

### 7.3. 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 Adorno und Musil entwickelten Auffassung des Essays einhergeht. Zeugt die abschließende Zusammenfassung ihrer Dissertation von der grundlegenden Kritik an dem Versuch, die Unzulänglichkeit wissenschaftlicher Begrifflichkeit mit ›Intuition‹ überbieten zu wollen (Bartsch 1988, S. 19), so dokumentiert Bachmanns Auseinandersetzung mit den Schriften 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, S. 6ff.). »In Wahrheit«, so heißt es bei Adorno, »sind alle Begriffe implizit schon konkretisiert durch die Sprache, in der sie stehen. Mit solchen Bedeutungen hebt der Essay an und treibt sie, selbst wesentlich Sprache, weiter; er möchte dieser in ihrem Verhältnis zu den Begriffen helfen, sie reflektierend so nehmen, wie sie bewußtlos in der Sprache schon genannt sind.« (Adorno 1958, S. 27) 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.« (ebd., S. 25) Dieser sprachphilosophische Ansatz Adornos und seine Betonung der utopischen Qualität des Essays bestimmen Bachmanns Auffassung maßgeblich. Ihre Bezugnahme auf das Utopieverständnis anderer Autoren – insbesondere auf Bloch, der in diesem Zusammenhang diskutiert worden ist (Mechtenberg 1978, S. 17f.; dagegen Bartsch 1988, S. 24f.) – tritt ohne Zweifel hinter die Bedeutsamkeit Adornos zurück; zum Beschluß ihrer dritten Vorlesung stellt Bachmann Adorno mit der ihm entlehnten Formulierung von der Literatur als dem »Platzhalter« der menschlichen Stimme (W 4, 237; Adorno, S. 175) ausdrücklich heraus (Gutjahr 1993, S. 308).

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, S. 24ff.), 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 Gedanken annimmt« (Musil, S. 247). Bachmann teilt die hier von Musil formulierte Auffassung, daß Leben und Werk eng aufeinander zu beziehen sind, und hält jenseits aller Schwerpunktverlagerungen, die sie in ihren literaturkritischen und poetologischen Arbeiten im Laufe der Jahre vornimmt, daran fest. 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 in einem Gespräch den Roman *Malina* als ihre eigene »geistige, imaginäre Autobiographie« (GuI, 73) ausgewiesen hatte.

#### Literaturkritik der 1950er Jahre

Die beiden in der Werkausgabe veröffentlichten Buchbesprechungen (zwei weitere siehe Bareiss/Ohloff 1978, S. 18, 19), die Bachmann im Januar 1952 und 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, die von dem Wissen um Auschwitz unberührt scheinen – und Werke, die diesen Lebenshaltungen Ausdruck verleihen –, kennzeichnet Bachmann als von ihrer Zeit überholt.

In einer Rezension von José Orabuena's *Kindheit in Cordoba* 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. Sie ist es, die sich im Text nie-

derschlagen muß; die Geste behaglichen Zurücklehns dagegen, wie Orabuena sie vorführt, erscheint deplaziert. »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 das Wort ›Behagen‹ überhaupt aus unserem Vokabular gestrichen worden ist.« (W 4, 311)

Als nicht weniger zeitgemäß charakterisiert Bachmann die Neuauflage der Dichtungen Alfred Momberts aus einer Anthologie mit dem Titel *Der himmlische Zeher* (1909). Das Zeitgemäße des wiederaufgelegten Werks erläutert Bachmann in zweierlei Hinsicht: 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 ...« (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 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 Gro-

teske. »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 grauerregend, nicht weniger feindselig als alle anderen Welten, die Kafkas magische Phantasie je ersann.« (W 4, 316f.) 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 utopischen 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.« (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 nicht nur im Hinblick auf Musils Geschwisterpaar, sondern auch in ihrem Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* und in der Rede zur Verleihung des Kriegsblindenpreises – 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, S. 203) 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), 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 (W 4, 101). Es kommt Bachmann in ihrer Deutung des Romans darauf an, die ›Moral vor aller Moral‹, die von den Liebenden erfahren wird, bei Musil mit der gesellschaftlichen Moral vermittelt zu finden. »Wir haben«, so zitiert sie Musil, »nicht zuviel Verstand und zu wenig Seele, sondern wir haben zu wenig Verstand in den Fragen der Seele.« (W 4, 95)

Bachmanns Auseinandersetzung mit dem Werk Robert Musils, von der auch die zwischen 1955 und 1958 entstandenen Rundfunkbearbeitungen zweier seiner Dramen zeugt – *Die Schwärmer* und *Vinzenz und die Freundin bedeutender Männer* (vgl. W 4, 406) –, schlägt sich in einer Fülle von impliziten Verweisen und expliziten Zitaten nieder. Sie durchziehen das gesamte Werk Bachmanns 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, S. 209) bis hin zur Konzeption des Geschwisterpaares Franza und Martin in *Das Buch Franza* (Bannasch 1995, S. 164f.) und zur aufgespaltenen Erzählerposition in ein Ich und einen ›unverständigen‹ Malina in *Malina* (Rufegger, S. 324f.). Wie Musil so bestimmt auch Bachmann ihren Utopiebegriff als einen immer wieder neu herzustellen ›Richtungsbegriff‹. »Dieses utopische Richtungnehmen ist für Bachmann eine, ja die entscheidende Funktion von Literatur.« (Bartsch 1988, S. 29) Barbara Agnese 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 verwies. So etwa die Formulierung vom »lebendigen Urteil«, das dem »objektiven« gegenübergestellt wird (W 4, 259), von der schlechten Sprache des Lebens, die gegen die der Literatur ausgespielt wird (W 4, 268), bis hin zur utopischen Existenz des Schreibenden (Agnese 1996, S. 105f.).

Bachmanns auf den Spuren von Wittgenstein und Musil unternommene Suche nach einer Metaphysik, die den »Heiligen mit und ohne Religion« (Musil, S. 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: Es entsteht die Vita einer modernen Heiligen. Bachmann schildert Weils soziales und – daraus resultierend – politisches Engagement als hervorgegangen aus einer Anteilnahme, die keine Grenze zwischen dem Leiden anderer und dem eigenen 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« (W 4, 155). Umgekehrt – und Bachmann zitiert auch diese Passage – 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« (W 4, 149) erfahren zu können. Die Heilsamkeit dieses Unglücks liegt, so erläutert Bachmann, 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 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.« (W 4, 147) Unter Bezugnahme auf Weils Formulierung von den Menschen, die »Poesie wie Brot« benötigen (W 4, 143), wählt Bachmann in der Schlußpassage der ersten *Frankfurter Vorlesung* das Bild des Schlafers, 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 rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen.« (W 4, 197f.)

Wenn Bachmann auch die besonders ausführliche Nennung der biographischen Daten Simone Weils in ihrem Radioessay als ein Mittel verteidigt, der Legendenbildung um Weils Person entgegenzutreten, so läßt sich doch zugleich unschwer erkennen, daß sie selbst mit ihrem Essay eine Stilisierung vornimmt. In der Gestaltung ihrer späten Frauenfiguren greift Bachmann auf dieses frühe »Frauenbild« zurück. Die Protagonistin des Franza-Fragments, das Ich in *Malina* und Miranda in der Erzählung *Ihr glücklichen Augen* sind ebenso wie die Simone Weil des Radioessays 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 Leben, 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]« (W 4, 129) zuwenden und an der Unbedingtheit seines Denkens und der mit seinem Denken unauflöslich verschränkten Lebensführung zugrundegehen.

Bachmanns Proust-Lektüre, die sie in ihrem Radioessay *Die Welt Marcel Prousts – Einblicke in ein Pandämonium* vom 13. Mai 1958 vorstellt, erzählt die Handlung des Romans *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* als eine neuartige Darstellung von Liebe und ihrer »Kristallisation« (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 am Ende des Radioessays 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« (W 4, 180), doch sie schließt mit der Zitation einer Auferstehungsszene, in der »Bücher wie Engel mit entfalteten Flügeln« als ein »Symbol der Auferstehung« ihres Autors erscheinen (ebd.). »Es sollte deutlich geworden sein,« so konstatiert Weigel, »daß die Klammer von Bachmanns Proust-Lektüre durch den Zusammenhang zwischen dem »grausamen Gesetz der Liebe« und dem »grausamen Gesetz der Kunst« gebildet wird und daß es genau dieser Zusammenhang ist, der den Kern ihrer Affinität zu Prousts *opus magnum* darstellt. Wird dieser Zusammenhang in der Erzählung *Undine geht* in einer mythischen Figur verkörpert, so ist er in *Malina* konstitutiv für die Erzählkomposition des Romans.« (Weigel 1999, S. 211f.) Die Klammer der Leidensgenese, in die Weigel das Bachmannsche Gesamtwerk solcherart einspannt, zeigt eine wichtige Kontinuität der Bachmannschen Poetologie auf. Sie vernachlässigt allerdings die Schwerpunktverlagerung, welche in der Bucherpreisrede 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. Kaiser relativiert den zentralen Stellenwert, den Weigel dem Proust-Essay zumißt, 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 glücklich erlebten Momente beschränkt, entgehe ihr die eigentliche Qualität des Proustschen Mystikverständnisses, die mystische Qualität der »*mémoire involontaire*« (Kaiser 1993, S. 333).

Bachmanns kurze essayistische Arbeiten – zum

Teil nicht länger als ein bis zwei Seiten – spielen. Themen durch, die sie in ihren größeren Texten wieder aufnimmt und können daher hier 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« (W 4, 303f.). 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 Bachmanns 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« (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).

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, S. 55). Der unvollendet gebliebene Text, den sie daraufhin verfaßt, 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 in ihrem Text eigens erwähnten Hörspiel *Träume* scharf als ein »reaktionärer Schriftsteller« angegriffen worden war – zeigt jedoch, daß Bachmann 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 (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 Kriegsblindenpreisrede und in der Rede zur Verleihung des Anton-Wildgans-Preises vorstellt: Die »unstillbare Liebe« des Textes ist allein auf den Leser gerichtet (W 4, 307) und entzieht sich jedem Versuch einer gesellschaftspolitischen Funktionalisierung. Anders als in ihren beiden Preisreden beschreibt Bachmann das Verhältnis von Text und Leser hier allerdings nicht im Hinblick auf die Rolle der Vermittlertätigkeit, die dem Autor dabei zukommt, sondern im Hinblick auf den Leser.

### 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 Kriegsblindenpreisrede 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. Um diese Vermittlertätigkeit des Schriftstellers zu beschreiben, 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 wahrgenom-

men 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.« (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 ihr Publikum mit ihrer poetologischen Konzeption eines erkenntnisthaften Sehens, das sie der die Wahrheit verstellenden, phrasenhaften Alltagssprache entgegenhält.

Macht Bachmann im Zusammenhang mit der Metaphorik des Sehens Anleihen bei dem »Seher«-Brief Rimbauds aus dem Jahr 1872, 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, S. 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, wenn sie von dem Wunsch des Menschen spricht, sehend zu werden. In ihrer Beschreibung der schriftstellerischen Tätigkeit wählt Bachmann 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 Verkümmierungen, die Hoffnungen ...?« (W 4, 276) Zwar ist es, wie Bachmann deutlich macht, der unbedingte Wunsch des Dichters, zu wirken und seine Leser zu erreichen. Dieser Wunsch aber kann, so entwickelt es bereits ihr *Gedicht an den Leser*, nur vermittelt 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 herausgehobene einsame Arbeitsweise des Dichters – und deren Nähe zum außergesellschaftlichen ›andern Zu-

stand« –, die ihn in besonderer Weise zu seiner Vermittlertätigkeit 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 Blindenpreisrede 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 Worten« die Phrasenhaftigkeit der Alltagssprache zu zerschreiben (W 4, 296f.). 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 Kriegsblindenpreisrede 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 (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 dem Artikel »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, S. 288). Ingeborg Bachmann, die als erste Dozentin nach Frankfurt berufen wird, versucht diesen Anforderungen gerecht zu werden (Schlosser, S. 296ff.) und setzt zugleich Maßstäbe für die nachfolgenden Autorinnen und Autoren. »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.« (Lützel, S. 8f.)

Dem Ausschreibungstext zunächst scheinbar zuwiderlaufend, setzt Bachmann sich in ihren *Frankfurter Vorlesungen* allerdings nicht mit zeitgenössischen Autoren, sondern mit kanonisierten Autoren der klassischen Moderne auseinander. Sie greift insbesondere ihre in den Radioessays 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. Mit ihrer Zurückhaltung im Hinblick auf die übrigen Gattungen einerseits und den beispielhaften Zitationen in der Lyrik-Vorlesung andererseits versucht sie, so ist anzunehmen, selbst zur Kanonisierung von ihr geschätzter 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 Inter-

pretation, Historismus, Formalismus, sozialistischer Realismus« usw. (W 4, 183f.). Bachmann formuliert mit dieser Verweigerung den 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, dem die Rede über Wirklichkeit, Erfahrung, Schuld und Moral im Zusammenhang mit Literatur zunächst naiv erscheinen muß, ist eine neue Ernsthaftigkeit im Umgang mit der Literatur und ihren Wirkungsmöglichkeiten. Der neopositivistische Begriff der »Scheinfragen« (Swiderska 1989, S. 40), den Bachmann in den Titel ihrer ersten Vorlesung aufnimmt, weist dieses Bemühen als ein programmatisches aus.

In der zweiten Vorlesung begründet Bachmann ihre Absage an eine ästhetizistische Kunstausbildung und wendet sich – im Anschluß an Roland Barthes, wie Weigel vermutet (Weigel 1984, S. 64f.) – 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 Anbietung mit der Barbarei.« (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, S. 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.« (W 4, 211) Im Unterschied zur Literatur vor 1945 aber muß die Leidensgenese von Literatur nun auch als eine ethische Forderung formuliert werden.

Bachmanns Rede vom »inwendigen Fassungsvermögen« (W 4, 200), das sie dem Gedicht in ihrer zweiten Vorlesung 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.« (W 4, 200f.) Die dichterische Sprache erweitert die Möglichkeiten des Menschen, sich anderen, allererst aber sich selbst verständlich zu machen und seine Erfahrungen in Sprache zu übersetzen. Im (Prosa-) Spätwerk kann dieser inwendigen Bedrängnis allerdings nicht mehr – wie noch in den *Frankfurter Vorlesungen* und in den ein Jahr danach veröffentlichten Erzählungen *Das dreißigste Jahr* – mit »dem Wort« begegnet werden. Nur mehr in einer »auswendigen Umschreibung« kann auf sie verwiesen werden. Daß jedoch neben dem Glauben an die »andere Sprache«, wie sie noch den ersten Erzählband auszeichnet, bereits die Sprachskepsis des Spätwerks vorbereitet ist, dafür spricht die hier schon vorgenommenene Unterscheidung zwischen der »inwendigen Sprache« der Lyrik und der »auswendigen Sprache« der Prosa. In ihrer dritten Vorlesung führt Bachmann diese Überlegungen im Hinblick auf die Prosa – und hier: ganz überwiegend auf den modernen Roman als Inbegriff des Prosatextes 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.« (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, S. 303)

Die Frage der Geschlechtszugehörigkeit spielt, wie in der Forschung zu recht angemerkt wurde (von der Lühe, S. 581), bei der Behandlung der Ich-Problematik in den *Frankfurter Vorlesungen* noch keine Rolle. In einigen Erzählungen des Erzählbandes *Das dreißigste Jahr* kommt dieser Frage hingegen bereits ein ganz entscheidendes Gewicht zu, insbesondere in den Erzählungen *Ein Schritt nach Gomorra* und *Undine geht*. Es läßt sich daher vermuten, daß Bachmann die Differenz zwischen weiblichem und männlichem Ich in ihren poetischen Texten zwar für darstellungswürdig hielt, sie zum Zeitpunkt der *Frankfurter Vorlesungen* für ihre poetologischen Erwägungen jedoch als noch nicht wesentlich erachtete. Erst in den Fragmenten des unvollendeten Franza-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 Bachmanns. Die Überlegungen, die Bachmann in diesem Zusammenhang in den *Frankfurter Vorlesungen* anstellt, belegen den entscheidenden Eindruck, den die Walter Benja-



min-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 außerordentlichen Landkarte eingetragen werden müssen, in diesen Atlas, den nur die Literatur sichtbar macht.« (W 2, 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, S. 144) Es ist das Verdienst Tanja Schmidts (1989), im Hinblick auf das Bachmannsche Spätwerk erstmals auf die Spuren der Benjamin-Lektüre aufmerksam gemacht zu haben. Seither haben eine ganze Reihe von Untersuchungen der Bachmann-Forschung, insbesondere die Arbeiten von Sigrid Weigel, ihre Befunde bestätigt und um Benjamin-Bezüge im Frühwerk ergänzt.

Als die kunstvolle Inszenierung der gegebenen Sprache erhält die Literatur – sinnbildlich in der lyrischen Sprache – für die »eigentliche Sprache« Statthalterfunktion. Hierin knüpft Bachmann wiederum an Adorno an (Świdarska 1989, Gutjahr), den sie in der Zeit ihrer Vorlesungsreihe in Frankfurt auch persönlich kennenlernt. Zugleich schlägt sie wieder 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, S. 194) um eine literarische Dimension. Im Anschluß an Musils »essayistische Existenz« entwickelt Bachmann 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« (Świdarska 1989, S. 41; vgl. Bartsch 1988, S. 24ff.).

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 insbesondere in der zweiten Vorlesung beschriebene Gefahr einer ästhetizistischen Kunstauffassung zu meiden, die in der »zur Perfektion getriebenen lyrischen Sprache« liege (Bürger, S. 19f.). Die positiven Beispiele aus der zeitgenössischen Lyrik, die Bachmann gerade in ihrer zweiten Vorlesung gegen einen solchen Ästhetizismus anführt, 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, die sich in der Auseinandersetzung mit Bachmanns künstlerischer Prosa ergeben. 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. Imela von der Lühes (1989) und Ortrud Gutjahr (1993) Darstellungen der *Frankfurter Vorlesungen* 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. Nicht im Widerspruch zu diesen beiden Interpretationen, sondern diese um einen wesentlichen Aspekt ergänzend, sollten Bachmanns *Frankfurter Vorle-*

sungen jedoch ebenso in ihrer poetischen und poetologischen *wie* 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, die in ihre »theoretische Umsorge« (W 4, 193) nicht nur die eigenen poetologischen »Problemkonstanten« (W 4, 193), sondern auch die Werke anderer Autorinnen und Autoren einschließt. Somit gilt Bachmanns Verweigerungshaltung zu Beginn der *Frankfurter Vorlesungen* nicht der Wissenschaft schlechthin. Sie gilt vielmehr einer sich als »avanciert« verstehenden Literaturwissenschaft, die nicht nur gern vom »Tod des Autors« spricht, sondern die sich auch vorzugsweise am liebsten gleich 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 nach dem Konzeptionswandel des *Todesarten*-Projekts in der Zeit zwischen Ende 1966 und 1970. Sie bleiben zu Lebzeiten Bachmanns unveröffentlicht, obgleich zwei größere Essays – der über Groddeck anlässlich der Neuauflage seiner »Psychoanalytischen Schriften zur Psychosomatik« und der über Lipskis Roman *Piotruś* – ursprünglich zur Veröffentlichung vorgesehen waren, aus unbekanntem Gründen jedoch nicht fertiggestellt wurden.

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 außerliterarische Kriterien zulaufen läßt. So formuliert sie etwa in ihrer Besprechung der *Glasglocke* 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 etwas anderes würde als Kunst, und nicht die Schablone des Kunstabenteuers, der Exhibition, des Verrats und des Selbstbetrugs [...]« (Bachmann 2000a, S. 182) Und ihre Ausführungen zu Witold 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.« (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 »hingelese«. So erkennt Bachmann etwa in der Verdi-Oper *Otello*, 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.« (W 4, 345)

Bachmanns im Frühjahr 1970 (Weigel 1999, S. 454) niedergelegte Erinnerungen an den polnischen Dichter Witold Gombrowicz beschreiben die Qualität eines sprachlosen Einverständnisses, das sich gemeinschaftlich den unaussprechlichen Zumutungen der Alltagssprachlichen Umwelt entgegensetzt: »[...] er sagte etwas Fürchterliches, wir standen beide auf und zahlten sofort und gingen.« (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 zwi-

schen ihnen nicht zur Sprache. Nur im wortlosen Gelächter geben sie sich in ihrem Verlorensein und mit ihren ›Krankheiten‹ einander zu erkennen. »Am Ende sagte er, wir, Sie und ich und die andren, wir werden 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.« (W 4, 327f.) Im Gelächter eröffnet sich Bachmann schließlich auch der Einblick in das eigentliche Wesen Gombrowicz, der sie in einem unangenehmen Gespräch so lange peinigt, bis sie in Tränen ausbricht, der ihre Verletztheit dann aber nicht zu ertragen vermag. 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: »Das Wasser ist geflossen, und was der Heilige tat, kam auch so über den Rand geflossen, als wäre er ein nach allen Richtungen sacht überströmendes Brunnenbecken. So, denke ich, müßte man sein, dann täte man immer recht, und es wäre doch völlig gleichgültig, was man täte.« (Musil, S. 744)

Bachmanns 1967 ursprünglich für den »Spiegel« vorgesehene Rezension der Schriften Georg Groddecks (W 4, 399) 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« (Bachmann 2000a, S. 164) charakterisiert Bachmann dabei im Unterschied zu dem begrifflich klareren und theoretisch überlegenen 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 Krankheit bedeutet etwas. [...] Sie sagt das, was der Kranke nicht versteht, obwohl sie sein eigenster Ausdruck ist [...].« (ebd., S. 165f.) In den Schrif-

ten 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 Groddeckschen Gedanken dagegen, daß die Hervorbringung der Krankheit der Produktion eines Kunstwerks gleichkommt, greift Bachmann in einer ihrer späten und dem Andenken Georg 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 ›Nervenkrankheiten‹ zu tun, die Freud selektiert und klassifiziert, und mit der Schaffung der Neurosenlehre und seiner Analyse, er war ein gewöhnlicher Arzt [...].« (ebd., S. 165) 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 in *Buch Franza* praktiziert. Im Unterschied dazu wird Groddeck als ein Mensch beschrieben, der 1935 aufgrund seines Engagements gegen die Judenvernichtung Deutschland verlassen mußte (zur Korrektur dieser Einschätzung siehe Kommentar ebd., S. 212).

Bachmanns Rezension des Romans *Piotruś* von Leo Lipski aus dem Frühsommer 1967 kontrastiert entschieden mit den Vorwürfen, insbesondere dem der Pornografie, 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 die Frage nach seinen Darstellungsmöglichkeiten im beredten Verschweigen, in die Besprechung ein. Die Rezension erfolgt in drei Arbeitsphasen. Zunächst legt Bachmann den Schwerpunkt ihrer Ausführungen auf die Sprachproblematik, auf die 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. In der zweiten Phase verlagert sich der Fokus auf die persönliche Betroffenheit der Rezensentin beim Lesen. Programmatisch wird sie solcherart ins Zentrum gerückt, daß dabei die Frage nach der literarischen Qualität in den Hintergrund treten muß. »Ob es ein gutes Buch ist. Ich weiß es nicht mehr.« (Bachmann 2000a, S. 174) Bachmann charakterisiert Lipskis Roman als ein »Untergangsbuch, nicht weil dort etwas untergeht, sondern weil in einzelnen etwas untergeht, was die anderen noch eine Weile betreiben, Leben, Politik, Lieben, Essen, Schlafen« (ebd., S. 175). In der dritten Arbeitsphase führt Bachmann diese Überlegungen aus, wenn sie es als ein »Niemandslanbuch« bezeichnet, in dem ein »privates Golgatha«, das Leiden nach Auschwitz beschrieben ist (ebd., S. 177) – und in dem doch nie das Wort Auschwitz fällt.

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« (Bachmann 2000a, S. 181). Wieder handelt es sich um ein Buch von der »Hölle« (ebd., S. 183), wieder um einen Krankenbericht. Ist auch die Krankheit mit Groddeck als eine künstlerische Produktion des Kranken zu verstehen, so rühmt 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.« (ebd., S. 182)

Das überlieferte Material zum Werk Thomas Bernhards entstand nach dem Erscheinen von *Watten*. Ein Nachlaß 1969 und besteht aus zu-

meist kurzen, nicht mehr als eine Seite umfassenden Entwürfen. Der Belanglosigkeit der Bernhardschen Gedichte stellt Bachmann seine Prosa gegenüber, die sich nicht in »Buchstabenexperimenten« (Bachmann 2000a, S. 186) 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 (« (ebd., S. 184). Die geistige Verwandtschaft beider Autoren zeigt sich insbesondere in den Zitaten, die Bachmann für ihre Rezension auswählt. Darin ist die Rede von den »zu kurzen Kleidern«, in denen die Menschen herumlaufen, »die ein Betrug sind, weil sie zu kurz sind, zu eng sind, zu schlecht sind« (ebd., S. 187). Ähnlich formuliert Bachmann in ihrem undatierten Entwurf [*Jede Jugend ist die dümmste*]: »Wir haben nicht gelebt. Wir haben uns keine Federn angesteckt, wir sind nicht jeden Tag vor Glück umgesunken, wir haben, in den falschen Häusern, in den verdrehten Kleidern, in den schmerzenden Schuhen, in dem starren Dreck, die Luft, verunreinigt von Abgasen und Gedankenlosigkeiten, eingeatmet.« (W 4, 334) Neben den poetologischen Übereinstimmungen, wie sie in der Rezension zum Ausdruck kommen, findet sich eine Vielfalt von literarischen Korrespondenzen zwischen den Werken Bernhards und Bachmanns (vgl. Hoell 2000).

Von Bachmanns Berichten über ihre Begegnungen mit Guiseppa 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, »neinen Satz zu schreiben oder Blakes Hölle zu beschreiben« (Bachmann 2000a, S. 190). Doch, so formuliert Bachmann: »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 Brecht, der Brecht ohne den belehrenden »Brecht-Ton« (W 4, 365), 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 schöngestiger 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 hinwegfegen wird, der Wind.« (W 4, 366f.) 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 Leiderfahrung zu erkennen gibt, zugleich aber mit seinem »großen Ton« über die sprachliche Kraft verfügt, jenseits der alltäglichen Phrasen seine Worte zu setzen.

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

Literatur: Agnese (1996); Bannasch (1995); Bareiss/Ohloff (1978); Briegleb (1997); Hoell (2000); Höller (1987); Kaiser (1993); Mechtenberg (1978); Świdarska (1989); Weigel (1984); Weigel (1999). Kurt Bartsch (1980): »Ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekanntem Grenzen.« Zur Bedeutung Musils für Ingeborg Bachmanns Literaturauffassung. In: Robert Musil. *Untersuchungen*. (Hg.) Uwe Baur, Elisabeth Castex. Königstein/Ts., S. 162–169; – Kurt Bartsch (1988): Ingeborg Bachmann. Stuttgart; – Christa Bürger (1984): Ich und wir. Ingeborg Bachmanns Austritt aus der ästhetischen Moderne. In: *Text + Kritik* (1984), S. 7–27; – Ortrud Gutjahr (1993): *Rhetorik und Literatur*. Ingeborg Bachmanns Poetik-Entwurf. In: *Göttsche/Ohl* (1993), S. 299–314; – Joachim Hoell (2001): Ingeborg Bachmann. München; – Paul Michael Lützeler (1994): *Einleitung: Poetikvorlesungen und Postmoderne*. In: *Poetik der Autoren. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. (Hg.) Lützeler. Frankfurt/M., S. 7–19; – Thomas Pekar (1989): *Die Sprache der Liebe bei Robert Musil*. München; – Arno Rußegger (1993): *Halbe Sätze. Ein Vergleich literarischer Verfahrensweisen bei Robert Musil und Ingeborg Bachmann*. In: *Göttsche/Ohl* (1993), S. 315–327; – Horst Dieter Schlosser (1988): *Schriftsteller als Vermittler*. In: *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann et al. und andere Beiträge zu den Frankfurter Vorlesungen*. (Hg.) Horst Dieter Schlosser, Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt/M., S. 295–305; – Tanja Schmidt (1989): *Bearbeitung des Eigenen. Zur Darstellung geschichtlicher Erfahrung im Erzählzyklus *Simultan* von Ingeborg Bachmann* [1986]. In: *Koschel/von Weidenbaum* (1989), S. 479–502; – Helmut Viebrock (1988): *Dichter auf dem Lehrstuhl*. In: *Poetik. Essays über Ingeborg Bachmann et al. und andere Beiträge zu den Frankfurter Vorlesungen*. (Hg.) Horst Dieter Schlosser, Hans Dieter Zimmermann. Frankfurt/M., S. 288–294; – Irmela von der Lühe (1989): »Ich ohne Gewähr«. Ingeborg Bachmanns Frankfurter Vorlesungen zur Poetik [1982]. In: *Koschel/von Weidenbaum* (1989), S. 569–599.

Bettina Bannasch