe, die Zerstörung der Ehe sind einzig und allein dem Klatsch zuzuschreiben« (KS, 463 f.). Dieser Gedanke findet sich in den *Todesarten*-Fragmenten Bachmanns wieder, insbesondere im Goldmann-Fragment. Ebenfalls an das Goldmann-Fragment erinnert die Kritik an Flauberts *L'Éducation sentimentale* (1869), ein Werk, von dem Bachmann bekennt, dass sie zu ihm keinen rechten Zugang finde. Vor allem moniert sie »die Beschreibung von Freunden, eine Unhöflichkeit des Herzens« (KS, 465). In ihren [Reflexionen über die Beziehung zwischen italienischer und deutscher Literatur] charakterisiert Bachmann das Verhältnis der beiden Literaturen – im Unterschied zum deutschen Interesse am italienischen Film, namentlich an den Arbeiten Paolo Pasolinis – als das eines wechselseitigen Desinteresses. »Das Gähnen zwischen den beiden Literaturen ist gewiß kaum begreifbar, aber es ist unleugbar da [...]« (KS, 466). Als engagierte Vermittlerin zwischen den Literaturen nutzt Bachmann zugleich die Gelegenheit, Autorinnen und Autoren vorzustellen, die für ihr Schreiben wichtig sind: Giuseppe Ungaretti, Elsa Morante und Giorgio Manganelli (KS, 467).

## Quellen

- Adorno, Theodor W.: Der Artist als Statthalter. In: Ders.: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a. M. 1958, 175–195.
- Adorno, Theodor W.: *Kulturkritik und Gesellschaft I* (= Gesammelte Schriften, Bd. 10.1). Hg. von Rolf Tiedemann. Darmstadt 1998.
- Benjamin, Walter: Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. II.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a. M. 1977, 140–157.
- Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Hg. von Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg 1978.
- Rimbaud, Arthur: *Das poetische Werk*. Aus dem Französischen von Hans Therre und Rainer G. Schmidt. München 1988.

## Literatur

- Agnese, Barbara: *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*. Wien 1996.
- Bannasch, Bettina: *Von vorletzten Dingen. Schreiben nach »Malina«: Ingeborg Bachmanns »Simultan«-Erzählungen*. Würzburg 1997.
- Bartsch, Kurt: »Ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen.« Zur Bedeutung Musils für Ingeborg Bachmanns Literaturauffassung. In: Uwe Baur/Elisabeth Castex (Hg.): *Robert Musil. Untersuchungen*. Königstein, Ts. 1980, 162–169.
- Bartsch, Kurt: *Ingeborg Bachmann*. Stuttgart 1988.
- Bognár, Zsuzsa: Ingeborg Bachmann: Poetologie im Essay. In: Dies.: »als Mischprodukt verrufen«. *Der literarische Essay der Moderne*. Wien 2017, 177–202.
- Briegleb, Klaus: Ingeborg Bachmann, Paul Celan. Ihr (Nicht-)Ort in der Gruppe 47 (1952–1964/65). Eine Skizze. In: Bernhard Böschenstein/Sigrid Weigel (Hg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Vierzehn Beiträge*. Frankfurt a. M. 1997, 29–81.
- Bürger, Christa: Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne. In: *Text + Kritik*, Sonderband *Ingeborg Bachmann*, Gastredaktion Sigrid Weigel (1984), 7–27.
- Gutjahr, Ortrud: Rhetorik und Literatur. Ingeborg Bachmanns Poetik-Entwurf. In: Dirk Götsche/Hubert Ohl (Hg.): *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*. Würzburg 1993, 299–314.
- Hoell, Joachim: *Mythenreiche Vorstellungswelt und ererbter Alpträum. Ingeborg Bachmann und Thomas Bernhard*. Berlin 2000.
- Hoell, Joachim: *Ingeborg Bachmann*. München 2001.
- Höller, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum »Todesarten«-Zyklus*. Frankfurt a. M. 1987.
- Kaiser, Gerhart R.: Kunst nach Auschwitz oder »Positivist und Mystiker«. Ingeborg Bachmann als Leserin Prousts. In: Dirk Götsche/Hubert Ohl (Hg.): *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*. Würzburg 1993, 329–352.
- Larcati, Arturo: *Ingeborg Bachmanns Poetik*. Darmstadt 2006.
- Lützeler, Paul Michael: Einleitung: Poetikvorlesungen und Postmoderne. In: Ders. (Hg.): *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Frankfurt a. M. 1994, 7–19.
- Maye, Harun: Stimmen hören. Bachmanns Medienpoetik. In: Oliver Simons/Elisabeth Wagner (Hg.): *Bachmanns Medien*. Berlin 2008, 162–174.
- Mechtenberg, Theo: *Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns*. Stuttgart 1978.
- Pekar, Thomas: *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*. München 1989.
- Rußegger, Arno: Halbe Sätze. Ein Vergleich literarischer Verfahrensweisen bei Robert Musil und Ingeborg Bachmann. In: Dirk Götsche/Hubert Ohl (Hg.): *Ingeborg Bachmann – Neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991*. Würzburg 1993, 315–327.

- Schlosser, Horst Dieter: Schriftsteller als Vermittler. In: Ders./Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann et al. und andere Beiträge zu den Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1988, 295–300.
- Schmidt, Tanja: Beraubung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann [1986]. In: Christine Koschel/Inge von Weidenbaum (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmanns*. München/Zürich 1989, 479–502.
- Świderska, Małgorzata: *Die Vereinbarkeit des Unvereinbaren. Ingeborg Bachmann als Essayistin*. Tübingen 1989.
- Viebrock, Helmut: Dichter auf dem Lehrstuhl. In: Horst Dieter Schlosser/Hans Dieter Zimmermann (Hg.): *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann et al. und andere Beiträge zu den Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt a. M. 1988, 288–294.
- von der Lühe, Irmela: »Ich ohne Gewähr«. Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik [1982]. In:
- Christine Koschel/Inge von Weidenbaum (Hg.): *Kein objektives Urteil – nur ein lebendiges. Texte zum Werk Ingeborg Bachmanns*. München/Zürich 1989, 569–599.
- Weigel, Sigrid: »Ein Ende mit der Schrift. Ein anderer Anfang«. Zur Entwicklung von Ingeborg Bachmanns Schreibweise. In: *Text + Kritik*, Sonderband *Ingeborg Bachmann*, Gastredaktion Sigrid Weigel (1984), 58–92.
- Weigel, Sigrid: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*. Wien 1999.
- Wilke, Tobias: Auftrittsweisen der Stimme. Polyphonie und/als Poetologie bei Ingeborg Bachmann. In: Barbara Hahn (Hg.): *Im Nachvollzug des Geschriebenseins. Theorie der Literatur nach 1945*. Würzburg 2007, 147–160.
- Wohlleben Doren: *Schwindel der Wahrheit. Ethik und Ästhetik der Lüge in Poetik-Vorlesungen und Romanen der Gegenwart. Ingeborg Bachmann, Reinhard Baumgart, Peter Bichsel, Sten Nadolny, Christoph Ransmayr, W. G. Sebald, Jans-Ulrich Treichel*. Freiburg i. Br. 2005.

Bettina Bannasch