

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

Sylvia Plath. Zur journalistischen Rezeption
einiger Werke in England und im
deutschsprachigen Raum. Ein Vergleich

Verfasserin

Christa Simon

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im Oktober 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 070 332

Matrikelnummer: 7103011

Studienrichtung lt. Studienblatt: Stv. Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer: Univ.- Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Inhaltsverzeichnis

I METHODISCHE VOR/ÜBERLEGUNGEN	7
II KONTEXT: KULTURELLES UMFELD	12
II.1 EINSCHREIBUNGEN	12
II.2 DAS KULTURELLE KRÄTFELD ALS PRODUKT EINER HISTORISCHEN KONFIGURATION	13
II.2.1 Situierung Sylvia Plaths im (historischen) Kontext des angloamerikanischen kulturellen Feldes.....	14
II.2.2 Sylvia Plath im Spannungsfeld zwischen literarischer Moderne und Postmoderne	17
II.2.2.1 Im Subfeld der Poesie	18
II.2.2.2 Im Subfeld der Erzählliteratur	24
III SYLVIA PLATH IM JOURNALISTISCHEN DISKURS ENGLISCHER UND DEUTSCHSPRACHIGER MEDIEN	27
III.1 DER JOURNALISTISCHE DISKURS ALS REPRODUZIERENDE REZEPTION	27
III.2 REZEPTION IN ENGLAND	30
<i>III.2.1 Juvenilia</i>	31

<i>III.2.2 Erste Rezeptionsphase in England: 1960 bis Anfang 1963</i>	<i>33</i>
III.2.2.1 The Colossus (1)	33
Anhang 1: Verzeichnis des Pressekorpus.....	38
III.2.2.2 The Bell Jar (1).....	39
Anhang 2: Verzeichnis des Pressekorpus.....	43
III.2.2.3 Nekrologe.....	43
Anhang 3: Verzeichnis des Pressekorpus.....	45
<i>III.2.3 Zweite Rezeptionsphase in England: 1963 bis 1967</i>	<i>45</i>
III.2.3.1 The Colossus and Other Poems (2)	45
Anhang 4: Verzeichnis des Pressekorpus.....	49
III.2.3.2 Ariel	50
Anhang 5: Verzeichnis des Pressekorpus.....	59
III.2.3.3 The Bell Jar (2).....	60
Anhang 6: Verzeichnis des Pressekorpus.....	61
III.2.3.4 The Colossus (3)	62
Anhang 7: Verzeichnis des Pressekorpus.....	64
<i>III.2.4 Dritte Rezeptionsphase in England: ab 1968.....</i>	<i>64</i>

Inhaltsverzeichnis

III.2.4.1 Krankschreibung: Schizoid Poetry	65
III.2.4.2 Positionierung: The Cambridge Collection	66
III.2.4.3 Produktive Rezeption bei Alfred Alvarez	70
III.2.4.4 Überschreibung: Ted Hughes als Herausgeber	72
<i>III.2.5 Poetry of Departures</i>	<i>75</i>
III.2.5.1 Confessional Poetry	75
III.2.5.2 Extremist Poetry	78
<i>III.2.6 Resümee</i>	<i>82</i>
III.3 REZEPTION IM DEUTSCHSPRACHIGEN RAUM	84
<i>III.3.1 Kontext</i>	<i>84</i>
III.3.1.1 Der Plath-Mythos	84
III.3.1.2 Zur Diskussion um eine weibliche Ästhetik	89
<i>III.3.2 Zwei Werke Sylvia Plaths und ihre Übersetzung ins Deutsche</i>	<i>90</i>
<i>III.3.3 Zu Sylvia Plaths Roman Die Glasglocke</i>	<i>94</i>
III.3.3.1 <i>Die Glasglocke</i> als Roman mit autobiographischen Zügen	94
III.3.3.2 Referenzautoren	106
Anhang 8: Verzeichnis des Zeitschriftenkorpus	107

<i>III.3.4 Zu Sylvia Plaths Gedichtband Ariel.....</i>	<i>109</i>
III.3.4.1 Tod & Co	109
III.3.4.2 Bezugnahmen auf die Übersetzung durch Erich Fried	113
Anhang 9: Verzeichnis des Pressekorpus.....	116
IV VERGLEICHENDES RESÜMEE.....	118
LITERATURVERZEICHNIS	124
<i>Primärliteratur</i>	<i>124</i>
<i>Sekundärliteratur</i>	<i>126</i>
<i>Pressekorpus.....</i>	<i>133</i>
England	133
Deutschsprachiger Raum	136
Abstract.....	141
Lebenslauf	143

I METHODISCHE VOR/ÜBERLEGUNGEN

Eine vergleichende Rezeptionsstudie umfasst die - Sprachgrenzen überschreitende - Aufnahme und Verbreitung eines Werks durch unterschiedliche Vermittlungsinstanzen; dabei sollen „zahlreiche Kritiker- oder Leserreaktionen auf den Einzeltext oder ein ganzes Werk nach bestimmten Kriterien klassifiziert und ausgewertet“ werden, wobei in einer “quantitativen Untersuchung im Sinne der empirischen Soziologie oder Sozialpsychologie“¹ nur einer der Aspekte gesehen werden kann. Des weiteren müssen differente sachkritische und qualitative Ansätze der Rezeption berücksichtigt² und möglichst viele Quellen, wie journalistische, akademische oder biographische Diskurse, einbezogen und analysiert werden. Diese sollen, wie dies Pierre Bourdieu³ in seinen soziologischen Studien gezeigt hat, in einem kulturellen Kräftefeld situiert werden. Dabei wird aufgezeigt, dass Literatur nicht in einem abgehobenen individuellen Schöpfungsakt hervorgebracht wird, sondern in einem bestimmten Umfeld entsteht, das Bourdieu als literarisches Feld bezeichnet. Dieses literarische Feld weist eine ganz spezifische Form auf, die durch „ein Zusammenwirken von Dispositionen, von Akteuren und strukturellen Vorgaben“ geprägt ist.⁴

Bourdieu's konstruktivistischer Feldbegriff definiert den sozialen Raum nicht hierarchisch, wie Josef Jurt anmerkt, sondern das „(räumliche) Modell des Feldes

¹ Zima, Peter V.: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke 1992. S. 166

² Ehrismann, Otfried: Thesen zur Rezeptionsgeschichtsschreibung. In: Müller-Seidel, Walter (Hsg.): Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972. München: Fink 1974. S. 123

³ Vgl. Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Deutsch von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999. Vgl. ebenso: Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Deutsch von Wolfgang Fietkau. Frankfurt/Main: Suhrkamp ⁵1994

⁴ Jurt, Joseph: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1995. S. 96

dient schlicht dazu, Positionen anzuzeigen: ein Konstrukt, das Relationen sichtbar macht.“⁵ Bourdieu ersetzt den Begriff „Gesellschaft“ durch „sozialen Raum, der sich durch verschiedene (relativ) autonome Felder konstituiert,“⁶ z.B. das der Politik, der Wirtschaft oder der Kunst. Diese werden durch ihre eigenen Gesetze, durch die Charakteristika und Kompetenzen der darin Agierenden bestimmt und unterscheiden sich voneinander. Das heißt, der Begriff des Feldes steht auch für ein „territoriales Konzept, das ein Kraft- und Machtfeld“⁷ beschreibt, das bestimmte Interdependenzen zum Ausdruck bringt:

Tatsächlich ist die dynamische Struktur des kulturellen Kräftefeldes nichts anderes als ein System der wechselseitigen Bestimmungen einer Pluralität von Instanzen, isolierten Kräften wie dem literarischen Urheber oder ganzen Aktionssystemen, dem Unterrichtssystem, den Akademien oder literarischen Gruppen, deren Stellenwert zumindest in den wesentlichen Momenten ihres Daseins und ihrer Funktion einmal von ihrer Position in dieser Struktur zum anderen von der je nach Stärke und Reichweite mehr oder weniger anerkannten, immer auch durch Interaktion vermittelten Autorität abhängt, die sie auf das Publikum ausüben oder aber auszuüben beanspruchen, das so zugleich zum Spielobjekt und, in gewissem Maße, zum Schiedsrichter des Wettbewerbs um kulturelle Sanktionierung und Legitimität wird.⁸

Die Disposition der AkteurInnen innerhalb eines literarischen Feldes ist bestimmt durch ihren „Habitus“, wobei Bourdieu diesen (nach Noam Chomsky) „als ein System verinnerlichter Muster“ beschreibt, „die es erlauben, alle typischen Gedanken, Wahrnehmungen und Handlungen einer Kultur zu erzeugen“⁹, Habitus

⁵ Jurt, Joseph (Hsg.): absolute Pierre Bourdieu. Freiburg: orange-press 2007. S. 1

⁶ Ebda.

⁷ Ebda.

⁸ Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. S. 102 f.

⁹ Ebda. S. 143

wird als „Leib gewordene Geschichte“, der Feldbegriff als „Ding gewordene Geschichte“¹⁰ gesehen.

Bourdieu zeigt damit, wie wichtig ihm die historische Dimension des Feldes ist, der Hintergrund der Traditionen, die sich im literarischen Feld aufgebaut und angereichert haben, auf die ein Werk sich bezieht, gegen die es sich abgrenzt oder mit denen es verglichen und beurteilt wird.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Bourdieus Feldtheorie, von einem historischen Autonomisierungsprozess ausgehend, versucht,

die literarische Produktion zu erklären aus der Dynamik der Auseinandersetzung der Kräfte im Feld, die entweder die bestehenden literarischen Normen verteidigen oder sie in Frage zu stellen trachten. Durch das Postulat einer Korrelation zwischen dem Habitus der Akteure und den Strukturen des Feldes wird die Antinomie zwischen einer subjektzentrierten und einer systemdeterministischen Sichtweise überwunden. Die Strukturen des Feldes werden aber nicht als transhistorische Universalien gesehen, sondern erscheinen stets als ein Produkt einer historischen Konfiguration.¹¹

Die Deutungshoheit über Texte ist – wie Zeyringer (für das enge Feld der österreichischen Gegenwartsliteratur) mit Bourdieu feststellt - vielfältig verknüpft mit bestimmten (Macht)Feldern, in denen Machtpositionen durch verschiedene Personen oder Gruppen repräsentiert werden, die vielfältig im Literaturbetrieb tätig sind, wie Jurymitglieder, PreisträgerInnen, LaudatorInnen, Lehrende, LiteraturwissenschaftlerInnen und RezensentInnen, um nur die wichtigsten zu

¹⁰ Jurt, Josef: Das literarische Feld. S. 81

¹¹ Jurt, Joseph: Das literarische Feld. Vorwort. S. IX

nennen¹². Dazu kommen noch AutorInnen, die sich kritisch mit einem Werk auseinandersetzen.

Besondere Aufmerksamkeit soll der Rezeption durch die Gruppe der LiteraturkritikerInnen geschenkt werden, deren ästhetische Urteile die Stellung der AutorInnen innerhalb des literarischen Feldes beeinflussen, sie bestimmten literarischen Strömungen zuordnen, die spezifische literarische und nichtliterarische Erwartungen an einen Text stellen. Ihre ästhetischen Werturteile lassen Rückschlüsse auf den Habitus der AkteurInnen und ihr symbolisches Kapital zu, denn die Beziehungen, die die Gruppe der Intellektuellen untereinander oder zum LeserInnenpublikum unterhält, werden durch „die Struktur des kulturellen Kräftefeldes“ vermittelt, oder wie Bourdieu anmerkt,

gegenüber kulturell anerkannten Instanzen, von deren Macht die Organisation des Kräftefeldes abhängt: Kulturelle Äußerungen verweisen daher immer implizit auf die Orthodoxie. Im Inneren dieses als System strukturierten Feldes aber unterhalten alle Individuen und sozialen Gruppen, die (nach Webers Formulierung) spezifisch und nachhaltig mit der Manipulation der `Kulturgüter` befaßt sind, neben Konkurrenzbeziehungen auch Beziehungen wechselseitiger Ergänzung, dergestalt, daß alle im kulturellen Feld mitwirkenden sozialen Akteure bzw. deren Wirkungsgruppen einen mehr oder weniger großen Teil ihrer typischen Merkmale der Stellung verdanken, die sie in diesem System von Positionen und Oppositionen behaupten.¹³

Das Rezeptionsverhalten der oben genannten AkteurInnen ist gekennzeichnet durch einen historisch sich ständig wandelnden - nicht homogenen - Erwartungshorizont, wie Jauß ihn definiert, der daher stets neue Interpretationen generiert und sich aus mindestens drei Komponenten zusammensetzt, nämlich aus Erfahrungen der LeserInnen mit einem/einer bestimmten AutorIn, aus

¹² Zeyringer, Klaus: Für eine dichte Soziologie des engen literarischen Feldes. In: Haas, Franz; Schlösser Hermann; Zeyringer, Klaus (Hsg.): Blicke von außen. Österreichische Literatur im internationalen Kontext. Innsbruck: Haymon 2003. S. 47-52. Hier: S. 49

¹³ Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. S. 110

Erfahrungen mit einer literarischen Gattung und aus nichtliterarischen wie psychischen und sozialen Faktoren.¹⁴

In diesem Sinn sollen sowohl der Werdegang der Autorin Sylvia Plath, ihre Situierung im literarischen Feld, ihr Status und ihr Werk im historischen Kontext der umgebenden SchriftstellerInnen und in dem der Literaturkritik untersucht werden, wobei vor allem die Unterschiede der frühen Rezeptionsphasen in England, wo der Schwerpunkt dieser Arbeit liegt, und im deutschsprachigen Raum aufgezeigt werden; am Rande soll auch das literarische Feld in Amerika zur Sprache kommen, weil Sylvia Plath sich als amerikanische Literatin sah und die amerikanische Rezeption die RezensentInnen in England beeinflusst. Dabei wird auch der sich im Lauf der Zeit immer wieder verändernde Erwartungshorizont der KritikerInnen, Vermittlerpersönlichkeiten und LeserInnen zu beachten sein und zwar in grenzüberschreitender, gruppenspezifischer und ideologischer – oder Bourdieu folgend – habitueller Hinsicht.

¹⁴ Zima, Peter V.: Komparatistik. S. 172

II KONTEXT: KULTURELLES UMFELD

Oft ist nicht eindeutig auszumachen, ob ein/e AutorIn, auch wenn er/sie in manchen Literaturgeschichten negiert wird, was besonders bei Schriftstellerinnen oft der Fall war und ist, aus literarischen oder außerliterarischen Gründen in Vergessenheit gerät, oder, wie das bei Sylvia Plath der Fall ist, zuerst eher marginalisiert und im Weiteren zu einem Mythos stilisiert wird. Sicher ist, dass Plath sich sowohl in Amerika als auch in England - wie die LiteraturkritikerInnen (und LeserInnen) - in einem kulturellen Feld bewegt, in dem sie andere AkteurInnen, z.B. auch einige FörderInnen vorfindet, von denen mehrere selbst als SchriftstellerInnen wirken, die heute mehr oder weniger bekannt oder auch vergessen sind.

II.1 Einschreibungen

Der soziologischen Literaturbetrachtung wird oft unterstellt, dass sie rein positivistisch agiert und damit die „künstlerischen Werte `nivelliere´“, weil sie sich auch mit „zweitrangigen Autoren“ beschäftigt, wie Bourdieu kritisch feststellt. Doch gerade der „wesentliche Kern der Einzigartigkeit“ der auserwählten AutorInnen, die später den literarischen Kanon bilden, sind eben auch Teil eines Universums von nicht in die Literaturgeschichte eingegangenen Schreibenden:

Nicht nur sind sie durch ihre Zugehörigkeit zum literarischen Feld geprägt und lassen so dessen Wirkungen und zugleich Grenzen sichtbar werden; auch jene Autoren, deren Los es ist, aufgrund ihres Scheitern oder ihres auf Sand gebauten Augenblickserfolges schlicht und einfach aus der Geschichte der Literatur gestrichen zu werden,

verändern durch ihre bloße Existenz innerhalb des Feldes und die dort von ihnen ausgelösten Reaktionen dessen Funktionsweise.¹⁵

Eine Analyse, die diese Erkenntnis vernachlässigt, käme zu einem „immanent“ falschen Ergebnis, denn unwissentlich werden nur die „Effekte“, die diese unbekannten SchriftstellerInnen „entsprechend der Logik von Aktion und Reaktion auf die Autoren ausgeübt haben“ wahrgenommen und von diesen - teilweise aktiv - abgewehrt. Als Folge davon wird vernachlässigt, „was im Werk der Überlebenden wie in deren Abwehr indirekt der Existenz und dem Handeln der verschwundenen Autoren geschuldet ist.“¹⁶

II.2 Das kulturelle Kräftefeld als Produkt einer historischen Konfiguration

Aus ihren Aufzeichnungen wird deutlich, dass Sylvia Plath sich im Rahmen ihrer Studien mit den Entwicklungen der unterschiedlichen Gattungen und AutorInnen der so genannten ästhetischen Moderne im literarischen Feld auseinandergesetzt hat.¹⁷

Da die Strukturen des Feldes von Bourdieu als Produkt einer historischen Konfiguration gesehen werden, soll ein kurzer Überblick, der keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, die kulturellen Kräftefelder, in denen Plath sich bewegt und innerhalb derer sie selbst rezipiert und rezipiert wird, skizzieren.

¹⁵ Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. S. 118

¹⁶ Ebda. S. 118

¹⁷ Vgl. The Journals of Sylvia Plath 1950-1962. Transcribed from the Original Manuscripts at Smith College. Ed. Karen V. Kukil. London: Faber and Faber 2000

II.2.1 Situierung Sylvia Plaths im (historischen) Kontext des angloamerikanischen kulturellen Feldes

Sylvia Plath ist in den Vereinigten Staaten - mit deutsch-österreichischen Wurzeln - geboren und aufgewachsen, ihr Habitus ist im Wesentlichen geprägt durch ihre Kindheit in Boston, Winthrop und Wellesley, Massachusetts, und die Studienjahre am Smith College,¹⁸ wo sie ihre akademische Ausbildung 1955 summa cum laude abschließt. Schon während dieser Zeit veröffentlicht sie erste Erzählungen und Gedichte. In den intellektuellen Kreisen der FörderInnen und LehrerInnen lernt sie u.a. 1953 Wystan H. Auden¹⁹ kennen, später Marianne Moore.

Als Fulbright Stipendiatin verbringt sie zwei Jahre am Newnham College der Universität Cambridge in England, wo sie ihren späteren Ehemann, den Schriftsteller Ted Hughes, trifft. Als Dozentin kehrt sie für ein Jahr an das Smith College zurück. Erst Ende 1959 beschließt sie, nach England zu übersiedeln, wo auch die meisten ihrer Werke - teils posthum von Ted Hughes - herausgegeben werden.

Da das kulturelle Kräftefeld, wie Bourdieu es sieht, sich in Amerika anders darstellt als in England, werden auch einige wesentliche Unterschiede dieser Felder vergleichend behandelt, denn Plath sieht sich definitiv als amerikanische Dichterin mit anglo-amerikanischen Vorbildern und „Rivalinnen“:

Arrogant, I think I have written lines which qualify me to be The Poetess of America (...). Who rivals? Well, in history - Sappho, Emily

¹⁸ Plaths Studien wurden durch ein Stipendium der Schriftstellerin Olive-Higgins-Prouty ermöglicht. Vgl. Plath. Sylvia: Die Tagebücher. Hsg. Frances McCullough. Deutsch von Alissa Walser. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1997. S. 90

¹⁹ The Journals of Sylvia Plath 1950-1962. S. 180

Dickinson, Edna St. Vincent Millay - all dead. Now: Edith Sitwell & Marianne Moore, the ageing giantesses & poetic godmothers.²⁰

Plath, 1932 geboren, wird in einer Zeit des Krieges, der die ideologische Krise des Kalten Krieges folgt, sozialisiert. Im politischen Machtfeld der USA der Jahrhundertmitte lässt sich einerseits ein unglaublicher wirtschaftlicher Aufschwung ausmachen, andererseits verschärfen sich die Ressentiments gegen alle, die sich nicht dem kapitalistischen Mainstream unterwerfen. Den sozialistischen und marxistischen Tendenzen der so genannten „red decade“ der Zwischenkriegszeit folgt die McCarthy-Ära, in welcher der Staat tief in die Privatsphäre der Bürger eingreift und unerbittlich durch den Untersuchungsausschuss „HUAC“ überprüfen lässt, ob Private, Künstler, Intellektuelle oder Regierungsbedienstete durch kommunistisches Gedankengut Stimmung gegen die USA machen. Im Rahmen der folgenden „Hexenjagd“ kommt es zur Verhaftung von Julius und Ethel Rosenberg, die – obwohl die Schuldfrage, nämlich ob sie amerikanische Atomforschungen an die Sowjets weitergegeben haben, nie vollständig geklärt wurde – 1953 hingerichtet werden.²¹

Dieses Vorkommnis verarbeitet Plath in ihrem Roman „The Bell Jar“, den sie mit der Hinrichtung der Rosenbergs, was RezensentInnen länderübergreifend anmerken, beginnen lässt und somit programmatisch das Persönliche mit dem Politischen verbindet:

It was a queer, sultry summer, the summer they electrocuted the Rosenbergs, and I didn't know what I was doing in New York. I'm

²⁰ Ebda. S. 360

²¹ Schaller, Hans-Wolfgang: Der amerikanische Roman des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig: Klett 1998. S. 120

stupid about executions. The idea of being electrocuted makes me sick, (...).²²

Die Entwicklungen dieser Zeit des verordneten Konformismus stehen in krassem „Gegensatz zum bürgerlich-pragmatischen Individualismus, der von jeher die Grundlage des gesellschaftlichen Wertesystems“²³ der Vereinigten Staaten bildet. Die dadurch entstehende Unsicherheit und Angst lässt die Menschen in die Anonymität der Masse flüchten und Rückhalt in neokonservativen kulturellen und moralischen Werten suchen. Der „New Conservatism“ ist weniger eine politische als eine beinahe nostalgische kulturkritische Bewegung, deren Begrifflichkeit „(u.a. Liberalismus, Materialismus, Modernismus) in bezeichnender Nähe der englischen Industrialismuskritik des frühen 19. Jahrhunderts steht“.²⁴

Im England der Nachkriegszeit ist das politische Machtfeld ebenfalls gekennzeichnet von tief greifenden Wandlungen und Umschichtungen in sozialer und in territorialer Hinsicht. Die meisten Kolonien und Irland, vorher durch das Commonwealth eng an Mutterland und Krone gebunden, sind zu selbständigen Staaten innerhalb des Reichsverbandes geworden.²⁵ Der wirtschaftliche und soziale Wandel wird mit dem Aufstieg des vierten Standes deutlich, der durch die Labour Party politisch vertreten ist. Unverändert wird das Königshaus weiterhin als integrative moralische Instanz und Vertretung für althergebrachte Werte gesehen.

Der Diskurs im philosophischen Feld in England sucht schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Nähe zu den Naturwissenschaften und mathematischen

²² Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. Faber and Faber: London 1996. S. 1. Zur Exekution der Rosenbergs gibt es auch eine kritische Eintragung im Tagebuch am 19. Juni 1953. In: *The Journals of Sylvia Plath 1950-1962*. S. 541

²³ Riedel, Wolfgang: *Wohlstand als Krise: Amerika 1950-1980*. In: Hoffmann, Gerhard (Hsg.): *Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne*. Band 2: *Tendenzen und Gruppierungen*. München: Wilhelm Fink 1988. S. 31-52. Hier: S. 32 ff.

²⁴ Ebda.

²⁵ Schirmer, Walter F.: *Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur*. Studienausgabe II,2. Hsg. Arno Esch. Tübingen: Max Niemeyer 1983. S. 840

Methoden, wie dies zuerst bei William James sichtbar wird, später auch bei Bertrand Russell und dem Sprachphilosophen Ludwig Wittgenstein. Das heißt, dass Philosophie nicht mehr nur versucht, „Führung in den unmittelbaren Lebensfragen“ zu bieten²⁶, sondern auch Theoriebildung, Standortklärung und Analyse in kulturellen Belangen anstrebt und ermöglicht. Darin zeigt sich vorerst auch ein Unterschied zu den Vereinigten Staaten, wo John Deweys Instrumentalismus den Pragmatismus von William James ins Pädagogische wendet:

Philosophie wurde das Mittel zur Bewältigung der Lebensfragen; sie sollte ein besseres Menschengeschlecht erziehen helfen und eine gerechtere Gesellschaftsordnung heraufführen.²⁷

Der Pragmatismus und die psychologischen Lehren von Freud, Jung²⁸ und Adler gewinnen länderübergreifend an Bedeutung, in Amerika auch Wilhelm Reich.

Philosophische Positionen sind als Grundlage natürlich auch allen Literaturtheorien inhärent und daher unentwirrbar mit dem literarischen Feld verbunden.

II.2.2 Sylvia Plath im Spannungsfeld zwischen literarischer Moderne und Postmoderne

Im literarischen Feld werden die Strömungen des späten 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts unter der problematischen Bezeichnung ästhetische

²⁶ Ebda.

²⁷ Ebda. S. 841

²⁸ Jungs Tiefenpsychologie hinterläßt u. a. Spuren in den Essays von Virginia Woolf. Vgl. Schirmer, Walter F.: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. S. 845

Mit Werk und Leben Virginia Woolfs beschäftigt sich Plath im November 1952, wie ihre Tagebucheintragungen zeigen.

Moderne beziehungsweise Modernismus²⁹ (als literarische Spätmoderne) zusammengefasst oder, wie Peter V. Zima feststellt, konstruiert³⁰. Er bezeichnet die literarische Moderne als „komplexe Periode zwischen Realismus und Postmoderne“³¹, die von den Vertretern der Kritischen Theorie³² in einem Spannungsverhältnis zwischen Utopie und Konservatismus gesehen wird:

Nicht zu Unrecht wird die Moderne als ein Antirealismus definiert, der ein skeptisches und selbstkritisches Sprachbewußtsein hervorbringt, das die hier kritisierte realistische Illusion zergehen läßt.³³

II.2.2.1 Im Subfeld der Poesie

Die ästhetische Moderne ist eine internationale Bewegung. Ihr Schwerpunkt ist auf die Lyrik ausgerichtet.

Adorno lässt die Moderne „mit den Augen Baudelaires betrachtend um 1850 beginnen“.³⁴ Baudelaires Kritik am Bürgertum, die auch von den Junghegelianern in Deutschland vorgebracht wird, schließt eine „Ästhetik des Hässlichen“³⁵, des Grotesken und des Fragments, deren Konzepte Viktor Hugo geschuldet sind, mit

²⁹ Britische und amerikanische Literaturwissenschaftler wie Malcolm Bradbury lassen den Modernismus um 1900 beginnen. Zima, Peter V.: Komparatistik. S. 266

³⁰ Zima, Peter V.: Moderne-Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen, Basel: Francke 1997 (= UTB Wissenschaft 1967). S. 223 f.

³¹ Zima, Peter V.: Komparatistik. S. 264

³² Ebda. S. 264 f.

³³ Ebda. S. 262

³⁴ Milich, Klaus J.: Die frühe Postmoderne. Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998 (= Nordamerikastudien, Bd. 6). S. 49

³⁵ Vgl. Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985. Kap. II. Vgl. auch: Burkart, Annette: „Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“. Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath: acting the poem. Tübingen, Basel: Francke 2000. S. 15

ein. Von Baudelaire³⁶ ausgehend gibt es im Wesentlichen - vereinfachend und verkürzt gesprochen - zwei unterschiedliche Hauptrichtungen, in welche sich die Lyrik des 20. Jahrhunderts entwickelt. Einerseits versucht sie als *l'art pour l'art* einen „hermetisch-ästhetischen Ausdruck zu perfektionieren“ und den Dichter als Verfemten oder Dandy darzustellen, andererseits entsteht als Gegenbewegung gegen diese „radikale Formästhetik und gegen die Schrecken der Zeit“ eine Dichtung mit moralischen Implikationen, wie Annette Burkart anmerkt:

Dies äußert sich entweder in formsprengender dichterischer Aktivität, wie sie z.B. Dadaismus und Expressionismus (auch Futurismus, oder auch Paul Celan) praktizieren, oder aber diese moralische Antriebskraft der Lyrik formuliert sich explizit. Vor allem im angloamerikanischen Raum finden sich Vertreter einer solchen dem Gewissen und zugleich einfacher Form verpflichteten Lyrik, wie etwa in der Schule des Imagismus oder bei William Carlos Williams.³⁷

Es geht darum, neue Schreibweisen zu entwickeln, die den veränderten gesellschaftlichen und politischen Verhältnissen gerecht werden. Die Konsequenz ist ein Bruch mit traditionellen literarischen Konventionen, der sich thematisch, formal und sprachlich auswirken soll, denn die Geschichte des literarischen Feldes ist auch eine Geschichte des Kampfes um Anerkennung und „Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungskategorien“, ja der Kampf selbst, denn durch diesen tritt es in die Zeit ein. Und, wie Bourdieu feststellt,

(D)as Altern der Autoren, Werke oder Schulen ist etwas ganz anderes als ein mechanisches Abgleiten in die Vergangenheit: es wird erzeugt im Kampf zwischen denjenigen, die Epoche gemacht haben und ums Überdauern kämpfen, und denjenigen, die ihrerseits nur Epoche machen können, wenn sie diejenigen aufs Altenteil schicken, die

³⁶ Annette Burkart merkt an, dass das Gegensatzpaar Baudelaires „spleen“ und „idéál“ die grundlegende Dialektik seines Schaffens umfaßt und die Opposition als Paradigma moderner Lyrik begründet. Dies.: „Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“. S. 8

³⁷ Ebda. S. 19

Interesse daran haben, die Zeit anzuhalten, den gegenwärtigen Zustand zu verewigen;(...)³⁸

Als Orientierungspunkte für das Neue jenseits der etablierten Positionen dienen die französischen Symbolisten, asiatische Lyrik, Walt Whitman und die traditionelle folk poetry,³⁹ die z. B. der Ire William Butler Yeats in seiner Dichtung - auch aus politischen und nationalen Gründen - aufgreift und der so genannten „keltischen Renaissance“ weltweit einige Bekanntheit verschafft.⁴⁰

Die in Konventionen der lyrischen Tradition erstarrten Edwardians in England werden, in Abgrenzung zu ihnen, durch die Georgians bekämpft, gegen die wiederum der Kreis um Edith Sitwell revoltiert und die alle von den Imagisten abgelöst werden.⁴¹ Die Imagisten stehen für eine neue Ästhetik, wie Ezra Pound sie im *Imagist Manifesto* formuliert. Sie soll „eine Art von inspirierter Mathematik“ sein, die „Gleichungen gibt für menschliche Emotionen“.⁴² Gefordert werden freie Rhythmen, die Verwendung der Umgangssprache und die „Konzentration auf ein Bild“.⁴³ Diesen Forderungen schließen sich amerikanische und englische DichterInnen an, zu denen neben Ezra Pound auch Hilda Doolittle, Amy Lowell, T.E. Hulme, Richard Aldington und zeitweilig auch D.H. Lawrence und Conrad Aiken zählen. Auch William Carlos Williams steht dem Freundeskreis um Pound einige Zeit nahe.

³⁸ Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. S. 253

³⁹ Nünning, Ansgar (Hsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Literaturtheorie des Modernismus. Stuttgart, Weimar: Metzler ⁴2008. S. 512-514. Hier: S. 512

⁴⁰ Von ihm stammt eines der Motti aus den Tagebüchern von Sylvia Plath: „We only begin to live when we conceive life as tragedy...“ . In.: The Journals of Sylvia Plath 1950-1962. S. 7

⁴¹ Eine literarhistorische Abhandlung „Die Versdichtung“ findet sich in: Schirmer, Walter F.: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. S. 855 ff.

⁴² Ebda. S. 869

⁴³ Burkart, Annette: „Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“. S. 92

Pound hat durch sein Werk und direkten persönlichen Einfluss auf führende zeitgenössische AutorInnen wie T.S. Eliot, W. B. Yeats, James Joyce, Hart Crane, Ernest Hemingway, Marianne Moore und andere gewirkt, von denen einige wieder Vorbilder für Plath am Anfang ihres Schreibens sind:

My purpose, which I mentioned quite nebulously a while back, is to draw certain attitudes, feelings and thoughts, into a pseudo-reality for the reader. ("Pseudo" of necessity.) Since my woman's world is perceived greatly through the emotions and the senses, I treat it that way in my writing – and am often overweighted with heavy descriptive passages and a kaleidoscope of similes.

I am closest to Amy Lowell, in actuality, I think. I love the lyric clarity and purity of Elinor Wylie, the whimsical, lyrical, typographically eccentric verse of e e cummings, and yearn toward T.S. Eliot, Archibald Macleish, Conrad Aiken...⁴⁴

Der Kreis um den englischen Dichter Wystan H. Auden, nämlich C.D. Lewis, Stephen Spender und Louis MacNeice, sucht ebenfalls eine adäquate Schreibweise für die politischen und sozialen Herausforderungen der Zwischen- und Nachkriegszeit. Besonders Auden selbst findet zu einem unverwechselbaren Stil, der die Alltagssprache und die Klischees der Zeit aufnimmt. Er wird nicht nur in England rezipiert, sondern auch in den Vereinigten Staaten von Amerika. Von den zahlreichen amerikanischen LyrikerInnen der Jahrhundertmitte seien noch Theodore Roethke und Richard Wilbur genannt, gegen deren „akademische Kunst“ sich die Antiformalisten Charles Olson, Robert Creeley und Robert Duncan aussprechen. Charles Olson, ihr Hauptprotagonist, formuliert 1950 eine eigene Poetik über den Projective Verse. Diese Ausführungen werden unter anderem von der Bewegung der Beats unter Allen Ginsberg aufgenommen.⁴⁵

⁴⁴ The Journals of Sylvia Plath 1950-1962. S. 88. Die Eintragungen sind nicht immer genau datiert, diese stammt wahrscheinlich aus dem Jahr 1950.

⁴⁵ Schirmer, Walter F.: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. S. 896 ff.

Mitte der 50er Jahre wird eine Gruppe von englischen LyrikerInnen von der Wochenschrift *Spectator* unter der Bezeichnung *The Movement* zusammengefasst. Autoren wie Robert Conquest, Elizabeth Jennings, Philipp Larkin und andere halten, wie im Vorwort der Anthologie *New Lines 1* von Conquest festgestellt wird „nichts mehr von technischen Experimenten, gelehrten Anspielungen, großer Rhetorik und esoterischer Symbolik“ sondern suchen die „klare, einfache unpathetische Aussage“.⁴⁶ Sie grenzen sich gegenüber der Lyrik mit politischem Hintergrund des Kreises um Auden ebenso ab wie der „bardische(n) Lyrik“ von Dylan Thomas und propagieren eine „engagierte, prosanahe Schreibweise, die sich einer lebensnahen Sprache“ bedient⁴⁷.

Die amerikanische Entsprechung zu den *New Lines der Movement* – Bewegung sind die 1959 entstandenen *Life Studies* von Robert Lowell.⁴⁸ Mit ihm werden John Berryman, Anne Sexton und Sylvia Plath zu den „confessional poets“⁴⁹. In dieser Dichtung findet sich ein dem psychischen Stress und der extremen Subjektbezogenheit geschuldeter Schreibimpuls. Und es ist die „zeitimmanente Dialektik“ aufzuspüren, die für das Projekt Lyrik der Moderne und damit auch die von Sylvia Plath größtenteils konstitutiv ist, nämlich „high-risk, percussive `poetry of departures´ that countered the perfection of the Movement.“⁵⁰ Die Gegensätze sind geringer als die Ähnlichkeiten, wie Annette Burkart bemerkt:

Ichzentrierte Lyrik kontrastiert sich realitätszugewandter; subjektives Leiden steht der Auseinandersetzung mit der Welt gegenüber - und doch auch wieder nicht. Denn das `subjektive Leiden´ spielt sich nicht

⁴⁶ Ebda. S. 891

⁴⁷ Burkart, Annette: „. Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“ S. 34

⁴⁸ Lowell trifft sie spätestens 1959, wo sie an seinen Lyrikseminaren an der Universität Boston teilnimmt.

⁴⁹ Rosenthal, M.L.: Poetry as Confession. *The Nation* (19.9.1959). Kritik von Lowells *Life Studies*.

⁵⁰ Broe, Mary Lynn: *Protean Poetry. The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia, London: University of Missouri Press 1980. S. vii. Vgl. auch: Annette Burkart: „Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“ S. 35

in einem persönlichen Vakuum ab, sondern ist immer auch Ausdruck von Leiden an der Zeit und Dagegen-Ankämpfen; (...).⁵¹

Das heißt, beide Bewegungen - *Movement* und *Confession* - arbeiten sich an ähnlichen Themen ab, und auch sprachlich gesehen sind sie nicht völlig unterschiedlich:

(E)ine prosanahe und an `normaler` Sprache orientierte Sprechweise eignet beiden Gruppierungen ebenso wie die Gestaltung alltäglicher Motive im lyrischen Text.⁵²

Über die Wahl ihrer Themen und den politischen Kontext gibt Plath im Essay *Context*, 1962 entstanden, Auskunft. Darin bestätigt sie ihre Beschäftigung mit den Fragen der Zeit, wie der Verbindung von Kapital und Politik, atomaren Bedrohungen, Massenvernichtungswaffen und stellt klar, welchen Einfluss diese auf ihre Dichtung ausüben:

Does this influence the kind of poetry I write? Yes, but in a sidelong fashion. (...) My poems do not turn out to be about Hiroshima, but about a child forming itself finger by finger in the dark. They are not about the terrors of mass extinction, but about the bleakness of the moon over a yew tree in a neighboring graveyard. Not about the testaments of tortured Algerians, but about the night thoughts of a tired surgeon.

In a sense, these poems are deflections. I do not think they are an escape. For me, the real issues of our time are the issues of every time – the hurt and wonder of loving; making in all its forms – children, loaves of bread, paintings, buildings; and the conservation of life of all people of all places, the jeopardizing of which no abstract doubletalk of `peace` or `implacable foes` can excuse.⁵³

⁵¹ Burkart, Annette: „Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“ S. 35

⁵² Ebda.

⁵³ Plath, Sylvia: *Context*. In: Dies.: *Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings*. London, Boston: Faber and Faber 1979. S. 92-93. Hier: S. 92. Vgl. auch Burkart, Annette: „Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“ S. 36

Der Weg, den die *poetry of departures* nimmt, beginnt im Inneren des Subjekts. Er verbindet den romantischen Anfang der lyrischen Moderne, „der das Ich emanzipierte und ins Zentrum setzte, bis zum postmodernen Credo der anzustrebenden maximalen Offenheit von Texten“, wobei bei Sylvia Plath das „heroisch Subjektive“ der Romantiker durch das `confessional self` abgelöst wird.⁵⁴ Das dichtende Subjekt erlebt sich als fragmentiert, wobei im ästhetischen Prozess dieses „zerfallene Ich“ temporär – mit Hilfe von Sprache - rekonstruiert werden kann.⁵⁵

II.2.2.2 Im Subfeld der Erzählliteratur

Wie in der Lyrik, wird in der Erzählliteratur die Ästhetik des Modernismus in ihrer Begrifflichkeit im angloamerikanischen Raum wesentlich geprägt durch die philosophischen Konzepte, die William James aus seinen „wahrnehmungspsychologischen Untersuchungen“ entwickelt. Jochen Antilles führt dazu aus, dass William James von der „Kontinuität der Erfahrung und des Bewusstseins“ ausgeht, diese jedoch als dynamisch fließend sieht.

Daher beschreibt es James mit einer als `terminus technicus` für eine literarische Darstellungsweise berühmt gewordenen Metapher als `stream of thought, of consciousness, or of subjective life`.⁵⁶

Dabei sind „Ich und Welt, Subjekt und Objekt“ im Bewusstseinsstrom als „Momente“ vorhanden:

⁵⁴ Burkart, Annette: „Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“ S. 37

⁵⁵ Ebda.

⁵⁶ Achilles, Jochen: Von der Moderne zur Postmoderne: Zu den Entstehungsbedingungen einer neuen Ästhetik. In: Hoffmann, Gerhard (Hsg.): Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne. Band 2. München: Fink 1988. S. 7f. Achilles zitiert hier auch William James: *Psychology: Briefer Course*. London 1892. S. 159

Die personale Identität wird zur Aspektfrage reduziert: 'if from the one point of view I am one self, from another I am quite as truly many.'⁵⁷

Schon 1919 fordert Virginia Woolf von der „modernen Fiktion, eben dieser Bewusstseinsrealität nachzuspüren“.⁵⁸ Beispielhaft wird der Bewusstseinsstrom vom James Joyce im Roman *Ulysses* als konstituierendes Stilmittel verwendet. Neben dem Bewusstseinsstrom werden Montagetechnik und intertextuelle Anspielung als Gestaltungsmittel eingesetzt. Wie überhaupt Experiment und Innovation die Prosa kennzeichnen, die sich von der Vorstellung einer objektiv abbildbaren Realität abwendet und mit Blick auf die Lehren Freuds „individuelle Erfahrungswelten“ entwirft.⁵⁹

William James' und Henri Bergsons „Bewusstseinszeit“ findet in Werken William Faulkners und in Gertrude Steins experimentellen Sprachkunstwerken, auch in ihrer „Vorstellung der continuous present“, ihren Niederschlag.⁶⁰ In Steins Pariser Salon diskutieren John Dos Passos, Ernest Hemingway und Francis Scott Fitzgerald, die so genannte „lost generation“, mit ihr über neue literarische Positionen. Die Anregungen für ihre literarischen Experimente entstammen nicht dem „kulturellen Klima“ der USA sondern dem Europas.⁶¹

Als konstitutiv für die Kunst der klassischen Moderne wird die in der Literatur „zutage tretende Kluft zwischen Individualbewusstsein und sozialer Realität“ gesehen, meint Jochen Achilles. Und weiter:

⁵⁷ Ebda. James (S. 202), zitiert nach Achilles S. 8

⁵⁸ Ebda. S. 10

⁵⁹ Nünning, Ansgar (Hsg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. S. 513

⁶⁰ Achilles, Jochen: Von der Moderne zur Postmoderne. S. 10

⁶¹ Milich, Klaus J.: Die frühe Postmoderne. S. 187. Milich vergleicht und analysiert akribisch die unterschiedlichen Diskurse und Diskussionen, die die europäische und amerikanische Moderne /Postmoderne für ihn beinhalten.

Die Kunst (...) gewinnt aus den von den gesellschaftlichen Zwängen nicht vereinnahmten Bereichen der Erinnerungen und Phantasien ihre Gegenstände, ihre Darstellungstechniken und nicht zuletzt einen wie immer auch verschwommenen Maßstab des Humanen, den sie der als entfremdet und sinnleer empfundenen Außenwelt entgegenhält.⁶²

In der Zeit nach dem 2. Weltkrieg wird der Existentialismus international zur intellektuellen Matrix einer Künstlergeneration⁶³ und thematisch in den Romanen der mehr oder weniger berühmten SchriftstellerInnen aufgenommen. Das gilt für England (Iris Murdoch und Doris Lessing) und die USA. Allerdings können die großen alten Männer (und die wenigen Frauen) der amerikanischen Erzählliteratur, wie Faulkner, Steinbeck, Dos Passos nicht an ihre Erfolge der Zwischenkriegszeit anschließen, das gelingt nur Hemingway.⁶⁴ Eine weitere Gruppe von Autoren – Malamud, Salinger, Bellow, Ellison – „nennt Irving Howe 1959 (!) postmodern aufgrund ihrer indirekten Perspektive und mangelnden gesellschaftlichen Nähe“.⁶⁵

Ist schon im literarischen Modernismus eine spätmoderne Selbstkritik der Moderne zu sehen, so geht diese in ein „postmodernes Denken über, dem die Selbstkritik nicht weit genug geht.“ Und zwar deshalb, weil Schlüsselbegriffe der Moderne wie „Subjekt, Wahrheit und Utopie“ angezweifelt und aufgegeben werden und die Welt „eine neue, d.h. plurale, polymorphe und von der Indifferenz geprägte Gestalt annimmt.“⁶⁶ Diese Situation führt zu einer Vielfalt von - teils konkurrierenden - Positionen, Stilen und Möglichkeiten, die sich auch in der Rezeption und Bewertung bzw. Kritik von Literatur abzeichnen.

⁶² Achilles, Jochen: Von der Moderne zur Postmoderne. S.10

⁶³ Ebda. S.14

⁶⁴ Riedel, Wolfgang: Wohlstand als Krise. S 34

⁶⁵ Ebda. S. 35

⁶⁶ Zima, Peter V.: Moderne-Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Vorwort. S. XI f.

III SYLVIA PLATH IM JOURNALISTISCHEN DISKURS ENGLISCHER UND DEUTSCHSPRACHIGER MEDIEN

III.1 Der journalistische Diskurs als reproduzierende Rezeption

Neben den AutorInnen nehmen LiteraturkritikerInnen einen gewichtigen Platz im literarischen Feld ein. KritikerInnen als VermittlerInnen und erste LeserInnen sollen die Rezeption eines Werkes - auch im Transformierungsprozess von einer Sprache zur anderen - erleichtern, indem sie anderen RezipientInnen einen "Code zum Entschlüsseln"⁶⁷ anbieten, d.h. ihre Hauptfunktion besteht in der Selektion, Vermittlung und Empfehlung von literarischen Werken. Wobei sich die KritikerInnen einer „Mehrzahl literarischer Öffentlichkeiten“⁶⁸ gegenübersehen, aufgeteilt nach den Machtbereichen verschiedener Massenmedien und größtenteils ausgerichtet auf ein heterogenes Massenpublikum. Der Einfluss der journalistischen Kritik, im Sinne einer reproduzierenden Rezeption⁶⁹, auf LeserInnen ist umso größer, je regelmäßiger in ein und derselben Zeitschrift oder Zeitung veröffentlicht wird oder wenn eigenständige literarische Tätigkeit vorgewiesen werden kann. Das heißt für diese Untersuchung, dass die ideologische Ausrichtung der jeweiligen Medien und die für sie schreibenden KritikerInnen mitreflektiert werden muss, wobei die

⁶⁷ Grimm, Gunter: Rezeptionsgeschichte. München: Fink 1977. S.155

⁶⁸ Albrecht, Wolfgang: Literaturkritik. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001 (= Sammlung Metzler, Bd. 338). S. 7

⁶⁹ Hannelore Link versteht reproduzierende Rezeption als Vermittlung eines primären Rezeptionsgegenstandes, wie das bei einer Rezension der Fall ist. In: Dies.: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, Berlin: Kohlhammer ²1980 (= Urban Taschenbücher Bd. 215). S. 89

ästhetischen Kriterien (...) im übrigen selten frei von ideologischen Konnotationen (sind); sie dienen oft auch dazu, ein ideologisch motiviertes Vor-Urteil zu untermauern.⁷⁰

Zwischen journalistischer Kritik und akademischem Diskurs gibt es innerhalb des literarischen Feldes mehr oder weniger starke Überschneidungen, denn LiteraturwissenschaftlerInnen sind mitunter auch als KritikerInnen tätig. Aber nicht immer nimmt Tageskritik, deren Distinktionsmerkmal Aktualität ist, Rücksicht auf die Wertsetzungen der Literaturwissenschaft. Besonders für den deutschsprachigen Raum, stellt Jana Ziganke fest, gibt es eine Kluft zwischen Kritik und Literaturwissenschaft, wobei erstere auf „die Rolle einer marktstrategischen Vermittlerfunktion zwischen Verlag und Leserschaft“ festgelegt ist, zweite die „Anschluß an die gesellschaftliche Praxis offenbar verpaßt“⁷¹ hat.

Im angloamerikanischen Bereich ist Kritik begrifflich nie nur auf „das Rezensionswesen der Tagespresse“ eingeengt worden, wie dies im deutschsprachigen Raum üblich ist, das

(...) englische criticism wie auch das französische critique beinhalten bis heute die Doppelbedeutung von literarischer Theorie und feuilletonistischer Wertungspragmatik.⁷²

In der Analyse des journalistischen Diskurses lassen sich durch öffentliches Sprechen über Literatur Aufschlüsse erwarten „über den medienöffentlichen

⁷⁰ Jurt, Joseph: *La Réception de la littérature par la critique journalistique. Lectures de Bernanos (1926 - 1936)*, Paris: Jean-Michel Place 1980. S. 314. Zit. Nach Zima, Peter V.: *Komparatistik*. S. 179

⁷¹ Ziganke, Jana: *Exkurs: Literaturkritik*. In: Pechlivanos, Miltos et al. (Hsg.): *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. S. 271-275. Hier S. 271

⁷² Ebda. S. 274

Umgang mit Literatur und AutorInnen" sowie "Einsichten in spezifische Funktionalisierungen, Stilisierungen, Image-Bildungen"⁷³. Das heißt, dass

Image und literarische Rezeption insofern verwoben sind, als letztere entlang einer Gesamtwerk- bzw. Autor- Perspektive strukturiert ist, sich also an einer übergeordneten Position des Autors orientiert - was als Faktum einer überwiegenden Negativwertung anheimfällt, charakterisiert durch Schlagwörter wie Verfälschung, Einschränkung, Festlegung.⁷⁴

Diese Feststellung trifft auch für Sylvia Plath zu, die zumindest im angloamerikanischen literarischen Feld anfangs vorwiegend als Lyrikerin gesehen wird. Ihre Prosaarbeiten werden in den ersten Rezeptionsphasen nur als eher minderwertige Marginalien bzw. als Broterwerb gehandelt. Ab einem bestimmten Zeitpunkt, nach ihrem Tod 1963, wird die Plath-Rezeption von der Literaturkritik, der Literaturwissenschaft und auch vom Leserpublikum in Richtung „confession“ gelenkt und ihr Werk eng mit ihrer Biographie verknüpft. Damit meine ich, dass Plath nach ihrem Tod von allen drei Instanzen - in unterschiedlich starker Ausformung - als Dichterin und als Mythos, als schöne und zumindest begabte Leiche, um es polemisch auszudrücken, gesehen wurde und wird. Wie und warum es zu dieser Imagebildung gekommen ist, soll in dieser Arbeit nachgezeichnet werden. Besonders deutlich wird das bei Plaths Rezeption im deutschsprachigen Raum, diese findet ganz im Zeichen dieser Stereotypisierung und Imagebildung

⁷³ Vgl. Babka, Anna: Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person. Universität Wien: Diplomarbeit 1994. S. 35

⁷⁴ Was Anna Babka nach Constance Hotz für Ingeborg Bachmann feststellt, trifft auch für Sylvia Plath zu. Hotz, Constance: „Die Bachmann“. Das Image der Dichterin im journalistischen Diskurs. Konstanz: Faude 1990. S. 13

statt, auch weil die ersten Werke erst Jahre nach ihrem Tod in deutscher Übersetzung erscheinen.⁷⁵

Daraus ergeben sich für diese Arbeit folgende Untersuchungsschwerpunkte, nämlich welchen Platz LiteraturkritikerInnen im Rahmen ihres Erwartungshorizontes - soweit dieser aus dem Rezensionstext rekonstruierbar ist - Sylvia Plath im literarischen Feld zuweisen, und wie mit Referenzen auf Werk und Leben, dem Titel der Rezension und der Bezugnahme auf ReferenzautorInnen in einzelnen Phasen die Rezeptionsrichtung gelenkt und vorgegeben wird.⁷⁶

III.2 Rezeption in England

Die Gliederung der Rezeptionsphasen erfolgt chronologisch, entlang der Veröffentlichungsdaten der Gedichtbände *The Colossus* und *Ariel* und des Romans *The Bell Jar*, denn die Gedichtsammlung *Collected Poems* wird, wenngleich posthum mit dem Pulitzerpreis ausgezeichnet, nie ins Deutsche übersetzt, wie der erste Band, *The Colossus*, auch.

Die besprochenen Rezensionen werden in eher linksliberalen, auflagenstarken, meist wöchentlich erscheinenden Zeitschriften veröffentlicht, wie z.B. im *New Statesman*, der Anfang der 1960er Jahre eine Auflage von ca. 70.000 Exemplaren

⁷⁵ Die Glasglocke erscheint 1968 in deutscher Übersetzung. (meine Ausgabe 1985: 42. bis 45. Tausend. Neuausgabe Suhrkamp TB 98.) *Ariel* erscheint in der Übersetzung von Erich Fried 1974 (1993:10. Auflage)

⁷⁶ Um möglichst vielseitige Kritikerstimmen zu Wort kommen zu lassen, recherchierte ich in den Universitätsbibliotheken, der Nationalbibliothek, der Sozialwissenschaftlichen Dokumentationsstelle der Arbeiterkammer in Wien und in der British Library in London. Besonders hilfreich waren die Bibliographien von Cameron Northouse and Thomas P. Walsh: *Sylvia Plath and Anne Sexton. A Reference Guide*. Boston: Hall 1974; Gary Lane and Maria Stevens: *Sylvia Plath: A Bibliography*. Metuchem, New Jersey and London: Scarecrow Press (= Scarecrow Author Bibliographies 36) 1978; Stephen Tabor: *Sylvia Plath: An Analytical Bibliography*. London: Mansell 1987.

erreicht ⁷⁷, im *Manchester Guardian*, der sich für Arbeiter- und Frauenbelange einsetzt, und im international vertriebenen *Times Literary Supplement*, das als Pflichtlektüre für Intellektuelle gilt, in dem prominenteste Autoren (bis 1974 anonymisierte) Artikel schreiben. Besprechungen sind in dem sich als unabhängig bezeichnenden *Listener* zu finden, der von BBC 1929 als Wochenmagazin installiert wird und in der - ebenfalls unabhängigen - *Poetry Review* veröffentlicht, die vierteljährlich als Informationsplattform und Sprachrohr für die - naturgemäß ideologisch eher heterogene - *Poetry Society* dient. Das für politische und literarische Rezensionen zur Förderung von literarischen Talenten 1920 von einer Frau gegründete *Time and Tide* dagegen hat (nur) in den 60er Jahren einen christlichen Hintergrund, der *Spectator* vertritt konservative Werte, der *Observer* steht - liberal - irgendwo dazwischen. *The London Magazine*, eine monatlich erscheinende Kulturzeitschrift, wird ab 1961 vom Schriftsteller und Kritiker Alan Ross ediert, dem als temporäre MitarbeiterInnen oder BeiträgerInnen AutorInnen aus dem gesamten angloamerikanischen Raum u.a. W.H. Auden, William B. Burroughs, Allan Cunningham, Nadine Gordimer, Harold Pinter, Ted Hughes und Sylvia Plath zur Verfügung stehen.

Das Spektrum der Zeitschriften bzw. Zeitungen, die die ausgewählten Bände besprechen, ist ideologisch relativ breit gestreut und erstreckt sich von eher konservativ bis linksliberal.

III.2.1 Juvenilia

Ted Hughes, selbst Dichter, als Ehemann erster Kritiker und später Herausgeber der Werke Plaths nach deren Tod, teilt die Werkphasen in Bezug auf Lyrik ein in

⁷⁷ Im *New Statesman* veröffentlicht Plath 1962 selbst mehrere Kritiken. Vgl. Strangeways, Al: Sylvia Plath. The Shaping of Shadows. Cranbury, London, Mississauga: Associated University Presses 1998. S. 23

Juvenilia (bis Ende 1955), die zweite Werkphase setzt er bis Ende 1960 und die dritte von September 1960 bis zu ihrem Tod 1963 fest. Er meint bezüglich der Juvenilia, dass diese 220 (oder mehr) frühen Gedichte hauptsächlich für Spezialisten von Interesse seien, weil Plath sie hinter sich gelassen hätte. Trotzdem seien einige es wert, in die Sammlung *Collected Poems* aufgenommen zu werden, sie lassen die Qualität der späteren Gedichte schon vorausahnen, denn obwohl manche „intensely artificial“ seien, sind sie auch

always lit with her unique excitement. And that sense of a deep mathematical inevitability in the sound and texture of her lines was well developed quite early. One can see here, too, how exclusively her writing depended on a supercharged system of inner symbols and images, an enclosed cosmic circus.⁷⁸

Wenn man diese Schreibweise visuell umsetzen könnte, meint Hughes, würden Substanz und Muster dieser Gedichte „very curious mandalas“ ergeben. Sein Lob, Plaths Gedichte als solche „are always inspired high jinks, but frequently quite a bit more“ wird etwas eingeschränkt, denn “even at their weakest they help chart the full acceleration towards her final take-off”.⁷⁹

Sylvia Plath begreift sich sehr früh, nämlich ab 1950, als professionelle Autorin⁸⁰, sie schreibt Gedichte und Kurzgeschichten⁸¹, von denen neun in den frühen 50er Jahren gegen Honorar in *Seventeen*, *The Christian Science Monitor* und *The Boston Globe* veröffentlicht werden. In der Sammlung *Collected Poems* sind unter

⁷⁸ Hughes, Ted: Introduction. In: Sylvia Plath: *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber 1981. S. 13-17. Hier: S. 16

⁷⁹ Ebda. S. 16

⁸⁰ Wagner-Martin, Linda: Sylvia Plath. Eine Biographie. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992. S. 8

⁸¹ Im August 1952 erscheint die erste, nämlich *Sunday at the Minton's*, in der Zeitschrift *Mademoiselle*. Vgl. Cameron Northouse and Thomas P. Walsh: *Sylvia Plath and Anne Sexton*. S. 1. Darin sind alle Veröffentlichungen und die Rezeption für den englischsprachigen Raum bis 1974 enthalten.

*Juvenilia*⁸² 50 Gedichte ausgewählt, die einen Zeitraum von den frühen 50er Jahren bis 1956 umfassen. Die frühesten Versuche ab 1943 werden unter *Uncollected Juvenilia*⁸³ großteils nur mit Titel aufgelistet.

III.2.2 Erste Rezeptionsphase in England: 1960 bis Anfang 1963

In dieser Zeit erscheint die erste Lyriksammlung *The Colossus* von Sylvia Plath zuerst in England, zwei Jahre später in Amerika. Sie erweist sich als respektabler Erfolg, auch von der Höhe der Auflagen, soweit diese von den Verlagen bekannt gegeben werden. Mehr als zwei Jahre später, im Jänner 1963 wird der einzige erhaltene Roman von Sylvia Plath *The Bell Jar* unter dem Pseudonym Victoria Lucas herausgegeben.

III.2.2.1 The Colossus (1)

Obwohl dieser Lyrikband nicht in deutschsprachiger Übersetzung erschienen ist und deshalb kein direkter Vergleich stattfinden kann, werden auch in diesem Fall die Rezensionen untersucht, denn es ist der einzige Gedichtband, der zu Plath's Lebzeiten erscheint,⁸⁴ und gerade an Rezensionen über diesen Gedichtband sind im Weiteren Veränderungen in der Rezeption deutlich festzumachen.

⁸² Plath, Sylvia: *Collected Poems*. Ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber 1981. S. 299

⁸³ Ebda. S. 339. Die Gedichte selbst befinden sich einerseits zu einem großen Teil in der Lilly Library/Indiana University, andererseits im Sylvia Plath Estate.

⁸⁴ Seit 1962 existiert das für BBC produzierte Typoscript für das Hörspiel für drei Stimmen *Three Women* (Sendung am 19.8.1962), es wird 1968 erstmals publiziert bei Turret, London.

Ab 1956 arbeitet Plath an einer Gedichtsammlung. Ursprünglich versucht sie, diesen ersten Lyrikband in den USA zu edieren, bekommt aber mehrere Absagen, deshalb ändert sie einige Male den Titel und zuletzt das ganze Buch:

Wrote two poems that pleased me. One a poem to Nicolas' (The Manor Garden; Anm. Ted Hughes) and one the old father-worship subjekt (The Colossus; Anm. Ted Hughes). But different. Weirder. I see a picture, a weather, in these poems. Took 'Medallion' out of the early book and made up my mind to start a second book, regardless.⁸⁵

Dieses erscheint im Oktober 1960 unter dem Titel *The Colossus*⁸⁶ in England bei Heinemann.⁸⁷ Ted Hughes merkt zu diesem Buchprojekt an:

This decision to start a new book 'regardless', and get rid of all that she'd written up to then, coincided with the first real breakthrough in her writing, as it is now possible to see.⁸⁸

Die Rezensionen sind am Ende dieses Kapitels als Anhang chronologisch geordnet zu finden und enthalten Sigle, Autornamen, Titel der Überschrift, Zeitschrift und Datum.

Das Spektrum der untersuchten Zeitschriften zeigt, dass vor allem in qualitativ hoch stehenden Druckschriften eine kritische Auseinandersetzung mit dem Gedichtband erfolgt, wenn auch - wie in englischen Printmedien üblich – nur in Form von kurzen Sammelrezensionen.

Die Kritiker, die diesen ersten Gedichtband rezensieren, sind ausnahmslos selbst (zumindest heute weitgehend unbekannte⁸⁹) Autoren/Lyriker. Dieser Aspekt führt

⁸⁵ Plath, Sylvia: Collected Poems. S. 14

⁸⁶ Plath, Sylvia: *The Colossus*. London: Heinemann 1960. Sigle C

⁸⁷ Die Auflagenhöhe wird nicht bekanntgegeben. Vgl. Stephen Tabor: Sylvia Plath. S. 6

⁸⁸ Hughes, Ted: Introduction. In: Sylvia Plath: Collected Poems. S. 14.

hier aber nicht deutlich in Richtung Produktionsästhetik, auch wenn die Grenzen zwischen „Wirkungsgeschichte als Rezeptionsgeschichte“ und „Wirkungsgeschichte als Einflußgeschichte“ fließend sind.⁹⁰ Denn die rezensierenden Autoren messen sich in ihrer Funktion als Kritiker nicht an einem Erstlingswerk, die Strategien bei der Besprechung anderer AutorInnen liegt eher darin, ihre Position innerhalb des literarischen (Macht)Feldes zu definieren, zu stärken und Anerkennung für die von ihnen vertretenen ästhetischen Erwartungen bzw. Forderungen bei LeserInnen, „gleichwertigen“ KollegInnen, HerausgeberInnen etc. zu finden. Welche Strategien von den rezensierenden - ausschließlich männlichen - Autoren angewendet werden, soll anhand der vorliegenden Besprechungen untersucht werden.

Wenn eine Buchbesprechung in Form einer Sammelrezension erfolgt, bedeutet das, dass die Titelgebung, die oft erste Hinweise auf das rezensierte Buch gibt, nur ungenaue erste Informationen verspricht, weil nicht ganz klar ist, auf welches besprochene Werk sich der Titel bezieht. Trotzdem finden sich einige Fingerzeige, nach denen sich die LeserInnen richten können. Der vielleicht markanteste stammt in diesem Fall von Bernard Bergonzi: *The Ransom Note* (C2). Damit weist er schon in der Überschrift darauf hin, dass Plath John Crowe Ransom⁹¹, einen Autor von einigem Einfluss, wohl gelesen und von ihm möglicherweise gelernt hat. Der von Dom Moraes gewählte Hinweis *Poems from Many Parts* (C1) macht deutlich, dass nicht nur Werke von aus England stammenden DichterInnen

⁸⁹ Mit Ausnahme von Alfred Alvarez und George Steiner, deren Werke auch in deutscher Übersetzung aufliegen.

⁹⁰ Link, Charlotte: Rezeptionsforschung. S. 86. Link zitiert hier Mandelkow.

⁹¹ John Crowe Ransom war Lyriker und als Literaturtheoretiker – als Vertreter des `New Criticism´ - tätig. Vgl. Schirmer, Walter F.: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. S. 884 und S. 854

besprochenen werden. Die Überschrift *The Poet and The Poetess* (C3) zeigt an, dass auch die Gedichte einer weiblichen Lyrikerin besprochen werden (C3). Der Titel *Sow's Ears and Silk Purses* nimmt Bezug auf das Gedicht *Sow* (C8). Die anderen Titelgebungen sind relativ neutral, weisen auf poetische Texte, Rezension (C3, C6, C9), poetisches Können (C4) und Erfahrung (C7) oder beziehen sich nicht auf *The Colossus and Other Poems*.

Bezüglich Werk und Person betonen beinahe alle Rezensenten (C1, C2, C3, C4, C5, C6, C7), dass Sylvia Plath eine amerikanische Dichterin ist, die ihre erste (C1, C5) Gedichtsammlung veröffentlicht hat. Sie bewundern, dass Plath ihren eigenen Stil gefunden hat (C5, C2), der sich mit dem ihrer Vorbilder messen kann. Ihre erste Lyriksammlung finden sie inhaltlich und sprachlich außergewöhnlich, wenngleich sich auch mehrere Referenzautoren feststellen lassen, nämlich der oben schon erwähnte John Crowe Ransom (C2, C6), Wallace Stevens (C5), Marianne Moore (C6), die Brüder Grimm (C3), Ted Hughes (C4, C9), Theodore Roethke (C2, C5, C9), wobei Dom Moraes jedoch meint:

(...) Her rhymes and assonances are brilliant, and in the closing sequence, 'A Birthday', she writes in the manner of Theodore Roethke's long whimsies, without ever seeming much like Mr. Roethke is in that kind of poem, and indeed, doing more than Mr. Roethke does with it and better (C1).

Kritisiert wird von Alvarez (C3), dass die Sprache trotz ihrer Exzellenz manchmal mit Plath durchgeht und sie in „blaring rhetoric“ landet. In diese Richtung formuliert auch Moraes seine Kritik, nämlich dass aufgrund ihrer Fertigkeiten bei vielen Gedichten „the wordage becomes the poem“ (C1), das führt zu einer Überlänge des Gedichtbandes. Das findet - so scheint es - auch der amerikanische Verlag A.

Knopf, bei dem der Band 1962 ediert wird und in dem zehn Gedichte entfernt werden.⁹²

Das *Times Literary Supplement* (C7) bewundert bei Plath zwar Talent und „a real gift for creating images which are once seriously vivid and dramatically disturbing“, aber Plath tendiere dazu, in ihren Gedichten „elusive and private“ zu sein.

Von A.E. Dyson stammt die ausführlichste Auseinandersetzung mit der Lyrik Plaths. Er analysiert mehrere Gedichte und stellt Teile davon auch im Text vor. Er attestiert ihr, „truest poetry“ zu schreiben, und situiert Plath unter die „best of the poets“ derzeit, die seine Aufmerksamkeit fordern, „the most compelling feminine voice“, die seit langem gehört wurde. (C9)

Moraes (C1) findet, wie fast alle übrigen Rezensenten (C2, C5, C6, C7, C9) ebenfalls, dass das Erstlingswerk sprachlich gut gelungen ist, Plath hat ihr Handwerk gelernt:

It displays a quite remarkable talent, a skill with language that is curiously masculine in its knotted, vigorous quality, combined with an alert, gay, sometimes rather whimsical sensibility that is wholly feminine. (...) What I most like in Miss Plath's work is her refusal to do what most English women poets do, to write secure in the knowledge that however idiotic what you say is, and however flaccid the way you say it, you can always get away with it because you're a lady. (C1)

Das ist eine erstaunliche Feststellung für einen Kritiker, er scheint einige Vorbehalte gegen manche schreibende Frauen zu haben. Hier könnte möglicherweise auch eine Abgrenzung gegen weibliche Konkurrenz stattfinden. Aber die Kernaussage, dass (beziehungsweise ob) es so etwas wie männliche

⁹²Vgl. Tabor, Stephen: Sylvia Plath. S. 9. Auch dazu liegen Kritiken vor, allerdings aus dem amerikanischen Bereich. Das Resümee der Besprechungen ist ähnlich wie in England. Vgl. auch: Northouse, Cameron, Walsh, Thomas: Sylvia Plath and Anne Sexton. A Reference Guide. S. 28 f.

bzw. weibliche Schreibweisen gibt (auch C9), trifft sich, wie später ausgeführt werden wird, mit Diskursen im deutschsprachigen literarischen Feld.

Wie man an den erwähnten Kritiken sehen kann, verläuft die erste Rezeption unaufgeregt sachlich. Sie bezieht sich vorwiegend auf Form, Sprache und Inhalt, wobei die allgemeine Meinung zusammengefasst in Richtung begabte bis brillante amerikanische - weibliche - Lyrikerin geht, die dabei ist, sich einen Platz im literarischen Feld zu erobern. Die Kritik erfolgt größtenteils nach Kriterien, die man unter Werkimmanenz subsumieren kann.

Anhang 1: Verzeichnis des Pressekorpus

Sylvia Plath: *The Colossus* (1960). Sigle C

C1: Moraes, Dom: *Poems from Many Parts. Time and Tide* (19.11.1960)

C2: Bergonzi, Bernard: *The Ransom Note*. *Manchester Guardian* (25.11. 1960)

C3: Alvarez, Alfred: *The Poet and the Poetess*. *London Observer* (18.12.1960)

C4: Blackburn, Thomas: *Poetic Knowledge*. *New Statesman LX* (24.12.1960)

C5: Wain, John: *Farewell to the World*. *Spectator CCVI* (13.1.1961)

C6: Fuller, Roy: *Book Reviews*. *London Magazine VIII* (März 1961)

C7: *Innocence and Experience*.⁹³ *Times Literary Supplement* (18.8.1961)

⁹³ Bis 1975 erscheinen alle Beiträge im TLS anonym.

C8: Dearmer, Geoffrey: Sow's Ears and Silk Purses. Poetry Review LII (Juli-September 1961)

C9: Dyson, A.E.: Reviews and Comments. Critical Quarterly III (Sommer 1961)⁹⁴

III.2.2.2 The Bell Jar (1)

Die Rezeption von *The Bell Jar* erfolgt ebenfalls – für England – in zwei zeitlich auseinander liegenden Perioden, da die Erstveröffentlichung unter einem Pseudonym stattfindet.

Es gibt wie bei *Colossus and Other Poems* in der Vorgeschichte mehrere Versuche, den Roman *The Bell Jar* zuerst in Amerika herauszubringen, die Verlage Knopf und Harper lehnen allerdings ab. Im Jänner 1963 wird er in London bei Heinemann unter dem Pseudonym Victoria Lucas veröffentlicht.⁹⁵ Plath, wie Alfred Alvarez nach einem Interview mitteilt, veröffentlicht ihren ersten Roman teilweise deshalb unter dem Pseudonym Victoria Lucas,

because she didn't consider it a serious work - though it was more serious and achieved than she admitted, and got quite good reviews - and partly because she thought too many people would be hurt by it.⁹⁶

⁹⁴ Auch in: Wagner, Linda W. (Ed.): Critical Essays on Sylvia Plath. Boston/Massachusetts: Hall 1984 (= Critical Essays on American Literature). S. 27-30

⁹⁵ Unter ihrem richtigen Namen erscheint *The Bell Jar* bei Faber and Faber erst 1966.

⁹⁶ Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium.. London: Faber and Faber 1970. S. 56-68. Hier S. 57

Die dazu von mir aufgefundenen Rezensionen, fünf an der Zahl, sind im Folgenden mit Sigle B JL (= Bell Jar Lucas) bezeichnet und im Anschluss an dieses Kapitel mit vollständigem Titel, Namen der Zeitschrift, Erscheinungsdatum und Autor zu finden.

Das Muster, dass beinahe alle Kritiker⁹⁷ selbst Schriftsteller sind, zeigt sich hier ebenfalls. Wieder finden sich Sammelrezensionen in den gleichen Journalen, in denen auch der erste Lyrikband besprochen wurde, wenngleich andere Rezensenten an der Besprechung beteiligt sind.

Die erste Besprechung findet sich im *NewStatesman* unter dem Titel *Anti-heroes* (B JL1). Robert Taubman stellt fest, dass die Autorin einen cleveren ersten Roman geschrieben hat. Es ist „the first feminine novel“, die Taubman „in the Salinger mood“ gelesen hat. Er weist auf Ähnlichkeiten mit einem viel gelesenen Roman der 1950er, *Catcher In The Rye* von J.D. Salinger hin, dessen jugendlicher, männlicher Protagonist Holden Caulfield aus einer Nervenheilanstalt rückblickend sein Leben erzählt. Auch im besprochenen Roman erleidet die Protagonistin, eine Collegestudentin, „who narrates as well as supplying most of the action“, einen Nervenzusammenbruch:

Despite of asylums and shock treatment, she goes mad in a rather undisturbing way, partly because she writes about it with such bright assurance, partly because it's seen much less as a failure in herself than as a judgment on the world. (B JL1)

Taubman beschränkt sich in seiner Rezension auf den Vergleich mit Salinger und bewegt sich sonst hauptsächlich auf der inhaltlichen Ebene, indem er eine kurze Inhaltsangabe gibt. An dieser kann man erkennen, dass er das Weltverständnis

⁹⁷ Robert Taubman schreibt 1966 eine zweite Besprechung im *New Statesman*.

der Ich-Erzählerin nicht nachvollziehen kann, denn „Esther jumps to conclusions on inadequate evidence even when she’s quite sane.“

In diesem Sinne erfolgt auch Simon Ravens Kürzestkritik im *Spectator* (BJL5). Er schreibt „*The Bell Jar* ist an unpleasant, competent and often very funny novel“. Dann argumentiert er ad personam, indem er die Autorin mit Jennifer Dawson⁹⁸ vergleicht, und meint:

Miss Lucas is by no means as unpleasant, competent or funny as her English counterpart, Miss Jennifer Dawson. I should advice you to stick to home produce in this field. (BJL5)

In dieser Kritik wird deutlich, dass der Rezensent nicht zwischen Erzählerin und Schriftstellerin, Werk und Leben unterscheidet bzw. beides missbilligt und sich gegen schreibende Frauen abgrenzt, sie abwertet.

Mit dem Titel *Under The Skin* stellt das *Times Literary Supplement* den Text in einer Sammelbesprechung vor. Der anonyme Rezensent gesteht der Autorin zu, dass hier eine andere Welt geschaffen wird, die sich von der normalen Welt unterscheidet - als Hinweis auf eine sehr gut geschriebene Fiktion, die „Realität“ sehr überzeugend darstellt:

It reads so much like the truth that it is hard to disassociate her (Victoria Lucas, C.S.) from Esther Greenwood, the `I` of the story, but she has the gift of being able to feel and yet to watch herself. (BJL2)

Neben der inhaltlichen Ebene wird auch auf Sprache, Struktur und Phantasie hingewiesen, auf den „dry wit behind the poetic flashes and the zany fiascos of her relationships“. Als Kritikpunkt wird angeführt, dass sie auf jeden Fall dann eine Zukunftshoffnung wäre, „if she can shape as well as she imagines“. (BJL2)

⁹⁸ Dawson, Jennifer: *The Ha-Ha*. London: Little Brown 1961

Rupert Butler rezensiert in *Time and Tide* mit der Überschrift *New American Fiktion: Three Disappointing Novels But One Good One* (BJL3). Und letzterer ist definitiv nicht der Roman *The Bell Jar*. Die Schriftstellerin Lucas packt tapfer das „tricky theme of mental illness“ an, das Talente mit wesentlich mehr Erfahrung lieber vermeiden. Erstaunlich geschickt zeigt Lucas, „how the dark clouds of mental abnormality can slowly but surely crowd in on a person and eventually burst in catastrophe.“ Nach den kurzen inhaltlichen Anmerkungen wird noch auf die gekonnte Anwendung der Technik der “flashbacks“ verwiesen. Als Kritik führt Butler an, dass der Roman gelegentlich ans Modische grenzt, „but there’s something terribly likeable about it. And honest.“ (BJL3)

Laurence Lerner, selbst Autor und der *Movement*-Bewegung nahe, spricht in seiner für den *Listener* verfassten Sammelbesprechung, unspektakulär *New Novels* betitelt, eine starke Empfehlung für diesen Roman aus. Nach einer kurzen, treffenden Inhaltsangabe beschreibt er, wie die Protagonistin sich langsam und fast unmerklich von einer Satirikerin in eine Patientin verwandelt:

Esther’s ruthless and innocent wit is not the result of youth and intelligence. It is the sign of a detachment, a lack of involvement, so complete that it leads to neurosis. (BJL4)

Laut Lerner handelt es sich um eine äußerst gelungene Kritik an der amerikanischen Gesellschaft, mit der Glasglocke als „Esther’s image for neurosis“, die sprachlich „sharp, pungent, brittle“ und in „an almost poetic delicacy of perception“ gehandhabt wird. (BJL4)

Resümierend lässt sich feststellen, dass auch hier die Kritiker - bis auf Simon Raven (BJL5) - sich am Text orientieren, auf die gelungene sprachliche Realisierung (alle bis auf BJL1) verweisen und sich auf die inhaltliche Ebene, die nicht autobiographisch gedeutet wird, beziehen, auch wenn das Thema des Romans (BJL1, BJL3) nicht von allen Rezensenten goutiert wird. In zwei Rezensionen wird auf das beinahe unmerkliche Übergehen von der (so

42

genannten) Normalität (BJL3, BJL4) in einen psychischen Ausnahmezustand gesprochen. Eben das findet auch Ingeborg Bachmann in ihrem Entwurf „Das Tremendum“ an diesem Roman bemerkenswert, dass die Protagonistin „auf so unmerkbarer Weise“ in diesen Ausnahmezustand gerät.⁹⁹

Anhang 2: Verzeichnis des Pressekorpus

Victoria Lucas (Synonym für Sylvia Plath): *The Bell Jar* (1963). Sigle BJL

BJL1: Taubman, Robert: Anti-heroes. *New Statesman* LXVI (25.1.1963)

BJL2: Under The Skin. *Times Literary Supplement* (25.1.1963)

BJL3: Butler, Rupert: New American Fiction: Three Disappointing Novels – But One Good One. *Time and Tide* XLIV (31.1.1963)

BJL4: Lerner, Laurence: Now Novels. *Listener* LXIX (31.1.1963)

BJL5: Raven, Simon: The Trouble with Phaedra. *Spectator* CCX (15.2.1963)

III.2.2.3 Nekrologe

Da das veröffentlichte Werk von Sylvia Plath zu ihrem Todeszeitpunkt 1963 zumindest offiziell nur aus einem schmalen Lyrikband besteht, findet sich nur ein einziger umfangreicherer Nachruf von Alfred Alvarez im *Observer* (N1).

⁹⁹ Bachmann, Ingeborg: Das Tremendum – Sylvia Plath: Die Glasglocke. Entwurf. In: Dies.: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleine Schriften. München: Piper 1981 (= Serie Piper 1105). S. 158-160. Hier S. 158

In einer kurzen Notiz im *Spectator's Notebook* (N2) wird der frühe Tod der Dichterin bedauert, dass der Tod durch Selbsttötung erfolgt ist, wird hier nicht erwähnt.¹⁰⁰ Starbuck nimmt Bezug auf Alvarez (N1), will aber das Werk von Plath nicht bewerten und merkt an, dass ihre Gedichte von vielen Menschen gern gelesen werden. Diese Feststellung sei der beste Nachruf, den ein Dichter sich wünschen könne.

Alfred Alvarez (N1) erwähnt, Plath „died suddenly“. Die Todesart ist kein Thema. Er ruft den von der Kritik freundlich aufgenommenen *Colossus*-Band in Erinnerung und meint weiter, dass erst vor kurzem „the peculiar intensity of her genius found its perfect expression“. Hier operiert Alvarez plötzlich mit dem Geniebegriff, dem heroischen Subjekt sozusagen, das eigentlich der Moderne zum Opfer gefallen ist. Bei Alvarez deckt sich dies mit der Feststellung, dass Plath die begabteste Dichterin der Gegenwart ist. Er meint weiter, dass sie in ihren letzten Gedichten systematisch das enge, gewalttätige Feld zwischen dem Entwicklungsfähigen und dem Unmöglichen auslotet, zwischen der Erfahrung, die in Dichtung verwandelt werden kann, und der, die überwältigend ist. „It represents a totally new breakthrough in modern verse“. Das heißt, Alvarez sieht in Plath nicht nur eine Poetin, die ihr Handwerk beherrscht, sondern eine, der, wie er meint, der Durchbruch in eine neue poetische Sprache gelungen ist. Zur Illustration seiner Ausführungen werden vier Gedichte abgedruckt, von denen drei später im *Ariel*-Band¹⁰¹ zu finden sind, *Edge*, *Kindness* und *Contusion*, das vierte, *The Fearful*, findet sich in den *Collected Poems*.¹⁰² (N1)

¹⁰⁰ Allerdings findet sich bei Northouse und Walsh unter Starbuck's Nachruf die ungenaue Zusammenfassung „(S)tates the tragedy of Plath's suicide“, was so bei Starbuck nicht zu finden ist. Vgl. Northouse, Cameron; Walsh, Thomas P.: Sylvia Plath and Anne Sexton. S. 32

¹⁰¹ Plath, Sylvia: *Ariel*. London: Faber and Faber 1965

¹⁰² Plath, Sylvia: *Collected Poems*. S. 256

Anhang 3: Verzeichnis des Pressekorpus

Nekrologe (1963). Sigle N

N1: Alvarez, Alfred: A Poet's Epitaph. London Observer (17.2.1963)

N2: Starbuck, George: Sylvia Plath. Spectator CCX (22.2.1963)

III.2.3 Zweite Rezeptionsphase in England: 1963 bis 1967

III.2.3.1 The Colossus and Other Poems (2)¹⁰³

Diese Rezensionen entstehen wahrscheinlich einerseits als Reaktion auf ihren Tod beziehungsweise anlässlich der amerikanischen Erstausgabe *The Colossus* bei Knopf.

Nach dem Tod Plaths ändert sich die Rezeption unverzüglich, wie man an den folgenden Rezensionen ablesen kann. Nicht nur ihre Biographie wird Bestandteil ihres Werks, sondern die Gewichtung der Texte ändert sich. *The Colossus and Other Poems* wird jetzt als mindere Vorstufe zu den reifen Ariel-Gedichten gelesen, wie dies schon in Alvarez Nekrolog (N1) geschehen ist.

Hamiltons Besprechung beziehungsweise Analyse in Form eines Essays findet unter dem - unspektakulären Titel *Poetry* im *London Magazine* statt. Er, selbst als Dichter nicht sehr erfolgreich agierend, gesteht Plath zu, dass ihr Erstlingswerk „a real gift for her exotically arresting single phrase or image“ zeigt, trotzdem findet er

¹⁰³ Plath, Sylvia: *The Colossus and Other Poems*. New York: Knopf 1962

nur einige wenige Gedichte wirklich beeindruckend. Sie zeigen zu auffällig, dass sie Wallace Stevens, Theodore Roethke und besonders Marianne Moore geschuldet sind. Einige wie *Night Shift* und *Sows* erinnern an Paul Valéry's Kommentar zum „confident realist, the confronter of things as they are“ (C10). Er findet nur wenige Gedichte, die seinen Ansprüchen halbwegs genügen, doch auch diese sind „largely successes of an orthodox, descriptive kind“, außerdem ist ihnen nur ein Minimum an „personal involvement“ inhärent. In den zuletzt veröffentlichten Gedichten (vgl. N1) allerdings lässt sich eine gewisse Weiterentwicklung feststellen, wenngleich er sich nicht der Meinung von Alvarez, die dieser im Observer dargelegt hat, nämlich dass Plath die begabteste Gegenwartsdichterin sei, anschließen kann (C10). Das bedeutet, Hamilton weist Plath auch mit den neuen Arbeiten einen Nebenschauplatz im literarischen Feld im Bereich der Orthodoxie zu, dabei wird eine Abgrenzung seiner eigenen Position als Autor gegenüber einer Konkurrentin deutlich.

Alfred Alvarez Essay mit dem Titel *Sylvia Plath* wird ursprünglich für einen Nachruf in BBC geschrieben. Dabei werden Teile eines Interviews verwendet und zitiert, das Plath für das British Council knapp vor ihrem Tod gab. Alvarez lobt *The Colossus and Other Poems* für seine sprachlichen Qualitäten und Plath für die Fähigkeit, aus alltäglichen Objekten „startling images“ zu kreieren (C11). Die Schwächen, die das Buch für ihn ebenfalls enthalten, sind, dass es „peculiarly careful, held in check, a bit ornate and rhetorical“¹⁰⁴ ist.

She is using her art to keep the disturbance, out of which she made her verse, at a distance. She has style, but not properly her own style.
(C11)

¹⁰⁴ In der ersten Rezension (C3) fand er noch, dass die Sprache manchmal in „blaring rhetoric“ ausartet.

Damit befindet auch Alvarez, wie schon viele Kritiker vor ihm (C2, C4, C5, C8, C9, C10), dass der Einfluss von Hughes und Roethke merkbar ist, in seiner ersten Besprechung (C3) erwähnte er diesen nicht.

Alvarez ist der erste Kritiker - zumindest in den mir vorliegenden, relativ vollständigen britischen Besprechungen - der in diesem Essay das Werk von Plath in engem Zusammenhang mit ihrer Biographie liest. Nach der Feststellung, dass die ersten *Colossus*-Gedichte zwischen 1956 und 1959 geschrieben wurden, führt er aus:

The real poems began in 1960, after the birth of her daughter, Frieda. It is as though the child were a proof of her identity, as though it liberated her into her real self. I think this guess is borne out by the fact that her most creative period followed the birth of her son, two years later. This triggered off an extraordinary outburst: for two or three months, right up to her death, she was writing one, or two, sometimes three poems a day, seven days a week.¹⁰⁵

Im weiteren Text kommen vor allem die neuen Gedichte zur Sprache, die als Gedichtband unter dem Titel *Ariel* erst 1965 erscheinen. In diesen ist „that leaping, arching imagination“ nicht länger barock, nicht länger eine oberflächliche Geste, sie ist Teil dessen, was sie gerade ausdrückt. Sie hat ihre eigene sprechende Stimme entdeckt, „that is, her own identity“ meint Alvarez (C11).¹⁰⁶ Plath selbst schreibt den „change of tone and access of strength“ in ihren letzten Gedichten teilweise ihrer technischen Weiterentwicklung zu:

¹⁰⁵ Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. S. 58 f. Sigle C11

¹⁰⁶ Ebda. S. 59 f.

Now these very recent ones - I've got to say them. I speak them to myself. Whatever lucidity they may have comes from the fact that I say them aloud.¹⁰⁷

Alvarez deutet Plaths letzte Gedichte thematisch „about unleashing of power, about tapping the roots of her own inner violence“. Das sei eine generelle Richtung, die die beste zeitgenössische Dichtung nimmt.

Obwohl die Gedichte Plaths von Alvarez „deeply autobiographical“ gesehen werden, stehen sie trotzdem für sich, „generally relevant“. Plath scheint – wie der Kritiker meint - überzeugt, dass die Wurzeln ihres Leidens der Tod ihres Vaters ist, den sie liebte, der sie verlassen hatte und „who dragged her after him into death“ (C11). Alvarez beendet seine Ausführungen dahingehend, dass er feststellt:

The achievement of her final style is to make poetry and death inseparable. The one could not exist without the other. (...) (T)he poems read as though they were written posthumously. (...) Poetry of this order is a murderous art. (C11)

Diese Verquickung von Gedichten und Tod bleibt nach dem Erscheinen des Essays nicht unkritisiert, wie Alvarez selbst anmerkt¹⁰⁸. Er nimmt den Gedanken zurück, dass ein Zusammenbruch oder Selbstmord „is a validation of what I now call Extremist poetry“. Wobei er nicht erwartet, dass das, was ein Dichter schreibt, deckungsgleich mit seinem Leben ist, denn er ist „a poet by virtue of his ability to create an imaginative world which has an objective existence apart from him“. Trotzdem findet er, dass Plaths Schreibweise riskant sei, denn der „Extremist artist sets out deliberately to explore the roots of his emotions, the obscurest springs of his personality“. Und genau das tut Plath seiner Meinung nach, denn den Hauptimpuls ihrer kreativen Energie sieht Alvarez in ihrem Selbstzerstörungstrieb,

¹⁰⁷ Aus einem Interview mit Lesung für das British Council. Zit. nach Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. In Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. S. 59

¹⁰⁸ Ebda. S. 67. Postscript, das 1966 dem ursprünglichen Text hinzugefügt wird.

wenngleich er einschränkt, dass dieser genau genommen eine Quelle ihrer lebendigen Energie und ihrer Einbildungskraft ist.¹⁰⁹ In dieser Besprechung situert Alvarez Plath als eine der begabtesten Gegenwartsdichterinnen und Vertreterin einer „extremist art“ in seinem literarischen Umfeld.

Erstmals wird von Alvarez das Werk Plaths mit ihrer Biographie untrennbar verbunden, was möglicherweise teilweise dem primär intendierten Medium, einer Rundfunksendung, die als Nachruf gedacht ist und letzte Interviewausschnitte mit der Autorin beinhaltet, geschuldet ist. Andererseits wird überdeutlich, dass durch den Tod Plaths sich andere Interpretationsansätze ergeben, weil neue „Images“ bzw. Stereotypen entstehen und sich das „Rezeptionsinteresse“ auf die Person der Dichterin richtet.¹¹⁰ Das ermöglicht beziehungsweise ermutigt Alvarez und andere auch, ihr Werk - hier ihre Gedichte - „autobiographisch“ zu lesen und zu interpretieren.

Anhang 4: Verzeichnis des Pressekorpus

Sylvia Plath: *The Colossus and other Poems* (1960). Sigle C

C10: Hamilton, Ian: Poetry. *London Magazine* III (Juli 1963)

C11: Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. *The Review* IX (Oktober 1963)¹¹¹

¹⁰⁹ Ebda. S. 67f.

¹¹⁰ Babka, Anna: Ingeborg Bachmann in Frankreich. S. 61

¹¹¹ Text ediert nach einem Gesprächsprojekt für BBC. In: Newman, Charles (Ed.): *The Art of Sylvia Plath*. S. 56-68

III.2.3.2 Ariel

Der Gedichtband *Ariel* erscheint 1965 posthum bei Faber and Faber¹¹². Plath hinterlässt eine Anzahl von Gedichten in Manuskriptform, die sie zuerst *Daddy* betitelt, später *Ariel*. Ted Hughes stellt fest, dass er die Gedichte, alle aus den letzten Lebensmonaten stammend, mehr oder weniger willkürlich ausgewählt hat¹¹³. Wiederum wird die Sammlung vom amerikanischen Verlag Harper abgelehnt mit der Begründung „too long and too fierce“¹¹⁴, das Buch erscheint 1966 in Amerika ebendort.

Ted Hughes Text *Sylvia Plath: Ariel* (A0) wird vor dem Gedichtband veröffentlicht, als Leseanweisung sozusagen. In diesen Gedichten findet Plath, wie Hughes feststellt, zu einer freien hoch nuancierten modernen Sprache. Erstmals arbeitet sie freier, ohne Thesaurus oder Wörterbuch, sie lässt Metrum und Reim außen vor und nimmt Bedacht auf Rhythmus und Tempo. Die Gedichte erschaffen die Vision eines Paradieses, „a Paradise which is at the same time eerily frightening, an unalterably spotlight vision of death“ (A0). Mit beinahe den gleichen Worten wie Alvarez (C11) in der (transkribierten) Rundfunksendung im Oktober 1963 schließt Hughes Biographie und Werk kurz und meint, dass es in den letzten beiden Lebensjahren, in denen sie nahezu ununterbrochen mit Haushalt und Kindern ausgelastet ist, zu einer plötzlichen Entwicklung ihrer poetischen Fähigkeiten gekommen sei, was dazu führt, dass nach der Geburt des ersten Kindes die

¹¹² Sylvia Plath: *Ariel*. Ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber 1965. Erscheint in einer Auflage von 3.100 Stück. Bis 1972 werden, laut Stephen Tabor, 10.780 Stück gedruckt, die Taschenbuchausgabe erreicht bis 1981 eine Auflage von ca. 160.000 Stück. (Vgl. Tabor Stephen: *Sylvia Plath: An Analytical Bibliography*. S. 21)

¹¹³ Hughes, Ted: Note. In: Plath, Sylvia: *Winter Trees*. London: Faber and Faber 1971. Eine Neuauflage von *Ariel* wird von Plath's Tochter Frieda Hughes herausgegeben, die dem Arrangement ihres letzten nachgelassenen Manuskripts entspricht. Vgl. *Ariel. The Restored Edition*. Ed. Frieda Hughes. London: Faber and Faber 2004

¹¹⁴ Tabor, Stephen: *Sylvia Plath: An Analytical Bibliography*. S. 21

ersten wahren Gedichte entstehen, durch die Geburt des zweiten Kindes wird dieser Vorgang noch intensiviert (A0). Mit diesem Blick auf die Plathschen Gedichte trifft er sich beinahe wörtlich mit Alvarez Ausführungen, dass die Gedichte auch autobiographisch zu lesen seien.

In seiner Sammelbesprechung mit dem Titel *New Poetry* bespricht P.N. Furbank nicht nur die Ariel-Gedichte, sondern auch *For the Union Dead* von Robert Lowell, der sehr oft von Rezensenten als Referenzautor¹¹⁵ genannt wird. Lowells Dichtung ist „healthier“ als Sylvia Plaths „sick verse“ (A1) und in der weiteren Anamnese findet er, die Gedichte sind ein Versuch „to give words to what the psychiatrists call „the not me“. Auch wenn die Versuche bis zu einem gewissen Punkt „brilliantly successful“ sind. Furbank findet zwar Anklänge an Gothic lines, das „black cinema“ und Bergmann, aber trotzdem spielt Plath ein Spiel in diesen Gedichten, das sie nur verlieren kann, es sind „Pyrrhic victories“, die sie erringt und die den Schrecken nicht wirklich besiegen können. Sogar die Kunst ist, trotz ihrer Kraft, ein „hysterical bravado in the face of insuperable calamity“ (A1). Erstmals findet sich in dieser Rezension eine Sprache der Pathologisierung mit Feststellungen wie „sick verse“, „hysterical“, „calamity“, „desperate“ und Hinweise auf Aufnahme romantischer Dichtungstradition.

Wie Furbank und andere Kritiker (A1, A7) rezensiert Alfred Alvarez im *Observer* mit Plaths *Ariel* und Lowells *For The Union Dead* ebenfalls die beiden Lyrikbände, die er unter *Poetry in Extremis* (A2) subsumiert. Er leitet mit der Feststellung der Mythenbildung um die letzten Gedichte von Plath, die er zum Tod hin geschrieben sieht, ein, wiederholt Teile seines Nachrufs (E1). Im Weiteren stellt er fest, dass ihr Schreiben eine ganz neue Dimension an Originalität erreicht hat, dass es „too concentrated and detached and ironic for ‘confessional’ verse“ sei (A2). Dann

¹¹⁵ Besonders nachdem Plath selbst die *Life Studies* Lowells in einem Interview kurz vor ihrem Tod erwähnt. Ausschnitte aus dem Interview finden sich im Essay von Alfred Alvarez. Ders.: Sylvia Plath. In: Newman, Charles (Ed.): *The Art of Sylvia Plath*. S. 59

führt er aus, was Plath schon in einem Interview mit dem British Council dargelegt hat, nämlich dass der Unterschied zwischen den Colossus-Gedichten und den Ariel-Gedichten darin liegt, dass letztere für das Ohr, sprich zum lauten Lesen, geschrieben sind und erstere für das Auge (A2).¹¹⁶ Allen diesen Gedichten eignet „that combination of exploratory invention, violent threatened personal involvement and a quizzical edge of detachment.“ Den besprochenen Lyrikband bezeichnet Alvarez als “major literary event”. Von der “extremist art” eines Robert Lowell hat Plath viel gelernt.

Auch Rosenthal bespricht *For the Union Dead* und *Ariel* unter dem Titel *Poets of the Dangerous Way* (A3). Schon in diesem Artikel verwendet er den Ausdruck „confessional movement“. Für ihn ist Lowell *der* amerikanische Dichter seiner Zeit. Lowell hat zwar begonnen, seine Methode hinter sich zu lassen, aber er hat Anne Sexton, John Berryman und die verstorbene Sylvia Plath ermutigt, seinem „dangerous way“ zu folgen. Er katapultierte sein „literal self into the centre of his poems“ und ermöglichte dadurch eine völlig neue Sichtweise auf die bekannten Themen einer “betrayed civilisation and alienated psyche.” (A3). Jetzt aber begibt er sich auf einen weiteren Weg, der eher am Mainstream entlangführt, denn wäre er den gewalttätigen Spuren der *Life Studies* gefolgt, hätte er eine Dichtung kultiviert, „that fed on, and encouraged, suicidal madness“(A3), wie dies der Weg von Plath ist. Ihr werden stärker begrenzte technische Ressourcen und „objective awareness“ als Lowell zugeschrieben. Schon einige wenige Gedichte in *The Colossus* weisen darauf hin, dass ihr Schicksal darin besteht, „to fulfill the implied suicidal programme of irreversible anguish beyond his limits“. Nie wird man genau trennen können zwischen „the unresolved, unbearably exposed suggestibility and agitation of these poems from the purely aesthetic energy that shaped the best of them“ (A3). Weiters führt Rosenthal an, dass Plath nicht unterscheiden kann zwischen “herself and the facts of, say, Auschwitz or Hiroshima. She was victim,

¹¹⁶ Vgl. C11

killer, and the place and process of horror all at once“. Aber weil Plath eventuell eine Legende werden könnte, dürfe man nicht in “over-simplification” verfallen, denn es sind auch feine Gedichte mit rhythmischen Experimenten in diesem Lyrikband enthalten, die Whitmans charakteristische Schreibweisen weiterentwickeln, meisterliche Phrasierungen etc. Und auch bei Rosenthal kommt wieder die Sprache der Krankheit ins poetische Spiel, er findet „morbid secretiveness“ und „implied suizidal programme“, außerdem „incantatory black magic“, letzteres verlangt oft - wie er meint - eher nach einer biographischen als einer poetischen Erklärung, und nicht nur das, denn Plath war erst 30 Jahre alt, als sie „threw herself into that last passionate burst of writing that culminated in Ariel and in her death, now forever inseparable“ (A3). Rosenthal meint, dass dies auch der alten „romantic fallacy“ geschuldet sei, „of confusing motive and art, or the real with the ideal“. ¹¹⁷

Die Verquickung der in Selbstmord endenden Biographie mit dem Werk ist von nun an ständiger Bestandteil der medialen Diskurse.

Die Stereotypen im zeitgenössischen Diskurs, nämlich dass Gedichte eine unentwegte Erkundung des Leidens sein sollten, passen genau auf die von ihm im besprochenen Ariel-Band enthaltenen Gedichte, bemerkt Francis Hope. Unter dem Titel *Suffer and Observe* wird die persönliche Tragödie, die hinter ihnen steht, betont, sie bekräftigt diese Zuschreibungen. Jedoch das Interesse der RezensentInnen und LeserInnen sollte sich nur auf die Gedichte richten, findet Hope, auch wenn sich Leben und Tod der Schriftstellerin dem Leser aufdrängen (A4). Derek Parker meint in seiner Besprechung - betitelt mit *Ariel, Indeed* - in der *Poetry Review* (A6) dagegen ironisch, dass es für einen Dichter keine bessere Werbung gäbe als den Tod. Das Lob für diese bemerkenswerten Gedichte, die

¹¹⁷ Rosenthal, M.L.: Sylvia Plath and Confessional Poetry. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. S. 69-76. Hier S. 71

„immensely varied in tone“ sind, findet er gerechtfertigt, wenngleich sie um das zentrale Thema der Eingeschlossenheit in Krankheit mit Blick auf den Tod kreisen (A6). Beide stellen - ohne diese so zu benennen - eine Ästhetik der Hässlichkeit, der Morbidität fest.

Alan Ross meidet in seiner Einzelrezension krude Zuschreibungen oder Stereotypisierungen. Ganz entgeht er der Biographie nicht. Ross interpretiert die Gedichte im Wissen um Plaths Tod, dieses tritt aber nicht in den Vordergrund (A5), wie das bei anderen Rezensenten der Fall ist (A4, A1, etc.).

Poems for the Good-Hearted preist die *Times* an. In dieser Sammlung von kurzen Statements werden Gedichtbände von William Carlos Williams, Denise Levertov, Theodore Roethke, Sylvia Plath, Robert Lowell, John Wain¹¹⁸ besprochen. Der Rezensent stellt fest, dass zwei der wichtigsten amerikanischen Lyrikbände von Gewalt handeln - Plaths *Ariel* und Lowells *For The Union Dead*. Nach kurzem Hinweis, dass Plath 1963 verstorben ist, wird angemerkt, dass ihre Gedichte „combine an exact and powerful delineation of cruel or self-destructive emotion, with a brave wit or a determined hanging-on to happiness“. (A7)

Eine ausführliche Einzelbesprechung widmet *Times Literary Supplement* *Ariel*, betitelt mit *Along the Edge*. Findet der Rezensent zuerst noch eine Art lyrisches Ich als „speaker“, sieht er in den treibenden Kräften „fears“, „nightmarish impulses“, „brutality“, „suicide“, „obsessive images of death“, „horror“. Auch Qualitäten werden nicht verschwiegen, die Fähigkeit mit Sprache und Geist umzugehen, die Fähigkeit, die Schrecken nicht nur ganz präzise zu beschreiben, sondern auch „with a slangy bravado, to make mocking caricatures out of them at the very moment that they threaten to suffocate her“ (A8). Als Referenzautoren

¹¹⁸ John Wains (vgl. seine Rezension von *The Colossus* betitelt mit Farewell to the World - C5 - im *Spectator* vom 13.1.1961) Gedichtband *Wildtrack* wird kurz abqualifiziert „to loosely written to hold much interest“.

nennt der Rezensent Kipling mit einem Kinderreim für *Daddy* und Audens *A Bride in the Thirties*. Einige wenige Gedichte lesen sich für ihn wie Parodien, trotzdem ist dieses Buch „one of the marvellous volumes of poetry published for a very long time“ (A8).

Differenziert gibt A.E. Dyson in seiner Besprechung „On Sylvia Plath“ eine kurze Übersicht über das poetische Werk Plaths¹¹⁹. Er stellt als Referenzautoren Robert Lowell und Anne Sexton - wie so viele andere Kritiker auch - vor, meint aber, die Gruppenbezeichnung „confessional poetry“ sei noch unzutreffender, als Labels üblicherweise sind. Denn ein Großteil herausragender Dichtung seit den Romantikern, ja seit Shakespeare, hat sich mit dem „deranged mind“ (A9) auseinandergesetzt:

In Sylvia Plath, it is as though the poet finds in personal experience a depth of derangement, but then, in the magnificent sanity of creation, transmutes this into a myth for her age. (A9)

Er bescheinigt Plath eine neue Stimme und meint, dass in Plaths letzten Gedichten wie in den Werken Lowells und Sextons auch die Moderne, wie Kafka¹²⁰ sie gesehen hat, nicht tot ist. (A9)

George Steiner, Sprach- und Literaturwissenschaftler von einigem Einfluss, schreibt in seinem Essay *Dying is an Art* (A11), dass der Zauber dieser Lyrik nicht allein in den Gedichten selbst läge, sondern der Selbstmord von Plath einen

¹¹⁹ Er bespricht schon fünf Jahre zuvor den *Colossus*-Band. (C9)

¹²⁰ Kafka schreibt in einem Brief an Oskar Pollak (zitiert nach Dyson): „The books we need are the kind that act upon us like a misfortune, that make us suffer like the death of someone we love more than ourselves, that make us feel as though we were on the verge of suicide, or lost in a forest remote from all human habitation – a book should serve as the axe for the frozen sea within us.“

Vgl. Kafka, Franz: „Ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns.“ (Brief an Pollak vom 27.1.1904) In: Ders.: *Gesammelte Werke. Briefe 1902-1924*. Hsg. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer 1958. S. 27f

notwendigen Bestandteil davon ausmachen würde. Seit Dylan Thomas' *Death and Entrances* gab es keinen Lyrikband, der einen so intensiven und verstörenden Eindruck auf englische Kritiker und Leser gemacht hat wie *Ariel*. Ihr persönlicher Stil und

the price in private harrowing so obviously paid to achieve the intensity and candour of her principal poems, have taken on their own dramatic authority. (A11)

Das macht es für Steiner schwer, die Gedichte zu beurteilen. Die Vehemenz und Intimität der Verse dienen auch dazu, eine kraftvolle Rhetorik der Wahrhaftigkeit zu konstituieren. Aber wenn sie mehr sein sollen als die Ausstellung von modernem, psychologischem Stress, dann müssen sie - und hier erfolgt ein Auftrag an die künftigen, kundigen Leser - mit Intelligenz und Genauigkeit gelesen werden, denn sie sind „too honest, they have cost too much, to be yielded to myth“ (A11). Er stellt, wie andere Kritiker auch, für die früheren Gedichte einen „Gothic strain“¹²¹ fest, „beneath the surface“, diese Spuren stellen beinahe eine historische Konstante der englischen Lyrik dar und werden in der modernen Dichtung wieder aufgenommen. Dabei ist das modische Element nicht zu verleugnen. Aber Plath ist dabei, ihre eigene Stimme zu finden, wobei als Impulsgeber Wallace Stevens, Emily Dickinson, D.H. Laurence u.a. auszumachen sind. Der neue reife Stil ist schon im letzten Gedicht des *Colossus*-Bandes - *For a Birthday* - zu finden, denn Plath beherrscht ihr Hauptthema, um das sie zukünftig ihre Gedichte baut: „the infirm or rent body, and the imperfect, painful resurrection of the psyche, pulled back, unwilling, to the hypocrisies of health“. (A11) Wiederum wird hier - zumindest in Anklängen - die Sprache pathologisierend eingesetzt, wie dies schon bei Furbank (A1) und Rosenthal (A3) der Fall ist.

¹²¹ Steiner und andere Kritiker, die einen „Gothic strain“ besonders in den frühen Gedichten Plaths feststellen, merken nicht an, dass sie diesen meist ironisch verwendet, meint Charles Newman. In: Ders.: *Candor is the only While*. In: Newman, Charles (Ed.): *The Art of Sylvia Plath*. S. 21-55. Hier: S. 28

Elisabeth Bronfen findet in Steiners Kritik die Konzentration auf die „spezifische Körperhaftigkeit“ der poetischen Themen von Plath, er stellt dabei jedoch nichts anderes als den „verallgemeinerbaren Zustand weiblicher Leiblichkeit fest“¹²²

Steiner findet in Plaths letzten Gedichten:

This brokenness, so sharply feminine and contemporary, is, I think, her principal realization. It is by the graphic expression she gave to it that she will be judged and remembered. Sylvia Plath carries forward, in an intensely womanly and aggravated note, from Robert Lowell's *Life Studies*, a book that obviously had a great impact on her. This new frankness of women about the specific hurts and tangles of their nervous-physiological make-up is as vital to the poetry of Sylvia Plath as it is to the tracts of Simone de Beauvoir or to the novels of Edna O'Brien and Brigid Brophy. (A11)

Parallel zu den genuin weiblichen Themen kulminieren die letzten Gedichte in einen Akt der Identifikation, einer totalen Verbindung mit denen, die gequält und ermordet wurden, wo auch Steiner das lyrische Ich, das zwischen Autor und Text steht, vernachlässigt. Für ihn nimmt „the poet herself“ die jüdische Identität an, wenn sie in *Daddy* die Nazi-Verbrechen anspricht: „It achieves the classic act of generalization, translating a private, obviously intolerable hurt into a code of plain statement, of instantaneously public images which concern us all.“ Er vergleicht das Gedicht mit Picassos Gemälde, das den spanischen Ort Guernica darstellt, nachdem er von den deutschen Nazis zerbombt wurde: „It is the *Guernica* of modern poetry. And it is both histrionic and, in some ways, `arty´. (A11)

Alvarezs Essay im *Times Literary Supplement* betrifft nur zu einem kleinen Teil den *Ariel*-Band von Plath, er stellt eher eine Auseinandersetzung mit der Moderne, eine Positionierung der Gruppe um Lowell dar, ihre Einordnung in einen

¹²² Bronfen, Elisabeth: *Sylvia Plath*. Deutsch von Andrea Paluch und Robert Habeck. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1998. S. 33

romantischen Kontext, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird. Zu *Ariel* stellt er fest, dass, je verzweifelter Plath ist, desto stärker werden ihre Bilder, desto stärker wird „her rhythmical control, varying between a chopped, savage American throw-away, and a weirdly jaunty nursery-rhyme bounce.“

Er merkt ihre „image breeding creativity“ (A10) an, lobt ihr technisches Können. Jetzt ist er der Meinung:

Whether her involvement with suicide (...) was real or imaginary is beside the point so far as her art is concerned. All that matters is that the poetry should make a convincing imaginative reality. (A10)

Diese Feststellung unterscheidet sich von früheren Positionen, die er vertreten hat (C11, A2), wo er Plaths letzte Gedichte und ihren Tod untrennbar verbunden findet.

In den Rezensionen von *Ariel* lassen sich einige wichtige Konstanten festmachen, die die Rezeption des Plathschen Opus in der Folge bestimmen. Bei einem Großteil der Rezensenten findet sich das durchgängige Muster, dass die frühen Gedichte im Licht der kurz vor ihrem Tod entstandenen *Ariel*-Sammlung abgewertet werden. Im Weiteren wird eine pathologisierende Sprache für weibliches Schreiben und ebensolche Befindlichkeiten eingesetzt, die bei der Mehrheit der Rezensenten eine unauflösliche Verbindung von Plaths Lyrik mit ihrem Tod als logische Konsequenz herstellt. Bis zu ihrem Tod wird Plath auch nicht den „confessional poets“ zugezählt, das geschieht erst posthum,¹²³ wobei sie selbst kurz vor ihrem Tod ihr Interesse für Lowells und Sextons poetischen Umgang mit „private and taboo subjects“ (C11) feststellt, was möglicherweise ihre Zuordnung zu den „confessionals“ befördert.

¹²³ Kinzie, Mary: An Informal Check List of Criticism. In: Newman, Charles (Ed.): *The Art of Sylvia Plath*. S. 283 – 304. Hier S. 283

Anhang 5: Verzeichnis des Pressekorpus

Sylvia Plath: Ariel (1965). Sigle A

A0: Hughes, Ted: Sylvia Plath: Ariel. Poetry Book Society Bulletin 44 (Februar 1965)

A1 : Furbank, P.N.: New Poetry. Listener LXXIII (11.3.1965)

A2: Alvarez, Alfred: Poetry in Extremis. London Observer (14.3.1965)

A3: Rosenthal, M.L.: Poets of the Dangerous Way. Spectator CCXIV (19.3.1965)

A4: Hope, Francis: Suffer and Observe. New Statesman LXIX (30.4.1965)

A5: Ross, Alan: Selected Books. London Magazine V (Mai 1965)

A6: Parker, Derek: Ariel, Indeed. Poetry Review LVI (Sommer 1965)

A7: Poems for the Good-Hearted. Times (4.11.1965)

A8: Along the Edge. Time Literary Supplement (25.11.1965)

A9: Dyson, A.E.: On Sylvia Plath. Tri-Quarterly 7 (Herbst 1966)

A10: Alvarez, Alfred: Beyond All This Fiddle. Times Literary Supplement (23.3.1967)¹²⁴

A11: Steiner, George: Dying is an Art. Reporter (1967)¹²⁵

¹²⁴ Alvarez Essay ist Teil des bei Penguin veröffentlichten Buches *Beyond All This Fiddle*.

III.2.3.3 The Bell Jar (2)

1966 erscheint *The Bell Jar*¹²⁶ unter Plaths Namen bei Faber and Faber in England. Interessant ist, dass es in dieser Ausgabe kein Vorwort des Herausgebers gibt, wie dies bei nahezu allen anderen Gedicht- oder Prosabänden der Fall ist. Ted Hughes merkt andernorts¹²⁷ an, dass Plath mehrere Romane begonnen habe, aber nur ein erwähnenswertes Fragment, *Stone Boy with Dolphin*, aus der Zeit vor *The Bell Jar* überdauert habe. Nach diesem ersten - 1963 veröffentlichten - Roman arbeitete sie an einem weiteren mit dem Titel *Double Exposure*, von dem 130 Seiten bereits vorhanden waren. Dieses Manuskript verschwindet angeblich um 1970.

Der Roman erregt vorerst nicht allzu große Aufmerksamkeit. Mir liegen aus der Zeit unmittelbar nach dem Erscheinen nur zwei britische Rezensionen vor, diese sind mit dem Sigle BJP am Ende des Kapitels aufgelistet.

Stephen Walls Sammelrezension unter dem – nicht Plaths Roman betreffenden – Titel *Confessions of Nemo* (BJP1) nimmt Bezug auf die unter einem Pseudonym erschienene Ausgabe von 1963 und lobt die Beschreibung einer geistigen Krise, die in Zusammenbruch und Behandlung mündet. Ihre aufmerksame Schilderung “has the quality of ruthlessness, and here - even more perhaps than in her last

¹²⁵ Steiner, George: Dying Is An Art. In: Newman, Charles (Ed.): *The Art of Sylvia Plath*. S 211-218. Auch Steiners Text erscheint in seinem Buch *Language und Silence* 1967 bei Faber and Faber.

¹²⁶ Plath, Sylvia: *The Bell Jar*. London: Faber and Faber 1966

¹²⁷ Hughes, Ted: Introduction. In: Plath, Sylvia: *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. London: Faber and Faber 1977. S. 11-13. Hier: S. 11

poems – imagery and rhetoric is disciplined by an unwinking intelligence” (BJP1). Bei dieser Kurzkritik kommt es zu keinen Kurzschlüssen auf Biographie oder Selbstmord, sie erfolgt werkimmanent.

Die zweite Sammelbesprechung stammt von Robert Taubman, der den Roman schon 1963 unter dem Titel *Anti-heroes*, ebenfalls im *New Statesman*, besprochen hat (BJL1). Dieser Roman ist für Taubman „an ingeniously written but unconvincing account of the tragedy of a mental breakdown; and it now suffers in comparison with her poems (BJP2). Nicht nur dieser Umstand ist für ihn verstörend, sondern auch, dass die Übergänge zwischen „funny and terrifying“, zwischen Nervenzusammenbruch und Normalität so unmerklich sind. Aber Plaths Stil - so „clever, wry and in its way gallant“ - scheint für viele Schriftsteller der einzig richtige zu sein, obwohl Taubman selbst den Mangel an Perspektive schrecklich findet (BJP2). Mit diesen Hinweisen entlässt Taubman Buch und potentielle LeserInnen.

Deutlich wird erstens, dass das Echo auf diesen Roman anfangs nicht sehr groß ist, zweitens, dass der Roman mit Plaths *Ariel* - Gedichten verglichen wird, was zu ungunsten des ersteren ausfällt, und drittens, dass die beiden ersten Rezensenten (BJP1, BJP2) keine autobiographischen Hinweise geben und bei ihren Besprechungen eher werkimmanent vorgehen. Das mag verschiedene Gründe haben, zum Beispiel den, dass die Kritiker auf eine bestimmte Gattung, hier auf Prosa, spezialisiert sind. Dennoch erstaunt die sachliche Kurzbesprechung der beiden Erstrezensenten, vor allem dann, wenn man die Rezensionen bzw. Reaktionen auf das Erscheinen dieses Romans in Amerika und im deutschen Sprachraum vergleicht.

Anhang 6: Verzeichnis des Pressekorpus

Sylvia Plath: *The Bell Jar* (1966). Sigle BJP

BJP1: Wall, Stephen: The Confessions of Nemo. Other New Novels. Observer (11.9.1966)

BJP2: Taubman, Robert: Uncles' War. New Statesman (16.9.1966)

III.2.3.4 The Colossus (3)¹²⁸

Anlässlich der zweiten Auflage des *Colossus*-Bandes 1967, diesmal beim renommierten Verlag Faber and Faber¹²⁹, erscheinen einige weitere Kritiken.

Die Übertitel der beiden ersten Sammelrezensionen beziehen sich nicht auf den besprochenen Gedichtband. Das Times Literary Supplement (C12) geht nur ganz kurz darauf ein, dass man in diesem Gedichtband schon die „rich image-creating energy“ ausmachen kann, jedoch - wie schon allzu oft angemerkt - ist es noch nicht ganz ihre eigene Stimme, Anklänge an Roethke und Ransom lassen sich ausmachen. Und - als kurzer Hinweis, dass auch dieser Autor der klassischen Rezeptionshaltung nach Plaths Tod nicht entgeht - „it is not yet pushing itself over the edge“ (C12). Julian Symons vergleicht die Neuauflage des Gedichtsbandes unverzüglich mit den Gedichten der *Ariel*-Sammlung, es gibt nur Hinweise auf den „raw genius“, der sich in letzteren zeigt (C13).

Als Einzelbesprechung findet sich M. L. Rosenthals *Metamorphosis of a book* im *Spectator* (C14). Plaths Gedichtsammlung wird als viel versprechend wahrgenommen, trotz der „general impression of academic precisionism.“ Weitere

¹²⁸ Plath, Sylvia: The Colossus. London: Faber and Faber 1967

¹²⁹ Von diesem Titel, der 1967 beim renommierten englischen Verlag Faber and Faber in einer zweiten Auflage von 3.000 Exemplaren erscheint, werden 1968 weitere 2.500, 1971 2.500 Exemplare neu aufgelegt. 1972 erscheint eine Taschenbuchausgabe in einer ersten Auflage von 8.000 Stück. Bis 1980 werden successive weitere 45.000 Stück gedruckt. Für ein Erstlingswerk, besonders einen Gedichtband, bewegen sich die Auflagezahlen in einer erstaunlichen Größenordnung.

Kritikpunkte findet Rosenthal darin, dass er „craft-centered“ und „a little bit derivative“ auf den Leser wirkt. Aber nach Selbstmord und Erscheinung der letzten Gedichte im Observer (E1), die 1965 im *Ariel*-Band gesammelt werden, wird die Erinnerung an das erste Buch ausgelöscht. Er meint ebenfalls, dass die Entfernung von zehn Gedichten für die amerikanische Ausgabe dem *Colossus*-Band gut getan hätte. Aber jetzt, nach der englischen Neuauflage, in Kenntnis der in der Zeit vor Plaths Tod entstandenen Gedichte, wird *The Colossus* für Rosenthal „an entirely different organism“ (C14). Im Licht der *Ariel*-Gedichte gewinnt auch der erste Band - *The Colossus* - an Bedeutung:

After one has experienced *Ariel*, the poet's death-obsessions and its deep link with her fear of yielding to the impersonal processes of her body stand out in *The Colossus* with morbid emphasis. The way in which many of the poems are haunted by images of cold terror, (..) and the theme of suicide is seen to be more pervasive than it was first evident. (C14)

Resümierend lassen sich am Gedichtband *The Colossus* die Veränderungen der Rezeption im Laufe der Zeit anschaulich darstellen. Findet die erste Rezeption im Jahr 1960 noch im Zeichen werkimmanenter Kriterien statt, so ändert sich dies unmittelbar nach dem Tod der Dichterin, denn das gesamte Werk wird jetzt entlang der Perspektive der Autorin festgelegt. Auffallend ist, dass alle mir vorliegenden Rezensionen von Autoren stammen. Das bedeutet, die literarische Deutungshoheit liegt - zu dieser Zeit in England - fest in männlichen Schriftstellerhänden.

Schon der erste Lyrikband Plaths erfährt einiges Lob, in ihr wird eine neue - amerikanische - poetische weibliche Stimme erkannt. In dieser lassen sich noch Spuren bekannter Referenzautoren festmachen, dabei werden Ransom, Stevens, Moore, Hughes und Roethke genannt.

In der zweiten Rezeptionsphase 1963, nach Plaths Tod, erscheint ein ausführlicher Text von Alfred Alvarez, der als Nachruf konzipiert ist und daher

auch die verstorbene Schriftstellerin selbst zu Wort kommen lässt. Diese weist selbst auf Lowell und Sexton hin, für die sie einen neuen Weg, den die amerikanische Lyrik der Gegenwart nimmt, konstatiert, der Persönliches und Tabuisiertes erkundet und für ihr eigenes Schreiben neue Freiheiten eröffnet. Auch als Folge dieser Aussage wird Plath den „confessional poets“ zugezählt, als Referenzautoren zu den schon vorher genannten finden sich Lowell und Sexton. Alvarez ist der erste Kritiker, der Werk und Tod untrennbar verbindet. Von diesem Zeitpunkt an wird Plaths Werk - vorerst im Kontext eines neuen Stils, der „confession“ - autobiographisch gelesen und interpretiert, damit Werk und Person der Dichterin aufs engste verbunden.

Anhang 7: Verzeichnis des Pressekorpus

Sylvia Plath: *The Colossus* (1967): Sigle C

C 12: Chained To the Parish Pump. Times Literary Supplement (16.3.1967)

C 13: Symons, Julian: The Old Enemies. New Statesman LXIII (7.4.1967)

C 14: Rosenthal, M.L.: Metamorphosis of a Book. Spectator CCXVIII (21.4.1967)

III.2.4 Dritte Rezeptionsphase in England: ab 1968

In der dritten Rezeptionsphase kommt es zu den ersten umfangreicheren Übersetzungen, vor allem *The Bell Jar* wird schon 1968 ins Deutsche und Italienische übertragen, drei Jahre bevor die amerikanische Ausgabe publiziert wird, denn Plaths Mutter, Aurelia Schober-Plath, verhindert diese Publikation in

Amerika sechs Jahre lang. Erweitert wird diese Ausgabe durch Federzeichnungen von Plath und einem biographischen Nachwort von Lois Ames¹³⁰, wo einiges über Plaths Privatleben preisgegeben wird, was die autobiographische Lesart dieses Werks begünstigt¹³¹ und die Rezeption in diese Richtung lenkt.

III.2.4.1 Krankschreibung: Schizoid Poetry

Schon vorher kommt es länderübergreifend, aber besonders im amerikanischen Raum zu einer Fülle von unterschiedlichen und oft kruden Interpretationen von Werk und Person der Autorin in Verbindung mit deren Biographie.

Ein Beispiel dieser eher fragwürdigen Interpretationen ist die ausführliche Besprechung von David Holbrook¹³² als Reaktion auf Alvarez' Ansichten zur zeitgenössischen Dichtung. Holbrook sieht im Spiegel ein wiederkehrendes Symbol im Werk der modernen Dichterin Plath, in der er „the clear example of a schizoid writer“ findet, deren Werk ihre fehlende Identität ersetzen soll, wie er findet. Aber nicht nur Plath hat dieses Problem, es ist ebenso eines der modernen Literatur, denn die „predominant literature of the modern world is schizoid“. Sie drückt existentielle Ängste, oder - wie R.D. Laing es in *The Divided Self* bezeichnet - „ontological insecurity“ aus. Das wird auch im Werk von Plath überdeutlich, das einerseits existentielle Probleme anspricht, andererseits in Teilen „insane“ ist. Holbrook kritisiert Alvarez, weil dieser findet, dass „schizoide“ Dichtung gute Dichtung sei und vice versa. Er grenzt sich gegen die von Alvarez,

¹³⁰ Ames, Lois: Notes towards a biography. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. S. 155-173

¹³¹ Bronfen: Sylvia Plath. S. 38

¹³² Holbrook, David: Arts in Society. The 200-Inch Distorting Mirror. New Society (11.7.1968) S. 57 f. Hier befindet sich Holbrook im Grenzbereich zwischen reproduzierender und produktiver Rezeption.

Laing und anderen vertretenen Ansichten über moderne Dichtung ab, insbesondere was Alvarez' Bewunderung für Plaths Schreiben betrifft. Diese fordert eine selbstlose „mirror-role“ von uns ein, stellt Holbrook fest, und wir Leser(Innen) fühlen uns verpflichtet, sie - als Zerrspiegel - einzunehmen:

If this involves us in entering into her own distorted view of existence, never mind. We will bravely become the schizoid's 200-inch astronomical reflector.¹³³

Den Versuch einer Wissenschaftlerin, Plath als Feministin darzustellen, wehrt Holbrook ab, indem er unverhohlen misogyn feststellt:

At a National Poetry Festival Germaine Greer claimed that Sylvia Plath was the most 'arrogantly feminine' poetess who ever wrote. A phenomenological analysis suggests that, while knowing well outwardly that she was a woman, Sylvia Plath could scarcely find within herself anything that was feminine at all. She is, perhaps, the most masculine poetess who ever wrote, yet, since masculinity requires the inclusion of the anima, she is not that either: she is sadly pseudo-male, like many of her cultists.¹³⁴

III.2.4.2 Positionierung: The Cambridge Collection

1969 wird eine Sammlung von 43 Gedichten, *Two Lovers and a Beachcomber* betitelt, die Plath im Rahmen eines Seminars 1957 erstellte, in der English Faculty Library aufgefunden, von denen einige noch nie veröffentlicht worden sind. Aus diesem Anlass erscheint in der *Cambridge Review* eine breit angelegte kritische Würdigung von Plaths Dichtung, zu der Alfred Alvarez, George Steiner, David Holbrook und Eric Homberger als Beiträger eingeladen werden.

¹³³ Ebda.

¹³⁴ Holbrook, David: Sylvia Plath. Poetry and Existence. London: Athlone Press 1976. S 179. Vgl. Auch: Susan Bassnett: Woman Writers. Sylvia Plath. Houndmills, London: Macmillan 1987. Bei Holbrook findet in diesem Fall wiederum eine produktive Rezeption statt.

Holbrook meint in seinem Aufsatz mit dem Titel *Sylvia Plath and the Problem of Violence in Art*¹³⁵, dass Plath unfähig ist, „to break out of the death circuit of this ambivalent confusion of birth with death“ und wenn man sich darauf einlässt, könnte man daraus falsche Schlüsse ziehen, „as that of the existentialist belief that ‘there is a kind of personality that only fulfils itself in death’, derived from Heidegger.“ Immer wieder kommt er auf Alvarez zurück und kritisiert ihn, jedoch etwas moderater als im Text *The 200-Inch Distorting Mirror*. Über die neuen Gedichte von Plath erfährt man nichts. Aber er versucht, wie in seinem früheren Text auch, Plath als kranke, schizoide Dichterin im literarischen Feld zu situieren:

Her case shows that the problem of responding to the schizoid artist is very complex. We need to learn what we can from schizoid writers, without rejecting them on the one hand, and yet not falling in love with their schizoid ethos on the other.¹³⁶

Eric Homberger führt Plath selbst als Opfer einer Entfremdung von der sie umgebenden Welt ein, die auf ein traumatisches Kindheitserlebnis, die Geburt ihres jüngeren Bruders, zurückgeht. Diese habe für sie eine Art Vertreibung aus dem Paradies bedeutet, dabei zitiert er Plaths Aussage darüber auch in seiner Überschrift *I am I*:

As from a star I saw, coldly and soberly, the separateness of everything. I felt the wall on my skin: I am I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of the world was over.¹³⁷

Homberger findet als Hauptthema von *The Colossus* das Überleben in einer ungastlichen Realität, wo die Natur eine Bedrohung darstellt. Er stellt fest, dass im Zentrum von Plaths frühen Werken “there is a blankness, in the ‘factness’ of

¹³⁵ Holbrook, David: Sylvia Plath and the Problem of Violence in Art. Cambridge Review (7.2.1969)

¹³⁶ Ebda.

¹³⁷ Homberger, Eric: I am I. Cambridge Review (7.2.1969)

things, and she fears its consuming energy and also of being swallowed up in the 'total neutrality'". In den *Ariel*-Gedichten dreht sich diese Furcht um, und sie wünscht sich die perfekte Balance zwischen Leere und Gleichgewicht. Diese Ansicht versucht Homberger mit Hilfe von Plaths Gedichten zu verdeutlichen.

Alvarez findet in den Gedichten der *Cambridge Collection*¹³⁸ Hinweise in Richtung *Colossus*-Gedichte, wie diese als erster Schritt Richtung *Ariel* zu sehen ist. Schon in den beiden frühen Gedichtsammlungen findet man „the technical skill and fizzling verbal energy“ als Vorstufe zu der späteren „authentic simplicity“. Bei den zu besprechenden Gedichten „the diction is rich but self-conscious, the movement dandified, the landscape all on the surface“. Das trifft nicht nur auf sie, sondern auf die gesamte zeitgenössische amerikanische Lyrik der 1950er Jahre zu, diese waren „a period of high style, of cadenced, slightly mandarin verse“, meisterhaft vertreten durch Wallace Stevens. Im weniger ambitionierten England bestimmt *The Movement* das poetische Geschehen. Plath versucht offenbar, ihre Prüfer in Cambridge zu überzeugen, dass sie diesen Stil ebenfalls beherrscht, findet aber erst später zu ihrer unverwechselbaren Sprache. In diesem Text finden sich keine Hinweise auf Verknüpfung von Werk und Biographie, Alvarez hält sich eng an die Gedichttexte.

George Steiner versucht unter dem Titel *In Extremis* Plaths Gedichten beizukommen, wobei er sich mit den in Cambridge aufgefunden Gedichten nur kurz im Hinblick auf Referenzautoren wie Empson, Yeats, Hughes, Ransom, Stevens und Poe beschäftigt. Interessanter sind für ihn ihre allerletzten Gedichte, rückblickend stellt er einen „act of extremity, personal and formal“ fest und versucht, den Zustand von Dichter und Sprache nach Moderne und Krieg zu rekonstruieren. Er bezweifelt, ob Plath wohl Adornos Diktum „no poetry after

¹³⁸ Alvarez, Alfred: Sylvia Plath: The Cambridge Collection. Cambridge Review (7.2.1969)

Auschwitz“¹³⁹ bekannt und die europäische Sprachkrise, in ihrer Beschädigung durch politischen Terror und Massenmord, bewusst gewesen sei. Obwohl Steiner feststellt, dass ihn die privaten Probleme nicht berühren, die den Anstoß zu diesem „black piece of mimicry“ gegeben haben:

But without this assumption of a doomed persona, the final poems, the work through which Sylvia Plath now matters, could not have been done.¹⁴⁰

Ihr Erfolg war unglaublich, und neben ihnen können nur einige Gedichte Zbigniew Herberts und Paul Celans *Todesfuge* bestehen. Trotzdem gesteht Steiner ein, dass er selbst nicht ganz sicher sei, was er von der Zumutung der Verbindung von desaströsem Privatleben mit Auschwitz halten soll. Denn auch für ihn geht es darum, wo er Plath im literarischen Feld sehen möchte:

Will Sylvia Plath come to occupy a place, say, after Lowell and well ahead of W. D. Snodgrass or Anne Sexton in the recent movement of ‘confessional’ poetry? Of poetry motivated by the peculiarly public conventions of contemporary American neurosis and domestic drama? Or will *Ariel*, and notably the Ten Poems¹⁴¹ move into a more durable context as among the few valid responses of language and imagination to the root disaster of this age?¹⁴²

¹³⁹ Das Zitat lautet: „Kulturkritik findet sich der letzten Stufe der Dialektik von Kultur und Barbarei gegenüber: nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch, und das frißt auch die Erkenntnis an, die ausspricht, warum es unmöglich ward, heute Gedichte zu schreiben“. Theodor W. Adorno: *Kulturkritik und Gesellschaft* (1951). In: Ders. *Gesammelte Schriften* (Bd. 10.1). Hsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 11-30. Hier: S. 30

¹⁴⁰ Steiner, George: In *Extremis*. Cambridge Review (7.2.1969)

¹⁴¹ Hughes, Ted: *Encounter XXI* (10/1963). Zusätzlich zu einer biographischen Notiz wurden zehn Gedichte Plaths den LeserInnen zugänglich gemacht.

¹⁴² Steiner, George: In *Extremis*. Cambridge Review (7.2.1969)

III.2.4.3 Produktive Rezeption bei Alfred Alvarez

Im *Observer* erscheint im November 1971 ein Vorabdruck von Alfred Alvarez Roman *The Savage God*¹⁴³ unter der Überschrift *Sylvia Plath. The Road to Suicide*¹⁴⁴, eine Einführung in eine groß angelegte Studie über Selbstmord. Seine Theorie, die er - im Rahmen von kunsttheoretischen Analysen¹⁴⁵ - vorstellt:

One of the most remarkable features of the arts in this century has been the sudden, sharp rise in the casualty rate among the artists.¹⁴⁶

Alvarez vertritt die Meinung, wie schon oben (A10) ausgeführt, dass der totale Zusammenbruch von traditionellen Strukturen im 20. Jahrhundert dazu führt, dass ein Künstler, der sich nicht persönlich exponiert, keine progressive, den Schrecken der Zeit gemäße Kunst machen kann. Derjenige jedoch, der diese extremen Positionen vertritt, geht ein großes Risiko ein, nämlich in Unglück, Wahnsinn oder Selbstmord zu landen.

Sein Werk ist in drei Hauptkapitel geteilt, von denen jedes einen unterschiedlichen Zugang zu diesem Thema bietet. Das Einführungskapitel besteht aus einer persönlichen Erinnerung an Sylvia Plath, der Endteil aus der Beschreibung eines eigenen Selbstmordversuchs des Autors. Zwischen diesen beiden autobiographischen Teilen liegt eine Abhandlung über Selbstmord in historischer und literarischer Sicht. Dabei stellt er seine Ansichten über moderne Dichtung und „extremist poetry“ vor, nämlich dass viele Künstler - wie man bei Plath sieht - in

¹⁴³ Alvarez, Alfred: *The Savage God. A Study of Suicide*. Weidenfeld and Nicolson 1971

¹⁴⁴ Alvarez, Alfred: *Sylvia Plath. The Road to Suicide*. *Observer Review* (14.11.1971)

¹⁴⁵ Teile davon finden sich schon in seinem Essay *Beyond All This Fiddle* enthalten (A10).

¹⁴⁶ Alvarez, zitiert nach TLS. *At the end of the line*. *Times Literary Supplement* (26.11.1971)

der Moderne gefährdet sind, „the better the artist the more vulnerable he seems to be“:

In a sense the whole twentieth century art has been dedicated to the service of this earthbound Savage God who like the rest of his kind has thrived on blood sacrifice. As with modern warfare, enormous sophistication of theory and technique has gone into producing an art which is more extreme, more violent and, finally more self-destructive than ever before.¹⁴⁷

Über diese Thesen ließe sich trefflich streiten, aber für Plaths Nachlassverwalter Ted Hughes geht die Beschäftigung mit Plath in persönlicher und künstlerischer Hinsicht zu weit. Besonders die als persönliche Erinnerung an Sylvia Plath angelegte Einleitungssequenz erregt sein Ärgernis, die im *Observer* in Fortsetzungen veröffentlicht werden soll und deren erster Teil bereits erschienen ist, auch weil er vor der Drucklegung - obwohl mit Alvarez gut bekannt - nicht um Authorisierung gebeten wurde. Es entspinnt sich eine heftige Kontroverse, die über Leserbriefe in *Observer*, *London Times* und *Times Literary Supplement* ausgetragen wird, in der Hughes angreift¹⁴⁸ und Alvarez sich verteidigen muss:

I did not consult Mr. Hughes for a simple reason: I was not writing a memoir of him: I was writing about Sylvia Plath as a person I think, a genius in her own right. I was also writing about the girl as I knew her during a period in which she was living mostly on her own. I make it clear that she came to me with her work in the autumn of 1962, (...) because she felt I understood what she was trying to do in her poems and sympathized with it.¹⁴⁹

¹⁴⁷ Ebda.

¹⁴⁸ Commentary. *Times Literary Supplement* (19.11.1971). Vgl. auch: *The Times Diary*. Sylvia Plath memoir dropped. *London Times* (19.11.1971)

¹⁴⁹ Commentary. *Times Literary Supplement* (26.11.1971)

Aufgrund von Hughes Beschwerdebrief beendet der *Observer* den weiteren Abdruck, soweit er Plath betrifft¹⁵⁰.

III.2.4.4 Überschreibung: Ted Hughes als Herausgeber

Ted Hughes ist als Herausgeber mit verantwortlich für die Rezeption des Plathschen Werks. Nicht nur in Bezug auf teilweise fragwürdige editorische Praktiken, sondern auch als Hinweisgeber durch Vorworte oder Beiträge in Zeitschriften oder Zeitungen. Der Grund für seine massive Ablehnung des Textes von Alvarez, in dem allzu Privates, wie die Eheprobleme bzw. Trennung von Plath und Hughes kein Thema sind, mag auch darin bestehen, dass Alvarez einige Wochen vorher im *Observer*¹⁵¹ anlässlich der Veröffentlichung der schmalen Gedichtbände Plaths, nämlich *Crossing the Water* und *Winter Trees*, die editorischen Usancen Ted Hughes' kritisiert und ihm, bzw. dem Verlag Faber and Faber, finanzielle Interessen unterstellt, „for bringing out two books where one would do“. Außerdem stellt er fest, dass aufgrund des wachsenden Plath-Kults die Versuchung groß sei

to make the stuff last, with a new volume every few years: first, perhaps, her Juvenilia (...), then the recently discovered poems she submitted for her Cambridge Tripos; then the prose - the short stories, BBC talks and even, perhaps, the novel she was working on when she died. It could go on for years.¹⁵²

¹⁵⁰ Editor (Astor, David); Hughes, Ted; Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. *Observer* (21.11.1971). (Kurznotizen)

¹⁵¹ Alvarez, Alfred: Publish and be damned. *Observer* (3.10.1971)

¹⁵² Ebda.

Hughes fühlt sich angegriffen und reagiert mit einer Gegenrede im *Observer*¹⁵³, darin gibt er zu, dass er Plaths Werke so zu veröffentlichen trachtet, dass sie für die Familie möglichst viel Profit abwerfen. Außerdem rechtfertigt er seine Publikationstätigkeit insofern, als er versucht habe, ihre besten Werke so zu veröffentlichen, dass sie die größtmögliche Wirkung auf die LeserInnen entfalten könne. An der Glaubwürdigkeit dieser Aussage darf gezweifelt werden, denn die fragwürdigen Veränderungen an den schon gereiht vorliegenden *Ariel*- Gedichten, wo willkürlich umgestellt und neu ausgewählt wurde, und zwar aus persönlichen Gründen, wie er in dieser Verteidigungsrede zugibt, sprechen für sich.

Noch deutlicher und wirksamer werden Hughes editorische Eingriffe bei den Tagebüchern¹⁵⁴, wie Arno Dusini und andere¹⁵⁵ nachweisen. Dusini stellt - zu Recht - kritisch fest, dass die Namensnennung der Autorin nicht „die Integrität ihrer Aufzeichnungen“ garantiert, denn die „Stimme dieser Tagebücher erweist sich als in vielfacher Weise verstellt“¹⁵⁶. Dafür nennt er sieben „Instanzen der Verstellung“, die unter dem Hinweis „editorischer `Korrektheit` ihren Gegenstand tatsächlich massiven Korrekturen unterwerfen“. Dies geschieht durch kommentierende Fußnoten, heterographe Zwischentexte, Voranstellung dreier Textstellen, die die „Funktion eines geklitterten Mottos“ für den Text bilden, dem Vorwort des Schriftstellerehemanns und dem diesen vorangestellten Paratext *Editor's Note* von Frances McCullough¹⁵⁷. In der deutschsprachigen Ausgabe¹⁵⁸

¹⁵³ Hughes, Ted: Publishing Sylvia Plath. *Observer* (21.11.1971). Auch in: Hughes, Ted: *Wie Dichtung entsteht. Essays*. Deutsch von Jutta Kaußen, Wolfgang Kaußen und Claas Kазzer. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2001. S. 120-128

¹⁵⁴ *The Journals of Sylvia Plath*. Ed. Frances McCullough. New York. Ballantine Books 1988

¹⁵⁵ Malcolm, Janet: *Die schweigsame Frau. Die Biographien der Sylvia Plath*. Deutsch von Susanne F. Levin. Hamburg: Kellner 1994. S. 9 ff. und Bronfen, Elisabeth: *Sylvia Plath*. S. 63-110

¹⁵⁶ Dusini, Arno: *Die offene Wunde Tagebuch: Gendertheoretische Anmerkungen anhand der Tagebücher von Sylvia Plath.* In: Hof, Renate; Rohr, Susanne (Hsg.): *Inszenierte Erfahrung: Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008. (= Stauffenburg-Colloquium, Bd. 64). S. 35-38. Hier: S. 32

¹⁵⁷ Ebda. 32 ff.

geht diesen noch eine Anmerkung der Übersetzerin Alissa Walser voraus. Mit den dadurch in eine bestimmte Richtung gelenkten Hinweisen wird nicht nur in den Text selbst, sondern „über den Text ins Leben“ der Verfasserin des Textes eingegriffen.¹⁵⁹

Besonders bedeutsam sind die Anmerkungen im Vorwort zum Tagebuch, denn Hughes versucht den LeserInnen zu verdeutlichen, dass Plaths „real self“ unter vielen Masken, die sie privat und als Autorin trägt, versteckt ist, erst in den letzten Monaten ihres Lebens auftaucht und in den *Ariel*-Gedichten und im Tagebuch seine eigenständige Sprache findet:

Ariel and the associated later poems give us the voice of that self. They are the proof that it arrived. All her other writings, except these journals, are the waste products of its gestation.¹⁶⁰

Trotz dieser Beteuerungen, dass die Tagebücher ihre Autobiographie seien, wo sie „fought her way through the unmaking and remaking of herself“, merkt Hughes wie nebenbei an, dass weitere zwei Notzizbücher „survived for a while“. Das eine mit den Aufzeichnungen aus der letzten Zeit vor ihrem Tod vernichtet er - obwohl es die produktive Zeit der *Ariel* Gedichte beleuchten würde - um die Gefühle seiner Kinder zu schonen, das zweite verschwindet¹⁶¹.

¹⁵⁸ Sylvia Plath. Die Tagebücher. Hsg. Frances McCullough. Deutsch von Alissa Walser. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1997

¹⁵⁹ Dusini, Arno: Die offene Wunde Tagebuch. S. 37

¹⁶⁰ Hughes, Ted: Foreword. S. XIV. In: McCullough, Frances (Ed.): The Journals of Sylvia Plath.

¹⁶¹ Ebda.

Produktive Rezeption findet bei Ted Hughes vor allem in seinen 1998 erschienenen *Birthday Letters*¹⁶², die in der deutschen Ausgabe mit der Rezension aus dem Bücherjournal des NDR beworben werden:

Nach 35 Jahren hat nun Ted Hughes sein Schweigen über die Zeit mit Sylvia Plath gebrochen. Seine neuen Gedichte *Birthday Letters* gelten in England und Amerika als literarische Sensation. Sie sind das poetische Testament einer verlorenen Liebe.

III.2.5 Poetry of Departures

Erstmals wird bei den Rezensionen der *Ariel*-Sammlung überdeutlich, dass es neben der ästhetischen Bewertung des Werkes von Plath auch um die Festlegung bestimmter Rezensentenpositionen geht. Es stehen einander vor allem zwei einflussreiche Kritikerpersönlichkeiten gegenüber, Alvarez und Rosenthal. Der Brite Alvarez ist neben seiner Tätigkeit als Autor, Rezensent und bis 1966 als „poetry editor“ für den Observer auch als Herausgeber und Förderer moderner Dichtung bekannt. Die zweite Persönlichkeit, der Amerikaner M. L. Rosenthal, ist als Literaturwissenschaftler, Herausgeber von Gedichtanthologien und Kritiker auch in England geschätzt.

III.2.5.1 Confessional Poetry

Rosenthal ist der erste, der für die Dichtung Lowells den Begriff „confession“ verwendet. Das heißt, er setzt Lowell 1959 - und mit diesem, erst nach ihrem Tod, auch Plath - in einen aus der Tradition ableitbaren Kontext, den der Bekenntnisse,

¹⁶² Hughes, Ted: *Birthday Letters*. London: Faber and Faber 1998. Im gleichen Jahr erscheint die deutschsprachige Ausgabe unter Beibehaltung des englischen Titels. Deutsch von Andrea Paluch und Robert Habeck.

die, von Augustinus ausgehend, einen Höhepunkt in der Romantik erreichen, wie Rousseaus posthum erschienene *Les Confessions* oder Thomas de Quinceys *Confessions of an English Opium-Eater* zeigen.

Dieser subjektive Weg, die öffentliche Beichte sozusagen, wird von Robert Lowell in den *Life Studies* neu formuliert und für die Moderne literaturfähig gemacht. Dies fordert die "kritische Öffentlichkeit nachgerade auf, in (auto-)biographischen Zeugnissen und Dokumenten den Schlüssel für erklärende Referenznetze zu suchen."¹⁶³

Die Kennzeichen der Bekenntnislyrik sind extreme Subjektivität, Emotionalität, Verarbeitung von Autobiographischem. Sie brechen - angeblich - mit dem „Konzept des `Dichters und Denkers´ als Gewissen der Nation“, was sich so bei genauerer Betrachtung der Gedichttexte nicht darstellt. Außerdem sollen sie „in Ritualen freudianisch-säkularisierter Beichte die dunklen Seiten ihrer historischen Existenz“¹⁶⁴ enthüllen. Oder, wie Gudrun Grabher differenzierter charakterisiert:

Eine offene, analytische, fast exhibitionistische, gnadenlose, radikale und obsessive Selbstdarstellung ist die Thematik der Confessional Poets. Sie setzen sich mit ihrer Vergangenheit, der Zwiespältigkeit ihrer eigenen Person, der Unfähigkeit, Konflikte zu lösen, mit Selbst-Erkenntnis, Selbst-Konstitutionierung auseinander, sie erörtern und verarbeiten traumatische Erlebnisse und versuchen ihre Umwelt zu dechiffrieren. Es geht hauptsächlich und vor allem, ja fast ausschließlich um das Selbst, und zwar um das Selbst in psychischer `Grenzbefindlichkeit´.¹⁶⁵

¹⁶³ Jens, Walter (Hsg): Kindlers Neues Literaturlexikon. Band 13. München: Kindler 1988. S. 361

¹⁶⁴ Ebda.

¹⁶⁵ Grabherr, Gudrun: Das lyrische Du: Du-Vergessenheit und Möglichkeiten der Du-Bestimmung in der amerikanischen Dichtung. Heidelberg: Winter 1989 (= Anglistische Forschungen; H. 202). S. 75

Diese Kriterien treffen zwar auf Robert Lowell zu, der immer wieder als *der* große Dichter seiner Zeit bezeichnet wird, jedoch in seiner Dichtung setzt er bekennend sein „literal self“ in den Mittelpunkt und „thereby brought the familiar themes of a betrayed civilisation and alienated psyche into startling new focus“, wie Rosenthal meint (A3). Doch Lowell verlässt nach den *Life Studies*, im Gegensatz zu Plath, rechtzeitig den gefährlichen Weg und orientiert sich stärker am Mainstream.

Bei Plath dagegen gibt es das alte romantische Missverständnis, dass „motive and art“ oder das Reale mit dem Idealen verwechselt wird. Bezüglich ihrer technischen Ressourcen und ihrer Fähigkeit, eine kritisch distanzierte Außenperspektive einzunehmen, ist Plath Lowells Kunst nicht gewachsen (A3). Dabei wird von Rosenthal eine Linie von Plaths traumatischer Biographie zu Bekenntnislyrik gezogen, Werk und Biographie werden für immer verbunden.

Obwohl Plath für ihre Gedichte Autonomie beansprucht¹⁶⁶, wird auch sie von der Literaturkritik und Literaturwissenschaft neben Robert Lowell, John Berryman und Anne Sexton als Vertreterin dieser Richtung mehr oder weniger festgelegt. Plath selbst weist – von Alvarez zitiert – darauf hin, dass mit Robert Lowells *Life Studies* ein neuer Durchbruch erfolgte:

Robert Lowell's poems about his experiences in a mental hospital, for example, interest me very much. These peculiar private and taboo subjects I feel have been explored in recent American poetry.¹⁶⁷

Wie weiter von Plath ausgeführt wird, ist nicht nur Lowell auf diesem Weg, sondern vor allem Anne Sexton, die ihre Erfahrungen als Frau einbringt. Ihre

¹⁶⁶ Ebda. S. 77

¹⁶⁷ Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. In: Newman, Charles (Ed.): *The Art of Sylvia Plath*. S. 62

Gedichte sind „craftsmanslike“, trotzdem haben sie “a kind of emotional and psychological depth which I think is something perhaps quite new and exiting”.¹⁶⁸

Für Rosenthal ist Plath dennoch, wie er deutlich macht, eine zwar begabte, aber in jeder Weise hinter Lowell zurückstehende Literatin, denn Lowell kann aufgrund seiner exzellenten künstlerischen Fähigkeiten, was Plath nicht kann, ihm ist es möglich, „to transcend the hysteria“, die hinter den *Life Studies* steht. Deutlich wird, dass für Rosenthal nur Robert Lowell der Dichter ist, der für diese revolutionäre Leistung als überragende Figur, zumindest im Subfeld der Poesie, zu gelten hat. Diesem Kritiker gelingt es, als Namensgeber für eine neue Gruppierung von AutorInnen zu fungieren und diese als „confessional poets“ im literarischen Feld zu platzieren.

III.2.5.2 Extremist Poetry

Der Rückgriff auf die Romantik wird bei Alvarez ebenfalls thematisiert. In seinem weit ausholenden Essay *Beyond All This Fiddle* (A10) zeichnet er sein Bild der ästhetischen Moderne. Ironisch empfindet er die Allgegenwärtigkeit des optimistischen Gefühls, dass „a specifically Modernist style was emerging“, der mit den Traditionen und alten Konventionen brechen würde. Eliot oder Pound sind die Vorreiter, aber in England steht gegen Ende der 50er Jahre die Dichtung mehr oder weniger an dem Punkt, wo die Modernen sie 1914 verlassen haben.¹⁶⁹ Auch in Amerika, wo die meisten Modernisten herkommen, verfallen die Autoren in Nostalgie und beleben, wie Alvarez meint, statt sich auf traditionelle Formen zu besinnen, traditionelle Experimente. Das Scheitern der Moderne hat für ihn zwei Gründe. Erstens ist der Geist, der jede genuin neue Bewegung antreibt, eine

¹⁶⁸ Ebda. S. 62

¹⁶⁹ In diesem Punkt stimmt er dem britischen Literaturwissenschaftler Terry Eagleton überein.

Revolution der Akademia, nicht einer des Marktes. In den 50ern ist der akzeptierte akademische Stil die „Pound-Eliot-Wallace Stevens“ Richtung, abgelöst dann durch den „Pound-Williams-cummings“-Weg. Nur diese Anpassung an den Markt garantiert einem jungen mittellosen Dichter ein komfortables Auskommen. Der zweite Grund, der einen neuen Stil verhindert, ist implizit im ersten zu finden, nämlich „the deeply aesthetic attitude of these writers towards the least flicker of their sensibilities“. Das führt im Weiteren dazu, dass es keinen Stil mehr gibt, sondern nur mehr „fashions, idiosyncrasies, group mannerisms and obsessions“. Es gibt eine Krise des „no-style, a crisis of nerve“. (A10)

Wo alles möglich ist, ist Originalität nicht eine Frage der Form, sondern der psychischen Exploration der Identität des Künstlers, nicht des Kunstwerks. „There is no longer any clear distinction between a critical and an existential judgment“, meint Alvarez. Nach Entfremdung und Verlust der Religion als Halt wird die Kunst das Zentrum aller Werte. Aber es ist keine genuin neue Kunst, sondern die Bewegung der Moderne ist einfach „an extension of Romanticism in new terms“:

The intense subjectivity of the Romantics remains at the centre of the modern arts, but it persists there as detached, almost clinical material.
(A10)

Alvarez versucht durch den Rückgriff auf die Tradition der Romantik mit ihren ästhetischen Implikationen eine eigene Bezeichnung für den neuen Stil zu etablieren, nämlich „extremist poetry“, denn, wie er weiter ausführt,

the modern descendant of the Romantics is faced with the responsibilities of freedom and independence. That is, he is involved not simply in his emotions but in their sources, in his hidden motives and compulsions, in his own internal power politics and the roots of his own violence. His clinical awareness of all this has been created by his growing intimacy with psychoanalysis; so too, has his cool analytic attitude to his own distress. But he shares this cool with his audience; so the more ruthless he is with himself, the more unshockable the audience becomes. This pushes the artist into what I would call Extremism.(A10)

Dieser extreme künstlerische Weg, der vielleicht eine letzte, verzweifelte Reaktion der traditionellen Künste auf eine neue Situation ist, wie Alvarez meint, schließt eine „Ästhetik des Hässlichen“, zu der sich zahlreiche Kritiker negativ äußern, mit ein:

He pursues his insights to the edge of breakdown and then beyond it, until mania, depression, paranoia and the hallucinations that come in psychosis or are induced by drugs become as urgent and as commonplace as Beauty, Truth, Nature and the Soul were to the Romantics. (A10)

Nur der diszipliniertesten und auf dem neuesten Stand der Zeit sich befindlichen Kunst ist es möglich, leidenschaftslos und erfolgreich in die Extreme des Bewusstseins vorzudringen, wie dies Robert Lowell in seinen *Life Studies* brillant gelungen ist (A10), in diesem Punkt ist sich Alvarez einig mit Rosenthal. Lowells Gedichte aber sind „in no vulgar sense confessional - neither self-gratifying nor overweeningly self-absorbed“. Sein ganzes Können richtet sich darauf, sie „witty, tender, and intensely serious without affectations“ zu machen. Lowell gelingt dies nur, weil er als Künstler seine volle Reife erlangt hat. Anne Sexton¹⁷⁰ dagegen, seine begabte Schülerin, bearbeitet zwar die gleichen Themen - Nervenzusammenbruch, Eheschwierigkeiten, die Instabilität von Dingen - aber ihr fehlt die kritische Distanz (A10), was Rosenthal im Übrigen auch für Plath feststellt (A3).

Denn wie rigid seine Erfahrung auch verinnerlicht ist, der wahre Künstler „does not simply project his own nervous system as a pattern for reality“. Er trägt seine eigene Vision in sich und jedes neue Werk ist „an attempt to reveal a little more of

¹⁷⁰ Produktive Rezeption findet sich auch bei Sexton in einem Gedicht *Sylvia's Death*. In: Sexton, Anne: Alle meine Lieben. Lebe oder stirb. Gedichte. Hsg. Elisabeth Bronfen. Englisch/Deutsch. Übersetzung Silvia Morawetz. Frankfurt am Main: Fischer. S. 272-278; ferner in dem Text *The barfly ought to sing* (In: Charles Newman (Ed.): The Art of Sylvia Plath. S. 174-181

it“ (A10). Das zeigt sich deutlich bei Sylvia Plath, die in einem Interview wohl anmerkt, dass ihre eigene neue

Schreibweise Robert Lowells *Life Studies* einiges verdankt. Dennoch, zitiert Alvarez sie, hält sie ihre Gefühle in kritischer Distanz immer unter Kontrolle:

I think my poems come immediately out of the sensuous and emotional experiences I have, (...). I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying like madness, being tortured, this kind of experience and one should be able to manipulate these experiences with an informed and intelligent mind. I think that personal experience shouldn't be a kind of shut box and mirror-looking narcissistic experience. I believe it should be generally relevant, to such things as Hiroshima and Dachau, and so on.¹⁷¹

Ob das, was in ihrer Dichtung zur Sprache kommt, real oder imaginiert ist, ist für Lowells oder Plaths Kunst unerheblich. Alles was zählt ist, dass Dichtung eine überzeugende „imaginative“ Realität herstellen sollte, meint Alvarez. Während Lowells Dichtung für ihn eine Erweiterung der „Romantic Agony“ in „modern, analytic terms“ ist, ist Plaths Dichtung eine logische Erweiterung von Lowells Erfahrungen, sie geht diesen Weg einfach weiter als er, auch wenn es für sie kein Zurück gibt (A10). Außerdem betont Alvarez schon in der Besprechung des *Ariel*-Bandes die eigenständige Stimme, die Plath gefunden habe. Alvarez versucht, die subjektive Schreibweise von Lowell, Plath und anderen unter der Gruppenbezeichnung „extremist poetry“ im literarischen Feld zu platzieren, was auf Dauer nicht gelingt, denn letztlich setzt sich „confessional poetry“ – von Rosenthal lanciert – durch. Was Alvarez gelingt ist, Plath als außergewöhnliche „weibliche“ Dichterin zu positionieren.

¹⁷¹ Alvarez, George: Sylvia Plath. In: Charles Newman (Ed.): *The Art of Sylvia Plath*. S. 56-68. Hier S. 56

III.2.6 Resümee

Wie oben gezeigt werden konnte, gibt es mehrere unterschiedliche Kritikerpersönlichkeiten, die die Rezeption des Plathschen Werks bestimmen. Besonderen Einfluss erhalten, neben dem Nachlassverwalter und posthumen Herausgeber Ted Hughes, jene Rezensenten, die, wie Alvarez, fortlaufend im gleichen Medium publizieren oder mehrere Artikel, wie Rosenthal, Steiner oder Holbrook veröffentlichen. Deutlich wird, dass im Lauf der Zeit die Rezeption von Werk und Person Sylvia Plaths einer Änderung unterworfen ist, die besonders nach dem Tod der Autorin in Richtung Imagebildung und Mythologisierung tendiert. Begünstigt wird diese Art der Rezeption durch jene Kritiker, die ihre eigene Position im literarischen Feld besonders heftig verteidigen beziehungsweise über Plaths Situierung ebendort diskutieren.

Einer der wichtigsten und engagiertesten Vermittler der Plathschen Lyrik ist Alfred Alvarez, der versucht, in zahlreichen Artikeln und Essays seine Sicht der zeitgenössischen Lyrik als „extremist poetry“ und Plath als würdigste amerikanische Vertreterin im literarischen Feld zu installieren. Allerdings ist er auch derjenige, der als erster ihr Werk und ihren Tod untrennbar verbindet. Er bricht - nach Plath Tod - mit der zurückhaltenden, werkbezogenen Rezeption, indem er sich auf das oft spekulative biographische Terrain begibt, wenngleich er selbst die verhängnisvolle Formulierung „her final style is to make poetry and death inseparable“¹⁷² wieder zurücknimmt und dies als nicht unbedingten Endpunkt einer zeitgemäßen „new poetry“, die einen extremen künstlerischen Weg, wie er sich schon in Romantik und (historischer) Avantgarde ankündigt und von Plath neu formuliert wird, festlegt. Nur allzu viele Rezensenten nehmen jedoch jenen Gedanken auf und übernehmen auch die von Rosenthal getroffene

¹⁷² Ebda.

Zuordnung zur „confessional poetry“. Die Meinungen über die ästhetischen Qualitäten von Plaths Gedichten - und beinahe nur um sie drehen sich die Debatten in England - sind geteilt und oft nicht mehr das vorherrschende Thema in den Beiträgen, wie man bei etwa bei Holbrooks Ausführungen verfolgen kann.

Sowohl Alvarez als auch Rosenthal versuchen, die von ihnen bevorzugten AutorInnen im literarischen Feld zu platzieren und – in Opposition zur Orthodoxie - zu kanonisieren und dabei ihre jeweils bevorzugte Bezeichnung für eine „neue“ Schreibweise beziehungsweise eine neue „Schule“ oder Bewegung durchzusetzen und dabei die eigene Position in diesem Machtfeld zu stärken¹⁷³.

Als dritter einflussreicher Rezensent ist Holbrook zu nennen. Er lehnt die Art der Dichtung, die von Alvarez als „extremist art“ bezeichnet wird, ab und versucht, nicht nur Plath, sondern auch Alvarez selbst und die neue poetische Sprache als pathologisch zu diskreditieren, was bereits bei Furbank, Steiner und Rosenthal, mehr oder weniger misogyn, vorgezeichnet ist. Mit Holbrooks Essay *The 200-Inch Distorting Mirror*, der in der Zeitschrift *New Society* erscheint und Plaths Lyrik als „schizoid poetry“ einführt, wird wiederum deutlich, dass es sich bei den unterschiedlichen Positionen, die Literaturkritiker einnehmen, auch um Vorurteile und ideologische Manifestationen handelt, um Machtkämpfe im literarischen Feld und um Deutungshoheit über bestimmte traditionelle oder avantgardistische Bewegungen bzw. deren Protagonisten, die kanonisiert oder aus dem literarischen Feld ausgeschlossen werden sollen.

¹⁷³ Vgl. Bourdieu, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. S. 110

III.3 Rezeption im deutschsprachigen Raum

Der Beginn der Rezeption im deutschsprachigen Raum deckt sich mit dem Beginn der dritten Rezeptionsphase in England. Dieses Kapitel soll aufzeigen, zu welcher Zeit, mit welcher Verspätung die beiden Hauptwerke Plaths übersetzt, bei welchen Verlagen die besprochenen Bücher veröffentlicht werden, und mit welchen Prämissen die Rezensenten Plath im literarischen Feld situieren.

III.3.1 Kontext

III.3.1.1 Der Plath-Mythos

Mit der Feststellung, dass es so etwas wie einen Plath-Mythos gibt, begeben mich - wie viele RezensentInnen und LeserInnen auch - schon auf das Terrain des Biographischen, das die Rezeption oft allzu einseitig dominiert, dem man aber nicht vollends ausweichen kann, weil die Lebensumstände und der Tod Sylvia Plaths, wie oben schon gezeigt wurde, mitunter heftiger diskutiert werden als ihr Werk.

Alfred Alvarez nimmt bereits im März 1965 anlässlich der Rezension der *Ariel*-Gedichte¹⁷⁴ auf den zu der Zeit bereits entstehenden Plath-Mythos Bezug. An der Entstehung desselben ist er selbst allerdings, wie oben gezeigt wurde, wesentlich beteiligt.

Einer der wirkungsmächtigsten Mythen der Moderne ist, von Baudelaire ausgehend, jener vom verfemten Dichter als „poète maudit“, beziehungsweise hier

¹⁷⁴ Alvarez, Alfred: Poetry in Extremis. London Observer (14.3.1965)

der Dichterin, die sich für die Kunst aufopfert und, oft durch eigene Hand, stirbt. Sind allerdings schreibende Frauen betroffen, wird noch ein zweiter Aspekt dieses Mythos wirksam, nämlich „the myth of the Frustrated Female“. Von der feministischen Bewegung ausgehend findet sich noch ein dritter Aspekt, nämlich „the myth of the Deprived Woman“.¹⁷⁵ Dieser Mythos von der Frau als „Opfer“, die von der Erfüllung als Künstlerin durch Unterdrückung durch Gesellschaft und Familie gehindert wird, ist ein bei der Rezeption von Plath oft aufzuspürender Topos.

Elisabeth Bronfen sieht in diesem „Mythos“ ebenfalls ein die Plath-Rezeption beherrschendes Thema. Sie führt dazu aus, dass alles, was nach dem Tod über einen Menschen erzählt wird, nicht „allein Annäherungen an die Wahrheit, sondern immer auch phantasiegetränkt“ ist. Eine besondere Lebensgeschichte wird so umgeformt, dass sie in ein „kollektives Bilderarsenal“ passt. Sie stellt mit Roland Barthes fest, dass dort, wo der Körper fehlt, der Diskurs sich als stereotyp erweist.¹⁷⁶ Denn, so merkt Roland Barthes dazu an:

Der Mythos verbirgt nichts und stellt nichts zur Schau. Er deformiert.¹⁷⁷

Dieser deformierende Mythologisierungsprozess, der bei Plath nach ihrem Tod in Gang gesetzt wird, bedeutet, dass „`Natur´ und `Geschichte´ ständig miteinander verwechselt werden“¹⁷⁸. Für Barthes ist die Rückführung von Geschichte in Natur das Prinzip, nach dem jeglicher Mythos – sehr vereinfachend ausgedrückt –

¹⁷⁵ Bassnett Susan: Women Writers. Sylvia Plath. S. 1 f

¹⁷⁶ Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. S. 21

¹⁷⁷ Barthes, Roland: Lesen und Entziffern des Mythos. In: Ders.: Mythen des Alltags. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= edition suhrkamp 91) S. 112

¹⁷⁸ Barthes, Roland: Vorbemerkung. In: Ders.: Mythen des Alltags. S. 7

funktioniert. Damit ist er als „entpolitisierte Aussage“ zu verstehen.¹⁷⁹ Barthes meint, dass

der Mythos beauftragt ist, historische Intention als Natur zu gründen, Zufall als Ewigkeit. Dieses Vorgehen ist genau das der bürgerlichen Ideologie. Wenn unsere Gesellschaft objektiv der privilegierte Bereich für mythische Bedeutung ist, so deshalb, weil der Mythos formal das am besten geeignete Instrument der ideologischen Umkehrung ist, durch die sie definiert wird.

Auf allen Ebenen der menschlichen Kommunikation bewirkt der Mythos die Verkehrung der Antinatur in Pseudonatur.¹⁸⁰

Dieser Mythologisierungsvorgang eröffnet Leerstellen, die beliebig gefüllt werden. So sieht Alvarez in seiner Version, die er im ersten Teil seiner Studie über den Selbstmord *The Savage God* darlegt, in Plath die Wandlung einer jungen Frau zur Dichterin, die aus dem Schatten ihres Ehemanns heraustritt und dabei ist, einen eigenständigen „Textkörper“ zu schaffen.¹⁸¹ Er versucht, dem vorherrschenden Mythos, in dem die Dichterin als „Weiheopfer“ auf dem Altar der Musen dargestellt wird, entgegen zu wirken, weil dies nicht das aussage, was er die Fähigkeit nennt, unheilvolle Erfahrung in Kunst umzuwandeln. Als - untauglichen - Gegenmythos entwirft Alvarez ein Bild der begabten Lyrikerin, deren Spiel mit dem Tod irrtümlich letal endet. Dabei verbindet er diese fehlgeschlagene Inszenierung wieder mit ihrem Schreiben und schreibt damit den Mythos weiter.¹⁸²

¹⁷⁹ Barthes, Roland: Der Mythos ist eine entpolitisierte Aussage. In: Ders.: Mythen des Alltags. S. 130

¹⁸⁰ Ebda.

¹⁸¹ Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. The Road to Suicide. Observer Review (14.11.1971). Vgl. auch Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. S. 27

¹⁸² Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. S. 28

Ted Hughes Stimme erhebt sich unter all den anderen am wirkungsmächtigsten. Er deutet Plaths Suche nach einer adäquaten Sprache als Suche nach ihrer Identität. Seiner Meinung nach verbirgt Plath ihre wahre Identität hinter wechselnden Masken und legt diese erst beim Schreiben der *Ariel*-Gedichte ab, das sieht er gleichzeitig als die „künstlerische Geburt“ ihrer wahren poetischen Stimme. Den Weg dahin und die frühen Arbeiten erklärt er mit Metaphern aus der Natur:

Sylvia Plath's poetry, like a species on its own, exists in little else but the revelation of that birth and purpose. Though her whole considerable ambition was fixed on becoming the normal flowering and fruiting kind of writer, her work was roots only.¹⁸³

Hughes sieht in ihrem Schreiben „Wurzelwerk, Zwischenspiele und das, was er als ‚das Ding an sich‘ betrachtet“.¹⁸⁴ Dieses liegt im Tod des falschen „self“ und in der Wiederauferstehung des neuen wahren Ich. Mit diesen Erklärungsmustern schreibt er ebenfalls am Plath Mythos weiter, indem er meint, dass Plath alles – fanatisch, gewalttätig, „very primitive, perhaps very female“ dieser künstlerischen Geburt opfert, das Negative daran „logically, is suicide“¹⁸⁵.

Was von den englischen männlichen Kritikern vorgeschrieben wird, wird von einigen amerikanischen feministischen Literaturwissenschaftlerinnen bzw. Kritikerinnen zwar mit anderen Worten und Metaphern, jedoch mit ähnlichen Inhalten weitergeführt, wie man bei Sandra Gilbert nachlesen kann. Sie schreibt Plaths Opferstatus fest, für Plath nämlich, wie für viele andere Frauen auch, gibt

¹⁸³ Hughes, Ted: Sylvia Plath and Her Journals. In: Bloom, Harold (Ed.): Sylvia Plath. (Modern Critical Views) New York, Philadelphia: Chelsea House 1988. S 109-119. Hier: S 110

¹⁸⁴ Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. S. 25

¹⁸⁵ Hughes, Ted: Foreword. In: The Journals of Sylvia Plath. S. XIV

es zwar im realen Leben keinen Ausweg, „but there was a way out in art“¹⁸⁶. Sie meint, dass Plath ihre autobiographisch gefärbte Prosa und Lyrik nach dem Muster der Frauenromane des 19. Jahrhunderts kreiert, darin liege auch die Faszination des Plath-Mythos. Sie verbindet den toten Körper der Dichterin mit dem Textkörper, wie Bronfen anmerkt, und führt dabei zwei problematische Aspekte des Mythos vor Augen, nämlich die

sozialen und psychischen Zwänge, denen weibliche Autoren unterworfen sind, und die tragische Aporie, dass der Textkörper häufig nur deshalb überlebt, weil die Schriftstellerin nicht überlebte.¹⁸⁷

Die zahlreichen Biographien und ihre Übersetzungen ins Deutsche bieten weitere Nahrung für den Mythos Plath. Diese lassen nicht nur „ein Bild der toten Autorin wieder aus dem Grab auferstehen“, sondern versuchen auch aus dem historischen Material eine Erzählung zu formen, die in eine kohärente Lebens/Geschichte übersetzt werden kann¹⁸⁸, wobei überdeutlich wird, wie vehement Plaths Familie versucht, in diese Erzählung lenkend und deutend einzugreifen.

Die Rezeption von Plaths Werken im deutschsprachigen Raum findet genau zu der Zeit statt, in der der Plath-Mythos von der - oft feministischen - Rezeption weitergeschrieben wird.

¹⁸⁶ Gilbert, Sandra M.: „A Fine White Flying Myth”: Confessions of a Plath Addict. In: Bloom, Harold (Ed.): Sylvia Plath. S. 49-65

¹⁸⁷ Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. S. 30 f.

¹⁸⁸ Ebda. S. 37 f. Weitere genaue Ausführungen über den Plath-Mythos finden sich in: Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. Der Plath-Mythos. S. 13-62

III.3.1.2 Zur Diskussion um eine weibliche Ästhetik

Die oben aufgezeigte Lesart als Mythos macht Plath zu einer Identifikationsfigur von Leserinnen. Im Rahmen der, im angloamerikanischen Raum sich neu formierenden, Frauenbewegung(en) der 1960er und 1970er Jahre kommt es zu einem grenzüberschreitenden Diskurs, der Frauen in den Mittelpunkt des Erkenntnisinteresses stellt¹⁸⁹. Dabei werden Festlegungen und Repräsentanzen des Weiblichen im literarischen Diskurs und im literarischen Feld einerseits vorgenommen, andererseits hinterfragt. Als zentrales Anliegen dieser ersten feministischen Phase, die den Zeitrahmen betrifft, in der die erste Plath-Rezeption im deutschsprachigen Raum vonstatten geht, gilt die „Konstitution weiblicher Subjektivität und Identität“. Dazu braucht es Vorbilder, die der geänderten Sicht gerecht werden und die auch in Werk und Leben von Schriftstellerinnen gesucht werden.

Ausgehend von Mary Ellmanns 1968 erschienenen *Thinking about Women* werden stereotype Frauenbilder in der männlich dominierten Literatur aufgespürt, die damit einhergehenden Rollenklischees analysiert und die „Einschreibungen männlicher Vorstellungen von Geschlechterdifferenz“ in die, damals vorwiegend männlich dominierte, Literaturkritik festgehalten.¹⁹⁰ Im deutschsprachigen Raum wird Ellmanns Ansatz von Silvia Bovenschen¹⁹¹ und anderen

¹⁸⁹ Im Rahmen einer Gegenreaktion auf den werkimmanenten „New Criticism“ und eines gewandelten Literaturbegriffes wird Literatur und die Begleitumstände, unter denen sie entsteht, zum Material soziologischer Forschung; dabei gewinnt die Biographie von AutorInnen einige Bedeutung. Vgl. Maren-Grisebach, Manon: Methoden der Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke ¹⁰1992. S. 11 f.

¹⁹⁰ Feministische Literaturtheorie. In: Nünning, Ansgar (Hsg.): Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. S. 190–194. Hier: S. 190

¹⁹¹ Bovenschen, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= edition suhrkamp 921)

LiteraturwissenschaftlerInnen mit etwas Verspätung aufgenommen und weitergeführt. In der folgenden Zeit versuchen feministische Literaturwissenschaftlerinnen, alle Aspekte weiblichen Schreibens, die sozialen Bedingungen für schreibende Autorinnen im jeweiligen historischen Kontext zu erforschen und einen neuen literarischen Kanon zu erarbeiten, der nur Autorinnen berücksichtigt.¹⁹² Darüber hinaus wird innerhalb eines Differenzdiskurses eine Auseinandersetzung geführt darüber, ob es so etwas wie eine weibliche Ästhetik gibt, die sich in der Frage manifestiert: Schreiben Frauen anders?¹⁹³

Das Ergebnis der Diskussionen über „eine weibliche Sonderästhetik“ wird von Ingeborg Weber, die zehn literarische Texte von Autorinnen analysiert, unmissverständlich zusammengefasst und als hierarchische Umkehrung der Opposition Mann/Frau entlarvt. Sie stellt anhand ihrer Untersuchung klar und das ist auch meine Position, dass es ein „naturhaftes“ Schreiben nicht gibt. Ihr „Postulat der Entnaturalisierung des vermeintlich geschlechterspezifischen Schreibvorgangs“ weist bereits implizit in Richtung dekonstruktiver Ansätze.¹⁹⁴

III.3.2 Zwei Werke Sylvia Plaths und ihre Übersetzung ins Deutsche

Der Roman *Die Glasglocke* und der Gedichtband *Ariel* erscheinen im angesehenen Verlag Suhrkamp und werden in der deutschen Übersetzung

¹⁹² Für den deutschsprachigen Raum leisten das die beiden von Gisela Brinker-Gabler herausgegebenen Bände *Deutsche Literatur von Frauen*. Band 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Band 2: 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck 1988

¹⁹³ Gürtler, Christa: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1983

¹⁹⁴ Weber, Ingeborg: *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Versuch einer Standortbestimmung*. In: Dies. (Hsg.): *Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis*. Darmstadt: WBG 1994. S. 195–202. Hier: S. 201 f.

rezipiert. Sie sind somit nicht mehr als „autonomes“ Kunstwerk zu sehen, sondern schon ein durch den Übersetzer geschaffenes „ästhetisches Objekt“ im Sinne von Mukarovsky, also eine Interpretation des Textes. Die Rolle des Übersetzers stellt sich daher ebenfalls als die eines ersten Interpreten und Textvermittlers dar. Damit ist er als „Geistesverwandter des Literaturkritikers“ zu betrachten, dessen Aufgabe darin besteht, „die Textgestalt 'vom Standpunkt des ästhetischen und literarischen Empfindens seiner Zeit festzuhalten'“. ¹⁹⁵

Diese Tatsache wird in den mir zugänglichen Rezensionen und Artikeln, die den Roman *Die Glasglocke* betreffen, von der Literaturkritik kaum reflektiert¹⁹⁶, beim zweisprachig erscheinenden *Ariel*-Gedichtband wird darauf selbstverständlich hingewiesen.

Trotz der unterschiedlichen Materialfülle in Bezug auf Rezensionen von Plaths Roman *Die Glasglocke* und dem Lyrikband *Ariel* in deutschsprachigen Printmedien fällt auf, dass Plath - im Gegensatz zu den angloamerikanischen Ländern - ihren Bekanntheitsgrad stärker als Prosaschriftstellerin denn als Lyrikerin erreicht hat. Dieses Faktum hat mehrere Ursachen.

Eine von diesen mag darin bestehen, dass das erste Werk, das in deutscher Übersetzung erscheint und rezipiert wird, der Roman *Die Glasglocke* ist¹⁹⁷, während in England schon vor Plaths Tod der viel besprochene Lyrikband *Colossus* vorliegt und 1965 die hoch gelobte *Ariel*-Gedichtsammlung erschienen ist. Erst 1966, also nach den Gedichtbänden, erscheint *The Bell Jar* unter Plaths eigenem Namen in England, in Amerika verspätet 1971. Jahre später - 1974 - werden im deutschsprachigen Raum durch den von Erich Fried übersetzten

¹⁹⁵ Zima, Peter V.: Komparatistik. S. 199 f.

¹⁹⁶ Nur in den Rezensionen von Ulrich Schnappauf (G9) und Hermann Stahl (G12) finden sich Hinweise auf die Übersetzung.

¹⁹⁷ Plath, Sylvia: *Die Glasglocke*. Deutsch von Christian Grote. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968.

Lyrikband *Ariel*¹⁹⁸ erstmals Gedichte Plaths LeserInnen in deutscher Sprache zugänglich gemacht. Während in England noch weitere Lyrikbände herausgegeben werden¹⁹⁹, erscheinen im deutschen Sprachraum in weiterer Folge vor allem Erzählungen, Tagebücher und Briefe. Außerdem geht es vermutlich auch darum, dass sich Gedichtbände - obwohl in den 60er Jahren prestigeträchtiger - nicht in großer Auflage verkaufen lassen und es zudem schwierig ist, sie in eine andere Sprache zu übertragen.

In diesem Zusammenhang ist auch zu sehen, dass die *Collected Poems* bis jetzt nicht ins Deutsche übersetzt wurden, wie das übrige Gedichtkorpus - bis auf einzelne Gedichte - auch, und nur in der Originalfassung vorliegen, obwohl in den letzten Jahren vor allem Prosaarbeiten von Sylvia Plath kontinuierlich übersetzt und veröffentlicht werden. Dies trotz der Tatsache, dass die Kurzprosa von Plaths früherem Ehemann und nunmehrigem Herausgeber Ted Hughes eher abwertend kommentiert wird:

Sylvia Plath herself had certainly rejected several of the stories here, so they are printed against her better judgement. That must be taken into account. But in spite of the obvious weaknesses, they seem interesting enough to keep, if only as notes towards her inner autobiography.²⁰⁰

Mit dieser Aussage wird deutlich, dass er selbst die autobiographische Lesart in den Vordergrund rückt, wie das auch Praxis vieler Rezensenten ist.

Im Gegensatz zur männlich dominierten Rezeption in England ist das Ensemble der RezensentInnen im deutschsprachigen Raum gemischt. Als solche sind einige

¹⁹⁸ Plath, Sylvia: *Ariel*. Gedichte. Englisch/Deutsch. Übersetzung von Erich Fried. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= Bibliothek Suhrkamp 380)

¹⁹⁹ Z.B. *Collected Poems* 1981 (1982 Pulitzer-Preis), *Winter Trees* 1971, *Crossing the Water* 1971

²⁰⁰ Hughes, Ted: Introduction. In: Sylvia Plath: *Johnny Panic and the Bible of Dreams*. S. 12

davon selbst AutorInnen, nämlich Adelheid Duvanel, Werner Vordtriede, Rudolf Hartung, Heinz Piontek und Jürgen P. Wallmann.

Auffallend ist, dass eine Reihe bedeutender deutschsprachiger Autorinnen, wie Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Barbara Frischmuth, Waltraud Anna Mitgutsch, Gabriele Wohmann und Karin Struck, sich vor allem mit Plaths Prosawerken auseinander setzen, wobei dies bei Mitgutsch im Rahmen ihrer Profession als Literaturwissenschaftlerin und bei Jelinek als produktive Rezeption stattfindet.

Das Pressekorpus besteht aus deutschen und Schweizer Zeitungen und Zeitschriften – in Österreich fehlt eine erste Rezeption in den Printmedien - unterschiedlicher ideologischer Ausrichtung. Als kritisch liberal stellt sich die *Süddeutsche Zeitung* dar, als unabhängig die *Kölnische Rundschau*, konservativ der *Münchener Merkur* und die *Frankfurter Allgemeine Zeitung*. Ein *Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt* ist das Sprachrohr der Evangelischen Kirche in Deutschland und wird, wie die liberale *Zeit* auch, wöchentlich herausgegeben. Die Schweizer Blätter *Neue Zürcher Zeitung* und *Basler Nachrichten* sind vorwiegend konservativ ausgerichtet, die *Weltwoche* rechtskonservativ.

In Österreichs Zeitungen sind für die erste Rezeption keine Rezensionen, in späteren Jahren kaum Kritiken über Prosaarbeiten zu finden, mehrere dagegen über Plaths Tagebücher, Briefe und Biographien. Das mag nicht zuletzt auch daran liegen, dass vor allem in den 1960er und 1970er Jahren der Großteil des Tageszeitungsmarkts von Boulevardblättern dominiert wird, in denen Literaturkritik einen geringeren Stellenwert einnimmt als bei großen Qualitätsblättern.

III.3.3 Zu Sylvia Plaths Roman *Die Glasglocke*

Die erste deutschsprachige Übersetzung von *The Bell Jar* wird von Christian Grote bewerkstelligt und erscheint 1968 unter dem Titel *Die Glasglocke* in der renommierten Bibliothek Suhrkamp²⁰¹. Einige Rezensionen in deutschsprachigen Zeitungen und Zeitschriften wurden von mir aufgefunden beziehungsweise teilweise vom Suhrkamp-Verlag zur Verfügung gestellt²⁰², sie sind nach Autor, Titel und Erscheinungsdatum am Ende des Kapitels im Pressekorpus geordnet. Inzwischen gibt es eine Neuübersetzung des Romans von Reinhard Kaiser²⁰³ aus dem Jahr 1997.

III.3.3.1 *Die Glasglocke* als Roman mit autobiographischen Zügen

Dieser Roman - zumal im deutschsprachigen Raum als erstes Werk Plaths übersetzt – wird im Klappentext als „stark autobiographisch gefärbt“ angepriesen. Das werten manche LeserInnen und KritikerInnen als Hinweis darauf, dass nur Autobiographisches verarbeitet worden sei, wie dies schon in der angloamerikanischen Rezeption der *Ariel*-Gedichte der Fall ist, die in der dritten Rezeptionsphase weitgehend autobiographistisch verläuft, weil das fiktionale Element außer acht gelassen wird.

²⁰¹ Plath, Sylvia: *Die Glasglocke*. Bis 1985 wird eine Auflage von 45.000 erreicht.

²⁰² In nahezu allen Rezensionen und unselbständigen Veröffentlichungen zu späteren Werken wird auch auf den Roman *Die Glasglocke* Bezug genommen.

²⁰³ Plath, Sylvia: *Die Glasglocke*. Neuübersetzung von Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= Bibliothek Suhrkamp Bd. 1221). Davon liegt seit 1998 eine Taschenbuchausgabe vor, die ebenfalls von Suhrkamp herausgegeben wurde. Neuübersetzung deshalb, wie Bronfen meint, weil Übersetzungen schneller altern als die Originale. In: Bronfen, Elisabeth: Sylvia Plath. S. 214, Anmerkung 12

Wie man autobiographisch gefärbte Texte lesen könnte, hat Paul de Man schon in den 1970er Jahren theoretisch dargelegt. Für ihn ist Autobiographie eine „Lesens- oder Verstehensfigur, die in gewissem Maße in allen Texten auftritt“. Aber es geht de Man dabei um eine „De-Maskierung eines Genres und dessen Gestus `to write the essence of a self´“.²⁰⁴ Ein autobiographischer Gestus wird für alle Texte über deren Rhetorizität und sprachliche Verfasstheit festgestellt. Die bisher oft gleichgesetzte, in der rezenten Literatur aber längst problematisierte Überzeugung, dass das gelebte mit dem erzählten Leben übereinstimmt und das „`Subjekt´ fassbar, repräsentiert und somit auch konserviert“ werden könnte, geht von der Annahme aus, dass „diesem Subjekt, dem `Ich´ des Textes, ein einziger und stabiler Referent“ zugeschrieben werden kann²⁰⁵. Aber das „Selbst kann immer nur erzählt und gelesen werden, *nachträglich*“, denn, wie Anna Babka feststellt:

Die `Wahrheit dieses Selbst, dieses Subjekts, liegt in den `Figuren´ oder `Tropen´ der Erzählung.²⁰⁶

Das heißt, es gibt divergierende Subjektkonstitutionen, die die Lager spalten, ob nämlich Sprache als Instrument mimetischer Abbildung von „Wirklichkeit“ gesehen wird oder sie diese (Wirklichkeit) hervorbringt. Sprache ist dabei als Mittel zu sehen, ein „Selbst“ zu setzen, als rhetorische Figur, als Fiktion.²⁰⁷

Durch den Roman *The Bell Jar* wird Sylvia Plath zu einer Schlüsselfigur der internationalen Frauenbewegung. Diese Tatsache bedeutet, dass einerseits in

²⁰⁴ Watson, Julia: Toward an Anti-metaphysics of autobiography. In: Folkenflik, Robert (Ed.): The culture of autobiography. Constructions of self-representation. Stanford: Stanford UP 1993. S. 62. Zit. nach Anna Babka: Unterbrochen – Gender und die Tropen der Autobiographie. Diss. phil. Universität Wien 1998

²⁰⁵ Babka, Anna: Unterbrochen – Gender und die Tropen der Autobiographie. S. 7

²⁰⁶ Ebda. S. 9 f.

²⁰⁷ Ebda..

ihrem Schreiben nach einer speziellen weiblichen Ästhetik gesucht wird, die eng mit „authentischem“, autobiographischem Schreiben verknüpft ist, andererseits werden Lebens- und Schreibbedingungen der Autorin unter die Lupe genommen. Außerdem gilt das Schlagwort: Alles Persönliche ist politisch. Unter Mitwirkung der feministischen Rezeption und der oben bereits genauer ausgeführten Mythologisierungswelle erreicht das Prosawerk Plaths einen großen Bekanntheitsgrad, der auch im deutschsprachigen Raum zunehmend LeserInnen anzieht. Dies zeigt die Reaktion vieler Schriftstellerinnen, die explizit zu dem Roman *Die Glasglocke* Stellung nehmen, wie Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Gabriele Wohmann, Karin Struck und Barbara Frischmuth.

Plaths Protagonistin Esther Greenwood, die sehr oft von der Literaturkritik mit der Autorin gleichgesetzt wird, eignet sich als Identifikations- und Projektionsfigur für Frauen, denn sie spricht die Schwierigkeiten an, das Leben in Bezug auf Karriere, Broterwerb, Frauen- und Mutterrolle in Einklang zu bringen und verdeutlicht diese Aporie mit Hilfe einer Metapher für das Leben, das sie ihre Protagonistin so verzweigt sehen lässt wie die Äste eines Feigenbaums:

Am Ende jedes Zweiges winkte und blinzelte wunderbare Zukunft, wie eine fette, purpurfarbene Feige. Die eine Feige war ein Mann und ein glückliches Heim und Kinder, und die andere Feige war eine berühmte Dichterin, und die nächste Feige war eine brillante Professorin, (...) unter und über diesen Feigen hingen noch viel mehr Feigen, die ich nicht genau erkennen konnte. Ich sah mich in der Gabelung des Feigenbaums sitzen, ich verhungerte, nur weil ich mich nicht entschließen konnte, welche Feige ich nehmen sollte.²⁰⁸

Plath, die Autorin und Spezialistin für „Todesarten“ - ein Leitmotiv, das in ihrem Werk - und den Rezensionen - immer wiederkehrt und an den Romanzyklus *Todesarten* von Ingeborg Bachmann erinnert, thematisiert in ihrem Roman auch

²⁰⁸ Plath, Sylvia: *Die Glasglocke*. S. 78

Grenzbereicherfahrungen. Viele autobiographische Details sind in diesem Roman enthalten, der Name der Erzählerin Greenwood ist der Mädchenname von Plaths Großmutter, ein Selbstmordversuch läuft ähnlich ab wie in ihrem realen Leben, die Personen ihrer Umgebung werden satirisch überzeichnet wiedergegeben, etc. Die Gefahr, Leben und Fiktion übereinstimmen zu lassen, ist in diesem Fall besonders groß, jedoch, wie Gabriele Wohmann feststellt:

Den Autobiographie-Schnüfflern unter den Lesern kann diese Lektüre (gemeint sind die Briefe an Aurelia Plath. C.S.), parallel zu Roman und Gedichten, nicht schaden, da sie erkennen müßten, daß sich das sogenannte Leben nie mit seiner Darstellung deckt.²⁰⁹

In einem Fragment nimmt Ingeborg Bachmann zum Schreiben von Sylvia Plath Stellung, wobei sie im Autobiographischen eine „geistige Figur“ sieht:

Trotzdem ist `Die Glasglocke´ mit Recht als autobiographischer Roman zu bezeichnen, aber keineswegs, weil hier jemand seine Privatangelegenheiten einem sensationssüchtigen Publikum anbietet, sondern autobiographisch in dem Sinn, in dem die geistige Figur einer denkenden, zerfallenden, geschlagenen und zerstörten Kreatur als das einzig Interessante und Hinreißende an einem Menschen (---)²¹⁰

Ulrich Schnappauf schreibt unter dem Titel *Fasziniert vom Tod in der Welt der Literatur* eine Inhaltsangabe aus der Sicht der Erzählerin, bei der er „selbstmörderische Umwelt- und Selbstbeobachtung“ findet, die in eine „Reihe von Selbstmordversuchen“ mündet. Er stellt fest, dass es sich hier um die Geschichte eines „klinischen Falls“ handle, und „ein klinischer Fall war auch die Autorin“, denn der Prosaband ist „ein stark autobiographisches Werk.“ (G9) Damit übernimmt er beinahe wörtlich Brock-Sulzers Ausführung. (G2) Er referiert Plaths Biographie,

²⁰⁹ Anlässlich der Briefausgabe von Sylvia Plath: Briefe nach Hause 1959-1963. In: Gabriele Wohmann: Das sogenannte Leben. Der Spiegel 47 (19.11.1979)

²¹⁰ Bachmann, Ingeborg: Das Tremendum - Sylvia Plath: Die Glasglocke. S. 158. Der Satz wird von der Schriftstellerin nicht beendet.

merkt an, dass *The Colossus* und *Ariel* „dokumentieren: Der Tod faszinierte Sylvia Plath.“ Dann meint er doch, dass der Roman mehr als die „Geschichte einer Krankheit“ sei, denn Plath schreibt „kalt, hart, skeptisch; durchaus kontrolliert“. Schnappauf findet, dass das Buch sehr amerikanisch ist, denn dort ist das Interesse an Psychologie und Psychiatrie größer als in Europa. Im Weiteren stellt er fest:

Außerdem ist Sylvia Plaths Roman klares Gleichnis für die Situation des Künstlers, vor allem des modernen. (...) Das Bild (der Glasglocke, Anm. C.S.) erinnert an Baudelaires viertes 'Spleen'- Gedicht: 'Wenn tief und schwer der Himmel den Geist, den ächzend von Verdrossenheit geplagten, gleich einem Deckel drückt ...'. (G9)

Damit blickt er zurück zum Beginn der Moderne und setzt Plaths Roman in diese Tradition, wie das auch von Alvarez, Rosenthal und Steiner bei den Gedichten ansatzweise vorgegeben wird.

Marianne Schütze beschreibt den *Fall Esther* im *Deutschen Allgemeinen Sonntagsblatt*. Sie trennt ganz deutlich zwischen Autorin und Erzählerin und gibt eine kurze, treffende Inhaltsangabe, die sie abschließt mit der Feststellung, dass Plath sich das Leben genommen hat. Daraus zieht sie keine Kurzschlüsse sondern meint, dass die Ich-Erzählerin „ungemein exakt, hellsichtig und diszipliniert“ ihren eigenen „Fall“ sieht. Im Anschluss daran führt sie aus:

Das ganze Buch ist ernstzunehmende Psychologie, zeigt aber auch, wie ohnmächtig psychologische Einsichten sein können, (...). Die Darstellung von Esthers allmählichem Verlust ihrer 'Normalität', ihres 'Verstandes', vom Ersticken in der 'Glasglocke', sucht in der Literatur ihresgleichen. (G10)

Für Reinhard Baumgart bleibt der Roman „verwirrend“, vor allem dann, wenn man Sylvia Plaths Leben nicht kennt, bemerkt er in einer Besprechung der *Briefe nach*

Hause²¹¹ in der *Zeit* unter dem Titel *Das Mädchen, das Gott sein wollte*²¹². Er stellt Plath in den Kontext der Frauenbewegung. Nach ihrem Selbstmord steht sie nun, wie er ironisch meint, „neben der Günderode oder Virginia Woolf, als Zeugin, Märtyrerin für einen weiteren Frauenuntergang in einer Männerwelt“, denn, so fährt Baumgart weiter fort:

Wie in allen `Bewegungen´ gibt es auch in der der Frauen den Drang, alles Nahestehende mit einer Sympathie zu umarmen, die Lebewesen plattdrücken kann zu Zeichen und Beispielen. Man braucht Vorläufer, ob in der Rolle von Helden oder von Opfern, und Sylvia Plath, das ist sicher, ist auch an ihrer Frauenrolle gescheitert. (G1)

Für ihn scheint der Roman *Die Glasglocke* in zwei „geklitterte“ Teile zu zerfallen:

Vorn breitet sich ein absurder bis alberner Jungmädchenroman aus, eine Art `Nesthäkchen in Manhattan´, in dem sich dann langsam, unhörbar die Tür zu einer Kellertreppe öffnet, über die der Leser zögernd in eine Unterwelt der Angst, der Selbstmordversuche und Elektroschocks hinunterstolpert und -stürzt. Das liest sich, als wäre Sylvia Plath mitten im Schreiben vom Leben erwischt worden. Und so war es auch. (G1)

Mit dieser Feststellung steht er nicht allein, auch Taubmann, Schütze und Bachmann weisen auf den kaum merkbaren Übergang in die psychische Krise der Erzählerin hin. Was für Bachmann eine Qualität des Textes ist, stellt sich für manche Rezensenten als Mangel dar. Bachmann meint:

Das Auffallende ist im Anfang der kaum glaubliche Humor, das Komische, das Infantile, das Clownhafte in dieser neunzehnjährigen Esther Greenwood, die (...) plötzlich in New York, zwischen Essen, Parties, dummen Küssereien, langsam verunglückt, und sie

²¹¹ Plath, Sylvia: Briefe nach Hause. 1950-1963. Hsg. Aurelia Schober-Plath. Deutsch von Iris Wagner. Übersetzung der Gedichte von Christian Enzenberger u.a. Frankfurt am Main: Fischer 1992 (= Fischer Taschenbuch 11358)

²¹² Der Titel ist eine Aussage Plaths, die sich im Tagebuch findet.

verunglückt auf so unmerkliche Weise, dass man sich selbst nach der dritten Lektüre fragt, wo dieses geheime Unglück anfängt und wie, und ich bin geneigt, es wie alles, was an einem Buch nicht beweisbar ist, für das Beste und Seltsamste zu halten.²¹³

Sie hält in ihrem essayistischen Entwurf über *Die Glasglocke* auch fest, dass die Frage nach Stil und Perspektiven, die die Kritik eigentlich behandeln sollte, hinfällig wären:

(D)ie Frage nach dem Wie ist aber die einzige Frage, die sich nie aufdrängt, denn wenn jemand etwas zu erzählen hat und so wenig Zeit hat, darüber nachzudenken, scheint es von selbst zu geraten, und der Dringlichkeit sind alle bloßen Kunstfragen untergeordnet, (...).²¹⁴

Auf jeden Fall ist eine der Früchte des Feigenbaumes für Plath „seltsamerweise doch gereift“, meint Bachmann, nämlich jene, die für Esther heißt „eine berühmte Dichterin“ zu werden.²¹⁵

Leben hinter Milchglas betitelt Elisabeth Kaiser ihre Rezension, die sich in der *Frankfurter Allgemeine Zeitung* findet. Eingangs nimmt sie auf Plaths Gedichte Bezug, die sie gerne bald übersetzt sähe. Was sie „zuerst und vor allem verwundert, ist die Tatsache“, dass Plath diesen Roman geschrieben hat und damit das vergrößert, „was sie an subtilsten Emotionen in ihren Gedichten scheinbar mühe-los von sich geschrieben hat“ (G14).

Verblüffend gelungen findet sie die Komposition des Romans. Und fragt sich:

²¹³ Bachmann, Ingeborg: Das Tremendum - Sylvia Plath: Die Glasglocke. S. 158

²¹⁴ Ebenda. S. 159

²¹⁵ Ebenda. S. 160

Ein großer Roman also? Die Frage ist schwer zu beantworten. Sylvia Plath kann erzählen, doch ihre Ironie, ihre sezierenden Beobachtungen sind ihre Natur. (G14)

Und wo die Natur der Frau zur Sprache kommt, dort „bleibt der Stoff unbewältigt“ und die „Szene wird auf ermüdende Weise privat“, denn Plath hat den Roman „offenbar unter dem Zwang des Sich-selbst-erklären-Wollens geschrieben“. Wieder wird ein Topos angeführt, der in der englischen Kritik²¹⁶ bereits erstmals 1961, allerdings die *Colossus*-Gedichte betreffend, ausgesprochen wird. Kaiser wertet den Roman entlang der *Ariel*-Gedichte ab und meint abschließend, dass sie als begabte Lyrikerin in Bezug auf den Roman „auf dem Boden irdischer Unzulänglichkeit“ bleibe. (G14)

Unter dem Titel *Selbstmord unter der Glasglocke New York* stellt Stephanie Ruppmann im *Münchner Merkur* Engagiertes und Sozialkritisches fest:

Sylvia Plath schminkt Amerikas Make-up ab, dass nur noch schrumpelige, leere Haut übrig bleibt. (G8)

Und meint weiter, dass dieses Buch „von dem Leben seiner Schreiberin“ nicht getrennt werden könnte:

Seine kühle Krankheitsschilderung beschreibt das Leben der Autorin, ihren vergeblichen Versuch, Kontakt mit der Umwelt zu bekommen, deren aufgesetztes Streben nach genormtem Glück sie nicht akzeptieren kann. Esther und Sylvia, beide sind undankbare Töchter braver amerikanischer Mütter, beide der Rolle einer Biedermann-Ehe nicht gewachsen. (G8)

Sie stellt fest, dass die „Krankheitsschilderung“ des Romans „das Leben der Autorin“ beschreibt. Autobiographisch verbindet sie Leben und Werk:

²¹⁶ Vgl. Innocence and Experience. Times Literary Supplement (18.8.1961), Sigle C7

Die Erleichterung über Esthers Entlassung wird ausgelöscht durch den konsequenten Tod der Autorin. (G8)

Diese Festlegungen geben Klischees wieder, die schon in der englischen Rezeption Usus waren. Zuletzt gibt es noch den Versuch einer stilistischen Kritik:

Das hätte einen trüben Sumpf gefühlvoller Psychoschwafelei geben können - wenn die Autorin nicht den klugen, kritischen Abstand gehalten und alle sentimental Rutscher vermieden hätte. Das Thema bleibt wichtiger als handwerkliche Eitelkeit. (G8)

Sigrid Süss bezieht sich in ihrer Rezension *Amazone Esther* vor allem auf Inhalt, Figuren, Darstellung und Kritik Plaths an der amerikanischen Gesellschaft der 50er Jahre, wobei sie den ersten Satz des Romans zitiert, der vom Tod der Rosenbergs auf dem elektrischen Stuhl handelt, das geschieht auch in den Besprechungen von Frischmuth und Stahl. Biographisches folgt erst am Ende des Artikels, nach der Feststellung:

Sylvia Plath weist sich mit diesem Buch als eine vernünftige Person aus, die sich und ihre Umwelt nüchtern und mit Frische sieht, ohne Selbstmitleid, ohne Sentimentalität, genau und unbestechlich. (G12)

Ihre Ausführungen beendet sie mit der Feststellung, dass Plath neben diesem stark „autobiographisch gefärbten Roman“ nach ihrem Selbstmord zwei Lyrikbände hinterlässt, „die bekanntzumachen sich sicher lohnen würde“. (G12)

In der *Weltwoche* übertitelt Elisabeth Brock-Sulzer ihre Romanbesprechung *Wie das Auge des Orkans*. Nach einem kurzen biographischen Überblick und einem Hinweis auf die englische Ausgabe des äußerst erfolgreichen *Ariel*-Gedichtbandes, fragt sie sich, wie stark Plaths Erfolg ihrem Selbstmord geschuldet ist. Sie findet, dass

(D)iese Autobiographie wie diese späten Gedichte Dokumente einer eruptiv schöpferischen und ungewöhnlichen Kraft sind. (...). Sylvia

Plath ist ein echtes dichterisches Talent. Daneben ist sie allerdings auch ein klinischer Fall. (G2)

Brock-Sulzer greift alle gängigen Stereotypen auf, die schon oben aufgezeigt werden. Sie meint weiter, dass die Qualität dieses Buches seine „unsentimentale Härte sei“. Denn, so stellt sie fest:

Weibliche Erzählerinnen sind entweder weicher oder härter als ihre männlichen Kollegen. Sylvia Plath gehört zu den Harten. (G2)

Und ihre letzten Gedichte, die bis jetzt nur in englischer Sprache erschienen sind, sind „ihrerseits so etwas wie Mord“. (G2) Besonders betont sie dann doch zum Schluss ihrer Ausführungen, dass man eigentlich nichts Biographisches wissen müsste, sondern dass der Mensch, der *Die Glasglocke* geschrieben hat, einer „des durchdringenden, die Wirklichkeit letztlich doch beherrschenden Wortes war.“ (G2)

Barbara Frischmuth sendet dem Suhrkamp Verlag eine Kritik zu, die unveröffentlicht bleibt. Sie findet den „literarische(n) Mut bewundernswert“, mit dem Plath ihren „eigenen Fall, der aus einem beliebigen Lehrbuch der Psychopathologie stammen könnte“ zu einem Roman „mit stark autobiographischen Zügen“ verarbeitet. Was aus ihm ein „ehrliches“ und „literarisch bedeutsames“ Buch macht, ist der Umstand, dass Plath „wirklich schreiben konnte“. (G4)

Brigitte Priorini D´Agnese ortet ebenfalls deutlich autobiographische Züge und findet im Stil des Romans den der „Lyrikerin“, er ist „klar, einfach und ungekünstelt“. Ihrer Ansicht nach ist es ein „trauriges Buch“ und das „diffizile, auf den ersten Blick abseitig wirkende Thema schränkt den Leserkreis ein“. (G7)

Der Weg einer Geisteskranken ist für Adelheid Duvanel, die für die *Basler Nachrichten* schreibt, die kaum „verschlüsselte Biographie, der jungen

amerikanischen Autorin, die sich 1963 das Leben nahm“. Nach einer ausführlichen Beschreibung des Inhalts kommt sie zum Schluss:

Das Buch bietet nicht nur denjenigen, die sich mit Geisteskrankheiten auseinandersetzen, wertvolle Einblicke, sondern wird auch als spannend geschriebene Biographie einer jungen, modernen Amerikanerin fesseln und aufwühlen. (G3)

Karin Struck spricht in ihrer Rezension *Das Recht, unglücklich zu sein. Sylvia Plaths Lebensgesetz*, die eigentlich den Briefen an die Mutter gilt, eine ganz andere Dimension an. Sie zitiert Plath, die den Roman vor Bruder und Mutter verleugnet, indem sie vorgibt, ihn wegen des Geldes und zur Übung geschrieben zu haben. Struck führt weiter aus, dass Plaths Mutter meint, indem sie „Plaths Unglück leugnet“, dass Plath die Entdeckung gemacht hätte, dass sich Problemgeschichten gut verkauften. (G11)

Hermann Stahl ist einer der wenigen Kritiker, die auf die Übersetzung Christian Grotes Bezug nehmen, er findet diese „spürbar subtil“. Nach inhaltlichen Bemerkungen, wie den Tod der Rosenbergs, und Hinweisen auf Plaths Sprachkraft und distanzierte Erzählweise, verwischt auch er die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion:

Esther nennt sie sich in diesem Roman, so vertuscht sie mit einem lose aufgeklebten Etikett das Autobiographische. Denn vom Augenblick ihrer Erkrankung an wird erkennbar: Dieser Roman einer jungen Frau beginnt als Erzählung eines vorgeschobenen anderen Ichs und mündet in das Psychogramm der Erzählerin selbst. (G13)

Im Weiteren bemerkt er aber, dass es nicht nur darum geht, eine Geschichte zu schreiben „für die Selbsterlebtes willkommenen Rohstoff“ bietet. Seiner Meinung nach ist es auch ein Versuch, „schreibend den Schatten der Angst zu distanzieren“. Ihre Erzählweise berührt ihn, ihre Prosaarbeit ist aus der „heutigen amerikanischen Romankunst nicht wegzudenken.“ (G13)

In den *Briefe(n) nach Hause*, die Plath an ihre Mutter schreibt, zeigt sich eine angepasste, erfolgreiche junge Frau ohne größere Konflikte, dagegen ist ihre Romanfigur Esther Greenwood

das verneinende Double Sylvias, die ironisch-sarkastisch, oft zynisch über den College- und Partybetrieb, ihren Aufenthalt in einer psychiatrischen Anstalt, die Teilnahmslosigkeit der Mutter, die sie haßt, die Belanglosigkeit der männlichen Bekanntschaften und die Seelenlosigkeit ihrer sexuellen Beziehungen schreibt. (G5)

Das meint zumindest Irmgard Hermanns. Sie gehört zu den wenigen KritikerInnen, die auf den Kontext der Rezeption innerhalb der Frauenbewegung hinweist und überlegt, ob die Frage nach „weiblichem Schreiben“ im „Werk von Autorinnen“ berechtigt sei, denn „(f)ragt man etwa nach einem spezifisch männlichen Selbstverständnis bei männlichen Autoren?“ (G5). Die Frage wird mit einer Aussage Christa Wolfs beantwortet, die feststellt, dass Frauen aus „historischen und biologischen Gründen eine andere Wirklichkeit erleben als Männer und dies ausdrücken“. (G5)

Nicht nur weibliche Schreibstrategien sondern auch eine Tendenz zum Autobiographischen in der neueren Frauenliteratur, die stärker ausgeprägt ist als bei männlichen Autoren, werden von Hermanns postuliert. Doch ob und wo man „die Authentizität des Autobiographischen“ finden könnte, ob im Werk, in Tagebüchern, in Briefen, bleibt für sie eine offene Frage.

Elfriede Jelinek bemerkt, wesentlich differenzierter als Baumgart, Hartung und andere, eine auffallende Diskrepanz zwischen den „idyllischen Jungmädchen-Geschwätzigkeiten“ in Plaths Briefen und

der literarischen Brechung solcher Begebenheiten in der autobiographischen ‚Glasglocke‘, wo dem Hirn der Jungautorin und Heldin des Buches in tiefstem Zynismus die Wirklichkeit hinter dem Zwang des Mädchens zur Gefälligkeit und Hübschheit dämmert, diese wirklich meisterhafte Doppelbödigkeit in einem amerikanischen

Bilderbuchleben - Sylvia Plath muß um sie gewußt haben. Das Wissen hat ihr nichts genützt, und deswegen hat sie es geschickt vor den anderen verborgen.²¹⁷

Jelinek unterscheidet genau zwischen Eigenerlebnissen der Autorin und der literarischen Brechung - also Fiktionalisierung - dieser Erlebnisse, wie dies nur wenigen anderen RezensentInnen gelingt. Deutlich wird bei der Durchsicht der Rezensionen und Artikel, dass die Schärfe der Plath'schen Gesellschaftskritik am amerikanischen Leistungsdenken und bedingungslosen Erfolgsstreben von manchen der Rezensenten kaum oder gar nicht beachtet wird. Obwohl besonders im ersten Teil des Romans - wie von Ingeborg Bachmann bemerkt wird - diese Gesellschaftskritik eine deutlich ausgeprägte komische Dimension annimmt.

III.3.3.2 Referenzautoren

Während Ingeborg Bachmann in Bezug auf Krankheitsbilder, die Plath mit unheimlicher Präzision beschreibt, als Referenzautoren Fedor Dostojewski und Malcolm Lowry heranzieht²¹⁸, wird Elisabeth Kaiser (G14) durch das von Plath geschilderte Milieu an den Gesellschaftsroman *Die Clique* von Mary McCarthy erinnert; der Vergleich fällt zugunsten der Plath'schen Glasglocke aus.

Ulrich Schnappauff stellt die Verbindung zu einem anderen Autor und dessen Hauptwerk, nämlich Salingers *Der Fänger im Roggen*, den schon Robert Taubman als Referenzautor aufzeigt, her, „auch dort: New York, hypersensible Beobachtung und Reaktion, Frustration und Depression, Zusammenbruch, Ende

²¹⁷ Jelinek, Elfriede: Zu: Sylvia Plath. Briefe nach Hause. In: Aufschreiben. Texte österreichischer Frauen. Wien: Frauenverlag 1981. S. 43

²¹⁸ Bachmann, Ingeborg: Das Tremendum - Sylvia Plath: Die Glasglocke. S. 158

in der Nervenklinik“. Weiter erinnert ihn Plaths Schreiben an Baudelaires „Spleen“ und Gottfried Benns Aussage in Bezug auf die moderne Kunst als „Steigerungskunst von Psychopathen, von Alkoholikern, Abnormen in ihrer `Ästhetik des Hässlichen““. (G9)

Dass moderne Kunst als „Steigerungskunst“ von Abnormen gesehen wird, ist wieder ein Topos, der sich in der englischsprachigen Rezeption wiederholt darstellt, und zwar in Abwandlung von Alvarez’ „extremist art“, wie dies bei Holbrooks „schizoid art“ auszumachen ist.

Resümierend kann man feststellen, dass der Roman *Die Glasglocke* im deutschsprachigen Raum unter den Vorzeichen des Plath-Mythos rezensiert wird und damit im Gegensatz zur werkimmanenten Lesart in England rezipiert wird. In jeder Rezension wird auf die autobiographische Verknüpfung mit dem Werk rekuriert, wie dies schon durch die Ankündigung des Verlages gelenkt wird. Mehrere KritikerInnen vergleichen den Roman mit den *Ariel*-Gedichten, und dieser Vergleich geht immer zugunsten der Gedichte aus. (G2, G7, G11, G14)

Auf die Thematik der Geisteskrankheit, der psychischen Instabilität, wird ebenfalls in fast allen Kritiken hingewiesen, und das unterscheidet die Rezeption der *Glasglocke* im deutschsprachigen Raum entschieden von den englischen Kritikern, die die im Roman dargestellte psychische Krise wesentlich wertfreier betrachten.

Anhang 8: Verzeichnis des Zeitschriftenkorpus

Sylvia Plath: *Die Glasglocke* (1968): Sigle G

G 1: Baumgart, Reinhard: Das Mädchen, das Gott sein wollte. *Die Zeit* (49. 30.11.1979)

G2: Brock-Sulzer, Elisabeth: Wie das Auge des Orkans. Weltwoche (22.6.1968)

G3: Duvanel, Adelheid: Der Weg einer Geisteskranken. Basler Nachrichten (28.8.1968)

G4: Frischmuth, Barbara: Die Glasglocke von Sylvia Plath. Unveröffentlicht. (Am 30.8.1968 bei Suhrkamp eingelangt)

G5: Hermans, Irmgard: Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf, Sylvia Plath: Das spezifisch weibliche Selbstverständnis im Werk großer Autorinnen. Buch und Bibliothek. Bad Honnef: Bock + Herchen 1986 (= BuB 38/1). S. 68

G6: Jelinek, Elfriede: Sylvia Plath Die Glasglocke. Wespennest (61/1985)

G7: Priorini d'Agata, Brigitte: Plath, Sylvia: Die Glasglocke. (The Bell Jar). Bücherei und Bildung (7/8.1968)

G8: Ruppmann, Stephanie: Selbstmord unter der Glasglocke New York. Münchner Merkur. (19./20.10.1968)

G9: Schnappauf, Ulrich: Fasziniert vom Tod. Der einzige Roman von Sylvia Plath liegt in deutscher Übersetzung vor. Die Welt der Literatur (29.8.1968)

G10: Schütze, Marianne: Fall Esther. Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (26.1.1969)

G 11: Struck, Karin: Das Recht, unglücklich zu sein. Sylvia Plaths Lebensgesetz. Die Zeit 30 (16.7.1976)

G12: Süss, Sigrid: Amazone Esther. Zu Sylvia Plaths Roman Die Glasglocke. Saarbrücker Zeitung (5.7.1968)

G13: Stahl, Hermann: Die Glasglocke. Kölnische Rundschau (22.6.1968)

G14: Kaiser, Elisabeth: Leben hinter Milchglas. Der einzige Roman von Sylvia Plath. Frankfurter Allgemeine Zeitung (20.7.1968)

III.3.4 Zu Sylvia Plaths Gedichtband *Ariel*

Der 1965 in England veröffentlichte Gedichtband *Ariel* wird in der von Erich Fried stammenden deutschen Übersetzung - parallel mit einer englischen Fassung gedruckt - 1974 ebenfalls in der Bibliothek Suhrkamp²¹⁹ herausgegeben. Die mir vorliegenden Rezensionen²²⁰ sind am Ende dieses Abschnitts unter Sigle AD aufzufinden.

III.3.4.1 Tod & Co²²¹

„Wirklichkeitsverlust“ in einem erweiterten Sinn stellt Waltraud Mitgutsch bei Sylvia Plath fest, die wahrgenommene Welt erhält „ihre Bedeutung erst in ihrer Transparenz auf das ganz Andere hin, nämlich etwas, was man mit dem Tod nicht vollständig gleichsetzen kann“, das ihn aber als „zentrales Phänomen enthält“.²²²

²¹⁹ Plath, Sylvia: *Ariel*. Gedichte. Englisch/Deutsch. Übersetzung von Erich Fried. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= Bibliothek Suhrkamp 380). 1993 wird die zehnte Auflage gedruckt.

²²⁰ Wurden u.a. aufgefunden in: Gorzny, Willi (Hsg.): IBZ. Internationale Bibliographie der Zeitungsliteratur aus allen Gebieten des Wissens. Zeitungsindex. Verzeichnis wichtiger Aufsätze aus deutschsprachigen Zeitungen. Alle Bände, Beihefte und Register von 1974-1993. München: Verlag Dokumentation ab 1974

²²¹ Plath, Sylvia: *Ariel*. S. 67

²²² Mitgutsch, Waltraud: „Weltverlust“ in der zeitgenössischen Lyrik, exemplarisch dargestellt an Paul Celan und Sylvia Plath. S. 253

Dieses zentrale Phänomen wirkt sich bei der Rezeption der *Ariel*-Gedichte besonders stark aus. In jeder der Titelzeilen der mir vorliegenden Rezensionen ist von Tod und Zerstörung - meist in Verknüpfung mit Biographischem - die Rede, wie im folgenden Abschnitt gezeigt wird. Dabei wird wiederum deutlich, dass die in der wissenschaftlichen Literatur - und auch im eigenen Maßstab vorhandene - Trennung zwischen dem lyrischen Ich und der Person der Autorin von den Zeitungsrezensenten nicht immer deutlich wahrnehmbar vorgenommen oder überhaupt vernachlässigt wird.

Im Kreislauf der Zerstörung findet sich *Ariel* bei Günter Blöcker, der für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* eine Besprechung verfasst. Plath bringt in ihre Gedichte „subjektive Erfahrung, mit vehementem Zugriff auf eine Bildersprache von extremen Spannungsgraden“ ein. Einerseits fasziniert das den Rezensenten, andererseits schließt das jedoch „Gefühle des Gefährdetseins“ und das „Bewußtsein der Allgegenwart eines sowohl als höhnische Herausforderung wie auch als furchtbare Verlockung empfundenen Todes“ mit ein. (AD1)

Rudolf Hartung in der *Süddeutschen Zeitung* fragt sich in seiner Rezension unter dem Titel *Selbstmörderisch eins mit dem Ritt*²²³, wie weit kindliche traumatische Erlebnisse für Plaths Todesbesessenheit verantwortlich sind, und meint, dass der frühe Tod des Vaters eine große Rolle gespielt haben könnte. Weiters schreibt er:

Denkbar aber auch, dass das schauerliche Gedicht `Daddy`, in welchem sie ihren Vater mit den deutschen Nazis identifiziert, sich selbst hingegen mit den Juden auf ihrem Weg in die KZ's, im wesentlichen als Versifikation eines Wahns zu lesen ist. Ihr Vater war zwar in Ostpreußen geboren, (...) dürfte (er) kaum mit den faschistischen Schergen etwas zu tun gehabt haben. (AD4)

²²³ Gedichtzeile aus dem Gedicht *Ariel*.

Auch hier ist wieder der Bezug auf das Biographische, ja sogar die Einforderung nach Übereinstimmung mit biographischen Details, auffällig. Dazu kommt noch eine Pathologisierung der Autorin. Ähnlich verfährt Hartung mit dem *Ariel*-Gedicht, wo er zwar Plaths Feststellung, dass die „Gedichte nichts als Gedichte, dass sie autonom“ seien, zitiert, aber weiß, dass „Plath in ihren Gedichten das Entsetzen des Daseins ausgelotet hat, dass das Gedicht der Ort des erfahrenen Schreckens wurde“. Wenig später stellt er einschränkend fest, dass die Ansicht kindlich wäre, dass Gedichte nur die „Erfahrungen des Lebens“ spiegeln:

In Wahrheit ist das Gedicht, und zumal das späte Gedicht Sylvia Plaths, nicht eine Reproduktion des Lebens, sondern eine spezifische Weise seiner Manifestation: Im Gedicht wird das Leben erkundet und künstlerisch `gedacht`. (AD4)

Zu dieser Erkenntnis kommt der Rezensent erst in der zweiten Hälfte seiner Rezension und stellt in einem Atemzug fest, dass „diese Gedichte ihr“, Plaths, „Leben noch leerer und unerträglicher machten“. Ihre poetische Sprache ist „vollkommen“, die Bilder „kühn“. Er verbindet, wie Alvarez, Leben und Werk untrennbar:

(E)s gibt da zwischen der Hilflosigkeit des Lebens und den Triumphen des Gedichts so etwas wie eine wechselseitige Eskalation, bis am Ende ein Punkt erreicht ist, an dem es kein `Zurückschrauben`, keine Umkehr mehr gibt. Oder, wie es in einem ihrer Gedichte heißt: Der Blutstrom ist ein Gedicht, / Stillen kann man ihn nicht. (AD4)

Man merkt, Hartung hat Alvarez wohl gelesen, er erwähnt ihn, und auch die Haltung Alvarez' bildet sich in dieser Besprechung ab.

J. P. Wallmann findet in der *Tat* für seine Rezension den Titel *Unter der Glasglocke*. Er nimmt kurz Bezug auf die „stark autobiographisch getönte Erzählung“ und bemerkt, dass die Glasglocke ein Bild für das „Eingeschlossensein in das eigene Ich“ sei. (AD5) Er meint, dass sich in den Gedichten ebenfalls das Private findet, hier ist es „endgültig objektivierte Form geworden“. In den

Gedichten sieht er eine Bestandsaufnahme, „Introspektionen ohne jede Peinlichkeit“, „private Obsessionen“ werden in „konkrete Bilder“ umgesetzt, die oft schwer zu entschlüsseln sind. Auch von ihm wird die Verbindung mit dem Tod angesprochen. Plath treibe in ihren Gedichten ein „todernstes Spiel mit dem Tod“. (AD5)

Heinz Piontek fordert in der *Neuen Zürcher Zeitung* unter dem Titel *Verse gegen den Tod* mehr Biographie, ja er wirft Erich Fried das Versäumnis vor, kein Nachwort zur Erklärung der Gedichte dem Leser mitgegeben zu haben. Denn:

Gedichte wie diese, das liegt auf der Hand, tun sich für den Leser weiter auf, wenn er ein wenig über die Lebensumstände ihres Verfassers im Bild ist. Dem deutschen Leser, der so gut wie nichts über Sylvia Plath als Person weiß, hätte man unbedingt Hilfe geben müssen, wenigstens mit einer kurzen Lebensgeschichte, einigen Daten und Erläuterungen. Beispielsweise: War Sylvia Plath Jüdin? Wie kommt es zu all den Anspielungen auf den Leidensweg der Juden während der Naziherrschaft? Und wie zu einer beträchtlichen Anzahl deutscher Wörter in ihren englischen Texten? (AD3)

Ein Kommentar dazu fällt schwer, denn dass jemand, der Gedichte schreibt, dazu auch seine Biographie liefern soll, ist denn doch etwas viel verlangt, auch wenn es sich - vereinfachend angenommen - bei Plaths Lyrik um eine Art Bekenntnislyrik handelt, was in den Rezensionen nicht zur Sprache kommt. Die Beschäftigung mit totalitären Herrschaftsformen - in Politik und Privatleben - und Kritik daran traut man Plath offensichtlich nicht zu.

Piontek zitiert – wie Wallmann (AD5) - aus Robert Lowells Vorwort zur amerikanischen Ausgabe der *Ariel*-Sammlung, dass diese Gedichte „russisches Roulett mit sechs Patronen im Lauf spielen“. Auch er, Piontek, findet sie zum Tod hin geschrieben, es ist „der hypnotisierende Schlangenblick des Todes“, den er feststellt. Außerdem ist ihre Lyrik schwer zu durchschauen, „Autobiographisches und Mythisches durchdringen“ sich, denn sie hat sich am „Surrealismus“ bedient. Trotzdem findet er in Plath eine Dichterin von außerordentlicher Sensibilität. (AD3)

Die Rezension Werner Vordtriedes in der *Zeit* unter der Überschrift *Der Weg des Todes* setzt sich nach kurzem, aber differenziertem biographischen Überblick nicht nur mit der Sprache und den Bildern von Plaths Gedichten auseinander, sondern auch mit der englischen Dichtersprache der 1960er Jahre. Wie Vordtriede feststellt, steht die englische Dichtersprache der fünfziger Jahre unter dem Einfluss der Eliot-Nachfolge, diese „wollte elegant, unpersönlich, ironisch sein“. Dieser Trend zur strengen Trennung zwischen Dichterpersönlichkeit und Werk wird durch den amerikanischen *New Criticism* verstärkt. Als Gegenbewegung zu diesen Entwicklungen könnten Robert Lowells *Life Studies* gesehen werden. Durch Lowell angeregt, beschreibt auch Plath das, was sie persönlich betrifft und verbindet das mit Politischem, mit den Verbrechen der Nazis:

Das Schreckliche und Zerstörerische in ihr selbst war ja ein Teil der Zeitgeschehnisse, die es in ihr hervorgebracht hatten. Sie verwandelte es in eine schreckliche Schönheit, in Dichtung, die nichts von gefühligter Beichte besitzt, Seelenbilder ohne Herzflimmern. Sie sagt 'ich', ohne zu schreien oder zu flüstern. (AD2)

In der Analyse von Vordtriedes Kritik wird deutlich, dass er sich mit der Rezeption Plaths in England und mit der angloamerikanischen Literatur auseinander gesetzt hat. Das hat seinen Grund darin, dass er 1938 nach Amerika flüchten muss. Seine Auseinandersetzung mit dem Kontext von Plaths Schreiben ist seinen Sprachkenntnissen und der eigenen Arbeit als Autor und Übersetzer geschuldet.

III.3.4.2 Bezugnahmen auf die Übersetzung durch Erich Fried

Bei den Gedichtübersetzungen, die ja den Originalgedichten gegenübergestellt werden, wird meist auch die Übersetzung kommentiert. So von Günter Blöcker, der auf die Schwierigkeiten für den Übersetzer hinweist, dem er intensives Bemühen, aber auch teilweises Scheitern zuschreibt:

Wagemutig ist der Versuch insofern zu nennen, als die gedrungene Gegenständlichkeit, mit der Sylvia Plath auf komplexe seelische Sachverhalte antwortet, gerade die deutsche Sprache mit ihrer Tendenz zur Abstraktion vor nahezu unüberwindliche Probleme stellt. (AD1)

Werner Vordtriede, selbst als Übersetzer tätig, stellt das Plath'sche Gedicht *The Hanging Man* im englischen Original und in der deutschen Übertragung an den Beginn seines Übersetzungsvergleiches, der zuungunsten Erich Frieds ausfällt. Dabei bemerkt er anhand mehrerer Beispiele:

Erich Frieds Übersetzung versucht auch hier, sehr wörtlich zu sein und dabei doch manche der Klangkünste und Wortspiele mit Geschick herüberzuretten. Das ist eine ehrliche Art, eine diskrete Lesehilfe und oft überzeugend im Duktus. Aber wenn die Wörtlichkeit zu verdeutlichenden Umschreibungen in der Art der Wörterbücher wird, gehen Rhythmus, Witz und konzise Elemente ganz leicht verloren. (AD2)

Laut Heinz Piontek verdienen die „Eindeutschungen“ Frieds „allerdings größten Respekt“. Nach einer Bemerkung der Unübersetzbarkeit von Gedichten im Allgemeinen und Plaths Gedichten im Besonderen stellt er fest:

Fried hat sich nicht sklavisch an die Vorlagen gehalten, immer wieder nach deutschen Entsprechungen für Unübersetzbare gesucht und sie meistens auch gefunden. (AD3)

Auch Rudolf Hartung meint, dass Erich Fried die nahezu unlösbare Übersetzungsaufgabe respektabel gelöst hat, bemerkt aber grundsätzlich:

(D)ass sein Fehler in einer allzu großen wörtlichen Treue besteht, deren Effekt nur auf Untreue dem Original gegenüber hinauslaufen konnte. Denn Übersetzen solcher Art beruht auf dem grundlosen Glauben an eine Art prästablierter Harmonie zwischen den beiden Sprachen: als gäbe es eine Garantie dafür, dass die eng ans englische Original sich haltende Übersetzung auch ein deutsches Gedicht ergeben müsse. Was natürlich nur ausnahms- und annäherungsweise der Fall sein kann. (AD4)

Deutlich wird, dass die Rezensenten bei einer zweisprachigen Gedichtausgabe nicht umhin können, auf die Übersetzung Bezug zu nehmen. Dabei werden unterschiedliche Übersetzungsauffassungen deutlich, nämlich z.B. „Untreue“ dem Werk gegenüber durch „wörtliche“ Treue, wie Hartung es formuliert. Vordtriede meint dagegen, dass hier der Versuch, eine möglichst wörtliche Übersetzung zu leisten, teilweise geglückt sei, auch wenn dies manchmal zu einer „verdeutlichten Umschreibung“ wird.

So bemüht und oft gut gelöst die Annäherungen Frieds an Plaths Sprachgebilde auch sind, die Anstrengung, diese Lyrik in eine andere Sprache zu übertragen, wird manchmal allzu deutlich. Fried selbst betont in einer Anmerkung des Übersetzers über das Gedicht *Daddy*, dass es seiner Meinung nach unübersetzbar sei, der deutsche Text daher nur ein „Versuch“²²⁴ einen ersten Eindruck zu vermitteln.

Als Referenzautoren sind Robert Lowell, dessen *Life Studies* erwähnt werden, wie Paul Celan, der von Vordtriede wie Plath und jeder Erwachsene als Überlebender der Nazi-Verbrechen gesehen wird, zu nennen. (AD2) Piontek stellt eine Nähe Plaths zu den Surrealisten fest. (AD3)

Die Rezeption von Roman und Gedichten läuft ganz im Schatten der englischen Literaturkritik ab, sie wird einfach – und teilweise nicht sehr reflektiert – übernommen, wobei sich die Rezensenten besonders an Alfred Alvarez und David Holbrooks Rezensionen und deren Vorgaben orientieren. Dabei wird die Verbindung von Werk und Autobiographie mehr oder weniger ausgeprägt fortgeschrieben.

²²⁴ Plath, Sylvia: *Ariel*. Englisch/Deutsch. Übersetzung von Erich Fried. S. 176

Anhang 9: Verzeichnis des Pressekorpus

Sylvia Plath: *Ariel* (1974): Sigle AD

AD1: Blöcker, Günter: Im Kreislauf der Zerstörung. Sylvia Plaths Gedichtband *Ariel* in der Nachdichtung von Erich Fried. Frankfurter Allgemeine Zeitung 231. (5.10.1974)

AD2: Vordtriede, Werner: Der Weg des Todes. Sylvia Plaths nachgelassener Gedichtband *Ariel*. Die Zeit 44 (25.10.1974)

AD3: Piontek, Heinz: Verse gegen den Tod. *Ariel* zweisprachiger Gedichtband der Engländerin Sylvia Plath. Neue Zürcher Zeitung 504 (29.11.1974)

AD4: Hartung, Rudolf: 'Selbstmörderisch eins mit dem Ritt'. Zu Sylvia Plaths Gedichtband *Ariel*. Süddeutsche Zeitung 32 (8./9.2.1975)

AD5: Wallmann, J.P: Unter der Glasglocke. Die Tat (1.3.1975)

IV VERGLEICHENDES RESÜMEE

In these last poems she was systematically probing the narrow, violent area between the viable and the impossible, between the experience which can be transmuted into poetry and that which is overwhelming.²²⁵

Diese Sätze stammen aus dem 1963 verfassten Nachruf von Alfred Alvarez, der als wichtigster und engagiertester Vermittler der Lyrik Sylvia Plaths zu sehen ist. Damit bricht er mit der bis dahin werkbezogenen Rezeption, verbindet erstmals Leben und Werk der Autorin und legt damit den Grundstein für den Plath-Mythos.

Bereits vor Plaths Tod wird deutlich, dass es vor allem die Gedichte sind, auf die sich die Aufmerksamkeit der englischen Rezensenten und LeserInnen richtet, wobei die erste Rezeptionsphase ganz im Zeichen der vorwiegend werkimmanenten Besprechungen stattfindet, wie am Beispiel des Gedichtbandes *The Colossus* gezeigt wird, der 1960 erstmals erscheint. Die ausschließlich männlichen Kritiker sind sich einig, dass eine begabte - weibliche - Lyrikerin dabei ist, ihre eigene Sprache zu finden und damit einen Platz im literarischen Feld zu erobern. An der Rezeption dieses Bandes wird deutlich, wie sich die Bewertung der Rezensenten nach Plaths Tod ändert. Und wieder gibt Alvarez die Richtung der zweiten Rezeptionsphase vor, indem er in einer Besprechung von *The Colossus* auf die wenigen bereits bekannten letzten Gedichte hinweist, diese autobiographisch liest und feststellt:

The achievement of her final style is to make poetry und death inseperable. (...) Poetry of this order is murderous art.²²⁶

²²⁵ Alvarez, Alfred: A Poet's Epitaph. London Observer (17.2.1963). Sigle N1

²²⁶ Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. The Review IX (Oktober 1963). Sigle C11

Damit ist die Rezeptionsrichtung ein für alle Mal festgelegt, noch bevor die *Ariel*-Gedichte als Sammlung veröffentlicht werden. Diese Lesart wird von anderen RezensentInnen beziehungsweise LiteraturwissenschaftlerInnen ab- und weitergeschrieben, obwohl Alvarez später versucht, dieses Diktum zurückzunehmen oder doch zu entschärfen. Daraus generiert sich in der Folge der mehrdeutige Plath-Mythos, der länderübergreifend bis in den deutschsprachigen Raum wirkt, wo die Rezeption – die in der dritten englischen Rezeptionsphase stattfindet - in den Printmedien nur mehr unter diesem Vorzeichen zu lesen ist.

Das zweite Werk Plaths ist der Roman *The Bell Jar*, der 1963 unter dem Pseudonym Victoria Lucas erscheint und knapp vor Plaths Tod veröffentlicht wird; dieser erregt kaum Aufsehen. Einige der englischen Kritiker verweisen auf das sperrige Thema, wie in der deutschsprachigen Rezeption auch, arbeiten aber textorientiert. Besonders auf die gelungene sprachliche Realisierung und die Kritik an der amerikanischen Gesellschaft wird hingewiesen. Der Roman wird zwar nicht autobiographisch gelesen, aber die Schwierigkeit der Fiktionalisierung eines so „authentisch“ scheinenden Textes angemerkt. Überraschend läuft die erste Rezeption nach Erscheinen der zweiten Ausgabe des Romans 1966 in England ab. Denn während sofort nach Plaths Tod 1963 sich in der Rezeption der Gedichte und der Autorin selbst einschneidende Veränderungen abzeichnen, sich das Rezeptionsinteresse auf Person und Leben richtet, wird der Roman *The Bell Jar* in England weitgehend sachlich aufgenommen und ebenfalls werkimmanent besprochen.

Neben dem Herausgeber und Nachlassverwalter Ted Hughes, dessen editorische Eingriffe Plaths Werk zensieren, glätten und verfälschen, und Alfred Alvarez bestimmen auch andere Kritiker wie Rosenthal, Steiner und Holbrook den weiteren Rezeptionsvorgang nach Plaths Tod. Sie alle versuchen dabei, ihren eigenen Platz im literarischen Feld zu verteidigen beziehungsweise zu festigen. Als Folge der Festlegungen von Alvarez, die von den anderen Kritikern übernommen werden, finden Auseinandersetzungen im literarischen Feld darüber statt, wie Plaths Sprache und Schreiben zu bewerten seien. Diese werden in den

englischen Printmedien ausgetragen und betreffen vor allem die *Ariel*-Gedichtsammlung.

Daraus entsteht in England eine Debatte, in der der Stellenwert einer neuen Lyrik diskutiert und Plaths Situierung im literarischen Feld in Opposition zu traditionellen Schreibweisen betrieben wird. Dabei prallen völlig differente Ansichten über eine „neue Dichtung“ im Allgemeinen und jene Sylvia Plaths im Besonderen aufeinander. Im Rahmen dieser Diskussionen setzt Alvarez sich in einem kulturkritischen Essay²²⁷ mit der ästhetischen Moderne auseinander, die er als Weiterführung der Romantik in neuen Begriffen sieht. Der neue künstlerische Weg fordert vom Künstler extreme Subjektivität beziehungsweise ein Vordringen in die Extreme des Bewusstseins und ist als Reaktion auf eine im Wandel begriffene Welt zu sehen. Ob das, was in Plaths Dichtung dabei zur Sprache kommt, real oder imaginiert ist, ist für Alvarez bedeutungslos. Wichtig ist, dass diese eine überzeugende „imaginative“ Realität herstellen kann. Die Konsequenz aus dieser Poetik des Extremen ist ein Bruch mit traditionellen literarischen Konventionen, der sich thematisch, formal und sprachlich auswirkt. Dies bedeutet auch, dass ein Kampf stattfindet, den die Kritiker führen, die ihre legitimen Bewertungskategorien durchzusetzen trachten.

Die unterschiedlichen Dichtungstheorien umfassen weitere Zuschreibungen wie „schizoid poetry“ von Holbrook, bei dem misogynen Töne vorherrschen. Er verwehrt sich heftig gegen die poetischen Konzepte von Alvarez, die dieser unter der Bezeichnung „extremist poetry“, von Steiner unterstützt, ausführt und damit Plath im literarischen Feld platzieren will. Letztlich gelingt die Einschreibung ins literarische Feld dem international tätigen Kritiker Rosenthal, der seine Bezeichnung „confessional poetry“, die auf Bekanntes, nämlich den in der Literaturgeschichte bereits verankerten Begriff „Bekenntnislyrik“, zurückgreift, zumindest vorerst durchsetzen kann.

²²⁷ Alvarez, Alfred: Beyond All This Fiddle. Times Literary Supplement (23.3.1967). Sigle A10

Schon hier zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen der Aufnahme der Werke Plaths in England und im deutschsprachigen Raum. In England wird die geänderte Rezeptionsrichtung in der zweiten Rezeptionsphase vorgegeben, die Übersetzungen ins Deutsche fallen in die dritte, wobei der Lyrikband 1974 erscheint, sechs Jahre nach dem Roman. Die Rezeption der Übersetzung fällt in eine Zeit, in der sich der Erwartungshorizont der RezipientInnen geändert hat und bereits mit dem enthistorisierten, gefestigten Plath-Mythos konfrontiert wird.

Während unter den englischen Rezensenten das Hauptaugenmerk auf die Lyrik gerichtet ist, die heftig diskutiert wird, spiegeln sich diese Diskurse nicht einmal annähernd in der deutschsprachigen Rezeption. Nur bei Werner Vordtriede findet sich eine Auseinandersetzung mit der lyrischen Sprache Plaths und mit der Dichtersprache im angloamerikanischen Sprachraum. Er merkt an, dass Robert Lowells *Life Studies* als Gegenbewegung zu der englischen Eliot-Nachfolge und den amerikanischen „New Critics“, die auf strenge Trennung von Werk und AutorIn bestehen, gesehen werden könnte.

Die anderen Kritiker – auch im deutschsprachigen Raum ist die Lyrikbesprechung fest in männlichen Händen – wiederholen die Ausführungen von Alvarez, Hughes und Rosenthal in veränderter sprachlicher Form – als Echo. Deutlich wird, dass sie die angloamerikanischen Kritiken kennen und den Plath-Mythos meist ungebrochen stereotyp weiterschreiben.

Das Hauptaugenmerk der deutschen RezipientInnen ist auf den Roman *Die Glasglocke* gerichtet, auch das im Gegensatz zur Rezeption in England. Die hauptberuflichen KritikerInnen finden sich in „Konkurrenz“ zu bekannten deutschsprachigen Autorinnen wie Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek, Barbara Frischmuth, Gabriele Wohmann und Karin Struck, die zu Roman (und Briefen),

nicht aber zu den Gedichten²²⁸ sehr reflektiert Stellung nehmen. Die schon vom Verlag in Richtung „stark autobiographisch gefärbter Roman“ gelenkte Rezeptionshaltung verleitet zudem die KritikerInnen dazu, die Fiktionalität des Romans zu vernachlässigen.

Die politische und gesellschaftskritische Dimension der Werke Plaths wird oft auf die biographische Dimension zurückgestutzt. Aspekte wie Sprache, Perspektiven oder Einordnung in einen historischen Kontext werden von LiteraturkritikerInnen im angloamerikanischen Raum weniger vernachlässigt als im deutschsprachigen.²²⁹

In unzähligen Veröffentlichungen wird nahezu immer auf Sylvia Plaths Leben und Sterben hingewiesen²³⁰, diese Problematik steht auch bei der wissenschaftlichen Literatur allzu oft im Vordergrund – beziehungsweise, zumindest manchmal, effekthascherisch im Titel - der Untersuchungen und wird in unterschiedlicher Ausprägung auch von RezensentInnen übernommen. Von dieser Art der Rezeption sind SchriftstellerInnen besonders häufig betroffen.²³¹ Nur von wenigen LeserInnen wird bemerkt,

²²⁸ Elfriede Jelinek eignet sich das Gedicht Daddy an und verwendet es als Prätext für ihre intertextuelle Schreibweise im Monolog der Autorin bzw. Elfi Elektra, was als produktive Rezeption zu sehen ist. Vgl. Dies.: Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998. S.

²²⁹ Vgl. George Steiners Hinweis auf Adornos Diktum „no poetry after Auschwitz“. Ders.: In Extremis. Cambridge Review (7.2.169)

²³⁰ Die beachtliche Anzahl von Biographien wird von Janet Malcolm kommentiert. In: Dies.: Die schweigende Frau. Die Biographien der Sylvia Plath. Hamburg: Kellner 1994

²³¹ Dies stellt Waltraud Anna Mitgutsch anlässlich eines Gesprächs betitelt Außenseiter - Entregelung der Sinne. Sylvia Plath. Die tödliche Perfektion im Wiener Literaturhaus am 22.3.1995 fest.

dass die Autorin über die autobiographischen Details frei verfügt, indem sie sie jeweils als `Material` einsetzt, gerade in den Zusammenhängen, in denen sie sie brauchen kann, (...).²³²

Das Erzähler-Ich und das lyrische Ich werden oft nicht deutlich genug gegen das AutorInnen-Ich abgegrenzt, wenn auch die Grenzen fließend sein mögen. Es wird des Öfteren übersehen, dass im autobiographischen Gestus immer ein fiktionales Element vorhanden ist, denn das „Selbst“ kann immer nur – nachträglich - erzählt und gelesen werden.

Sowohl im englischen als auch im deutschsprachigen Raum wird der mehrdeutige Plath-Mythos immer weiter bedient. Eine Lesart des Mythos, in dem die – schreibende - Frau als „Opfer“ gesehen wird, die von Ehemann, Familie und Gesellschaft daran gehindert wird, ihre Erfüllung als Künstlerin zu finden, paraphrasiert Elfriede Jelinek ironisch:

Ganze Jahrgänge von romantischen College-Girls haben im Selbstmord der dreißigjährigen Dichterin Sylvia Plath die große befreiende Tat und die `Verzweiflung der Künstlerin an der Welt` gesehen. Sie ist aus enttäuschter Liebe gestorben. Ihr Mann hat sie verlassen. Und wenn das Wichtigste, der Mann fortgeht, dann kann die Frau allein oft nicht mehr weiter existieren. Es war das Ende einer großen Leidenschaft. Und so weiter.²³³

²³² Gidion, Heidi: Der Herr über die Hummeln. In: Dies.: Was sie stark macht, was sie kränkt. Töchter und ihre Väter. Freiburg im Breisgau: Herder 1993 (= Herder Spektrum, Band 4225). S. 75-94. Hier: S. 81 f.

²³³ Jelinek, Elfriede: Zu: Sylvia Plath. "Briefe nach Hause". In: Aufschreiben. Texte österreichischer Frauen. Wien: Frauenverlag 1981. S. 43

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

PLATH, Sylvia: Ariel. Gedichte. Englisch/Deutsch. Übersetzung von Erich Fried. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (= Bibliothek Suhrkamp 380)

PLATH, Sylvia: Plath, Ariel. The Restored Edition. Ed. Frieda Hughes. London: Faber and Faber 2004

PLATH, Sylvia: The Bell Jar. London, Boston: Faber and Faber 1996

PLATH, Sylvia: Die Glasglocke. Deutsch von Christian Grote. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1968

PLATH, Sylvia: Die Glasglocke. Deutsch von Reinhard Kaiser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (= Bibliothek Suhrkamp 1221)

PLATH, Sylvia: Johnny Panic and the Bible of Dreams and other prose writings. London, Boston: Faber and Faber 1979

PLATH, Sylvia: Die Bibel der Träume. Erzählungen. Deutsch von Julia Bachstein und Sabine Techel. Frankfurt am Main: Fischer ²1992(= Fischer Taschenbuch 9515)

PLATH, Sylvia: Briefe nach Hause. 1950-1963. Hsg. Aurelia Schober-Plath. Deutsch von Iris Wagner. Übersetzung der Gedichte von Christian Enzenberger u.a. Frankfurt am Main: Fischer 1992 (= Fischer Taschenbuch 11358)

PLATH, Sylvia: Collected Poems. Ed. Ted Hughes. London: Faber and Faber 1981

PLATH, Sylvia: The Colossus and Other Poems. New York: Knopf 1962

PLATH, Sylvia: Drei Frauen. Three Women. Ein Gedicht für drei Stimmen. A Poem for Three Voices. Deutsch von Friederike Roth. Frankfurt am Main: Fischer 1994 (= Fischer Taschenbuch 11762)

The Journals of Sylvia PLATH. Ed. Frances McCullough. New York: Ballantine 1993

The Journals of Sylvia PLATH 1950-1962. Transcribed from the Original Manuscripts at Smith College. Ed. Karen V. Kukil. London: Faber and Faber 2000

PLATH, Sylvia: Die Tagebücher. Hsg. Frances McCullough. Deutsch von Alissa Walser. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1997

PLATH, Sylvia: Winter Trees. London: Faber and Faber 1971

PLATH, Sylvia: Zungen aus Stein. Erzählungen. Deutsch von Julia Bachstein und Susanne Levin. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1989

Weitere Literatur:

HUGHES, Ted: Birthday Letters. London: Faber and Faber 1998

JELINEK, Elfriede: Ein Sportstück. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1998

KAFKA, Franz: Gesammelte Werke. Briefe 1902-1924. Hsg. Max Brod. Frankfurt am Main: Fischer 1958

LOWELL, Robert: Collected Poems. Ed. Frank Bidart, David Gewanter. London: Faber and Faber 2003

SEXTON, Anne: All meine Lieben. Lebe oder stirb. Gedichte. Englisch/Deutsch. Übersetzung: Silvia Morawetz. Frankfurt am Main: Fischer 1996

Sekundärliteratur

ACHILLES, Jochen: Von der Moderne zur Postmoderne: Zu den Entstehungsbedingungen einer neuen Ästhetik. In: Hoffmann, Gerhard (Hsg.): Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne. Band 2. Tendenzen und Gruppierungen. München: Wilhelm Fink 1988. S. 7-30

ALBRECHT, Wolfgang: Literaturkritik. Stuttgart, Weimar: Metzler 2001 (= Sammlung Metzler, Bd. 338)

ADORNO, Theodor, W.: Kulturkritik und Gesellschaft (1951). In: Ders.: Gesammelte Schriften (Bd. 10.1). Hsg. Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996. S. 11-30

ALVAREZ, Alfred: Sylvia Plath. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium. London: Faber and Faber 1970. S. 56-68

ALVAREZ, Alfred: The Savage God. A Study of Suicide. Weidenfeld and Nicolson 1971

AMES, Lois: Notes towards a biography. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium. London: Faber and Faber 1970. S. 155-173

BABKA, Anna: Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person. Wien: Diplomarbeit 1994

BABKA, Anna: Ingeborg Bachmann in Frankreich. Zur Rezeption von Werk und Person. Wien: Hora 1996 (= Sonderpublikation der Grillparzer-Gesellschaft, Bd. 3)

BABKA, Anna: Unterbrochen – Gender und die Tropen der Autobiographie. Diss. phil. Universität Wien 1998

BACHMANN, Ingeborg: Das Tremendum - Sylvia Plath: *Die Glasglocke*. Entwurf. In: Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. Essays, Reden, kleine Schriften. München: Piper 1981 (= Serie Piper 1105). S. 158-160

BARTHES, Roland: Mythen des Alltags. Deutsch von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (= edition suhrkamp 91)

BASSNETT, Susan: Woman Writers. Sylvia Plath. Houndmills, London: Macmillan 1987

BLOOM, Harold (Ed.): Sylvia Plath. (Modern Critical Views). New York, Philadelphia: Chelsea House 1988

BOURDIEU, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Deutsch von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1999

BOURDIEU, Pierre: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Deutsch von Wolfgang Fietkau. Frankfurt/Main: Suhrkamp ⁵1994

BOVENSCHEN, Silvia: Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979 (= edition suhrkamp 921)

BRINKER-GABLER, Gisela (Hsg.): Deutsche Literatur von Frauen. Band 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, Band 2: 19. und 20. Jahrhundert. München: Beck 1988

BROE, Mary Lynn: *Protean Poetry. The Poetry of Sylvia Plath*. Columbia, London: University of Missouri Press 1980

BRONFEN, Elisabeth: *Von der Muse zur Creatrix - Schneewittchen entfesselt*. In: Dies.: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch von Thomas Lindquist. München: Kunstmann 1994. S. 569-625

BRONFEN, Elisabeth: *Sylvia Plath*. Deutsch von Andrea Paluch und Robert Habeck. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt 1998

BURKART, Annette: *„Kein Sterbenswort, Ihr Worte!“ Ingeborg Bachmann und Sylvia Plath: acting the poem*. Tübingen, Basel: Francke 2000

DUSINI, Arno: *Die offene Wunde Tagebuch: Gendertheoretische Anmerkungen anhand der Tagebücher von Sylvia Plath*. In: Hof, Renate; Rohr, Susanne (Hsg.): *Inszenierte Erfahrung: Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie, Essay*. Tübingen: Stauffenburg 2008. (= Stauffenburg-Colloquium, Bd. 64) S. 25 -38

EHRISMANN, Otfried: *Thesen zur Rezeptionsgeschichtsschreibung*. In: Müller-Seidel, Walter (Hsg.): *Historizität in Sprach- und Literaturwissenschaft. Vorträge und Berichte der Stuttgarter Germanistentagung 1972*. München: Fink 1974. S. 123-131

FRIEDRICH, Hugo: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des 19. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985

GIDION, Heidi: *Der Herr über die Hummeln*. In: Dies.: *Was sie stark macht, was sie kränkt. Töchter und ihre Väter*. Freiburg im Breisgau: Herder 1993 (= Herder Spektrum, Band 4225). S. 75-94

GILBERT, Sandra M.: „A Fine White Flying Myth”: Confessions of a Plath Addict. In: Bloom, Harold (Ed.): Sylvia Plath. (Modern Critical Views). New York, Philadelphia: Chelsea House 1988. S. 49-65

GRIMM, Gunter: Rezeptionsgeschichte. München: Fink 1977

GORZNY, Willi (Hsg.): IBZ. Internationale Bibliographie der Zeitungsliteratur aus allen Gebieten des Wissens. Zeitungsindex. Verzeichnis wichtiger Aufsätze aus deutschsprachigen Zeitungen. Alle Bände, Beihefte und Register von 1974-1993. München: Verlag Dokumentation ab 1974

GRABHER, Gudrun: Das lyrische Du: Du-Vergessenheit und Möglichkeiten der Du-Bestimmung in der amerikanischen Dichtung. Heidelberg: Winter 1989 (= Anglistische Forschungen; H. 202)

GÜRTLER, Christa: Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart: Akademischer Verlag Heinz 1983

HOLBROOK, David: Sylvia Plath. Poetry and Existence. London: Athlone Press 1976

HOTZ, Constance: „Die Bachmann“. Das Image der Dichterin im journalistischen Diskurs. Konstanz: Faude 1990

HUGHES, Ted: Introduction. In: Sylvia Plath: Collected Poems. London: Faber and Faber 1981. S. 13-17

HUGHES, Ted: Note. In: Sylvia Plath: Winter Trees. London: Faber and Faber 1991

HUGHES, Ted: Sylvia Plath and Her Journals. In: Bloom, Harold (Ed.): Sylvia Plath (Modern Critical Views). New York, Philadelphia: Chelsea House 1988. S. 109–119

HUGHES, Ted: Wie Dichtung entsteht. Essays. Deutsch von Jutta Kaußen, Wolfgang Kaußen und Claas Kazzer. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2001

JELINEK, Elfriede: Zu Sylvia Plath. "Briefe nach Hause". In: Aufschreiben. Texte österreichischer Frauen. Wien: Frauenverlag 1981. S. 43-46

JENS, Walter (Hsg.): Kindlers Neues Literaturlexikon. Band 13. München: Kindler 1989

JURT, Joseph: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: WBG 1995

JURT, Joseph (Hsg.): absolute Pierre Bourdieu. Freiburg: orange-press 2007

KINZIE, Mary: An Informal Check List of Criticism. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium. London: Faber and Faber 1970. S. 283-304

LANE, Gary; STEVENS, Maria: Sylvia Plath: A Bibliography. Metuchem, New Jersey and London: Scarecrow Press 1978 (= Scarecrow Author Bibliographies 36)

LINDHOFF; Lena: Einführung in die feministische Literaturtheorie. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995 (= Sammlung Metzler; Bd. 285)

LINK, Hannelore: Rezeptionsforschung. Eine Einführung in Methoden und Probleme. Stuttgart, Berlin: Kohlhammer ²1980 (= Urban Taschenbücher Bd. 215)

MALCOLM, Janet: Die schweigende Frau. Die Biographien der Sylvia Plath. Deutsch von Susanne Friederike Levin. Hamburg: Kellner 1994

MAREN-GRISEBACH, Manon: Methoden der Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke ¹⁰1992

MILICH, Klaus J.: Die frühe Postmoderne. Geschichte eines europäisch-amerikanischen Kulturkonflikts. Frankfurt/Main, New York: Campus Verlag 1998 (= Nordamerikastudien, Bd. 6)

MITGUTSCH, Waltraud Anna: „Weltverlust“ in der zeitgenössischen Lyrik, exemplarisch dargestellt an Paul Celan und Sylvia Plath. Sprachkunst (VIII/1977). S. 251-271

NEWMAN, Charles: Candor is the only While. In: Ders. (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium. London: Faber and Faber 1970 S. 21-55

NORTHOUSE, Cameron: Sylvia Plath and Anne Sexton: A Reference Guide. Boston, Mass.: Hall 1974

NÜNNING, Ansgar (Hsg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe. Vierte, aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler 2008

RIEDEL, Wolfgang: Wohlstand als Krise: Amerika 1950-1980. In: Hoffmann, Gerhard (Hsg.): Der zeitgenössische amerikanische Roman: Von der Moderne zur Postmoderne. Band 2: Tendenzen und Gruppierungen. München: Fink 1988. S. 31-52

ROSENTHAL, M.L.: Sylvia Plath and Confessional Poetry. In: Newman; Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium. London: Faber and Faber 1970. S. 69-76

SCHALLER, Hans-Wolfgang: Der amerikanische Roman des 20. Jahrhunderts. Stuttgart, Düsseldorf, Leipzig: Klett 1998 (= Uni-Wissen Anglistik, Amerikanistik)

SCHIRMER, Walter F.: Geschichte der englischen und amerikanischen Literatur. Tübingen: Niemeyer ⁶1983

SEXTON, Anne: The barfly ought to sing . In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium. London: Faber and Faber 1970. S. 174-181

STEINER, George: Dying Is An Art. In: Newman, Charles (Ed.): The Art of Sylvia Plath. A Symposium. London: Faber and Faber 1970. S 211-218

STRANGEWAYS, Al: Sylvia Plath. The Shaping of Shadows. Cranbury, London, Mississauga: Associated University Presses 1998

TABOR, Stephen: Sylvia Plath: An Analytical Bibliography. London: Mansell 1987

WAGNER, Linda W. (Ed.): Critical Essays on Sylvia Plath. Boston, Massachusetts: Hall 1984 (= Critical essays on American literature)

WAGNER-MARTIN, Linda: Sylvia Plath. Eine Biographie. Deutsch von Sabine Techel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (= Suhrkamp Taschenbuch 1986)

WEBER, Ingeborg: Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Versuch einer Standortbestimmung. In: Dies. (Hsg.): Weiblichkeit und weibliches Schreiben: Poststrukturalismus, weibliche Ästhetik, kulturelles Selbstverständnis. Darmstadt: WBG 1994. S. 195–202

WEIGEL, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989 (= Rowohlts Enzyklopädie 490)

ZIGANKE, Jana: Exkurs: Literaturkritik. In: Pechlivanos, Miltos et al. (Hsg.): Einführung in die Literaturwissenschaft. Stuttgart, Weimar: Metzler 1995. S. 271-275

ZEYRINGER, Klaus: Für eine dichte Soziologie des engen literarischen Feldes. In: Haas, Franz; Schlösser, Hermann; Zeyringer, Klaus (Hsg.): Blicke von außen.

Österreichische Literatur im internationalen Kontext. Innsbruck: Haymon 2003. S. 47-52

ZIMA, Peter V.: Komparatistik. Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft. Tübingen: Francke 1992 (= UTB für Wissenschaft 1705)

ZIMA, Peter V.: Moderne-Postmoderne: Gesellschaft, Philosophie, Literatur. Tübingen, Basel: Francke 1997 (= UTB für Wissenschaft 1967)

Pressekorpus

England

At the end of the line. Times Literary Supplement (26.11.1971)

Along the Edge. Times Literary Supplement (25.11.1965)

Alvarez, Alfred: The Poet and the Poetess. London Observer (18.12.1960)

Alvarez, Alfred: A Poet's Epitaph. London Observer (17.2.1963)

Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. The Review IX (Oktober 1963)

Alvarez, Alfred: Poetry in Extremis. London Observer (14.3.1965)

Alvarez, Alfred: Beyond All This Fiddle. Times Literary Supplement (23.3.1967)

Alvarez, Alfred: Sylvia Plath: The Cambridge Collection. Cambridge Review (7.2.1969)

Alvarez, Alfred: Sylvia Plath. The Road to Suicide. Observer Review (14.11.1971)

Alvarez, Alfred: Publish and be damned. Observer (3.10.1971)

Bergonzi, Bernard: The Ransom Note. Manchester Guardian (25.11. 1960)

Blackburn, Thomas: Poetic Knowledge. New Statesman LX (24.12.1960)

Butler, Rupert: New American Fiction: Three Disappointing Novels – But One Good One. Time and Tide XLIV (31.1.1963)

Chained To the Parish Pump. Times Literary Supplement (16.3.1967)

Commentary. Times Literary Supplement (19.11.1971)

Commentary. Times Literary Supplement (26.11.1971)

Dearmer, Geoffrey: Sow's Ears and Silk Purses. Poetry Review LII (Juli-September 1961)

Dyson, A.E.: Reviews and Comments. Critical Quarterly III (Sommer 1961)

Dyson, A.E.: On Sylvia Plath. Tri-Quarterly 7 (Herbst 1966)

Fuller, Roy: Book Reviews. London Magazine VIII (März 1961)

Furbank, P.N.: New Poetry. Listener LXXIII (11.3.1965)

Hamilton, Ian: Poetry. London Magazine III (Juli 1963)

Holbrook, David: Arts in Society. The 200-Inch Distorting Mirror. New Society (11.7.1968)

Holbrook, David: Sylvia Plath and the Problem of Violence in Art. Cambridge Review (7.2.1969)

Homberger, Eric: I am I. Cambridge Review (7.2.1969)

Hope, Francis: Suffer and Observe. New Statesman LXIX (30.4.1965)

Hughes, Ted: Encounter XXI (10/1963)

Hughes, Ted: Sylvia Plath: Ariel. Poetry Book Society Bulletin 44 (Februar 1965)

Hughes, Ted: Publishing Sylvia Plath. Observer (21.11.1971)

Innocence and Experience. Times Literary Supplement (18.8.1961)

Lerner, Laurence: Now Novels. Listener LXIX (31.1.1963)

Moraes, Dom: Poems from Many Parts. Time and Tide (19.11.1960)

Parker, Derek: Ariel, Indeed. Poetry Review LVI (Sommer 1965)

Poems for the Good-Hearted. Times (4.11.1965)

Raven, Simon: The Trouble with Phaedra. Spectator CCX (15.2.1963)

Rosenthal, M.L.: Poetry as Confession. The Nation (19.9.1959) (

Rosenthal, M.L.: Poets of the Dangerous Way. Spectator CCXIV (19.3.1965)

Rosenthal, M.L.: Metamorphosis of a Book. Spectator CCXVIII (21.4.1967)

Ross, Alan: Selected Books. . London Magazine V (Mai 1965)

Starbuck, George: Sylvia Plath. Spectator CCX (22.2.1963)

Steiner, George: Dying is an Art. Reporter (1967)

Steiner, George: In Extremis. Cambridge Review (7.2.1969)

Symons, Julian: The Old Enemies. New Statesman LXIII (7.4.1967)

Taubman, Robert: Anti-heroes. New Statesman LXVI (25.1.1963)

Taubman, Robert: Uncles' War. New Statesman (16.9.1966)

Under The Skin. Times Literary Supplement (25.1.1963)

Wain, John: Farewell to the World. Spectator CCVI (13.1.1961)

Wall, Stephen: The Confessions of Nemo. Other New Novels. Observer (11.9.1966)

Deutschsprachiger Raum

Blöcker, Günter: Im Kreislauf der Zerstörung. Sylvia Plaths Gedichtband *Ariel* in der Nachdichtung von Erich Fried. Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 231 (5.10.1974)

Brock-Sulzer, Elisabeth: Wie das Auge des Orkans. Weltwoche (22.6.1968)

Duvanel, Adelheid: Der Weg einer Geisteskranken. Basler Nachrichten (28.8.1968)

Frischmuth, Barbara: Die Glasglocke von Sylvia Plath. Unveröffentlicht (Am 30.8.1968 bei Suhrkamp eingelangt)

Hartung, Rudolf: Selbstmörderisch eins mit dem Ritt. Zu Sylvia Plaths Gedichtband *Ariel*. Süddeutsche Zeitung 32 (8./9.2.1975)

Hermans, Irmgard: Marie Luise Kaschnitz, Ingeborg Bachmann, Christa Wolf, Sylvia Plath: Das spezifisch weibliche Selbstverständnis im Werk großer Autorinnen. Buch und Bibliothek (38/1/1986)

Jelinek, Elfriede: Sylvia Plath Die Glasglocke. Wespennest (61/1985)

Kaiser Elisabeth: Leben hinter Milchglas. Der einzige Roman von Sylvia Plath. Frankfurter Allgemeine Zeitung (20.7.1968)

Piontek, Heinz: Verse gegen den Tod. *Ariel* - zweisprachiger Gedichtband der Engländerin Sylvia Plath. Neue Zürcher Zeitung Nr. 504 (29.11.1974)

Prorini d'Agata, Brigitte: Plath, Sylvia: Die Glasglocke (The Bell Jar.) Bücherei und Bildung (7/8, 1968)

Ruppmann, Stephanie: Selbstmord unter der Glasglocke New York. Münchner Merkur (19./20.10.1968)

Schnappauf, Ulrich: Fasziniert vom Tod. Der einzige Roman von Sylvia Plath liegt in deutscher Übersetzung vor. Die Welt der Literatur (29.8.1968)

Schütze, Marianne: Fall Esther. Deutsches Allgemeines Sonntagsblatt (26.1.1965)

Stahl, Hermann: Die Glasglocke. Kölnische Rundschau (22.6.1968)

Struck, Karin: Das Recht, unglücklich zu sein. Sylvia Plaths Lebensgesetz. Die Zeit 30 (16.7.1976)

Süss, Sigrid: Amazone Esther. Zu Sylvia Plaths Roman „Die Glasglocke“. Saarbrücker Zeitung (5.7.1968)

Vordtriede, Werner: Der Weg des Todes. Sylvia Plaths nachgelassener Gedichtband *Ariel*. Die Zeit 44 (25.10.1974)

Wallmann, J.P: Unter der Glasglocke. Die Tat (1.3.1975)

Wohmann, Gabriele: Das sogenannte Leben. Der Spiegel 47 (19.11.1979)

Mein Dank gilt all jenen, die mich während dieser Arbeit unterstützt haben, insbesondere meinem Betreuer Prof. Norbert Bachleitner, meinen FreundInnen und meiner Familie.

Abstract

Sylvia Plath. Zur journalistischen Rezeption einiger Werke in England und im deutschsprachigen Raum. Ein Vergleich

Vorliegende Arbeit ist als vergleichende Rezeptionsstudie angelegt und beleuchtet die erste Rezeption Sylvias Plaths in England und im deutschsprachigen Raum. Der Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf der Aufnahme des Werks durch die Literaturkritik in den englischen Printmedien, die die Rezeptionsrichtung vorgibt, sowie die Situierung des journalistischen Diskurses in einem, wie Pierre Bourdieu es nennt, kulturellen Kräftefeld. Dieses wird als Produkt einer historischen Konfiguration mit darin wirkenden AkteurInnen – hier vor allem KritikerInnen und AutorInnen – dargestellt.

Sylvia Plaths Schreiben wird im Rahmen der so genannten ästhetischen Moderne gesehen, die Rezeption ihrer Werke verläuft in England in drei Phasen, erst in der dritten treten die Übersetzungen ins Deutsche dazu. Die erste Rezeptionsphase (1960- Anfang 1963) ist durch eine werkbezogene Besprechung und Interpretation der Texte Plaths gekennzeichnet, wobei das Interesse von Medien und (ausschließlich männlichen) Kritikern vor allem der Lyrik (*The Colossus*, 1960, nicht übersetzt) gilt.

Nach dem Tod Plaths beginnt die zweite Rezeptionsphase (1963-1968), in der sich die Rezeptionshaltung der Kritiker unverzüglich ändert und sich ihr Interesse auf die Person der Autorin konzentriert. Erstmals verbindet der Kritiker und Schriftsteller Alfred Alvarez Leben und Werk der Autorin in einem Nachruf. Damit ist bei Alvarez' Text der Ausgangspunkt für einen Aspekt des mehrdeutigen Plath-Mythos zu verorten, jener der verfemten Dichterin, die sich für die Kunst aufopfert. Die Rezeptionsrichtung wird von anderen KritikerInnen und auch dem Herausgeber Ted Hughes übernommen, wie das bei den Besprechungen des *Ariel*-Gedichtbandes (1965) deutlich wird. Diese letzten Gedichte, posthum herausgegeben, bilden die Grundlage für Plaths Ruhm und für einen Diskurs

darüber, wo und unter welchen Vorzeichen Plath im angloamerikanischen literarischen Feld zu situieren sei. Die Auseinandersetzung um die Deutungsherrschaft findet vor allem zwischen drei Kritikern statt, die ihre Bezeichnung der neuen Dichtung im literarischen Feld durchsetzen wollen. Alfred Alvarez nennt die neue Schreibweise „extremist poetry“ und sieht in Plath die beste zeitgenössische Repräsentantin, David Holbrook sieht in Plaths Dichtung „schizoid poetry“, M.L. Rosenthal verwendet den Begriff „confessional poetry“ und kann diesen im literarischen Feld letztlich auch durchsetzen.

Plath wird in England vor allem als Lyrikerin bekannt und diskutiert, der Roman *The Bell Jar* (1966, 1963 unter Pseudonym) wird auch nach Plaths Tod vorerst als Marginalie und werkimmanent rezipiert. I

Anders verhält es sich im deutschsprachigen Raum, denn in Übersetzung erscheint zuerst der Roman *Die Glasglocke* (1968), sein Echo in den Printmedien ist in quantitativer Hinsicht beachtlich. Er fällt in die dritte Rezeptionsphase, in welcher der Plath-Mythos bereits vollständig ausgebildet ist. Außerdem kommt, von Amerika ausgehend, ein zweiter Aspekt des Mythos zur Geltung, der Plath als Opfer von Gesellschaft und Familie darstellt. Damit ist eine weitere Verstärkung der Rezeption in Richtung autobiographischer Lesart vorgegeben. Stereotype Zuschreibungen, die schon in der englischen Rezeption aufzufinden sind, werden von den RezensentInnen wiederholt, einige KritikerInnen beziehen sich explizit auf Alvarez, auf den Kontext wird kaum Bezug genommen.

Die Besprechungen des Gedichtbandes *Ariel* verlaufen ebenfalls – mehr oder weniger reflektiert – in Richtung Tod und Zerstörung, auch hier mit biographischer Verbindung, wie schon aus den Titeln der Rezensionen zu erkennen ist.

Einmal mehr wird deutlich, dass sowohl Roman als auch Gedichte, die größtenteils bei den deutschsprachigen KritikerInnen Anerkennung finden, ganz im Schatten der englischen Literaturkritik stehen und sich völlig an deren Vorgaben orientieren.

Lebenslauf

Name: Christa Simon

Ort und Datum der Geburt: Pöchlarn, 21.07.1950

Staatsbürgerschaft: Österreich

Bildungsweg

1956-1964: Volksschule, Hauptschule

1964-1969: Musisch-pädagogisches Realgymnasium (1969 Matura)

1969-1971: Pädagogische Akademie des Bundes

1971-1972: Studium der Psychologie und Pädagogik

Seit 1991 (mit berufsbedingten Unterbrechungen): Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft und der Deutschen Philologie

Berufliche Tätigkeiten

1971-1985: Volksschullehrerin

1985-1996: Freiberufliche Tätigkeiten

Seit 1996: Sekretärin