

LINA UŽUKAUSKAITĖ

Ingeborg Bachmann und die Kunst

*Intermediale Aktionsformen in den Italien-Kunstwerken von Cy Twombly,
Elisa Montessori und Marina Bindella**

Abstract:

Bachmann's research community largely agrees that the author's work has many more references to music and philosophy than to the visual arts. This article makes some clarifications and shows several connections with the visual arts by analysing Bachmann's biography, by referring to real and fictitious artists, art genres and titles mentioned in her work, as well as to the author's visual text strategies. The main goal is to examine the reception of her work by visual artists in Italy – Cy Twombly, Elisa Montessori and Marina Bindella –, that is, the intermedial forms between literature and art. The most important terms of analysis are (a) *ut pictura poesis* (Horace), (b) *successiviness* and *simultaneity* (Lessing) and (c) *literary/literariness* in visual arts. This shows the (a) similarities and (b) differences/borders of the two media as well as (c) their extensions in the sense of transferring the qualities of the foreign medium (literature) to its own medium (art), that is, the narrative and poetic principles.

Ziel dieses Beitrags ist die Untersuchung intermedialer Aktionsformen zwischen Literatur und bildender Kunst am Beispiel des Einflusses der literarischen Werke Ingeborg Bachmanns (1926–1973) auf den US-amerikanischen, ab 1957 in der italienischen Hauptstadt Rom lebenden Künstler Cy Twombly (1928–2011) sowie die italienischen Künstlerinnen Elisa Montessori (geb. 1931) und Marina Bindella (geb. 1957). Anhand ihrer Werke, ihrer Gemälde und grafischen Werke, in denen sich additiv „zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien“¹ – Text und Bild – zu einer *Medien-*

* Dank des ROM-Stipendiums der Österreichischen Akademie der Wissenschaften in Wien hielt ich mich im Mai 2019 im Österreichischen Historischen Institut in Rom auf. Dieser Beitrag ist ein Ergebnis meiner Recherchen zu den Werken von Ingeborg Bachmann, Cy Twombly, Elisa Montessori und Marina Bindella. Das Stipendium ermöglichte mir ebenfalls die Arbeit in der Bibliotheca Hertziana sowie in der Bibliothek der Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Rom.

kombination ergänzen, sollen die intermedialen Wechselwirkungen und die Medienkombinationen mittels *Close Reading* bzw. *Viewing* analysiert werden. Dabei liegt der Fokus auf folgenden Fragen: Wie werden Text und Bild kombiniert? Was bewirkt diese Text-Bild-Kombination? Geht es um Transformation und Grenzüberschreitung oder um die Betonung der Differenzen der jeweiligen Medien? Wie werden die eigene und die fremde Medialität reflektiert? Welche Rolle² hat der Prä-Text für diese Werke: Wird er direkt zitiert oder ist er als transformiertes Zitat bzw. indirekte Anspielung im Bild selbst enthalten? Was geschieht mit der Sprache bzw. Schrift?

Als theoretisches Konzept ermöglicht Intermedialität – der Begriff stammt von Aage A. Hansen-Löve (1983) – „die Untersuchung von komplexen Mechanismen der Bedeutungsbildung in und durch inter- und multimediale Konstellationen“³. In der folgenden Analyse der künstlerischen Werke wird ebenfalls der Begriff *ut pictura poesis* (Horaz, 14 v. Chr.) verwendet, der von einer strukturellen Text-Bild-Analogie ausgeht⁴, sowie die Begriffe „Sukzessivität“ (zeitlicher Aspekt) und „Simultaneität“ (räumlicher Aspekt), die Gotthold Ephraim Lessing in *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766) festhält⁵ und die die Text-Bild-Differenzen markieren. Sukzessivität bedeutet, dass sich ein Kunstwerk in der Zeit artikuliert (wie die Poesie). Simultaneität bedeutet Gleichzeitigkeit; die Malerei ist auf einen Blick erfassbar.

Ein weiterer wichtiger Aspekt im Rahmen dieser Auseinandersetzung ist das Element des Lyrischen bzw. die Literarizität in der Malerei. So lautet zum Beispiel der Titel von Mary Jacobus' Studie *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint*⁶, und laut Andreas Hapkemeyer besteht in den im Folgenden genauer untersuchten Kunstwerken „eine Affinität zum Lyrischen, die auch mit dem Einsatz von Sprache zu tun hat, vor allem aber mit der [von den KünstlerInnen] praktizierten Arbeitsweise“⁷. In der Forschung gilt die Studie von Hapkemeyer als „ein Plädoyer dafür, dass Literaturbetrieb und Literaturwissenschaft akzeptieren, bestimmte Formen moderner und zeitgenössischer Kunst aus der Perspektive eines erweiterten Literaturbegriffs zu betrachten“⁸ – weswegen bei

¹ Irina O. RAJEWSKI, *Intermedialität* (Tübingen–Basel 2002) 13.

² Vgl. Gabriele RIPPL, *Intermedialität: Text/Bild-Verhältnisse*, in: *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*, hrsg. von Claudia BENTHIEN–Brigitte WEINGART (Berlin–Boston 2014) 140.

³ Ebd.

⁴ Vgl. ebd.

⁵ Vgl. ebd. 141.

⁶ Mary JACOBUS, *Reading Cy Twombly: Poetry in Paint* (Princeton–Oxford 2016).

⁷ Andreas HAPKEMEYER, ... und das soll Dichtung sein. Untersuchungen zur „neuen Sprache“ in Lyrik und Kunst seit den 1950er Jahren (Würzburg 2012) 114.

⁸ Ebd. Umschlagseite. Vgl. dazu: Im Drama *Unerwartete Rückkehr* (2002) von Botho Strauß gibt es einen Hinweis auf Cy Twombly: „Dafür hat mich die bildende Kunst

der Analyse der künstlerischen Werke von Twombly ebenfalls theoretische Aussagen von Roland Barthes⁹ einbezogen werden.

Vor der Untersuchung der hier gestellten Fragen und der Werke soll noch kurz das Verhältnis zwischen Ingeborg Bachmanns Biografie, ihrem Werk und ihrem Kunstverständnis beleuchtet werden, das in der Bachmann-Forschung vertiefend analysiert wurde¹⁰.

So geht beispielsweise Alice Hattenville in einer ihrer Arbeiten den Korrespondenzen zwischen Bachmann und dem englischen Maler William Turner (1775–1851) nach¹¹ und stellt in einer anderen Untersuchung Verbindungen zwischen Bachmanns Gedicht *Die Brücken* (1953) und den Gemälden von John Constable (1776–1837) und Claude Monet (1840–1926) her¹².

Arturo Larcati erläutert in seinem Artikel die Beziehungen des Bachmann'schen Werkes zur bildenden Kunst und stellt die bis dato unbekannte wie auch unerforschte Nähe zum italienischen Maler und Grafiker Giorgio de Chirico (1888–1978) vor¹³. Ramona Trufin untersucht die Beziehung zwischen der ab 1920 aufkommenden (Kunst-)Bewegung des Surrealismus und dem Schaffen Bachmanns¹⁴.

mein Leben lang beschäftigt. In Atem gehalten. Große Figuren? War Andy Warhol groß? Twombly ist wahrscheinlich groß. Seine Fusseln, seine Schwebeteilchen, das sind wir, Fusseln, mehr nicht.“ Botho STRAUSS, Unerwartete Rückkehr, in: DERS., Theaterstücke IV (München–Wien 2006) 166, zitiert nach Handbuch der Kunstzitate: Malei, Skulptur, Fotografie in der deutschsprachigen Literatur der Moderne, 2 Bde., hrsg. von Konstanze FLIEDL–Marina RAUCHENBACHER–Joanna WOLF (Berlin–Boston 2011) hier II 744–747.

⁹ Vgl. Roland BARTHES, *Cy Twombly* (Berlin 1983) 71.

¹⁰ Vgl. u. a. Christa GÜRTLER, Ingeborg Bachmann (1921–1973), in: FLIEDL–RAUCHENBACHER–WOLF I 32–34; „Mitten ins Herz“. KünstlerInnen lesen Ingeborg Bachmann, hrsg. von Brigitte E. JIRKU–Marion SCHULZ (Frankfurt am Main 2009); HAPKEMEYER, ... und das soll Dichtung sein 114; zu Ingeborg Bachmann, Cy Twombly, Elisa Montessori und Marina Bindella s. Arturo LARCATI, Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico. Zum Verhältnis von Gedicht, Bild und Text, in: *Cultura tedesca* 45 (2014); Ingeborg Bachmann in Italien, hrsg. von Arturo LARCATI–Isolde SCHIFFERMÜLLER (Napoli 2014) 56–57.

¹¹ Vgl. Alice HATTENVILLE, William Turner/Ingeborg Bachmann. La lumière en face, in: *Poésie* 130 (2009/4) 103–113, online unter: <https://www.cairn.info/revue-poesie-2009-4-page-103.htm> [29. Dezember 2022].

¹² Vgl. DIES., L'entre-deux des rives, vers une architectonique des ponts dans le poème Les Ponts (1953) d'Ingeborg Bachmann (1926–1973), in: *TRANS – Revue de littérature générale et comparée* 24 (2019), online unter: <https://doi.org/10.4000/trans.2479>.

¹³ Vgl. LARCATI, Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico 55–72.

¹⁴ Vgl. Ramona TRUFIN, Ingeborg Bachmann und der Surrealismus, in: „Der Surrealismus in Deutschland (?)“. Interdisziplinäre Studien, hrsg. von Karina SCHULLER–Isabel FISCHER (Münster 2016) 237–257.

Die Bachmann-Forschung ist sich weitgehend einig, dass sich die Autorin in ihrem Werk viel öfter auf Musik oder Philosophie bezieht als auf bildende Kunst. Dieser Sachverhalt soll in den drei folgenden Abschnitten weiter untersucht werden, weil Bachmanns „Schweigen“ über die Kunst meines Erachtens auffällig ist und implizite Zusammenhänge bzw. Aussagen über diese Kunstform erkennen lässt. Vor allem angesichts der Tatsache, dass Bachmanns langjähriger Freund Hans Werner Henze (1926–2012) seit je von der bildenden Kunst fasziniert war, die er eifrig in Galerien und Museen studierte, dass seine private Sammlung Kunstwerke von Hans Arp (1886–1966), Robert Rauschenberg (1925–2008), Jean Cocteau (1889–1963), Ellsworth Kelly (1923–2015) oder Stefano Iraci (geb. 1959) umfasste, dass er mit den Kunsthistorikern Matthias Winner (geb. 1931) und Norman Rosenthal (geb. 1944) sowie mit vielen Künstlern und Künstlerinnen befreundet war und nicht zuletzt auch selbst malte¹⁵.

I. INGEBORG BACHMANNS LEBEN UND DIE KUNST

Bachmann betont in ihrem Werk an mehreren Stellen, wie wichtig ihr die Verschränkung von Lebenserfahrungen und Literatur/Kunst ist, da nur so die verändernde Wirkung der Kunst entfaltet werden könne.

Im Leben der Schriftstellerin gibt es verschiedene Berührungspunkte zur bildenden Kunst. Im Wintersemester 1945/46 studiert Bachmann an der Universität Innsbruck neben den Fächern Philosophie, Psychologie und Germanistik auch Kunstgeschichte¹⁶. Später setzt sie ihr Studium in Graz und Wien fort – jedoch ohne das Fach Kunstgeschichte.

Am 23. Mai 1948 begegnet die 21-jährige Bachmann im Haus des surrealistischen Malers Edgar Jené (1904–1984)¹⁷ zum ersten Mal Paul Celan (1920–1970), mit dem sie in Wien eine lange, intensive und komplizierte Liebesbeziehung beginnt. Zu ihrem 22. Geburtstag im Juni schenkt ihr Celan u. a. zwei Kunstbände. Bachmann notiert hierzu:

Von Paul Celan zwei prächtige Bände moderne franz. Malerei mit den letzten Werken von Matisse und Cézanne, ein Band Chesterton (ein berühmter engl. Dichter), Blumen, Zigaretten, ein Gedicht [wohl „In

¹⁵ Vgl. Michael KERSTAN, Farbenlieder. Die Gemälde von Hans Werner Henze, in: Canti di colore. I dipinti di Hans Werner Henze. Farbenlieder. Die Gemälde von Hans Werner Henze. Songs of color. The paintings of Hans Werner Henze, hrsg. von Michael KERSTAN (Rom 2017/18) 24–28.

¹⁶ Kurt BARTSCH, Ingeborg Bachmann (Stuttgart 1997) 70.

¹⁷ Vgl. dazu auch Paul CELAN, Edgar Jené – Der Traum vom Traume (Wien 1948); Andreas HAPKEMEYER, Ingeborg Bachmann. Bilder aus ihrem Leben (München–Zürich 1993).

Ägypten“], *das mir gehören soll, ein Bild* [ein Foto von Celan, Anm. d. V.], *das ich Euch in den Ferien zeigen kann*¹⁸.

Das Gedicht *In Ägypten*, mit dem der von 1948 bis 1961 dauernde Briefwechsel zwischen Bachmann und Celan einsetzt, schreibt Celan am 24.(?) Juni 1948 in den Matisse-Bildband¹⁹.

Im Artikel zu Bachmanns Privatbibliothek und ihrem Quellenwert für die Forschung erwähnt Robert Pichl, dass die Autorin unter anderem die Hauptwerke des Kultur- und Kunsthistorikers Jacob Burckhardt (1818–1897) sowie weitere kunsthistorische Werke besaß²⁰.

Einen weiteren beachtenswerten biografischen Bezugspunkt stellt die berühmte römische Künstlerstraße Via Margutta dar²¹. Hier hatte Bachmanns langjähriger Partner, der Schweizer Schriftsteller und Architekt Max Frisch (1911–1991), von 1961 bis 1965 ein Atelier, in dem sich auch Bachmann länger aufhielt:

„Stimato e riconosciuto scrittore svizzero/tedesco, dopo il suo trasferimento nella capitale prende studio a via Margutta 53, dove rimarrà per alcuni anni, come attestano i documenti dell'Archivio Max Frisch di Zurigo [...], in compagnia prima della scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann, poetessa, scrittrice e giornalista austriaca a cui oggi è dedicato un concorso letterario, e poi della studentessa ventitreenne Marianne Oellers. 'All'inizio degli anni sessanta Max Frisch e Ingeborg Bachmann vivevano a Roma in un romantico palazzo scalcinato di via Margutta, in uno studio da pittore che comprendeva un enorme soggiorno, un angolo cottura e un minuscolo bagno'“²².

¹⁸ Zitiert nach Ingeborg BACHMANN–Paul CELAN, *Herzzeit*. Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel. Mit den Briefwechseln zwischen Paul Celan und Max Frisch sowie zwischen Ingeborg Bachmann und Gisèle Celan-Lestrangé, hrsg. und kommentiert von Bertrand BADIOU–Hans HÖLLER–Andrea STOLL–Barbara WIEDEMANN (Frankfurt am Main 2008) 251. Diese Zeilen schrieb Bachmann am 25. Juni 1948.

¹⁹ Vgl. ebd. 7. Das Entstehungsdatum des Gedichts ist der 23. Mai 1948.

²⁰ Robert PICHL, Ingeborg Bachmanns Privatbibliothek. Ihr Quellenwert für die Forschung, in: Ingeborg Bachmann – neue Beiträge zu ihrem Werk. Internationales Symposium Münster 1991, hrsg. von Dirk GÖTTSCHE (Würzburg 1993) 383, 385. In der Nähe des Palazzo Barberini gibt es eine Gedenktafel für Jacob Burckhardt, der sich 1846 in Rom aufhielt.

²¹ Vgl. dazu Lina UŽKAUSKAITĖ, Ingeborg Bachmanns Rom. Verflechtungen zwischen ihrem Leben und Werk (22. Februar 2021), online unter: <https://arcg.is/195Kq1> [29. Dezember 2022].

²² Valentina MONCADA DI PATERNÒ, Atelier a via Margutta. Cinque secoli di cultura internazionale a Roma (Turin 2012); siehe den Eintrag zu Max Frisch, I/b, Studi Patrizi/Via Margutta 53, auch 298.

Bereits seit Goethes Zeiten ist die Via Margutta

„zu einem fast mythischen Raum für Schriftsteller und Künstler geworden, Guido Ceronetti und Gianni Rodari haben hier ebenso gewohnt wie Giorgio de Chirico oder Renato Guttuso. Vollends bekannt geworden ist die Straße in den fünfziger Jahren durch William Wyllers mit gleich mehreren Oscars ausgezeichneten Film *Roman Holiday* (*Vacanze romane* / *Ein Herz und eine Krone*, mit Audrey Hepburn und Gregory Peck), später zogen auch Giulietta Masina und Federico Fellini hierher, da zählte diese Straße bereits zu den Nobeladressen der Stadt“²³.

In der Via Margutta 53/54 war seit 1884 die 1859 gegründete *Associazione artistica internazionale* ansässig²⁴. Hier arbeiteten unter anderem Pablo Picasso (1881–1973), Hans Christian Andersen (1805–1875), Georg Kolbe (1877–1947), Franz Brentano (1840–1888) und Cy Twombly²⁵.

Es ist zu vermuten, dass sich Bachmann und Twombly, der dort von 1957 bis 1958 ein Atelier hatte²⁶, indirekt gekannt haben müssen, auch wenn keine Zeugnisse zu einer persönlichen Bekanntschaft zwischen den beiden vorliegen. 2008 widmete Twombly der Schriftstellerin zwei Gemälde, die Zitate aus ihren Gedichten *Im Gewitter der Rosen* (1953) und *Schatten Rosen Schatten* (1956) enthalten und die im Folgenden genauer besprochen werden.

Auch die anderen römischen Wohnadressen von Bachmann haben einen Bezug zur Kunst: Ihre erste Unterkunft in der Via di Ripetta 226²⁷ liegt in der Nähe der 1593 gegründeten *Accademia di Belle Arti di Roma*. Ihre Wohnung in der Via Bocca di Leone 60, die sie von 1965/1966 bis 1971 bewohnte, befindet sich in der Nachbarschaft des Albergo d'Inghilterra, eines „Treffpunkt[s] der römischen Künstlerbohème“²⁸, sowie des Caffè Greco, in dem sich ebenfalls viele Künstler trafen²⁹.

²³ Hanns-Josef ORTHEIL, *Rom. Eine Ekstase* (Berlin 2015) 38.

²⁴ Horst CLAUSSEN, „Des ewigen Sinnes ewige Unterhaltung“. Spaziergänge durch Roms Campo Marzio um die Casa di Goethe (Göttingen 2005) 102f.

²⁵ Vgl. MONCADA DI PATERNÒ 309.

²⁶ Ebd.

²⁷ Vgl. Irene FUSSL–Arturo LARCATI, *Das Rom der Ingeborg Bachmann* (Berlin 2015) 5. Zudem soll Johann Wolfgang Goethe am 29. Oktober 1786 in ebendieser Via di Ripetta, nicht weit vom Tiberhafen, in der alten, „bereits im Mittelalter als Fremdquartier genutzte[n] Locanda dell'Orso“, seine erste Nacht in Rom verbracht haben; siehe ORTHEIL 23.

²⁸ FUSSL–LARCATI 11.

²⁹ Vgl. LARCATI, *Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico* 57: „So ist zumindest anzunehmen, dass die Dichterin und der Maler [Giorgio de Chirico, Anm. d. V.] von-

Die Via Giulia, in der Bachmann zweimal, doch an verschiedenen Adressen wohnte, ist eine der ältesten Straßen Roms und wurde von Donato Bramante (1444–1514) gestaltet. Es ist mit großer Sicherheit davon auszugehen, dass dies der österreichischen Schriftstellerin bekannt war.

II. DIE KUNST IM WERK INGEBOURG BACHMANNS

Im Werk Bachmanns gibt es mehrere intermediale Referenzen: reale oder fiktive Künstlernamen und -figuren sowie Kunstgattungen und Werktitel werden zitiert.

In der vierten *Frankfurter Vorlesung* werden in einer Reflexion über Zerstörung, Erinnerung und Gedächtnis der französische Impressionist Claude Monet und eines seiner berühmten *Seerosen*-Gemälde (1896–1926) erwähnt (vgl. W 4, 241³⁰). Ein weiterer französischer Künstler, Pierre Puvis de Chavannes (1824–1898), und sein Bild *L'espérance* (1871/72) tauchen in der Erzählung *Das dreißigste Jahr* auf (vgl. W 2, 97). Auf den Namen des spanischen Malers und Grafikers Francisco de Goya (1746–1828) stößt man bei Bachmann dreimal: Im Schlussteil ihrer Dissertation *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*³¹ bezieht sich Bachmann auf Goya und sein Bild *Kronos verschlingt seine Kinder* (1819–1823); Goyas Name und sein Bild *Hund*, das ebenfalls zum Zyklus *Pinturas negras* (1819–1823) gehört, werden im Roman *Malina*³² (1971) aufgegriffen; im *Traumkapitel* von *Das Buch Franza* (1978/1995) wird an einer Stelle der Name des Malers und Grafikers genannt³³. Christa Gürtler kommentiert diese Zusammenhänge im Handbuch der Kunstzitate kurz³⁴.

In ihrem Essay *Was ich in Rom sah und hörte* nennt Bachmann u. a. zwei deutsche Künstler, den klassizistischen Maler Asmus Jacob Carstens (1754–1798) und den idealistischen Maler Hans von Marées (1837–1887), die beide

einander Notiz genommen haben, obwohl wir von einer persönlichen Bekanntschaft der beiden nichts wissen.“

³⁰ Ingeborg BACHMANN, Werke in vier Bänden, hrsg. von Christine KOSCHEL, Inge von WEIDENBAUM und Clemens MÜNSTER (München–Zürich 1978), im Folgenden im Fließtext zitiert mit Sigle, Band und Seitenzahl. Vgl. dazu: Ingeborg BACHMANN, Anrufung des Großen Bären, Gedichte, hrsg. von Luigi REITANI, mit einem Vorwort von Hans HÖLLER (München–Berlin–Zürich 2022) (Salzburger Bachmann-Edition).

³¹ Ingeborg BACHMANN, Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers (Diss. Wien 1949, hrsg. von Robert PICHL [München 1985]) 116.

³² Ingeborg BACHMANN, „Todesarten“-Projekt. Kritische Ausgabe. Unter der Leitung von Robert PICHL hrsg. von Monika ALBRECHT–Dirk GÖTTSCHE, 4 Bde. (III.1/III.2: Der Roman Malina) (München–Zürich 1995) hier III.1, 686.

³³ BACHMANN, „Todesarten“-Projekt II: Das Buch Franza 229.

³⁴ Vgl. GÜRTLER 32–34.

auf dem nichtkatholischen Friedhof in Rom beigesetzt wurden: *Von den stummen Malern Karstens und Marées sind einige Linien geblieben, ein Farbfleck, ein wissendes Blau* (W 4, 34).

Im Rom-Essay erwähnt die Autorin des Weiteren Beatrice Cenci (1577–1599; W 4, 30), die dem römischen Stadtadel angehörte. In der Forschung wird das berühmte Foto von Bachmann – das Titelbild des Spiegels (Nr. 34) aus dem Jahr 1954 – gerne mit dem *Porträt von Beatrice Cenci* (ca. 1600) des italienischen Barockmalers Guido Reni (1575–1642) verglichen³⁵, das sich in der Galleria Nazionale d'Arte Antica des Palazzo Barberini in Rom befindet.

Protagonist in Bachmanns Hörspiel *Die Zikaden* ist der fiktive Maler Salvatore, der jedes Jahr eine Kunstausstellung veranstaltet (vgl. W 1, 236–239), und ihre Erzählung *Portrait von Anna Maria*, in der die gleichnamige Hauptfigur Malerin ist, nimmt Bezug auf die Gattungen des Porträts und der Fotografie (vgl. W 1, 48–58).

Zudem bezieht sich Bachmann in einem Interview auf den italienischen Bildhauer und Architekten Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680), der *den Kolonnaden von St. Peter den Umriss von zwei Armen gegeben* [habe], *welche die Menschheit umfassen*³⁶.

III. KÜNSTLERISCHE SCHREIBVERFAHREN / VISUELLE TEXTSTRATEGIEN VON INGEBORG BACHMANN

Die Bildlichkeit von Bachmanns Schreiben ist ein zentraler Aspekt in der Bachmann-Forschung: Die sprachlichen Mittel evozieren bzw. imitieren Bilder und Bildverfahren³⁷, was nach Rajewski der intermedialen Referenz zugerechnet werden kann. Mit diesem Schreibverfahren betont Bachmann die strukturelle Äquivalenz von Text und Bild und stellt so eine Verbindung zu Horaz' *ut pictura poesis* (wie die Malerei, so die Poesie) her³⁸.

Des Weiteren benutzt Bachmann, wie Helmuth Kiesel am Beispiel des Romans *Malina* ausführt, „die Techniken des Collagierens und Montierens“³⁹. Zu

³⁵ Laut Peter Beicken gibt es eine „bewusste oder unbewusste Identifikation Bachmanns mit Beatrice“, die „Kopfhaltung und -wendung von Guido Renis ‚Beatrice Cenci‘-Porträt“ wird auffällig gespiegelt; Peter BEICKEN, „Ich ohne Gewähr“. Fragen zum Konstantenproblem bei Ingeborg Bachmann, in: Klangfarben. Stimmen zu Ingeborg Bachmann. Internationales Symposium, Universität des Saarlandes, 7.–8. November 1996, hrsg. von Pierre BÉHAR (St. Ingbert 2000) 187.

³⁶ Ingeborg BACHMANN, Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von Christine KOSCHEL–Inge VON WEIDENBAUM (München–Zürich 1998) 23.

³⁷ Vgl. dazu RIPP 139.

³⁸ Ebd. 140.

³⁹ Helmuth KIESEL, Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert (München 2004) 444.

ihren visuellen Textstrategien gehören ebenfalls die typografische Gestaltung der Texte⁴⁰, der Abdruck von Noten⁴¹ und zahlreiche Leerstellen – wofür *Malina* ein exemplarisches Beispiel ist.

In der Erzählung *Portrait von Anna Maria* wird das Porträt der Künstlerin mit den Mitteln der Sprache erschaffen. Es hat keine scharfen Konturen, denn es entspricht dem Inhalt der Erzählung und der sich in Bewegung befindlichen Identität der Künstlerin. Der Grund dafür liegt nicht zuletzt darin, dass ihr Bild von den anderen Figuren und vor allem durch deren *Gerede* erschaffen wird. So entsteht in dieser Erzählung mithilfe sprachlicher Mittel ein Porträt; ein Prozess, der sich in Bezug auf Gabriele Rippl und John B. Bender als Pikturalismus bezeichnen lässt:

„Wenn mittels sprachlicher Beschreibung Bildeffekte erzielt und Bildqualitäten evoziert werden, indem man Personen, Landschaften und Objekte so beschreibt, als handelte es sich um tatsächlich vorhandene oder fiktive Kunstwerke, dann spricht man von Pikturalismus“⁴².

Ferner sei in diesem Zusammenhang auf die Publikation *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt* von Evi Zemanek⁴³ verwiesen.

IV. INGEBOURG BACHMANNS WERK IN DER KUNST / REZEPTION IN DER KUNST

Ingeborg Bachmanns Werk wurde durch viele bildende Künstler rezipiert, darunter der renommierte deutsch-österreichische Maler Anselm Kiefer (geb. 1945), der der Schriftstellerin und ihrem Werk mehrere Kunstwerke widmete. Exemplarisch seien an dieser Stelle der Salzburger ‚Kiefer-Pavillon‘ mit dem Werk *A.E.I.O.U.* (2002)⁴⁴ und die Ausstellung *Im Gewitter der Rosen* (2015) in der Salzburger Galerie Thaddaeus Ropac⁴⁵ zu nennen, oder aber auch die

⁴⁰ Vgl. u. a. die Gedichte *Reklame*, *An die Sonne*, die Telefongespräche in *Malina*.

⁴¹ Vgl. die Noten aus Arnold Schönbergs (1874–1951) *Pierrot Lunaire* (1912) in *Malina*. Schönberg war ebenfalls als Maler tätig.

⁴² RIPPL 150; vgl. dazu JOHN B. BENDER, *Spencer and Literary Pictorialism* (Princeton 1972).

⁴³ Evi ZEMANEK, *Das Gesicht im Gedicht. Studien zum poetischen Porträt* (= *Pictura et Poesis* XXVIII, Köln–Weimar 2010).

⁴⁴ Vgl. Kunstprojekt Salzburg: *Moderne Kunst auf alten Plätzen*. Anselm Kiefer, Mario Merz, Marina Abramovic, Markus Lüpertz, James Turrell, Stephan Balkenhol, Anthony Cragg, Christian Boltanski, Jaume Plensa, Erwin Wurm, Manfred Wakolbinger, Brigitte Kowanz, hrsg. von Stephan BRAUNFELS (Wien 2012).

⁴⁵ Anselm KIEFER, *Im Gewitter der Rosen*. Mit einem Text von Orhan PAMUK. Publikation zur Ausstellung in der Thaddaeus Ropac Galerie Salzburg, 28. März – 16. Mai 2015 (Salzburg 2015); siehe auch Franziska FREI GERLACH, *Sandkunst: Korresponden-*

Zeichnungen von Günter Grass in der Veröffentlichung der Bachmann'schen Büchnerpreisrede *Ein Ort für Zufälle* (1964)⁴⁶. Ein systematisches Register der Werke oder der Künstler, die sich auf Bachmann beziehen, fehlt bis dato in der Bachmann-Forschung.

Ein weiteres renommiertes Beispiel der Rezeption des Bachmann'schen Werke in der Malerei sind die Rosen-Gemälde von Cy Twombly. Auch die italienischen Künstlerinnen Elisa Montessori⁴⁷ und Marina Bindella setzen sich in ihren Kunstwerken mit Bachmanns Werk auseinander, wie im Folgenden genauer ausgeführt wird.

IV. A) INGEBOURG BACHMANN UND CY TWOMBLY

Cy Twombly schuf 2008 in Gaeta⁴⁸ zwei Rosen-Gemälde zu den Gedichten von Ingeborg Bachmann: *Untitled (Roses)*⁴⁹. In Twomblys Gesamtwerk gibt es noch weitere Kunstwerke, die Rosen abbilden bzw. deren Titel auf Rosen verweisen, z. B. *Analysis of the Rose as Sentimental Despair* (1985)⁵⁰ und *Untitled [A Rose]* (1989)⁵¹.

Mit dem Rosen-Motiv reiht sich der Künstler – wie Bachmann – in einen breiteren kulturwissenschaftlichen Kontext ein. Die beiden Bachmann-Gemälde Twomblys werden im Münchener Museum Brandhorst zusammen mit

zen zwischen Anselm Kiefer, Paul Celan und Ingeborg Bachmann, in: *Poetiken der Materie. Stoffe und ihre Qualitäten in Literatur, Kunst und Philosophie*, hrsg. von Thomas STRÄSSLE (Freiburg im Breisgau 2005) 225–242; Karina VON TIPPELSKIRCH, Anselm Kiefer und Ingeborg Bachmann, in: „Die Waffen nieder! Lay down your weapons!“ Ingeborg Bachmanns Schreiben gegen den Krieg, hrsg. von Karl Ivan SOLIBAKKE–Karina VON TIPPELSKIRCH (Würzburg 2012) 173–184.

⁴⁶ Ingeborg BACHMANN, *Ein Ort für Zufälle*. Mit 13 Zeichnungen von Günter GRASS (Berlin 1965).

⁴⁷ Zusammen mit Gisela Breitling.

⁴⁸ Vgl. Armin ZWEIFTE, Twomblys Rosen. Zu einigen Bildern des Malers im Museum Brandhorst, in: Cy Twombly. Bild, Text, Paratext, hrsg. von Thierry GREUB (Paderborn 2014) 324. Vgl. dazu die Fotos von seinem Gaeta-Atelier: Cy Twombly. Homes & Studios, hrsg. von Nicola DEL ROSCIO–Florian ILLIES (München 2019).

⁴⁹ Vgl. dazu Lina UŽUKAUSKAITĖ, Was hat Ingeborg Bachmann mit Cy Twombly zu tun? Interview mit Uta Degner (22. September 2020) für die Lange Nacht der Forschung. Forschungsprojekt/Forschungsergebnisse (ROM-Stipendium, ÖAW). Kamera: Simon HAIGERMOSER–Yala SPIEGEL–Pedro BRUCKMEIER, Schnitt: Simon HAIGERMOSER. Universität Salzburg 2020, online unter: <https://vimeo.com/460174154> [29. Dezember 2022].

⁵⁰ Arbeit in fünf Teilen, 1985 (Bassano in Teverina), Cy Twombly Gallery, Menil Collection, Houston: Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings IV, 1972–1995, hrsg. von Heiner BASTIAN (München 1995) Nr. 27.

⁵¹ Arbeit in sieben Teilen, in: Cy Twombly Paradise, hrsg. von Julie SYLVESTER, publ. von Fundación Jumex Arte Contemporáneo, Mexico (Ecatepec 2014) 110f.

anderen vier Rosen-Gemälden gezeigt, die die Werke von Rainer Maria Rilke, Emily Dickinson, T. S. Eliot und Patricia Waters zitieren.

Twomblys Bachmann-Gemälde sind nur ein Beispiel für seine intensive Auseinandersetzung mit der langen Tradition der Weltliteratur, über die Thierry Greub schreibt:

„Die geographische wie zeitliche Spannbreite der von Cy Twombly benutzten Zitate reicht von US-Amerika (mit einer besonderen Vorliebe für Südstaaten-Autoren) über Europa bis nach Japan, und über rund 5000 Jahre hinweg von sumerischen und akkadischen Städtenamen [...] über ein buddhistisches Mantra [...] zum Beat-Poeten Philip Whalen [...] und der US-amerikanischen Gegenwartsdichterin Patricia Waters. Schwerpunkte liegen in der Antike, der Englischen Romantik und der Zeit vor und um 1900. Tatsächlich hat Twombly am häufigsten Gedichtfragmente von Rilke, gefolgt von Keats, Sappho, Seferis und Spenser sowie Mallarmé als Vorlage für seine Einschreibungen benutzt. Die insgesamt rund siebenzig zitierten Autoren lassen sich zwanglos der stilistischen Entwicklung von Twomblys Kunst zuordnen [...]. [...] Auffällig ist insgesamt das Fehlen einiger ‚großer‘ Namen in den Zitateinschreibungen: kein Shakespeare oder Goethe, kein Hölderlin, dafür Rilke; kein John Milton oder Ralph Waldo Emerson, dafür etwa Anne Sexton. Man gewinnt den Eindruck, Twombly habe die absoluten ‚Klassiker‘ eher gemieden und ‚unbequemen Größen‘ der Literatur den Vorzug gegeben, daneben durchaus gleichberechtigt auch weniger bekannte Namen zitiert“⁵².

Alle sechs Gemälde im Museum Brandhorst haben einen Bezug zu Schriftstellern, einerseits durch die Rosen-Motive und ihre jeweils viermal wiederholte Abbildung, andererseits durch die direkten Zitate aus der Literatur, die zugleich als ‚indirekte‘ Widmungen verstanden werden können. Twombly widmete seine künstlerischen Werke oft anderen (z. B. Valéry oder Tatlin). Dazu schreibt Roland Barthes:

„Auch hier nichts weiter als der graphische Akt des Widmens. Denn ‚widmen‘ ist eines jener Verben, die die Linguisten nach Austin ‚performativ‘ nennen, weil ihr Sinn mit dem Akt ihrer Äußerung verschmilzt: ‚ich widme‘ hat keinen andern Sinn als die effektive Geste, mit der ich das, was ich gemacht habe (mein Werk), jemandem reiche, den ich liebe oder bewundere“⁵³.

⁵² Thierry GREUB, Cy Twomblys „Inverted Archeology“. Für Dietrich Boschung, in: Cy Twombly. Die Werkübersicht, hrsg. von Nicola DEL ROSCIO (München 2014) 232.

⁵³ BARTHES 71.



Abb 1: Cy Twombly, *Untitled (Roses)*, 2008. © Cy Twombly Foundation

Twombly lässt die Rosen-Blüten aus spiralförmigen Linien⁵⁴ entstehen; die Farben wurden vorwiegend mit breitem Pinsel aufgetragen, zudem sind mehrere Farb-Rinnale auf den Gemälden zu sehen.

Im Gemälde *Untitled (Roses)*, in dem Magenta und Rottöne dominieren, wird das Gedicht *Schatten Rosen Schatten* (1956) von Bachmann zitiert: *Unter einem fremden Himmel / Schatten Rosen / Schatten / auf einer fremden Erde / zwischen Rosen und Schatten / in einem fremden Wasser / mein Schatten* (W 1, 133). Es ist wichtig, an dieser Stelle in Erinnerung zu rufen, dass dieses Gedicht im Gedichtband *Anrufung des Großen Bären* veröffentlicht wurde. Es ist im Veröffentlichungsjahr 1956 entstanden. Die anderen Gedichte des Bandes sind in den Jahren 1952–1956 entstanden, vorwiegend in Italien, wo sich Bachmann vom August 1953 bis zum Juli 1956 zwischen Ischia, Neapel und Rom aufhält⁵⁵.

Während meines Forschungsaufenthalts in Rom erhielt ich in Twomblys Bibliothek in Gaeta⁵⁶ Einsicht in seine Leseexemplare der Bachmann'schen Ge-

⁵⁴ Solche Linien, an die diese Rosenblüten erinnern, verwendet Twombly bereits in seinem Frühwerk; es scheint sich also um ein selbstreferenzielles Zitat zu handeln.

⁵⁵ Luigi REITANI, Literaturwissenschaftlicher Kommentar, in: Ingeborg BACHMANN, *Anrufung des Großen Bären*, Gedichte, hrsg. von Luigi REITANI, mit einem Nachwort von Hans HÖLLER (München–Berlin–Zürich 2022) (Salzburger Bachmann Edition) 97–160, hier: 97f. Vgl. dazu Marion SCHMAUS, *Anrufung des Großen Bären und Gedichte aus dem Umfeld*, in: *Bachmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Monika ALBRECHT–Dirk GÖTTSCHE (Berlin 2020) 83; vgl. dazu Hans HÖLLER, *Ingeborg Bachmanns Rom-Poetik*, in: *Il viaggio a Roma da Freud a Pina Bausch*, hrsg. von Flavia ARZENI (Rom 2001) 83–91; Arturo LARCATI, *Ingeborg Bachmanns Poetik* (Darmstadt 2006).

⁵⁶ Vielen Dank an Cy Twomblys Sohn Alessandro Twombly, der mir am 19. Juni 2019 Zugang zu und drei Arbeitsstunden in der Bibliothek seines Vaters in Gaeta ermöglichte.

dichte. Twombly benutzte die englischsprachige Ausgabe *Darkness Spoken. The Collected Poems. Translated & Introduced by Peter Filkins* aus dem Jahr 2006⁵⁷.

Filkins Übersetzung des Bachmann'schen Gedichts *Schatten Rosen Schatten/Shadows Roses Shadows* lautet wie folgt: *Under an alien sky / shadows roses / shadow / on an alien earth / between roses and shadows / in alien waters / my shadow*⁵⁸.

Twombly zitiert das Gedicht in modifizierter Form. Er lässt die letzten beiden Zeilen aus, wodurch sich auch der Sinn des Gedichts verändert: Der direkte Subjekt-Bezug wird entfernt. Der neue Sinnzusammenhang wird ebenfalls formal eingelöst: Die zweite Rose von links, über der Bachmanns Gedicht steht, erscheint oben abgeschnitten⁵⁹.

Das Zitat wird zum festen Bestandteil von Twomblys Bild, auch wenn der Text seine medialen Grenzen (z. B. die Lessing'sche Sukzessivität, seine Artikulation in der Zeit) bewahrt. Auch im Bild wirkt der Text nicht nach „den Gesetzen der Simultaneität“⁶⁰; er ist nicht auf einen Blick erfassbar, sondern muss und will gelesen werden.

Dem Künstler geht es nicht um eine Illustration dieses bereits sehr visuellen Gedichts. Vielmehr betont das Bild inhaltliche Referenzen, z. B. auf Begriffe wie „fremder Himmel, Rosen, Schatten“ und die vorherrschende Ambivalenz. Diese inhaltlichen Lyrikbezüge beeinflussen Twomblys Mal-Poetik.

Zudem zeigt sich in der Einbeziehung des Gedichts eine Auseinandersetzung mit der Schrift, die in Twomblys Gesamtwerk eine zentrale Rolle einnimmt. Twombly trägt das Gedicht mit dem Pinsel in roter Farbe auf die Leinwand auf, in mehreren Schichten: Nach dem Schreiben wischt der Künstler eine Schriftschicht ab und appliziert eine andere. Durch dieses palimpsestierende Schreiben bzw. Malen wird die Schrift bzw. das Schriftbild schwer lesbar. Roland Barthes bezeichnet diese Geste bzw. Vorgehensweise als *Geschmier*, infolgedessen viele Schichten simultan präsent sind:

„Dies also sind die Gesten, mit denen Twombly die Materie des Strichs aussagt (fast möchte man sagen: buchstabiert): erstens das Gekritzelt [...]; zweitens der Fleck [...]; drittens das Geschmier: so nenne ich die Spuren von Farbe oder Bleistift (oder kaum definierbarer Materie), mit denen Twombly andere Striche zu überdecken scheint, als wollte er sie auswischen, ohne es wirklich zu wollen, denn diese Striche bleiben leicht sichtbar unter der Deckschicht; es ist eine subtile

⁵⁷ Ingeborg BACHMANN, *Darkness Spoken. The Collected Poems*. Übersetzung und Vorwort von Peter FILKINS (Brookline 2006).

⁵⁸ Ebd. 209.

⁵⁹ Diese Bruchkante markiert meines Erachtens die Grenze zwischen Text und Bild.

⁶⁰ RIPPL 141.

Dialektik; der Künstler tut so, als hätte er ein Stück seiner Leinwand ‚verpatzt‘ und als wollte er es wegwischen; aber dieses Wegwischen verpatzt er wiederum; und diese beiden übereinandergelegenen Patzer produzieren eine Art Palimpsest: geben der Leinwand die Tiefe eines Himmels, wo die leichten Wolken aneinander vorbeiziehen, ohne sich zu annullieren [...]“⁶¹.

Diese Text-Bild-Kombination in Twomblys Gemälden ist eine Medien-erweiterung, die seine Poetik der Transformation, der Übergänge und der Grenzüberschreitungen realisiert: Das Magenta-Gemälde verbindet ein modifiziertes Gedicht-Zitat mit ‚modifizierten‘, abstrahierten Rosen-Bildern.

Die Transformation der Rosenblüten lässt sich anhand der durch die Farbveränderung vorgegebenen Leserichtung von links nach rechts verfolgen, denn in diese Richtung verdunkelt sich die Farbe, was als Verwelken aufgefasst werden kann. Auch der formale Rosen-Ausdruck konkretisiert sich in diese Leserichtung. In der Narrativität des Gemäldes spielt somit das Kriterium der Zeit eine wichtige Rolle: Das Gemälde übernimmt die Qualität eines Textes als Zeitkunst, die Lessing'sche Sukzessivität; wirkt aber zugleich als Raumkunst weiterhin simultan. Twomblys Umsetzung des *ut pictura poesis* – eine Analogie zwischen Text und Bild.

Das Rosen-Motiv selbst bietet mehrere Interpretationsmöglichkeiten: Rätsel, Liebes- und Wachstumssymbol oder Wunde und Symbol des Vergänglichen⁶². Zugleich eröffnet es einen Widerspruch zwischen dem Schönen und dem Schmerz, denn die Farbrinnsale wecken Assoziationen mit tropfendem Blut⁶³.

Zudem wirkt die erste Rose von links wie ein Auge, sodass hier äußeres und inneres Sehen ineinander übergehen, Sehendes und Gesehenes: in der Phantasie. Über solche ‚phantastischen‘ Blumen schrieb Johann Wolfgang Goethe:

*Ich hatte die Gabe, wenn ich die Augen schloß und mit niedergesenktem Haupte mir in der Mitte des Sehorgans eine Blume dachte, so verharnte sie nicht einen Augenblick in ihrer ersten Gestalt, sondern sie legte sich auseinander und aus ihrem Innern entfalteten sich wieder neue Blumen [...]; es waren keine natürlichen Blumen sondern phantastische [...]*⁶⁴.

⁶¹ BARTHES 68f.

⁶² Vgl. LARCATI, Ingeborg Bachmann bei Giorgio De Chirico 56.

⁶³ Vgl. LINA UŽUKAUSKAITĖ, Das Schöne im Werk Ingeborg Bachmanns. Zur Aktualität einer zentralen ästhetischen Kategorie nach 1945 (= Probleme der Dichtung. Studien zur deutschen Literaturgeschichte, Heidelberg 2021).

⁶⁴ JOHANN WOLFGANG GOETHE, Das Sehen in subjektiver Hinsicht, von Purkinje. 1819, in: DERS., Schriften zur allgemeinen Naturlehre, Geologie und Mineralogie, Abt. I, Bd. 25, hrsg. von Wolf von ENGELHARDT–Manfred WENZEL (Frankfurt a. M. 1989) 817–827,

Implizit verweist das Magenta-Gemälde zudem auf die historische Schlacht von Magenta in der italienischen Lombardei (1859). Barthes schrieb über Twomblys Mal-Poetik: „[Die] historischen Handlungen werden nicht dargestellt; sie werden evoziert, durch die Macht des Namens“⁶⁵.

Der lyrische Text im Gemälde führt zu Twomblys Prinzip des poetischen Malens, das Teil seiner palimpsestierenden, Übergänge aufweisenden Poetik ist. Man kann die ihm eigene Mal-Poesie⁶⁶, für ihn die einzige Form der Wahrheit⁶⁷, als „Poetry in paint“⁶⁸ bezeichnen, eine Schnittstelle, an der sich Twomblys Reflexion über die Medien selbst zeigt, die er ineinander übergehen, zusammen und simultan wirken lässt.

Sprache, Schrift und Schreibprozesse gehören unauflöslich zu Twomblys Werkkonzept, weswegen Barthes seine Gemälde und Zeichnungen als Werke der Literatur⁶⁹ bzw. „der Schrift“⁷⁰ charakterisiert. Twombly sagte von sich selbst, nicht durch und durch Abstraktionist zu sein: *I never really separated painting and literature because I've always used reference. [...] I'm not a pure; I'm not an abstractionist completely*⁷¹. Dazu äußert sich Greub:

„In jedem Fall tritt die Literatur als ein autonomes Medium mit eigenen Gesetzmäßigkeiten neben das Gemalte mit dem Zweck, die Grenzen zwischen Literatur und Bild, zwischen Geschriebenem und Gemaltem aufzuheben, um schließlich selbst mit zeichnerischen, malerischen, plastischen und photographischen Mitteln Poesie zu evozieren“⁷².

Alle hier besprochenen Aspekte treffen auch auf das ausdrucksstarke blaue und (dunkel-)violette Rosen-Bild von Twombly zu, das gemeinsam mit dem Weiß der anderen Gemälde und „dem vorherrschenden Rot dem gesamten

hier: 825f. Vgl. dazu Richard BLOCK, *Scribbles from Italy: Cy Twombly's Experiment in Seeing Goethe See Language*, in: *The Enlightened Eye. Goethe and Visual Culture*, hrsg. von Evelyn K. MOORE–Patricia Anne SIMPSON (Amsterdam–New York 2007) 292.

⁶⁵ BARTHES 87.

⁶⁶ Vgl. HAPKEMEYER, ... und das soll Dichtung sein 114.

⁶⁷ Heiner BASTIAN, Einführung. Die Macht der Bilder und der Poesie, in: *Cy Twombly. Catalogue raisonné of the paintings V, 1996–2007*, hrsg. von Heiner BASTIAN (München 2009) 12.

⁶⁸ Vgl. JACOBUS.

⁶⁹ Vgl. Rajiv KAUSHIK, *Cy Twombly. Gesture, space, and writing*, in: *Moving Imagination*, hrsg. von Helena DE PREESTER (Amsterdam–Philadelphia 2013) 237.

⁷⁰ BARTHES 8.

⁷¹ Nicolas SEROTA and Cy TWOMBLY, *History behind the thought*, in: *Cy Twombly. Cycles and seasons*, ed. by Nicholas SEROTA (London 2008) 42–53, hier: 45, 49.

⁷² GREUB, *Cy Twomblys „Inverted Archeology“* 233.



Abb 2: Cy Twombly, *Untitled (Roses)*, 2008. © Cy Twombly Foundation

Raum [des Museum Brandhorst, Anm. d. V.] eine geradezu feierliche Stimmung⁷³ verleiht.

Das Gemälde *Untitled (Roses)* zitiert das ebenfalls sehr visuelle Bachmann'sche Gedicht *Im Gewitter der Rosen: Wohin wir uns wenden im Gewitter der Rosen, / ist die Nacht von Dornen erhellte, und der Donner / des Laubs, das so leise war in den Büschen, / folgt uns jetzt auf dem Fuß* (W 1, 56).

Die englische Übersetzung von Filkins lautet wie folgt: *Wherever we turn in the storm of roses, / the night is lit up by thorns, and the thunder / of leaves, once so quiet within the bushes, / rumbling at our heels (In the Storm of Roses)*⁷⁴.

Twomblys Gemälde beinhaltet folgende Zeilen: *In the Storm of Roses / wherever we turn in the Storm of Roses // The night is lit up by thorns, / and thunder / rumbling at our heels*⁷⁵. Erneut lässt der Maler einen Gedichtvers aus und verändert und erweitert so den Sinnzusammenhang. Jetzt lassen sich innere Verbindungen zwischen Gedicht und Gemälde erkennen, malerische Bedeutungskonstellationen, die der Text hervorbringt, z. B. hinsichtlich der *erhellte[n] Nacht*, des zitternden *Gewitter[s]* und *Donner[s]*, der Dynamik der [W]end[ung] und der Verfolgung durch den *Donner*.

Das Gedicht steht, geschrieben mit einem schmalen Pinsel, in blauer Schrift auf zwei mittleren Tafeln oberhalb der beiden roten Rosen. Im Gegensatz zur Schrift im Magenta-Gemälde ist die Schrift in *Untitled (Roses)* gut lesbar und weist nur eine Farbschicht auf. Die beiden mittleren Rosen *wenden* sich einander zu und korrespondieren über die Farbe in ihrer Mitte, sodass man hier von einem dialogischen narrativen Prinzip in Twomblys Mal-Poesie sprechen kann.

⁷³ ZWEITE 346.

⁷⁴ BACHMANN, *Darkness Spoken* 57.

⁷⁵ Vgl. ZWEITE 341.

Die violette Rose auf der linken Bildseite unterscheidet sich deutlich von den drei blauen Rosen, wobei sich die blaue Rose auf der rechten Bildseite wiederum durch die Farbe in ihrem Herzen und das sie umgebende hellere Blau von den beiden blauen Rosen in der Mitte des Gemäldes abhebt. Das Herz der violetten Rose wird zudem durch Farbkreide und krause Linien hervorgehoben.

Das Gemälde *Untitled (Roses)* hat mehrere Leserichtungen: Eine zentralisierte Lesestrategie würde die Rosen links und rechts als Rahmung und Begleitung der beiden ‚dialogischen‘ Rosen in der Mitte verstehen; eine Lese-strategie von rechts nach links würde dem Übergang von der Grundfarbe Blau in die Mischfarbe Violett folgen, und auch eine umgekehrte Leserichtung in Bezug auf Farbskalierung wäre möglich.

Des Weiteren kann man die Rosen-Motive in diesem Gemälde auch als voneinander unabhängige, frei schwebende Regenwolken mit Farbrinnsalen charakterisieren, inmitten einer Bewegungs-Dynamik und zitterndem Donnern, das *uns jetzt auf dem Fuß* folgt.

Im Gemälde kommen sowohl die Text-Bild-Grenzen im Sinne von Lessings Sukzessivität und Simultaneität als auch die Grenzüberschreitungen im Sinne des *ut pictura poesis* zum Ausdruck. Dieses Werk stellt seine eigene narrative Strategie vor und will wie ein gemaltes Poesie-Stück gelesen werden. Der Künstler überträgt die Qualitäten des fremden Mediums auf das eigene Medium, wobei der (dynamische) Text zum festen Bestandteil des Kunstwerks wird: zum (dynamischen) Schriftbild.

IV. B) INGEBORG BACHMANN UND ELISA MONTESSORI

Die italienische Künstlerin Elisa Montessori stellt ihre Werke seit 1951 aus, u. a. in Deutschland und in der Schweiz, und partizipierte z. B. 1981 an einer von Achille Bonito Oliva kuratierten Gruppenausstellung im Rahmen der XVI. Internationalen Malerwochen in der Steiermark/Graz in Österreich⁷⁶. Die Werke wurden anschließend dem Grazer Museum als Geschenk übergeben⁷⁷.

Viele ihrer Werke sind kreative Auseinandersetzungen mit Weltliteratur und literarischen Werken verschiedener AutorInnen: 1982 stellte sie Arbeiten zu Matsuo Bashō aus; 1983 zu Paul Verlaine; 1984 zu Francis Ponge; 1988 zu

⁷⁶ Vgl. dazu das Infoblatt zur Ausstellung von Elisa Montessori im Istituto Italiano di Cultura per i Paesi Bassi, Amsterdam 1984, das ich am 22. Mai 2019 von der Künstlerin in ihrem Studio in Trastevere erhielt.

⁷⁷ Informationen aus einer E-Mail-Korrespondenz mit Manuela Contino von der Galerie *Monitor* vom 25. Juni 2019.

William Shakespeare⁷⁸ und zu Sylvia Plath; 1993 und 2017 zu Ingeborg Bachmann wie auch Emily Dickinson und Marianne Moore; 1995 und 2016 zu Johann Wolfgang Goethe⁷⁹; 2006 zu Marianne Moore⁸⁰ und 2010 zu Seamus Heaney⁸¹ u. W. Im folgenden Passus erzählt Montessori, welche Bedeutung Literatur und Lesen für sie und ihre Kunst haben: *Molti altri titoli miei derivano dalle mie letture. L'arte è sempre colta. Perciò la lettura [...], ho accolto (e a volte creato) tutte le occasioni possibili per dialogare con la letteratura, anche fisicamente, amo i libri e le biblioteche*⁸².

Für ihre Arbeiten verwendet die Künstlerin verschiedene Techniken, Materialien, Utensilien und Verfahren:

„Sinuosi ma scattanti e rigorosi sono i modi espressivi di Elisa Montessori: punti, tondi, cerchi, righe, onde di colore, raggi sottili di luce, vibrazioni; molteplici le tecniche: olii, acquarelli, gouaches, grafite e inchiostro; e disparati i supporti: carte, cartoncini, fogli grandi e piccoli, libri“⁸³.

1993 präsentierte Montessori in einer Ausstellung mit der deutschen Künstlerin Gisela Breitling in Rom ihre Bilder zu Bachmanns Gedicht *Nachtflug/Volo di notte*,

„la manifestazione dedicata alla poetessa e scrittrice austriaca contemporanea Ingeborg Bachmann, organizzata, nel ventennale della sua morte, dal Centro Sistema Bibliotecario e dal Palazzo delle Esposizioni del Comune di Roma in collaborazione con gli Istituti di Cultura Austriaco, Tedesco e Svizzero di Roma e con l'Istituto Italiano di Studi Germanici. [...] La mostra di libri, manoscritti e fotografie di

⁷⁸ Vgl. Appunti su La Tempesta di Shakespeare, Biblioteca Casanatense, Rom, und British Institute, Florenz.

⁷⁹ 1995: Variazioni sulla Urpflanze di Goethe, Goethe-Institut, Palermo; vgl. Elisa MONTESORI, Elisa Montessori, hrsg. von Barbara TOSI (Roma 2001) 31–32. – 2016: Viaggio in Italia, Casa di Goethe, Berlin, Rom.

⁸⁰ Vgl. dazu Elisa MONTESORI, Giardini immaginari – omaggio a Marianne Moore. Mara Coccia, Roma, 27. September–7. November 2006, hrsg. von Tatiana GIOVANNETTI (Roma 2006).

⁸¹ Vgl. dazu Elisa MONTESORI, Sotto il segno di Dafne. Indagine sull'opera di Elisa Montessori, hrsg. von Anna Marie SAUZEAU (Roma 2014) 41f.

⁸² Ebd. 41.

⁸³ Ida BARBERIO, [Siamo lieti di accogliere...], in: Elisa MONTESORI, „Sarabanda“. Opere su carta di Elisa Montessori. Katalog zur Ausstellung (15. Oktober–14. November 2013), hrsg. von. Donata TCHOU, Fotos: Giorgio BENNI (Roma 2013) 5.



Abb 3: Elisa Montessori, Fiori Scarlatti, Manguste e Volo Notturno. Casa delle letterature a Roma, 2017. © Galleria Monitor/Elisa Montessori

Ingeborg Bachmann con le opere delle due artiste Gisela Breitling ed Elisa Montessori⁸⁴.

⁸⁴ Carmelo ROCCA, [Siamo lieti di presentare...], in: „Dentro i tuoi occhi son finestre“ (Innen sind deine Augen Fenster). Omaggio a Ingeborg Bachmann. Mit Kunstwerken

Im Ausstellungskatalog werden zwei Texte von Bachmann, *Was ich in Rom sah und hörte/Quel che ho visto e udito a Roma* und *Zugegeben/Ammetto*, zum ersten Mal in italienischer Übersetzung veröffentlicht.

Die zweite Ausstellung zu Bachmann (sowie Dickinson und Moore) veranstaltete Montessori vom 9. Juni bis zum 8. September 2017 im römischen Literaturhaus unter dem Titel *Elisa Montessori: Fiori Scarlatti, Manguste e Volo Notturmo*.

In einem Telefon-Interview vom 9. Mai 2019 kommentiert diese zwei Ausstellungen ausführlich:

La prima era una mostra che è stata esposta al Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale a Roma. Avevo a disposizione una larga parete al primo piano del Museo. Io generalmente sviluppo il lavoro considerando lo spazio che ho a disposizione. Ho fatto perciò molti disegni su cartoncino bianco soltanto su una poesia di Ingeborg Bachmann, 'il volo notturno'. Era precisamente 'un volo' di fogli, abbastanza piccoli come un A4, in bianco e nero con delle spaziature generalmente in bianco e in cui si vedeva un susseguirsi di immagini che richiamavano l'idea del volo che di per sé è fragile e diretto, mentre la poesia di Ingeborg Bachmann è sempre molto tesa. Io ho cercato di essere un complemento a questa poesia non certo di sostituirmi, e l'ho anche in studio come fotografia. Lo stesso lavoro l'ho ripresentato poi alla Casa delle Letterature su invito di Maria Ida Gaeta. La situazione era un po' diversa. Era la parete centrale in fondo nella Casa delle Letterature ma era più limitata rispetto alla prima. E perciò gli stessi disegni erano messi in un altro modo, erano più vicini e sembravano più le pagine di un libro staccato piuttosto che una sequenza che andava verso l'alto. Naturalmente la mia è una traduzione tutta visiva quindi è difficile poterla descrivere in un altro modo. Ad ogni modo la mia intenzione è stata sempre quella non di fare una semplice illustrazione ma cercare il ritmo nelle parole e riportarle poi nei segni. Non nel colore in questo caso perché era tutto bianco e nero. Vedo la poesia di Ingeborg Bachmann sempre in bianco e nero⁸⁵.

von Gisela Breitling und Elisa Montessori. Ausstellung (22. Oktober–22. November 1993) (Roma 1993) 3.

⁸⁵ Elisa MONTESSORI, Ein Telefongespräch/Interview mit Lina Užukauskaitė. Transkription und Übersetzung von Annamaria CELESTE. Ort: Istituto Storico Austriaco a Roma. Rom, 9. Mai 2019 (im Folgenden TG/I). Die Aufnahme befindet sich im Besitz der Verfasserin. Zudem fand am 22. Mai 2019 ein persönliches Treffen mit der Künstlerin in ihrem Studio in Trastevere statt, bei dem sie einige Kataloge überreichte und mich ihr Archiv-Material fotografieren ließ. Vielen Dank an Ida Maria Gaeta, die Leiterin der Casa delle Letterature in Rom, für den Kontakt zur Künstlerin.

Das Gedicht *Nachtflug* (W 1, 52–53), das „die Zeichen der geschichtlichen Beschädigung ins Auge fasst, aber auch die Spuren der Hoffnung in der Nachkriegslandschaft nicht übersieht“⁸⁶, ist Montessoris Textgrundlage und ihre Inspirationsquelle für die 99 separaten schwarz-weißen Kartonblätter. Die Künstlerin kennt das Werk der „große[n] Dichterin“ Bachmann sehr gut:

*[L]a considero una grande poetessa con un'intelligenza molto severa, anche e, facendo questi lavori mi sono interessata. Ho letto tutti i libri della Bachmann, della sua vita, insomma mi sono informata su quello che ha fatto e anche quando è stata qui a Roma*⁸⁷.

Die Kunstblätter sind keine direkten Illustrationen, sondern gedankliche und teilweise rhythmische Fortführungen des Gedichts *Nachtflug*: Grenzüberbrechungen und Grenzerweiterungen zwischen Text und Bild.

„In queste opere il tempo non si organizza più secondo una linea continua che scandisce la successione degli eventi, ma fa in modo che passato e futuro rompano le barriere che li dividono, e inizino a fluire, e ad intrecciarsi, dentro, e soprattutto ,oltre‘, il presente“⁸⁸.

Auf 98 der Kartonblätter notiert Montessori keine Textzitate; nur auf dem ersten Blatt stehen der Name der Dichterin und der Gedichtstitel. Die dargestellten abstrakten und figurativen Elemente durchdringen einander; die Farbe oszilliert zwischen Weiß, Schwarz und Grau. Das Aushängeprinzip der Kunstblätter im römischen Palazzo delle Esposizioni korrespondiert mit dem Gedanken des freien Fluges; sein Sinn erweitert und verändert sich aber ebenfalls je nach Ausstellungsraum. In der Casa delle Letterature erinnert die Suspendierung an Seiten bzw. Fragmente aus einem Buch. Grenzverschiebungen werden sichtbar: Der kreative, experimentelle Aushang bzw. Umgang mit den Kunstblättern greift nicht nur in den Ausstellungsraum hinein und erweitert ihn; er verschiebt ebenfalls die Sinn-Grenzen, sowohl des Darstellungskonzepts als auch des Textes. Die Erinnerung an das Dunkle, an die Nacht aus dem Bachmann'schen Gedicht, wird bewahrt und zugleich inhaltlich übersetzt und fortgeführt; gleichzeitig wird das Gefühl der Freiheit (einer Befreiung von der Nacht) suggeriert. Die Materialität der Kartonblätter unterstützt die Botschaft des Gedichts und erweitert sie, ohne dass es jedoch direkt wiedergegeben wird.

⁸⁶ Hans HÖLLER, Die gestundete Zeit, in: ALBRECHT–GÖTTSCHE, Bachmann-Handbuch 75.

⁸⁷ MONTESSORI, TG/I.

⁸⁸ Marisa VESCOVO, „Il volo notturno“. Marisa Vescovo per Elisa Montessori, in: Origini. Quadrimestrale Di-segno e poesia 17 (1992) 8.



Abb 4: Elisa Montessori, Ingeborg Bachmann. *Nachtflug*, 2017.
© Galleria Monitor/Elisa Montessori

Des Weiteren muss man erwähnen, dass Montessori 2017 drei separate, papierene Kunstblätter mit dem Titel *Ingeborg Bachmann. Nachtflug* (2017) in der Casa delle Letterature ausstellte. Auf diesen Kunstblättern stehen drei Strophen aus Bachmanns Gedicht, geschrieben mit schwarzem Stift und in italienischer Übersetzung, die jeweils von einem zumeist abstrakten Bild begleitet werden, wobei auch einige figurative (Natur-)Elemente erkennbar sind. Montessori benutzt unter anderem Tusche, Aquarellfarben und Klebstoff. Das erste Blatt heißt *Nachtflug. Ingeborg Bachmann*, das zweite Blatt ebenfalls *Nachtflug. Ingeborg Bachmann* und das dritte *Volo notturno/Nachtflug*. Die Farbe wird spontan auf die Blätter gespritzt (*dropping*⁸⁹), wodurch ein zufälliges künstlerisches Ergebnis, ein Ausdruck der Beliebigkeit und Freiheit entsteht. Diese Blätter sind sowohl ein Beispiel der Text-Bild-Markierungen als auch der Grenzerweiterungen in Richtung des Zufälligen, Experimentellen; hin zur Entwicklung einer eigenen Kunstpoesie. Dies entspricht ganz Montessoris Poetik, die Marisa Vescovo⁹⁰ in ihrem Artikel zur Ausstellung im römischen Palazzo

⁸⁹ Elisa MONTESSORI, Ogni cosa è un'altra. Video von „Monitor“. Interview: Davide FERRI, Regie: Mario POETA, online unter: https://drive.google.com/file/d/1MHXfS_VjqLN0eekyuEwfijK5SoT6mAQE/view [Videodauer: 15 Min. 40 Sek.] [29. Dezember 2022].

⁹⁰ VESCOVO 7–9.

delle Esposizioni beschreibt und die ebenfalls in folgender Interviewpassage anklingt:

[P]enso che l'arte sia un fatto molto articolato in diverse direzioni e che la poesia e la pittura abbiano delle coincidenze formidabili e quando si trovano penso sempre che io non ho inventato niente, ma che traduco, metto insieme, collego delle cose⁹¹.

Montessori bezeichnet sich selbst als Künstlerin des Schattens: *Sono una pittrice dell'ombra*⁹²; sie habe nichts erfunden, sondern bloß verschiedene Sachen in Beziehung zueinander gesetzt und eine Verbindung zwischen ihnen gesucht, weil „eine Sache immer auch eine andere Sache ist“⁹³.

Im Fokus stehen dabei Sehen, Übersetzen, Transformation, Transparenz und das Oszillieren der Dinge. Die Künstlerin versteht sich selbst als Teil des kreativen Prozesses: *Sono una parte di quello che faccio*⁹⁴. Dazu schreibt Barbara Tosi:

„Elisa Montessori appartiene al nostro tempo e la sua soggettività pervade la sua poetica, ma non è di natura confessionale o letteraria. Il suo sentimento della natura è antico e non precisamente occidentale, non nasce dall'osservazione della natura, non appartiene allo sguardo sul mondo, ma piuttosto nasce dal sentire dell'artista, dal suo interno“⁹⁵.

Erinnerung und Geschichte (*memoria, stori*), Bewusstsein des Schmerzes (*lacerazioni*), die Wahrheit des Schattens (*la verità dell'ombra*), das spannende Befreiungsspiel (*un appassionante gioco liberatorio*), der offene Raum (*uno spazio incondizionatamente aperto*), dämmriges oder nächtliches Licht (*luce crepuscolare, o notturna*), poetische Echos (*echi poetici*) und die Sehnsucht nach Poesie (*anelito della poesia*) – all das sind Kernthemen ihrer Kunstwerke⁹⁶.

„Questi disegni di Elisa Montessori – dedicati ad una poesia ‚Il volo notturno‘ di Ingeborg Bachmann [...] – ci dicono che il soggetto individuale è diventato un momentaneo mosaico di pulsioni, stati d'animo, spaesamenti, dissonanze, ricerca disperata di un accordo originario, sentimenti discontinui, che danno vita ad un'aggregazione

⁹¹ MONTESSORI, TG/I.

⁹² MONTESSORI, Ogni cosa e' un'altra.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Barbara TOSI, I giardini di mare, in: Elisa MONTESSORI, Ausstellungspublikation (Galerie Giulia, Roma 2004) 3.

⁹⁶ VESCOVO 7f.

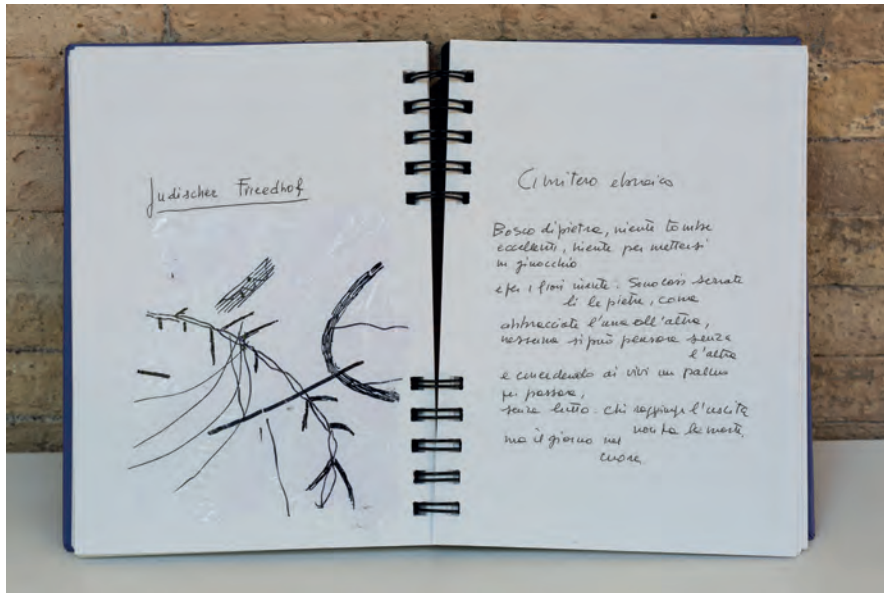


Abb 5: Elisa Montessori, Jüdischer Friedhof / Cimitero ebraico, 2016.
© Galleria Monitor/Elisa Montessori

esistenziale continuamente scomposta nei suoi frammenti minimali, che si disperdono, e si riassettano in sempre nuovi assestamenti. La dolorosa malinconia che sentiamo in questi disegni, rigorosamente disegnati in bianco/nero, corrisponde ad un aspro sentimento della caducità del vivere, è una malinconia che si disintegra ogni giorno in relitti e in voli taciturni, privi di patria, in un mondo, come quello in cui viviamo, dominato da un'angosciosa, ma non tragica, allegria⁹⁷.

Das Zitat zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Literatur eine wichtige Inspirationsquelle für Montessori ist und eine wichtige Auseinandersetzung mit dem historischen Bewusstsein impliziert. Ihre Kunst reflektiert die medialen Unterschiede zwischen Text und Bild. Der Fokus liegt dabei jedoch vorwiegend auf der experimentellen Grenzerweiterung und dem Gefühl der Befreiung, denn Montessoris Arbeiten auf den separaten Papier- bzw. Kartonblättern ermöglichen – im Unterschied zu den Leinwandbildern von Twombly und den Grafik-Arbeiten von Bindella – einen größeren medialen Spielraum. „Per Elisa Montessori l'amore per l'arte appare come la forza centripeta della vita, un centro di gravità capace di fermare gli attimi in una eterna durata“⁹⁸.

⁹⁷ Ebd. 7.

⁹⁸ Ebd. 8.

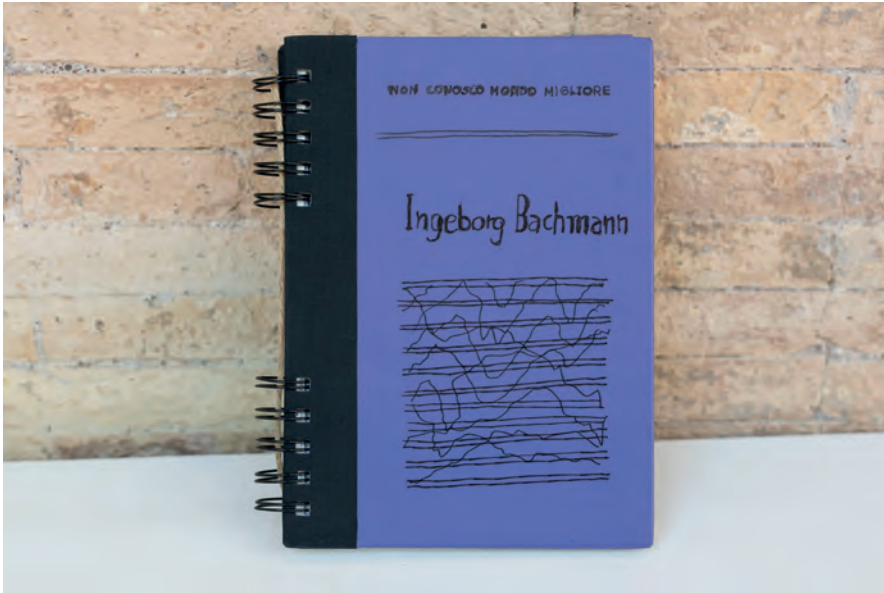


Abb 6: Elisa Montessori, Ingeborg Bachmann. *Non conosco il mondo migliore*, 2016.
© Galleria Monitor/Elisa Montessori

An dieser Stelle sei auf die weiteren künstlerischen Werke von Montessori mit Bachmann-Bezug verwiesen: Drei lose Blätter aus dem Jahr 2016 zu Bachmanns Gedicht *Enigma*; die Kunstmappe *Ingeborg Bachmann. Cimitero ebraico / Jüdischer Friedhof* (ohne Datierung), zu der 12 separate Blätter gehören, abstrakte Zeichnungen mit Buchstaben, geometrischen Figuren und Naturelementen; ein Buch zu Bachmanns posthum erschienener Gedichtausgabe *Non conosco il mondo migliore* (auf der blauen Titelseite hat Montessori mit schwarzem Filzstift den Namen der Dichterin und den Titel des Gedichtbandes geschrieben); eine Seite mit dem Gedicht *Jüdischer Friedhof / Cimitero ebraico* (das Gedicht ist auf Italienisch, der Titel ebenfalls auf Deutsch; daneben befindet sich eine Zeichnung, die Abstraktes und Figuratives verbindet)⁹⁹.

IV. c) INGEBOURG BACHMANN UND MARINA BINDELLA

Vom 27. November 2018 bis zum 31. Januar 2019 wurde im Museum des Istituto Centrale per la Grafica in Rom eine Ausstellung zu Marina Bindellas Gesamtwerk veranstaltet. Die Ausstellung bot einen Überblick über dreißig

⁹⁹ Vielen Dank an die Galerie „Monitor“ für das visuelle Material.

Jahre des grafischen Schaffens der Künstlerin¹⁰⁰, die zugleich Professorin an der Accademia di Belle Arti di Roma ist: „She is currently professor of wood-block printing and the history of printmaking at the Roman Academy of Fine Arts“¹⁰¹. In seiner Publikation zur Ausstellung in Rom unterstreicht Guido Strazza „Bindella’s potential to find new formal possibilities within the very ‚limits‘ of such an unyielding technique“¹⁰².

Am 11. Mai 2019 zeigte die Künstlerin der Verfasserin des vorliegenden Beitrags ihre Arbeiten und ihr Studio im römischen Testaccio-Viertel. Im Folgenden wird auf das Gespräch/Interview Bezug genommen, das bei diesem Besuch stattgefunden hat¹⁰³.

Mehrere grafische Kunstwerke von Bindella weisen einen spielerischen, experimentellen Umgang mit Buchstaben auf: Die Grafikerin zerlegt oft „Wörter, ja sogar die Namen befreundeter Personen [...], um sie dann zu Bildern zusammenzusetzen“¹⁰⁴; manche Buchstabenkonstellationen werden zu Silben und tragen dadurch bestimmte Bedeutungen in sich; manche Buchstabenangaben gestaltet die Künstlerin nach ihrem Rhythmus oder formalen Kriterien: „Die Buchstaben wurden bei ihrem Übergang von der einen Bedeutung zur anderen festgehalten, nämlich beim Übergang von der Welt der Schrift, mit der sie verbunden blieben, in die der Form“¹⁰⁵. Die Buchstaben, Wörter bzw. der Text bilden oft das Material von Bindellas grafischer Gestaltung, wie auch ihre Kunstwerke *Passaggi IV* (1990/91) und *Apeiron I, II, III, XI* (2017) veranschaulichen¹⁰⁶.

Eine andere Methode dieser Text-Bild-Experimente sind die *libri d’arte*¹⁰⁷ oder *libri d’artista*¹⁰⁸ der Künstlerin, die man auch als grafische Literatur-Werke

¹⁰⁰ Marina BINDELLA, *L’opera grafica 1988–2018*, hrsg. von Claudio ZAMBIANCHI (Roma 2019); vgl. dazu folgenden Sammelband mit über zehn Beiträgen, die Bindellas Werk aus verschiedenen Perspektiven beleuchten: *Il segno inciso nell’arte contemporanea*, hrsg. von Marina BINDELLA–Ilaria SCHIAFFINI–Claudio ZAMBIANCHI (Roma 2017).

¹⁰¹ Arianna MERCANTI, *Biographical Notes*, in: BINDELLA, *L’opera grafica* 118.

¹⁰² MERCANTI 117.

¹⁰³ Marina BINDELLA, Ein Gespräch/Interview mit Lina Užukauskaitė. Ort: Das Studio der Künstlerin im Testaccio-Viertel, Rom, am 11. Mai 2019 (im Folgenden G/I). Die Aufnahme ist im Besitz der Verfasserin. Die Künstlerin hat der Verfasserin die hier angeführten Publikationen zu ihrem Werk übergeben; sie befinden sich in der Universitätsbibliothek Salzburg.

¹⁰⁴ Claudio ZAMBIANCHI, *Tu contiens, mer d’ébène, un éblouissant rêve / De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts*, in: Marina BINDELLA, *Xilografie. Holz- und Linolschnitte*, hrsg. von Galerie Monika Hoffmann (Paderborn 1999) 9.

¹⁰⁵ Ebd.

¹⁰⁶ Vgl. BINDELLA, *L’opera grafica* 87–90.

¹⁰⁷ Vgl. Marina BINDELLA, *Finis terrae. Museo laboratorio di arte contemporanea*, Sapienza Università di Roma, 4.–28. November 2015 (Roma 2015) 64.

¹⁰⁸ Beatrice PERIA, *Sotto il segno della poesia*, in: BINDELLA, *L’opera grafica* 29.

bezeichnen kann. Bindella setzt sich in ihnen grafisch mit Jose Saramago, Lea Canducci, Piotr Sommer, Jolanda Insana, Marco Vitale, Maria Luisa Spaziani, Elio Pecora, Patrizia Cavalli, Valerio Magrelli¹⁰⁹ und Arthur Rimbaud¹¹⁰ auseinander; zudem arbeitete sie zu Virginia Woolf¹¹¹ und Italo Calvino¹¹².

Die Anfänge der erwähnten Arbeiten reichen bis in die 1990er-Jahre. Damals arbeitete Bindella an Grafiken zu Marina Zwetajewa und Ingeborg Bachmann:

„Since the 1990s, Marina Bindella has interpreted the poetic rhythms and cadences of writers such as Marina Cvetaeva and Ingeborg Bachmann, transforming the impact of their poetry into graphic lines with a strongly lyrical spatial sense“¹¹³.

1993 stellte Bindella eine ästhetisch anspruchsvolle, handgedruckte Holzschnitt-Mappe zu den vier Italien-Gedichten von Ingeborg Bachmann¹¹⁴ fertig, von der nur zwanzig Exemplare existieren: „Un esempio straordinario nel rarissimo (tirato in sole 20 copie) Schatten Rosen Schatten/Ombre Rose Ombre, dove l'artista ha dato una duplice interpretazione visiva del testo poetico di Ingeborg Bachmann“¹¹⁵. Die Arbeiten wurden im selben Jahr in der Galerie Hoffmann in Paderborn und 1994 in der Ausstellung *Schatten Rosen Schatten* in der Galleria Spazioltre in Rom ausgestellt¹¹⁶.

Alle vier handgefertigten Hochdrucke folgen dem gleichen Prinzip: Die Gedichte von Bachmann werden in Originalfassung abgedruckt, daneben ein künstlerisches Motiv. Dazwischen liegt jeweils ein separates Blatt mit einer Neuübersetzung¹¹⁷ des Gedichts ins Italienische. Diese Übersetzungen stammen von Bindella, ihrer Mutter, die ebenfalls selbst dichtete, und ihrer Freun-

¹⁰⁹ Vgl. Marina BINDELLA, Luce d'altura. Mostra, 25. Mai–25. Juni 2010, Galleria Ricerca d'Arte (Roma 2010) 32f.; DIES., Libri d'artista, online unter: <https://marinabindella.it/opere-portfolio/?term=libri> [29. Dezember 2022].

¹¹⁰ Vgl. BINDELLA, L'opera grafica 131.

¹¹¹ Vgl. den entsprechenden Eintrag zu Bindellas Einzel- und kollektiven Ausstellungen, in: Marina BINDELLA, Marina Bindella, hrsg. von Jolanda Nigro COVRE (Roma 1990) 48.

¹¹² Vgl. den Eintrag zu Bindellas Italo-Calvino-Ausstellung ebd.; vgl. BINDELLA, Finis terae 63.

¹¹³ Ebd.

¹¹⁴ Marina BINDELLA, Ombre Rose Ombre. 4 poesie di Ingeborg Bachmann, 4 xilografie di Marina Bindella (Paderborn 1997); vgl. die Abbildungen dazu in PERIA 30f.

¹¹⁵ Alessandro CORUBOLO, Piccolo ricordo di una mostra, in: Marina BINDELLA, Linee di luce e ombra. Mostra della donazione di stampe di Marina Bindella. Museo di Castelvecchio, Verona, 11. März–09. April 2017 (Verona 2017) 1.

¹¹⁶ Vgl. BINDELLA, Xilografie 37f. Die Präsentation der Einzelausstellung *Schatten Rosen Schatten* in der Galleria Spazioltre in Rom erfolgte durch Anna Cochetti. Zudem partizipierte Bindella 1989 und 1998 an den Ausstellungen in Wien.

¹¹⁷ Vgl. BINDELLA, G/I; PERIA 29.

din Helene Dahlhoff, die Bindellas Interesse am Bachmann'schen Werk geweckt hatte¹¹⁸.

Bachmanns vier Gedichte *Schatten Rosen Schatten*, *Bleib*, *Scherbenhügel* und *Römisches Nachtbild* wurden im Gedichtband *Anrufung des Großen Bären* (1956) veröffentlicht. Entstanden ist dieses Gedicht im Jahr 1956. Der Entstehungszeitraum der Gedichte in diesem Gedichtband umfasst die Jahre 1952–1956. Zwischen August 1953 und Juli 1956 lebte die österreichische Autorin vor allem in Italien (Neapel, Ischia und Rom)¹¹⁹. Nur zwei der genannten Gedichte beziehen sich explizit auf Rom: *Scherbenhügel* und *Römisches Nachtbild* (vgl. die sieben Hügel, der Tiber¹²⁰), die sich zudem beide mit dem Liebesthema auseinandersetzen – eine implizite, innere Querverbindung zur Stadt Rom (ROMA – AMOR).

Bindellas Holzschnitte versteht Claudio Zambianchi als geduldige Arbeit, die „den Widerstand des Materials“¹²¹ herausfordert, und betont die Wichtigkeit der „Geste“, der Handbewegung für diesen Akt. Denn zur Reproduktion des Bachmann'schen Textes muss dieser sehr exakt und geduldig ins Holz geritzt und das überschüssige Holz abgetragen werden. Wie eine solche Langholzplatte¹²² zum Gedicht *Schatten Rosen Schatten* konkret aussieht, kann dem Artikel *Sotto il segno della poesia* von Beatrice Peria¹²³ entnommen werden.

Zambianchi betont zudem besonders Bindellas „exquisite Raffinesse“ in den geduldig herausgearbeiteten Kontrasten bzw. Übergängen zwischen den weißen und schwarzen Flächen jeder Holzplatte:

„Wenn also diese Zeichen ihren Ursprung in der Geste haben können – und das ist in der Tat der Fall –, dann ist die Geste, so könnte man sagen, eingefroren, neu geschaffen und dem Lichtkontrast zwischen Schwarz- und Weißtönen gegenübergestellt. Wie die Geduld bei der Arbeit liegt vielleicht auch dieses Verständnis der Geste in jener ‚objektiver‘ Bedeutung und ist dort zu suchen, und zwar eher als in der exquisiten Raffinesse, die in den Strukturen und Zeichen (die alle erfunden, jedoch nie zufällig sind) erreicht wird, in der Art, in der diese mit feinen Modulationen die Lichtmenge filtern, und zwar in einer

¹¹⁸ BINDELLA, G/I.

¹¹⁹ REITANI 97f.

¹²⁰ Vgl. Antonella GARGANO, Wahrnehmung und Symbolik: Bachmanns Römisches Nachtbild, in: „In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort ...“. Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns, hrsg. von Heinz Primus KUCHER–Luigi REITANI (Wien 2000) 184.

¹²¹ ZAMBIANCHI 10.

¹²² Die Künstlerin hat entweder Kirsch- oder Birnenholz verwendet. Eine Langholzplatte ist widerständiger. Vgl. BINDELLA, G/I.

¹²³ PERIA 29–32.

graduellen Abstufung vom absoluten Dunkel des Schwarz bis zur maximalen Leuchtkraft des Weiß¹²⁴.

Das erste Grafikblatt von Bindella kontrastiert den Text von Bachmanns *Schatten Rosen Schatten / Ombre rose ombre* in weißen Blockbuchstaben mit dem Schwarz des Bildes. Geschwungene Linien evozieren eine Bewegung, die sich durch das gesamte Kunstwerk zieht. Der *fremde* [...] (W 1, 133) Text wird zu einem Teil des Grafikblatts, denn wie der Text arbeitet auch das Bild mit Kontrasten: Licht–Dunkel (*Schatten*), Statik–Bewegung, Fremdes–Eigenes, *Rosen*–Dornen, Weiches–Hartes, *Himmel*/Licht–*Erde* (ebd.), Freiheit/Spontaneität–Rationalität/Logik. Dazwischen liegen graduelle Abstufungen und feine Lichtnuancen, die die Künstlerin mit großer Subtilität realisiert. In jedem der vier Grafikblätter verknüpft sie abstrakte und konkrete (Natur-)Formen, die oft eine innere Dynamik oder einen sequenziellen Bezug haben: „Le sue ‚narrazioni‘ non sono mai del tutto astratte, evocano forme naturali, e sono caratterizzate da ritmi interni, e spesso composte in sequenze“¹²⁵. Die Grenzen zwischen Mikro- und Makroebene werden im Bild – wie auch im Text – fließend:

„Die differenzierte Textur mit ihren unterschiedlichen Wertigkeiten von Dichte, tonaler Transparenz, von Helldunkelwirkung mit ihren nuancierten Lichterscheinungen suggerieren eine Raumdimension, die den substanziellen Charakter verliert, dafür aber an visionärem Gehalt gewinnt“¹²⁶.

Im zweiten Grafikblatt zu Bachmanns dreistrophigem Gedicht *Bleib/Resta* dominieren quadratische Formen und zugleich die Evokation einer fließenden Windbewegung die rhythmische Bildaufteilung. Die weiße Schrift ist auf der linken Bildachse verteilt. Die Gedankengänge im Gedicht sind sprunghaft und assoziativ. Bindella greift in ihrem Grafikblatt folgende Gegensatzpaare aus dem Gedicht auf: Helles–Dunkles, Statik¹²⁷–Bewegung, *Bleib–im Gange* (W 1, 134), Festes–Fließendes, Rationalität–Geheimnis. Das Bild weist auch weitere Bezüge zum Gedicht auf, wie die folgenden Zitate verdeutlichen: Der *Fahrtenwind*, ein *leichtes Kartenhaus*, die *Karten sind bebildert / und zeigen jeden Ort*, *Du hast die Welt geschildert / und mischst sie mit dem Wort* (W 1, 134).

Das dritte Grafikblatt zeigt vier in Stufen abgedruckte Strophen des Gedichts *Scherbenhügel/Collina dei cocci* und spielt somit formell auf die Struktur

¹²⁴ ZAMBIANCHI 10.

¹²⁵ CORUBOLO 1.

¹²⁶ Hubertus FRONING, Marina Bindella – Die Sprache der inneren Stimme, in: BINDELLA, Xilografie 5.

¹²⁷ Vgl. *Die Fahrten gehen zu Ende / der Fahrtenwind bleibt aus* (W 1, 134).

des *Hügel[s] aus Scherben* (W 1, 111) im römischen Testaccio-Viertel an. Runde und kantige Formen, konkrete Bezugnahme und ‚reine‘ Formen, *Wasser- und Feuerlaut* (ebd.) wechseln sich in Bindellas Bild ab. Die Verteilung der Strophen im Grafikblatt ist fragmentarisch, erinnert an schichtenartige Scherben. Doch zugleich bewahren die Fragmente/Scherben das Zerstörte, vom Schweigen (vgl. *Verstumml!*, ebd.) begleitet, auf. Die runden Formen auf der linken Bildseite erinnern u. a. an die Erde, eine Blüte, einen Hügel oder *Kranz* (ebd.); das im Bild dominierende Weiß evoziert das römische Licht und die *Wolken, Dämpfe, Flammenzungen, Frost* (ebd.). Auch dieses Grafikblatt beweist, Bindella „turns forms and structures onto meaning [in which] references such as left and right, high and low, close and far become relative and tend to vary in the open form of the image“¹²⁸.

Bindellas viertes Kunstwerk bezieht sich auf das Gedicht *Römisches Nachtbild/Notturmo romano*. Wie die bereits besprochenen Grafikblätter knüpft auch das letzte Werk der Reihe an das Ambivalenzprinzip bzw. die „Schaukelbewegung“¹²⁹ im Bachmann’schen Text an: *sinken–steigen* (W 1, 128), oben–unten, *erhöhen/nach oben–abstoßen* (ebd.), Himmel–Wasser (*ins finstere Wasser, Flußschlamm*, ebd.), Hell–Dunkel (*Nacht*, ebd.). Der Text wird, wie auf dem dritten Grafikblatt, stufenartig auf dem Blatt verteilt. Die bildliche Assoziation mit zwei weißen Flügeln entspringt der letzten Gedichtstrophe: *Keiner springt ab. / So gewiß ist’s, daß nur die Liebe / und einer den andern erhöht* (ebd.).

Zusätzlich kann folgende Aussage von Zambianchi für das vierte Grafikblatt herangezogen werden:

„[S]o lösen sich in ihren [Bindellas, Anm. d. V.] neueren Arbeiten die Umrisse der Figuren zunehmend auf, und die Arbeiten gewinnen eine atmosphärische Qualität, die eine entfernte Erinnerung an einen in der Natur beobachteten Lichteffect festhält“¹³⁰.

In Bindellas Kunstwerken geht es – so argumentiert Zambianchi weiter – um „Definition eines neuen Gleichgewichts zwischen Struktur und Form“, „weniger um Stabilität, als vielmehr um das Fixieren von Bezugspunkten, die jedoch keine permanenten sind: das gibt ihren Bildern eine bemerkenswerte dynamische Kraft“; ihre Kunstwerke erinnern „entfernt an den Rhythmus fallenden Regens, an die durch einen ins Wasser geworfenen Stein ausgelösten größer werdenden Kreise auf der Wasseroberfläche, an das über dürre und zerklüftete Erde wandernde Sonnenlicht. Was sie festhalten, ist eher ein Echo realer Phänomene als der Abdruck bestimmter Gegenstände“; auf diese Art und

¹²⁸ MERCANTI 118.

¹²⁹ GARGANO 185.

¹³⁰ ZAMBIANCHI 10.

Weise entstehen „Momente, die aus dem Strom der Zeit, der Natur und der Erinnerung herausgenommen sind, Momente von einer flüchtigen Poesie“¹³¹.

Den meisten Werken von Bindella wird in der Forschung die Qualität des Poetischen zugesprochen: „[M]ost of all [her works] represent a poetic presentation of other realities“; „her work was often characterized by a poetic tension“¹³², was auch in Verbindung mit Hapkemeyers Aussage, dass der erweiterte Literatur-Begriff ebenfalls Gültigkeit für moderne und zeitgenössische Kunst beansprucht¹³³, betrachtet werden soll.

Zurück zu den Ausgangsfragen dieses Beitrags: Was geschieht mit Sprache und Schrift in Bindellas Bachmann-Arbeiten? Wie – und aus welchen Gründen – werden Text und Bild kombiniert? Was bewirkt diese Text-Bild-Kombination? Bindellas Grafikblätter weisen schärfere mediale Grenzen auf als Malerei, denn die Materialität des grafischen Mediums setzt Grenzen. Wie bereits erwähnt, experimentiert Twombly in seinen Gemälden mit der Sprache und der Schrift: Der Text wird von ihm modifiziert, die Schrift verwischt und dadurch zum Palimpsest. Bindella ritzt jeden Buchstaben mit großer Sorgfalt in die Holzplatte, die Schrift ist präzise und gut lesbar; die Gedichte von Bachmann werden in Originalfassung zitiert. Text und Bild werden parallel abgedruckt, was zugleich die Medien-Grenzen unterstreicht (Sukzessivität des Textes vs. Simultaneität des Bildes nach Lessing).

Sowohl Wörter als auch visuelle Formen – z. B. Linien, Farben, Proportionen – lassen sich vielfältig und komplex miteinander kombinieren; jedoch unterscheidet sich das Gesetz der visuellen Formen vom Gesetz der Sprache, das die Syntax ist: „Der radikalste Unterschied ist der, daß visuelle Formen nicht diskursiv sind“¹³⁴.

Bindellas Grafikarbeiten sind keine Illustrationen von Bachmanns Gedichten und auch keine Imitationen. Das Ziel der Künstlerin ist, den ‚Geist‘ des Textes zu fangen und mit visuellen Mitteln eine andere Realität zu schaffen. Literatur stellt für sie eine Inspirationsquelle dar, die ihr Möglichkeiten, den eigenen künstlerischen Weg zu gehen, eröffnet¹³⁵. Ein ebenfalls medial grenzüberschreitender Prozess: Der Text inspiriert die Grafikerin zum freien assoziativen Schaffen. Indem jedes Detail zum künstlerischen Akt und poetischen Ausdruck wird, findet in den besprochenen Grafikwerken eine Medienerweiterung statt: „[T]he content of the project itself, the technique, the intimate space of the

¹³¹ Ebd. 11.

¹³² MERCANTI 120, 117. Des Weiteren spricht Walter Mauro über das Poetische und Lyrische in Bindellas Werken; vgl. BINDELLA, Marina Bindella 30.

¹³³ HAPKEMEYER, ... und das soll Dichtung sein, Umschlagseite.

¹³⁴ RIPPL 99.

¹³⁵ BINDELLA, G/I.

page [...] become a single artistic expression“¹³⁶. Bindellas gesamte Mappe mit Grafiken ist als ein einzigartiges künstlerisches Werk zu betrachten, in dem der Text durch seine besondere Gestaltung zu seinem Kernstück wird. Das Text-Bild-Verhältnis in den Grafikblättern bringt ein umfassendes poetisches Prinzip (vgl. *ut pictura poesis*) zum Ausdruck.

Twombly greift ein Motiv aus Bachmanns Gedicht auf und weitet es aus. In seinem Bild dominieren die Rosen, während der Text einen vergleichsweise kleinen Raum einnimmt. Bei Bindella sind die Bezüge zu den Gedichten Bachmanns vielfältiger; Textteil und Bildteil beanspruchen fast denselben Raum.

An dieser Stelle sei noch hinzugefügt, dass Bindella an einem weiteren grafischen Bachmann-Werk arbeitet, das jedoch noch nicht abgeschlossen ist. Dieses Grafikblatt ist dem Gedicht *Böhmen liegt am Meer* (W 1, 167) gewidmet und visualisiert das Wasser – wie die Bewegung des Wassers in die Bewegung der Buchseiten und der Buchstaben übergeht¹³⁷.

¹³⁶ MERCANTI 119.

¹³⁷ BINDELLA, G/I.