

BERICHTE UND BESPRECHUNGEN

NORBERT CHRISTIAN WOLF, *Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen; Band 20)*, Wien (Böhlau) 2011, 1216 S.

Das Werk Robert Musils, vor allem sein in vielfacher Hinsicht singuläres Romanfragment ›Der Mann ohne Eigenschaften‹ (*MoE*) war in den vergangenen Jahrzehnten bevorzugtes Objekt der jeweils neuesten methodologischen Strömungen innerhalb der Literaturwissenschaft. Von den ideengeschichtlichen Ansätzen der fünfziger und sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts, den darauf folgenden ideologiekritischen der siebziger und achtziger Jahre, über poststrukturalistische, dekonstruktivistische und medientheoretische Ansätze bis zu den diskursanalytisch orientierten Arbeiten seit der Jahrhundertwende gab es kaum eine Richtung, der Musils Hauptwerk nicht als Exerzierplatz (oder als Zielscheibe) gedient hätte. Der faktische Ertrag vieler dieser Arbeiten ist bescheiden, weil entstehungsgeschichtlichen Fragen (einschließlich der gravierenden Unterscheidung zwischen ‚kanonischem‘, d. h. von Musil selber veröffentlichtem Text, und ‚apokryphen‘ Nachlasstexten), aber auch der Analyse des historischen und politischen Umfelds, in dem Musil schrieb und in dem der Roman verankert ist, in der Regel wenig Beachtung geschenkt wurde. Pointiert formuliert: die anti-historischen und anti-soziologischen Haltungen einer postmodern und diskurstheoretisch imprägnierten Literaturwissenschaft haben den Blick auf die Entstehungsbedingungen, auf den historischen Hintergrund und die soziale Welt des Romans verstellt. Dabei hatte Musil 1937, im Entwurf zu einem Vorwort zur Fortsetzung des Romans, eine deutliche Warntafel aufgestellt:

Dieses Buch ist unter der Arbeit und unter der Hand ein historischer Roman geworden, es spielt vor 25 Jahren! Es ist immer ein aus der Vergangenheit entwickelter Gegenwartsroman gewesen, jetzt aber ist die Spanne und Spannung sehr groß, aber das unter der Oberfläche Gelegene, das hauptsächlich eins seiner Darstellungsobjekte gewesen ist, braucht noch immer nicht wesentlich tiefer gelegt zu werden.¹⁾

N. C. Wolf hat diesen Hinweis ernst genommen. Seine Arbeit, die dezidiert als Gesamtdeutung angelegt ist und die dem Roman (zumindest den beiden von Musil 1930 und 1932 publizierten Bänden) auch im Umfang kaum etwas nachgibt, hilft den Vernachläss-

¹⁾ Nachlass Robert Musil, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Mappe II/1/61 (*Zum Nachwort und Zwischenwort*). Musils Nachlass ist vollständig einsehbar in der ‚Klagenfurter Ausgabe‘. Vgl. Anm. 3.

sigungen und Forschungsdefiziten der letzten Jahrzehnte nun ab. Auf dem Hintergrund einer methodisch bewussten und wohltuend sachlichen Auseinandersetzung mit den post-modernen und diskurstheoretischen Interpretationen des Romans nimmt N. C. Wolf sich genau jene Problemfelder und thematischen Bezirke vor, die, von Ausnahmen abgesehen,²⁾ bisher weitgehend ignoriert oder nur unzulänglich beschrieben wurden: Es ist exakt jenes „unter der Oberfläche Gelegene“, die historischen, sozialen und kulturgeschichtlichen Voraussetzungen, Bedingungen und Bezüge, die die Welt des Romans konstituieren und die sich entsprechend auch in der Zeichnung der Figuren, in ihren Einstellungen, Haltungen, Meinungen und in ihrem Verhalten manifestieren. Dabei nimmt N. C. Wolf unter intensiver Nutzung des Musil'schen Nachlasses, der mittlerweile digital vollständig verfügbar ist,³⁾ immer auch „Spanne und Spannung“ der entstehungsgeschichtlichen Zusammenhänge in den Blick, denen angesichts der dramatischen gesellschaftlichen und politischen Umbrüche während der langen Entstehungszeit des Romans eminente Bedeutung zukommt.

N. C. Wolf liest Musils Roman als „Enzyklopädie zeitgenössischer sozialer Praktiken“ (29), wobei er besonderes Augenmerk darauf legt, die ‚Diskurse‘ des Romans historisch zu deuten und sie mit den wissenschaftlichen, philosophischen, politischen und moralischen Tendenzen und Debatten der Zeit zu verknüpfen und zu konfrontieren. Als theoretischer Rahmen dient ihm dabei die literaturwissenschaftliche Adaption der von Pierre Bourdieu entwickelten soziologischen Feldtheorie, die ja Bourdieu in einer exemplarischen Analyse von Gustave Flauberts Roman ›L'Éducation sentimentale‹ (1869) selber schon in Richtung einer ‚Sozioanalyse‘ literarischer Texte weiterentwickelt hatte.⁴⁾ Mit dieser Entscheidung verfolgt N. C. Wolf ein praktisches und ein theoretisches Interesse. Es geht ihm nicht nur darum, Musils berühmten Roman mithilfe einer innovativen Analyseverfahren neu zu lesen und zu erschließen, sondern auch um eine exemplarische Anwendung und Erprobung der Möglichkeiten und Grenzen der Bourdieus'schen Sozioanalyse literarischer Texte. Das gelingt ihm, um das Resultat vorweg zu nehmen, in geradezu paradigmatischer Weise. Indem etablierte philologische Analysetechniken mit Bourdieus's umfassenden soziologischen Fragestellungen und methodischen Zugängen kombiniert werden, gewinnt der literaturwissenschaftliche Ansatz sowohl an wissenschaftlicher wie auch an historischer Evidenz, an historischer Tiefe und Überzeugungskraft.

Drei große inhaltliche Komplexe liegen im Fokus der Analyse: 1. ‚Kakanien‘ als der fiktionale gesellschaftliche Rahmen bzw. als ‚Raum‘ des Romans; 2. die konkrete soziale Pra-

²⁾ Zu nennen wären u. a.: STEFAN HOWALD, Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils (= Musil-Studien; Bd. 9), München 1984; – ALEXANDER HONOLD, Die Stadt und der Krieg. Raum und Zeitkonstruktion in Robert Musils ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘ (= Musil-Studien; Bd. 25), München 1995; – WALTER FANTA, Die Entstehungsgeschichte des ‚Mann ohne Eigenschaften‘ von Robert Musil (= Literatur in der Geschichte, Geschichte in der Literatur; Bd. 49), Wien, Köln, Weimar 2000, – und KARL CORINO, Robert Musil. Eine Biographie, Reinbek b. Hamburg 2003.

³⁾ ROBERT MUSIL. Klagenfurter Ausgabe (KA). Kommentierte Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften, hrsg. von WALTER FANTA, KLAUS AMANN und KARL CORINO. Klagenfurt: Robert Musil-Institut der Universität Klagenfurt. DVD-Version 2009. Vgl.: <http://www.wg.uni-klu.ac.at/musiledition/> (11.09.2012)

⁴⁾ Vgl. PIERRE BOURDIEU, Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/M. 1999 [frz. 1992].

xis der Romanfiguren (einschließlich ihrer gesellschaftlich-körperlichen Dimension); und schließlich 3. die Rekonstruktion der Schreibintention und Schreibsituation des Autors, die darauf zielt, jene sozialen, politischen und persönlichen Umstände und Bedingungen zu beschreiben, in denen es Musil gelungen ist, sich von Vorstellungen, Zwängen und Bindungen zu befreien, in denen seine Zeitgenossen verhaftet und gefangen waren. So ist es N. C. Wolf auch möglich, die Frage nach der sozialen Energie und Repräsentativität des Romans, d. h. auch, nach seiner anhaltenden kulturellen und politischen Brisanz zu stellen und die darin gründende zeitübergreifende künstlerische Leistung Musils zu bestimmen. N. C. Wolfs methodische Entscheidungen und die Grundlinien seiner Argumentation belegen nachdrücklich, dass seine Arbeit getragen ist von der Überzeugung der sozialen und politischen Relevanz von Literatur. Es ist dies eine Überzeugung, die im Einklang mit Musils eigenen Auffassungen und Intentionen steht.

Die grundlegende und folgenreichste Erkenntnis der Arbeit N. C. Wolfs ist die Identifizierung und Beschreibung des Musil'schen ‚Theorems der menschlichen Gestaltlosigkeit‘ als konzeptionelles und literarisch produktives Zentrum des *MoE*. Das ‚Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‘, das unter diesem Titel in seinem zu Lebzeiten publizierten Werk nicht vorkommt (wohl aber in umfangreichen nachgelassenen Entwürfen zum Essay-Projekt ›Der deutsche Mensch als Symptom‹ von 1923/1924) ist Musils ‚negative Anthropologie‘, die er im Zusammenhang mit der massenwahnartigen Kriegshysterie vom August 1914 und mit seinen (Front-)Erfahrungen im Ersten Weltkrieg entwickelt hat. Es besagt: der Mensch ist eine liquide (oder auch kolloide) Substanz; er ist etwas Unfestes, Durchlässiges, Wandelbares, von Einflüssen abhängig; ein Anpassungswesen; er lässt sich mitreißen und schmiegelt sich gesellschaftlichen Formen und Strömungen an, er lässt sich verleiten und verführen. Er ist in dieser Ausstattung und Disposition der Barbarei und der höchsten Kulturleistungen fähig; in Musils Formulierung: „Dieses Wesen ist ebenso leicht fähig der Menschenfresserei wie der Kritik der reinen Vernunft.“⁵⁾ Die Übergänge zwischen ‚gut‘ und ‚böse‘, ‚gesund‘ und ‚krank‘, ‚genial‘ und ‚unterbegabt‘ sind stetig und ohne Sprünge. Es gibt kein Entweder-Oder, sondern unmerkliche, gleitende Übergänge; eins ist im anderen enthalten; was sich entwickelt und durchsetzt, hängt von den Umständen ab. Im Zuge der jahrzehntelangen, intensiven und theoretisch weit ausgreifenden Beschäftigung Musils mit dem ‚Theorem‘, die durch den Nachlass vielfältig belegt ist, wird es nach und nach zum wichtigsten konzeptionellen Prinzip der Arbeit am *MoE*. Diese Bedeutung des ‚Theorems‘ als das bestimmende generative Moment für Musils Arbeit am Roman hat N. C. Wolf als erster in ihrem ganzen Umfang erkannt und gegen einflussreiche ältere Fehldeutungen⁶⁾ begründet. Es handelt sich bei diesem ‚Theorem‘ eben nicht

⁵⁾ ROBERT MUSIL, *Gesammelte Werke* in neun Bänden, hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek b. Hamburg, 1978, Bd. 8, S. 1081 (*Das hilflose Europa oder Reise vom Hundertsten ins Tausendste*).

⁶⁾ Vgl. bes. HARTMUT BÖHME, *Anomie und Entfremdung. Literatursoziologische Untersuchungen zu den Essays Robert Musils und zu seinem Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘* (= Skripten Literaturwissenschaft; Bd. 9), Kronberg/T. 1974. Böhme, dessen viel gelesene Studie beträchtlichen Einfluss auf die Musil-Forschung hatte, unterstellt dem Autor mit Blick auf das ‚Theorem‘, es fehle ihm „an theoretischen Mitteln zur Ausarbeitung seiner Beobachtungen im Rahmen einer kritischen Gesellschaftstheorie“, Musil entwickle keine „Theorie der gesellschaftlichen Entfremdung, sondern umgekehrt muß sein Theorem der Gestaltlosigkeit als Symptom der Entfremdung erst dechiffriert werden“ (S. 122). Sein ‚Theorem‘ sei „Kritik am ‚falschen Bewußtsein‘ und ist ‚falsches Bewußtsein‘ selbst“ (S. 113).

(wie Hartmut Böhme und andere behauptet haben) um eine ahistorische, essentialistische Festschreibung menschlicher Eigenschaften, sondern um das Gegenteil: um die Definition eines Potentials, von Verhaltensweisen der Anpassung und sozialen Beweglichkeit – im Positiven wie im Negativen.

Mit den Grundannahmen des ‚Theorems‘ distanziert Musil sich von den Versuchen einer anthropologischen Hypostasierung und Essentialisierung ‚rassischer‘, nationaler, sozialer und kultureller Veranlagungen und ‚Wesens‘züge des Menschen, wie sie zu seinen Lebzeiten in Politik und Wissenschaft grassierten. Das ‚Theorem‘ erweist sich so als ein bisher völlig unzureichend wahrgenommenes und gewürdigtes Instrument der Kritik an den totalitären und rassistischen Ideologien, die das Denken seit dem Ende des 19. Jahrhunderts in fataler Weise bestimmten. Mit dem Musil’schen ‚Theorems‘ lassen sich gesellschaftliche Phänomene wie Krieg, Rassismus, Antisemitismus, Nationalismus, Kollektivismus, Führerkult und Vergottung des Staates argumentativ schlüssig beschreiben (und ‚zersetzen‘), was Musil in seinen Essays der Zwanzigerjahre und in seinen Reden der Dreißigerjahre auch getan hat. Es lassen sich damit jedoch auch die Handlungsstruktur, die soziale Welt, die Charaktere und die thematische Substanz eines „aus der Vergangenheit entwickelte[n] Gegenwartsroman[s]“ konzipieren – was Musil mit dem *MoE* auch gelungen ist.

Musil geht schon in seinen frühesten Überlegungen zum *MoE* um 1919/1920 von einer Konstruktion des Sozialen, d. h. von einem groß angelegten Gesellschaftspanorama aus: Mindestens 100 „Zeitfiguren“, die die „Haupttypen des heutigen Menschen [ausmachen]“, sollten durcheinander bewegt werden und über das Individuelle hinaus das „geistig Typische“ der Zeit verkörpern: „*Typen*, aus denen sich die Handlung aufbaut, müssen konstitutiv für das heutige Leben sein“ (zit. nach 82f.). Wobei diese ‚Zeitfiguren‘ aber eben gerade keine ahistorischen ‚Typen‘ verkörpern, sondern individuelle, historisch-soziale Charaktere, denen bestimmte habituelle Lebensstile zugeordnet sind: Der Roman als Simulationsmodell einer konkreten historischen und gesellschaftlichen Konstellation und ihrer geistigen und sozialen Struktur. Exakt darin liegt auch die methodische Rechtfertigung für eine Sozioanalyse des Romans auf der Grundlage des Bourdieu’schen Modells. Der Roman als „erzählerische Gesellschaftsanalyse“ (1148) wird „nicht mehr nur als passive Widerspiegelung allgemeiner sozialer Klassenantagonismen einer Gesellschaft in toto (im Sinne der älteren Sozialgeschichte) oder als ähnlich passive Notation subjektloser Überkreuzungen von Machtkomplexen (im Sinne der Diskursanalyse)“ gesehen, sondern als „kreative Gestaltung jeweils *individueller* Inkorporationen gesellschaftlicher Zwänge, die der Musil’schen Vorstellung einer weitgehenden Formbarkeit des einzelnen Menschen durch die Gesellschaft (im Sinne des Gestaltlosigkeitstheorems) besser entspricht und mithilfe ihrer literarischen Formarbeit in einer vordem ungekannten Weise ‚das Reale zur Erscheinung bringt‘ [Bourdieu].“ (125)

Was das im Falle des *MoE* an theoretischen, literaturhistorischen und poetologischen Implikationen bedingt, beschreibt N. C. Wolf im ersten Teil seiner Arbeit auf knapp 200 Seiten mit einer Fülle an scharfsinnigen Argumenten und Beobachtungen, die in ihrer Bedeutung über den konkreten Untersuchungsgegenstand weit hinausreichen: zum Verhältnis von Literatur und Realität, zum Verhältnis von Literatur und Wissenschaft, zur Suggestivkraft literarischen Schreibens und den daraus abgeleiteten literarischen Konstruktionsprinzipien, zum Romankonzept Musils, zum Problem der Figurenzeichnung, zum Problem des ‚Charakters‘ und der ‚Eigenschaftslosigkeit‘, zu Essayismus versus filmischem Erzählen (Musil contra Balázs) etc. etc. Diese breit angelegte Darstellung der

Voraussetzungen des Musil'schen Schreibens und seiner Konzeption des *MoE* ist kein bloßes Forschungsreferat oder eine Kompilation vorliegender Ergebnisse, sondern eine eigenständige, in zahlreichen Aspekten neue Sicht auf Musils Poetik, auf sein Schreiben und auf den Roman, die vor allem durch die ständigen Rückgriffe auf Musils Lektüren und auf bisher nicht genutztes oder in seiner Bedeutung bisher nicht erkanntes Nachlass-Material Substanz und Überzeugungskraft gewinnt.

Der erste große Untersuchungsgegenstand im Sinne der Sozioanalyse ist der im Roman dargestellte soziale Raum und seine innere Struktur; ‚Kakanien‘ also. N. C. Wolf interpretiert den ‚Chronotopos‘ (M. Bachtin) Kakanien bzw. dessen Hauptstadt Wien hinsichtlich der im Roman sichtbar werdenden zeit- und gesellschaftsdiagnostischen Implikationen, was auch die Rekonstruktion des romaninternen ‚Feldes der Macht‘, also der Kräftebeziehungen zwischen Akteuren und Institutionen miteinschließt. Als ein „besonders deutlicher Fall der modernen Welt“⁷⁾ beansprucht der Chronotopos Kakanien paradigmatische Bedeutung. An seinem Fall werden die aktuellen zeitgenössischen Konflikte und Tendenzen exemplarisch verdeutlicht. Eine minutiöse Interpretation von Kap. 1 des Romans (‚Woraus bemerkenswerter Weise nichts hervorgeht‘) legt die strukturierenden Prinzipien frei: Widersprüche und Perspektivismus im Erzählen bewirken eine programmatische Aufwertung von Kontingenz und Relativität, was wiederum dem anthropologischen Konzept der ‚Gestaltlosigkeit‘ korrespondiert. Die Eigenschaftslosigkeit des Romanhelden hat ihr Pendant in der Eigenschaftslosigkeit des im Roman erzählerisch gestalteten ‚Raums‘. N. C. Wolf spricht von einer ‚strukturellen Homologie‘. Das heißt auch, dass im *MoE* die soziale Topographie – im weiteren Sinne: die Räume der Macht (des Politischen, des Militärischen, des Ökonomischen etc.), und als Gegenpol: des Geistigen) – wichtiger sind als die physisch-geographischen Räume. Mit anderen Worten: Das formalistische Modell des künstlerischen Raums von J. Lotman wird hier durch sozialwissenschaftliche und kultursoziologische Aspekte ergänzt und entscheidend differenziert. Unter dem Aspekt der Macht-Räume und Einflussphären lässt sich der Roman so auch (nach einer Formulierung von P. Bourdieu) als eine Art „soziologischen Experiments“ (314) lesen.

Das Kernstück dieses zweiten Teils Arbeit bildet die Figurenanalyse. „Zeitfiguren‘ 1913/1930 ‚am gesellschaftlichen Schachbrett“ lautet die Kapitelüberschrift in Anlehnung an eine Formulierung Musils: Das Personal des Romans wird mithilfe des Bourdieu'schen ‚Habitus‘-Konzepts beschrieben und untereinander in Beziehung gesetzt. Herangezogen werden dafür: Herkunft, Geschichte, körperliche Merkmale, Umgangsformen, soziale und ökonomische Verhaltensweisen, Denkgewohnheiten, politische Präferenzen, Sexualleben, geschmackliche Vorlieben, Reflexe, Tics etc. Die Figuren werden also nicht, wie so oft in der bisherigen Forschung, auf der Folie ihrer historischen Vorbilder und Modelle (d. h. nach den biographischen Recherchen und Schlüssen von Karl Corino) charakterisiert (wobei es dann, wenn es keine identifizierbares Vorbild gibt, eben auch nichts zu charakterisieren gibt), sondern sie werden aus ihren im Text selbst identifizierbaren Konstituenten, Merkmalen und Interaktionen entwickelt. Über allem steht die leitende Frage, wie sie jenes im Sinne Musils „geistig Typische“ der Zeit verkörpern und wie die einzelnen Figuren zu den romankonstitutiven Grundkonzepten der Eigenschafts- bzw. Gestaltlosigkeit, der essayistischen Haltung und des Möglichkeitssinns stehen – etwas, was bisher meist nur mit Blick auf Ulrich und Agathe gefragt wurde. N. C. Wolf hat für die Klärung

7) ROBERT MUSIL, Tagebücher, hrsg. von ADOLF FRISÉ, Reinbek b. Hamburg 1976, Bd. 1, S. 354.

dieser Zusammenhänge nach Walter Fanta⁸⁾ als erster das in der äußerst umfangreichen Mappengruppe VII des Nachlasses versammelte Material zur Anlage und Entwicklung der Romanfiguren (,Stammbblätter‘, ,Linien‘, ,Schmierblätter‘, Psychogramme, Charakterisierungen, Entwürfe, Exzerpte) systematisch berücksichtigt und ausgewertet.

Die nach Geschlechtern und Habitus thematisch geordnete Reihe der Figuren konstituiert in ihrer typologischen Klassifikation durch N. C. Wolf augenfällig das antagonistisch ausdifferenzierte soziale Spektrum und die thematische Vielfalt des Romans:

Erben und Enterbte: Ulrich, Mann ohne Eigenschaften – Der Dilettant Walter, Mann mit Eigenschaften – Eigenschaftslosigkeit aus Marginalisierung: Ulrichs Alter Ego Moosbrugger – Der moderne Industrielle: Ulrichs Gegenspieler Arnheim – Adel und moderner Konservatismus: Ulrichs Inversion Leinsdorf – Aufsteiger und Gebremste: Realpolitik als ‚Antiessayismus‘: Der Funktionär Tuzzi – Zur sozialen Erzeugung von Eigenschaften: Leo Fischl, Bankier und ‚Jude‘ – Das trojanische Pferd des Militärs: General Stumm von Bordwehr – Terroristen und Propheten: Forcierte ‚Eigenschaftlichkeit‘: Der Antisemit Hans Sepp – Meingast: Faschist und Schwenenöter – Der selbstbewusste Proletarier und Sozialist Schmeißer – Friedl Feuermahl, Pazifist aus dem ‚Geiste des Expressionismus‘.

Gefallene Geliebte: Zerrissener Zusammenhang, perspektivische Verschiebung: Ulrichs Geliebte Leona – Petrifizierte ‚Eigenschaftlichkeit‘, Macht des Faktischen: Ulrichs Geliebte Bonadea – Leidende an einer geheimnisvollen Zeitkrankheit: Wahnsinn als Methode: Clarisse – Die frustrierte Ehefrau Klementine Fischel – Ein gespaltener Habitus: Gerda Fischel – Angepasste und Dissidentinnen: Diotima, Frau mit Eigenschaften – Agathe, Frau ohne Eigenschaften.

Es handelt sich jeweils um etwa zehn bis dreißig Seiten umfassende ‚Porträts‘ (insgesamt mehr als 400 Seiten Text), die nicht nur den ‚Habitus‘ der jeweiligen Figur im Detail beschreiben, sondern auch ihre typologische (und damit auf das Gesamtkonzept des Romans) abzielende Funktion innerhalb der sozialen Konstruktion des *MoE* bestimmen. Einige dieser Porträts, die dem Konzept der Habitus-Analyse entsprechend die Figur gleichsam erstmals ‚in ihrem eigenen Recht‘ erscheinen lassen, sind wahre Kabinettstücke, die – trotz der umfangreichen Literatur zum Personal des Romans – einen neuen oder veränderten Blick auf die Figur erlauben (u. a. bei Ulrich, Arnheim, Moosbrugger, Leinsdorf, Fischel, Hans Sepp, Stumm von Bordwehr, Clarisse). Es ist ein Blick, der die Figuren im Prinzip auch von ihren gewöhnlich biographistisch beschriebenen Vorbildern ‚entlastet‘, was ein großer Vorzug ist. Denn gerade in den von Musil forcierten Differenzen zwischen dem Vorbild und der literarisch exponierten Figur lassen sich seine inhaltlichen Absichten und seine ästhetische Raffinesse besonders deutlich erkennen. Auf der ideologischen Ebene zeigt das Porträt Hans Sepps, wie intensiv Musil die politischen Entwicklungen studierte, die den Nährboden für den Nationalsozialismus der Zwanziger- und Dreißigerjahre abgaben. Diese Rekonstruktionen des politischen Unterfutters des *MoE* („das unter der Oberfläche Gelegene“) sind auch deshalb von besonderer Bedeutung, weil sie uns den Autor und den Roman von einer Seite zeigen, die allzu gern übersehen (oder sogar bestritten) wurde. N. C. Wolf schreibt treffend „Ulrichs Welt ist nicht zuletzt eben Hitlers Wien ...“. (559)⁹⁾

⁸⁾ Vgl. FANTA, Entstehungsgeschichte (zit. Anm. 2).

⁹⁾ Vgl. BRIGITTE HAMANN, Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators, München 1996. Das aus den Quellen gearbeitete Werk Hamanns, das weit mehr ist als eine Biographie des jungen Hitler, nämlich eine Kultur- und Sozialgeschichte Wiens vor dem Ersten Weltkrieg, ist zu Recht eines der wichtigen historischen Referenzwerke N. C. Wolfs.

Auf die Einzelporträts folgen weitere 300 Seiten, die jeweils zwei der Figuren in zeit-typischen ‚Konstellationen und Interaktionen‘ oder, wie Musil es formuliert, in „falschen zwischenmenschlichen Vereinigungen“ zeigen. Da Musil im *MoE* sein Erzählen häufig um Paare gruppiert, sind die paradigmatischen sozialen Interaktionen natürlich am besten an den Paarbeziehungen des Romans darzustellen. Es sind dies:

1. (gemischtgeschlechtlich): Ehen in der Krise (Walter und Clarisse – Diotima und Tuzzi – Leo und Klementine Fischel); Unordentliche Verhältnisse (Ulrich und Bonadea – Ulrich und Gerda); Liebesversuche jenseits der Ehe (Ulrichs Erweckung durch die Gattin des Majors – Gerda Fischel und Hans Sepp – Diotima und Arnheim – Ulrich und Agathe). 2. (gleichgeschlechtlich): Konkurrenzen (Preußen und Österreich im Kampf um eine Frau: Tuzzi und Arnheim – Ulrich gegen Arnheim); Ideologische Gegnerschaften, Klassenkampf (Entgegengesetzte ‚Exponenten des Zeitgeistes‘: Hans Sepp und Feuermaul – Bildungsbürger contra Kleinbürger: Ulrich und Hans Sepp – Bildungsbürger contra Proletarier: Ulrich und Schmeißer).

Musils „Ausdeutung des Lebens“¹⁰⁾ baut auf den historisch exakt verankerten, gesellschaftlichen und persönlichen Verhältnissen der Menschen auf. Im Roman bringt er sie in eine gleichsam experimentelle Versuchsanordnung, aus der er seine (so ernüchternden wie utopischen) Schlüsse zieht. In den sozialen Interaktionen des Romans ist, im Positiven wie im Negativen, alles enthalten, was das Projekt *MoE* ausmacht. Der Blick auf den „inneren Menschen“¹¹⁾, um den es Musil zu tun ist, geht über den Blick auf seine soziale Existenz und damit auf die Gesellschaft im Ganzen. Dies macht jede einzelne der luziden Interpretationen N. C. Wolfs im zentralen zweiten Teil der Arbeit deutlich, in dem es um die Figuren, ihre Konstellation und ihre Beziehungen untereinander geht. N. C. Wolf entschlüsselt, von einem soliden methodischen Standort ausgehend, von immer neuen Seiten Musils Philosophie des Lebens und der Liebe, die den Roman bis in seine subtilsten und diffizilsten Verästelungen hinein bestimmt. Möglichkeitssinn und Wirklichkeitssinn, Eigenschaftslosigkeit, ‚anderer Zustand‘, Androgynie, die ‚Moral des nächsten Schrittes‘ usw.: die zentralen Konzepte und Motive des Romans fügen sich in diesen Interpretationen schlüssig zusammen. Nur nebenbei sei erwähnt, dass beispielsweise die im Kapitel ‚*Coitus interruptus* als „Lustselbstmord“ analysierte, etwas heikle und deshalb oft missdeutete ‚Liebeszene‘ zwischen Ulrich und Gerda (844–885) ein Paradebeispiel für N. C. Wolfs ‚Kunst der Interpretation‘ darstellt, die große Textnähe und interpretatorische Sensibilität mit umfassenden Kenntnissen von psychologischer, soziologischer, historischer und literarischer Relevanz scharfsinnig und elegant verbindet. Und wie im Kleinen so im Großen.

Die Leistung des von N. C. Wolf gewählten und weiterentwickelten Analysemodells liegt nicht zuletzt darin, dass die Untersuchung jeweils in den von Musil vorgegebenen (im Nachlass breit dokumentierten) Bahnen seiner philosophischen und anthropologischen Überlegungen und seiner darauf abgestimmten Poetik verläuft. So erschließt auch die durch einschlägige historiographische und sozialwissenschaftliche Studien fundierte und unterstützte Untersuchung des ‚Habitus‘ der Figuren einen Aspekt des Romans, der für Musil selber von entscheidender Bedeutung war. Der Erzähler im *MoE* spricht ausdrücklich vom „Gefühl der Position“, das jeder habe und das zu den „unbemerkten, aber grundwichtigen Zuständen des Daseins“ (*MoE* 227) gehöre. Diese ‚Position‘ der Figuren

¹⁰⁾ MUSIL, Gesammelte Werke (zit. Anm. 5), Bd. 7, S. 970 (Fallengelassenes ‚Vorwort IV‘ zu *Nachlaß zu Lebzeiten*).

¹¹⁾ Ebenda, Bd. 8, S. 1029 (*Skizze der Erkenntnis des Dichters*).

des Romans ist zuverlässig jedoch nur in einer Analyse zu beschreiben, die imstande ist, die Koordinaten zu definieren, die diese ‚Position‘ im sozialen Gefüge des Romans jeweils bestimmen. Das erfordert im Falle des *MoE* differenzierte Kenntnisse der historischen, sozialen, kulturellen und politischen Verhältnisse, die den Roman konstituieren. Das sind zum Beispiel Kenntnisse in österreichischer und deutscher Geschichte auf so spezifischen Gebieten wie der k. u. k.-Verwaltung, des Militär-Reglements, des Nationalitätenproblems im Habsburgerreich, der Lebensverhältnisse und sozialen Schichtung (Elitentheorie), der Geldwirtschaft, der Frauenfrage, der ‚Krise der Männlichkeit‘ vor und nach dem Ersten Weltkrieg, der Forensik, der Psychiatrie, des Katholizismus, des österreichischen Antisemitismus, der Assimilation, der ‚Anschluß‘-Frage, des Nationalsozialismus usw. – zu schweigen von den literarischen, philosophischen, psychologischen, ethnologischen und soziologischen Kenntnissen, die nötig sind, um mit einem so universal interessierten und wissenschaftlich gebildeten Autor wie Musil einigermaßen mithalten zu können. N. C. Wolf steht all das in beeindruckendem Maße zur Verfügung. Seine (Sozio-)Analyse des Romans ist nach allen Seiten (und das sind im Falle des *MoE* viele) bewundernswert solide fundiert. Er stützt sich auf eine breite interdisziplinäre Lektüre (das Literaturverzeichnis nennt mehr als 600 Titel), die nicht nur im Bereich der einschlägigen Wissenschaften (Psychologie, Soziologie, Philosophie, Ökonomie, Geschichte und Sozialgeschichte Österreichs), sondern auch bei literarischen Referenztexten (u. a. G. Benn, H. Broch, A. Döblin, G. Flaubert, St. George, J. W. Goethe, H. v. Hofmannsthal, J. Joyce, E. Jünger, F. Kafka, I. Keun, K. Kraus, M. Maeterlinck, Th. Mann, Novalis, M. Proust, F. Schiller, A. Schnitzler, I. Svevo, L. Tolstoi, F. Werfel, V. Woolf, St. Zweig,) weiter ausgreift als andere.

Dies beweist auch der dritte, abschließende Teil der Arbeit, in dem N. C. Wolf von mehreren Seiten her die Besonderheit der Stellung Musils und seiner spezifischen literarischen Strategien und Techniken (Bildlichkeit, Essayismus) im zeitgenössischen literarischen Feld überzeugend analysiert. Musil bricht mit den etablierten Positionen des zeitgenössischen Denkens und Schreibens und forciert eine Form der literarisch-analytischen Darstellung, die den „Geist der Geschehnisse“ (*MoE* 364) schärfer und genauer fasst als alle damaligen soziologischen oder sozialwissenschaftlichen Gesellschaftsanalysen. Es ist dies auch eine Wirkung des ‚Theorems der menschlichen Gestaltlosigkeit‘: Indem Musil zeigen will, wie sich die Zeit in einem Menschen wie Moosbrugger ‚spiegelt‘, ist er gezwungen, die Gesellschaft als Ganzes in den Blick zu nehmen. Wie er das tut, begreift man in dieser Arbeit besser als anderswo. Der jahrzehntelang als ‚unpolitisch‘, ja als reaktionär beschriebene Autor erfährt durch N. C. Wolf eine längst fällige Rehabilitierung nicht aufgrund seiner ‚politischen‘ Äußerungen in den apokryphen ‚Tagebüchern‘, sondern durch eine umfassende, neue Interpretation des *MoE*.

N. C. Wolfs Analyse ist nicht nur eine fundierte Erschließung und historisch verlässliche Erläuterung der sozialen Welt des Romans, es ist eine enzyklopädisch angelegte, absolut schlüssige Neuinterpretation eines der wichtigsten Werke der literarischen Moderne. Im Fokus seines soziologisch und sozialhistorisch geschulten Blicks liest N. C. Wolf den Musil’schen Text anders und neu und entdeckt in ihm eine Vielzahl von Aspekten, die den Roman in ungeahnt enger und präziser Weise mit seinem historischen Ort, Österreich vor und nach dem Ersten Weltkrieg, verknüpfen und damit eine Fülle an Bedeutungen erschließen, die bisher nicht gesehen wurden. Auf der Grundlage einer ausdifferenzierten und dem Gegenstand angemessenen Theorie gelingt es ihm, mit dem ‚Theorem der menschlichen Gestaltlosigkeit‘ die generative Formel des Werks zu entschlüsseln. Er führt vor, wie noch die unscheinbarsten, in den erzählerischen Tiefenschichten versteckten

Bedeutungen des Texts auf dieses anthropologische Faktum des Nicht-Festgelegtseins zu beziehen sind.

Dem Musil'schen Prinzip der Verdichtung, der fein gearbeiteten Oberflächen und den noch feiner gearbeiteten Innereien des Erzählten, dem Understatement und der ironischen Andeutung stehen bei N. C. Wolf eine beeindruckende Sensibilität für verdeckte Botschaften, für Anspielungen, historische Referenzen und intertextuelle Beziehungen, eine stupende Vertrautheit mit dem Werk Musils und seinem riesigen Nachlass, eine hohe theoretische Bewusstheit und eine bewundernswerte analytische Präzision und Kombinationsgabe gegenüber. Es mag, gerade im Falle einer Arbeit über Musil, auch nicht ganz abwegig sein zu bemerken, dass N. C. Wolf seinem Gegenstand auch sprachlich und stilistisch in hohem Maße gewachsen ist. Seine Arbeit, entstanden als Habilitationsschrift an der FU Berlin, ist ein Glücksfall für die Literatur und ein Glücksfall für die Wissenschaft. Für den *MoE*, den Musil Ende 1932, nach der Fertigstellung des zweiten Bandes, „ein geistiges Abenteuer, eine geistige Expedition und Forschungsfahrt“¹²⁾ genannt hat, gibt es keinen besseren und kundigeren Reisebegleiter als das Buch von Norbert C. Wolf.

Klaus A m a n n (Klagenfurt)

¹²⁾ Nachlass Robert Musil, Mappe II/1/65 (*Vermächtnis/Notizen*)

WILHELM HEMECKER und MANFRED MITTERMAYER (Hrsgg.), *Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung* (= Profile 18), Wien (Zsolnay) 2011, 316 S.

Wie kaum eine andere Persönlichkeit der deutschsprachigen Literatur nach 1945 hat Ingeborg Bachmann die Phantasie ihrer Zeitgenossen und zur Legendenbildung, zu biographischer Lesart ihres Werks herausgefordert, nicht selten triviale Blüten treibend wie beispielsweise in der Gleichsetzung der Autorin mit Undine. Dies ist keine neue Erkenntnis¹⁾, wird jedoch im vorliegenden Band theoretisch neu sowie umfassend und unter verschiedenen Aspekten reflektiert. Wie der Mitherausgeber Wilhelm HEMECKER in seiner Einleitung ›Ingeborg Bachmann zwischen Mythos und Metabiographie‹ prägnant umreißt, verschreiben sich die sechzehn literaturwissenschaftlichen, durch vier literarische Annäherungen an die Autorin ergänzten Beiträge der kritischen Reflexion biographischer Konstrukte. Hemecker führt unter Berufung auf Nicolaas Rupke den Begriff „Metabiographie“ (8) ein. Metabiographie kann als „radikal fiktionale“ (ebenda) in Erscheinung treten und geht, insofern ihr frühere biographische Erzählungen eingeschrieben sind, über bloße Rezeptionsgeschichte hinaus, verändert erzählend den Erzählgegenstand und reflektiert die Rückwirkung biographischer Lesarten auf die Werkinterpretation.

¹⁾ Vgl. z. B. KURT BARTSCH, *Ingeborg Bachmann* (= Sammlung Metzler 242), Stuttgart 1988, S. 1ff. (auch 2., überarb. u. erw. Aufl., Stuttgart, Weimar 1997, S. 1ff.), – oder CONSTANZE HOTZ, „Die Bachmann“. *Das Image der Dichterin Ingeborg Bachmann im journalistischen Diskurs*, Konstanz 1990.

„Es ist das *Bild* von Ingeborg Bachmann, das fasziniert und das sie metabiographisch interessant macht“ (10), nicht unwesentlich geprägt vor allem von der ›Spiegel‹-Titelstory vom August 1954, durch die die Autorin in der literarischen Prominenz der Nachkriegsliteratur etabliert wurde.²⁾ In Kontrast zu diesem Erscheinungsbild von einer selbstsicher auftretenden „Diva“³⁾ stehen die (fast ausschließlich von Männern verfassten) Mitteilungen von der Zerbrechlichkeit der Dichterin, festgemacht an ihrem Verhalten bei Lesungen vor der Gruppe 47, das Hans Werner Richter durchaus im Einklang mit anderen Berichterstattern als „nervös, sensibel, schüchtern und scheinbar hilflos“⁴⁾ beschreibt. „Scheinbar hilflos“ – zu Recht wurde immer wieder⁵⁾ und wird im vorliegenden Band – man beachte den Untertitel – erneut die Frage gestellt, wieweit es sich dabei um eine mehr oder weniger absichtsvolle Selbstinszenierung der Dichterin handelt.

Einen wesentlichen Aspekt des Mythos Bachmann macht in biographischen Texten und Dokumentarfilmen⁶⁾ derjenige aus, der vom Weg des Provinzmädchens aus dem engen Kärntner Tal über Wien nach Rom gewissermaßen in die „Unsterblichkeit“⁷⁾ erzählt, ein Mythos, dem die Dichterin selbst durch verschiedentlich gemachte Äußerungen Vorschub geleistet hat.⁸⁾ Metabiographisch betrachtet, so Hemecker, haften mythischen Bildern allerdings keineswegs „Bedrohlichkeit“ (14) an, weil sich eine scharfe Trennung zwischen Logos und Mythos nicht ziehen lasse, und „sich alle medialen Vermittlungen, alles Erzählen und alle Bilder sukzessiv und unvermeidlich in den mit ihnen korrelierenden Gegenstand einschreiben“ (14).

Dem hohen theoretischen Anspruch der Einleitung werden die einzelnen Beiträge in unterschiedlichem Ausmaß gerecht. CAITRÍONA LEAHY geht, ›Biographische Porträts‹ befragend, von der Erkenntnis Hans-Georg Gadamers in ›Wahrheit und Methode‹ aus, dass sich die „Deutungshoheit“ in und durch Porträts „vom lebenden Subjekt auf dessen Darstellung“ verlagert, dass sich mithin, so die Sicht des Hermeneutikers, „die Machtverhältnisse zwischen dem Subjekt und seinen Darstellungen“ verschieben (18). Wenig überraschend geht auch Leahy von der erwähnten ›Spiegel‹-Titelstory aus, die sie als „Urszene“ (19) versteht und durch die ein von der Dichterin selbst kaum korrigierbares Bild festgeschrieben wird. Zum „Stereotyp“ verfestigt sich der „Kontrast“ von poetischer Brillanz einerseits und dem schon angesprochenen Erscheinungsbild Bachmanns bei Lesungen, ihrer scheinbaren Zerbrechlichkeit und Alltagsuntauglichkeit andererseits.

²⁾ Vgl. BARTSCH, Bachmann (zit. Anm. 1), S. 7f., und HOTZ „Die Bachmann“ (zit. Anm. 1), bes. S. 71.

³⁾ HOTZ „Die Bachmann“ (zit. Anm. 1), S. 73.

⁴⁾ HANS WERNER RICHTER, Wie entstand und was war die Gruppe 47?, in: Hans Werner Richter und die Gruppe 47, hrsg. von HANS A. NEUNZIG, München 1979, S. 41–176, hier: S. 104.

⁵⁾ Vgl. z. B. von PETER HAMM, Der Künstler als Märtyrer. Über Ingeborg Bachmanns Gesammelte Werke, in: Der Spiegel, 5. Juni 1978, S. 193–200, hier: S. 193.

⁶⁾ Man beachte zu diesen vor allem den Beitrag des Mitherausgebers MANFRED MITTERMAYER über ›Gefilmt und verfilmt. Bewegte Bachmann-Bilder im Dokumentar- und im Spielfilm‹, S. 222–240.

⁷⁾ HEMECKER zitiert aus dem Heraklithischen Fragment 62 von der „unsterblichen Sterblichen/sterblichen Unsterblichen“, S. 11.

⁸⁾ So im 1952 entstandenen kurzen Essay ›Biographisches‹. Vgl. INGEBORG BACHMANN, Werke. Bd 4, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL, INGE VON WEIDENBAUM und CLEMENS MÜNSTER, München und Zürich 1978, S. 301f.

Leahy warnt vor der „Fehllektüre“ (25) durch naive Rückschlüsse von literarischen Texten auf die Person der Autorin und überprüft biographische Schriften unter diesem Aspekt. An Adolf Opels ›„Wo mir das Lachen zurückgekommen ist“ ... Auf Reisen mit Ingeborg Bachmann‹ (2001) stellt sie dessen Behauptung, Faktisches zu präsentieren in Frage, knüpft er doch an die Rede von der zerbrechlichen Stimme an, wodurch er sich ermächtigt meint, das Sprechen für die solcherart Entmündigte zu übernehmen. Im Gegensatz dazu erhebt Uwe Johnson in der ›Reise nach Klagenfurt‹ (1974) keinen Anspruch darauf, Wahrheiten über die verehrte Dichterin zu sagen. Er stellt Kontexte dar und wahr, im Sinne von Bachmann und anders als Opel, Diskretion. Seine Montagetechnik verhindert zudem die Erstarrung der Autorin in einem Bild. Ein anderer Gegensatz tut sich zwischen Frauke Meyer-Gosaus ›Einmal muß das Fest ja kommen. Eine Reise zu Ingeborg Bachmann‹ (2008) und Sigrid Weigels ›Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses‹ (1999) auf. Jene glaubt an eine Annäherungsmöglichkeit auch in der Überschreitung der Kluft zwischen „Lebenden und Toten“ (27) durch Gespräche mit Freunden und Verwandten, im Bewusstsein der Gefahr, dem Klischee von der Diva anzuhängen und den Heimat-/Österreichbezug im Positiven wie Negativen zu stark zu betonen, was der „Vielschichtigkeit“ von Bachmanns Werk nicht gerecht würde. Weigels Antibiographie leiste, so Leahy, Arbeit gegenüber der Festschreibung in einem Bild, wie es nicht zuletzt durch diverse literaturwissenschaftliche Lesarten produziert wird.

HANS HÖLLER hingegen beobachtet in seiner „kritische[n] Lektüre“ von Weigels Monographie an dieser einen – drastisch formuliert – „schwer überbietbaren anti-biographischen Furor“ (37) und einen den „Blick“ (39) auf die Texte verstellenden Überbau, stellt dem gegenüber vorsichtig die Überlegung zur Diskussion, welche Möglichkeiten „biographisches Denken“ allenfalls böte, nämlich „die Fähigkeit, in der Sprache der Texte die Gewalt historischer und lebensgeschichtlicher Erinnerungen zu vernehmen, aufmerksam zu werden für die konkrete Textgestalt und den Gedächtnisraum der Wörter“ (44). Im Hinblick auf die Erzählung ›Das Honditschkreuz‹ (1943) und den ›Malina‹-Roman (1971) lasse sich, so gesehen, die Problematik „weiblicher Autorschaft“ in Zeiten von Diktatur und Krieg thematisiert erkennen – eine jedenfalls bedenkenswerte Aufforderung, Bachmanns Œuvre neu zu lesen.

Gegen Weigels Reduktion der Dichterin auf eine „intellektuelle Immaculata“ (63) spricht sich auch RENATE LANGER in ihrem Beitrag über ›Schmerzensfrau und Immaculata‹ aus. Sie verfolgt, wie der Untertitel verspricht, ›Bruchlinien im Bachmann-Bild‹, Tabuisierungen und Verkürzungen in der Sicht von deren Werk über die Jahrzehnte, von der Stigmatisierung zur Hysterikerin und Nymphomanin in den 1950er- und 1960er-Jahren über den „Diskurs“-Wandel im Hinblick auf „Krankheit“ in den Siebzigern hin zu biographistischen Kurzschlüssen in den 80er-Jahren, etwa in der Verfilmung von ›Malina‹ durch Werner Schroeter oder im Inzestverdacht der Alice Schwarzer, sowie Tabuisierungen psychischer Probleme in den 90er-Jahren. Speziell widmet sich Langer der Bewertung von Bachmanns Beziehung zu Max Frisch, der entweder (wie in Andreas Hapkemeyers Bildmonographie von 1983) verschwiegen oder als „Sündenbock“ (65) abgestempelt wird. Sie postuliert ein Überdenken dieser Zuschreibung, die die Geschichte der Familie Bachmann (die NS-Zugehörigkeit des Vaters) und die Verantwortungslosigkeit der die Dichterin behandelnden Ärzte ausblendet, und liest den ›Gantenbein‹-Roman „als Hommage an eine faszinierende, unberechenbare, unendlich wandlungsfähige, rätselhafte Frau“ (ebenda).

›Bachmann zwischen Provinz und Metropole‹, mithin dem Mythos vom Weg der Autorin aus dem engen Tal über Wien nach Rom widmet sich KATYA KRYLOVA, die ins-

besondere die Sensibilität in Thomas Bernhards Bachmann-Bild in seinem Nachruf sowie in seinem Roman ›Die Auslöschung‹ betont, die Problematik der Doppelsexistenz (Wien in Rom) und der Heimatlosigkeit. Diese wurde schon im ›Spiegel‹-Titelessay angesprochen, wobei allerdings zu berücksichtigen wäre, dass, von „Unbehaustsein“ zu reden, in der Nachkriegszeit bis weit in die fünfziger Jahre hin, Mode war.

In ihrem „Rondo zu Ingeborg Bachmann“ mit dem Titel ›Musik – Philosophie – Musik‹ überraschen WILHELM HEMECKER und DAVID ÖSTERLE weniger mit Erkenntnissen zur besonderen Beziehung der Autorin zur Musik, in der sich ihr das in der Dichtung nicht erreichbare „Absolute“ (91) offenbare, als vielmehr mit Informationen über die so gut wie immer nur nebenbei erwähnten Studienaufenthalte in Innsbruck und Graz, die sowohl im Hinblick auf die philosophische Ausbildung Bachmanns als auch auf ihre poetologischen Reflexionen keinesfalls als bloßer „Umweg“⁹⁾ zu sehen sind. In Innsbruck hat sie bei Theodor Ehrismann gehört, der hier gemeinsam mit dem späteren Lehrer der Dichterin in Wien, Hubert Rohrer, „der Auseinandersetzung zwischen geistes- und naturwissenschaftlich orientierter Psychologie“ (96) sein Augenmerk schenkte und bei dem sie auch ein Seminar zum „Problem der Mystik“ absolvierte. Nicht zuletzt dem Germanisten Moritz Enzinger, einem rigorosen Positivist, verdankt Bachmann ihre später in der Doktorarbeit vertretene Auffassung von der „scharfe[n] Trennung von Wissenschaft und Dichtung“ (zit. nach 97). In Graz wiederum hörte sie bei dem bekennenden Empiristen Konstantin Radakovic, dessen Bruder Theodor dem Wiener Kreis angehörte. Korrigiert wird von Hemecker/Österle auch Hans Weigels Bericht von der Vorgeschichte der Dissertation Bachmanns, insofern sie darauf verweisen, dass der gewünschte Doktorvater Alois Dempf bereits 1948 und nicht erst 1950 Wien Richtung München verlassen hatte. Dessen ungeachtet bleibt unbezweifelbar das durch die Genannten geweckte Interesse der Autorin für Religion, Metaphysik und Mystik im Spannungsfeld (neo-)positivistischer und empiristischer philosophischer Ansätze.

Unter dem Titel ›Wandelnde Mythen. Zur populären Darstellung Ingeborg Bachmanns in der Gruppe 47‹ stellt REBECCA BRAUN, theoretisch auf Roland Barthes' ›Mythen des Alltags‹ sowie auf Hans Blumenbergs ›Arbeit am Mythos‹ basierend und ausgehend vom Gedicht ›Exil‹ mit dem berühmten Vers „der ich unter Menschen nicht leben kann“, die Schwierigkeiten der „Verortung“ der Autorin, und zwar sowohl im wörtlichen wie im übertragenen Sinne. Das gilt auch für ihre Zugehörigkeit zur Gruppe 47, von der sie sich schon in den fünfziger Jahren wegen der „NS-Verdrängung“ (114) innerhalb der männerdominierten Clique distanziert habe. Stellt sich allerdings die Frage, wieso die Autorin bis in die sechziger Jahre hinein immer wieder an Tagungen der Gruppe und politischen Aktionen einiger 47er teilgenommen hat. Mag sein, es werde gerade in Dokumentarfilmen über diese (ausgenommen der 2007 entstandene Film Andreas Ammers ›Vom Glanz und Vergehen der Gruppe 47‹) beziehungsweise über Bachmann der Mangel an aufbereitetem Material schlagend, der Mythisierungen bewirkt habe.

Der „Wirkung“ von Marcel Reich-Ranickis „Verdikt“ von der „gefallene[n] Lyrikerin“ (131) auf die fragwürdige Auseinandersetzung von Kritik und Wissenschaft mit den fragmentarischen Gedichten aus dem Nachlass, ›Ich weiß keine bessere Welt‹, spürt ÁINE McMURTRY nach. Sie erkennt in diesen Textzeugen, in denen ein „unzerreißbare[s] Band zwischen Leben und Sprache“ emphatisch behauptet wird (ebenda), ein Reich-Ranicki und

⁹⁾ HEMECKER/ÖSTERLE gegen JOACHIM HOELL, Ingeborg Bachmann (= dtv portrait 31051), München 2001, S. 85.

andere Gralshüter des Konventionellen wie Peter Hamm widerlegendes experimentelles Ringen um einen anderen lyrischen Ausdruck, und das nach der vielzitierten Erklärung der Dichterin, keine Gedichte mehr schreiben zu wollen/können. Die drastische Darstellung von Körperlichkeit, von Krankheit, Sucht, Alkoholmissbrauch sieht McMurry überzeugend in einem Zusammenhang mit dem Ausdrucksringen der Autorin im ›Todesarten‹-Projekt.

In ihrem Essay ›Rauchspiel. Zur Poetik des Rauchens bei Bachmann‹ schreibt CAITRÍONA NÍ DHÚILL dem Akt des Rauchens in den Erzählungen ›Ein Schritt nach Gomorrha‹ oder ›Unter Mördern und Irren‹, besonders jedoch in ›Malina‹ einen „hohen Symbolgehalt“ zu und beobachtet einen engen Zusammenhang zwischen dem Rauchen und der Problematik von Zeit und Vergänglichkeit. Naheliegend, da die Autorin auf photographischen und filmischen Aufnahmen häufig rauchend dargestellt wurde, erscheint ein biographischer Bezug. Dieser hat allerdings auch in nicht wenigen Nachrufen zu Kurzschlüssen verführt. Gegen solche, Heinrich Bölls Warnung vor „Ikonisierung“ (182) folgend, schreibt GEORG HUEMER in seinem Beitrag ›Der Tod Ingeborg Bachmanns in der öffentlichen Darstellung‹ an. Die Umstände des Todes der Dichterin und die Spekulationen darüber, ob Unfall, wovon auszugehen ist, Suicid oder Mord, haben ja nicht unwesentlich zur Mythenbildung beigetragen. Werner Schroeters Verfilmung des Romans ›Malina‹ mit seiner „auf Bachmanns Sterben“ anspielenden „Inszenierung des Feuers“ (183) hat diese verstärkt und in der Öffentlichkeit wohl größere Wirkung erzielt als Uwe Johnsons sensible „Reflexion über Leiden und Tod der Dichterin“ (181).¹⁰⁾

Unter dem paradoxen Titel ›Anwesende Abwesenheit‹ widmet sich HANNES SCHWEIGER, so der Untertitel seines Beitrags, ›Ingeborg Bachmanns Stimme im Rauschen der biographischen Diskurse‹ (185). Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist einmal mehr der legendäre Auftritt der Autorin bei der Gruppe 47 und die Betonung der Zerbrechlichkeit ihrer Stimme durch die männlich dominierte Berichterstattung, die Rückschlüsse eben von der Stimme auf „Poetik“ wie „Persönlichkeit“ (187) ziehe. Die Stimme, so neuere kulturwissenschaftliche Auffassungen, fasziniert als Grenzphänomen ebenso wie als Klammer „zwischen Körper und Geist, zwischen dem Ich und dem Anderen, zwischen materiell und immateriell, zwischen natürlich und künstlich, zwischen individuell und sozial“ (189). Kaum einer der Berichte attestiere der Dichterin „bewusste Gestaltung“ (192), gesprochen wird hingegen gerne vom Allürenhaften, Inszenieren von Hilflosigkeit etc. Man muss den Kritikern entgegenhalten, dass sie der jeweiligen Lesesituation nicht Rechnung tragen, und man möchte sie dazu anhalten, sich etwa Bachmanns die alles andere als Zerbrechlichkeit oder falsch inszenatorisches Verhalten vielmehr Entschlossenheit und Entschiedenheit vermittelnden Lesungen des Gedichts ›Böhmen liegt am Meer‹ anzuhören.

›Ingeborg Bachmann: Zur fotografischen Konstruktion einer Dichterin‹ – unter diesem Titel untersucht J. J. LONG, wie Abbildungen, beginnend mit dem berühmten Titel-Cover des ›Spiegel‹ von 1954, auf das Bild einer der meist photographierten Dichterinnen nach 1945 wirken. Gegen theoretische Ansätze, die die Frage von Verbergen und Enthüllen ins Zentrum rücken und damit von einer „Wahrheit“ ausgehen (204), bevorzugt Long jene, die das Konstruierte im Hinblick auf soziale Vorgaben betonen. In Bezug auf Bachmann bedeutet es eine Festlegung auf eines von männlichen Blicken bestimmtes, rollenfixierendes Bild.

¹⁰⁾ Kleine Korrektur: am 1. November wird nicht „Allerseelen“ (181), sondern Allerheiligen gefeiert.

Unter dem Titel ›Gefilmt und verfilmt‹ gibt MANFRED MITTERMAYER einen sehr guten Überblick über „Bewegte Bachmann-Bilder im Dokumentar- und Spielfilm“ (222). Unter den Dokumentierenden sticht Gerda Haller hervor, beginnend mit dem Leben und Werk stark vermischenden Film ›Zu Gast bei Ingeborg Bachmann‹ (1969) bis zu ihren postumen Annäherungen an ›Ingeborg Bachmann im erstgeboren Land‹ (1973, seit 1983 unter dem Titel ›Ingeborg Bachmann in Italien‹) und ›Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar‹ (1974), in der vor allem die klischeeunterlaufenden Beiträge Hans Mayers und Uwe Johnsons bemerkenswert sind. Dagegen fällt Peter Hamms ›Der ich unter Menschen nicht leben kann‹ (1980) durch die ständige, nicht uneitle Selbstpräsentation des Dokumentaristen und dessen sehr subjektive Sicht ab. Als wohl gelungenste Dokumentation kann Martina Zöllners ›Keine Delikatessen‹ (1993) gelten, die alle gängigen „biographischen Klischees“ (229) vermeidet, stark textorientiert verfährt, zeitgeschichtlichen Aspekten angemessene Beachtung schenkt und auch, mit Hans Höller und Sigrid Weigel, wichtige Persönlichkeiten der Bachmann-Forschung zu Wort kommen lässt.

Die Verfilmungen Bachmannscher Texte sind naturgemäß von recht unterschiedlicher Qualität. ›Drei Wege zum See‹, eine frühe Regiearbeit von Michael Haneke (1976), legt eine biographische Sicht nahe aufgrund der Ähnlichkeit von Ursula Schult als Elisabeth mit der Autorin. ›Jugend in einer österreichischen Stadt‹ (1977), aus Anlass der ersten Bachmannpreis-Veranstaltung vom ORF produziert, wird (gegen die Sicht Bachmanns¹¹) unter Ausblendung des wichtigen poetologischen Aspekts im Rahmenteil der Erzählung autobiographisch interpretiert, ›Franza‹ (1987) sieht Mittermayer als „eher mäßig gelungene[n] Film“ (233) an, ›Ihr glücklichen Augen‹ (1992) erspart er gnädigerweise eine Bewertung, hebt lediglich das wiederum zu beobachtende Spiel mit der „Ähnlichkeit“ der Hauptdarstellerin mit der Autorin hervor. Als „verschlüsselte Biographie“ (235) und alles in allem problematisch durch die Bezugnahme auf die Person der Autorin kann Werner Schroeters vielbeachtete und -kritisierte Verfilmung des Romans ›Malina‹ gelten.

Photographien „zeigen uns ‚die‘ Bachmann, wie sie NICHT war“ (241, Hervorh. i. Orig.) – mit diesem Paukenschlag setzt ARTURO LARCATI Beitrag über ›Diva-Kind und Intellektuelle. Ingeborg Bachmann in Italien‹ ein, warnend vor Festlegungen der Autorin, die sich durchaus widersprüchlich verhielt und zeigte, sich je nach Situation selbst zu inszenieren wusste. Dies kann Larcati anhand diverser Dokumente aus der ersten Zeit der Dichterin in Rom belegen, durch Äußerungen von Eugene Walton, einem engen Mitarbeiter der Prinzessin Marguerite Caetani, in deren international ausgerichteter Zeitschrift ›Botteghe Oscure‹ Bachmann veröffentlichen konnte und für die sie auch mit Paul Celan zusammenarbeitete. Ebenfalls widersprüchlich, als „hilfsbedürftige Frau“ sowohl wie auch als „selbstbewusste, ambitionierte Autorin“ (246) gibt sie sich in Briefen an den Komponisten Luigi Nono. Während ihres zweiten Rom-Aufenthalts pflegt sie Kontakte zu zahlreichen italienischen Kolleginnen und Kollegen, u. a. zu der von ihr besonders geschätzten Elsa Morante, zu Alberto Moravia oder Pier Paolo Pasolini. Mit diesen beiden, mit denen sie wechselseitige Hochachtung verband, plante sie das letztlich gescheiterte Zeitschriftenprojekt ›Gulliver‹. Larcati betont auch, dass Bachmann etwa beim ›Festival zweier Welten‹ in Spoleto 1964 mit der Lesung von ›Böhmen liegt am Meer‹ oder anlässlich der Ehrung

¹¹) Ingeborg Bachmann versteht die Erzählung als „Gegenstück zu einer autobiographischen Skizze“, sie sei eben „keine autobiographischen Geschichte“. I. B., Wir müssen wahre Sätze finden. Gespräche und Interviews, hrsg. von CHRISTINE KOSCHEL und INGE VON WEIDENBAUM, München und Zürich 1983, S. 26.

von Anna Achmatova beim Prix Italia 1965 selbstsicher und ohne jegliche allürenhafte Selbstinszenierung auftrat. Entschieden widersprechen gerade das genannte Gedicht und Bachmanns Vortragsweise jenen, die der Autorin Todessehnsucht nachgesagt und, wie beispielsweise Günter Grass, am Mythos vom selbstinszenierten Tod gearbeitet haben.

Italien, das als jenes Land gelten kann, in dem die Dichterin bis zuletzt Rettung suchte, kann in der Bedeutung für sie kaum überschätzt werden. Keine allzu intensive Beziehung gab es hingegen, wie FRANÇOISE RÉTIF in ihrem Essay über ›Ingeborg Bachmann, *Poète maudit* oder Furie?‹ ausführt, zu Frankreich, sieht man von der Begegnung mit Max Frisch und vor allem mit den persönlichen Beziehungen zu Paul Celan ab. Paris ist gewissermaßen nur im Zeichen der Liebe zu ihm beziehungsweise der Trauer um ihn ein Reiseziel Bachmanns. In Frankreich wird das Werk der Autorin vergleichsweise wenig wahrgenommen, die Übersetzungen sind ebenso problematisch wie der biographischen Spuren im Werk der Bachmann nachspürende Text ›L'ange au secret‹ von Hélène Cixous (1991), der am „Entstehen eines befremdlichen Bilds einer feministischen Furie“ (276) arbeitet. Cixous distanziert sich später jedoch von der Festschreibung in einem Bild „zugunsten des lebendigen Dialogs“ (279), den auch Anselm Kiefer mit einem Bachmann und Celan gewidmeten, im Grand Palais von Paris ausgestellten Zyklus von Werken zu Gedichten der Autorin sucht. Kiefer verfährt nicht illustrativ, vergegenwärtigt vielmehr „die utopische Seite von Bachmanns Lyrik“ sowie deren „tiefgreifende Dimension der Erinnerungs- und Bewältigungsarbeit“ (280).

Auch die Beziehung zu England ist, so RÜDIGER GÖRNER in seinem Beitrag ›England, ein Abschied. Ingeborg Bachmanns böhmisches Meer‹, nicht sehr intensiv. Zwar war sie dem Land gegenüber dank der Begegnung mit Jack Hamesh positiv eingestellt, auch tief beeindruckt vom ersten, im Gedicht ›Abschied von England‹ Niederschlag findenden Besuch 1951, bei dem sie den allerdings schon todkranken Ludwig Wittgenstein zu treffen wünschte, aber weitere Aufenthalte auf der Insel waren sporadisch und kurz: 1964 bei den Shakespeare-Wochen mit der Lesung des „poetische Bilanz ihres Umgangs mit einem Zentralsatz“ (293) aus Wittgensteins ›Tractatus‹ ziehenden Gedichts ›Böhmen liegt am Meer‹, 1967, um mit Erich Fried an der Übersetzung eben dieses Gedichts zu arbeiten, 1969 zur Premiere der Oper ›Der junge Lord‹ und 1971 anlässlich der Hochzeit des Bruders Heinz, die einen Nachklang in der Erzählung ›Drei Wege zum See‹ gefunden hat.

Literarische Beiträge in einen Band über den ›Mythos Bachmann‹ aufzunehmen, macht durchaus Sinn, waren und sind es doch nicht wenige Autoren und vor allem Autorinnen, die an ihm nicht unwesentlich mitarbeit(et)en. Bis in die 1990er-Jahre hinein lässt sich häufig ein stark emotional gefärbter, identifikatorischer Zugang zu Bachmann beobachten, dann eine Bewegung, die die Schweizer Autorin Rahel Huttmacher als Von-Bachmann-Ausgehen zu einem Über-sie-Hinausgehen zu einem Sich-von-ihr-Wegschreiben bezeichnet hat.¹²⁾ Der vorliegende Band versammelt vier sehr unterschiedliche Texte, deren erster, MICHAELA FALKNERS langes Gedicht ›Die andere Wange auch hinhalten. Erzählen mit blaugefrorener Stimme‹ eben die angesprochene Bewegung beobachten lässt, auch wenn es, auf die Finalisierung von Bachmanns Erzählung ›Undine geht‹ anspielend, in ein emphatisches „Komm“ (301) mündet. Entgegen dem Titel ihres Texts, ›Ich mache mir ein Bild‹, konstatiert EVELYN GRILL, „kein Bild von ihr“ (303) zu haben, eine War-

¹²⁾ Vgl. RAHEL HUTMACHER, Dem unbekanntem Ausweg zugewandt, in: Schriftwechsel. Eine literarische Auseinandersetzung mit Ingeborg Bachmann, hrsg. von LILIANE STUDER, Zürich und Dortmund 1994, S. 74f.

nung wohl davor, die Dichterin in einem Bild festzuschreiben. KERSTIN HENSELS kurzer Prosatext ›Geh, Gedanke‹ breitet Erinnerung an den „Geheimtipp“ (304) Bachmann in der DDR, MARIE-THÉRÈSE KERSCHBAUMERS Essay ›Denken an Ingeborg Bachmann‹ schließlich versucht die Autorin zu verorten, einerseits im geographischen Raum des Dreisprachenecks, aus dem diese kommt, andererseits in ihrem Denken im Spannungsfeld von Hermann Broch, Ludwig Wittgenstein, Rainer Maria Rilke.

In Summe besticht der vorliegende Band durch seine Vielstimmigkeit, durch die Auseinandersetzung mit verschiedenen Facetten des „Mythos Bachmann“, aber auch durch neue Fakten: eine Aufforderung, Bachmann weiter zu lesen.

Kurt Bartsch (Graz)

JÜRGEN BROKOFF, *Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde*, Göttingen (Wallstein) 2010, 607 S.

Immer schon und bis zuletzt hing der ‚reinen Poesie‘ der Makel von *l'art pour l'art* an, also der Vorwurf, Dichtung für Dichter zu sein, bloßer Artifizialismus, ‚artistische‘ Ästhetik oder schlichtweg – Formalismus.¹⁾ Dass diese Qualifikationen nicht nur negativ verstanden sein müssen, darum geht es in dieser reichhaltigen Studie von Jürgen Brokoff: um die Geschichte der reinen oder der Reinen Poesie zwischen Klassik und Avantgarde im weiteren Sinne – und im engeren um die immer wieder angedeuteten Bezüge zwischen einer solchen eher traditionellen Strömung zu ihrem scheinbaren Gegenteil: der Avantgarde und partiell ihrer russischen Variante in der Deutung des Formalismus (Roman Jakobsons oder Jurij Tynjanovs). Die bei diesem Versuch auftretenden Probleme und Chancen sollen in dieser Rezension näher beleuchtet werden – weniger die fachwissenschaftliche Diskussion einer spezifisch germanistischen Fragestellung, für die es gewiss profundere Rezensenten gibt.

Zuallererst geht es Brokoff um den Begriff der ‚Reinheit‘ selbst – wenn er auch sehr zurückhaltend damit ist, ihn mit der klassischen aristotelischen Kategorie der Katharsis in Verbindung zu bringen.²⁾ Dies ist jedenfalls der erste, einigermaßen erstaunliche Schnitt, mit dem der Autor sein Thema definiert und mit großer Konsequenz verfolgt. Aber warum diese Vermeidung der Katharsis, die doch zunächst auch nichts anderes bedeutet als – Reinigung?

Dabei fällt auf, dass der Autor immer wieder und sehr klar zwischen den kulturellen und hygienischen Reinheitsvorstellungen unterscheidet – ebenso wie zwischen der Rein-

¹⁾ Zur Herkunft des (russischen) Formalismus aus dem symbolistischen ‚Artifizialismus‘ vgl. VERF., *Der russische Formalismus*, Nr. 5: Aage A. HANSEN-LÖVE, *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung* (= Sitzungsberichte der phil.-hist. Kl. 336), 2. Aufl. Wien 1996, S. 54–58.

²⁾ Gerade die Unterscheidung zwischen archaischer Schamkultur und der Schuldkultur, wie sie auch das Christentum kennt, bietet einen direkten Kontakt zur Katharsis-Idee bei Aristoteles und in der Tragödienherkunft. (E. R. DODDS, *Die Griechen und das Irrationale*, Darmstadt 1977, S. 23; zu den Reinigungstechniken der Katharsis in der Antike vgl. ebenda, S. 89.)

heit der Sprache (als puristische Tendenz) und der „reinen Poesie“ als ästhetische Kategorie. Vielleicht könnten man aber auch hier eine dritte Dimension der ‚Reinheit‘ monieren: nämlich die idiomatische Bedeutung von ‚reiner Lehre‘ einer fundamentalistischen Orthodoxie, ‚reiner Mathematik‘, ‚reiner Ästhetik‘ im Sinne einer modellhaften, monofunktionalen und systemhaften, also nicht von heterogenen Determinanten beeinträchtigten Experimentzone, wo bestimmte Abläufe und Regelkreise in ‚Reinkultur‘ beobachtbar oder vorführbar sind.

Dieser eher abstrakten Reinheitsidee sind die viel archaischeren Reinheitsgebote magisch-religiösen Ursprungs vorgelagert, die dann von eher hygienisch-medizinischen Absichten säkularisiert und durch moralisch-ethische Vorschriften überhöht bzw. sublimiert erscheinen. Die religiösen Reinheitsgebote – wie etwa die des Judentums (das Koschere) oder des Islam – halten ihrerseits eine enge Verbindung zwischen den animistischen Taburegeln und den medizinischen Hygienevorschriften aufrecht (vgl. das Verbot des Schweinefleisches in den semitischen Religionen).

Neben diesen genannten Reinheitsvorstellungen gibt es dann noch die bei Brokoff nicht näher behandelten psychologischen bzw. psychoanalytischen Aspekte der Reinheit – man denke auch an das Phänomen von Phobien bzw. Reinlichkeitszwängen, die bei Freud doch einen breiten Raum einnehmen. Auch die parallel dazu laufenden heutigen Tendenzen zu einer biologischen Ernährung bzw. Lebensführung verraten Merkmale eines Religionsersatzes, der Essvorschriften oder Hygienegebote mit der Utopie totaler Gesundheit bzw. eines ewigen Lebens somatisch festlegt. Gerade im Biedermeier, das zur ersten Hochphase der reinen Poesie unter Platen und C. F. Meyer synchron lief, stand die Einhaltung einer diätetischen Lebensweise³⁾ umgekehrt proportional zur Hypochondrie der Epoche und einer tief sitzenden Todesangst (so bei den Russen der Autor des ›Oblomov-Romans Ivan Gončarov oder Adalbert Stifter, Franz Grillparzer im österreichischen Bereich).

Umgekehrt konzentrierte sich die aufklärerische und antifundamentalistische Haltung Jesu Christi in dem denkwürdigen Satz: „Nicht das macht den Menschen unrein, was er durch den Mund in sich aufnimmt, sondern das, was aus seinem Mund herauskommt!“ (Mt 15, 11)⁴⁾ – also: Nicht was ihr aufgrund der Talmudischen Essregeln in euch aufnehmt, entscheidet über den Wert eures Handelns, sondern was (dabei) herauskommt: d. h. was gesagt wird. Damit sind die archaischen Regeln der magischen ‚Inkorporierung‘, der ‚Einverleibung‘⁵⁾ ersetzt durch die Regeln des Logos: Das Christentum – und speziell dann die Eucharistie – erfolgt nicht nach den Gesetzen des blutigen Opfers (Kains), sondern jenes Abels und Jesu Christi: es ist ein Gottesdienst nach dem Prinzip des „logiké“ also sowohl des „Logos“ („logos“) als auch der „Vernunft“.⁶⁾

³⁾ Vgl. ERNST VON FEUCHTERSLEBEN, *Zur Diätetik der Seele*, 1. Aufl., Wien 1838.

⁴⁾ Vgl. auch die Matthäusstelle: „... daß alles, was durch den Mund aufgenommen wird, in den Magen gelangt und dann vom Körper wieder ausgeschieden wird? 18 Was aber aus dem Mund herauskommt, kommt aus dem Herzen, und das macht den Menschen unrein. 19 Denn aus dem Herzen kommen die bösen Gedanken und mit ihnen Mord, Ehebruch, Unzucht, Diebstahl, falsche Zeugenaussagen und Beleidigungen. 20 Das ist es, was den Menschen unrein macht, aber nicht, daß er es unterläßt, sich vor dem Essen die Hände zu waschen.“ (Mt 15, 17–20)

⁵⁾ Vgl. den maßgeblichen Ansatz bei JAN KOTT, *Gott Essen*, 00; – VĚRF., Velimir Chlebnikovs poetischer Kannibalismus, in: *Poetica* 19 (1987), Heft 1–2, S. 88–133.

⁶⁾ H.-J. SCHULZ, *Die byzantinische Liturgie. Vom Werden ihrer Symbolgestalt*, Freiburg/Br. 1964, 43f., 65, 117f.

Die Reinheit ist hier nicht mehr ein Gebot der magischen Taburegeln, sondern der Sphäre des Logos, des Verbalen, das gleichwohl ‚Fleisch geworden ist‘. Eben diese eher ‚dionysische‘ Folgerung der Inkarnationsidee, die ja der Reinigung von Schuld und Sünde dienen soll, wird in der Darstellung Brokoffs überlagert durch eine quasi ‚apollinische‘ Reinheitsvorstellung, die starke Züge der Sublimierung und der Dematerialisierung aufweist. Dabei fällt das Licht der Aufmerksamkeit zwar auf die Oberfläche des verbalen Mediums (bzw. der Signifikanten), die Materialität des Zeichenträgers und seine Widerständigkeit aber wird weitestgehend durchsichtig, transparent, unsichtbar gemacht, wie dies ja auch in der neoklassizistischen Bildhauerei (etwa eines Canova) oder im vertriebenen Farbauftrag (etwa bei Ingres) – um nur zwei typische Beispiele zu nennen – der Fall ist. Von da ist dann nur noch ein kleiner Schritt zur ‚Glätte‘ und ‚Gefälligkeit‘ eines Kunstwillens, das die ästhetische ‚Vorstellung‘ mit dem ‚Willen‘ zur Reinheit verschmilzt (Schopenhauer).

Der Begriff der *poésie pure*, wie er maßgeblich von Paul Valéry geprägt wurde, muss unweigerlich eine Geschichte der ‚reinen Poesie‘ einleiten (17ff.), wenn auch mit Recht darauf verwiesen wird, dass damit nicht der gesamte Geltungsbereich des Themas umfasst würde. Jedenfalls zielt das Konzept auf die Schaffung einer geschlossenen verbalen Welt ab (19), in der sich die einzelnen Elemente in einer maximalen Äquivalenz zu einander verhalten, wie das einschlägige und leitmotivisch eingesetzte Jakobson-Prinzip es verlangt. Valérys Reinheit ist auf eine sehr romanische Weise an syntagmatischer bzw. konstruktiver ‚Ordnung‘ orientiert, worauf Brokoff mit Recht eigens hinweist (18): auf die methodische Stringenz eines so verstandenen poetischen Textes, seine Abschließung gegenüber der außersprachlichen Welt und die ‚Privilegierung des Wohlklangs‘ (19), die für die symbolistische, dekadente Poesie und ihr Gebot des Euphonischen – nicht nur in Frankreich – stilbildend war. Die postsymbolistische Poetik dagegen provoziert und irritiert durch die ‚Hässlichkeit‘ und ‚Widerständigkeit‘ des poetischen Sprachmaterials, seine vor allem konsonantische Dissonanz und Sperrigkeit: Gerade durch diese – zumal im Kubismus, Futurismus, Neoprimitivismus – favorisierte ‚Aufrauung der Oberfläche‘ des verbalen Mediums, wird die Intention auf die Struktur und Materialität der Signifikanten gelenkt – weg von der praktischen Mitteilungsfunktion der Sprache – und hin zu einer auf diese primäre Verfremdung folgenden sekundären Resemantisierung der sinnentleerten Lautfolgen.

Ganz anders bei Valérys spezifisch poetischem ‚Purismus‘: Dieser soll ja auch jene gewisse Unmerklichkeit, ja Unsichtbarkeit der Mühen der ‚Spracharbeit‘ (20) verhüllen, ‚kalpytisch‘⁷⁾ kaschieren und damit auch die Transparenz des verbalen Mediums gewissermaßen zum Verschwinden bringen. Artefakte dieser Art bestehen einerseits bloß aus ‚Haut und Knochen‘, andererseits dürfen letztere nicht allzu auffällig unter der schimmernden Oberfläche hervortreten. Darüber hinaus wird aber auch die im (naiven) Realismus emphatisch verlangte Mitleids- und Identifikationsdynamik des Kunstwerks – zumal der Poesie und des Romans – massiv abgedämpft, da der artifizielle Autor ebenso auf private Ursachen verzichtet als auch auf ‚bestimmte ‚Wirkungen‘‘ (21): Das Werk, der Text wird

7) Zum Begriff der ‚Kalpyptik‘ (des Verhüllens, des Verbergens an/in der Oberfläche) als apollinischer Gegenpol zum dionysischen Prinzip der ‚Apokalpyptik‘, also der Enthüllung und Entlarvung eines in der Tiefe oder im Untergrund versteckten Inhalts bzw. Geheimnisses vgl. VERF., Eine Ästhetik der ‚Kalpyptik‘. Apollinische Motive bei Vladimir Nabokov, in: SUSI K. FRANK, E. GEBER u. a. (Hrsgg.), Gedächtnis und Phantasma. Festschrift für Renate Lachmann (= Die Welt der Slaven. Sammelbände; Bd. 13), München 2001, S. 524–555.

solchermaßen auf provokante Weise ‚depragmatisiert‘ und damit in die Nähe jener im Realismus ins Hintertreffen geratenen Rhetorik gerückt, die für die Poesie auf neue Weise paradigmatisch wird.

Mehr noch aber als die rhetorische Dimension interessiert hier die bewusste Verzichtleistung des Purismus auf jene Funktionen der ‚praktischen Sprache‘, die ‚emotiv‘ oder ‚objektsprachlich‘ wirken (Jakobson).⁸⁾ Brokoff verfolgt im Weiteren also jene „Umkehrung von Bedeutung und Klang“ über Valéry zurück zu den deutschen Anfängen einer Reflexion dieser ‚Schubumkehr‘ zwischen Signifikanten und Signifikaten, wie sie insgesamt die ‚poetische Funktion‘ und die ‚ästhetische Intentionalität‘ auszeichnet. Die obligate Abgrenzung zwischen Poesie und Prosa (25) wird im Weiteren noch seine Rolle zu spielen haben. Hinweise auf Bachtin oder Šklovskij sind in diesem Zusammenhang durchaus konsequent (27); ja auch der Begriff der „abstrakten Dichtung“ (28) wird in diesem Kontext riskiert, wenn auch erst viel später in das Verfahren einbezogen.

Was in den einleitenden Kapiteln zusammengefasst vorgeführt wird – von der Materialästhetik der reinen Poesie über die Reduktion der Dichterpersönlichkeit bis hin zur Fixierung auf eine „mittlere Stilebene“ – all das wird in den nachfolgenden Abschnitten schrittweise in seiner historischen Entfaltung vorgeführt: von Opitz und Wieland über Goethe, Schiller und Moritz bis hin zur Praxis der Reinen Poesie im 19. und 20. Jahrhundert: bei August von Platen, C. F. Meyer, George und in Hugo Balls Dadaismus. Einige dieser Stationen sollen im Folgenden etwas eingehender bedacht werden, wobei das Hauptaugenmerk über das germanistische Interesse hinaus auf die Konvergenzen mit modernen bzw. avantgardistischen Poetiken (zumal des Formalismus) gelenkt werden soll.

Wesentlich für die Vorgeschichte der reinen Poesie (43ff.) in den Poetiken von Opitz und Wieland ist in der Darstellung von Brokoff die vorsichtige Absetzbewegung gegenüber Reinheitsgeboten der antiken Rhetorik und gegenüber dem Sprachpurismus, der mit den Intentionen der reinen Poesie eben nur partiell übereinstimmt. Reinhaltforderungen an die Sprache atmen ja bis heute den Geist einer eher statischen Normativität, dessen Problematik gerade aus der Sicht der ‚poetischen Freiheiten‘ des Dichterischen schon früh ins Bewusstsein getreten war. Beide Aspekte – Reinheit der Sprache und Reinheit der Dichtung (50ff.) – traten also zunächst parallel auf und bezogen sich auf eine rhetorische Vorstellung von *puritas*, wie sie sich aus der Antike herleiten ließ.

Aber auch in dieser Tradition verfangen bekanntermaßen jene Ausnahmen von der Regel der glatten Eloquenz im Fall der „uneben-rauhen Wortfügung“, die das Erhabenheitspathos erlaubt, ja geradezu erfordert: Eben in diesem Auseinandertreten von Erhabenheit und Schönheit (als Wohlgeformtheit) manifestiert sich von Anfang an eine Gegensätzlichkeit (47f.), die sich von der Antike über alle möglichen klassischen und realistischen Perioden bis in die postmodernen Zeiten herübergerettet hatte. Dabei wäre zu ergänzen, dass jene nun auch schon zur Epoche ausgeweitete Strömung das Erhabene und seine Paradoxien wie seine immanente Apophatik vollends an die Stelle der Ästhetik oder gar einer konstruktiven Poetik gerückt hat – ein Umstand, der in Brokoffs Darstellung keine Rolle spielt. Gerade diese postmoderne Konsequenz des Erhabenheits-Konzepts wäre aber in einer Geschichte der reinen Poesie mehr als eine Erwähnung wert – auch dann, wenn die reine Poesie den krassen Gegenpol zu einer dekonstruktivistischen Denk-Kunst bildet.

⁸⁾ ROMAN JAKOBSON, *Linguistik und Poetik* [1960], in: R. J., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hrsg. von E. HOLENSTEIN, und T. SCHELBERT, Frankfurt/M. 1979, S. 83–120, hier: S. 89f.

Freilich gab es auch zu Klopstocks Zeiten die Vorstellung, dass die rohe, ja barbarische Rede auch Ausdruck einer ehrlichen und unverstellten eigentlichen Reinheit sein kann (56f.), die mit der äußer(lich)en Eloquenz und Wohlgeformtheit einer Dichtung in Konkurrenz tritt und so an eine „ethisch-religiöse Vorstellung der Herzensreinheit“ (ebenda) heranrückt. Eben diese Antiästhetik, ja diese Tendenz zu Hässlichkeit und Grobheit des Ausdrucks hat zu verschiedenen Epochen dem Ausdruck einer tieferen Wahrhaftigkeit und Authentizität gedient, wie dies etwa Renate Lachmann in ihren Schriften zur „nicht mehr schönen Rede“ vorgeführt hat:⁹⁾ Hier geht es ja – von der Antirhetorik des russischen Altgläubigenführers Avvakum über Gogols und Dostoevskijs ‚Stammelrede‘ des kleinen Mannes¹⁰⁾ bis in die Moderne um eben jene Gestik der Authentizität, die im Verzicht auf Wohlgeformtheit nicht einen Mangel, sondern die Fülle einer Ästhetik der Evidenz und der Spontaneität feiert. Dass eine solche ‚nicht mehr schöne Rede‘ ihrerseits wieder eine eigene verfremdete Ästhetik und Poetik hervorbringen sollte, belegen dann die radikal avantgardistischen Strömungen des 20. Jahrhunderts zur Genüge.

Viel entscheidender aber waren jene Abgrenzungsversuche, welche die (reine) Poesie von der Prosa unterscheiden sollten – und das eben nicht mit Blick auf das Medium des Narrativen, sondern auf die Ebene der ‚Wortfügung‘ (73), also den ‚Stil‘ selber. Von dem bei Klopstock favorisierten ‚körnigen Stil‘ ist es dann nur noch ein kleiner Schritt zu Hellingraths Konzept der ‚harten Fügung‘, das bekanntlich auf den Rhetoriker Dionysios von Halikarnassos zurückgeht und zum Kernthema einer in Marbach von Brokoff mitorganierten Hellingrath-Tagung (2011) werden sollte.¹¹⁾ Auch hier ging es dem Autor darum, eine Brücke zu bauen zwischen einer klassischen Position und der durchaus anticlassischen Avantgarde und ihrer funktionalen Poetik im Geiste des russischen Formalismus und Roman Jakobsons. Und wie im Falle aller anderen Kategorien einer ‚negativen (Verfremdungs-)Ästhetik‘¹²⁾ wird auch hier deutlich, dass die ‚Regelabweichung‘ ihrerseits unweigerlich dazu tendiert, ein eigenes Regelsystem zu etablieren (75): und das – wie man ergänzen möchte – im Sinne jener ‚poetischen Freiheit‘, deren scheinbare Willkür soviel Verwirrung stiften sollte.

Sehr ausführlich widmet sich der Autor im Weiteren der ‚Herausbildung der Reinheit‘ in Goethes frühklassischem Drama, zumal der ›Iphigenie auf Tauris, deren Interpretation nicht ganz unerwartet sehr ausführlich ausgefallen ist (91ff.). Dies deshalb, weil es zweifellos darum ging, Goethes Absicht, das „schlackenlos reine Kunstwerk“ hervorzubringen, an die Verlagerung der Darstellung von der Prosa zur Lyrik vorzuführen. Auch diese Transaktion sollte dazu dienen, die externen emotiven und affektiven Motive (das „soziale Elend“ und andere schreiende Ungerechtigkeiten) von den autonomen Motivationen des Künstlerischen abzuspalten, ja sich „im künstlerischen Arbeitsprozess aus allen lebensweltlichen Zusammenhängen zu lösen“ (93) und sich also von diesen zu „reinigen“ (95).

⁹⁾ RENATE LACHMANN, *Die Zerstörung der schönen Rede. Rhetorische Tradition und Konzepte des Poetischen*, München 1994.

¹⁰⁾ VERF., *Zum Diskurs des End- und Nullspiels bei Dostoevskij*, in: *Die Welt der Slaven* XLI, 1996, S. 299–324.

¹¹⁾ Vgl. die Tagung: Norbert von Hellingrath und die Ästhetik der Europäischen Moderne, Deutsches Literaturarchiv Marbach, 23.–24. September 2011 [Tagungsband ersch. Anfang 2013]; – vgl. VERF., *Ein zu Norbert von Hellingrath hinzugedachtes Russland der Dichter*, ebenda.)

¹²⁾ VERF., *Der russische Formalismus*, (zit. Anm. 1), S. 19ff.

Jedenfalls gehört schon ein hohes Maß an Selbstvertrauen dazu, wenn Goethe wider alle Ausdrucksbedürfnisse, die sein antikes Thema auslösen musste, auf „die Ersetzung der Gewalt durch die Sprache“ (105) setzt und damit auch eine Katharsis der besonderen Art vorführt, die bei Brokoff zwar nicht mit diesem Begriff, aber eben in diesem Sinne sehr subtil herauspräpariert wird. Jene „Milde“ des Herrschers, jene *clementia*, die im 18. Jahrhundert als letztes Korrektiv die Despotenwillkür aufheben sollte (man denke auch an Mozarts gleichnamige Oper), verlangte aus der Sicht Goethes nicht nur nach einer thematischen Vorführung, sondern auch nach einer verbalen Durchführung, kulminierend in jener ersten wie letzten Frage, wo das Wort in die Tat umschlägt – oder umgekehrt: Genau das aber war ja jenes Faust-Problem, das „im Anfang“ nicht den Logos, sondern eben die „Tat“ setzt, fordert, feiert. Eben diese Folgerung wäre aber mit den Prämissen einer reinen Dichtung schwerlich zu vereinbaren, während die Iphigenie auf eine ungemein zarte und melancholische Weise ihren Weg geht, der um nichts besser ist als jener ihres Partners.

Hinter all dem steht aber ein noch tieferes Problem – nämlich das des ‚Opfers‘ und der Durchbrechung des „Kreislafs der Gewalt“ (108f.), wie er ja auch in Renée Girards schon klassischer Darstellung in ›Das Heilige und die Gewalt¹³⁾ präsentiert wird, worauf Brokoff freilich nicht konkret eingeht. Jedenfalls blitzt in diesem ›Iphigenie‹-Abschnitt ein Problemfeld auf, in dem sich die Ersetzung des Brachialen durch das Symbolische als eigentliche Grundlegung des Kulturellen zu erkennen gibt und damit die Frage nach der direkten (affektiven) Wirkung des (poetischen) Wortes und seiner Wirksamkeit stellt. Die „Frage der Reinheit“ mit diesem elementaren Konflikt zumindest andeutungsweise verknüpft zu haben (113), ist das aufregende Zwischenresultat dieses Abschnitts. Wenn das Mitleid(en) in der klassischen Tragödie jenes energetische Potential darstellt, das bei Aristoteles durch die Katharsis eine grundsätzlich negative, destruktive, verzweifelte Situation in etwas Erhabenes, Positives, Tröstliches transformiert, dann wird in Goethes ›Iphigenie‹ der genau umgekehrte Weg eingeschlagen: weg von wirkkräftigen Identifikationsbindungen – und hin zu einer Selbstbestimmung des Dichterischen, das die Lebenswelt des Autors ebenso wie des Publikums hinter sich gelassen hat. Damit wird aber auch jene didaktische Formel über Bord geworfen, nach welcher das Theater eine „moralische Anstalt“ sei (124), die eben mit den Mitteln einer Katharsis arbeite, welche Goethe schon in dieser frühen Phase explizit ablehnt (ebenda). Und genau hier wurzelt auch Brokoffs Katharsis-Skepsis, die – wie einleitend bemerkt – aus einer solchen Sicht weitgehend mit der Mitleidspoetik und ihrer Ablehnung gleichgesetzt wird. Dass es eine Katharsiskonzeption geben kann, die durchaus nicht an die Identifikationsbildung und ihren moralischen Zwecken gefesselt sein muss, kann man an jener ›Psychologie der Kunst‹ ablesen, die der russische Sprachpsychologie Lev Wygotskij¹⁴⁾ in den 20er-Jahren mit einer Theorie der „ästhetischen Reaktion“ verknüpfte, die alles andere als bloß didaktisch oder zweckorientiert funktioniert.

Das von Brokoff mit Recht in Frage gestellt Prinzip einer direkten Besserung des Zuschauers durch Katharsis (125), wie sie Lessing und das Aufklärungstheater bezweckten, operiert – anders als dann bei Wygotskij und seiner Katharsis-Theorie – mit einer eher

¹³⁾ RENÉE GIRARD, *Das Heilige und die Gewalt*, (Paris 1972) Frankfurt/M. 1987. Grundsätzlich geht es um die Formel: „Das Opfer zu töten ist verbrecherisch, weil es heilig ist ... aber das Opfer wäre nicht heilig, würde es nicht getötet“ (ebenda, S. 9). Auch in Girards Darstellung befinden wir uns – gerade was den Ursprung der Tragödie anlangt – ganz in der Nähe der Aristotelischen Katharsis-Vorstellung (ebenda, S. 393).

¹⁴⁾ LEW WYGOTSKI [Lev Wygotskij], *Die Psychologie der Kunst*, Dresden [1979].

banalen *Parallelität* der dargestellten „Leidenschaften“ mit jenen des Zuschauers, der solchermaßen „direkt“ beeinflusst, also „gebessert“ wird – und das weit über die Frist der Aufführung hinaus. Die reinigende Wirkung der Katharsis konditioniert den Zuschauer gleichsam, auch nach der Performanz sein Gefühlsleben auf Mitleid und Solidarität einzurichten. Goethe war da viel skeptischer – und in seiner späten ›Nachlese zu Aristoteles‘ Poetik‹ werden die Besserungschancen des Publikums vollends in Abrede gestellt. Für Goethe hat die Katharsis eine rein theaterimmanente Wirksamkeit und verharret dabei strikt in den Grenzen des „Kunstwerks der Tragödie“ (128), die solchermaßen in ihrer Abgeschlossenheit in sich ruht und damit die Katharsis als eine „aussöhnende Abrundung“ (Goethe, ebenda) versteht.

Damit ist aber auch ein für die reine Poesie entscheidender Schritt von der „Wirkungsästhetik zur Werkästhetik“ getan (ebenda), von der Produktion und Rezeption, zur Autonomie des Artefakts und seiner Eigengesetzlichkeit. Auch hier scheint sich eine Parallele zur strukturalen Ästhetik anzubieten, die aber dennoch in einem entscheidenden Punkt von Goethes Aussöhnungs- und Abrundungsgebot abweicht: genau *das* ist eben *nicht* im internen Spannungsverhältnis der werkimmanenten Dynamiken gemeint; und weniger noch in jenem zwischen Artefakt und den „ästhetischen Objekten“, welche aus einer Konfliktsituation resultieren, aus einem unabschließbaren Kampf widersprüchlicher konstruktiver Verfahren und triebhafter Motive, die einen Ruhezustand der Abgeschlossenheit schlichtweg mit dem Freudschen Thanatostrieb gleichsetzen würden. Die „aussöhnende Abrundung“ impliziert darüber hinaus jenes Prinzip von ‚Tod und Vollendung‘, das im klassischen Werk triumphiert, weil es dort auch konstruktiv realisiert wird. Damit ist das Werk alles andere als ein Medium zur Veränderung der Lebenswelt: es ist die Sphäre des eigentlichen Lebens, das dort gewissermaßen seine ‚Probe hält‘, ohne dass ihm eine Premiere folgen müsste. Das führt aber letztlich auch zu einer Dämpfung und Herabminderung des Tragödischen selbst, das auf ein bloßes „Schauspiel“ reduziert erscheint (129).

In diesem Sinne ist Goethes ›Iphigenie‹ auch ein „Drama *über* die Tragödie“, also ein „Meta-Drama“, das auf eine geradezu ironische Weise sich selbst zur Aufführung bringt (ebenda). Erst das Mitleiden und die Katharsis würden aus einem solchen Schauspiel eine Tragödie im klassischen Sinne machen: Aber gerade eine solche hatte Goethe nicht im Sinn – ebenso wenig, wie Brokoff in seiner feinen Interpretation zwischen einer so verstandenen Tragödie und der reinen Poesie bzw. Kunst alle Brücken abbricht. In dieser sind alle Protagonisten eben nicht so sehr Träger einer Identifikation durch den Zuschauer, sondern sie ‚figurieren‘ vielmehr, sie verkörpern eine „poetologische Selbstreflexion“ (131), die aus einer solchen Sicht überhaupt erst Kunst und Poesie ermöglicht. Diesen Widerspruch zwischen Kunst-Wirklichkeit und Kunst-Wirkung hatte wohl Herder im Auge, als er das Auseinanderdriften von beidem für die „neuere Dichtkunst“ (1777) konstatiert (ebenda). Und es ist jenes argumentative Reservoir, aus dem mehr als ein Jahrhundert später dann der Vorwurf des *l’art pour l’art* geschöpft werden sollte mit dem Ziel – mit der reinen Poesie eine jegliche Kunst angesichts ihrer Wirkungslosigkeit und vitalen Ineffizienz *ad absurdum* zu führen.

Und doch war Goethes bewundernswert konsequent durchgehaltene Strategie der Nichteinmischung heterogener Zwecke und Ziele in das Schauspiel ein mehr als provokanter Parforceritt, der haarscharf vorbezielte an einer skandalösen Unethik und Anti-pragmatik, die erst Generationen später dann einer jeden absoluten Kunst und somit der reinen Poesie zum Vorwurf gemacht wurde. So kann denn Brokoff zu dem paradoxalen Schluss kommen: „Die Poesie des Schauspiels [bei Goethe] reinigt die Tragödie von der *katharsis* und ist darum keine Tragödie mehr“ (132). Dort, wo früher die Überreste eines

magisch-mythischen Reinigungs- und Opferrituals fortglommen, macht sich nun eine Institution breit, die ihr Licht aus sich selbst bezieht und aus einem Schöpfertum, das aus der vormaligen Religions-Kunst eine Kunst-Religion umbauen sollte. In einer solchen herrschen freilich andere ‚Gebote‘, deren erste Umriss sich im behandelten Kontext abzeichneten, dann aber im Artifizialismus des 19. und frühen 20. Jahrhunderts zur vollen Entfaltung kamen.

All dies hatte aber auch Einfluss auf die Relation einer linguistischen und einer poetischen Reinheitsvorschrift, deren Verhältnis sich geradezu „umkehrte“ in jener scheinbar neutralen „mittelhohen Stillage“ (133), die Goethe für sein Schauspiel bevorzugte. Eben diese Bevorzugung der ‚Mittellage‘, jener *mesotes*, von welcher die Griechen als Tugend schwärmten, genoss damals eine durchaus positive Wertschätzung, welche in späteren Epochen – zumal der verfremdungsästhetisch geprägten der Moderne um 1900 – kaum aufrecht zu erhalten war. Jede Vermeidung der (erhabenen oder tragödischen) Stilhöhe ging ja Hand in Hand mit einer Privatisierung und ‚Vermittlung‘ einer Intonation und Diskurssteuerung, die in der Epoche der Empfindsamkeit (ausgehend von Sterne und grundgelegt auch bei Diderot) ihre ersten Höhepunkte feiern konnte. Auch hier kommt dem Russisten das Bestreben der Literaturtheoretiker des Formalismus in den Sinn, die auf die ‚Mitte‘ geeichte, geradezu masonisch argumentierende Poetik des Akmeismus (um Osip Mandelstam und Michail Kuzmin der 10er- und frühen 20er-Jahre)¹⁵ mit einer solchen Modulation der Stimmlage des lyrischen Deklamierens auf ‚Zimmerlautstärke‘ in Verbindung zu bringen (Boris Ejchenbaum, Viktor Vinogradov u. a.).¹⁶

Eben hier tritt die in Brokoffs Darstellung zentrale Bedeutung der Sprach- und Verslehre eines Karl Philipp Moritz auf den Plan – und damit auch in den Gesichtskreis Goethes und seine prosodische Umformulierung der Prosa- und Versrede (135). Die Bedeutung von Moritz’ Verslehre für die Problemstellung Goethes bestand im Grunde darin, dass er die geradezu mediale Abgrenzung von Poesie und Prosa methodisch und grundlegend vertiefte, wobei hier freilich die Begriffe ‚Poesie‘ als Verssprache und ‚Prosa‘ als narratives Genre nur sehr vorläufig festgeschrieben waren. Denn auch in Brokoffs Prosa-Begriff dominiert eindeutig der stilistische Aspekt über den der narrativen Verfahren (Erzählperspektive und Konstruktion des *plot*), während das Lyrische in der Verssprache und den bei Moritz Bahn brechend beschriebenen Verfahren der Prosodie kulminierte.

So wird denn im III. Abschnitt des Buches Karl Philipp Moritz’ Theorie der Verssprache (137ff.) eingehend rekonstruiert und in ihrer Bedeutung für die nachfolgenden Versologien erkennbar. Im Zentrum steht dabei das von Moritz favorisierte Prinzip der Quantität, d. h. der „Länge und Kürze der Silben“ (139) und eben jene gewisse Zerdehnung und Intensivierung der Aufmerksamkeit auf die einzelnen Silben, die sich solchermaßen – wie Roman Jakobson gesagt hätte – zueinander ‚äquivalent‘ verhalten. Jetzt wird auch klar, warum die Herabminderung der expressiven Intensität des Tragödischen in Richtung Schauspiel so entscheidend war für die Technik der Gleichverteilung von prosodischen „Accenten“ (ebenda), die den Fluss der lyrischen Rede so segmentieren bzw. ‚takten‘, dass die Einzelteile (Silben und ihre Gruppierungen) zueinander in eine die Syntax und ihre

¹⁵) Vgl. dazu auch die in deutscher Übersetzung zugänglichen Essays OSIP MANDELSTAMS: O. M., Über den Gesprächspartner. Gesammelte Essays I. 1913–1924, übers. und hrsg. von RALPH DUTLI, Zürich 1991; – DERS., Gespräch über Dante. Gesammelte Essays II. 1925–1935, Zürich 1991.

¹⁶) Ausführlicher dazu: VERF., Der russische Formalismus (zit. Anm. 1), S. 310ff.

Logik unterschreitende Relation treten können. Irgendwie gemahnt all dies an Freuds analytische Haltung der „gleichschwebenden Aufmerksamkeit“¹⁷⁾, unter welcher Perspektive der Rede-Fluss des Klienten aus der Sphäre einer (narrativen, fiktionalen) Identifikation (und eben der Empathie, des Mitleids) verlagert in eine der analytischen Epoché und therapeutischen Distanz. Eben dadurch aber werden jene eigentlichen Vernetzungen hör- und sichtbar, die – so auch im Falle der ‚gleichschwebenden‘ Versrede – unter der Oberfläche des Diskurses durchscheinen.

Für Moritz befindet sich die deutsche Poesie auf halbem Weg von der „Empfindungssprache“ zu einer „Gedankensprache“ (141) und also von der reinen Lyrik zur Prosa, die hier zum bloßen Transportmittel für Gedanken reduziert erscheint: Genau dazwischen befindet sich die rezente deutsche Poesie (142), wobei hier die ‚Mitte‘ sowohl eine deskriptive Größe darstellt (auf einer Entwicklungsskala) und eine normative (auf einer der Genre-Wertung). Jedenfalls finden wir hier präformiert jene Zweiteilung der Sprachfunktionen – in eine der referenziellen Mitteilung („Gedankensprache“) und eine der autofunktionalen „Empfindungssprache“: Für Moritz wirken beide Pole auf die Poesiesprache und sind nicht – wie im analytischen Dichotomismus der strukturalen Poetik – zwischen praktischer und poetischer Sprache aufgesplittert. Weniger als dann bei Hegel wird bei Moritz die Gedankenhaftigkeit des deutschen Sprachbewusstseins zu einer kulturellen wenn nicht gar nationalen Tugend hochstilisiert, die im Übrigen für die Entwicklung der Lyrik bzw. überhaupt der Poesie – am wenigsten für jene der ‚reinen‘ – nichts Gutes erwarten ließ. Und ob die Philosophie von dieser Gedanklichkeit der deutschen Sprache profitiert habe, ist schon als Frage nicht besonders viel versprechend.

Die Poesie gewinnt auf diesem Wege – wenn auch auf Kosten ihres narrativen Geschwistermediums – eine „hüpfende“ Freude (147), die noch in Freuds hedonistischem Sprachlustgewinn nachschwingt – oder noch später in Roland Barthes ›Lust am Text‹. Freilich wird davon leider nur sehr vorsichtig – auch in der reinen Poesie – Gebrauch gemacht, sodass dann die so sympathische Emanzipation des Poetischen schwerlich bei Dichtern wie Platen, Meyer oder gar George zu entdecken ist. Zweifellos aber war Moritz' Idee der Äquivalenz in vieler Hinsicht ein faszinierender Vorgriff auf Roman Jakobsons Äquivalenzprinzip und Tynjanovs bahnbrechende Schrift ›Das Problem der Verssprache¹⁸⁾, um nur zwei Vertreter des russischen *linguistic turn* zu nennen, die das analytische Sprachdenken aus einem hedonistischen ‚Redefluss‘ entspringen lassen. Das ganz heraklitisch gedachte ‚Fließen‘ belegt eben jene Dehierarchisierung der Silben und damit zugleich auch der Gedanken und ihrer Bedeutsamkeit (148). Die „Schaffung gleichwertiger Silben“ (ebenda) – so wäre Brokoff in seinem Sinne zu ergänzen – antizipiert das erwähnte Jakobsonsche Äquivalenzprinzip, das ja auch nicht dem bloßen Schmuckbedürfnis oder einem ornamentalen Gestus diene soll, sondern einer Neuvernetzung der Motive und einer neologistischen Neuschöpfung des semantischen Code.

¹⁷⁾ Der Begriff bezeichnet bei Freud die Haltung des Therapeuten, der die Rede des Klienten distanziiert, ohne sich identifikatorisch vereinnahmen zu lassen und quasi aus der Vogelperspektive an sich vorbeiziehen lässt und dabei das Prinzip der Epoché realisiert, das überhaupt erst Oberflächenstrukturen und Äquivalenzen sichtbar macht. (SIGMUND FREUD, ›Psychoanalyse‹ und ›Libidotheorie‹, Gesammelte Werke, Bd. XIII, London 1940, Frankfurt/M. 1969, S. 215; – DERS., ebenda, Bd. VIII, S. 377ff.)

¹⁸⁾ JURIJ TYNJANOV, Das Problem der Verssprache. Zur Semantik des poetischen Textes, München 1966 (russ. Leningrad 1924); – vgl. dazu: VERF., Der russische Formalismus (zit. Anm. 1), S. 315–332.

Von einem solchen utopischen Logozentrismus¹⁹⁾ – wie er ja auch im Strukturalismus und der Semiotik das analytische Denken des 20. Jahrhunderts bestimmen sollte – waren Moritz und seine Nachfolger freilich weit entfernt. Die Emanzipation der Silben aus einer semantischen oder gedanklichen Dominanz lag aus einer solchen Sicht noch weit hinter dem Horizont jener Geschichte der reinen Poesie, die Brokoff an dieser Stelle so richtig anheben lässt. Denn klar wird bei dieser Gelegenheit allemal, dass bei Moritz und in seiner Nachfolge auch bei Schiller die Idee an Fahrt aufnimmt, mit jener äquivalenten, gleichgewichtigen Silbensprache würde eine eigenständige „Sprache zweiter Ordnung“ (151) etabliert, die „auf dem Fundament der Prosasprache“ aufbaut (ebenda). Und eben diese Vorstellung von einer Sprache „erster Ordnung“ (der Prosa- bzw. Alltagssprache) und einer solchen „zweiter Ordnung“ (der Poesie) prägt die Literatur- und Sprachanalytik des 20. Jahrhunderts – speziell bei den Russen, die ja noch in Jurij Lotmans nun schon klassischer ›Struktur literarischer Texte²⁰⁾ mit einer Unterscheidung zwischen Primär- und Sekundärsprache einsetzt: Letztere folgt der Eigengesetzlichkeit jener „sekundären modellbildenden Systeme“, aus denen insgesamt das Regelwerk der Kultur und die Ordnung der Dinge aufgebaut sein soll.

Was die Versrede anlangt und ihre nun invertierte, auf sich selbst bezogene Autonomie (152), so sind auch hier die Parallelen zwischen Moritz (in der Deutung bei Brokoff) und Tynjanovs Lehre vom Vers bzw. der Vers-Zeile mit Händen zu greifen. Auch hier wird „der Zweck ins Innere der Sprache verlegt“ (153), bei Tynjanov und den seinen freilich mit dem Ziel der zusätzlichen und gesteigerten „Semasiologisierung“²¹⁾ (bis hin zum Aufbau einer neuen, alternativen semantischen Welt), bei Brokoffs Moritz dagegen zunächst ganz allgemein zur Reformation einer Wertsetzung, die sich nicht *aus* der Prosastruktur der Rede entfaltet, sondern über diese setzt. Das dabei freiwerdende „Vergnügen“ (Moritz) war ja dem Gedankendichten mehr als verdächtig und würde an dieser Stelle einiges gewinnen, wenn es sich mit dem in Moritz Jahrhundert so gefeierten ‚Witz‘ paaren könnte. Dieser wäre dann jenes *missing link*, welches die rhetorischen oder intellektuellen Zwecke der Prosa mit der neuen Semantik einer autonomen Sprach-Welt verknüpfen würde. Immerhin sieht Brokoff, an jenen Punkt angelangt, „die Vorprägung eines Grundgedankens der russischen Formalisten“ (154) in ihrer fundamentalen Unterscheidung zwischen „praktischer“ und „poetischer Sprache“.

Tynjanovs Verstheorie freilich geht über dieses Ausgangskonzept weit hinaus, zumal er sich ja mit den Konkreta einer ‚Vers-Rede‘ auseinandersetzt, also jenem dynamischen ‚ästhetischen Objekt‘, das zwischen den Strukturen eines Code und der kommunikativen Pragmatik vermittelt. Der im Weiteren diskutierte „Gegensatz zwischen Gehen und Tanzen“ (155) findet sich im Übrigen auch in Viktor Šklovskijs früher Bestimmung der ästhetischen bzw. poetischen Verfahren wieder, die sich von den utilitären, zielgerichteten Handlungsformen (also dem ‚Gehen‘) abheben und in Richtung ‚Tanz‘ und ‚Spaziergang‘ bewegen. Hogarths vieldiskutierte Schönheitslinie gehört ebenso hierher wie die immer wieder abgebildeten Sujetkurven eines Lawrence Sterne, die derselbe Šklovskij in seiner ›Tristram-Shandy‹-Deutung zu seiner Sujetteorie verallgemeinern sollte.²²⁾

¹⁹⁾ VERF., „Am Anfang war ... das Wort. Zum Logozentrismus – *à la russe*“, in: INKA MÜLDER-BACH, ECKHARD SCHUMACHER (Hrsgg.), *Am Anfang war ... Ursprungsfiguren und Anfangskonstruktionen der Moderne*, München 2008, S. 71–90.

²⁰⁾ JURIJ LOTMAN, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1972.

²¹⁾ VERF., *Der russische Formalismus* (zit. Anm. 1), S. 325ff.

²²⁾ VIKTOR ŠKLOVSKIJ, *Theorie der Prosa*, Frankfurt/M. 1966 (russ. Moskau 1925), S. 131ff.

Umso mehr rücken die klassischen Positionen Goethes und Schillers in den Vordergrund, für deren Entindividualisierung der Autorposition Moritz' „Reinigung der Poesie von der Individualität des Künstlers“ (185ff.) maßgeblich wurde und im Weiteren entsprechend eingehend vorgeführt wird. Eine in sich selbst kreisförmig zurücklaufende Sprachbewegung verträgt keinen Autor als Lautsprecher einer Botschaft, die letztlich im Medium selbst bestehen sollte (*the medium is the message*). Jene „selbstgenügsame Sprache“ (Moritz) nimmt die futuristische Formel vom „Wort als solches“ (*slovo kak takovoe*)²³ zweifellos vorweg, vollzieht diesen Akt der Emanzipation aber auf bahnbrechende Weise und vor-romantisch als eine Befreiung oder gar „Reinigung“ vom biographischen Autor und seinen generischen wie pragmatischen Ausdruckszwängen. Gleiches gilt im Übrigen für den Leser, der seine Eigeninteressen auch gefälligst hinanzusetzen hätte (186) Immer aber geht es darum – mit einer klaren Bevorzugung der produktionsästhetischen Perspektive –, das Kunstwerk selbst und damit die Poesie in Reingestalt vorzuführen, womit der Primat einer Werkästhetik etabliert wäre.

Jenes destruktive Potential, das sich im Kunst-Schönen veredelt zu einer konstruktiven Tatkraft, die dann auch alle anderen Kultursphären befruchtet, ja überhaupt erst ermöglicht (210), erscheint hier noch beherrschbar: Wenig später dringt es dann in den Kern des Kreativen ebenso vor wie in ein – wenn auch noch so geniales – Schöpferium, das dann an seinen inneren Widersprüchen verglüht. Noch herrscht das Ideal eines (in sich) ruhenden Kunstwerks, dessen „Nähe zur Totenruhe“ gleichwohl spürbar wird (212) und das nur um den Preis einer Entmenschung ihres Schöpfers zu haben ist. Dieser Akt der ästhetischen ‚Kenosis‘ figuriert hier als ein Selbst-„Opfer“ des schaffenden Künstlers (ebenda), der das Destruktive zunehmend verinnerlicht und eben „gegen sich selbst richtet“ (ebenda). Was an andere Stelle die Geburtsmetapher verspricht – nämlich ein (letztlich maskulines) Gebären des Kunstwerks als autonomes Wesen –, wird hier im Zeichen des Thanatos gedeutet. Der Künstler rettet das Kunstwerk (und damit den Rezipienten) vor seinen destruktiven Kreativkräften, indem er sich selbst aufopfert als Individuum.

Die „dunklen“ Anteile des „Bildungstriebes“ bei Moritz (215) lassen jedenfalls schon etwas von jenem Unbewussten ahnen, das dann in der Romantik und weit darüber hinaus die Kreativtriebe bestimmen wird; bei Moritz trägt das Intuitive des Schöpferischen aber schon den Stempel einer solchen Verborgtheit der Künstlerindividualität, die das ins Licht geschaffene Werk hinter sich lässt und somit überwindet. Der Künstler selbst „wird zum Kunstwerk“ objektiviert (216) um den Preis seiner subjektiven Existenz, während in der Romantik dann das Kunstwerk ‚subjektiviert‘ wird und den Schauplatz abgibt für das Drama eines Existenz verschlingenden Artefakts, das seinem Schöpfer zum Schicksal wird. Bei Moritz werden die Menschenopfer noch angenommen, später dann wird die (Kunst-) Revolution ihre eigenen Kinder fressen.

Eben diese Differenz zur Frühromantik eines Friedrich Schlegel mit Blick auf den „unendlichen Prozess“ des Schaffens (218) und dem Kunstwerk als dessen „Medium“ wird bei Brokoff klar markiert, wenn es auch etwas verwundert, dass die Romantik – wenn vielleicht auch wieder *ex negativo* – für die Entwicklung der reinen Poesie so gar nicht herangezogen wird. Jedenfalls leuchtet es ein, dass jener romantische Zweifel an der Vollendbarkeit des Kunstwerks die Kategorie der „Vollendung“ insgesamt in Frage stellt oder eben dynami-

²³) Ausführlich dokumentiert ist die Programmatik der russischen Avantgarde in: FELIX PHILIPP INGOLD, Der große Bruch Rußland im Epochenjahr 1913. Kultur, Gesellschaft, Politik, München 2000.

siert, medialisiert, prozess(ualis)iert als jene „Unendliche Annäherung“ (Manfred Frank, 1997), deren diabolischer Leerlauf auch in den infinitiven Reduplikationen der Doppelgängereien münden kann.

Sehr eingehend dann Brokoffs Auseinandersetzung mit Schillers „Theorie des poetischen Spiels“ (229ff.) und damit der „Abkehr der Poesie von der moralischen Wirkungsabsicht“ (ebenda) oder anderen didaktischen Verpflichtungen. Nicht ganz von ungefähr atmet dieser Abschnitt seinerseits etwas von einer Pflichtübung, die für Schiller letztendlich irgendwie frustrierend enden sollte. Denn was da als eine „reine Schönheit“ zum Produkt eines Spiels erhoben wird, gehört zwar voll und ganz in die Geschichte der reinen Poesie bzw. einer poetischen Reinigung; und doch wirken die – auch mit Blick auf Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (231ff.) – eingeschlagenen Argumentationswege eher mühsam, zumal dem Schillerschen ‚Spiel‘ das ‚Spielerische‘ eher abzugehen scheint. Zunehmend werden nämlich die Diskrepanzen spürbar zwischen der „reinen Schönheit“ und damit der Zweckfreiheit des Spiels – und den „sittlichen“ Zwecken (232), die zu überwinden waren. Eine „Vermittlung von Nützlichkeit und Vergnügen“ (234) mag hier wünschens- aber nicht eben lebenswert erscheinen: angesichts jener „Erziehung des Menschen“, die vor oder durch die Kunst zu erfolgen hätte. Wie aber soll man jemand zur „Freiheit von Zwecken“ erziehen, wenn einer solche ‚Zweckfreiheit‘, das leidige Problem der Absichtlichkeit, die ja immer schon eine jede ästhetische Wirkung und ihren Charme ruiniert (siehe Kleist, Kierkegaard u. a. m.), unweigerlich in die Quere kommt. Gerade Kierkegaard wird dann diese paradoxe Widersprüchlichkeit zwischen dem ‚Ästhetischen‘ und dem ‚Ethischen‘ durch die Einfuhr des ‚Religiösen‘ überspielen und gleichzeitig auch *ad absurdum* führen. Bei Schiller geraten wir noch an jene „ästhetische Freyheit“, die mit den Zwecken kollidiert – ebenso wie die Sprache der Poesie mit einer solchen der Prosa (239ff.).

Sehr einleuchtend sind an dieser Stelle die überzeugenden Versuche Brokoffs, die Verslehre von Moritz, ja seine Poetik überhaupt der Schillerschen Ästhetik vorzuordnen, die gleichwohl schon stark auf Wirkung und Schein programmiert ist. Dieser muss ja aus einer ‚Verdampfung‘ des Stoffes – eben jener ‚Sublimierung‘ – erwachsen, die bei Schiller der Alchemie-Welt entlehnt war und dann bei Freud wiederkehrt als Kultur schaffendes Prinzip der Triebumwandlung; über Freud hinaus hat dann der erwähnte Lev Vygotskij im russischen Kontext der Kunstpsychologie jenes Konzept der Sublimierung wieder aufgegriffen und auf verschmutzte Weise spürbar gemacht in seiner Analyse von Ivan Bunins zauberhafter Erzählung ›Leichter Atem‹. Es wäre eben jene ‚Leichtigkeit‘ des Seins (oder ‚vom Dasein‘ und seiner moralischen Erdschwere), die dem Schillerschen Formbegriff eine erlösende Heilsamkeit verleihen könnte, da hier die „Natur der Sprache“ (243) schon in ihrem Vorfeld überwunden wäre „durch die Form“ (ebenda), die den Stoff leicht macht und eben ‚spielerisch‘ bis zur völligen Auflösung. Diese wäre dann die eigentliche Er-Lösung jenes (gerade) der (deutschen) Ästhetik anhängenden Widerspruchs, der das Spiel vom Ernst zu trennen scheint, wie wenn es nicht um den ‚Witz‘ ginge, der eben jenseits von beiden liegt. Oder diesseits? Jedenfalls wird hier jener bis zur unfreiwilligen Komik leerzitierte Satz relevant: „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ (Wallenstein, V, 138), den Brokoff im Weiteren mit behutsamer Hand aus seiner gipsernen Gebrechlichkeit heraushilft, die ihn für die Rezeption musealer Klassizität fast ganz in sein Gegenteil verkehrt hatte.

Diese Reinigungsarbeit hat schließlich Schiller selbst in seiner philosophischen Lyrik geleistet (283ff.), wobei die Philosophie zuletzt auf der Strecke – und die Lyrik (noch dazu in der herben Gestalt des Lehrgedichts) auf sich selbst angewiesen blieb. Unweigerlich be-

wegt sich eine solches Dichten, wenn es „schlank und leicht“ bleiben will, in nächster Nähe zum „Nichts“ (194), das ihnen der Dichter selbst verheißt oder androht. Dabei steht er aber auch mehr oder weniger entwaffnet vor dem ewigen Problem apophatischen Sprechens, das – im Mystischen (Dionysios Areopagites) wie im Erotischen (die Trubadours) – Absolutheitsansprüche mit der List des Erhabenen wortreich verschweigt oder in eine Sphäre idyllischer Ruhe verlagert (zur „Undarstellbarkeit absoluter Reinheit“, 296ff.). Dieser ‚Sauberkeitswahn‘ grenzt dann schon an die tragikomische Inszenierung eines fußlosen Tanzens und einer stummen ‚Lauterkeit‘, die Schiller selbst ins Spiel bringt: (299) Denn – „die absolute Reinheit ist undarstellbar“ (300) und damit das Ideal der reinen Poesie zu diesem Punkt getrieben – im totalen „Stillstand“ gefangen.

Wie schon im Falle der Katharsisvermeidung, springen wir auch an dieser Stelle nicht in die Poesie der Empfindsamkeit oder der Romantik – diese werden weitgehend ausgespart –, sondern gleich in den kühlen Schatten jener Dichtung, die mit dem Namen August von Platens (vielfach ungelesen, aber viel gelästert) untrennbar verbunden scheint. Hier wird die „Reinigung der Poesie vom Zufall“ der privaten Existenz zur Spitze getrieben (346ff.), so dass Brokoffs ausführliche Darstellung von Anfang an alle Merkmale der Rehabilitierung eines Missverständenen annimmt. Schade, dass hier nicht die enorm fruchtbare Auseinandersetzung Jean Pauls etwa mit dem Problem der reinen Poesie herangezogen wurde (dazu 345f.), sondern eben der verfemte Platen und seine klinisch reine Form jenes Genres, das unter den Händen des gepriesenen „Formkünstlers“ (347) fast eines schönen Todes entschlafen wäre.

Heines Spott an die Adresse jener „ästhetizistischen Kunstgesinnung“ konnte nicht ausbleiben (ebenda), wird aber in Brokoffs Darstellung Schritt für Schritt gewissenhaft nachgezeichnet und dabei Platens Bekenntnis zum „Artistentum“ subtil ernst genommen. Dieses ist ja von Haus aus ironie- und spottgefährdet, ja Dichtungen dieser Art wirkten wohl schon auf die Zeitgenossen unfreiwillig komisch oder gar selbstparodistisch. Heine hat bekanntlich nicht wenig Effekt aus dieser Tatsache gezogen. Umso schwieriger ist vor diesem Hintergrund Brokoffs Versuch einer Ehrenrettung Platens und jener „Formkunst“ (350), die sich als Schimpfwort mit seinem Namen verbunden hatte.

Seit der Polemik um Platen war denn auch der Formbegriff zu einer Karikatur seiner selbst geschrumpft – und damit letztlich auch die reine Poesie und mit ihr all das, was als *l'art pour l'art* kritisierbar schien. Dabei wäre es schon einiger Untersuchungen wert, warum diese im 19. Jahrhundert dann mit dem Realismus immer schwieriger konkurrierende reine Ästhetik so emotional und vernichtend verunglimpft wurde. Was war so beunruhigend bei dem Gedanken einer ‚reinen Kunst‘, was machte die Poesie überhaupt über weite Strecken zu einer Lachnummer, so sehr, dass sich (gerade die deutsche) Lyrik davon kaum mehr erholen konnte?

Platen selbst wurde also für Generationen zum Inbegriff des – so etwa bei Nietzsche perhorreszierten – Artisten, so sehr, dass sich schon die Frage nach der Intensität dieser Wut stellt. Einiges davon wird in Brokoffs vorsichtiger Entwirrung des Projektionsknäuels deutlich, das sich mit Platens Namen verbindet: toter Formalismus, homoerotische Verstiegenheit, kalte Distanziertheit – kurz: die Totenmasken einer Dichtung, die ihr Gesicht verbirgt und ihren Sprachkörper so durchsichtig macht, dass er nicht mehr spürbar ist. Umgekehrt aber weist gerade Thomas Manns Ehrenrettung von Platens „klassizistischem Formalismus“ (356) in eine Richtung, die sich – auch mit Blick auf den Georgkreis – nicht wirklich durchsetzen konnte (anders als etwa im französischen oder vor allem russischen Symbolismus bzw. der *décadence*-Poetik, deren logezentrische

Ausprägung keine Berührungsangst mit dem Artifizialismus und der reinen Poesie [*čistaja poezija*] notwendig machte). *Décadence* war und blieb in Deutschland – weniger als in Wien, Paris oder Petersburg – ein Schimpfwort, Ästhetizismus etwas Ab- und Unartiges, *poésie pure* eine Provokation, die erträglicher nur wurde durch ihre Verbindung mit minder begabten Meistern der Form, wie man sie ja auch in den anderen Künsten vorgesetzt bekam. Unter dieser leeren Oberflächlichkeit eines ästhetischen Perfektionismus schien aber auch ein Abgrund von Todessehnsucht zu gähnen, der den mehr als unbeteiligten Zuschauer auch nicht gerade wachhalten konnte. Jedenfalls war Thomas Manns ›Tod in Venedig‹ (samt der dazugehörigen Filmmusik des Wiener Hofoperndirektors) immer bei der Hand, wenn es darum ging, das Morbide einer ›Thanatopoetik‹ zu entlarven oder das Todgeweihte einer Erotik, die den Ästheten in allen Lebenslagen in eine homoerotische Sphäre verwünscht.

Sehr angelegentlich widmet sich Brokoff eben diesen Hinter- und Abgründen der Platenschen Existenz (358ff.), die vielleicht doch mehr mit jenem ästhetischen Waschzwang zu tun hat, der sich hier andeutet: ein Zwang, der das Kunstwollen im Gefühl des eigenen „Unwerts“, ja einer unerträglichen Nullität vergräbt (360). Nur hier blitzt jene so relevante Beziehung zwischen reiner Poesie und einer Nichts-Ästhetik auf, die den gewaltigen Diskurs der Nihilologie der Moderne insgesamt so tief prägen sollte – jenes „runde Nichts“, von dem Platen spricht – und vielleicht doch nicht nur in der vertrauten *vanitas*-Rhetorik des Barock (361), sondern in der viel radikaleren einer „Rhetorik des Nihilismus“ (ebenda), der spätestens seit der Romantik auch eine apollinische, kalte, ja *coole* Variante kennt.

Jene „Selbstverleugnung des Künstlers“, welche Platen als Voraussetzung für die „Vollendung der Form“ feiert (374), müsste trotzdem Farbe bekennen in der Frage, wo das lyrische Ich von der Biographie seines Autors abweicht, ja diese zu dementieren hätte. Und geschieht dies auch bei Platen? Jedenfalls gibt es Hinweise auf „Wiederholungsstrukturen“ (376), welche jene Kreisbewegung wieder aufnimmt, die wir bei Moritz schon kennen gelernt haben: Ist aber ist diese Introversion schon jene verlangte „Abwendung von der individuellen Existenz“ des Dichters (ebenda), der ganz im Werk aufgeht, ver-geht, versickert? Oder ist der Leser nicht immer schon so voll von Platenschen Ideen, dass er gar nicht mehr jene Gedichte ohne das Gesicht seiner Autorschaft lesen kann? Und doch unterscheiden sich jene Dichtungen von den berüchtigten „Dichtergedichten des 19. Jahrhunderts“ (377), die Platen doch weit hinter sich lässt, wenn er ihnen auch nicht immer entkommt.

Diese arbeiten immer noch mit einer generischen Vorstellung vom Dichter-Fürsten, vom poetischen Genie und seiner Kreativkraft, die tief in die weiblichen Zonen der ‚Geburtlichkeit‘ hineinlangt; während Platen – schon aus den angedeuteten anderen Gründen – jene „Vollendung“ zelebriert, die der definitiven „Unfruchtbarkeit“ (379) eines solchen Dichtens entspricht. Brokoff zitiert hier jenen bezeichnenden Vers Platens, der genau diese antigenerische Haltung bekundet, wenn er Dichtungen meint, „die, durch sich selbst vollendet, nichts erzeugen“ (ebenda). Hier wird ganz häretisch, wenn auch noch nicht so radikal wie in der Moderne um 1900, die ‚generische Kette‘ der intertextuellen Tradition durchschnitten und ein Hervorbringungsmodus postuliert, der ohne Vater- geschweige denn Mutterschaft auskommen wollte. Dass Heine auf ein solches Stichwort nur gewartet hatte, nimmt nicht Wunder: denn der Sterilitätsvorwurf an die Adresse Platens – und damit all seiner Nachfolger – folgte unbarmherzig auf den Fuß. Brokoff hat hier keinen leichten Stand, der Heineschen Scharfzüngigkeit etwas entgegenzusetzen, was nicht wieder sich selbst widerlegt: Denn ein Bekenntnis zum Antigenerischen in Kunst und Kultur

war immer riskant, wurde aber eben um 1900 und danach im revolutionären Drittel des 20. Jahrhunderts zur zentralen Losung einer antiödpalen Überwindung der Kunstvaterschaft oder matriarchalen Bemutterungsversuche. Dieses Potential wird von Brokoff angesprochen – mit diesem Pfund aber doch zu wenig gewuchert.

Bevor wir aber dazu kommen, noch ein Blick auf das Kapitel zu Conrad Ferdinand Meyers Lyrik als Beispiel für reine Poesie und Artifizialismus (397ff.). Gerade die Affinität einer solchen gebauten Lyrik zur Bildhauerkunst erweist sich als fruchtbare Beobachtung, die der bisherigen Geschichte unseres Genres eine überzeugende intermediale Basis verschafft. Jedenfalls gehören Brokoffs Ausführungen zum „statischen Gedicht“ (399ff.) der Platen-Meyer-George-Linie zu den stark anregenden Passagen seiner Argumentationskette. Es lohnt auch, mit Brokoff nochmals auf Lessings ›Laokoon‹ zu schauen, um die alte Problematik der Bimedialität des Gedichts zwischen Simultaneität und Sukzessivität, Bild- und Musik, Statik und Bewegung ins Auge zu fassen (401ff.) – was im Falle von C. F. Meyers ›Der römische Brunnen‹ (403f.) auch den Weg in die Schulbücher gefunden hatte.

Im vorletzten Kapitel steht schließlich Stefan George – als Fluchtpunkt unserer Geschichte – auf dem Programm der reinen Poesie: In seinem Frühwerk haben wir eine extreme Ausprägung jener Strömung vor uns, deren Botschaft er ebenso erfüllt wie überschreitet und damit das messianische Erlösungswerk am vielfach erkalteten Lavastrom der Lyrik vorexerziert. Denn George macht ja nichts insgeheim, wohl aber im abgegrenzten Zirkel eines klar bemessenen und elitären Wirkungskreises, wo auf geradezu prototypische Weise das Reinheitsgebot exekutiert und – bisweilen unfreiwillig – auch *ad absurdum* geführt wird. Denn was würde diesem Ideal mehr widersprechen als ein Künstlertum, das unweigerlich die oben erwähnte Dichterdichtung und ihre Protagonisten in Erinnerung ruft. Wo bleibt hier jene selbstverordnete Zurückhaltung in der Selbstinszenierung des Meisters?

Dafür aber brilliert er mit einer virtuosen Reduktion „zentrifugaler ‚Bedeutungsstrahlen“ (452), die er ganz seinem „Kunstzweck“ (ebenda) unterordnet und damit bewusst ‚monophonisiert‘. Brokoff verweist hier auf Bachtins Idee der Dialogizität, die bei George systematisch zurechtgestutzt wird auf das „monologische Wort“ (ebenda). Eben dieser Habitus des apollinischen Dichter-Demiurgen war bei den Russen zuvor schon im *fin de siècle* durchgespielt worden, womit eine Autorschaft kreierte war, die – wie etwa im Extremfalle Vladimir Nabokovs – zugleich autoritär und antiautoritär auftreten konnte. Auch hier herrscht der Dichter-Despot über eine ihm völlig ausgelieferte Kunstwelt, die nur einem Zwecke dient: der Erhebung der Autorschaft über die private Existenz – mit dem Ziel, die Kunst zu ‚vollenden‘, ohne sie an ihr Ende zu bringen. Von außen mochte ein solches Bestreben bisweilen als eine Art reaktionärer Neoklassizismus erscheinen, der parallel bzw. etwas nach dem Höhepunkt der Kunstrevolutionen in den 10er-/20er-Jahren an allen möglichen Punkten der Kunstwelt hochzuschießen begann. In einer totalitären Variante konnte diese den Avantgarden fremde Vertikalität bei Mandelstam bis zum Pasternak der späten 20er-Jahre, von Strawinski (›Apollon musagète‹) bis zum Kandinsky jener Spätavantgarde, von Nabokov bis zu Brodsky wirksam werden. Bei George sind die totalitären Anlagen nicht nur *in nuce* vorprogrammiert – nicht anders als bei Marinetti, dem man in dieser Hinsicht ja auch alles zutrauen konnte.

Der absolute Geltungsanspruch des Ästhetischen reklamiert hier eine „Alleinherrschaft“ des Kunstwerks“ (George; vgl. 455), die alle anderen Interessen und Motive dominiert. Die immer wieder konstatierte Gefühlskälte der Georgischen Lyrik und jene „strengste Lebensausschließung“ (ebenda) wird bei Brokoff mit Wilhelm Worringers

Abstraktionsbegriff kurzgeschlossen, der jenem der Einfühlung entgegensteht – auch das ein Akt der „Reinigung“ (456), der das „Leid“ ungerührt in „Lied“ verwandelt.

All dies bildet freilich insgesamt einen etwas enttäuschenden Abschluss oder gar Höhepunkt unserer ›Geschichte der reinen Poesie‹, so dass sich schließlich die Frage aufdrängt, ob sich der ganze Aufwand gelohnt habe, einen so langen Weg nachzuvollziehen, der dann bei George seine Erfüllung findet. Das Experimentelle eines Sprachspiels manifestiert sich hier dann eher als eine „Spracharbeit“ (475ff.) mit dem Ziel, eine „geheime Literatursprache zu erfinden“ (478). All dem aber fehlt eindeutig der Drang zur Radikalität, die in den Quellcode der Dichtung eingreifen würde. Eben dies aber blieb den Avantgarden vorbehalten, die eben dabei waren, sich zu entwickeln.

Georges Frühwerk operiert mit Verfahren der Verknappung, der Disjunktion von Satzgliedern und deren Inversion (485), die allesamt einer glatten „Fließbewegung“ (ebenda) ebenso zuwiderlaufen wie einer problemlosen Eingängigkeit der Aussage. Der daraus resultierende Eindruck von „Unverständlichkeit, Gesuchtem und Maniertem“ (487) passt dabei perfekt in das Bild einer Lyrik, die dem ursprünglich rhetorischen Prinzip der „harten Fügung“ im Sinne des Hölderlin-Philologen Norbert von Hellingrath folgt (488ff.).

An dieser Stelle greift Brokoff die im Anfangsteil des Buches ausgebreiteten rhetorischen Anknüpfungspunkte wieder auf, die der hier beschriebenen Emanzipation der Poetik (und ihrer ‚Reinigung‘) vorausgingen. Schon in der alten Rhetorik (des Dionysios von Halikarnass) war die „harte Fügung“ Merkmal eines „archaischen Stils“ (ebenda), in dem die einzelnen Lexeme „isoliert“ ins Bewusstsein treten, während bei der „glatten Fügung“ eben dies vermieden wird und – kurz gesagt – die referentielle Sprachfunktion (also der „Sinn“) dominiert (490). Die Begriffe „glatt“ und „hart“ im Zusammenhang mit jenem der „Fügung“ tragen freilich nur allzu deutlich die Spuren einer normativen Rhetorik an sich. Und doch richtet sich der Blick dabei in die richtige Richtung, wenn eine bewusst eingeschränkte, verschobene und verdichtete Wahrnehmungsweise das vorliegende Redekontinuum dissoziiert, analytisch in Elementarteile zerlegt und gegen die Prosasyntax, ihre Logik nicht nur ‚liest‘, sondern regelrecht reverbalisiert und dabei die zentrale Formel der futuristischen Avantgarde erfüllt, das „Wort als solches“ (*slovo kak takovoe*) zu realisieren (494).

An diesem Punkt freilich scheiden sich die Geister – ob nämlich, wie es Brokoff postuliert, von „Georges Avantgardismus“ (493ff.) die Rede sein soll – oder (noch) nicht. Im ersten Falle wäre die Tradition der reinen Poesie gerettet oder jedenfalls voll gerechtfertigt; im Falle einer Nichtanerkennung des Avantgardeprädikats reduziert sich dieser Anspruch einigermaßen. Die von Brokoff als Vergleichsgröße eingeführte Wortkunst der russischen Futuristen (Velimir Chlebnikov, David Burljuk u. a.) kann zwar für sich genommen höchsten Ansprüchen der internationalen Kunstavantgarde der 10er-/20er-Jahre genügen, eignet sich aber doch nur sehr bedingt als ein Kontext, in dem die Poetik Georges beheimatet sein könnte, ja diese gar um zwanzig Jahre vorweggenommen habe (495). Ausgewählte Manifeste des russischen Futurismus können dabei ja nur ein vages Bild einer Poetik liefern, die sich ja nicht in vereinzelt Normbrüchen und linguistischen Abweichungen manifestierte, sondern im Versuch einer umfassenden, ja universellen Grammatik (Chlebnikov), die um 1920 von Roman Jakobson zu einer „Grammatik der Poesie“ verwissenschaftlicht wurde. Eben darin besteht ja das Spezifische der russischen Avantgarde: in der Neuschöpfung des poetischen Code auf der Basis eines Logozenismus, für den der russische Symbolismus seit 1890 umfassend vorgesorgt hatte.

George passt viel eher in eben diesen symbolistischen Kontext, und zwar in seine apollinische, syntagmatische, rhetorische Richtung, die von den Dichtern des frühsym-

bolistischen Artifizialismus entwickelt wurden (Valerij Brjusov, Zinaida Gippius, Maksimilian Vološin, Michail Kuzmin oder dann die Dichter des frühen Akmeismus um Osip Mandelstam).²⁴⁾ Auch sie verharteten – wie George – im „Reimgedicht“ (496), das freilich in der russischen Moderne ohnedies eine völlig andere Richtung einschlagen sollte als die Tendenz der deutschen Lyrik zur Reimlosigkeit, bis zum tendenziellen Verzicht auf die Mehrzahl der poetischen Verfahren selbst. So muss Brokoff zu der Einsicht gelangen, dass bei George „die kompromisslose Alternative von glatter und harter Fügung nicht greift“ (498), worunter freilich auch das Avantgarde-Argument leiden muss. Es sei denn, wir akzeptieren die Annahme einer ‚gemäßigten Avantgarde‘.

Brokoffs diffizile Unterscheidung zwischen „Sanftheit des Sprachflusses“ und „glatter Fügung“ im Falle Georges (500f.) zeigt jedenfalls klar, dass hier mit generalisierenden Neuzuordnungen wenig zu erreichen ist. Nicht zu Unrecht erkennt Brokoff gar die „Reinheit als Gefährdung“ auch für George (502ff.), dessen „Selbststilisierung“ als selbstdestruktiver Meisterdichter mehr als ambivalent (Adorno) aufgenommen wurde. Oder war es nicht eher eine Poetik des Selbstschutzes, die George in eine unübersehbare „Verhärtung“ (ebenda) treiben sollte – und jene Anmaßung, die auch als eine Art Maskerade zu wirken schien. Hier wendet sich schließlich eine Reinheit, die eher die Wirksamkeit und Wertigkeit beschreibt, gegen ihren Träger, der ins atavistische Bild des „Dichtersfürsten“ regrediert (505), ohne seinem Reich eine umfassende Konstitution verschrieben zu haben. Unter einer solchen Perspektive war George eher das Feind- und Hohnbild eines überwundenen Dichtertums, wie es die Avantgarden in allen nur möglichen Ton- und Lebenslagen parodierten.

Ob eine solche Gegenbewegung freilich im letzten Kapitel des Buches mit Hugo Balls Dadaismus gelingen konnte (507ff.), bleibt fraglich. Zweifellos lässt sich diese relativ schmale Avantgardebewegung in die Tradition der reinen Poesie stellen, ohne dabei vergessen zu machen, dass ihre Positionen doch sehr schütter besetzt scheinen – und erst gar nicht darauf aus waren, eine umfassende Poetik oder Ästhetik zu etablieren. Ein Vergleich mit Kasimir Malevičs früherer, vorsuprematistischer Poetik (in seinem Manifest ›Über Dichtung‹ etwa), wie ihn Brokoff durchaus zu Recht anstrebt, hat auch seine Tücken: Denn jene expressionistischen Elemente (510f.), die den (deutschen) Dadaismus prägten, waren nicht eben dazu angetan, seine avantgardistischen Tendenzen zu fundieren – ganz im Gegenteil. In Russland aber gab es so gut wie keinen Expressionismus;²⁵⁾ dieser war durch den späten Symbolismus – bei Aleksandr Blok oder Andrej Belyj und in der Malerei durch Kandinsky – mehr als kompensiert worden.

Malevičs 1918/19 publizierter Text ›Über die Dichtung‹²⁶⁾ passt daher eher in diese spätsymbolistische Tradition und zu seinem Interesse an häretischen, ja sektantischen Ausdrucksformen, die im Russland der 10er-Jahre intensiv studiert wurden und künstlerisch enorm wirksam waren. Man denke etwa an Andrej Belys Sektanroman ›Die silberne

²⁴⁾ Ausführlich zum russischen Frühsymbolismus von 1890–1900 siehe VERF., Zum ästhetischen Programm des russischen Frühsymbolismus, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft 15, 2 (1984), S. 293–329; – DERS., Der russische Symbolismus. System und Entwicklung seiner Motive, Band I, Diabolischer Symbolismus, Wien 1989.

²⁵⁾ Vgl. dazu etwa: ECKHARD PHILIPP, Dadaismus. Einführung in den literarischen Dadaismus und die Wortkunst des ‚Sturm‘-Kreises, München 1980, S. 130ff. (zu Hugo Ball).

²⁶⁾ Übersetzung und Kommentar von VERF. in: KAZIMIR MALEVIČ, Gott ist nicht gestürzt! Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik, übers. und hrsg. von VERF., S. 53–63, Kommentar: ebenda, S. 465–471.

Taube (1909).²⁷ Eine sehr frühe Reaktion auf den Dadaismus gibt es übrigens bei Roman Jakobson, der in seinen ›Briefen aus dem Westen‹ 1920 auch dem Berliner „Dada“ einen kleinen Bericht widmet.²⁸)

Wie auch immer: Die Welt- und Sprachverlustanzeigen, die im Namen des Dadaismus schon von den Zeitgenossen (Kracauer) aufgegeben wurden – und dann bis über die Generation eines Hugo Friedrich oder Gustav René Hocke hinaus üblich blieben, diese „metaphysischen Leiden“ am Sinnverlust waren ansonsten eher nicht die Sache der Avantgarden. Ganz im Gegenteil: diese bejubelten ihre eigenen Utopien ebenso wie ihre lustvollen Archaismen, die sich weniger als Zivilisationskritik verstanden denn als Neubau einer neuen Sprach-Welt bzw. Welt-Sprache, die der Wortkunst entspringen sollte. Von Sprachskepsis kann da keine Rede sein. Und auch nicht von einer „Flucht aus der Zeit“ (516), wie sie Hugo Ball alsbald antreten sollte (1927). Es sind dies schon spezifisch deutsche Bedingungen der Avantgarde und einer/ihrer analytischen Poetik, die in jenen ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts ebenso kraftvoll wie maßlos zu Buche schlug. Das bloße Versuchsstadium von „Sprachexperimenten“ war längst verlassen und die „Lautgedichte“ des Jahres 1916 sahen da schon recht alt aus.

Und doch liefert Brokoffs „Einordnung der dadaistischen Lautdichtung Balls in die Geschichte der reinen Poesie“ (525) eine ganze Reihe von Einsichten, die auf geschickte Weise in die Teleologie der reinen Poesie verlagert werden. Freilich stellt sich die Frage, ob in der Tat „die antisemantische Stoßrichtung der Lautgedichte den Prozess des metaphysischen Sinnverlustes sprachkünstlerisch nachvollzieht“ (526) – oder ob es nicht – gerade in Brokoffs ›Geschichte der reinen Poesie‹ – immer vor allem um Sinnzugewinn gegangen ist, um jenen Übersinn, welcher den Un-Sinn der Lautgedichte und ihre humoristischen Missverstehbarkeit *ad absurdum* führt. Die Dichter der reinen Poesie waren allesamt keine „Geworfenen“ (527) – und auch keine Verworfenen wie die *poètes maudits* oder die Dichter der *décadence*. Auch die Performanz-Orientiertheit des Dadaismus, sein deklarativer und theatralischer Charakter (535ff.), findet in der Tradition der reinen Poesie kaum eine Entsprechung. Aus der Sicht der Avantgarden war die Alltagssprache und jene der literarischen Konventionen nicht „verschmutzt“ (529), wie dies Hugo Ball annahm, sondern eher ‚verstaubt‘, abgetragen, wirkungslos, automatisiert und musste daher schnellstens reanimiert und revitalisiert werden – nicht aber ‚gereinigt‘ im Sinne eines ästhetischen ‚Exorzismus‘, für den Ball allemal magische Anleitungen lieferte. Auch war sein „Verzicht auf die Sprache selbst“ eher eine demonstrative Metapher denn ein begründbares Programm oder eine belastbare Alternative zur Sprachverweigerung, deren apophatische Tradition in den Alles- und Nichts-Ekstasen der Suprematisten oder den inszenierten Nullpunkten von den Futuristen bis zu den Neoprimitivisten gipfelte.

Eher schon überzeugen da die Bestrebungen Balls, „das Ich fallen zu lassen“ (530) und damit die Sprache – hier ganz im Geiste der reinen Dichtung – aus der generischen Verfügung eines Autors zu entlassen. Die dabei gewonnenen „Körperlichkeit der Worte“ (531) ließ sich gut und gern aus den paradigmatischen Metamorphosen des Sprachkörpers zur Körpersprache in den russischen Avantgarden einer Epoche ableiten. Der Hinweis auf Kandinsky reflektiert hier auch nur jenes Bindeglied, das im ›Blauen Reiter‹ um 1912 für eine kurze Zeit die russischen und die deutschen Avantgardisten zusammengeführt hatte.

²⁷) ANDREJ BELYJ, Die silberne Taube, Frankfurt/M. 1987 (russ. 1909).

²⁸) ROMAN JAKOBSON, Dada, in: BENGT JANGFELDT, Jacobson the Futurist, Stockholm 1992, S. 103–108.

Kandinskys und schließlich auch Hugo Balls oder Kurt Schwitters synthetisches Streben nach „harmonischen Ausgleich“ (543ff.) im Gegensatz zur den radikal analytischen Tendenzen der russischen Avantgarde (etwa bei Malevič oder Kručenyč) wiederholt jenen tragischen Konflikt, der sich zwischen dem Synthetismus eines C. G. Jung und dem Analytismus Sigmund Freuds in eben jenen Jahren in der Tiefenpsychologie auftrat. Brokoff tendiert eher dazu, vergleichbare Gegensätze auszugleichen – bis hin zur Annahme, das „Konzept von Kandinsky und Ball“ ließe sich auf die „Versästhetik von Moritz“ zurückführen (546) und damit auf die oben erwähnte Idee der Gleichwertigkeit der Silben. Von hier aus wäre es also nur noch ein kleiner Sprung gewesen in die linguistische Poetik Jakobsons mit ihrem zentralen Prinzip der poetischen Äquivalenz und Freuds erwähnte Praxis der ‚gleichschwebenden Aufmerksamkeit‘, die der Therapeut dem Redestrom seines Klienten entgegenbringt.

Ein „Harmoniebegriff“ (547), wie ihn Brokoff hier von Moritz entlehnt, nimmt sich im Kontext der Avantgarden doch eher fremd aus. Wir erinnern uns hier an Jurij Tynjanovs bedenkenswerter Maxime im Einleitungsteil seiner auch von Brokoff gewürdigten Schrift ›Das Problem der Verssprache: „Ich wage zu behaupten, daß das Wort ‚Komposition‘ in neun Zehntel aller Fälle das Verhältnis der Form zu etwas Statischem bezeichnet. Die Einheit des Werkes ist [aber] nicht eine geschlossene, symmetrische, sondern eine sich entwickelnde, dynamische Ganzheit.“

Ob „Balls Nachdadaismus“ (551ff.) dazu angetan ist, quasi den Schlussstein einer Geschichte der reinen Poesie zu bilden, mag offen bleiben. Brokoff verweist in diesem Zusammenhang auf Malevičs Rückkehr zur Gegenständlichkeit in seiner letzten Schaffensphase nach 1927 (553), wobei er immerhin das sonst übliche Jubelgeschrei über einen „Rückfall“ ins Figurative tunlichst vermeidet.²⁹⁾ So endet denn die lange Geschichte der reinen Poesie immerhin versöhnlich, wenn auch offen bleibt, ob sie nach George oder Ball noch Lebenszeichen von sich gegeben habe. Der Hinweis auf Gomringers „konkrete poesie“ (555f.) kann nicht ausbleiben; sehr viel mehr scheint da nicht mehr nachzukommen. Dies lässt aber nach der Lektüre der so reichhaltigen Studie von Brokoff den Verdacht aufkeimen, viele Elemente der reinen Poesie hätten sich in der Neoavantgarde der Nachkriegszeit normativ totgesiegt und wären dann in den Zeiten der Postmoderne – die hier nicht weiter zur Debatte stand – implodiert. Aber das ist dann doch schon eine andere Geschichte, die jene der reinen Poesie in eine Vergangenheit verweist, welche durch das schöne Buch von Jürgen Brokoff wieder in Bewegung gerät.

Aage Hansen-Löve (München)

²⁹⁾ VERE., Die Kunst ist nicht gestürzt (zit. Anm. 26), S. 450ff.

„ERINNERUNG IST SCHON ETWAS MERKWÜRDIGES.
SIE ERFINDET SICH PERMANENT NEU“

Das nationalsozialistische Getto in der neueren
(auto)biographischen Literatur und
geschichtswissenschaftlichen Forschung

Von York-Gothart Mix (Marburg/Lahn)

Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945. Bd. 4: Polen. September 1939–Juli 1941, bearb. von KLAUS-PETER FRIEDRICH unter Mitarbeit von ANDREA LÖW, München (Oldenbourg) 2011, 751 S.

ANATOL CHARI und TIMOTHY BRAATZ, ‚Unermensch‘. Mein Überleben durch Glück und Privilegien, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 2010, 239 S. mit mehreren Abb.

CLARA KRAMER und STEPHEN GLANTZ, Eine Handbreit Hoffnung. Die Geschichte meiner wunderbaren Rettung, München (Droemer) 2009, 399 S. mit mehreren Abb.

PETER KLEIN, Die ‚Gettoverwaltung Litzmannstadt‘ 1940–1944. Eine Dienststelle im Spannungsfeld von Kommunalbürokratie und staatlicher Verfolgungspolitik, Hamburg (Hamburger Edition) 2009, 688 S.

Die Chronik des Gettos Łódź/Litzmannstadt, hrsg. von SASCHA FEUCHERT, ERWIN LEIBFRIED und JÖRG RIECKE. In Kooperation mit JULIAN BARANOWSKI, JOANNA PODOLSKA, KRYSZYNA RADZISZEWSKA, JACEK WALICKI. Unter Mitarbeit von IMKE JANSSEN-MIGNON, ANDREA LÖW, JOANNA RATUSINSKA, ELISABETH TURVOLD und EWA WIATR (= Schriftenreihe zur Łódzger Getto-Chronik, hrsg. von der Arbeitsstelle Holocaustliteratur, Universität Gießen, und dem Staatsarchiv Łódź) Göttingen (Wallstein) 2007, Bd. I: 1941, 463 S.; Bd. II: 1942, 832 S.; Bd. III: 1943, 783 S.; Bd. IV: 1944, 527 S; Bd. V: Supplemente und Anhang, 448 S., 168 Abb.

Die Juden von Wilna. Die Aufzeichnungen des GRIGORIJ SCHUR 1941–1944, bearb. und hrsg. von Wladimir Porudominskij, München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1999, 220 S. mit zahlr. Abb.

Am 30. April 1940 werden in einem vom berüchtigten Hamburger Reserve-Polizeibatallion 101 abgesperrten ‚Wohngebiet der Juden‘, wie das Getto der in Litzmannstadt umbenannten polnischen Industriestadt Łódź in der *Lingua Tertii Imperii* offiziell heisst, 160.000 Menschen auf 4,13 Quadratkilometern interniert und unter mörderischen Bedingungen zur Zwangsarbeit für die deutsche Kriegs- und Zivilwirtschaft verpflichtet. Zeitweilig steigt die Bevölkerungszahl durch Deportationen aus anderen Gebieten auf mehr als 200.000, nach der Liquidierung des Gettos durch die ‚Aussiedlung‘ nach Auschwitz-Birkenau in den Tagen nach dem 9. September 1944 entkommen knapp 900 Juden dem Tod, die zum ‚Aufräumkommando‘ gehören oder sich in Łódź versteckt halten. Ihre ins Auge gefasste Festsetzung und Ermordung scheitert am Einmarsch der Roten Armee, die für sie vorgesehenen, bereits ausgehobenen, leeren Massengräber auf dem jüdischen Friedhof sind „noch heute zu sehen.“¹⁾

Anatol Chari, der als Sechszehnjähriger den Einmarsch der 8. Armee der deutschen Wehrmacht am 8. August 1939 in Łódź miterlebt, wird als Getto-Insasse mit einem der letzten Transporte 1944 deportiert, in Auschwitz-Birkenau als ‚arbeitsfähig‘ selektiert und überlebt bis zu seiner Befreiung am 15. April 1945 durch die britische Armee die ‚Evakuierungsmaßnahmen‘ und die Zwangsarbeit in den Konzentrationslagern Groß-Rosen, Bergen-Belsen und den zugehörigen Außenlagern. Sein aus schriftlichen Aufzeichnungen, sechzehn Kassetten mit Tonbandinterviews und gezielten Befragungen im Sinne der *oral-history* von Timothy Braatz (re)konstruierter und kompilierter Lebensbericht referiert die Erlebnisse dieser Zeit und akzentuiert oder bewertet zentrale Fragen deutlich anders als die schon 1961 bei *Iskry* in Warschau unter dem Titel ›Dziennik Dawida Sierakowiaka‹ und dann 1996 bei der *Oxford University Press* von Alan Adelson herausgegebenen ›Five Notebooks from the Lodz Ghetto des Diary of Dawid Sierakowiak‹ oder selbst die von Sascha Feuchert, Erwin Leibfried und Jörg Riecke 2007 publizierte, minutiöse ›Chronik des Gettos Łódź/Litzmannstadt‹. Der Bericht ›Udermensch‹ wirkt auf den ersten Blick wie ein exemplarisches Zeugnis subjektiver Authentizität.

Bei dem Text handelt es sich um eine retrospektiv aus der Ich-Perspektive konzipierte nichtfiktionale Narration, die aber keine Autobiographie im eigentlichen Sinn ist. Anders als bei Clara Kramers bereits 2009 erschienener Lebensgeschichte ›Eine Handbreit Hoffnung. Die Geschichte meiner wunderbaren Rettung‹ ist eine Primärquelle von ›Udermensch‹ nicht überliefert und nicht rekonstruierbar, es bleibt unklar, welchen Anteil der Co-Autor Braatz an der konsequenten Umarbeitung des ursprünglich „rund 60 Seiten langen, eher laienhaften“²⁾ Ausgangstextes einer früher tätigen Ghostwriterin und der Auswertung der Interviewaufnahmen hat. Rückblickend erklärt Braatz über die Zusammenarbeit mit seinem Nachbarn und Freund „Tony“ Chari:

Es waren also zwei Köpfe mit zwei Intentionen beteiligt: Tony wollte eine ganz bestimmte Geschichte erzählen, und ich wollte ihr eine ganz bestimmte Form geben. Wie ist das Ergebnis zu bewerten? Erinnerung ist schon etwas Merkwürdiges. Sie erfindet sich permanent neu. Augenzeugen sind notorisch unzuverlässig. Was fängt man an mit dem Bericht eines Überlebenden, wenn die tatsächlichen Geschehnisse mehr als 60 Jahre zurückliegen und durch einen wesentlich jüngeren Historiker wiedergegeben werden, der seine eigenen festen Auffassungen

¹⁾ ANDREA LÖW, Das Getto Litzmannstadt – eine historische Einführung, in: Die Chronik des Gettos Łódź/Litzmannstadt, [Bd. V]: Supplemente und Anhang, S. 145–165, hier: S. 165.

²⁾ ANATOL CHARİ und TIMOTHY BRAATZ, ›Udermensch‹, S. 10.

über die Welt und die Vergangenheit hat? Gelegentlich warnte mich Tony: ‚Du kannst unmöglich verstehen, wie es gewesen ist, wenn du nicht dabei warst. Ich war dabei und verstehe es selbst nicht.‘³⁾

Kramers Buch, in Zusammenarbeit mit dem Schriftsteller und Drehbuchautor Stephen Glantz entstanden, basiert auf dem Tagebuch, das die Autorin zu Papier brachte, als sie sich mit ihrer Familie und 14 anderen Juden in der Zeit vom Dezember 1942 bis Juli 1944 in einem Erdloch unter dem Haus der ‚Volksdeutschen‘ Julia, Valentin und Ala Beck im polnischen Żółkiew bei Lwów, dem galizischen Lemberg, versteckt hielt. Dieses Tagebuch befindet sich heute im *Holocaust Memorial Museum* in Washington D. C., längere Passagen aus dieser Quelle sind in ‚Eine Handbreit Hoffnung‘ als authentische Quelle kursiv gesetzt. Der Anteil von Glantz an der Veröffentlichung ist groß, im Vorwort bedankt sich die einundachtzigjährige Überlebende für die Fähigkeit ihres Co-Autors, ihr kaum vorstellbares Überleben im nicht einmal mannshohen, über eine Luke zu erreichenden Versteck unter dem Schlafzimmer der Becks „auf Papier gebannt“⁴⁾ zu haben. Da sich ausgerechnet in dieses Haus der Familie Beck im Frühjahr 1944 für sechs Tage zwei SS-Soldaten einquartieren, handelt es sich tatsächlich um so etwas wie eine, so der Untertitel, Geschichte einer „wunderbaren Rettung.“⁵⁾ Es ist ein Kapitel in der Historie der Shoa, das in all seinen Filiationen Fragen um Fragen aufwirft und auf keine einfache Formel zu bringen ist, da die gängigen Orientierungsmuster nicht mehr taugen: So geriert sich ihr Retter Beck in der Öffentlichkeit gerne als rabiater Antisemit und strammer Nationalsozialist, der beste Kontakte zu jenem ortsansässigen SS-Obersturmführer unterhält, der den Holocaust in Żółkiew en détail organisiert.

Becks zur Schau gestellter Judenhass erscheint als „List,“⁶⁾ seine martialische Selbstinszenierung als Fassade, die nicht mit seinem faktischen Handeln korreliert. 1995 werden er und seine Familie in der Gedenkstätte Yad Vashem geehrt, im Garten der Gerechten wird ein Baum gepflanzt. Sie sind, so Kramer, „Helden“⁷⁾ und diese Charakterisierung hat nichts mit der von Pierre Bourdieu konstatierten „*Offizialisierung* einer privaten Vorstellung vom eigenen Leben“⁸⁾ und dem Wahnsinn seiner Bedingungen zu tun. Jeder „Tag“, so Kramer in ihrem Diarium 1944, „hat seine eigene Geschichte“⁹⁾ nichts ist mehr berechenbar, selbst die eigene Erfahrung und Wahrnehmung trägt. Offensichtlich wussten selbst die kurzfristig einquartierten Wehrmachtssoldaten, die ihre unflätigen antijüdischen Witze reißen, um das Kellerversteck im Hause Beck, aber sie schweigen. Einer von ihnen tritt sogar mit der Waffe in der Hand den ukrainischen Polizisten entgegen, als diese im Hause Beck nach verborgenen Juden suchen.¹⁰⁾ Möglicherweise, so mutmaßt Kramer, war der provozierende Antisemitismus der Wehrmachtssoldaten ein Mittel, die in das Erdloch Geflüchteten von der allerkleinsten Unvorsichtigkeit abzuhalten: „Es war wieder eins dieser unfassbaren Wunder. Unser Leben lag in den Händen dieser Soldaten. Sie hatten

³⁾ Ebenda, S. 12.

⁴⁾ CLARA KRAMER und STEPHEN GLANTZ, *Eine Handbreit Hoffnung*, S. 12.

⁵⁾ Ebenda, Titel.

⁶⁾ Ebenda, S. 350.

⁷⁾ Ebenda, S. 379.

⁸⁾ PIERRE BOURDIEU, *Die biographische Illusion*, in: BIOS. Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History 3, 1 (1990), S. 79.

⁹⁾ CLARA KRAMER und STEPHEN GLANTZ, *Eine Handbreit Hoffnung*, S. 312.

¹⁰⁾ Vgl. ebenda, S. 332.

uns beschützt, und wir hatten es nicht einmal gewusst. Wir waren uns so sicher gewesen, dass Norbert einer der schlimmsten Nazi war, dabei verdankten wir ihm unser Leben.“¹¹⁾

„Es war nicht allein unser Wille, der uns rettete“ und es „gab keinen logischen Grund für unser Überleben“,¹²⁾ resümiert Kramer in ›Eine Handbreit Hoffnung‹. Sie widersteht der Versuchung, „eine gleichzeitig retrospektive und prospektive Logik zu entwickeln, Konsistenz und Konstanz darzustellen.“¹³⁾ Als „ich vor über sechzig Jahren dieses Keller-versteck verließ, hatte ich das Gefühl, dass mein Leben nicht mehr mir allein gehörte“,¹⁴⁾ erklärt sie lapidar. „Wir hatten die Becks“, heißt es an anderer Stelle, aber auch das ist nur *eine* Wahrheit und erklärt nicht alles. Mit unbedingter Solidarität meistern die Verborgenen und ihre Beschützer alle Unwägbarkeiten und Gefahren, doch das Geschehene bleibt unfassbar und der wohlfeile Verweis auf das unwirkliche Quantum Glück geht nicht über die alte Vorstellung vom Fatum, von Fortuna und Tyche hinaus. Die Frage, „weshalb er überlebt hat und andere nicht“,¹⁵⁾ beschäftigt auch Chari. Für ihn ist das keine „philosophische oder religiöse Frage“, sondern eher eine „historische oder vielleicht sogar naturwissenschaftliche.“¹⁶⁾ Ganz anders als bei Kramer findet man bei ihm die „Neigung“, sich zum „Ideologen seines eigenen Lebens zu machen.“¹⁷⁾ In seiner „*Fall-nicht-zu-Boden-Lektion*“ gibt es den knappen Hinweis auf den „richtigen Instinkt“, die „Gewieftheit“, und den Unterschied zwischen *organizować* und *kraść*, zwischen organisieren und stehlen.¹⁸⁾

Chari war im Getto Litzmannstadt ein *Sonder*, ein Mitglied der verhassten Gettopolizei. Mitglieder der jüdischen Polizeitruppe wurden nach der Auflösung eines Gettos bei der Ankunft in den Lagern aus Rache „auf der Stelle von jüdischen Häftlingen umgebracht“¹⁹⁾ oder gnadenlos malträtiiert. Über den Judenältesten des Gettos Litzmannstadt, Mordechaj Chaim Rumkowski, schreibt Chari: „Er wurde nach Auschwitz deportiert und kam direkt in den Krematoriumskomplex, wo er ermordet wurde. Es ging das Gerücht, dass die Arbeiter des Krematoriums ihm einige Leichen zeigten, ihn dafür verantwortlich machten und daraufhin bei lebendigem Leibe verbrannten. Niemand weiß, ob es wahr ist oder ob er vergast wurde.“²⁰⁾ Ähnlich verhasst war Jakob Gens, der Chef der jüdischen Polizei im Getto Wilna. In dem von Ona Schimaite aus dem Getto geschmuggelten, unter dem Fußboden der Universitätsbibliothek Wilna versteckten und 1999 unter dem Titel ›Die Juden von Wilna‹ publizierten Tagebuch von Grigorij Schur heißt es im Eintrag zum 19. Oktober 1942 über einen von der SS befohlenen Einsatz:

Im Anschluss an die Vernichtung der Alten, die ‚zur Erholung‘ nach Popieschki gebracht worden und dort umgekommen waren, war es bis zu diesem Tag in Wilna ruhig geblieben. Doch jetzt, am 19. Oktober 1942, an einem Montag, zog eine ‚Strafexpedition‘ von Wilna nach Oschmjany. Frevelhaft und schändlich war es, daß die Expedition aus Juden bestand, die diese ‚Säuberung‘ selbst durchführen mussten. Der Zynismus – besser gesagt, Sadismus – der Deut-

¹¹⁾ Ebenda, S. 350.

¹²⁾ Ebenda, S. 384.

¹³⁾ BOURDIEU, Die biographische Illusion (zit. Anm. 8), S. 76.

¹⁴⁾ CLARA KRAMER und STEPHEN GLANTZ, Eine Handbreit Hoffnung, S. 384f.

¹⁵⁾ ANATOL CHARİ und TIMOTHY BRAATZ, ‚Udermensch‘, S. 14.

¹⁶⁾ Ebenda, S. 14.

¹⁷⁾ BOURDIEU, Die biographische Illusion (zit. Anm. 8), S. 76.

¹⁸⁾ ANATOL CHARİ und TIMOTHY BRAATZ, ‚Udermensch‘, S. 106, 44.

¹⁹⁾ Ebenda, S. 102.

²⁰⁾ Ebenda, S. 94f.

schen bestand genau darin, dass die Juden selbst diese schreckliche Tat verübten. [...] Es wurden 404 ältere Menschen und zwei kleine Kinder ausgewählt und den Henkern übergeben.²¹⁾

Die Beschreibung deutschen Herrenmenschentums und der Existenzbedingungen im Getto ist bei Chari und Schur konträr, dennoch sind die Texte komplementär. Sie führen zwei verschiedene Lebenswege unter dem Diktat der nazistischen Züchtungsutopie, der biologistischen Vulgarisierung des Prinzips *homo homini lupus* und einer totalen Negation der europäischen und nordamerikanischen Aufklärung vor Augen: Schur geht den Weg der Klandestinität und der Solidarität, Chari entscheidet sich für die Illusion der von Rumkowski in Litzmannstadt rigide umgesetzten Überlebenstaktik. Charis retrospektive Ideologisierung seines Handelns zeigt sich mit der ‚Fall-nicht-zu-Boden‘-Lektion, dem Glauben an den *richtigen Instinkt* und die *Gewieftheit* von einer zeittypisch-sozialdarwinistischen Axiomatik der Naturwissenschaften inspiriert, aber sein Votum für das Leben als *Sonder* ist keine freie Entscheidung im Sinne eines philosophischen Indeterminismus, sondern eine biographische Illusion in doppelter Hinsicht. Chari ist an der Rekrutierung von „Transporten“ beteiligt und während er „von einem Seidenhemd“ träumt, stirbt man neben ihm „an Unternährung und Krankheit.“²²⁾

Die in der ›Chronik des Gettos Łodz/Litzmannstadt‹ dokumentierte krasse Ungleichheit, Korruption, Bereicherung und Willkür ist erschreckend²³⁾ und es gibt „ehemalige Mitglieder des Sonderkommandos, die noch nie jemanden, nicht einmal ihren Kindern, von ihrer umstrittenen Aufgabe im Getto erzählt haben.“²⁴⁾ Ergo gibt es „nur sehr wenige Berichte von Gettopolizisten“²⁵⁾ und gerade deshalb fällt die Komplementarität der Berichte von Chari und Schur, der nach der Auflösung des Gettos Wilna nach Stutthof deportiert bei der Liquidierung dieses Lagers ermordet wird, ins Auge. Chari zeigt sich, als er später durch die Lektüre der ›Five Notebooks from the Lodz Ghetto des Diary of Dawid Sierakowiak‹ mit den Details über die Lebensbedingungen der Nichtprivilegierten in Litzmannstadt konfrontiert wird, irritiert und „erschüttert“: Ihm kommen die Tagebucheinträge wie „Aufzeichnungen“ „von einem anderen Stern vor.“²⁶⁾ Da in den Gettos in Warschau und Litzmannstadt, wie Klaus-Peter Friedrich und Andrea Löw im 2011 erschienenen, vierten Band des Handbuchs ›Die Verfolgung und Ermordung der europäischen Juden durch das nationalsozialistische Deutschland 1933–1945‹ belegen, ein Viertel der Bewohner an Typhus, Tuberkulose, Darmerkrankungen und Hunger sterben, kann man diese Irritation nur als Verdrängungsleistung werten.

Das Grauen im Getto Litzmannstadt war, das belegt auch die auf sorgfältigen Archivstudien in Łódź, Poznań, Moskau und Berlin beruhende Untersuchung ›Die ‚Gettoverwaltung Litzmannstadt‘ 1940–1944‹ von Peter Klein, für jeden, der sich im nördlichen Stadtteil Baluty aufhielt, allgegenwärtig und alltäglich. In der engen Kooperation von Kommunalbürokratie und den mit der Verfolgung betrauten Stellen wurde deutlich, dass es in Litzmannstadt, in dem neben Warschau wichtigsten und am längsten bestehenden

²¹⁾ Die Juden von Wilna, bearb. und hrsg. von WLADIMIR PORUDOMINSKIJ, S. 114ff.

²²⁾ ANATOL CHARİ und TIMOTHY BRAATZ, ‚Udermensch‘, S. 87, 82.

²³⁾ Vgl. u. a. Die Chronik des Gettos Łodz/Litzmannstadt 1944, [Bd. IV], S. 147, 191, 279, 288, 335, 358, 392, 421, 490.

²⁴⁾ ANATOL CHARİ und TIMOTHY BRAATZ, ‚Udermensch‘, S. 13.

²⁵⁾ Ebenda, S. 13.

²⁶⁾ Ebenda, S. 82.

Getto, um Enteignung durch Beraubung, Entrechtung, maximale Ausbeutung durch Zwangsarbeit bei minimalen Produktionskosten und anschließende Liquidierung ging. Für die Zusammenstellung von Transporten von Arbeitsunfähigen und Kranken in die Vernichtungslager war die Gettopolizei zuständig. Die ›Chronik des Gettos Łodz/Litzmannstadt‹ schildert, wie sich in diesen Momenten das „Strassenbild“ änderte: „Ein beschämendes, erschütterndes Bild der Strasse. Juden hetzen Juden wie Treibwild. Eine richtige Judenhatz, von Juden organisiert. Aber was ist zu tun, man hat keinen Rat.“²⁷⁾ Es ist nicht denkbar, dass dieser Alltag dem Gettopolizist Chari entgangen ist und an diesem Punkt exemplifiziert sich die quellenkritische Beobachtung seines Co-Autors Braatz: *Erinnerung ist schon etwas Merkwürdiges. Sie erfindet sich permanent neu.* Wie authentisch ist *oral-history* und wie ist es zu bewerten, dass Chari auf der Widmungsseite des Buches neben „Chaim Rumkowski“ und „David Gertler“ auch an den „anständigen“ „deutschen SS-Hauptscharführer“ erinnert, der „Häftlinge wie Menschen“²⁸⁾ behandelt hat?

²⁷⁾ Die Chronik des Gettos Łodz/Litzmannstadt 1944, [Bd. IV], S. 420. – Vgl. auch ebenda, S. 692. Dort heißt es: „Spätestens seit der ‚Sperrre‘ im September 1942 ahnten die Menschen, dass den Deportierten der Tod bevorstand, dementsprechend verzweifelt waren die Angehörigen derjenigen, die nun im ‚Zentralgefängnis‘ auf ihre Aussiedlung warteten. Wenige Tage, nachdem dieser Transport das Getto verlassen hat, fragt sich Jakub Poznański in seinen Aufzeichnungen: ‚Sind diejenigen, die zur Aussiedlung verurteilt sind, wirklich zur Vernichtung durch Vergasung verurteilt? Ich will nicht glauben und ich glaube nicht an diesen bestialischen Massenmord an unschuldigen Menschen – selbst an Juden, die die nationalsozialistische Partei zu ihren schlimmsten Feinden zählt. [...] Oskar Rosenfeld notiert am 30. März 1943 in seinen privaten Aufzeichnungen: ‚Es sollen heute 1000 abgehen, dem Untergang entgegen. Fürchterliche Stimmung im Getto, Angst vor Aussiedlung, so wie im September.‘“

²⁸⁾ ANATOL CHARİ und TIMOTHY BRAATZ, ‚Udermensch‘, S. [5].