conflict & communication online, Vol. 20, No. 2, 2021
www.cco.regener-online.de
ISSN 1618-0747

Lina Užukauskaitė

Utopie- und Widerstandsdenken bei Ingeborg Bachmann in Korrespondenz zu Ernst Bloch und Theodor Wiesengrund Adorno[1]

Abstract: Ingeborg Bachmann's (1926–1973) conception of utopia moves between the thought models of Ernst Bloch (1885–1977) and Theodor Wiesengrund Adorno (1903–1969). Bachmann's utopia is characterized by its relation to reality, by its openness and processuality and thus approaches Bloch's utopia, the dream forward. That is why utopia should never be understood as "a goal, but [as] a direction" (Robert Musil (1880–1942)). Another characteristic of Bachmann's utopia is its "negativity" (Adorno), through which it develops a subversive, critical effect. Bachmann's utopian concept and her hope for a humane existence, to which pain experiences are contributed, are connected with her (language-conscious) conception of the beautiful after 1945. In the present article these aesthetic-utopian meanings of the beautiful in Bachmann's and Bloch's work are examined taking into account Adorno's aesthetics. Further are brief implicit connections made between the aesthetics of utopia presented in this article and the theory of democracy, epistemology, and also pedagogy.

Kurzfassung: Ingeborg Bachmanns (1926–1973) Utopieauffassung bewegt sich zwischen den Denkmodellen von Ernst Bloch (1885–1977) und Theodor W. Adorno (1903–1969). Utopie zeichnet sich bei Bachmann durch ihren Wirklichkeitsbezug, durch ihre Offenheit und Prozessualität aus und nähert sich damit der Bloch'schen Utopie, dem Traum nach vorn, an. Deshalb ist Utopie nie als „Ziel, sondern [als] eine Richtung aufzufassen" (Robert Musil (1880–1942)). Ein weiteres Charakteristikum der Utopie bei Bachmann ist ihre „Negativität" (Adorno), wodurch sie eine subversiv-kritische Wirkung entfaltet. Mit dem Utopiekonzept der Autorin und ihrer Hoffnung auf ein humanes Dasein, zu denen Schmerzerfahrungen zu rechnen sind, verbindet sich ihre (sprachbewusste) Konzeption des Schönen nach 1945. Im vorliegenden Beitrag wird diesen ästhetisch-utopischen Bedeutungen des Schönen bei Bachmann und Bloch unter Berücksichtigung von Adornos Ästhetik nachgegangen. Des Weiteren werden kurze implizite Verbindungen zwischen der in diesem Artikel dargelegten

> Wie es neue Zündungen geben könnte? Es ist schwer zu sagen. Die Spezialisten, die Experten mehren sich. Die Denker bleiben aus. Vielleicht wird Wittgenstein noch eine Wirkung tun, vielleicht Ernst Bloch. Reine Vermutungen. (W IV: 196)[2]

> Mich muss niemand drucken, es ist mir eben gleichgültig.
> Ich glaube nicht, dass das von der geringsten Notwendigkeit und Wichtigkeit ist, und ich bestaune meine ‚Kollegen' mit ihren Produkten, die alle so wichtig sein wollen.
> Nichts ist wichtig. Nicht einmal die Kulturrevolution ist sehr wichtig.
> Den Unfug aller Leute bestaune ich eben nur noch.
> Und zwar nicht, weil ich unsterbliche Werke herstellen will,
> sondern weil mir das Ganze unsäglich lächerlich vorkommt.
> Erheuchelt und erdacht, und also ist es falsch.
> Es gibt alle fünfzig oder hundert Jahre einmal jemand, der denken kann, und das interessiert mich,
> manchmal dauert es vierhundert Jahre, und das interessiert mich wirklich.
> (Bachmann & Enzensberger, 2018: 194)[3]

Ingeborg Bachmanns Utopieauffassung bewegt sich zwischen den Denkmodellen von Ernst Bloch und Theodor W. Adorno. Die österreichische Autorin kannte die beiden Philosophen persönlich, besaß und las ihre Werke und führte mit ihnen briefliche Korrespondenz, die noch nicht veröffentlicht ist.

Utopie zeichnet sich bei Bachmann durch ihren Wirklichkeitsbezug, durch ihre Offenheit und Prozessualität aus und nähert sich damit der Bloch'schen Utopie, dem Traum nach vorn, an. Deutlich wird in der Kunst laut Bloch „eine (…) Perspektive, die weit über die Kreislinie des Horizonts reichen will" (PH: 945) – „jene Ferne, die den Blick offen läßt", „die Wunschlandschaft offener Ferne" (PH: 935), die „Tiefen- und Hoffnungsdimension" (PH: 945). Im Vergleich zu Bachmann zeigt sich bei Bloch jedoch ein deutlicher Unterschied, da er von einem konkreten Ziel – von der „konkrete[n] Utopie" (PH: 813) – ausgeht. Dies betrifft sein „Engagement für eine sozialistische Gesellschaft" (Weiss, 1997: 341; vgl. Bartsch, 1997: 29).[4]

---

[1] Gefördert durch die Stiftungs- und Förderungsgesellschaft der Paris Lodron Universität Salzburg.
[2] Dieses Zitat stammt aus Bachmanns erster *Frankfurter Vorlesung* mit dem Titel *Fragen und Scheinfragen*.
[3] Der Briefwechsel zwischen Ingeborg Bachmann und Hans Magnus Enzensberger ist ein Teil der Salzburger Bachmann Edition: Bachmann, seit 2017)
[4] Auch seine konkrete Utopie behielt Elemente des abstrakt Utopischen (vgl. Weiss, 1997: 341).

© 2021 by verlag irena regener berlin
Published under creative commons licence BY-NC-ND.

Bachmann fasst Utopie – in Anlehnung an den aus ihrem Geburtsort stammenden Autor Robert Musil – nie als „Ziel, sondern [als] eine Richtung" auf (MoE: 1646). Ein weiteres Charakteristikum der Utopie bei Bachmann ist ihre ‚Negativität', wodurch sie eine subversiv-kritische Wirkung entfaltet: Es geht um Kritik bzw. Negation der vorgefundenen Wirklichkeit (vgl. Bartsch, 1997: 29) im Sinne von Adornos Utopie als „Negation": „Das Neue ist die Sehnsucht nach dem Neuen, kaum es selbst, daran krankt alles Neue. Was als Utopie sich fühlt, bleibt ein Negatives gegen das Bestehende, und diesem hörig" (Adorno, 1970: 55); „Und so wenig wir die Utopie ‚auspinseln' dürfen, so wenig wir wissen, wie das Richtige wäre, so genau wissen wir allerdings, was das Falsche ist" (Bloch & Adorno, 1977: 70). Deshalb spricht Oskar Negt in diesem Utopie-Zusammenhang von „Adornos Bildverbot" (Negt, 2016b: 108, 112).

Die Bachmann'sche Utopiekonzeption verfügt über weitere Sinnebenen, die sich den Einflüssen von Ludwig Wittgenstein, Walter Benjamin und Gershom Scholem verdanken (vgl. Schmaus 2020: 308). Besonders hervorzuheben ist die entscheidende Prägung des Bachmann'schen Utopieverständnisses durch ihre Auseinandersetzung mit Robert Musil und seinem Hauptwerk *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/31, 1932/33, 1952; vgl. u. a. Agnese, 1996: 103–114; Bartsch, 1980: 162–169; Schmaus, 2016: 825–854; Weber, 1986: 55–74).

Da der vorliegende Beitrag vor allem wesentliche Präzisierungen zum Utopieverständnis Blochs wie auch Bachmanns beitragen und interdisziplinäre Bezüge herstellen soll, werden folgende methodologische Schritte unternommen:

1. Die zuerst erläuterte Utopieauffassung Musils bildet eine wichtige Grundlage für die Bachmann'sche Utopiekonzeption und ist für das Verständnis weiterer Ausführungen zu ihrer Rezeption von Bloch und Adorno wie auch zu den relevanten Standpunkten derselben unabdingbar. Die fünf zentralen Utopiekonzepte Musils werden kurz expliziert und die Beibehaltung ihrer inhaltlichen Ebenen bei Bachmann aufgezeigt. Zudem wird kurz auf eine interdisziplinäre Verbindung zwischen der Utopie der Exaktheit und der Wissenschaftstheorie (vgl. *Wiener Kreis*) verwiesen. Dabei wird die historische Zäsur mitgedacht, da sie Modifikation und eigenständige Erweiterung des Musil'schen Konzepts durch Bachmann bewirkt hat.

2. Durch die Auseinandersetzung mit dem Bloch'schen Utopieverständnis und seiner Verbindung zur Kunst und ästhetischen Kategorie des Schönen soll ein Forschungsdesiderat erschlossen werden. Dieser Abschnitt darf als zentraler Teil des Beitrags angesehen werden. Die Bezugsbasis bilden Renate Reschkes (2003: 429) Ausführungen zu Blochs Schönheitsauffassung, die anhand eines *close readings* überprüft und näher erläutert werden.

3. Des Weiteren werden die Bloch'schen Ausführungen in Verbindung zur Bachmann' schen Utopie- und Schönheitsauffassung gesetzt (vgl. Užukauskaitė, 2021). Hiermit werden Grundlagen für eine interdisziplinäre Bloch-Diskussion gelegt und wesentliche Präzisierungen zu Bloch und Bachmann (wie auch zur Literatur nach 1945) vorgenommen.

4. Zudem wird die Adorno'sche Position nach dem Zweiten Weltkrieg hinsichtlich der Utopie und des Schönen mit Bezug zu Bachmann aufgegriffen. Die historischen Bezüge werden dabei mitbedacht (vgl. Užukauskaitė, 2021).

5. Da Blochs, Adornos, Bachmanns und Musils ästhetisch-utopische Konzepte starke implizite Verbindungen zu Leitgedanken aus Demokratietheorie, Erkenntnistheorie, aber auch Pädagogik aufweisen, wird in einem kurzen Exkurs dieses Bezügegeflecht aufgezeigt.

6. Ein Schlusswort fasst die Ergebnisse des Beitrags zusammen.

Utopie – Robert Musil – Ingeborg Bachmann

In seinem *opus magnum* setzt Musil das utopische Möglichkeitsdenken der vorherrschenden entfremdeten Wirklichkeitslage, in der nur „Seinesgleichen" – in Schablonen Erstarrtes –„geschieht" (MoE: 81), entgegen. Denn „Utopien", so Musils Fazit, „bedeuten ungefähr so viel wie Möglichkeiten" (MoE: 246). Musil differenziert entgegen der in der Bachmann-Forschung vorhandenen Darstellung nicht zwischen drei (vgl. Schmaus, 2020: 308), sondern fünf zentralen Utopien (vgl. Wiegmann, 1978: 311–316; Wiegmann, 1980: 174–186; Leucht, 2016: 726; Užukauskaitė, 2008: 98). Diese sind für Bachmanns Utopieauffassung von zentraler Bedeutung (vgl. Užukauskaitė, 2008: 98–103).

Es sind 1. die „Utopie des exakten Lebens" bzw. der „Exaktheit", „Genauigkeit" (MoE: 244–247, 1877–1881); 2. die „Utopie des Essayismus" (MoE: 247–257); 3. die „Utopie des motivierten Lebens" (MoE: 1420–1424, 1914–1921); 4. die „Utopie des anderen [moralischen] Zustands" (MoE: 1254, 1281, 1282, 1860) bzw. die „Utopie des anderen Lebens in Liebe" (MoE: 1882) und 5. die „Utopie der induktiven Gesinnung" (MoE: 1882–1887).

Die Musil'sche Utopie der Exaktheit wendet sich gegen das Ungefähre und plädiert für das genaue Schweigen wie auch Denken, sprich Wahrheit. Die vom Autor akzentuierte Notwendigkeit des Schweigens, „wo man nichts zu sagen hat" (MoE: 246), erinnert fast wörtlich an *Tractatus logico-philosophicus* von Ludwig Wittgenstein und

© 2021 by verlag irena regener berlin

seinen vielzitierten letzten Satz. Ebenfalls im Werk Bachmanns findet sich diese Utopie wieder: Die Figur Malina steht stellvertretend für diese Utopie; die Autorin betont die Wichtigkeit der Genauigkeit für sie (GuI: 124), in einem Interview hebt sie den essenziellen Einfluss der geistigen Atmosphäre Wiens – auch des *Wiener Kreises* – auf ihr Schreiben hervor: „Was ich aber wirklich gelernt habe (…) ist ungeheuer genaues Denken und einen klaren Ausdruck" (GuI: 136).

Die Utopie des Essayismus bewahrt die Offenheit, verbindet Leidenschaft mit Präzision, Leben mit Werk (vgl. MoE: 253, 365). Die Figur Malina, die keinen „zu Ende definier[t]" (GuI: 54), wie auch der Leben-Werk-Bezug bei Bachmann (vgl. GuI: 100, 139) verbinden sich mit dieser Utopie Musils.

Die Utopie des motivierten Lebens zeichnet sich durch „lebende" (MoE: 1914), „bedeutende" (MoE: 1917) Gedanken aus und richtet sich gegen die Entfremdung. So tritt auch Bachmann für die Offenheit und Lebendigkeit der Literatur ein, die utopische Sprache in der Literatur bzw. ihre Fragmente sind „die wenigen Stellen in der Literatur", sie „sind für [sie] das Leben" (GuI: 69).

Die Utopie des anderen Zustands stellt eine mystische Erfahrung der Einheit zwischen den Geschwistern Agathe und Ulrich dar (vgl. MoE: 1860, 1882). Dieser Zustand wird von Musil als moralischer Zustand beschrieben (vgl. MoE: 1282), in dem es zur Aufhebung der Zeit- und Raumdimensionen kommt. Das Bachmann'sche Werk liefert viele Beispiele für die Utopie des anderen Zustands, so etwa die Liebesszenen im Hörspiel *Der gute Gott von Manhattan* oder im Roman *Malina*. Da aber dieser Ausnahmezustand nur von kurzer Dauer ist, plädiert Musil wie auch Bachmann für die Ablösung dieser Utopie durch die Utopie der induktiven Gesinnung, die den „sozialen Zustand" (MoE: 1840), das „wirkliche Leben" (MoE: 1887) meint (vgl. Bartsch, 1980: 166). Daher ist diese Musil'sche Utopie für sozialtheoretische Ausführungen anschlussfähig.

Dass die Musil'sche Utopieauffassung einen wichtigen Bestandteil der Bachmann'schen utopisch-ästhetischen Konzeption ausmacht, wird vor allem in ihren theoretischen Schriften, in den Musil-Essays (*Ins Tausendjährige Reich* (1954), *Der Mann ohne Eigenschaften* (1954)) und auch in den *Frankfurter Vorlesungen* (1959/60) manifest (vgl. dazu u. a. Bartsch, 1997: 24–33). Denn hier wird deutlich, dass Bachmann ihre Kerndefinition der „Literatur als Utopie" (W IV: 271) dem Klagenfurter Schriftsteller verdankt. Dabei geht es ihr um die Literatur als „Movens des Geistes" (W IV: 27), als ethisch orientierte Realitätsveränderung samt – so die Autorin – „ihrer schlechten Sprache" (W IV: 260). Wenn Bachmann in ihrem Schreiben darauf zielt, ihre „Zeit zu repräsentieren" und etwas, „für das die Zeit noch nicht gekommen ist" (W IV: 196), so bedeutet dies, dass ihre Utopieauffassung zwischen dem Widerstand gegen die vorhandenen gesellschaftlichen „Daseinsformen" und „Strukturen" (GuI: 92) und dem „Richtungnehmen" (W IV: 193) auf eine moralisch „veränderte Welt" (GuI: 92; vgl. W IV: 25) oszilliert. Bachmann distanziert sich von den konkreten Wirklichkeitsentwürfen, von „ein[em] Land Utopia" (MoE: 1646) und macht den Spannungskonnex zwischen Wirklichkeit und Utopie (vgl. W IV: 276) zum Ausgangspunkt ihrer Schreibtätigkeit.

Die Rezeption des Musil'schen Utopiekonzepts ist zugleich seine Weiterentwicklung im Rahmen des Bachmann'schen Diskurses, weil die geschichtlichen Ereignisse und Bachmanns individueller Standpunkt als Schriftstellerin (vgl. u. a. Vietta, 1992: 104) ihre Distanznahme von Musil bedingen. Die Aussage Solibakkes (1985: 18, H. i. O.) verdeutlicht diesen Gegensatz zwischen Musil und Bachmann: „Während sie [Bachmann, Anm. der V.] bei Musil jedoch nur das utopische *Element in* der Literatur und dem literarisch Schaffenden herausgearbeitet sieht, geht ihre eigene Bemühung dahin, die *Identität* zwischen Literatur und Utopie bzw. zwischen Schriftsteller und utopischer Existenz aufzuzeigen."

Laut den *Frankfurter Vorlesungen* ist der Schriftsteller eine „utopische Existenz" (W IV: 270), weil er in „fatale[r] Einsamkeit" (W IV: 203) arbeitet und so in die Nähe des utopischen „anderen Zustands" (W IV: 270) rückt. Der Musil'sche Utopiebegriff erfährt durch Bachmann eine Transformation und Erweiterung in Richtung einer Sprachutopie (vgl. W IV: 268) und einer „Sprachmoral" (vgl. GuI: 25, 91, 139) – folglich definiert sie die Literatur als ein „Utopia der Sprache" (W IV: 268; vgl. dazu Mechtenberg, 1978: 20; Vietta, 1992: 104; Larcati, 2006: S. 241–254). Für den Schriftsteller als „utopische Existenz" wird eine „Richtung"-Nahme (W IV: 193) zentral, denn er sucht nach einer „stets neu zu schaffenden Kommunikation mit der Gesellschaft" (W IV: 198–199) und nach einer „neuen" (IV: 192), utopischen, „umfassendere[n] Sprache" (W IV: 65), weil er „neue sittliche Möglichkeit[en]" „entwerfen" (W IV: 191) will. Dieser Movens bedeutet zugleich sein Ringen um Wahrheit.

Utopie – Ernst Bloch – Theodor W. Adorno – Ingeborg Bachmann – Das Schöne

Im Jahr 1964 führten Ernst Bloch und Theodor W. Adorno ein Gespräch, in dem sie sich über die Widersprüchlichkeiten der utopischen Hoffnung, über Unterschiede und Ähnlichkeiten ihres utopischen Denkens äußerten. Sie stellten dabei den ihr Utopieverständnis verbindenden Aspekt heraus, der sich gegen das, „was *ist*" (Bloch & Adorno, 1977: 69, H. i. O.), wendet und deshalb über eine kritische und transzendierende Funktion verfügt.

© 2021 by verlag irena regener berlin

> (…) und ich glaube, Teddy, hierin sind wir allerdings einig: Die wesentliche Funktion, die dann Utopie hat, ist eine Kritik am Vorhandenen. Wenn wir die Schranken nicht schon überschritten hätten, könnten wir sie als Schranken nicht einmal wahrnehmen. (A. a. O.: 70)

Auf diese Aussage Blochs antwortete Adorno mit folgenden Worten:

> Ja, die Utopie steckt jedenfalls wesentlich in der bestimmten Negation, in der bestimmten Negation dessen, was bloß ist, und das dadurch, daß es sich als ein Falsches konkretisiert, immer zugleich hinweist auf das, was sein soll. (Ebd.)

Bloch, Adorno, aber auch Bachmann sind sich „in diesem Widerstand der Nichtanerkennung des Gegebenen" (Bloch, J.R., 1997: 55)[5] einig. Deshalb verwendet Bachmann in ihrem Werk Ausdrücke wie „[d]ie Gegenzeit beginnt" (W I: 317), um das Eintreffen des Utopischen, das sich als „eine wirkliche Kraft" (W III: 29) der Welt entgegenzusetzen beginnt, zu markieren. Die utopischen Fragmente „Ein Tag wird kommen" werden zur Manifestation der utopischen Hoffnung der handelnden Ich-Figur (W III: 121–122, 136, 138, 140–141) und in den Texten *[Ferragosto]*, *Böhmen liegt am Meer* (vgl. Höller, 1998: 119–133) wie auch in den Ausdrücken „mein Ungargassenland" (W III: 334) und „das Haus Österreich" (W III: 96) finden sich Anklänge an die Utopie der Heimat, weil diese Orte – Rom, Böhmen, Ungarn – ein Gefühl von Heimat evozieren.

Auch wenn Bachmann in ihren Texten Utopien Leben einhaucht, lässt sie diese doch in ein Scheitern münden – sie werden also negiert, weil das Utopieverständnis der Autorin zu den festgeschriebenen und ideologisierten Ordnungen, die in den Krieg führen (vgl. MoE: 1876), in Distanz tritt. Der literarische Text wird zu einem Ort, an dem die – ‚negierten', gescheiterten – Utopien aufbewahrt und Gegenbilder zum „Gegebenen" entworfen werden.

Mit dem Utopiekonzept Bachmanns und ihrer Hoffnung auf ein humanes Dasein, denen Schmerzerfahrungen zuzurechnen sind, verbindet sich ihre Konzeption des Schönen nach 1945 (vgl. Užukauskaitė, 2021: 31–54, 225–232). Auch hier handelt es sich um eine Affinität zum Denken Blochs.[6] Schönes gibt für Bloch „noch Anlaß zum Prinzip Hoffnung (...) jenseits aller Ideologisierungen" (Reschke, 2003: 429).

Jedoch ist das Schöne für Bloch nicht als Terminus von Interesse, sondern als Synonym für die Kunst und ihre utopische „Antizipation" (GU II: 151). Das Schöne als Laboratorium, als Fragment, als Offenheit und „*ungerundete(…) Immanenz*" (PH: 252): Mit diesen auf Bloch verweisenden Stichworten korrespondiert Bachmanns Schönheitsauffassung, die u. a. von Widerstands-, Erziehungs- und Demokratiedenken durchdrungen ist (vgl. Užukauskaitė, 2021: 31–54, 225–232). Bachmann hebt die Notwendigkeit und den Rechtsanspruch des Schönen hervor, damit geht ihre Forderung zur Humanität und Lebensbejahung in der Kunst nach 1945 einher – dies bedeutet, dass dadurch ein Beitrag zur ‚Erziehung nach Auschwitz' geliefert werden soll; und im Gedicht *An die Sonne* arbeitet Bachmann die Idee einer demokratischen Schönheit heraus: Daran zu partizipieren hat jeder Mensch die Möglichkeit (vgl. a. a. O.: 123–124).

Ernst Bloch schreibt im Gegensatz zu Theodor W. Adorno keine explizite, eigene Ästhetik, diese ist seiner gesamten Philosophie immanent. „Ernst Bloch konnte auf eine eigene ästhetische Theorie verzichten, weil sein gesamtes Œuvre im höchsten Verstande ein Denken über menschliches Geschehen sub specie des Ästhetischen repräsentiert" (Mayer, 1994: 242). Sein Gesamtwerk ist durch die „humane Grundrichtung" (Weiss, 1997: 335) geprägt.

Im Rahmen seiner immanenten Philosophie der Kunst entwickelt Bloch den Begriff des „Vor-Schein[s]" (PH: 980). Deshalb wird seine Kunstphilosophie als „*Ästhetik des Vor-Scheins*" (Mayer, 1994: 240) definiert.[7] Der Begriff des Vor-Scheins steht in engem Zusammenhang mit dem Begriff des Scheins, da „der Schein des Kunstwerks sein utopisches Potential markiert" (Vidal, 2012: 24). Der Vor-Schein erschließt sich „in der ästhetischen Erfahrung" (ebd.), in ihm leuchten Versprechungen, Harmonie- und Glückszustände, wahrhafte Verhältnisse zwischen den Menschen auf (vgl. Jung, 2012b: 664). Die Kunst ist für Bloch „*ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten*, mitsamt den durcherfahrenen Alternativen darin, wobei die Ausführung wie das Resultat in der Weise des fundierten Scheins geschehen, nämlich des welthaft vollendeten Vor-Scheins" (PH: 249).

---

[5] Jan Robert Bloch schreibt des Weiteren über das Verbindende und das Trennende im Denken Blochs und Adornos: „Beide eint überdies eine Abstinenz gegenüber dem (in einem positivistischen Sinn) greifbar Möglichen – gegenüber dem also, was bei dem gegenwärtigen Stand der Produktivkräfte ohne Fernbilder ‚wirklich' möglich wäre. Für Bloch käme das einer verdinglichten Planung gleich und Adorno fühlte sich für Positivierungen dieser Art ohnehin nicht zuständig. Was sie – auf einer die Naturfrage übergreifenden, umgreifenden Ebene – trennt (…) ist: die Weltfrage. Blochs ‚Experimentum Mundi' – das Ganze, auf das er ging und auf das es ihm ankam – war für Adorno das Unwahre und die unterbrochene, unterbrechende Form, die er wählte, nach Gedankenweise der ‚Minima Moralia', sollte ihn vor dem drohenden Ganzen schützen – denn er sah sich gefährdet, den Lockungen des Identischen zu folgen, dem er sich durch seine Vorstellung vom ‚wahren Leben' des nicht-entfremdeten Menschen trotz allem näherte." (Bloch, J. R., 1997: 55–56)

[6] Auch Adornos, wie es später ausgeführt wird.

[7] Dies bezieht sich auf den Titel der zweibändigen Anthologie von Gert Ueding in der edition suhrkamp.

© 2021 by verlag irena regener berlin

Die Kunst ist „ein Stern der Antizipation und ein Trostgesang auf dem Heimweg durch Dunkelheit" (GU II: 151). Der Begriff der „Dunkelheit" ist von zentraler Bedeutung bei Bloch, denn sie zusammen mit dem „Dunkel des gelebten Augenblicks" (GU II: 13) bildet den Ausgangspunkt für Blochs Philosophie. Es geht um das Noch-Nicht-Bewusste und das Noch-Nicht-Erkannte des Bekannten (vgl. Jung, 2012a: 51), aber aus diesem „Dunkel des gelebten Augenblicks" entstehen Hoffnung und Suche des Menschen nach der wahren „Heimat" (PH: 1628) und „Freiheit" (PH: 250). Außerdem bezieht sich diese „Dunkelheit" auf den „Irrtum der Welt" (GU II: 13), aus dem Bloch mit seinem Denken ausbrechen wollte (vgl. „Durchbruch" (GU II: 13)) – dies bezieht sich auf die düstere Zeit um den Ersten Weltkrieg (vgl. Bloch, J. R., 1997: 79).

Ernst Bloch – Utopie – Vor-Schein – Das Schöne

In seinem Hauptwerk *Das Prinzip Hoffnung*, das Ernst Bloch im US-amerikanischen Exil von 1938 bis 1947 schreibt, untersucht der Philosoph diverse Beispiele u. a. aus Musik, Literatur, Kunst, Film, Gesellschaft, Pädagogik „nach unabgegoltenen Möglichkeiten – nach Tendenzen und Latenzen" (Jung, 2012b: 671) und leitet daraus seine Thesen zum Utopischen ab. Ursprünglich war es geplant, diesem Werk den Titel *Träume vom besseren Leben* zu geben, denn laut Bloch entfaltet der Mensch solche Träume auf all diesen Bereichen (vgl. Crimmann, 2011: 115).[8]

Im vierzigsten Kapitel *Dargestellte Wunschlandschaft in Malerei, Oper, Dichtung* finden sich mehrere Passagen, in denen der Begriff des Schönen verwendet wird. An diesem Kapitel hat Bloch 1942–1943 in Cambridge gearbeitet und ihn zum ersten Mal 1949 in der Zeitschrift *Sinn und Form* publiziert. Ein Eingangszitat zu diesem Kapitel reflektiert das Schöne anhand eines Satzes von Nikolai Tschernyschewskij: „Schönheit ist das Leben, wie es in ganzer Wirklichkeit sein soll, bis es sein muß" (PH: 929).

Dieser Satz beinhaltet eine Strukturkonstellation, die mit Blochs Philosophie der Hoffnung korrespondiert: Das Schöne wird hier auf das Leben, zugleich auf die vorhandene Wirklichkeit, die im Modus indirekter Kritik als ungenügend entlarvt wird, bezogen: Das Leben soll „in ganzer Wirklichkeit" schön sein, Schönheit wäre dann mit dem Leben gleichzusetzen, wofür es aber jetzt noch nicht reicht, weil gesagt wird „wie es (…) sein soll"; dieser Mangel – dieses Noch-Nicht-Präsente – kann aber nicht lange dauern, kann nicht lange ertragen werden, deshalb der Nebensatz „bis es sein muß".

Diese Aussagen nähern sich dem Sinnzusammenhang im folgenden Zitat Blochs: „Hat Franz Marc gesagt, Bilder seien unser eigenes Auftauchen an einem anderen Ort, so taucht hier, in der Ortslosigkeit, worin Interieur und Perspektive wechselseitig ineinander übergehen und sich mit aufgelöstem Jenseits durchdringen, *ein ganzes Dasein am anderen Ort* auf; es gibt hier nichts mehr als die Wunschlandschaft dieses Überall, dieser Durchdrungenheit von Heimat" (PH: 980–981). Hervorzuheben sei hier „[d]ie eigenartig schwebende Ortlosigkeit dieses Wo" – dieser „paradoxe(…) Nicht-Ort" –, die für die Kunst, sprich für die Bilder, Töne und Wörter, insgeheim charakteristisch ist (Dietschy, 2016: 250).

Im Folgenden werden ausgewählte Passagen aus *Das Prinzip Hoffnung*, die Affinitäten zu Bachmanns Schönheitsauffassung aufweisen, zitiert und kurz kommentiert.

1. Das Fragmenthafte und Bruchhafte, das Offene und Ungerundete, das Utopische sind Merkmale des Schönen nach Bloch. Wenn das Kunstwerk geschlossen ist, so ist es von einer „Immanenz ohne sprengenden Sprung" (PH: 251) umgeben. In seiner Offenheit, in seiner „ungerundete[n] Immanenz" liegen seine *„ästhetisch-utopischen Bedeutungen*".

> [A]lle große Kunst [zeigt] das Wohlgefällige und Homogene ihres werkhaften Zusammenhangs überall dort gebrochen, aufgebrochen, vom eigenen Bildersturm aufgeblättert, wo die Immanenz nicht bis zur formal-inhaltlichen Geschlossenheit getrieben ist, wo sie sich selber als noch *fragmenthaft* gibt. Dort öffnet sich – ganz unvergleichbar mit bloßer Zufälligkeit des Fragmentarischen im vermeidbaren Sinn – noch ein Hohlraum sachlicher, höchst sachlicher Art, mit *ungerundeter Immanenz*. Und gerade darin zeigen die *ästhetisch-utopischen Bedeutungen* des Schönen, gar Erhabenen, ihren Umgang. (PH: 252)

2. Das Schöne steht im Konnex zur zukünftigen Freiheit, zur Offenheit und Lebensbejahung. Die Voraussetzung dafür ist, dass die Kunst keine „Illusion", sprich nichts Falsches, vermittelt.

> Überall dort, wo Kunst sich nicht zur Illusion verspielt, ist Schönheit, gar Erhabenheit dasjenige, was eine Ahnung künftiger Freiheit vermittelt. Oft gerundet, nie geschlossen: diese goethische Lebensmaxime ist auch die der Kunst. (PH: 250)

[8] Francesca Vidal und Ulrich Müller-Schöll (2017: 9) schreiben, dass Bloch im Manuskript „für das Buch den trockenen Titel ‚Die Hoffnung, ihre Funktion und Inhalte' vorgesehen hatte".

© 2021 by verlag irena regener berlin

3. Das Schöne erscheint im folgenden Passus als Wunschlandschaft und als Versuch der Weltvollendung, die zwar abgerundet, aber nicht geschlossen ist.[9] Das Schöne ist ein Glücksversprechen. Bloch verwendet die Begriffe des Schönen und des Erhabenen zusammen, ein Bedeutungszusammenhang, der im weiteren Verlauf noch geklärt wird.

> Wunschlandschaft der Schönheit, der Erhabenheit insgesamt bleibt im ästhetischen Vor-Schein und als dieser der Versuch, Welt zu vollenden, ohne daß sie untergeht. Solch virtuelle Vollkommenheit, das Objekt jedes Bildersturms und freilich selber durchbrochen in der religiösen Kunst: *das geht, suo genere geographisch, in den weit vorgelegten Wunschlandschaften aus Malerei, Oper, Dichtung auf*. Sie sind oft mythologisch gekleidet, verkleidet, bleiben nie darin beschlossen, verschlossen; denn sie meinen menschliches Glück, ein Gutgestelltsein, Gutgeratensein seines Raums, vom idyllischen bis zu dem noch mystischen. Der Vor-Schein gibt diese ästhetische Bedeutung von Glück im Abstand, konzentriert in einen Rahmen. (…) Aber überall ist die Wunschlandschaft so beschaffen, daß alles, was das Glück braucht, vorhanden ist; nicht weniger und ebenso nicht mehr. (PH: 980–981)

4. Die Kunstwerke vermitteln keine Eingrenzung, sondern Weite, „die Wunschlandschaft offener Ferne", sprich Unendlichkeit, permanentes Werden, somit einen Prozess. Die Musik nach Bloch nimmt innerhalb der Künste eine zentrale Stellung ein: „Zum Verstehen der utopischen Werkgestalt kann nicht genügend bedacht werden, wie musikgeleitet er schrieb (hierin Ingeborg Bachmann ähnlich)" (Bloch, J. R., 1997: 78).

> Nicht bergend, gegenständlich reicher ist jene Ferne, die den Blick offen läßt. Auch wo die gemalte Aussicht dunstig ist, wird hier nicht eingegrenzt, sondern ein Maß gerade für die *Weite* gegeben. Sobald das Diesseits statt des Drüben unendlich zu werden begann, erschien die Wunschlandschaft offener Ferne im Bild. (…) Der Punkt, wo die perspektivischen Linien zusammentreffen, liegt in der Unendlichkeit". (PH: 935)

> Wegen dieses Vor-Scheins ist auch die Kunst durchaus nicht ein Ganzes, sondern überall nur Perspektive darauf, eine in den dargestellten Gegenständen selber herausgearbeitete Perspektive auf die immanente Vollendung dieser Gegenstände. (PH: 947)

> (…) gleich als wäre die Welt, die es doch in allen anderen Kulturfunktionen zu verändern gilt, nur für die Kunst ein unerreichliches Meisterwerk. Sie ist statt dessen erst die Anlage, die objektiv-reale Möglichkeit dazu, dergestalt, daß ein treffend gemalter Wald, eine treffend dramatisierte Geschichtsaktion ihr Sujet allerdings an Wesentlichkeit übertreffen, ja als Kunstwerk nur treffend sind, indem sie das Sujet in erlangbarem Vor-Schein übertreffen können und müssen. Vor-Schein selber ist dies Erlangbare dadurch, daß das Metier des Ans-Ende-Treibens in dem dialektisch so verzweigten wie offenen Raum geschieht, worin jeder Gegenstand ästhetisch dargestellt werden kann. (PH: 947)

> Musik ist unter allen Künsten am meisten darauf ausgerichtet und, kraft des Trostcharakters ihrer Überschwebung, am stärksten dazu imstande, einen Vor-Schein von Mündung zu geben. (PH: 969)

5. Die Vergangenheit ist wichtig in der Bloch'schen Philosophie der Kunst – und dies auch in Bezug auf das Schöne –, denn die utopischen Sinngehalte, das Unabgegoltene, das Unabgeschlossene und die Hoffnungen aus der Vergangenheit existieren in den Kunstwerken weiter. Möglicherweise auch als Apell zum Erinnern. Bloch findet „überall Zukunft in der Vergangenheit" (Weiss, 1997: 327). Diese Ungleichzeitigkeit ist nicht nur temporal aufzufassen, „sie ist eine Kategorie des uneingelösten, im Vergangenen eingekapselten ‚Traums von einer künftigen Sache'" (Bloch, J. R., 1997: 76–77). Zugleich betrifft das Ungleichzeitige auch das Jetzt, in dem die Zukunft vorweggenommen wird.[10]

> Das Wort legt von vornherein anders an, wenn es sehr weit zielt. Es ist gespannt, hat eine Ahnung, die noch nirgends fest und betretbar geworden. Dichterischer Ausdruck läuft seit vierhundert Jahren perspektivisch, und es ist falsch, dies sich schwer begrenzende Wesen nur als romantisch zu verstehen. (PH: 945)

6. Bedeutsam ist in der Kunst der Aspekt des Paradoxen und Ambivalenten: Das Dunkle und das Helle wirken in ihr „zugleich" und vermitteln so die Hoffnungsdimension.

> Dennoch ist auch das Dunkel dieses Hintergrunds goldbraun durchzogen, die Figurengruppe steht in einer Sfumato-Perspektive von Schwarz und Gold zugleich, das Licht wirkt in die Finsternis, chromatisiert

[9] Vgl. dazu: Das Fragmentarische tendiert „zum Ganzen des Weltgeschehens" (Vidal, 2012: 26). Es ist wichtig laut Bloch, „daß das Metier des *Ans-Ende-Treibens in dem dialektisch offenen Raum geschieht*, worin jeder Gegenstand ästhetisch dargestellt werden kann" (PH: 247).

[10] Vgl. dazu: „(…) Blochs Geschichtsthese lautet, dass jeder Mensch ‚primär' zukünftig lebt, indem er ‚strebt', also auf Ziele hinarbeitet. Vergangenes und Gegenwart kommen erst danach. In der Zukunft sucht der Mensch das Erhoffte, und er speist seine Hoffnungen aus Gehalten in der Vergangenheit, deren Erbe er antreten kann; und die Geschichte zeugt davon, dass ‚Funktion und Inhalt der Hoffnung' unaufhörlich erlebt, betätigt und ausgebreitet werden." (Müller-Schöll & Vidal, 2017: 12)

© 2021 by verlag irena regener berlin

> auch hier, dringt durch aus einem seltsam vorhandenen Nirgendwo. Rembrandts Paradoxlicht kommt so in der ganzen Welt nicht vor, ist aber auch nicht, trotz seines durchgehenden Reflektierens, aus irgendeiner alten Metaphysik von Himmelslicht emaniert: es ist *Perspektivenlicht der Hoffnung*, tief in Nähe und Verlassenheit herabgeleitet, beantwortet. (PH: 937–938)

7. In Blochs weiteren utopischen Ausführungen zu Rembrandt fallen die Ausdrücke wie das „[R]ätselhaft[e]", der „Rätselreflex", die Authentizität, „die wahre Seltenheit und Kostbarkeit dieses Lichts", „die Wahrheit der Hoffnung", „eine(…) märchenhafte(…) Ferne", „Unendlichkeit", „die Liebe" auf, die sich mit der impliziten Ästhetik des Schönen bei Bachmann verbinden.

> Aus dem Gegebenen der Nacht einerseits, aus dem bloß Reflektierenden des Lichts andererseits stammt die wahre Seltenheit und Kostbarkeit dieses Lichts, sein berückender Glanzschein auf Nacht. Dem entsprach die komplizierte Technik der Dunkelgrundierung und des Übermalens, die Rembrandt durch sein ganzes Werk befolgt hat; (…). Menschen, selbst Dinge stehen einsam in der Weite des Dunkelraums, die Farben kommen einzig aus einem Rätselreflex von innerem Licht in der Welt und hinter der Welt, aus einem Paradox vom Endlicht. (…) [Rembrandt] rahmt gänzlich mit dem mächtig verbergenden, finster geborgenen Dunkelton, der hier Universum und Unendlichkeit heißt. (…) Die offene kosmische Perspektive ist vom Dunkelraum ausgelöscht, doch das Licht, das sich ebenso gegen ihn abhebt wie aus Einsamkeit und Schwärze rätselhaft hervorbricht, malt die Wahrheit der Hoffnung oder des Glanzes, der gar nicht da ist, in den Dunkelgrundierungen der vorhandenen Welt. Dieses sprunghafte, nur durch Reflexe vermittelte Einscheinen macht das Exotische der Rembrandtschen Beleuchtung, das Echo einer märchenhaften Ferne, in der die für sie empfänglichen oder ihr zugehörenden Gegenstände ganz nahe ausgemalt sind. Nur von daher das Glimmernde, aber auch die Liebe zu dem in Seide, Perlen, Juwelen, Goldhelm Aufschimmernden. (PH: 937–938)

8. In der folgenden Passage verschränken sich die Rezeptions- und Produktionsseiten, das Innere und Äußere des Subjekts. Das Innere, das Authentische wird zum Ausdruck, dabei soll es nicht nur um das Schöne, sondern auch um das Wahre gehen. Es reicht nicht, „nur auf schöne Art zu fühlen". Die Wahrnehmung des Rezipienten bei der ästhetischen Erfahrung muss erweitert werden (vgl. Vidal, 2012: 14): Das Bild wird dann nicht nur gesehen, sondern auch gehört ((inneres) Sehen und Hören des Subjekts). Es geht dabei auch um „Reflexion der in der Kunst zum Vorschein kommenden Tendenzinhalte" (Vidal, 2012: 27).[11] Angesprochen wird zudem die Sprache des Werks, seine Mitteilung und somit Erfahrungsvermittlung, der dialogische Charakter des Schönen. Während des dialogischen und reflektierenden Rezipierens wird es zugleich produziert.

> Es führt zu gar nichts, nur auf schöne Art zu fühlen. Das bleibt innen, hat keinen Weg aus sich heraus, wird nicht mitgeteilt. Aber ebenso ist das Innere vorausgesetzt, wo immer künstlerisch gestaltet wird. Ein Ich muß hinter der aufgetragenen Farbe sein, eine Hand, die aufträgt. Ein Gefühl geht durch die bewegte Hand hindurch, fügt sich in das Gemalte ein. Das Handwerk (…) ist das Innere, das sich gürtet und fertigmacht. Wenn auf dem Weg zwischen dem Ich, das etwas kann, und dem Handwerk, das gekonnt wird, etwas verlorengeht, so war es nicht viel wert. Inneres spricht, sobald es etwas zu sagen hat, immer Äußerung; nun sprechen sie beide voneinander. Ein Bild wird darum auch gehört, nicht bloß gesehen, es erzählt das, was man darauf sieht. (PH: 930)

9. In der Bloch'schen Ästhetik des Vor-Scheins – des zukünftigen, noch-nicht-gelebten Möglichen – verbinden sich das Schöne und das Wahre. Der schöne Schein ist keine Unwahrheit, keine Illusion, er verbindet sich mit dem wahren Vor-Schein, mit dem utopischen Potential. Dabei geht es um Verbindung zur Wirklichkeit, dass „der schöne Schein der Kunst" dem „grellen Licht der erfahrbaren Tatsachenwelt" (Bloch, J. R., 1997: 73) standhält.

> Und die Antwort auf die ästhetische Wahrheitsfrage lautet: Künstlerischer Schein ist überall dort nicht bloßer Schein, sondern eine in Bilder eingehüllte, nur in Bildern bezeichenbare Bedeutung von Weitergetriebenem, wo *die Exaggerierung und Ausfabelung einen im Bewegt-Vorhandenen selber umgehenden und bedeutenden Vor-Schein von Wirklichem darstellen, einen gerade ästhetisch-immanent spezifisch darstellbaren*. Hier wird belichtet, was gewohnter oder ungestumpfter Sinn noch kaum sieht, an individuellen Vorgängen wie an gesellschaftlichen, wie an naturhaften. (PH: 247)

10. Es handelt sich um Verbindung des Schönen zur Realität: „Kunst ermöglicht Erkenntnis über die Welt in vorbegrifflicher Form, ihr Schein wird zum utopischen Vorgriff, der immer (…) an seinem Realitätsgrad (…) zu messen ist" (Vidal, 2012: 28).

> Also treibt Kunst Weltgestalten, Weltlandschaften, ohne daß sie untergehen, an ihre entelechetische Grenze: nur die ästhetische Illusion löst sich vom Leben los, der ästhetische Vor-Schein dagegen ist gerade einer, weil er im Horizont des Wirklichen selber steht. Das aber meint Inhalte, utopisch-real

[11] Vgl. dazu: „Das ‚antizipierende' oder ‚utopische' Bewusstsein ist für Bloch nicht nur ein zum ‚vorstellenden' Denken Gehöriges, sondern wurzelt in der leiblichen, in Affekten sich sortierenden Befindlichkeit des ‚umfänglichen Triebwesens' (PH: 52) Mensch." (Müller-Schöll & Vidal, 2017: 17)

© 2021 by verlag irena regener berlin

> gemeinte, keine eines illusionistischen Abstrakt-Scheins, in dem vollendete Spielerei konsumiert wird. (PH: 948)
>
> Diese Ausgestaltung bleibt auch als Vor-Schein Schein, aber sie bleibt nicht Illusion (…). (PH: 247)
>
> Das gliedert, wie sich von selbst versteht, den Vor-Schein nach Maßgabe und Rang seiner utopisch bedeutenden Sujets, das schafft nicht zuletzt statt des nicht durchbohrenden Kunstgenusses eine *Beziehung zur Erkenntnis, zuhöchst zur Materie begriffener Hoffnung*. (PH: 948)

11. Bloch knüpft an die Diskussion in der ästhetischen Tradition an und wertet kritisch die „geläuterte[n] Formen" des Schönen, die „schön gerundete(…) Formvollendung" (PH: 946), denn hier handelt es sich nicht um „Hoffnung" und einen „Wille[n]", sondern um „Betrachtung" und „Genuss", wodurch es keinen Bezug zur Wirklichkeit gibt, denn diese wird zu einem „Schema" reduziert. Bloch spricht deshalb vom Erhabenen, sprich dem „Schrecken", dem „Schaudern", der „Ergriffenheit", dem „Ungeheure[n]" (PH: 949), weil das Erhabene den „Formalismus des puren Abstrakt-Scheins durchschlagen" (PH: 948–949) kann.

> Der Grundzug der so entstandenen, der bürgerlich-klassizistischen Ästhetik ist nicht Hoffnung (und durch sie erregter Wille), sondern Betrachtung (und durch sie stillender Genuß). Das Schöne vertilgt hier den Stoff illusionär durch die Form, und zwar durch die zu dem Stoff, gar zu einer Tendenz des Stoffs gleichgültige. (PH: 945)
>
> Ja, eine bestimmte Art Formalismus, folglich Abstrakt-Schein (mit unterbrechungsloser, daher vorzugsweise antiquarischer Denkgeschlossenheit) ist überall dort eine Gefahr, wo auch die ästhetisch erfaßte Wirklichkeit, samt ihrem Reichtum, mit einigen wenigen, fast immer gleichbleibenden Kategorien zu Ende interpretiert, in ein entspannt es Schema reduziert wird. (PH: 946)
>
> Wenn etwas imstande war, den klassizistisch-harmonisierenden Schönheitsbegriff über sich selbst bange und nachdenklich zu machen, so war es die Kategorie Erhabenheit, an welche das Schöne auch bei den Griechen, wie erst in der großen religiös bestimmten Kunst, unmittelbar angrenzt. (PH: 949)
>
> Aber auch innerhalb dieser weitgespannten Reihe ist Realismus in der Kunst keine beschreibende oder erklärende Bestandsaufnahme, sondern er hält, auf aktivierende Weise, einen Spiegel immanenter Antizipation vor, er ist tendenzhaft-utopischer Realismus. (PH: 949)

12. Durch die Verbindung des Schönen mit dem Erhabenen, die bereits in den obigen Zitaten angesprochen wird, erschließt sich die Wirklichkeit. Die Kunst wirkt dadurch erweiternd, sie –

wie auch ihre Rezeption – ist eine umarbeitende Tätigkeit.

> All das verhindert, daß Schönes gleichmütig empfangen und genossen wird. (…) [D]ie formale Betrachtungslust [wird so, Anm. d. V.] durchkreuzt. Kunst erschien von hier aus besonders als tätige Umarbeitung, als eine die Welt durchaus erweiternde und wesenhaft vermehrende. (PH: 950)
>
> (…) [O]bjekthafte Verwesentlichung des Dargestellten im Sinn der tiefen Menschennähe, wohin die Kunst auf ihre Weise die Welt führt und bringt. (PH: 951)
>
> Auch von hier aus besteht also kein Formalismus, dem seine autarke Formvollendung die einzige Vollendung ist. Hoffnungslandschaft, auch im Schreckbild, ist vielmehr das ästhetische Omega: (…) [U]topisch-realistisch, die menschliche Identität im anderen, in der treibenden alteritas. (PH: 951)

Die oben genannten Merkmale aus dem Bloch'schen Werk liefern eine Grundlage für eine interdisziplinäre Bloch-Diskussion, denn sie korrespondieren mit der Poetologie Bachmanns, vor allem mit ihrer (impliziten) Auffassung des Schönen nach 1945. An dieser Stelle seien mehrere Bachmann'sche Aspekte des Schönen aufgelistet (vgl. Užukauskaitė, 2021: 31–54), um auf die Korrespondenzen zwischen der Autorin und dem Philosophen zu verweisen: 1. Das Schöne als Fragment bzw. Bruch; 2. Offenheit, Prozessualität und Polyvalenz des Schönen; 3. Dialogischer Charakter des Schönen; 4. Das Schöne als Geheimnis; 5. Augenblickliche, ephemere Schönheit; 6. Authentizität, Singularität des Schönen; 7. Das Schöne als Widerstand; 8. Das Schöne als Erinnerung; 9. Erschütternde Schönheit, die in sich Wahrheit, Schrecken und Schmerz trägt; 10. Das Schöne im Zusammenhang mit der Freiheit, Wahrheit, Gerechtigkeit und Humanität; 11. Das Schöne als utopische (reine) Größe; 12. Das Schöne in Verbindung mit dem Menschen, seinem Denken und Leben; 13. Sinnliche, physisch-psychische Aspekte des Schönen (Liebe, Sehnsucht, Erregung); 14. Das Schöne und individuelle Wahrnehmung des Subjekts, sein (inneres) Sehen und Hören.

Der Vergleich zwischen den weiteren zentralen Aspekten des Schönen bei Bachmann und den Ausführungen Blochs kann im Rahmen dieses Artikels nicht weiter vertieft werden. Diese Bachmann'schen Aspekte sind: 1. Historische, gesellschaftskritische, ethische, politische Aspekte des Schönen; 2. Verflechtung der ästhetischen, erkenntnistheoretischen und moralischen Dimensionen des Schönen; 3. Verbindung des Schönen mit Italien.

© 2021 by verlag irena regener berlin

Das Schöne gehört zu Bachmanns vielfältiger Utopiekonzeption. Durch seine Qualitäten des Prozessualen und Beweglichen fungiert das Schöne im Werk Bachmanns als *Prinzip Hoffnung* und weist deshalb eine Nähe zum Denken und zum Utopie-Begriff Blochs auf. Zugleich zeichnet das Schöne bei Bachmann die Adorno'sche ‚Negativität' aus: Da es nie von ihr konkret bestimmt wird, gilt es als eine permanente Sehnsuchtsfigur. Hier liegt die Aktualität des Schönen nach 1945, in diesem kontinuierlichen ‚Sich-Entziehen', in seiner Offenheit, aber auch in seiner Kritik an der ‚Hässlichkeit' des „Gegebenen" wie auch in seinem Beitrag zu einer gerechteren und menschlicheren Gesellschaft.

Bloch verwendet den Begriff des Schönen synonym mit dem Begriff der Kunst. Daher erhält das Blosch'sche Schöne die Charakteristika, die auch der Kunst zugesprochen werden: Es geht vor allem um ihre utopische „Antizipation" (GU II: 151). Die Kunst ist für Bloch *„ein Laboratorium und ebenso ein Fest ausgeführter Möglichkeiten*" (PH: 249), über ihre Realisierung solle aber – anders als bei Bachmann – die Gesellschaft und nicht die Poesie entscheiden (vgl. Reschke, 2003: 429).

Bachmann reflektiert nicht direkt – das heißt implizit – über das Schöne. Durch die fragmentarische Verwendung des Begriffs ‚schön' im gesamten Werk entwirft sie eine implizite ästhetisch-kritische Theorie des Schönen. Weil das Schöne ein Teil der Bachmann'schen Utopiekonzeption und somit ein Teil der „Utopia der Sprache" ist, geht es in diesem Falle um eine Inszenierung des Schönen mit den Mitteln der Sprache. Dieses sprachreflektierte[12] Vorgehen in der Literatur nach 1945 ist besonders hervorzuheben, vor allem beim Vergleich der Literatur von Bachmann und der Philosophie von Bloch. Bei Bachmann handelt es sich um eine innovative literarische Schreibtechnik des Schönen nach 1945. Die Autorin geht von einer prinzipiellen Gleichsetzung zwischen Literatur und Utopie, jedoch nicht von einer Gleichsetzung zwischen Literatur und dem Schönen aus. Wie oben dargelegt, weist die Schönheitsauffassung Bachmanns Parallelen zu Blochs ästhetisch-utopischen Ausführungen auf.

Adorno widmet in seiner *Ästhetischen Theorie* einen Abschnitt dem Schönen: Dadurch wird der Begriff er-neut und ex-plizit in die ästhetische Debatte nach 1945 eingeführt. Adorno – ähnlich wie Bachmann – ist um eine ‚Rettung' des Schönen in Bezug auf die moderne Kunst, die zum einen autonom, zum anderen sozial verankert ist („fait social"), bemüht. Der folgende Abschnitt referiert diese Adorno'sche Position.

Exkurs: Bevor dazu übergegangen wird, seien an dieser Stelle zum Zwecke der Kontextualisierung implizite Bezüge zwischen Blochs, Adornos, Musils und Bachmanns ästhetisch-utopischen Modellen und Konzepten aus der Demokratietheorie bzw. -forschung, Pädagogik wie auch Erkenntnistheorie aufgezeigt.

In der Demokratietheorie bzw. -forschung werden zwei wesentliche Positionen bezüglich der Umsetzung entworfener Ziele unterschieden, die vom demokratischen Rechtsstaat im Grunde auf diversen Ebenen vereint werden (Cheneval, 2015: 12). 1. Zum einen geht es um die utopischen Inhalte, die die politischen Auseinandersetzungen prägen: Laut Oskar Negt sollen demokratische Entscheidungen und demokratische Politik immer utopische Elemente aufweisen (vgl. Negt, 2016c; vgl. Cheneval, 2015: 12). Denn „[n]ur noch die Utopien sind realistisch" und sie „öffnen den Horizont für den Blick auf eine vernünftig organisierte Welt und ein gerechtes Gemeinwesen" (Negt, 2016a: 13).

Im Sinne der Prozessualität, Offenheit, Ferne und permanenten Werdens der Utopie können und müssen die existierenden politischen Grundbedingungen kritisch hinterfragt und geändert werden, denn Demokratie steht „auch für die periodische Revidierbarkeit der Entscheidungen auf der Grundlage aktualisierter Diskussionen und Informationen" (Cheneval, 2015: 12). Wie oben bereits in Bezug auf Bloch, Adorno, Bachmann und Musil ausgeführt, handelt es sich in solchem Falle um den „Widerstand der Nichtanerkennung des Gegebenen" (Bloch, J.R., 1997: 55).

Es gibt utopische Ziele und Ideale, die eine Gesellschaft für sich konzipiert und auf die hin sie sich entwickeln möchte und diese „[f]erne[n], bisher unerreichte[n] und nicht unmittelbar umsetzbare[n] Ziele, die aber als wünschenswert gelten, werden in Präambeln von Verfassungen oder Verfassungsgrundsätzen festgeschrieben" (Cheneval, 2015: 12–13). 2. Zum anderen geht es um konkret realisierbare demokratische Entscheidungen und Politik. Dies betrifft vor allem Gesetze, die „unmittelbar anwendbar und umsetzbar sein [müssen], wenn der Staat seine Glaubwürdigkeit nicht einbüßen will" (Cheneval, 2015: 13).

In Hinblick auf utopische Elemente in der demokratischen Politik ist die Erkenntnis zentral, dass wir „niemals einen Endzustand *totaler individualer Freiheit noch totaler sozialer Gerechtigkeit* in der Befriedigung der individuellen Bedürfnisse und der Entfaltung der persönlichen Fähigkeiten eines Jeden erreichen werden, [es] ist die nüchterne Einsicht, die wir bei noch so großem Vertrauen in die schöpferischen und erfinderischen, technischen und organisatorischen Fähigkeiten des Menschen von heute und morgen gewinnen müssen" (Maihofer, 1965: 67, H. i. O.).

[12] Im Falle Bachmanns geht es um eine ethisch und erkenntnistheoretisch motivierte Sprachreflexion, um ein historisches und utopisches Denken.

© 2021 by verlag irena regener berlin

Auch die Pädagogik, die sich zwischen der Erforschung von „was ist" und des Aufweisens von „was sein soll" bewegt (vgl. Hobmair, 2008: 22–23), begründet oft utopische oder „kontrafaktische(…) Zielsetzungen" und ist „auf spekulative Theorien und philosophische Entwürfe von Mensch und Welt verwiesen" (Oelkers, 2001: 267). Sie stützt sich u. a. auf Immanuel Kants (1966b: 699) Aussage über Erziehung und Menschwerdung: „Der Mensch kann nur Mensch werden durch Erziehung. Er ist nichts, als was die Erziehung aus ihm macht. Es ist zu bemerken, daß der Mensch nur durch Menschen erzogen wird, durch Menschen, die ebenfalls erzogen sind." Daher wird es im Rahmen dieser Disziplin angestrebt, mithilfe der (guten, richtigen) Erziehung, die eine „gesellschaftliche und politische Aufgabe" (Gamm, 1997: 88) ist bzw. sein sollte, neue Erkenntnisse zu erreichen und eine „bessere Gesellschaft der Zukunft" wie auch eine demokratische Gesellschaft (Oelkers, 2001: 272, 270) herzustellen. Dafür muss der Mensch sich aus einer „selbst verschuldeten Unmündigkeit" befreien und „sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen (…) bedienen" (Kant, 1966a: 53), denn die Mündigkeit der Bürger ist für demokratische Entscheidungen und Prozesse in einer Gesellschaft unabdingbar.

Wie oben kurz angemerkt, ist dabei die Erkenntnis wichtig, dass es nicht möglich ist, Endzustände und absolute Wahrheiten zu erreichen. So versucht die Erkenntnistheorie, Erkenntnisse, präziser die Prozesse wie auch Ergebnisse des Erkennens, zu identifizieren und die epistemische Situation bezüglich des menschlichen Wissens zu beschreiben, das heißt, „sich über die Grundzüge der epistemischen Situation klar zu werden, – also der Situation, in der wir uns im Hinblick auf Möglichkeit, Natur, Quellen, Umfang und Struktur von Erkenntnis und Wissen befinden" (Baumann, 2015: 1, 5, 3). Handelt es sich möglicherweise um scheinbare Erkenntnisse wie auch täuschende Wahrnehmungen? Utopie, die sich gegen das, „was *ist*" (Bloch & Adorno, 1977: 69, H. i. O.), wendet und deshalb über kritische und transzendierende Funktion verfügt, kann in solchen Fällen als ein Korrektiv dienen und ein Plädoyer für Überschreitung der gesetzten kognitiven Schranken und der Grenzen des menschlichen Wissens darstellen. Die Autorin Bachmann wird daher nicht müde, die verändernde Wirkung der Literatur, die zu einem neuen Bewusstsein erzieht, hervorzuheben: „Was aber möglich ist, in der Tat, ist Veränderung. Und die verändernde Wirkung, die von neuen Werken ausgeht, erzieht uns zu neuer Wahrnehmung, neuem Gefühl, neuem Bewußtsein" (KS: 266).

Theodor W. Adorno – Utopie – Das Schöne

Auch wenn sich ihre Philosophie in vielen Momenten unterscheidet, betont Adorno die Wichtigkeit und den Einfluss Blochs auf sein Denken: Er, Abiturient, habe im Jahr 1921 Bloch gelesen und später habe er nichts geschrieben, ohne dabei an Bloch zu denken – so Adorno in seinem Beitrag *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*:

> Das Buch, Blochs erstes und alles Spätere tragendes, dünkte mir eine einzige Revolte gegen die Versagung, die im Denken, bis in seinen pur formalen Charakter hinein, sich verlängert. Dies Motiv, allem theoretischen Inhalt vorausgehend, habe ich mich so sehr zugeeignet, daß ich meine, nie etwas geschrieben zu haben, was seiner nicht, latent oder offen, gedächte. (Adorno, 1965: 11)

In seiner *Ästhetischen Theorie* hält Adorno folgende Aspekte des Schönen, die mit der – utopischen und subversiv-kritischen – Schönheitsauffassung Bachmanns in enger Verbindung stehen, fest: 1. Die Polyvalenz des Schönen; 2. das Hervorgehen des Schönen aus dem Hässlichen; 3. seine formale innere „Logizität"; 4. sein Wahrheitsgehalt und „unbewußte[r] Geschichtsbezug; 5. seine Wesensverwandtschaft mit der Natur „als Erscheinung"; 6. seine Eigenschaften des Flüchtigen und Rätselhaften (vgl. Užukauskaitė, 2021: 43–47).

1. Adorno betont in Form eines Spannungskonnexes die Notwendigkeit des Begriffs des Schönen in der Kunsttheorie. Es ist nicht möglich, auf diesen Begriff zu verzichten, auch diesen Begriff konkret zu definieren – das Schöne ist polyvalent.

> So durchaus dynamisch ist die Kategorie des Häßlichen und notwendig ebenso ihr Gegenbild, die des Schönen. (AT: 75)

> So wenig ist das Schöne zu definieren wie auf seinen Begriff zu verzichten, eine strikte Antinomie. Ohne Kategorie wäre Ästhetik molluskenhaft, historisch-relativische Beschreibung dessen, was hier und dort, in verschiedenen Gesellschaften etwa oder verschiedenen Stilen, mit Schönheit gemeint gewesen sei; eine daraus destillierte Merkmaleinheit würde unweigerlich zur Parodie und ginge am nächsten besten konkret Herausgegriffenen zuschanden. (AT: 82)

Für Adorno sind die ästhetischen Debatten, die von der begrifflichen Allgemeinheit des Schönen ausgehen, bereits veraltet, denn dadurch verliert das Schöne an Vieldeutigkeit. Die Schreckensereignisse der Zeit, die Grausamkeit und Gewalt gehören zu seiner Vieldeutigkeit.

2. Aus diesen Schreckenszusammenhängen entspringt laut Adorno das Schöne als „eine neue Qualität" (Rombold, 2003: 346). „Wenn überhaupt, ist das Schöne eher dem Hässlichen entsprungen als umgekehrt" (AT: 81).

3. Das moderne Kunstwerk von der „Grundfarbe schwarz" (AT: 65) ist dissonant und gebrochen, vom „Hässlichen" durchwirkt, aber es verfügt über eine „ästhetische Form" (AT: 216). Diese ‚schöne' Form manifestiert

© 2021 by verlag irena regener berlin

sich als „Logizität" (AT: 211), „die wie immer auch antagonistisch und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte" (AT: 213) zum Ausdruck bringt.

4. In der ästhetischen Form des Kunstwerks, auch in seiner „Negativität" äußert sich die Wahrheit der Kunst (vgl. AT: 412). Zugleich drückt sich in ihm immanent die historische Wirklichkeit aus: Die Kunstwerke „sind die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche" (AT: 272). „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke, von dem ihr Rang schließlich abhängt, ist bis ins Innerste geschichtlich" (AT: 285).

5. Das Schöne hat eine Wesensverwandtschaft mit der Natur als ephemere „Erscheinung". Laut Adorno ist die Kunst „anstatt Nachahmung der Natur, Nachahmung des Naturschönen" (AT: 111). Das Naturschöne ist der „Statthalter der Unmittelbarkeit" (AT: 98). Da das Unbestimmte das zentrale Merkmal der Kunst ist, ist dieses nur durch ihre Bezugnahme auf die Natur, auf das Naturschöne nachzuvollziehen.[13] Adorno bestimmt das Schöne als eine flüchtige, ephemere und nicht zu bestimmbare „Erscheinung" (AT: 103)[14], wegen dieser Unbestimmbarkeit ist die Natur schön. Schönheit ist die Erscheinung der Natur – nicht ihre Eigenschaft. Diese Erscheinung der Natur wird von der Kunst nachgeahmt: Die Kunst ist Nachahmung der „Unbestimmtheit des Naturschönen", wodurch sie mit „der Musik verwandt" ist, da diese augenblicklich „[auf]blitzt" und sich wieder verflüchtigt (AT: 113).

6. Das Schöne besitzt laut Adorno den Rätsel- und Geheimnischarakter, weil die Kunstwerke sprechen und zugleich auch „verbergen": „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel. (…) Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache." (AT: 182)[15]

Zusammenfassung

Der Beitrag trägt vor allem wesentliche Präzisierungen zum Utopieverständnis Ernst Blochs wie auch Ingeborg Bachmanns bei und stellt daher interdisziplinäre Bezüge her. Bachmanns Utopieauffassung konvergiert durch ihren Wirklichkeitsbezug, durch ihre Offenheit und Prozessualität einerseits mit dem Bloch'schen Utopiemodell, durch ihre ‚Negativität' und subversiv-kritische Wirkung andererseits mit dem Utopiemodell von Adorno. Bloch, Adorno und Bachmann sind einig darin, einen Widerstand gegen das „Gegebene" zu leisten. Im Gegensatz zu Bloch fasst die Autorin jedoch Utopie nie als „Ziel, sondern [als] eine Richtung" (Robert Musil) auf. Auch wenn Bachmann in ihren Texten Utopien Leben einhaucht, werden sie ‚negiert'. Der literarische Text wird zum Aufbewahrungsort der ‚negierten' und gescheiterten Utopien wie auch zum Entwurfsort der Gegenbilder zu dem „was ist".

Mit dem Utopiekonzept der Autorin verbindet sich ihre (sprachreflektierende) Konzeption des Schönen nach 1945. Auch hier handelt es sich um eine Affinität zum Denken Blochs und Adornos, auch wenn Bloch im Gegensatz zu Adorno keine explizite, eigene Ästhetik schreibt – diese ist seiner gesamten Philosophie immanent. Schönes unter anderem als Fragment, als Offenheit und Prozessualität, als Freiheit, Wahrheit, Schrecken, Authentizität und „ungerundete Immanenz": Mit diesen ästhetisch-utopischen Bedeutungen des Schönen bei Bloch korrespondiert Bachmanns Schönheitsauffassung. Bei Bachmann geht es jedoch um ein sprachreflektiertes literarisches Vorgehen nach 1945, sprich, um Inszenierung des Schönen mit den Mitteln der Sprache, um ein innovatives literarisches Schreiben als ein neues Schönes nach dem Zweiten Weltkrieg.

Bloch verwendet den Begriff des Schönen synonym zum Begriff der Kunst. Daher erhält das Blosch'sche Schöne die Charakteristika, die auch der Kunst zugesprochen werden: Es geht vor allem um ihre utopische „Antizipation". Ihre Realisierung wird aber – anders als bei Bachmann – durch die Gesellschaft und nicht durch das Poetische entschieden.

Adorno widmet in seiner *Ästhetischen Theorie* einen Abschnitt dem Schönen und führt damit den Begriff erneut und explizit in die ästhetische Debatte nach 1945 ein. Adorno – ähnlich wie Bachmann – ist um eine ‚Rettung' des Schönen in Bezug auf die moderne Kunst bemüht. Er hält mehrere Aspekte des Schönen fest, die mit der Schönheitsauffassung Bachmanns in enger Verbindung stehen (u. a. Flüchtigkeit, Polyvalenz des Schönen, sein Entspringen aus dem Hässlichen, seine formale innere „Logizität", sein Wahrheitsgehalt und Geschichtsbezug). Da das Schöne von Bachmann nie konkret bestimmt wird, das heißt negativ ist, gilt es als eine permanente Sehnsuchtsfigur. Hier liegt die Aktualität des Schönen nach 1945, in diesem kontinuierlichen ‚Sich-Entziehen', in seiner Offenheit, aber auch in seiner Kritik an der ‚Hässlichkeit' des „Gegebenen" wie auch in seiner Ausrichtung, zu einer gerechteren und menschlicheren Gesellschaft beizutragen.

[13] Die Adorno'sche Naturauffassung ist von bestimmten sozio-kulturellen und historischen Bedingungen abhängig. Außerdem wird die Natur schön erst durch den Verlust ihrer Übermacht für den Menschen.

[14] Vgl. dazu AT: 111: Am Beispiel von Shakespeares Dramen führt Adorno diesbezüglich aus, wie die Wolken nicht durch ihre Abbildung, sondern auf der Handlungsebene anhand ihres rätselhaften – wie auch logischen – Spiels präsentiert werden.

[15] Vgl. dazu: „In oberster Instanz sind die Kunstwerke rätselhaft nicht ihrer Komposition sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach" (AT: 192); „Wodurch aber die daseienden Kunstwerke mehr sind als Dasein, das ist nicht wiederum ein Daseiendes sondern ihre Sprache" (AT: 160). Der Rätselcharakter der Kunst gleicht der „Rettung des Scheins", die Adorno als „das Zentrum von Ästhetik" auffasst (AT: 164).

© 2021 by verlag irena regener berlin

Die dargelegten ästhetisch-utopischen Positionen von Bachmann, Bloch, Adorno wie auch Musil weisen implizite Bezüge zu Leitgedanken aus Demokratietheorie, Erkenntnistheorie, aber auch Pädagogik auf. Demokratische Entscheidungen und Politik tragen in sich vielfache utopische Elemente, vor allem in Bezug auf soziale Gerechtigkeit, Freiheit der Individuen, vernünftige Organisation der (Lebens-)Welt. Auch die Pädagogik geht oft von utopischen, auch kontrafaktischen Zielen aus: Sie will durch Erziehung zur Menschenwerdung der Menschen beitragen, eine bessere Gesellschaft für die Zukunft und eine demokratische, mündige Ordnung herstellen. Die Erkenntnistheorie identifiziert, dass solche Endzustände, absolute Erkenntnisse und Wahrheiten nicht möglich sind. Beim Beschreiben von epistemischen Situationen können falsche Wahrnehmungen und scheinbare Erkenntnisse festgestellt werden. In solchen Fällen kann Utopie als ein Korrektiv dienen und ein Plädoyer für Überschreitung der gesetzten kognitiven Schranken und der Grenzen des menschlichen Wissens darstellen.

Primärliteratur

Adorno, Th, W. (1965). Henkel, Krug und frühe Erfahrung. In: Unseld, S. (Hrsg.), Ernst Bloch zu Ehren. Beiträge zu seinem Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–20.
Adorno, Th. W. (1970). Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Adorno, Th. W. (1997). Ästhetische Theorie. In: Ders., Gesammelte Schriften. Hrsg. v. R. Tiedemann unter Mitwirkung v. G. Adorno, S. Buck-Morss & K. Schultz. Bd. 7. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (AT)
Bachmann, I. (1978). Werke. Hrsg. v. Ch. Koschel, I. von Weidenbaum & C. Münster. IV Bände. München, Zürich: Piper. (W I–IV)
Bachmann, I. (1983). Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews. Hrsg. v. Ch. Koschel u. I. von Weidenbaum. München, Zürich: Piper. (GuI)
Bachmann, I. (2005). Kritische Schriften. Hrsg. v. M. Albrecht u. D. Göttsche. München, Zürich: Piper. (KS)
Bachmann, I. (seit 2017). Werke und Briefe. Salzburger Bachmann Edition. Hrsg. v. H. Höller & I. Fußl. Unter Mitarbeit von S. Bengesser. Ein Editionsprojekt am Literaturarchiv Salzburg. Mit Unterstützung des Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek. Redaktion: R. Fellinger. München, Berlin, Zürich: Suhrkamp & Piper.
Bachmann, I. & Enzensberger, H. M. (2018). ‚schreib alles was wahr ist auf'. Der Briefwechsel [Salzburger Bachmann Edition]. Hrsg. v. H. Lengauer. München, Berlin, Zürich: Suhrkamp & Piper.
Bloch, E. & Adorno, Th. W. (1977). Etwas fehlt… Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht (1964). In: Traub, R. & Wieser, H., Gespräche mit Ernst Bloch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 58–77.
Bloch, E. (1985). Geist der Utopie. Bd. 3: Bearbeitete Neuauflage der zweiten Fassung von 1923. Gesamtausgabe in 16 Bänden. stw-Werkausgabe. Mit einem Ergänzungsband. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (GU II)
Bloch, E. (1985). Das Prinzip Hoffnung. Bd. 5. Gesamtausgabe in 16 Bänden. stw-Werkausgabe. Mit einem Ergänzungsband. Frankfurt a. M.: Suhrkamp. (PH)
Kant, I. (1966a). Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung? (1784). In: Ders., Werke in sechs Bänden. Bd. VI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Hrsg. v. W. Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 53–61.
Kant, I. (1966b). Über Pädagogik (1803). In: Ders., Werke in sechs Bänden. Bd. VI: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik. Hrsg. v. W. Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 694–761.
Mayer, H. (1994). Der Widerruf. Über Deutsche und Juden. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Musil, R. (2005). Der Mann ohne Eigenschaften. Hrsg. v. A. Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt. (MoE)
Negt, O. (2016a). Vorrede. In: Ders., Nur noch Utopien sind realistisch. Politische Interventionen. Werkausgabe: Bd. 17. Göttingen: Steidl, 13–14.
Negt, O. (2016b). Utopie und Dialektik – Adornos Bildverbot. In: Ders., Nur noch Utopien sind realistisch. Politische Interventionen. Werkausgabe: Bd. 17. Göttingen: Steidl,108–114.
Negt, O. (2016c). Nur noch Utopien sind realistisch. Politische Interventionen. Werkausgabe: Bd. 17. Göttingen: Steidl.

Sekundärliteratur

Agnese, B. (1996). Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns. Wien: Passagen.
Bartsch, K. (1980). „Ein nach vorn geöffnetes Reich von unbekannten Grenzen". Zur Bedeutung Musils für Ingeborg Bachmanns Literaturauffassung. In: Musil, R., Untersuchungen. Hrsg. v. U. Baur & E. Castex. Taunus: Königstein, 162–169.
Bartsch, K. (1997). Ingeborg Bachmann. Stuttgart, Weimar: Metzler.
Baumann, P. (2015). Erkenntnistheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler.
Bloch, J. R. (1997). Utopie: Ortsbestimmung im Nirgendwo. Begriff und Funktion von Gesellschaftsentwürfen. Opladen: Leske + Budrich.
Cheneval, F. (2015). Demokratietheorien zur Einführung. Hamburg: Junius.
Crimmann, R. P. (2011). Utopien, Hoffnungen, Entwürfe. Zur politischen Philosophie der Neuzeit. Hamburg: Dr. Kovač.
Dietschy, B. (2016). 12. Wunschlandschaften, entdeckt und gebildet. In: Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Hrsg. v. R. E. Zimmermann. Berlin, Boston: De Gruyter, 227–252.
Gamm, H.-J. (1997). Ernst Blochs ‚Pädagogica'. Versuch einer Nachlese unter veränderten politischen Verhältnissen. In: Bloch, J. R. (Hrsg.), ‚Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.' Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 87–103.
Hobmair, H. (Hrsg.) (2008). Pädagogik, 4. Aufl. Troisdorf: Bildungsverlag EINS.
Höller, H. (1998). ‚Böhmen liegt am Meer' – ‚das Gedicht, zu dem ich immer stehen werde'. In: Bachmann, I., Letzte, unveröffentlichte Gedichte, Entwürfe und Fassungen. Edition u. Kommentar v. H. Höller. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 119–133.
Jung, W. (2012a). Augenblick, Dunkel des gelebten Augenblicks. In: Dietschy, B., Zeilinger, D. & Zimmermann, R. E. (Hrsg.), Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs. Berlin, Boston: De Gruyter, 51–59.

© 2021 by verlag irena regener berlin

Jung, W. (2012b). Vor-Schein. In: Dietschy, B., Zeilinger, D. & Zimmermann, R. E. (Hrsg.), Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs. Berlin, Boston: De Gruyter, 664–672.
Larcati, A. (2006). Literatur als „aktualisierte Sprache": Ingeborg Bachmanns literaturtheoretischer Ansatz in den Frankfurter Vorlesungen und in der Kriegsblinden-Rede. In: Leahy, C. & Cronin, B. (Hrsg.), Re-acting to Ingeborg Bachmann. New Essays and Performances (with CD and DVD). Würzburg: Königshausen & Neumann, 241–254.
Leucht, R. (2016). Utopie. In: Nübel, B. & Wolf, N. Ch. (Hrsg.), Robert-Musil-Handbuch. Berlin, New York: De Gruyter, 725–730.
Maihofer, Werner (1965). Demokratie und Sozialismus. In: Unseld, S. (Hrsg.), Ernst Bloch zu ehren. Beiträge zu seinem Werk. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31–67.
Mechtenberg, Th. (1978). Utopie als ästhetische Kategorie. Eine Untersuchung der Lyrik Ingeborg Bachmanns. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz.
Müller-Schöll, U. & Vidal, F. (2017). Ernst Blochs ‚neue Philosophie' des ‚Neuen'. Zum Vorwort des Prinzips Hoffnung. In: Zimmermann, R. E. (Hrsg), Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung. Berlin, Boston: De Gruyter, 9–34.
Oelkers, Jürgen (2001). Theorien der Erziehung – Erziehung als historisches und aktuelles Problem. In: Roth, L. (Hrsg.), Pädagogik: Handbuch für Studium und Praxis. München: Oldenbourg, 266–276.
Reschke, R. (2003). Schön/Schönheit. In: Barck, K. (Hrsg.), Ästhetische Grundbegriffe, Bd. 5. Stuttgart, Weimar: Metzler, 390–436.
Rombold, G. (2003). Die Krise des Schönen. Die anderen Kategorien der modernen Kunst. In: Esterbauer, R. (Hrsg.), Orte des Schönen. Phänomenologische Annäherungen. Für Günther Pöltner zum 60. Geburtstag. Würzburg: Königshausen & Neumann, 327–350.
Schmaus, M. (2016). Literarische Rezeption. In: Nübel, B. & Wolf, N. Ch. (Hrsg.), Robert-Musil-Handbuch. Berlin, New York: De Gruyter, 825–854.
Schmaus, M. (2020). Bachmanns Utopiebegriff. In: Albrecht, M. & Göttsche, D. (Hrsg.), Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart, Weimar: Metzler, 308–311.
Solibakke, R. K. (1985). 'Leiderfahrung' und 'homme traqué': Zur Problemkonstante im Werk von Ingeborg Bachmann. Modern Austrian Literature (MAL), 18(¾), 1–19.
Užukauskaitė, L. (2008). Zur Utopieauffassung Ingeborg Bachmanns. Literatūra: mokslo darbai, 50(5). Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 98–103.
Užukauskaitė, L. (2021). Das Schöne im Werk Ingeborg Bachmanns. Zur Aktualität einer zentralen ästhetischen Kategorie nach 1945. Heidelberg: Winter.
Vidal, F. (2012). Ästhetik. In: Dietschy, B., Zeilinger, D. & Zimmermann, R. E. (Hrsg.), Bloch-Wörterbuch. Leitbegriffe der Philosophie Ernst Blochs. Berlin, Boston: De Gruyter, 13–38.
Vietta, S. (1992). Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: Metzler.
Weber, H. (1986). An der Grenze der Sprache. Religiöse Dimension der Sprache und biblischchristliche Metaphorik im Werk Ingeborg Bachmanns. Essen: Die Blaue Eule.
Weiss, E. (1997). Ernst Bloch und das Problem der konkreten Utopie. In: Bloch, J. R. (Hrsg.), ‚Ich bin. Aber ich habe mich nicht. Darum werden wir erst.' Perspektiven der Philosophie Ernst Blochs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 327–343.
Wiegmann, H. (1978). Musils Utopiebegriff und seine literaturtheoretischen Konsequenzen. In: Ueding, G. (Hrsg.), Literatur ist Utopie. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 309–334.
Wiegmann, Hermann (1980). Musils Utopiebegriff: Exkurs zum Zusammenhang von Dichtung und Theorie. In: Ders., 1980, S. 174–186.

Die Autorin

Lina Užukauskaitė, Dr. phil. Mag., studierte Germanistik, Europäische Kunstgeschichte und Philosophie an den Universitäten Kaunas und Heidelberg. 2015/16 Promotion an der Universität Salzburg. Bis 2013 Wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl für Germanistik und Romanistik an der Vytautas Magnus Universität Kaunas. Seit 2017 Lehrbeauftragte für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Salzburg. Seit 2018 Lehrbeauftragte an der Universität Heidelberg. 2018–2021 Forscherin an der VMU. Weitere Lehr- und Forschungsaufenthalte in Łódź, Germersheim, Freiburg, Riga, Wien und Rom. Forschungsinteressen: Literatur und Kultur des 20. und 21. Jahrhunderts (Österreich, Deutschland, Litauen), Ästhetik und Poetik, Ingeborg Bachmann, Franz Kafka, Intermedialität (Literatur – Kunst, Literatur – Musik), Filmanalyse, Literatur und Geschichte.
Anschrift: Universität Salzburg, Kultur- und Gesellschaftswissenschaftliche Fakultät, FB Slawistik / Vergleichende Literatur- und Kulturwissenschaft, Erzabt-Klotz-Str. 1, Zi. 3.413, 5020 Salzburg / Österreich
eMail: lina.uzukauskaite@plus.ac.at

© 2021 by verlag irena regener berlin