

Gernot Wimmer (Hrsg.)

Ingeborg Bachmann und Paul Celan

**Untersuchungen
zur deutschen
Literaturgeschichte**

Band 145

Ingeborg Bachmann und Paul Celan



Historisch-poetische Korrelationen

Herausgegeben von
Gernot Wimmer

DE GRUYTER

Gedruckt mit Unterstützung des

forum culturel autrichien^{par}

ISBN 978-3-11-033126-4

e-ISBN 978-3-11-033143-1

ISSN 0083-4564

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2014 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Satz: Konrad Triltsch Print und digitale Medien GmbH, Ochsenfurt

Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

☼ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Inhalt

Einleitung — 1

Teil 1: Lebensweltliches als Sozialgeschichte

Sigrid Weigel

Öffentlichkeit und Verborgenheit

Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung — 7

Cindy K. Renker

„Lampensucherweise...“

Paul Celans und Ingeborg Bachmanns Suche nach Wahrheit — 24

Barbara Wiedemann

„du willst das Opfer sein“

Bachmanns Blick auf Celan in ihrem nicht abgesandten Brief vom Herbst 1961 — 42

Marc-Oliver Schuster

„Bestätigung“ und „Rechtfertigung“

Celans Briefe mit Bachmann und anderen als Kommentare zum *Gespräch im Gebirg* — 71

Teil 2: Überlegungen zu poetologischen Kategorien

Linda Maeding

Gespräch und Schweigen

Zum Ort der Dichtung im Briefwechsel — 93

Madlen Reimer

„Laß uns die Worte finden“

Die Korrespondenz als literarischer Text — 110

Mareike Stoll

„... und eine Schreibmaschine“

Handgeschriebenes und Maschine-Geschriebenes bei Ingeborg Bachmann
und Paul Celan — 123

Lina Užukauskaitė

**Diskursivierung des Schönen im Dialog zwischen Ingeborg Bachmann und Paul
Celan — 138**

Teil 3: Interpretation von Auswahlgedichten

Gernot Wimmer

**Endzeitstimmung und Zeitenwende im lyrischen Frühwerk von Celan und
Bachmann**

Exemplarisch dargestellt an den Gedichten *Todesfuge* und *Die gestundete
Zeit* — 157

Ruven Karr

Ménage à trois

Die Liebesbeziehung als biographischer Ausgangspunkt des dialogischen
Totengedenkens — 171

Bernhard Böschstein

Celans Gedichte aus *Sprachgitter* in Briefen an Ingeborg Bachmann

Eine Skizze — 192

Autorenverzeichnis — 199

Einleitung

Mit der Zielsetzung, die zeitgeschichtliche Verwobenheit zu bestimmen, die sich im intimen Verhältnis zwischen Ingeborg Bachmann und Paul Celan abzeichnete, vereint dieser Studienband elf innovative Beiträge, die in erster Linie der im Jahr 2008 veröffentlichten *Herzzeit*-Korrespondenz gewidmet sind. In Bachmanns und Celans brieflichem Dialog, der beständig um die Kollektivwunde der Shoah kreist, wird vieles als bekannt vorausgesetzt, was das ‚Jüngst Vergangene‘ betrifft. Immer wieder brechen sich unüberhörbare Störgeräusche Bahn, die das öffentliche Diktum der Verschwiegenheit diskursiv außer Kraft setzen. Ihre je eigene, schon biografisch bedingte Stellung zur Zeitgeschichte, die sie als Angehörige eines ethnischen bzw. nationalen Kollektives ausweist, bildet dabei das konfliktive Zentrum einer sich nicht bloß im Künstlerischen, sondern auch im Privaten manifestierenden Auseinandersetzung. Die bedeutsamen Unterschiede in der Beurteilung der Affären Goll und Blöcker, die mittlerweile den Rang sozialgeschichtlicher Phänomene einnehmen, resultieren letztlich aus einem Fortwirken von Resten einer kulturideologischen Verbundenheit aufseiten Bachmanns.

Die vorliegende Studie ist in zweierlei Hinsicht von erkenntnishafter Bedeutung – in zeitthematischer sowie interpretativer – dies deshalb, weil Bachmanns ‚Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus und die zeitkritische Ausrichtung ihres Werks als eines Schreibens ‚danach‘“ zwar „zu den am meisten diskutierten Themen“ der Forschung „gehören“, „allerdings erst seit Beginn der 1980er Jahre“, als „im Zuge der Neuentdeckung der Autorin [...] auch jene andere ‚Verschiebung des Erkenntnisinteresses‘ stattfand“, „mit der die frühere Auffassung von der ‚Geschichtsferne der Dichterin‘ radikal in Frage gestellt wurde“.¹ Während in den Arbeiten Bachmanns der Schwerpunkt auf der Täter-Perspektive liegt, aktualisiert sich das jüngste Weltkriegs-Trauma im Werk Celans durch ein Opfergedenken, das vor allem die jüdische Ethnie betrifft. Von dem literarhistorischen Umstand abgesehen, dass im Fall des rumänisch-jüdischen Emigranten nicht allein eine Tabuisierung, sondern auch eine Ablehnung durch einflussreiche Teile der deutschen Literaturkritik erfolgte, ist die Veröffentlichung aller von ihm geführten Briefwechsel auch aus einem interpretativen Grund bedeutsam. Denn bereits mit der lange erwarteten Publikation der Briefe an und von Gisèle Celan-Lestrange trat ein „grundsätzliche[r]“, paradigmatisch entscheidender „Ein-

¹ Monika Albrecht, Kontexte und Diskurse in Bachmanns Werk: Bachmann und die Zeitgeschichte: Nationalsozialismus. In: Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Monika Albrecht und Dirk Götttsche. Stuttgart [u.a.] 2002, S. 237–246, hier: S. 237.

schnitt im Umgang mit und im Verhältnis zum lebensweltlichen Wissen“ ein: „Die Details des celanschen Werks wie des Lebens wurden [...] zu überprüfbaren Daten.“² Wenngleich jene Hermetik des Biografischen bei Bachmann nicht in selbigem Ausmaß vorzuliegen scheint, ist solch ein biografisch begründeter Erkenntnisgewinn auch im Fall dieser österreichischen Autorin festzustellen.

Bis zum Zeitpunkt der Herausgabe der Korrespondenz, zu der sich die Erbgemeinschaft erst nach langem Zögern entschloss, hatten dieser Quellenlage wegen die „biographischen Spekulationen“ zu dominieren. Die Nützlichkeit des Mittels der biografischen Imagination, mit dessen Hilfe, über den *Missing Link* hinweg, eine Verbindung zum Werk geschlagen werden sollte, unterzogen Sigrid Weigel und Bernhard Böschstein, die Herausgeber der *Poetischen Korrespondenzen*, Jahre vor dem Erscheinen der *Herzzeit* einer kritischen Revision: „Die schwierige Archivlage verhindert [...] Untersuchungen, in denen das Œuvre zum bloßen Abziehbild der persönlichen Beziehung degradiert wird, und qualifiziert alle biographischen Spekulationen als Produkte akademischer Einbildungskraft.“³ Weil eine gesicherte Faktenlage die Grundbedingung eines fundierten Deutungsganges darstellt, überwiegt der Zugewinn an Erkenntnis, der mit der Erschließung neuer Quellen einhergeht, letztlich gegenüber allen Nachteilen. Mit der Korrespondenz bietet sich nun zum ersten Mal die Möglichkeit, die vielfältigen, zuweilen intertextuellen Korrelationen, die das Werk aufweist, mit jenen des Biografischen abzugleichen.

Die jeweilige ethnische bzw. nationale Abkunft macht die *Herzzeit* zu einem sozialhistorischen Dokument, das signifikante Unterschiede im Umgang mit dem jüngsten Kriegs-Trauma sichtbar werden lässt. Ein unermüdlicher Celan, der in Deutschland die Heimat der Täter sah, benennt in seinen Briefen die Verfolgungen, die sich nach 1945 fortsetzten – wie er auch am eigenen Leib erfuhr –, um diese in der Folge in den Dienst seines Totengedenkens für die jüdischen Opfer zu stellen. Bachmann dagegen, die als österreichische Dichterin mit zeitgeschichtlicher Gewissenslast eine literarische Karriere in Westdeutschland anstrebte, offenbart in den Briefen, wenngleich auf verstohlene Weise, eine indifferente Haltung. So manifestieren sich die Konturen der individuellen Haltung zur zeitgeschichtlichen Last: im ersten Fall mit der nachdrücklichen Einforderung

2 Peter Goßens, Grundlagen: Leben und Werk im Überblick: Voraussetzungen für die Forschung. In: Celan-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. von Peter Goßens, Jürgen Lehmann [u.a.]. Stuttgart [u.a.] 2008, S. 1–7, hier: S. 6.

3 Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel (Hg.), Paul Celan – Ingeborg Bachmann. Zur Rekonstruktion einer Konstellation. In: Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen. Frankfurt a. M. 2000, S. 7–14, hier: S. 10.

eines Gedenkens, das sich auf die Opfer der Shoah bezieht, und im zweiten in der ambivalenten Gestalt der Sorge um öffentliche Anerkennung.

Mit dem Kolloquium „Ingeborg Bachmann und Paul Celan: Historisch-poetische Korrelationen“, das am 7. Dezember 2012 im Forum Culturel Autrichien in Paris, unter Mithilfe von Marie-Fleur Marchand stattfand, wurde daher das Ziel verfolgt, anhand des edierten Briefwechsels einen wesentlichen Aspekt einer facettenreichen Wechselbeziehung zu fokussieren: jenen des Umganges mit dem zeitgeschichtlich jüngsten Kollektiv-Trauma.

Zusätzlich zu den Beiträgen, die von den Teilnehmern vorgestellt bzw. diskutiert wurden, enthalten die *Historisch-poetischen Korrelationen* auch Aufsätze von Bernhard Böschstein und Sigrid Weigel, den Herausgebern der *Poetischen Korrespondenzen*.

Der Sammelband gliedert sich in drei Abschnitte, die insofern einen kumulativen Anspruch erheben, als die Beiträge der ersten Sektion, in der das „Lebensweltliche als Sozialgeschichte“ untersucht wird, einen Grundriss der biografischen Faktenlage erstellen. Dieses Element des Individuellen, dem exemplarische Qualität eignet, wird mit dem mittleren Abschnitt dadurch fortgeführt, dass hierin „Überlegungen zu poetologischen Kategorien“ im Mittelpunkt stehen, die auf die abschließende „Interpretation von Auswahlgedichten“ vorausweisen.

Sigrid Weigel beschäftigt sich im ersten Beitrag der Auftaktsektion mit der sozialhistorischen Bedingtheit von Bachmanns „Kunst einer verborgenen und verschwiegenen Rede“, „die man an ihren Vorlesungen studieren kann“. Cindy Renker widmet sich danach den poetischen Implikationen des „Schmerz[es] der Trauer um sein Volk“, eines Leides, das sich in den Briefen an Bachmann „offenbart“. Anschließend geht Barbara Wiedemann der Frage zum Wesen des antisemitischen Klimas in der westdeutschen Nachkriegsgesellschaft nach sowie jener, „warum die Kommentatoren und Kritiker des Briefwechsels 2008 so begeistert über die ‚Abrechnung‘ mit Celan waren“. Beschlossen wird der erste Themenbereich mit Marc-Oliver Schusters sozialgeschichtlicher Beurteilung der berühmten *Sprachgitter*-Rezension, die vergleichend dem *Gespräch im Gebirg* als „aufklärerisch-diskursive Verteidigungs- und Rechtfertigungsschrift“ gegenübergestellt wird.

Den Auftakt zum poetologischen Abschnitt macht Linda Maeding mit der Beschreibung der „adressierten Chiffren, die sowohl in den Gedichten als auch in den Briefen wiederkehren“ und „auf die Durchlässigkeit beider Textsorten hindeuten“. Madlen Reimer zeigt in ihrem Beitrag auf, „dass die Briefe die poetologischen Implikationen *Malinas* ebenso aufweisen wie der Roman selbst es tut“. Mareike Stoll geht es anschließend „darum, wie sich beide Schriftsteller in den

Briefen ihre eigene Poetik erschreiben“. Beschlossen wird der mittlere Themenbereich von Lina Užukauskaitės Erörterungen zu „Schönheit und Wahrheit nach 1945“.

In der abschließenden, interpretativ ausgerichteten Sektion erläutert Ruven Karr, warum die Liebesdarstellung bei Celan „keinem Selbstzweck dient, sondern vielmehr eine Projektionsfläche für die Toten bildet“. Bernhard Böschstein erörtert letztlich die Frage, ob sich die „in Briefform“ übermittelten „Gedichte aus *Sprachgitter*“ „auch als Liebesgedichte verstehen lassen“.

Sofia, im Winter 2014

Der Herausgeber



Teil 1: **Lebensweltliches als Sozialgeschichte**

Sigrid Weigel

Öffentlichkeit und Verborgenheit

Zur literaturpolitischen und persönlichen Konstellation von Ingeborg Bachmanns Frankfurter Poetik-Vorlesung¹

Als Ingeborg Bachmann ihre Frankfurter Poetikvorlesungen antrat, war das zugleich der Beginn dieses Genres in Deutschland. Während es heute an nicht wenigen Universitäten Poetikvorlesungen gibt (z. B. in München, Berlin, Bamberg, Leipzig und Dresden), war Ende der Fünfziger die Initiative des ehemaligen Frankfurter Rektors, des Anglisten Helmut Viebrock, durch ein englisches Vorbild motiviert, durch den seit 1708 bestehenden *Oxford Professor of Poetry* (der allerdings jeweils für fünf Jahre vergeben wurde). Den hatte seinerzeit gerade Wysten Hugh Auden inne, in Deutschland vor allem durch seinen Versdialog *Age of Anxiety* (1947, dt. 1951) bekannt. Vom Akademischen Senat der *Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt* wurde im Mai 1959 die Einrichtung einer zunächst vom Fischer Verlag finanzierten Stiftungs-Gastdozentur für Poetik beschlossen und umgehend eine Berufungskommission ernannt, der unter anderem Theodor W. Adorno angehörte. Offensichtlich arbeiteten solche Gremien damals noch unter Bedingungen, die ihnen zügige Beschlüsse ermöglichten, denn bereits am 2. Juli konnte das Einladungsschreiben an die damals in Zürich lebende Ingeborg Bachmann ergehen und im November desselben Jahres die Vorlesung beginnen. – Ob Bachmann, als sie – trotz großer Bedenken – die Einladung annahm, sich mit Auden beraten oder an seine Rolle gedacht hat? Sie kannte ihn persönlich aus den Jahren ihrer Ischia-Aufenthalte bei Hans Werner Henze zwischen 1953 und 1957. Audens ‚barocke Ekloge‘, so der Untertitel von *Age of Anxiety*, gehört zu den Referenztexten ihres Hörspiels *Der gute Gott von Manhattan*;² und als die Einladung kam, hatte Henze ihr gerade Audens, den für seine Oper bestimmten Text *Elegy for Young Lovers* (1961) geschickt, weil er wissen wollte, was sie davon hielt.

Dass die Wahl der Frankfurter Berufungskommission auf die 33-jährige Österreicherin (1926–1973) fiel, war nicht überraschend. Es war zwar erst sieben Jahre her, dass sie beim Nienburger Treffen der Gruppe 47 erstmals in Deutschland

1 Der Beitrag stützt sich auf meine intellektuelle Biographie Bachmanns – Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses. Wien 1999 – und konzentriert sich auf die im Titelmotto angesprochene Dialektik von Verschwiegenheit und Öffentlichkeit, indem Zeugnisse einbezogen werden, die zur Zeit der Arbeit an dem Buch nicht eingesehen werden konnten.

2 Weigel 1999, S. 189 – Auden zählt auch zu den zahlreichen Autoren, die Bachmann in den fünf Vorlesungen erwähnt.

aufgetreten war, mit Gedichten, deren Bildersprache weit in die europäische Dichtungstradition zurückreicht, auf antike Topoi und den Petrarkismus Bezug nimmt und damit gänzlich vom ‚Kahlschlags‘-Ton der westdeutschen Nachkriegsliteratur abwich, ohne doch die Erfahrungen der jüngsten Vergangenheit auszuklammern. Ihr Orpheus-Gedicht (*Dunkles zu sagen*) ist der Entstehung der Dichtung aus der Klage gewidmet, ähnlich dem Klagegesang um den Tod der Geliebten, von der Ovid erzählt; zugleich führt es einen poetischen Dialog mit Paul Celan. Die vielleicht berühmteste Metapher aus der nach Auschwitz geschriebenen Lyrik, die ‚schwarze Milch der Frühe‘ aus seiner *Todesfuge*, beantwortet ihr Gedicht mit der Wendung von „der Finsternis schwarze Flocken“, die „dein Antlitz“³ beschneiten.

In nur wenigen Jahren war sie zu einer der bedeutendsten deutschsprachigen Schriftstellerinnen avanciert. Gerade hatte sie im Frühjahr 1959 für ihr Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* (1958), in dem literarische Vielstimmigkeit und akustisches Medium eine ideale Verbindung eingehen, den Hörspielpreis der Kriegsblinden erhalten – nachdem ihr 1957 schon der Bremer Literaturpreis verliehen worden war. Hatten ihr die Gedichte aus *Die gestundete Zeit* (1953) und *Anrufung des Großen Bären* (1955) den Ruf einer ‚Poeta assoluta‘ eingebracht, so war sie darüber hinaus mit ungewöhnlichen Prosatexten, etwa dem kulturgeschichtlichen Bilderatlas der Stadt Rom, *Was ich in Roma sah und hörte* (1955), aber auch mit Radioessays über Literatur und Philosophie hervorgetreten (über Franz Kafka, Robert Musil, Marcel Proust, Simone Weil, Ludwig Wittgenstein). – Dem Kommissionsmitglied Adorno, der enge Kontakte zur neuen Musik unterhielt, wird die Autorin eher durch ihre Zusammenarbeit mit Hans Werner Henze bekannt gewesen sein – Henze hatte die Musik zu ihrem, das Formprinzip des *Reigen* variierenden Hörspiel *Die Zikaden* (1955) beigetragen und bei den Donaueschinger Musiktagen 1957 Vertonungen von Bachmanns Gedichten vorgestellt, und Bachmann wiederum hatte das Libretto für seine Oper *Der Prinz von Homburg* geschrieben –; sicher aber kannte Adorno sie durch ihre Musik-Essays. In derselben Nummer der Zeitschrift *Jahresringe* 56/57, die seinen eigenen Aufsatz über *Musik, Sprache und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Komponieren* brachte, war auch Bachmanns Text *Die wunderliche Musik* zu lesen, eine Art szenisches Porträt der Musikkultur – das von den Zuschauern über die Sänger, den Dirigenten und die Partitur bis hin zur Frage „Was aber ist Musik?“ reicht.⁴ Und soeben war in dem

³ Ingeborg Bachmann, Werke. Hg. von Christine Koschel, Inge von Weidenbaum [u.a.]. 4 Bde. Band 1: Gedichte, Hörspiele, Libretti, Übersetzungen. Hg. von dens. München [u.a.] 1978, S. 32; aus dieser Ausgabe wird künftig nur unter Angabe von Band- und Seitenzahl zitiert.

⁴ Siehe Ingeborg Bachmann, „Die wunderliche Musik“. In: *Jahresring* 56/57. Ein Querschnitt durch die deutsche Literatur und Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1956, S. 217–227.

Band zur *Musica Viva* 1959 ihr Beitrag zu *Musik und Dichtung* erschienen, der zum Teil als Antwort auf Adornos Text gelesen werden kann.⁵

Wo Adorno grundlegende, allgemeingültige Sätze über das Verhältnis von Musik und Sprache formuliert, indem er – im Fahrwasser des Diskurses über den Wettstreit der Künste und über die Sprachähnlichkeit von Musik – die Musik als intentionslose, intermittierende, uneindeutige Sprache bestimmt,⁶ setzt Bachmann mit der Feststellung ein, dass man über Musik und Dichtung nur beiseite, nicht aber laut sprechen könne. Ihr Gedanke einer Verwandtschaft der Künste im Geistigen muss Adorno gefallen haben, denn er wird ihn 1965 in seinen Aufsatz *Über einige Relationen zwischen Musik und Malerei* aufnehmen. Bei Bachmann klingt das so:

Es gibt ein Wort von Hölderlin, das heißt, daß der Geist sich nur rhythmisch ausdrücken könne. Musik und Dichtung haben nämlich eine Gangart des Geistes. Sie haben Rhythmus, in dem ersten, dem gestaltgebenden Sinn. Darum vermögen sie einander zu erkennen. Darum ist da eine Spur. (4/60)

Diese Spur führt in Bachmanns Essay zu einem Miteinander, in dem einerseits die Dichtung durch die Musik zu einem „zweite[n] Leben“ erweckt und ihrer Teilhabe an einer universalen Sprache versichert werde und andererseits die Musik, durch die Worte teilnehmend, haftbar und verwundbar werde, um sich derart auf „unser Geschick“ einzulassen (4/61). Wenn auch Bachmann, wie sie betont, aus einem „[A]bseits“ sprechen mochte (4/59), so war doch ihr Anspruch an die Künste (dasjenige, was sie dem Miteinander von Musik und Dichtung zuschrieb) nicht weniger gewichtig. Denn es handelt sich um nichts Geringeres als eine Art Wiederbelebung der Sprache im Klang. Um diese zu skizzieren, nutzt sie das Bild des Steins, der zu blühen beginnt, ein Bild, das aus dem Vers „Es ist Zeit, dass der Stein sich zu blühen bequem“ aus Paul Celans Gedicht *Corona (Mohn und Gedächtnis, 1952)*⁷ stammt; Bachmann hat das Bild an verschiedenen Stellen zitiert. Im Musik-Essay heißt es: „So müßte man den Stein aufheben können und in wilder Hoffnung halten, bis er zu blühen beginnt, wie die Musik ein Wort aufhebt und es durchhellt mit Klangkraft.“ (4/61) Sichtlich hat Bachmann bei ihren Überlegungen zum Miteinander von Wort und Musik vor allem die Oper im Sinn. Für die Oper hegte sie

5 Ingeborg Bachmann, *Musik und Dichtung*. In: *Musica Viva*. Hg. von Karl Heinz Ruppel. München 1959, S. 161–166.

6 Theodor W. Adorno, *Musik, Sprache und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Komponieren*. In: *Musikalische Schriften I–III*. Band 16. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1978, S. 649–664, hier: S. 649 (Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. Hg. von dems.).

7 Paul Celan, *Mohn und Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1975, S. 33.

eine echte Leidenschaft, seit sie im Januar 1956, zusammen mit Henze auf dem Weg zu dessen neapolitanischem Domizil, in der Scala eine Probe von Viscontis *Traviata*-Inszenierung mit Maria Callas besucht hatte. Der nachhaltige Eindruck dieses Besuchs hat Ausdruck in einer Hommage gefunden, die der Stimme der Callas gewidmet ist, aber leider unveröffentlicht blieb:

[...] sie war immer die Kunst, ach die Kunst, und sie war immer ein Mensch, immer die Ärmste, die Heimgesuchteste, die Traviata. [...] Sie war der Hebel, der eine Welt umgedreht hat, zu dem Hörenden, man konnte plötzlich durchhören, durch Jahrhunderte, sie war das letzte Märchen. (Entwurf 1956, 4/343)

Das erinnert an Benjamins Beschreibung des Souveräns im barocken Trauerspiel: als sterblichen Gott und Gipfel der Kreatur zugleich. Bachmann sah in der Stimme der Oper, Ausdruck der Kreatur und höchster Kunst, eine Art Gegenpol zu der a-humanen, weil gedächtnislosen Kunst, die sie in dem Hörspiel *Die Zikaden* (1955) im Inselmotiv thematisiert hatte: als Flucht- und Vergessens-Sehnsucht ihrer Zeit. Die singenden Insekten, die einer Überlieferung Platos zufolge einmal Menschen gewesen seien, vor Lust am Gesang jedoch Speise und Trank vergessen hätten und gestorben seien, werden im Hörspiel zur Allegorie einer körperlosen Stimme ohne Erinnerung.

Im Fluchtpunkt eines ‚zweiten Lebens‘ der Sprache steht im Essay zu *Musik und Dichtung* die menschliche Stimme: als Stimme eines „gefesselten Geschöpf“, ausgezeichnet dazu, einer „hoffnungslose[n] Annäherung an Vollkommenheit“ zu dienen. Es sei Zeit, die Stimme „nicht mehr als Mittel zu begreifen, sondern als den Platzhalter für den Zeitpunkt, an dem Dichtung und Musik den Augenblick der Wahrheit miteinander haben“ (4/62). Werden in dem Essay die beiden Künste als Sprache des Absoluten begriffen, so gerät das durch die Stimme gestiftete Zusammentreffen dieser Künste in der Metaphorik des Textes zu einem erotischen Moment, der den Namen einer Wahrheit – jenseits von Philosophie und Logos – erhält. Damit sind kunstphilosophische Vorstellungen formuliert, die – im Lichte der gegenwärtig vorherrschenden Literatur – einer vergangenen, schon heute vollkommen abgeschlossenen Epoche anzugehören scheinen.

Was Bachmann damals vor allem zur idealen Besetzung für die Inauguration der Frankfurter Poetikvorlesung prädestinierte, das war ihr besonderer Schreib- und Redemodus, es war ihre Fähigkeit, „Fragen zeitgenössischer Dichtung“, so der Titel der Vorlesung, im Medium poetischer Bilder selbst, zugleich aber auch im Resonanzraum philosophischer Horizonte zu erörtern – weniger also die, *über* Literatur zu sprechen oder von ihr bestimmt zu handeln. In der Art und Weise, wie sie Fragen der Literatur reflektiert, wird die Dichtung zum Schauplatz einer ‚theoria‘ im ursprünglichen Sinne: zur Schau auf die Gemeinsamkeiten von An-

schauung und Denken, von Bild und Begriff, von Kunst und Wissen. – Durch die Schule von Philosophie und Musik hindurchgegangen, hat Bachmann eine anspielungsreiche Schreibweise entwickelt. Die Tatsache, dass ihre Erzählungen aber auch unmittelbar, voraussetzungslos zugänglich sind, machte sie zu einer viel gelesenen Autorin. Ihr Schreiben, in dessen Sprache philosophische ebenso wie poetische Momente eingegangen und aufgehoben sind, ist Ergebnis ihrer intellektuellen Entwicklung. Nach der Promotion mit einer Arbeit über die Heidegger-Rezeption des Wiener Kreises (1949) hatte sie sich von der akademischen Philosophie verabschiedet und dies sechs Jahre später mit der Entscheidung besiegelt, vom Vorhaben einer Monographie über Ludwig Wittgenstein Abstand zu nehmen, der im deutschsprachigen Raum damals noch wenig bekannt war. Während Philosophie und Musik nach ‚dem Absoluten‘ streben, sah sie in der Literatur das Reich, in dem sich dieses Streben im stets Unvollkommenen menschlichen Denkens und Handelns spiegelt und bricht. In der Titelerzählung ihres Erzählungsbandes *Das dreißigste Jahr* (1961), an dem sie gerade zu arbeiten begonnen hat, als die Einladung nach Frankfurt eintrifft, wird Bachmann diese Erfahrung zu einer Szene in der Wiener Nationalbibliothek verdichten. Darin löst das Lesen und Denken ein Glücks- und Schwindelgefühl aus, eine Art Höhenflug, der jäh durch einen Schlag der Schädeldecke unterbrochen wird:

Ein Glücksgefühl wie nie zuvor hatte ihn erfaßt, weil er in diesem Augenblick daran war, etwas, das sich auf alles und aufs Letzte bezog, zu begreifen. Er würde durchstoßen mit dem nächsten Gedanken! Da geschah es. Da traf und rührte ihn ein Schlag, inwendig im Kopf; ein Schmerz entstand, der ihn ablassen hieß, er verlangsamte sein Denken, verwirrte sich und sprang von der Schaukel ab. Er hatte seine Kapazität zu denken überschritten oder vielleicht konnte dort kein Mensch weiterdenken, wo er gewesen war. Oben, im Kopf, an seiner Schädeldecke, klickte etwas, es klickte beängstigend und hörte nicht auf, einige Sekunden lang. (2/107)

Diese Szene eines leibhaftigen Schädeldecken-Schlags, eine Art Grenzfall des *homo philosophicus* als reines Bibliothekswesen, wird in der Erzählung als Augenblick eines Eintritts in „das Reich der Gattung“ kommentiert, als Eintritt in ein menschliches Denken, ein Denken, das sich auf einen Radius beschränkt, der dem menschlichen Maß entspricht:

Denn was hier vernichtet worden war, in dem großen alten Saal, beim Licht der grünen Lämpchen, in der Stille der feierlichen Buchstabenabspeisung, war ein Geschöpf, das sich zu weit erhoben hatte, ein Flügelwesen, das durch blaudämmernde Gänge einem Lichtquell zustrebte, und, genau genommen, ein Mensch, nicht mehr als ein Widerpart, sondern als der mögliche Mitwisser der Schöpfung. Er wurde vernichtet als möglicher Mitwisser, und von nun an würde er nie wieder so hoch steigen und an die Logik rühren können, an die die Welt gehängt ist. (2/108)

Diese Szene der Desillusionierung und Destruktion eines Denkens, das eine gleichsam göttliche Perspektive anstrebt, ebenso wie die nachfolgende Reflexion über die Unmöglichkeit, sich außerhalb der Sprache zu stellen, korrespondiert mit der im Vorwort von Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* (1921) formulierten Absicht: „Das Buch will also dem Denken eine Grenze ziehen [...]“.“⁸ Dennoch findet Bachmann eine andere Antwort auf diese Grenzproblematik als die im viel zitierten *Tractatus*-Satz formulierte: nicht „wovon man nicht reden kann, darüber muß man schweigen“, sondern ‚darüber muß man schreiben‘.

Als Bachmann im Wintersemester 1959/60 in der Frankfurter Universität auftrat, sprach sie denn auch nicht als Wittgenstein-Schülerin, auf die man sie gern festgelegt hätte; auch sprach sie weniger als Anhängerin Adornos. Vielmehr weisen zahlreiche Bezüge und Anspielungen die Rednerin als Wahlverwandte Walter Benjamins aus. Anders als heutige Poetikvorlesungen, in denen Autoren angehalten sind, sich öffentlich Rechenschaft über ihr eigenes Schreibprogramm abzulegen, diskutierten Bachmanns Vorlesungen im Wintersemester 1959/60 grundlegende Fragen der Literatur – und dies nicht nur, wie man erwartet hatte, für ihre unmittelbare Gegenwart, sondern im Horizont des 20. Jahrhunderts bzw. der Moderne. Wenn sie in der Unterscheidung von „Fragen und Scheinfragen“ in ihrer ersten, am 25. November gehaltenen Vorlesung die „glatte[] Übersetzung[]“ von Fragen der Schriftsteller in die „Sprache für“ „literarische[] Probleme“ kritisiert (4/184), dann erinnert das an Benjamins Ausführungen zur Kunstkritik in dem Aufsatz über *Goethes Wahlverwandtschaften* (1924), in denen er von einer unhintergehbaren Differenz zwischen Kunst und Philosophie in der Frage der Darstellbarkeit ausgeht. Die Achtung der Kritik vor der Wahrheit sieht Benjamin darin, dass sie vor der „virtuellen Formulierbarkeit des Wahrheitsgehalts“ eines Kunstwerks haltmacht, dass sie dessen Formulierung also nicht in eine philosophische Sprache übersetzt. Denn diese könne nur das „Ideal des Problems“ bezeichnen, es aber nicht in seiner Vielheit darstellen.⁹ Und auch Bachmanns Verwerfung eines Auftrags, aus dem sich die Schriftstellerexistenz rechtfertigen ließe – „kein Auftrag mehr [...] von oben“, „überhaupt kein Auftrag mehr“ (4/186) – berührt sich damit, wie Benjamin in demselben Text die Inanspruchnahme eines ‚göttlichen Mandats‘ für den Dichter am Beispiel von Gundolfs Goethe-Buch und am Beispiel der Dichtertheologie der George-Schule zurückweist.¹⁰

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*. Frankfurt a. M. 1960, S. 9.

⁹ Walter Benjamin, *Goethes Wahlverwandtschaften*. In: *Abhandlungen*. Band 1.1. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1978, S. 123–202, hier: S. 173 (Gesammelte Schriften. Hg. von dens. 7 Bde.).

¹⁰ Benjamin, Band 1.1, S. 159.

An die Stelle eines quasi göttlichen Mandats, sei es der Philosophie oder der Dichtung, tritt bei Bachmann der emphatische Begriff eines Denkens und Schreibens aus Notwendigkeit – wobei die Not am Grund den Ton angibt. Vor diesem Anspruch hat nur eine Dichtung Bestand, die als unausweichlich gelten kann. Genau in diesem Sinne unterscheidet die erste Vorlesung „Fragen und Scheinfragen“:

Und doch ist nur Richtung, die durchgehende Manifestation einer Problemkonstante, eine unverwechselbare Wortwelt, Gestaltenwelt und Konfliktwelt imstande, uns zu veranlassen, einen Dichter als unausweichlich zu sehen. (4/193)

Das Unausweichliche ist für Bachmann auch Kriterium des Neuen. Die Antwort auf die Frage, woran wirklich neue Dichtung zu erkennen sein werde, lautet: „Es wird zu erkennen sein an [...] dem geheimen oder ausgesprochenen Vortrag eines unausweichlichen Denkens.“ (4/195) Insofern auch steht Denken bei ihr in diametralem Gegensatz zum Expertentum – im Kontrast also zu jenem Wissenstypus, den die heutige Öffentlichkeit als nahezu einzigen Abkömmling der Universitäten noch zu kennen oder anzuerkennen scheint. Noch einmal Bachmann: „Wie es neue Zündungen geben könnte? Es ist schwer zu sagen. Die Spezialisten, die Experten mehren sich. Die Denker bleiben aus.“ (4/196) – Eine Sprache diesseits eines verallgemeinernden Diskurses und ein unausweichliches Denken und Schreiben, das sind die zentralen Elemente der Poetik, die Bachmann in der ersten Vorlesung erörtert. Deren Leitmotiv ist der Topos einer „neuen[n] Gangart“ (4/192), sei sie als „erkenntnishafter Ruck“ (4/192), als „Richtungnehmen“, als „Geschleudertwerden“ (4/193) oder als immer „neue[s] Aufreißen einer Vertikale“ (4/195) gefasst. Der Ausgangspunkt für eine derartige, abrupte Zäsur sind „zerstörerische, furchtbare Fragen in ihrer Einfachheit, und wo sie nicht aufgekommen sind, ist auch nichts aufgekommen in einem Werk“ (4/184).

All das sind keine leeren Pathosformeln. Bachmann bezeichnet in derselben Vorlesung die Erfahrung als „einzige Lehrmeisterin“ (4/184) und bemerkt, dass „eine neue Erfahrung [...] gemacht und nicht aus der Luft geholt“ werde (4/190). Und tatsächlich beziehen sich ihre Ausführungen auf eigene, ‚gemachte‘ Erfahrungen und auf existentielle Fragen ihrer nahestehender Schriftsteller – ohne dass sie doch direkt von diesen sprechen könnte, will sie nicht das Vertrauen in Liebe und Freundschaft aufs Spiel setzen. Von konkreten Erfahrungen kann nur indirekt die Rede sein, in Form von Anspielungen und Verweisen. – Was die Beziehung zwischen Öffentlichkeit und Privatheit angeht, war Ingeborg Bachmann eine Anhängerin von Hannah Arendt, die in *Human Condition* (1955; dt. *Vita activa oder vom tätigen Leben*, 1958) den privaten Bereich als Reich der Verborgenheit beschrieben hat. Bachmann wird Arendt anlässlich eines New York Besuchs 1962

auch persönlich kennen und schätzen lernen und ihr nach der Begegnung schreiben: „Ich habe nie daran gezweifelt, dass es jemand geben müsse, der ist, wie Sie sind, aber nun gibt es Sie wirklich, und meine ausserordentliche Freude darüber wird immer anhalten.“¹¹ In dem Kapitel „Das Gesellschaftliche und das Private“ von *Human Condition*, in dem Hannah Arendt den privaten Bereich als Reich der Verborgenheit bestimmt, thematisiert sie auch die Gefahr, welche die „Enteignung, nämlich der Schwund des privaten Bereichs, für das Menschsein überhaupt in sich birgt“.¹² Diese Gefahr, das Private vollends zu verlieren, trifft nun für Schriftsteller in besonderer Weise zu, weil ihre Arbeit immer schon an der Schwelle von Öffentlichkeit und Privatheit stattfindet. Im besten Falle bearbeiten sie Erlebtes, Wahrgenommenes, Gedachtes und Gefühltes und verwandeln es in teilbare und mitteilbare Erfahrungen, ohne dabei die eigenen Erfahrungen nur zu verallgemeinern; im Fall mangelnder schriftstellerischer Begabung hingegen fließt das eigene und fremde Leben oft ungefiltert zwischen die Buchdeckel. Nicht nur speist sich die Literatur aus dem Persönlichsten und Intimsten, auch umgekehrt ragt die Öffentlichkeit empfindlich in das Private hinein, in Gestalt von Freundschaften zu Schriftsteller-Kollegen, Verlegern, Lektoren und Kritikern. Auch Hannah Arendts theoretische Überlegungen gründeten in ureigensten Erfahrungen. Das bezeugt ein Brief, den sie im Jahr des Erscheinens von *Human Condition* an ihren Mann Heinrich Blücher geschrieben hat: „Mir ist, als müsste ich mich selbst suchen gehen. Kein Erfolg hilft mir über das Unglück, ‚im öffentlichen Leben‘ zu stehen, hinweg.“¹³ Vergleichbar zwiespältig stand Bachmann ihrem Erfolg gegenüber: mit einer unaufhebbaren Mischung von Verborgenheitswunsch und Anerkennungsbegehren. Kann doch die Bestätigung ihrer Arbeit als Schreibende nur durch Leser, Publikum und Literaturkritik, das heißt durch die Öffentlichkeit erfolgen; so geht von dieser gleichzeitig eine Bedrohung aus, die aus der Neugier an der Person und ihrem Privatleben erwächst.

Die tendenzielle Ununterscheidbarkeit zwischen der Person und dem Werk macht Schriftsteller besonders verletzlich und kränklich. Aufgrund der Einsicht in solche Strukturen hat Ingeborg Bachmann eine ihr ganz eigene Ethik der Freundschaft gepflegt, in der jeder einzelnen Beziehung und Person eine exklusive Vertrautheit zukam. Nur selten hat sie die je besondere Verbindung zu einer Person einer anderen mitgeteilt oder mit ihm/ihr geteilt. Nicht nur für das eigene ‚private‘ Leben wünschte sie sich Verborgenheit; das Gebot der Verschwiegenheit

11 Brief Bachmanns an Arendt vom 16. 8. 1962, zitiert nach Weigel 1999, S. 463 (HAW = Hannah Arendt Papers, Manuscript Division der Library of Congress, Washington).

12 Hannah Arendt, *Vita activa oder vom tätigen Leben*. 3. Aufl. München 2007, S. 85.

13 Hannah Arendt und Heinrich Blücher, *Briefe 1936–1968*. Hg. von Lotte Köhler. München 1996, S. 353.

galt für sie auch im Reich der Freundschaften. Ebenso hat sie eine ganz eigene Schreibweise verschwiegenen Erzählens entwickelt, die man unter das am Ende von *Malina* (1971) formulierte Motto stellen kann: „Ich möchte das Briefgeheimnis wahren. Aber ich möchte auch etwas hinterlassen.“ (3/327) Ihre Arbeit an dieser Schreibweise bedeutete, solche Spuren, die sich einer kriminalistischen Indizienlektüre oder einer Interpretation ihrer Literatur als Schlüsseltexte erschließen, zu löschen und sie stattdessen in Erinnerungsspuren zu verwandeln: in Spuren von Erfahrungen jenseits der eigenen Biographie. Nur für Eingeweihte, nur für Betroffene waren viele der Anspielungen – meist einzelne Worte, Titel oder Zitate – entzifferbar. So wie beispielsweise jenes „bateau ivre“ in den Ausführungen der ersten Vorlesung: „Die Kunst ist schon so viele Male umgezogen, vom Gotteshaus in das Haus der Ideale, vom *house beautiful* auf das *bateau ivre*, und dann in die Gossen, in die nackte Wirklichkeit, wie man sagte [...]“ (4/196). Literaturkundige konnten in dem Bild den Titel von Arthur Rimbauds Gedicht in 100 Versen (*Bateau Ivre*, 1871; dt. *Das Trunkene Schiff*) erkennen; für Bachmann jedoch bedeutete es im Augenblick der Vorlesung weit mehr: ein Schibboleth, ein Kennwort, das für sie selbst Zeichen einer glücklicheren Zeit war und das sich zugleich an Paul Celan adressierte. Der nämlich hatte das Gedicht Rimbauds erst vor kurzem übersetzt und ihr im Jahr zuvor einen Sonderdruck der soeben erschienenen Übersetzung übereignet.

Da *Das Trunkene Schiff* in jener Nummer XXI der Zeitschrift *Bottega Oscure* erschien, deren Texte Ingeborg Bachmann mit Celan gemeinsam zusammengestellt hatten, war seine Gabe offenkundig weniger dazu bestimmt, die Beschenkte mit dem Druck bekannt zu machen; sie war vielmehr das Medium, um eine persönliche Widmung zu transportieren und der Geliebten die Übersetzung zuzueignen: „Für Ingeborg – / Paul / Paris, Juni 1958.“¹⁴ Vermutlich hat Celan ihr die Übersetzung während ihres Aufenthaltes in Paris Ende Juni/Anfang Juli persönlich übergeben, bei jenem Zusammentreffen also, bei dem die beiden sich – aus Rücksicht auf Celans Frau Gisèle und den dreijährigen Sohn Eric – zu einer Metamorphose ihrer Liebe in Freundschaft entschlossen. Die zurückliegenden Monate waren durch eine glückliche, diesmal von seiner Seite aktiv und leidenschaftlich gesuchte Nähe gekennzeichnet, eine Art Wiedererweckung: ein zweites Leben ihrer über ein Jahrzehnt zurückliegenden Liebesbeziehung nach der ersten Begegnung 1948 in Wien und dem damaligen Scheitern. Erstmals schreibt er ihr Sätze wie: „Du bist der Lebensgrund, auch deshalb, weil Du die Rechtfertigung

¹⁴ Ingeborg Bachmann und Paul Celan, „Herzzeit“. Briefwechsel. Hg. von Bertrand Badiou, Hans Höller [u.a.]. Frankfurt a. M. 2008, S. 91.