



KINDLER KLASSIKER DEUTSCHE LITERATUR

Aus fünf Jahrhunderten



J.B. METZLER



J.B. METZLER

KINDLER
KLASSIKER

Zusammengestellt
von Hermann Korte

**DEUTSCHE
LITERATUR**

Verlag J.B. Metzler

Kindler Klassiker bietet Auszüge aus der dritten, völlig neu bearbeiteten Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*, herausgegeben von Heinz Ludwig Arnold.

Dr. Hermann Korte, Professor an der Universität Siegen; er war Fachberater bei der 3. Auflage von *Kindlers Literatur Lexikon*.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-476-04030-5

ISBN 978-3-476-05500-2 (eBook)

DOI 10.1007/978-3-476-05500-2

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2015 Springer-Verlag GmbH Deutschland
Ursprünglich erschienen bei J.B. Metzler'sche
Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag
GmbH in Stuttgart 2015
In Lizenz der Kindler Verlag GmbH
www.metzlerverlag.de
info@metzlerverlag.de

Inhaltsverzeichnis

Artikel von A bis Z 7

Hinweise für die Benutzung 673

Abkürzungsverzeichnis 674

Autorenregister 675

Titelregister 681

Ilse Aichinger

- geb. 1. 11. 1921 Wien (Österreich)

Kindheit in Linz und, nach Scheidung der Eltern, in Wien; als Tochter einer jüdischen Ärztin von den Nazis verfolgt, im Krieg zu Apothekenarbeit zwangsverpflichtet; 1945 Aufnahme eines Medizinstudiums, 1947 Abbruch, um sich dem Schreiben widmen zu können; 1949–1950 Lektorin des S. Fischer Verlages; 1953 Heirat mit Günter / Eich; Durchbruch mit dem Erzählband *Der Gefesselte* (1953); Prosa, Gedichte, Hörspiele.

- Ausg.: Werke. In acht Bänden, Hg. R. Reichensperger, 1991.
- Lit.: S. Moser: I. A. Leben und Werk, 2003. ■ Text+Kritik 175 (I. A.), Hg. H. L. Arnold, 2007.

Die größere Hoffnung

(dtsch.) – Der 1948 erschienene Roman ist die erste Buchveröffentlichung der Autorin. Reduziert man die darin erzählten Erlebnisse eines Kindes auf die ihnen zugrunde liegenden Fakten, so ergibt sich eine einfache Geschichte: Das halbjudische Mädchen Ellen gerät als Kind ins Räderwerk des ›Dritten Reichs‹. Sie versucht ein Visum zu bekommen, um ihre jüdische Mutter, die das Land verlassen darf, begleiten zu können. Da aber niemand für Ellen bürgt, muss sie bei ihrer jüdischen Großmutter zurückbleiben. Der arische Vater hat die Familie verleugnet und verlassen. Sie erlebt die allmähliche Verdrängung aus jedem lebenswerten Lebensraum, Lebensmittelkarten, Davidstern, Bombenangriffe, den Tod der Großmutter und vermag sich in die in Verwirrung geratene Umwelt kaum einzuordnen.

Lange Zeit gelingt es ihr nicht, aus diesem Ort der Verfolgung auszubrechen. So bleibt nur die Hoffnung darauf, die sich, je öfter sie enttäuscht wird, zunehmend mit der Vorstellung vermischt, ein nicht nur dem Namen nach ›Heiliges Land‹, ein Paradies, warte darauf, errungen zu werden. Am Ende des Kriegs scheint sich diese »größere Hoffnung« zu erfüllen: Ellen kann sich durch Zufall auf die andere Seite durchschlagen. Aber es hält sie nicht bei den fremden Soldaten, die schon vor der Stadt liegen. Da sie »den Frieden«, die »neue Welt« hier nicht findet, möchte sie dorthin zurück, wo sie zu Hause ist, obwohl dort noch gekämpft wird. Ihr Begleiter, Jan, ein junger Offizier, wird unterwegs schwer verwundet. Für kurze Zeit gewinnt das Wunderbare, das Ellen gesucht hat, ein Gesicht. Bei dem Versuch, für Jan eine wichtige Botschaft zu den Brücken zu bringen, wird sie von einer Granate zerrissen. Ihr Tod an der Brücke, dem Symbol für Frieden und Vereinigung, ist die Erfüllung der größeren Hoffnung. »Über den umkämpften Brücken stand der Morgenstern«, lautet der letzte Satz.

Ilse Aichinger verzichtet darauf, das Geschehen aus der Sicht des objektiven Beobachters zu schildern. Das poetische Darstellungsprinzip ist die Perspektive des Kindes, das die Realität ins Märchenhafte transponiert, auch wo sie schrecklich ist. Erst von der kindlichen Sicht verzerrt, wird die Welt – das ist die paradoxe Erfahrung – als das kenntlich, was sie wirklich ist: rätselhaft und hintergründig. Dabei wird keine Authentizität des kindlichen Ausdrucks angestrebt, sondern das Prinzip der kindlichen Sehweise: Als Schlüssel zum Verständnis der Welt wird das Aufnehmen unverständlicher Vorgänge verstanden, die nicht rational sondern emotional gedeutet werden. Ellens direkte oder indirekte Rede sowie ihr innerer Monolog beherrschen den Roman, der bei einem Minimum an Realien ein hohes Maß an poetischer Intensität erreicht.

- Lit.: N. Rosenberger: Poetik des Ungefügteten. Zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in I. A.s Roman ›Die größere Hoffnung‹, 1998. ■ H. Schuster Fields: Mythologie und Dialektik in Ilse Aichingers ›Die grössere Hoffnung‹, 2001. ■ M. Seidler: »Sind wir denn noch Kinder?« Untersuchungen zur Kinderperspektive in I. A.s Roman ›Die größere Hoffnung‹ unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs, 2004. Ludwig Dietz

Alfred Andersch

- geb. 4. 2. 1914 München (Deutschland)
- gest. 21. 2. 1980 Berzona/Tessin (Schweiz)

Sohn eines Offiziers, bis 1928 Gymnasium (abgebrochen); 1928–1930 Buchhandelslehre; 1930–1933 arbeitslos, Aktivität im Kommunistischen Jugendverband, 1933 drei Monate im KZ Dachau, anschließend von der Gestapo bespitzelt; Arbeit im Buchhandel, 1937–1940 in Werbeabteilung einer Hamburger Fabrik; 1941–1943 Büroangestellter in Frankfurt a. M.; 1943–1944 Soldat, 1944 Desertion in Italien, Kriegsgefangener in den USA; 1946 bei der *Neuen Zeitung*, 1946–1947 mit H. W. / Richter Herausgabe der Zeitschrift *Ruf*; 1948–1958 leitende Tätigkeit bei Rundfunksendern in Frankfurt a. M., Hamburg und Stuttgart, 1955–1957 Herausgabe der Zeitschrift *Texte und Zeichen*; ab 1949 regelmäßige belletristische Publikationen; 1958 Übersiedlung nach Berzona (Tessin), freier Schriftsteller.

- Ausg.: Gesammelte Werke, 10 Bde, Hg. D. Lamping, 2004.
- Lit.: Über A. A., Hg. G. Haffmans, 1987 [erw. Ausg.]. ■ S. Reinhardt: A. A. Eine Biographie, 1990. ■ A. A. Perspektiven zu Leben und Werk, Hg. I. Heidelberger-Leonard/V. Wehdeking, 1994. ■ M. E. Brunner: Der Deserteur und Erzähler A. A., 1997. ■ Sansibar ist überall. A. A. Seine Welt in Texten, Bildern, Dokumenten, Hg. M. Korolnik/A. Korolnik-Andersch, 2009.

Efraim

(dtsch.) – Der 1967 erschienene Roman ist nach seinem Protagonisten und Ich-Erzähler George Efraim, Korrespondent einer großen britischen Tageszeitung in Rom, benannt. Efraim ist Anfang 40, Jude, naturalisierter Brite, ein narzisstischer, widersprüchlicher Charakter, der in mal nervösen, mal melancholischen Abschweifungen erzählt, in Vorwegnahmen, Rückblenden, aber dennoch als Journalist in jedem Satz eine Nachricht unterbringen will.

Sein Chefredakteur Keir Horne, ein übergewichtiger, verbrauchter Alkoholiker, Casanova und Liebhaber von Efraims Frau, schickt ihn in dessen Geburtsstadt Berlin, mit dem offiziellen Auftrag, über die Kubakrise zu berichten, und der privaten Bitte, nach Hornes Tochter Esther Bloch zu forschen, die 1938 verschwunden ist. Efraim reist zwangsläufig in seine eigene Erinnerung; Esther war sein Nachbarskind, seine Eltern und ihre Mutter wurden in Auschwitz ermordet. Auf einer Party lernt Efraim die junge kommunistische Schauspielerin Anna Krystek kennen, in die er sich verliebt. Als ein Gast gedankenlos die Wendung »bis zur Vergasung« gebraucht, schlägt Efraim ihm »mit der geballten Faust unters Kinn«, allergisch gegen Wendungen aus dem »Wörterbuch des Unmenschen«. Krystek glaubt zwar, er sei verrückt geworden, verlässt aber mit ihm das Fest; sie hilft ihm bei seiner Suche, vermittelt ihm Informationen über die beiden Hälften Deutschlands 1962 und gibt ihm den letzten Anstoß, seine Stelle zu kündigen und ein Buch zu schreiben – den Roman *Efraim* samt seiner Entstehungsgeschichte bis hin zum ersten Kontakt mit Lektor und Verleger. Handlung und Prozess der Niederschrift durchdringen sich fortwährend; am Ende wird die Schauspielerin in Deutschland bei ihrem Vater bleiben, die Suche nach Esther führt zu keiner klaren Antwort. Möglicherweise ist sie von Nonnen gerettet worden, mit Sicherheit hätte ihr Vater sie retten können. Dass Horne im Internat seiner Tochter nur hatte verlauten lassen, er »wünsche in dieser Sache keine Intervention«, erklärt sein Schuldbewusstsein und seinen Alkoholismus.

Andersch wechselte für dieses Buch nach der Ablehnung durch einen westdeutschen zu einem schweizerischen Verlag; Debatten um Authentizität und Status von Efraims Judentum wurden in der Tageskritik (besonders zwischen M. Reich-Ranicki und R. Neumann) ebenso geführt wie zeitverschoben in der Germanistik. Klischeehafter Philosemitismus, der Andersch vorgeworfen wurde, findet sich dabei in *Efraim* gerade nicht: Der Protagonist ist nicht mit ausschließlich positiven Eigenschaften ausgestattet, er fordert gleichermaßen Identifikation wie Distanz heraus. Anlass dazu bietet etwa seine Theorie des Zufalls, die Efraim den ganzen

Roman hindurch bestätigt und die in der Behauptung kulminiert, es sei »purer Zufall, daß vor zwanzig Jahren Juden ausgerottet wurden, und nicht ganz andere Leute zwanzig Jahre früher oder später, jetzt zum Beispiel«. Der Widerspruch zwischen dieser resigniert-ironischen Theorie und Efraims Sensitivität gegenüber politischer Gegenwart und Sprachentwicklung 1962 wird nicht aufgelöst.

■ Lit.: D. Unterwieser: Gibt es ein ›Judenproblem‹ in A.A.s ›Efraim‹?, in: *Compass* 3, 1998, 80–106. ■ M. Uecker: ›Das Verhältnis dieser Leute zu uns hat ja auch wirklich etwas Obszönes angenommen‹. Juden und Deutsche in A.A.s Roman ›Efraim‹, in: *Jews in German Literature since 1945, German-Jewish Literature?*, Hg. P. O'Dochartaigh, 2000, 491–505. ■ I. Heidelberger-Leonard: Schein und Sein in ›Efraim‹. Eine Auseinandersetzung von A. A. mit Jean Améry, in: I. H.-L.: Jean Améry im Dialog mit der zeitgenössischen Literatur, Hg. H. Höller, 2002, 91–102.

Sven Hanuschek

Der Vater eines Mörders

Eine Schulgeschichte

(dtsch.) – Aus der konsequent durchgehaltenen Sicht des 14-jährigen Franz Kien wird in der 1980 erschienenen Erzählung der Verlauf einer Griechischstunde im Mai 1928 geschildert. Schuldirektor Himmler, kurz »Rex«, kommt unangekündigt, um »seine« Untertertia zu inspizieren, nimmt dem Lehrer die Leitung der Stunde aus der Hand und zeigt, dass der Zweck seines Besuchs die Examinierung bestimmter Schüler ist. Zunächst provoziert er den Adligen Konrad von Greiff, der ›preußische Tugenden‹, zuvörderst die der Unterwürfigkeit, vermissen lässt und durch patzig-überlegene Antworten dem autoritären Rektor die Contenance raubt; er wird relegiert. Das nächste Opfer, Kien, kann die gestellten Aufgaben nicht lösen; um ihn vor der Klasse zu blamieren, erklärt Himmler, Kien habe sich der auf Bitten seines Vaters gewährten Schulgeldbefreiung unwürdig erwiesen und sei, wie sein älterer Bruder auch, »zur Ausbildung an höheren Schulen nicht geeignet«. Mit einem Ausblick auf die überraschend ruhige Aufnahme der schlechten Nachrichten durch den Vater schließt die Erzählung.

Andersch bezieht sich mit dem Untertitel auf die Tradition deutscher Schulgeschichten der frühen Moderne (u. a. / Wedekind, / Werfel, Thomas / Mann und Heinrich / Mann, / Hesse, / Musil). *Der Vater eines Mörders* hebt sich durch die Ich-Erzählsituation des malträtierten Schülers ebenso von den früheren Werken ab wie durch die Dimension der nationalsozialistischen Verbrechenherrschaft, die sich hinter dem sichtbaren Geschehen einer gymnasialen Schulstunde ankündigt. Die Erzählung fügt ein Zeitbild der letzten Jahre der Weimarer Republik in eine konzentrierte lineare Struktur – ein

Meisterstück des Zweideutigen und Ungesagten. Allein der Titel durchbricht die konsequente Beschränkung der Perspektive: Dem Leser ist ständig präsent, dass dieser »Rex« der Vater von Heinrich Himmler ist, für den Franz Kien viel Verständnis empfindet; »nicht für viel Geld möchte ich dem sein Sohn sein, ich kann verstehen, daß sein Sohn mit ihm Krach bekommen hat«. Die Überlegung, ob solch ein Vater notwendig prädisponiert ist, einen Massenmörder zu zeugen, wird im »Nachwort für Leser« durch die Frage verschärft: »Schützt Humanismus denn vor gar nichts?«

Andersch lüftet hier auch das offene Geheimnis um Franz Kien, der in weiteren fünf Erzählungen (versammelt im *Alfred Andersch Lesebuch*, 1979, und in den *Gesammelten Erzählungen*, 1990) die Hauptfigur ist: »Franz Kien bin ich selbst.« Durch das gewisse Maß an Distanz und die größere erzählerische Freiheit kann höhere Authentizität erreicht werden; Anderschs Verständnis von Erzählen als Sich-Erinnern macht auch die Offenheit der Annäherung an den Charakter Kien deutlich: »Etwas Ungelöstes liegt in solchen Texten – ich gebe es zu. Es liegt sogar in meiner Absicht.« Die postum veröffentlichte Erzählung war ein großer Erfolg, sie wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und 1985 von Carl-Heinz Caspari verfilmt.

■ Lit.: G. Grimm: A. A. »Der Vater eines Mörders«. Die Maske des Bösen (oder Die Kunst des »corrigir la fortune« ...), in: *Erzählungen des 20. Jh.s. Interpretationen*, Bd. 2, 1996, 224–251. ■ R. Heßling: »Autobiographie in Erzählungen«. Studien und Interpretationen zu den Franz-Kien-Geschichten von A. A., 2000. ■ M. Karakas: Erscheinungsformen der Andersheit. Die Darstellung des Anderen in »Der Vater eines Mörders« von A. A. und »Atil hat Heimweh« von G. Dayiöglu, in: *Neue Tendenzen und Zukunftsperspektiven der deutschen Sprache und der Germanistik in der Türkei*, Hg. M. Çakir, Bd. 1, 2003, 149–157. *Sven Hanuschek*

Erich Arendt

- geb. 15. 4. 1903 Neuruppin/Brandenburg (Deutschland)
- gest. 25. 9. 1984 Potsdam (Deutschland)

Ab 1926 in Berlin, Beitritt zur KPD, erste Gedichtveröffentlichungen in der Zeitschrift *Der Sturm*; 1933 Emigration in die Schweiz; 1936–1939 Teilnahme am Spanischen Bürgerkrieg; 1941 Flucht nach Südamerika (Kolumbien); 1950 Rückkehr nach Deutschland, bis zu seinem Tod Schriftsteller in der DDR.

- Ausg.: Sämtliche Gedichte, 10 Bde, Hg. G. Wolf, 1995 ff.
- Lit.: *Text+Kritik* 82/83 (E. A.), Hg. H. L. Arnold, 1984. ■ S. Wiczorek: E. A. und Peter Huchel, 2001.

Das lyrische Werk

(dtsh.) – Die Lyrik Erich Arendts, der von 1933 bis 1950 überwiegend im spanischen und kolumbianischen Exil lebte, wurde erst Mitte der 1960er Jahre in der Bundesrepublik bekannt, obwohl er zu diesem Zeitpunkt in der DDR bereits sechs eigene Gedichtbände und zahlreiche Übersetzungen überwiegend lateinamerikanischer Autoren veröffentlicht hatte. In sensiblen, metaphorischen Versen verband Arendt sinnliches Erleben mit konkreten politischen Inhalten und entwickelte ein von antikem Mythos und Mittelmeerlandschaft geprägtes Gesellschafts- und Geschichtsbild.

Seine ersten Gedichte veröffentlichte Arendt 1926 in Herwarth Waldens expressionistischer Zeitschrift *Der Sturm*, wobei er sich deutlich an der expressiven Lyrik von August 7 Stramm (1874–1915) orientierte und dessen ganz auf das Einzelwort konzentrierte Sprache übernahm (»Dirnengang«: »Dämmerung / Zerkeimt die Helle / Lüsteln / Trippt und lungert«). Die Mitgliedschaft im »Bund proletarisch-revolutionärer Schriftsteller« führte aber bald zu Divergenzen zwischen seinen eigenen ästhetischen Vorstellungen und der von Johannes R. 7 Becher geforderten politischen Agitationslyrik; Arendt veröffentlichte einstweilen nichts mehr.

Erst unter dem Einfluss von Rimbaud entstanden in den ersten Jahren der Emigration (1933–1936) Gedichte, die sich durch die Hinwendung zur klassischen Sonett- und Balladenform auszeichnen. Sie thematisieren Reiseindrücke aus Italien, Marokko und Frankreich. Soziale Konkretisierung erfuhren Arendts Gedichte durch die Erlebnisse während des Spanischen Bürgerkriegs. Traditionelle Versformen stehen dabei in Kontrast zum anklagenden, gesellschaftlich-politischen Inhalt; Porträtgedichte beschwören in Verbindung mit Landschaftsindrücken und der Beschreibung des Befreiungskampfes eine soziale Utopie.

Zur prägenden Erfahrung wurde Arendts Exilaufenthalt in Kolumbien (1942–1950); der Gedichtzyklus *Tolú. Gedichte aus Kolumbien* (1973) schildert den Überlebenskampf der von den weißen Eroberern unterdrückten Indios und Schwarzen (»Seit man denken kann«, »Staub und Hunger«, »Neger«). Freie Rhythmen und inverse Fügungen zerstören die Naturidylle im Ansatz und verweisen auf die Spannung zwischen Mensch und feindlicher Umwelt (»Gesang vom Kanu«, »Nacht in Tolú«, »Verlorene Bucht«). Ausgelöst durch den Eindruck einer exotischen, surrealistisch anmutenden Landschaft entstehen die ausdrucksstarken Metaphern dieser Gedichte (»Dürre«: »Glutwind küßt die Steppe lippenlos«).

Nach seiner Rückkehr nach Deutschland konzentrierte Arendt sich auf Übersetzungen spanischer und lateinamerikanischer Autoren (Rafael Alberti, Nicolás Guillén, Pablo Neruda) und blieb so der Erlebniswelt

seiner Exilzeit verbunden. Eigene Lyrik, die auch seine Erfahrungen in der DDR widerspiegelt, erschien erst nach einigen Jahren (*Gesang der sieben Inseln*, 1957; *Flug-Oden*, 1959). Düstere Naturgedichte wurden als Zeichen der Enttäuschung über die gesellschaftliche Entwicklung in der DDR gedeutet, obwohl sie auch Elemente der Hoffnung enthalten (»Hiddensee«: »Doch dreht den Rücken zum Meer / und knüpft die zähen Netze der Fischer, / wartend auf bessere Stunde / der uralten Flut«). Die zur gleichen Zeit entstandenen, aber erst später veröffentlichten Elegien und an / Hölderlin und / Klopstock orientierten Oden geben sich optimistischer. Sie thematisieren am Beispiel der Naturwissenschaften die Ambivalenz von Erkenntnis und Zerstörung, schildern »den Menschen sinnend / noch im Verheerenden, / träumend ... // Ikarischen Flug!« (»Ode III«).

Entscheidenden Einfluss auf Arendts Altersdichtung hatten Aufenthalte in Griechenland Anfang der 1960er Jahre, die zeitlich zusammenfielen mit einer verstärkten Antike-Rezeption in der DDR-Literatur. Die Begegnung mit der archaischen Kulturlandschaft, die Arendt für Bildbände beschreiben sollte, ließen ihn den Mythos als Chiffre der Menschheitsgeschichte in seine Lyrik aufnehmen (*Ägäis*, 1967). Homer wird dabei zur zentralen Figur, er erscheint als Archetyp des Dichters. Arendt schloss hier wieder stärker an seine frühe Lyrik an, die »Konzentration auf Klang, Rhythmus, Dichte und Spannkraft des Wortes« nahm wieder deutlich zu, »vielleicht auch mitbeschworen von der absoluten Nacktheit der griechischen Inselwelt von Fels und Wasser und Himmel, die im variablen Zusammenhang selbst Poesie ist, die sich den Nervenenden der Haut, nicht nur dem Gehirn mitteilt [...], jedes Wort in Bezug setzt zum nächsten als dynamische Potenz«.

In den folgenden Gedichtsammlungen (*Feuerhalm*, 1973; *Memento und Bild*, 1976; *Zeitsaum*, 1978) deutete Arendt das Erlebnis karger, abweisender Landschaften als Symbol für eine bis in die Gegenwart reichende Leidensgeschichte des Menschen und drückte dies in einer konsequenten Verdinglichung des lyrischen Ichs in der Metapher aus (»Steingitterzeichen«, »Gedenken«, »Meerfern«). Thematisiert wird auch die Auflehnung des Individuums gegen Vergessen und Verstummen (»Der Vulkan«, »Durchs Tor«, »Im Museum«); Erinnerung soll jetzt utopisch die Vollendung des Geschichtsprozesses vorwegnehmen. Der letzte Band *entgrenzen* (1981) greift die Themen Natur und Mythos, Geschichte und Zeit noch einmal auf und ist gekennzeichnet von Todesahnungen und Abschiedsgedanken.

Konkrete Inhalte wie in Arendts Lyrik der Exiljahre lassen sich in den zunehmend visionären Gedichten der 1960er Jahre kaum mehr identifizieren; die objektive und subjektive Ebene der Gedichte wechselt ständig und trägt zu einer charakteristischen Verschmelzung

von Landschaftsbild und menscheitsgeschichtlicher Erinnerung bei. Arendt selbst bezeichnete seine Gedichte als »Geschichtsschreibung von der Leidseite, der Erleidenseite her«; Mittelmeerlandschaft und antike Gestalten werden dabei zu Symbolen einer zukünftigen Menschheitsbefreiung. Arendts souveräner Umgang mit humanistischem Bildungsgut hat seiner Dichtung den Vorwurf des Hermetischen eingetragen. Er selbst sah in der Metaphorik seiner Gedichte eine »sinnliche, bildnerische Gleichsetzung mit dem Gegenstand«. Vor allem durch diese exotisch anmutende Bildsprache und durch sein Geschichtsverständnis beeinflusste Arendt schließlich eine ganze Generation von DDR-Lyrikern (Sarah / Kirsch, Heinz Czechowski, Adolf Endler, Karl Mickel).

■ Lit.: S. Shipley: »Die Welt aufs Papier bringen«. E. A.s Gedichte im Exil (Frankreich, Kolumbien), in: *Zweimal verjagt. Die deutschsprachige Emigration und der Fluchtweg Frankreich-Lateinamerika 1933–1945*, Hg. A. Saint Saveur-Henn, 1998, 98–105. ■ E. Bazing: *Internationale Lyrik zum Spanischen Bürgerkrieg (1936–1939). Ästhetische und politische Tendenzen in Gedichten von Rafael Alberti, E. A., Paul Éluard, Stephen Spender und anderen*, 2001. ■ S. Wiczorek: E. A. und Peter Huchel. *Kleine Duographie sowie vergleichende Lektüren der lyrischen Werke*, 2001. ■ N. Lapchine: *Poésie et histoire dans l'œuvre tardive d'E. A. (1903–1984)*, 2003. ■ M. Peschken: *E. A.s Ägäis. Poiesis des bildnerischen Schreibens*, 2009. Christine Knobloch

Achim von Arnim

- geb. 26.1.1781 Berlin (Deutschland)
- gest. 21.1.1831 Wiepersdorf bei Jüterbog (Deutschland)

(d. i. Ludwig Joachim von Arnim) – Sohn eines adeligen preußisch-märkischen Botschafters und Theaterintendanten; 1798–1801 Studium (Rechts- und Naturwissenschaften) in Halle und Göttingen, Beiträge für naturwissenschaftliche Zeitschriften, frühes Interesse an Literatur, 1806–1808 Veröffentlichung der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* zusammen mit dem befreundeten Clemens / Brentano, 1811 Heirat mit dessen Schwester Bettina; ab 1808 Herausgabe der *Zeitung für Einsiedler*; 1813 Teilnahme am preußischen Befreiungskrieg (Hauptmann); ab 1814 überwiegend auf seinem Gut Schloss Wiepersdorf.

■ Ausg.: *Sämtliche Werke. Neue Ausgabe*, 21 Bde, Hg. W. Grimm, 1857 [Nachdr. in 11 Bänden, 1982]. ■ *Werke und Briefwechsel, Historisch-kritische Ausgabe*, Hg. R. Burwick, 1999 ff. ■ Lit.: R. Burwick/B. Fischer: *Neue Tendenzen der Arnimforschung*, 1990. ■ *Grenzgänge. Studien zu L. A. v. A.*, Hg. M. Andermatt, 1994. ■ H. M. Kastinger Riley: *A. v. A. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 1994. ■ D. v. Gersdorff: *Bettina und A. v. A. Eine fast romantische Ehe*, 1997. ■ *Schriften der Internationalen A.-Gesellschaft*, Hg. W. Pape u. a., 2000 ff. [bislang 5 Bde].

Das lyrische Werk

(dtsch.) – Trotz seiner umfangreichen Produktion wurden die Gedichte Arnims im Gegensatz zur Lyrik anderer Romantiker bisher kaum entdeckt und gewürdigt. Durch die Freundschaft mit Clemens / Brentano zu ersten Dichtungen angeregt, verfasste Arnim zunächst sogar vorwiegend Lyrik. Obwohl er selbst oft behauptete, seine Gedichte seien spontan entstanden, lässt sich ein Feilen an den metrischen Formen nachweisen. Nach seinem poetologischen Selbstverständnis sollte Dichtung ein unbewusster Gedankenfluss sein, der emphatischen Eingebungen sprachlichen Ausdruck verleiht. Zum Ideal wurde eine Assoziations- und Klangstruktur, die zum Teil an den gemeinsam mit Brentano herausgegebenen Liedern in *Des Knaben Wunderhorn* orientiert war. Die Liedstruktur der Texte, von denen einige schon früh von Johannes-Friedrich und Luise Reichardt und Bettina von Arnim vertont wurden, wird nicht nur durch die Kontexte der Verseinlagen behauptet, sondern wie in *Armut, Reichthum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810) durch Notenbeilagen verdeutlicht.

Das große Spektrum von Arnims Lyrik reicht von Gelegenheitsgedichten über polemische Zeitkritik bis zu oft aus sehr privaten Anlässen entstandenen Miniaturen und Liedern, von frühen Distichen bis zu Balladen, Szenen und eindringlichen Gebeten. Im letzten Band (Bd. 21, 1857) der zweiten Ausgabe der *Sämtlichen Werke*, die Bettina von Arnim nach dem Tod ihres Mannes von Wilhelm / Grimm herausgeben ließ – ein *Zweiter Teil* der Gedichte erschien erst 1976, herausgegeben vom Freien Deutschen Hochstift –, sind in bunter Folge qualitativ divergierende Texte aufgenommen. Arnim verwendet eine traditionell-romantische Bildlichkeit, die jedoch auf eine individuelle Weise reflektiert wird. Manche Bildmotive spielen auf die eigene Lebenssituation an, so etwa das Einsiedlermotiv, das sich von der *Zeitung für Einsiedler* (1808) bis zu späten resignativen Gedichten hält. Arnim bevorzugt oft einen lakonisch knappen Stil und eigentümliche Wortprägungen (»Sternenhauch«, »Lebensduft«, »Zeitengefieder«). In scheinbar spielerischen Verwendungen werden Ausagemöglichkeiten eines Motivs bis an ihre Grenzen erprobt. Er nutzt literarische Topoi und Bildmotive zur Formulierung eines der Übergangssituation um 1800 adäquaten Zeitgefühls. In der Poesie sollte noch einmal der Blick auf die Wahrheit über Welt und Geschichte eröffnet werden, die für den gläubigen, toleranten Protestanten Arnim eine religiöse Größe im christlichen Sinn war. Seine Gedichte erinnern gelegentlich an emblematische Verfahren und sperren sich gegen ein schnelles, müheloses Verstehen der Formen, Themen und Motive.

■ *Ausg.*: Sämtliche Werke. Neue Ausgabe, Hg. W. Grimm, Bd. 21: Gedichte, 1857. ■ *Gedichte*. Zweiter Teil, Hg. H.R. Linke/A. Anger/Freies Deutsches Hochstift, 1976.

■ *Lit.*: T. Sternberg: Die Lyrik A.v.A.s. Bilder der Wirklichkeit – Wirklichkeit der Bilder, 1983. ■ R. Moering: »Ja winkt nur, ihr luschenden Bäume...«. Das Wandern eines Gedichts A.v.A.s durch seine Werkentwürfe, in: »Spielende Vertiefung ins Menschliche«, Hg. M. Hahn, 2002, 21–31. ■ R. Moering: »Wär mir Lautenspiel nicht blieben...«. Ein Gedicht A.v.A.s über tröstende Musik, in: *Romantik und Exil*, Hg. C. Christophersen, 2004, 68–78.

Thomas Sternberg

Achim von Arnim / Clemens Brentano

Achim von Arnim

- geb. 26. 1. 1781 Berlin (Deutschland)
- gest. 21. 1. 1831 Wiepersdorf bei Jüterbog (Deutschland)

(d. i. Ludwig Joachim von Arnim) – Sohn eines adeligen preußisch-märkischen Botschafters und Theaterintendanten; 1798–1801 Studium (Rechts- und Naturwissenschaften) in Halle und Göttingen, Beiträge für naturwissenschaftliche Zeitschriften, frühes Interesse an Literatur, 1806–1808 Veröffentlichung der Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* zusammen mit dem befreundeten Clemens Brentano, 1811 Heirat mit dessen Schwester Bettina (vgl. Bettina von Arnim); ab 1808 Herausgabe der *Zeitung für Einsiedler*; 1813 Teilnahme am preußischen Befreiungskrieg (Hauptmann); ab 1814 überwiegend auf seinem Gut Schloss Wiepersdorf.

■ *Ausg.*: Sämtliche Werke. Neue Ausgabe, 21 Bde, Hg. W. Grimm, 1857 [Nachdr. in 11 Bänden, 1982]. ■ *Werke und Briefwechsel*, Historisch-kritische Ausgabe, Hg. R. Burwick, 1999 ff.

■ *Lit.*: R. Burwick/B. Fischer: Neue Tendenzen der Arnimforschung, 1990. ■ *Grenzgänge*. Studien zu L. A. v. A., Hg. M. Andermatt, 1994. ■ H. M. Kastinger Riley: A. v. A. in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, 1994. ■ D. v. Gersdorff: Bettina und A. v. A. Eine fast romantische Ehe, 1997. ■ *Schriften der Internationalen A.-Gesellschaft*, Hg. W. Pape u. a., 2000 ff. [bislang 5 Bde].

Hermann Korte

Clemens Brentano

- geb. 9. 9. 1778 Ehrenbreitstein/Koblenz (Deutschland)
- gest. 28. 7. 1842 Aschaffenburg (Deutschland)

(Pseudo. Maria) – Sohn eines reichen Frankfurter Kaufmanns, Enkel von Sophie von / La Roche; Vollwaise vor dem 20. Lebensjahr; ab 1797 Studium der Bergwissenschaft in Halle, ab 1798 der Medizin in Jena; Kontakt zum Kreis um / Goethe, / Herder und / Wieland, Anschluss an die frühromantische Gruppe um F. / Schlegel

und L. Tieck; 1801 Roman *Godwi*; 1803 Heirat mit der Schriftstellerin Sophie Mereau (gest. 1806); 1806–1808 gemeinsam mit Achim von Arnim Herausgabe der Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*; tätig in Berlin, Wien und Prag: Produktion von Gedichten, Erzählungen und Dramen; Kontakte u. a. mit Schinkel und Savigny; 1807 zweite Ehe (mit Auguste Bußmann, bis 1814), 1816 Werbung um die junge Pfarrerstochter Luise Hensel, 1817 im Sog einer Erweckungsbewegung ›Generalbeichte‹, Verzicht auf ein ›weltliches Dichtertum‹, Versteigerung des größten Teils der umfangreichen Bibliothek; 1818–1824 Aufenthalt in Dülmen/Westf., Aufzeichnung der Visionen der Nonne A. K. Emmerick, Arbeit an einer Trilogie (*Marienleben*, *Leben Jesu* und *Bitteres Leiden*); ab 1834 in München bei J. J. Görres, letzte Jahre in Aschaffenburg.

■ Ausg.: Sämtliche Werke und Briefe, Historisch-kritische Ausg., Hg. A. Bohnenkamp/J. Behrens/U. Landfester/H. Schultz u. a., 1975 ff. [Frankfurter B.-Ausg.].

■ Lit.: H. Schultz: C. B., 1999. ■ H. Schultz: Schwarzer Schmetterling. Zwanzig Kapitel aus dem Leben des romantischen Dichters C. B., 2000. ■ <http://www.goethehaus-frankfurt.de/forschung-und-editionen/brentano/bibliographie>.

Des Knaben Wunderhorn

Alte deutsche Lieder

(dtsch.) – Der erste Band der von den beiden Autoren gesammelten Gedichte erschien 1806, 1808 folgten die Bände zwei und drei. – »Ich habe dir [...] einen Vorschlag zu machen«, schrieb Brentano seinem Freund Arnim am 15. Februar 1805 aus Heidelberg, »nehmlich ein Wohlfeiles Volksliederbuch zu unternehmen. [...] es könnten die bessern Volkslieder drinne befestigt, und neue hinzugedichtet werden.« Arnim stimmte zwölf Tage später spontan zu.

Bis Mitte Mai 1805 trugen die beiden ihr Material allein zusammen – Arnim in Berlin und Brentano in Heidelberg. Dann kam es zu einer gemeinsamen Bearbeitung, die bereits in etwa sechs Wochen abgeschlossen wurde. Noch im gleichen Jahr 1805 wurde der Band ausgeliefert. Mit druckfrischen Exemplaren im Gepäck reiste Arnim vom 16. bis 20. Dezember 1805 nach Weimar zum »Geheimerath von Göthe«, dem der Band gewidmet ist. Der bedeutendste deutsche Dichter der Zeit schrieb eine ungewöhnlich ausführliche und positive Rezension des Bandes, die bereits am 21./22. Januar 1806 in der *Jenaischen Allgemeinen Literatur Zeitung* erschien. Tieck zeigt Verständnis dafür, dass die Autoren, die intern in ihren Briefen von »Restaurationen und Ipsefacten« sprechen, allerlei »untergeschoben« haben, hatte er doch selbst in Straßburg Lieder gesammelt und zugelassen, dass Herder sein »Heidenröslein« als

›Volkslied« publizierte. Textkritik an diesem Band weist er von vornherein zurück und formuliert: »das hie und da seltsam Restaurierte, aus fremdartigen Teilen verbundene, ja das Untergeschobene, ist mit Dank anzunehmen. Wer weiß nicht, was ein Lied auszustehen hat, wenn es durch den Mund des Volkes, und nicht etwa nur des ungebildeten, eine Weile durchgeht! Warum soll der, der es in letzter Instanz aufzeichnet [...], nicht auch ein gewisses Recht daran haben?« Dann folgt eine Charakterisierung sämtlicher abgedruckten Lieder. Den Herausgebern empfiehlt er, die Sammlung um weitere Bände zu erweitern. Tatsächlich lassen Arnim und Brentano 1808 zwei Bände folgen, wobei Letzterer einen Anhang mit Kinderliedern einschließt, der auch separat vertrieben wird.

Obwohl es nach Goethes Stellungnahme zu einer erbitterten Fehde über die ›Echtheit‹ der Lieder kommt, bei der Goethes ehemaliger metrischer Berater J. H. Voß in Heidelberg die Gegner anführt, sollte sich auch die in Goethes Rezension formulierte Hoffnung, den Liedern durch erneute dichterische Verarbeitungen und Vertonungen zum Durchbruch zu verhelfen, erfüllen. Dabei fällt auf, dass die von Brentano romantisierend bearbeiteten Lieder am meisten Resonanz fanden. Die Mischung von Volkslied-Motiven und einem ›modernromantischen« – im Sinne von Tieck »sentimentalisch« – Ton wurde stilbildend für die deutsche Lyrik des 19. Jh.s. Neben Tieck, Eichendorff, Heine und Uhland dichteten die beiden *Wunderhorn*-Herausgeber selbst in diesem Ton weiter: Volksliedstrophe, -vokabular und -syntax wurden in der deutschen Lyrik dominierend und verdrängten weitgehend Oden und Sonette. Passende Melodien, wie sie Goethe verlangt hatte, wurden von bedeutenden Komponisten wie Brahms, Schubert, Schumann und Mendelssohn-Bartholdy für Chor- und Sologesang für die Lyrik im *Wunderhorn*-Ton komponiert; somit ist es auch verständlich, dass Eichendorffs von *Wunderhorn*-Liedern inspiriertes Mühlenlied »Das zerbrochene Ringlein« für ein Volkslied gehalten wurde und Eichendorff selbst dies als eine Ehre empfand.

Nach den gründlichen Recherchen von H. Schewe, dessen Erkenntnisse H. Rölleke in seiner epochalen *Wunderhorn*-Edition der Frankfurter Brentano-Ausgabe weiterverarbeiten konnte, ist das Verfahren der beiden »Restauratoren« bei jedem einzelnen Lied nachvollziehbar. Oft sind es mehrere Quellen, die kombiniert, geglättet und zu neuen Einheiten verbunden werden. So sind in dem Lied »Laß rauschen Lieb, laß rauschen« Strophen zum Motiv des Rauschens aus verschiedenen Liedern zu einem Dialog kombiniert, eine hinzugedichtete Strophe rundet das so entstandene neue ›romantische‹ Lied mit Volksliedmotiven ab, dessen Quellen hinter der Angabe »Mündlich« versteckt werden. Insbesondere Brentano war ein Meister darin,

den Liedern eine mehr oder minder künstliche Patina zu verleihen und zugleich den Sprachgestus vorsichtig zu glätten.

Aus der holpernden, mundartlich geprägten Zeile »Ich hort ein feine Magd klagen« wird bei ihm »Ich hört ein Mädlein klagen«, und den ungeschickten Vers »ich hab mir ein pulen [Buhlen] erworben« verändert er unter Verwendung der typischen Volksliedsyntax zu: »Ich thät mein Lieb vertauschen«. Dem Freund Arnim wirft er vor, bei der Bearbeitung Brüche zu erzeugen, weil er den Stil der einzelnen Jahrhunderte nicht beachte: »in einem poetischen Fieber von 1808, nahmst du hintereinander alle Saecula vor, und gabst ihnen oft wieder willen und ohne Noth von deiner Hypocrene [Hippokrene]«, schrieb er im Januar 1808. So war die Zusammenarbeit der Freunde bei diesem Projekt nicht spannungsfrei.

Aus dem umfangreichen Material, das die beiden nach einem gezielt verschickten Rundbrief und öffentlicher »Aufforderung« in Zeitschriften erhalten hatten, wählten sie einzelne Fassungen zur Bearbeitung aus und gingen oft ohne Beratung ans Werk. Nur eine kurze Zeitspanne, die noch dazu durch Brentanos krisengeschüttelte Ehe mit Auguste Bußmann überschattet war, arbeiteten sie gemeinsam an den Fortsetzungsbänden. Ein nach ästhetischen Gesichtspunkten gestaltetes Gesamtkunstwerk konnte auf diese Weise nicht entstehen, auch wenn einmal eine bestimmte Quelle – wie der »Anmutige Blumenkranz« von 1712 im letzten Teil des dritten Bandes – oder ein bestimmtes Motiv – wie bei den Schneiderliedern im zweiten Band – eine Art Zyklus bilden. Ein »Katholisches Kirchenlied« (»Es ist ein Schnitter, der heißt Tod«) wird ebenso aufgenommen wie Luthers »Ein feste Burg ist unser Gott«, und unter bekannte Wiegenlieder und Abzählreime wie »Eio poeio, was raschelt im Stroh«, »Schlaf, Kindlein, schlaf«, »Guten Abend, gute Nacht«, »Lirum larum Löffelstiel« und »Eins, zwey, drei, / Hicke, hacke, Heu« versteckt Brentano auch den anzüglichen Vierzeiler: »Zu Bett, zu Bett, / Die ein Kindlein hätt, / Die keinen hätt, / Muß auch zu Bett.«

Ähnlich kombinatorisch wie die Liedtexte sind die Titelstiche gestaltet. So zeigt der zweite Band ein mittelalterliches Trinkhorn, hinter dem ein Bild des Heidelberger Schlosses erkennbar ist. Auffällig ist dabei, dass die malerische Schloss-Ruine in dieser Darstellung ergänzt und quasi »restauriert« erscheint – vielleicht, um auf diese Weise das ästhetisch-politische Programm der *Wunderhorn*-Bände sinnfällig zu machen.

■ Lit.: Des Knaben Wunderhorn. Lesarten und Erläuterungen. Frankfurter B.-Ausgabe, Bd. 9/1–3, Red. H. Schultz/H. Rölleke, 1975/1977/1978. [3 Teilbde; Bd. 9/1 enthält ein Subkapitel »Zur Entstehungsgeschichte«, 17–25; ansonsten enthalten halten die Bde den editionskritischen Bericht]. ■ H. Schultz: Des Knaben Wunderhorn, in: H. S.: C. B., 1999, 39–47. ■ H. Rölleke: Die histo-

rische Ballade in Achim von Arnims und C. B.s Liedersammlung »Des Knaben Wunderhorn«, in: Ballade und Historismus, Hg. W. Woessler, 2000, 246–262. ■ A. Classen: Zur Rezeption mittelalterlicher Lieddichtung in »Des Knaben Wunderhorn«. Mediävistische Spurensuche in einem romantischen Meisterwerk, in: Lied und populäre Kultur. Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs 49, 2004, 81–101.

Hartwig Schultz

Hans Arp

- geb. 16. 9. 1886 Straßburg (Frankreich)
- gest. 7. 6. 1966 Basel (Schweiz)

1901–1903 Kunststudium in Straßburg, Veröffentlichung erster Gedichte; 1904–1909 Studium der bildenden Kunst in Weimar und Paris; 1916 Mitbegründer der Dada-Bewegung in Zürich; 1931 Mitglied der französischen Künstlergruppe Abstraction-Création; 1940 Verbot seiner Werke durch das NS-Regime, Flucht nach Frankreich; ab 1941 in der Schweiz.

- Ausg.: Gesammelte Gedichte, 3 Bde, Hg. M. Arp-Hagenbach/P. Schifferli, 1963–1986.
- Lit.: Text+Kritik 92 (H./J. A.), Hg. H. L. Arnold, 1986. ■ U. Schramm: Der Raumbegriff bei H. A., 1995.

Das lyrische Werk

(dtsh., frz.) – Das lyrische Schaffen des Bildhauers, Malers und Dichters, der wichtigen Avantgarde-Gruppen des frühen 20. Jhs angehörte, ist ab 1903 belegt und steht im gesamten künstlerischen Werk gleichberechtigt neben seinen malerischen und skulpturalen Arbeiten.

Die Editionsproblematik, die in der dreibändigen Sammelausgabe der Gedichte (1963–1986) zutage tritt, liegt in ihrer unterschiedlichen poetologischen Qualität begründet. Arp begriff einen Großteil seiner verstreut veröffentlichten Gedichte als momentane Konstellationen; darüber hinaus wurde in der Zeit »Dadas« mit Datierungen gespielt und durch bewusst schwer lesbare Manuskripte auch das Druckereipersonal zur Teilnahme am lyrischen Produktionsprozess gezwungen.

Arps lyrische Anfänge in der Straßburger Zeit – 1904 veröffentlichte René Schickele drei Arp-Gedichte in *Das Neue Magazin* (Berlin) – sind stark von der Lektüre Clemens / Brentanos, / Novalis' und der französischen Symbolisten geprägt. Vokabular und Poetologie der deutschen Romantik blieben auch für sein späteres lyrisches Schaffen verpflichtend. Nach akademischen und autodidaktischen Mal-Studien wurde der literarische Ausdruck für Arp erst 1913 wieder relevant. Die Bemühungen um Überwindung anezogener mimetischer

Kunstübungen ließen ihn besonders die Bekanntschaft Wassily Kandinskys suchen, dessen neue bildnerische und lyrische Arbeiten maßgebend wurden.

Der literarische Durchbruch gelang 1916 in Zürich, wo Arp auf Einladung von Hugo / Ball am Entstehen ›Dadas‹ im Cabaret Voltaire teilhatte. Neben Kurt / Schwitters' *Anna Blume* wurde Arps Elegie »Kaspar ist tot« – veröffentlicht 1920 in *Der Vogel selbdritt* – zum bekanntesten Gedicht jener Epoche. Es liegt in mehreren inhaltlichen und typographischen Varianten mit bewusst verunklarter Datierung der Erstfassung (ab 1912) vor und zeigt in der Mischung von hohem romantischem und alltäglich-banalem Vokabular den spezifischen Arpschen Tonfall der frühen 1920er Jahre: »weh unser guter kaspar ist tot. / wer trägt nun die brennende fahne im zopf. wer dreht die kaffemühle. wer lockt das idyllische reh«. In der Totenklage, die ihre Parodie in sich trägt, wird die in der bisherigen Arp-Hermeneutik schon tradierte Undeutbarkeit apostrophiert. Den ästhetischen Innovationsschub ›Dadas‹ nutzte Arp weiter zur Entwicklung eines Produktionsschemas von Lyrik, das dem Collage-Prinzip folgt und alltägliches Sprachmaterial verarbeitet. In der partiellen Nutzung des Zufalls konstituierte Arp ein neuartiges Entstehungsverfahren von Texten. In der ›Arpade‹ *Weltwunder* (zweite, erweiterte Fassung 1945) ist es ihm möglich, unter der Signifikanz des Titels verschiedenste Sprachspiele und Wortkombinationen zu subsumieren: »die töchter aus elysium und radium binden die rheinstrudel zu sträußen«.

Im Gedichtband *Die Wolkenpumpe* (1920) ist das im Zufall begründete ›automatische Schreiben‹ (vgl. Gertrude Stein und die »Écriture automatique« der französischen Surrealisten) dahingehend modifiziert, dass die intuitive auktoriale Formung gegenüber dem direkten Zugriff auf alltägliches Sprachmaterial bevorzugt wird. War Arps dichterisches Ideal bisweilen: »die töchter aus elysium und radium binden die rheinstrudel zu sträußen«, so bleibt das Vokabular der dichterischen Sozialisation doch konstant. Zudem unterliegen die ›automatischen Gedichte‹ im Gefolge der Entwicklung moderner Lyrik einer durchgehenden lautlichen Strukturierung. Arps anagrammatische Kerne vereinen so erst im Sprechen der Texte die in einfachen Wort- bzw. Satzfolgen fügenlos aneinandergereihten Bilder: »die langen nasen haben als Futterale fischreusen übergezogen«. Sprache wird dabei oft auch kalauernd semantisch und lautlich überlagert – »Futter-aale« und »Fisch-reusen«.

Der Pyramidenrock (1924) versammelt 13 kleine Gedichtzyklen, die in ihrer gemeinsamen Textstruktur als gereimte Vierzeiler das ›automatische Schreiben‹ in vierhebigen Jamben rhythmisch forcieren. Erscheint die Sprachspielkunst jener Gedichte, die stets die Sprache intakt lässt und in verstärktem Maße auf Sprachkli-

schees abhebt, zunächst als burlesk-unsinnig, so weisen doch die Zyklen auch eine thematische Gliederung auf. Neben »Schneethlehm«, das mit dem Tod von Religion und Märchen Weltthemen anspricht, beschäftigt sich der Zyklus »das bezungte Brett« in der Manier Christian / Morgensterns reflexiv mit Sprachkonstrukten. Eine poetologische Reflexionsebene prägt auch das »Opus Null«, dessen vier Stücke als Gesang über den automatischen Künstler und seine Kunst gelesen werden können. Im dritten Stück des Zyklus wird das Dichten selbst als hermetisch ablaufende, organische Selbstzeugung des Dichters paraphrasiert.

Das für das Spätwerk Arps grundlegende Verfahren der organischen Schöpfung und des beständigen natürlichen Fortschreitens, im *Pyramidenrock* noch mit maschineller Ästhetik durchmischt, zeigt sich hier in den häufig gebrauchten Ding-Symbolen Ei, Hut, Knopf und Nabel bereits voll präsent. Schon 1917 hatte Arp in »bewegten Ovalen Sinnbilder der ewigen Verwandlung« erkannt; im Nachlassen dadaistischen Weltgefühls (z. B. *weisst du schwarzst du*, 1930) wird ihm nun vor allem der Nabel, als Mittelpunkt des Ichs und Verbindung zum Kosmos, in Gedicht und Skulptur zum zentralen biomorphen Symbol: »Um einen kleinen gelben Nabel am Himmel legt sich ein größerer gelber Nabel ...«. Mit der Reflexion über organische Schöpfungsmechanismen und deren Einbindung in einen metaphysischen Kontext entwickelte Arp für seine Kunst die programmatische Erkenntnis, dass die Natur ihre Elemente in Konstellationen ordnet, die einem organischen Prozess qualitativer Weiterentwicklung unterliegen. Die 1930 veröffentlichten *Konfigurationen* vereinigen daher verschiedene häretische Schöpfungsphilosophien (»Vorsokratiker«, »I Ging«). Unter Einbezug der metaphysischen Größe des Zufalls wird z. B. in der »Davos II Konfiguration« mit elementaren Größen (»Wasser«, »Feuer«, »Mann«, »Frau« etc.) in der sprachstrukturellen Abfolge von Konstellation, Chaos und Re-Konstellation eine qualitativ höhere Entwicklungsstufe erreicht, die inhaltlich / Goethes »Urpflanzenidee« nahekommt: »der stiel des feuers. der stiel der luft. / die blätter des mannes. die blätter der frau«. Die konsequente Anwendung jenes lyrischen Produktionsprozesses zeigt Arp in der »Straßburg-Konfiguration« (entstanden 1932), in welcher alle Titel seiner ›dadaistischen‹ Lyrikbände dekonstruktiv verwertet sind.

Arps poetisch verwaltete Kosmogonie erfuhr eine eindeutige Ausrichtung nach dem Unfalltod seiner Frau Sophie Taeuber-Arp 1943. Die Künstlergefährtin seit der Züricher Zeit wird nun zum zentralen Gegenstand seiner Lyrik. Die Trauer um sie wird zum Zentrum seiner romantisch-kosmologischen Poetik überhöht: »Sophie ist ein Himmel. / Sophie ist ein Stern. / Sophie ist eine Blume«. Das »Sophie«-Bild, das auf Jakob Böhme

zurückgeht, verschwimmt im breiten Spätwerk immer mehr. In der Überzeugung, dass der vorgefundene natürliche Entwicklungsprozess in sich moralische Kraft trage, wird für Arp zunehmend auch der Fortschritt der menschlichen Vernunft, der Maschinen und Kriege hervorbrachte, zum Gegenstand fundamentaler Kritik. Der Ort der künstlerischen Utopie (»die überträumer werden nicht nur kreise wie noch nie, sondern überkreise, sogenannte ›sophiekreise‹ träumen«) wird in einfachen Bildern der erkannten gesellschaftlichen Realität gegenübergestellt: »Die alten finsternen Siebensachen / sind ein Kinderspiel / im Vergleich mit den Übermaschinen«. Gegen die Menschen, »die Gott verloren haben«, versucht Arp das Personal einer Wunder- und Traumpoetik (»Engel« und »archaische Traummatrosen«) zu mobilisieren, jedoch bleiben auch ihm, der stets innovative künstlerische Produktionsformen entwickeln konnte, solche Rettungsversuche zweifelhaft. Seine Suche nach einer elementaren, heilsamen und heilsstiftenden Kunst schien nach kurzer intensiver Berührung vor der Moderne kapitulieren zu müssen.

■ Lit.: J. Schäfer: Dada in Köln. Ein Repertorium, 1995. ■ J. Dülpers: Voulez-vous voler avec moi. Eine Studie zur französischsprachigen Dichtung H. A. s., 1997. *Eric Erfurth*

Hans Carl Artmann

- geb. 12. 6. 1921 Wien/Breitensee (Österreich)
- gest. 4. 12. 2000 Wien (Österreich)

Sohn eines Schuhmachers; 1940 Soldat, 1945 amerikanische Gefangenschaft; Rückkehr nach Wien; 1947 erste Lyrikveröffentlichung; 1953–1958 Mitglied der »Wiener Gruppe« um G. Rühm, K. Bayer und F. Achleitner, Gründung der »Kleinen Schaubühne«; ab 1954 Reisen durch Europa; 1961–1965 in Schweden, 1969 Berlin, ab 1972 in Salzburg und Wien; mit der Schriftstellerin R. Pock verheiratet; bis 1998 Kurse an der »schule für dichtung« in Wien.

■ Ausg.: Gesammelte Prosa, 4 Bde, Hg. K. Reichert, 1997. ■ Sämtliche Gedichte, Hg. K. Reichert, 2003.

■ Lit.: K. Hofmann: H. C. A. ich bin abenteurer und nicht dichter, 2001. ■ M. Horowitz: H. C. A. Eine Annäherung an den Schriftsteller & Sprachspieler, 2001.

Das lyrische Werk

(dtsch.) – Für H. C. Artmann gab es einen Satz, der »unangreifbar« sei, »nämlich der, daß man dichter sein kann, ohne auch irgendjemals ein wort geschrieben oder gesprochen zu haben«. Vorbedingung sei aber der »mehr oder minder gefühlte wunsch, poetisch han-

deln zu wollen«. So zentral beginnt die *Acht-Punkte-Proklamation des poetischen actes* (1953). Sie formuliert einen poetologischen Plan, der das lyrische Schaffen vom Schreiben löst und als reine Willenshandlung illustriert: Jede Wiedergabe von Poesie aus zweiter Hand wird abgelehnt, »jede vermittlung durch sprache, musik oder schrift«. Es geht um eine Dichtung um der reinen Dichtung willen: »Es ist reine dichtung und frei von aller ambition nach anerkennung, lob und kritik.« Der »poetische act« stellt nach Artmann »die pose in ihrer edelsten form« dar, »frei von jeder eitelkeit und voll heiterer demut«.

H. C. Artmanns lyrisches Werk folgt der Idee, die Pose als »Akt eines auch politisch fundierten Einspruchs gegen die herrschende Art der Verwendung von Sprache« (Reichert 1994, 31) in Szene zu setzen. Bereits seine frühen, zwischen 1946 und 1954 entstandenen Gedichte zeigen die Loslösung von einem die natürliche Umwelt lediglich reproduzierenden Dichten und die Hinwendung zu einer dem Surrealismus anverwandten Bildsprache. Selbstreflexive Details und sprachspielerische Gesten, humorvoller Ernst und ein dichtes Netz alltäglicher Symbole verleihen diesen Gedichten einen einnehmend zwielichtigen Charakter. Sein lyrisches Frühwerk umfasst *reime, verse, formeln* (1954/55), auch *Lieder zu einem gutgestimmten Hackbrett* (1954) sowie *ausnehmend schöne lieder des edlen caspar oder gemeinhin hans wurstel genannt* (1955), Gedichtzyklen, von denen ein Großteil in dem Band *ein lilienweißer brief aus lincolnshire* (1969) versammelt ist. Hier vermischen sich Märchenmomente und Trivialmythen, was wiederum surrealistische Tendenzen birgt.

Als eine besonders »perfade Version des Surrealismus« (Paß 2006, 169) können die Artmannschen Mundartgedichte bezeichnet werden, durch die er nachhaltig bekannt wurde. Er »entdeckte den Dialekt für die moderne Dichtung« (Achleitner 1992, 37). Der 1958 erschienene Band *med ana schwaozzn dintn* zeigt ihn als geschickten Artisten, der mit dem Wiener Volkston ungewöhnlich und neuartig zu jonglieren vermochte. Der vulgäre Habitus des Dialekts »sprengt das Zelebrierende der Hochsprache, zieht niederes und gewöhnliches Sprachgut in die Dichtung ein, gibt aber zugleich einem höchst artifiziellen Kunstwillen seinen Spielraum« (Riha). Ein solches bewusstes Einbeziehen des Dialekts in die Sprach- und Textmontage brachte Artmann insbesondere in die Wiener Gruppe ein, die er maßgeblich beeinflusste. 1967 veröffentlichte Walter Höllerer im Sammelband *Ein gedicht und sein autor* einen Essay von Artmann, der vom »erzwungenen Schreiben unter widerstrebenden umständen« spricht, von »vorfabrikaten an worten und erscheinungsketten, erfahrungsbrocken, abgegrenzt und in der abgegrenztheit spontan und versehen mit dem reiz des spontanen«. Worte hatten für

Artmann »eine bestimmte magnetische masse, die gegenseitig nach regeln anziehend wirkt«: »sie zeugen miteinander, sie treiben unzucht miteinander, sie üben magie [...].«

Die bis Anfang der 1960er Jahre entstandenen, größtenteils um die Sammlung *flaschenposten* (1964) gruppierten Gedichte sind denn auch überwiegend in zumeist experimentellen und erfundenen Sprachen geschrieben. Hinter der ludischen Diktion verbirgt sich ein höchst eindrucksvolles Sprachbewusstsein. Artmanns Lyrik, in der man zu Recht eine Spannweite erkannte, die von sozial orientierten, provokatorisch gemeinten und sprachlich im Sinne eines Experiments geschriebenen Gedichten über theatralisch arrangierte ›Harlekinaden‹ bis zu poetisch verzierten Ansätzen konkreter Lyrik reicht, ist durch die Kommunikation nicht mit Lebens-, sondern mit Sprachformen charakterisiert, um gleichfalls Emotionen hervorzurufen – in der Form eines in Symbolik und Syntaktik verfremdeten Archaismus.

Artmann wurden zwei komplementäre Verfahrensweisen des dichterischen Prozesses zugesprochen. Zum einen sprachlich wuchernder Assoziationsreichtum, zum anderen das Zurschaustellen der Unangemessenheit von Sprache: Er fing das Erlebte im Zerrspiegel der Sprache auf und seziierte die Wörter, um die ihnen »abgelagerten Vorstellungsgehalte« freizulegen, die »zerhackten« Glieder in seltsame Verbindungen zu bringen, die Zerrbilder eines Ganzen sind (Gamper 1972, 59). Artmann kümmerte sich, so Ludwig Harig (1972, 93), »um nichts anderes als um die Sprache«, auch wenn er *neue schöne kinderreime* erfand, die der Band *allerleirausch* (1967) vorstellte, oder in gleicher Manier *zaubersprüchlein* (1969) auf sagte. Und doch würde man die Vielfalt dieser stets im Kontext avantgardistischer Lyrik määndernden Poesie verkennen, wenn man sie allzu ausschließlich als Sprachmagie und Sprachgaukelei auf fasste.

Im Geist der Dadaisten, die bekanntlich die vermaledeite Sprache geißelten, bemühte sich Artmann um eine die Außenwelt skeptisch spiegelnde Subjektivität. Deshalb sind es keine Landschaften im hergebrachten Sinne, über die in *hirschgehege und leuchtturm* (1962), *landschaften* (1966) und *aus meiner botanisiertrummel* (1975) gedichtet wird, sondern »innere landschaften, imaginäre paysagen, landschaften, die die worte sich selbst schaffen oder die durch worte neu erstellt werden«. Die ausgehaltene Spannung zwischen der »mimetischen Begabung und einem forcierten sprach sinnlichen Temperament, das fortwährend auf die eigene Subjektivität verweist« (Maier 1972, 80) kennzeichnet Artmanns lyrisches Œuvre, egal ob über *das prahlen des urwaldes im dschungel* (1983) sinniert wird oder *vier scharniere mit zunge* (1988) beschrieben werden.

»Ich bin kuppler und zühälter von worten«, schrieb Artmann, »ich setze [...] worte in szene und sie treiben ihre eigene choreographie.« Der »Assimilationsvorgang« (Reichert 1994, 5) machte sich beim Lyriker H. C. Artmann in der intensiven Beschäftigung mit dem Barock, aber auch mit außereuropäischen Lyrikformen bemerkbar, etwa mit persischen Quatrainen oder japanischen Haikus. Sein lyrisches Stilprinzip war in der Tat die Prinzipienlosigkeit.

■ Lit.: H. Gamper: Clownerien und Sprachalchimie, in: Über H. C. A., Hg. G. Bisinger, 1972, 58–61. ■ L. Harig: Das tut er dem Theater an, in: Über H. C. A., Hg. G. Bisinger, 1972, 92–95. ■ K. Krolow: Bin ich eine fröhliche Hummel, in: Über H. C. A., Hg. G. Bisinger, 1972, 68–73. ■ W. Maier: Bizarrer Liebhaber der Poesie, in: Über H. C. A., Hg. G. Bisinger, 1972, 78–82. ■ F. Achleitner: ›wir haben den dialekt für die moderne dichtung entdeckt...‹, in: H. C. A., Hg. G. Fuchs/R. Wischenbart, 1992, 37–40. ■ K. Reichert: Schwebende Wirklichkeiten. Zur Lyrik H. C. A.s, in: H. C. A.: Das poetische Werk, Bd. 10, 1994, 29–40. ■ D. Paß: Poesie als Weltanschauung. ›Sieben mal sieben gibt siebenundsiebzig und sieben und sieben gibt siebenundsiebzig‹. Zur Poetologie H. C. A.s, in: Sammeln und Lesen. Die Kölner H. C. A.-Sammlung Knupper, Hg. E. Kleinschmidt/W. Schmitz, 2006, 162–185. ■ K. Riha: H. C. A., in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. *Oliver Ruf*

Rose Ausländer

- geb. 11. 5. 1901 Czernowitz/Bukowina (Černivci, Ukraine)
- gest. 3. 1. 1988 Düsseldorf (Deutschland)

(d. i. Rosalie Beatrice Ruth Scherzer) – 1919–1920 Literatur- und Philosophiestudium; 1921 Emigration in die USA, 1926 amerikanische Staatsbürgerschaft; 1931 Rückkehr nach Deutschland, Redakteurin, Englischlehrerin; 1941–1944 im Czernowitzer Getto, Bekanntschaft mit Paul / Celan, ab 1943 in Kellerverstecken; 1946 erneute Auswanderung in die USA; 1964 Rückkehr nach Europa, zahlreiche Reisen in Europa und den USA; Lyrikerin mit den zentralen Themen Verfolgung und Einsamkeit.

■ Ausg.: Gesammelte Werke in 8 Bänden, Hg. H. Braun, 1984–1990. ■ *Deiner Stimme Schatten*. Gedichte, kleine Prosa und Materialien aus dem Nachlass, Hg. H. Braun, 2007.

■ Lit.: C. Helfrich: R. A. Biographie, 1998. ■ H. Braun: Ich bin fünftausend Jahre jung. R. A. Zu ihrer Biographie, 1999.

Das lyrische Werk

(dtsch.) – Rose Ausländers Werk umfasst rund 2500 Gedichte, etwa 80 Kurzprosastücke, mehrere Erzählungen sowie essayistische und journalistische Arbeiten, dane-

ben sind 1500 Entwürfe in verschiedenen Arbeitsstadien vorhanden. Diese Flut ist das Ergebnis eines lebenslangen Schreibtriebs als Reaktion auf erzwungene Veränderungen. Seit ihrer Flucht 1916 nach Wien schrieb sie und setzte dies nach der unfreiwilligen Auswanderung in die USA fort, später in der rumänischen Bukowina, im Elend des Gettos, als Fremde in New York und schließlich krank und isoliert im Altenheim. Sie schrieb, denn »Schreiben war Leben, war Überleben«. Immer baute sie sich in ihrem Schreiben eine Gegenwelt auf. Materielle Not, Verfolgung, Todesdrohung leugnete sie dabei in ihren Gedichten nicht, setzte aber eine Welt der Hoffnung, der Geborgenheit, des Glücks dagegen. Wahrscheinlich war es nur dieser Mechanismus, der ihr das Weiterleben möglich machte, ihren psychischen Tod verhinderte und ihr die Kraft gab, auch da noch auszuhalten und zu hoffen, wo Menschen sonst in Fatalismus verfallen, sich aufgeben und verlieren.

Von 1916 bis 1957 arbeitete Rose Ausländer mit Reim und gebundenen Formen. Sie orientierte sich an anderen zeitgenössischen deutschen Dichtern der Bukowina, nannte als Anreger aber auch / Hölderlin und / Trakl. Durch Elternhaus und Schule war ihr die deutsche Klassik sehr vertraut. *Der Regenbogen*, 1939 in Czernowitz erschienen, sammelte die Gedichte aus den Jahren 1928 bis 1933. Im ersten Band der *Gesammelten Werke, Die Erde war ein atlasweißes Feld. Gedichte 1927–1956*, 1985, werden rund 280 Gedichte der frühen Periode vorgestellt. Herausragend aus dem Konventionellen – bekannte Themen, Motive, Worte – sind besonders die Gedichte aus dem Zyklus »New York« (1927, nur bruchstückhaft erhalten), in dem die Erfahrungen in dieser Stadt packend und stilistisch meisterhaft ihren Niederschlag fanden, und die unter dem Begriff »Ghettomotive« zusammengefassten Gedichte aus den Jahren 1941 bis 1943, Reflexionen über das Leben und Leiden in Elend und Todesnot. Zwei Besuche bei Paul / Celan 1957 in Paris, seine Anregungen und Hinweise, nahm Rose Ausländer zum Anlass, neue Möglichkeiten lyrischer Formen und Sprachstile zu erproben, und sie fand erstaunlich schnell den Anschluss an die moderne lyrische Schreibpraxis.

Bis 1976 blieb ihre Lyrik weitgehend ohne öffentliche Resonanz. Erst danach standen ihr ausreichende Publikationsmöglichkeiten zur Verfügung. Da sie ihre Gedichte nicht datierte und der Arbeitsprozess am einzelnen Gedicht sich manchmal bis zu 20 Jahre hinzog, ist eine genaue chronologische Einordnung der Texte sehr schwierig. Auch Veröffentlichungen aus späteren Jahren (u. a. *Einen Drachen reiten*, 1981; *Südlich wartet ein wär-*

meres Land, 1982) greifen oft auf Gedichte zurück, die vor 1970 entstanden. Drei große Arbeitsperioden lassen sich klar bestimmen: Das Frühwerk bis 1956, die mittlere Schaffensperiode mit reimlosen und ungebundenen lyrischen Texten (bis etwa 1976) und das Alterswerk, dem große Meisterschaft zugesprochen wird und das sich deutlich durch Reduktion auszeichnet und vom Vorangegangenen unterscheidet. Während der beiden letzten Perioden war Rose Ausländers dichterischer Weg klar, geradeaus, ohne Umwege. Über die Jahre wurden ihre Verse schmuckloser, Zusätze und Schnörkel entfielen, die Texte wurden auf ihren Kern reduziert.

Vier thematische Schwerpunkte kennzeichnen ihr Werk. Zum Ersten die in Kindheit und Jugend zurückreichenden Anklänge an das Judentum, insbesondere an das Ostjudentum und den Chassidismus (*Blinder Sommer*, 1965) und die als Angehörige des jüdischen Volkes erlittenen Nazigräuel. Staunend und verwundert beschrieb sie das Überleben (36 *Gerechte*, 1967). Wie sehr sie diese Erlebnisse auch noch im Alter bedrängten, zeigen viele Gedichte noch in den Bänden des Spätwerks, die in den Jahren 1981 bis 1987 erschienen. Zum Zweiten findet die lebenslange Beschäftigung mit der Philosophie (Spinoza, Constantin Brunner) ihren Niederschlag. Besonders Brunner (1862–1937) mit seiner Weiterentwicklung des spinozistischen Pantheismus beeinflusste ihre Gedichte nachhaltig. 100 Gedichte sind durch die Brunner'sche Lehre geprägt, bis hin zum direkten Zitat. Zum Dritten hatte Rose Ausländer eine feste Beziehung zur Landschaft und zur Stadt. Ihre Aufenthalte und ihre Reisen sind Themen vieler Gedichte. Alle geographischen Lebensstationen lassen sich in ihren Texten finden, und es wäre möglich, einen chronologischen, geographischen Ablauf ihres Lebens aus ihren Gedichten zusammenzustellen. Zum Vierten schilderte sie ihre Beziehung zu Menschen: zum Geliebten, zur Mutter, zum Du. Liebe und Hoffnung prägen diese Texte; sie sind das Angebot, dem realen Leben die dichterische Erlebenskraft entgegenzuhalten und das Leben zu bestehen: »Zum Menschen / bekenne ich mich / mit allen Worten / die mich erschaffen.«

■ Lit.: G. Köhl: Die Bedeutung der Sprache in der Lyrik R.A.s, 1993. ■ H. Vogel/M. Gans: R.A. – Hilde Domin. Gedichtinterpretationen, 1998. ■ J. Kristensson: Identitätssuche in R.A.s Spätlyrik. Rezeptionsvarianten zur Post-Schoah-Lyrik, 2000. ■ *Lectures d'une Œuvre – Gedichte de R.A.*, Hg. J. Lajarrige/M.-H. Quéval, 2005. ■ M.A. Hainz: Entgöttertes Leid. Zur Lyrik R.A.s unter Berücksichtigung der Poetologien von Theodor W. Adorno, Peter Szondi und Jacques Derrida, 2006.

Helmut Braun

Wolfgang Bächler

- geb. 22. 3. 1925 Augsburg (Deutschland)
- gest. 24. 5. 2007 München (Deutschland)

Nach dem Abitur (1943) Arbeits- und Wehrdienst; 1944 schwere Verwundung; nach Kriegsende Studium der Germanistik, Romanistik, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft bis 1948; jüngstes Gründungsmitglied der Gruppe 47; 1956–1966 in Frankreich; gelegentliche Film- und Fernsehrollen; Mitarbeit in Verlagen und der Presse; Tätigkeit als Übersetzer.

- Lit.: M. Curtius: W.B., in: M.C.: Autorengespräche. Verwandlung der Wirklichkeit, 1991, 83–96. ■ U. Wittstock: Krieg, Traum, Sprache. W.B. wird 70, in: Neue Rundschau 106, 1995, 2, 175–177. ■ W. Große: W.B., in: Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur.

Das lyrische Werk

(dtsch.) – Im gleichen Jahr wie seine ersten beiden Gedichtbände *Tangenten im Traumkreis* und *Die Zisterne* (Gedichte der Jahre 1943–1949) erschien 1950 der Prosatext *Der nächtliche Gast*. Nach dieser romanhaft angelegten Ödipus-Variante von inzestuöser Homosexualität und Vatermord schrieb Bächler überwiegend Lyrik. Neben mehreren Gedichtbänden publizierte er seitdem auch Kurzprosa, darunter *Traumprotokolle*, die während einer Psychoanalyse entstanden und die er auf Anraten Martin / Walsers 1972 als *Nachtbuch* bzw. *Auskunftsbuch* veröffentlichte. Für Bächler, der seit Anfang der 1950er Jahre an wiederkehrenden, schweren Depressionen litt, wurde Schreiben zur Selbsttherapie. Auch sein Scheitern als Romancier begründete er mit wiederkehrenden Phasen psychischer Zerrüttung, die ihn jedes Mal zu völligem Neubeginn zwängen.

Bächlers Name ist eng mit der Gruppe 47 verbunden, deren jüngster Gast der damals 22-Jährige im September 1947 war. Zeittypisch und charakteristisch für den »bildschwelgerischen und zuweilen metaphernwütigen Bächler« (Karl / Krolow), in dessen Frühwerk traditionelle Liebes- und Naturlyrik vorherrscht, war die Klage einer keineswegs nur physisch verwundeten Generation: »Wir sind die Söhne gnadenloser Zeit. / Wir waren schon als Kind des Tods Gespielen. / Die Zauberwelt der Märcen war so weit, / der kalte Strom des Grauens war so breit, / auf dem gelenkt von unser Träume Hand / die schmalen Boote unserer Sehnsucht trieben [...].«

Der »Träume Hand« ist fortan Bächlers zentrales Thema geblieben – von *Tangenten im Traumkreis* bis hin zu der Fortschreibung seiner *Traumprotokolle*. 1950 wählte Bächler als Motto für seinen zweiten Gedichtband *Die Zisterne* bezeichnenderweise unter anderem / Hölderlins Sentenz aus *Hyperion* »Oh, ein Gott

ist der Mensch, wenn er träumt, ein Bettler, wenn er nachdenkt [...]«. Dies war weniger ein Bekenntnis zum Irrationalismus als vielmehr ein weiteres Zeugnis für Bächlers melancholische Hoffnung, jenseits der Zerstörungen und psychischen Verwundungen, die die Nachkriegszeit prägten, lasse sich die Kraft zu einem neuen Anfang finden. Obgleich Bächlers erste Lyrikbände die Anerkennung vor allem von Gottfried / Benn fanden, kennzeichnete sie der Autor selbst im Rückblick als »zu konventionell, zu romantisch, zu glatt klingend«. Die Einflüsse / Georges und / Rilkes sind unverkennbar; daneben steht das existenzialistische Lebensgefühl der 1950er Jahre.

Das einsame und von verschiedener Seite bedrohte Individuum erscheint auch in Bächlers *Lichtwechsel*, 1955/1960 (Gedichte der Jahre 1949–1955): »Nach abgrundtiefem Drogenschlaf erwacht / rief ich nach dir und tastete ins Leere. / Metallisch kalt umspannt mich nur die Nacht, / spür ich nur ihre und die eigene Schwere.« In den folgenden Lyriksammlungen *Türklingel*, 1962 (Gedichte der Zeit zwischen 1955 und 1957), und *Türen aus Rauch*, 1963 (Gedichte der Jahre 1956–1962), treten zu Landschaftsgedichten und Impressionen aus Frankreich, wo diese Bände entstanden, erstmals auch Gedichte über die Arbeitswelt des Menschen. Der Außenseiter, ein »Fremder mit leichtem Gepäck«, tritt den Lesern in »Bürger«, einem wortspielerischem Spottgedicht, entgegen. Wie schon in der als »Balladen, Berichte, Romanzen« bezeichneten Lyrik aus *Türklingel*, dem sicherlich hoffnungsvollsten und provokantesten Buch Bächlers, so finden sich auch in den Gedichten von *Türen aus Rauch* Verse gegen die Monotonie saturierter, umfassend abgesicherter Existenz.

Als Bächler nach langem Schweigen, das er lediglich mit seinen *Traumprotokollen* brach, 1976 unter dem Titel *Ausbrechen* eine um 50 neue Gedichte ergänzte Auswahl aus 30 Jahren vorlegte, schloss diese Retrospektive mit der nachgelieferten Begründung seines Schweigens: »Ausbrechen / aus den Wortzäunen, / den Satzketten, / den Punktsystemen, / den Einklammerungen, / den Rahmen der Selbstbespiegelungen, / den Beistrichen, den Gedankenstrichen, / – um die ausweichenden, aufweichenden Gedankenlosigkeiten gesetzt – / Ausbrechen / in die Freiheit des Schweigens.«

Mit *Nachtleben* (1982) entschied Bächler sich ein weiteres Mal dafür, eine Auswahl neuer Gedichte zu publizieren. Doch das darin Mitgeteilte waren überkommene Sentenzen, Prosa, meist zu willkürlichen Sentenzen umbrochen. Die einstige Angst und Aggression des Dichters war zur Pose des leidenden, armen Poeten erstarrt: »Ich habe nie etwas besessen. / Doch alles ist in mich eingedrungen.« Die weiteren Veröffentlichungen der folgenden Jahre stellen im Wesentlichen alte Texte Bächlers neu zusammen und setzen die bisherige Rich-

tung fort. Neue Impulse und Themen in seiner Lyrik sind kaum zu erkennen.

Die Kritik tat sich seit den 1980er Jahren dementsprechend schwer mit diesem Autor, der sein Leiden an sich und der Zeit offen eingestand, sich aller spektakulären Gesten dabei aber ebenso enthielt wie modischer Anbiederung; er hat, wie H. Bender feststellte, sich »den Strömungen, die andere Lyriker mitzogen, nicht ausgesetzt. Er hat seine Sprache, Form und Metaphorik kaum variiert und sich aller »Beweglichkeit«, wie Karl Krolow sie gern postuliert, enthalten. Bächler vertritt die Ruhe der Beharrlichkeit.«

■ Ausg.: Gesammelte Gedichte, Hg. K. Bächler/J. Hosemann, 2012.

■ Lit.: P.K. Kurz: Ein schwäbisch-bayrischer Franzos unter den Lyrikern. W.B. »Die Erde bebte noch. Frühe Gedichte«. »Nachtleben«, in: P.K.K.: Zwischen Widerstand und Wohlstand. Zur Literatur der frühen 80er Jahre, 1986, 164–167.

Michael Bauer / Sabine Doering

Ingeborg Bachmann

- geb. 25. 6. 1926 Klagenfurt (Österreich)
- gest. 17. 10. 1973 Rom (Italien)

1945–1949 Studium der Philosophie, Psychologie und Germanistik in Innsbruck, Graz und Wien, 1950 Promotion über Heidegger; 1952/53 Arbeit für amerikanischen Rundfunk-Sender in Wien; freie Schriftstellerin, 1953 literarischer Durchbruch; 1953–1963 wechselnde Wohnsitze in München, Zürich und Rom; 1959/60 erste Gastdozentin der Frankfurter Poetik-Vorlesungen; 1963–1973 in Berlin und Rom Arbeit am *Todesarten*-Projekt; Lyrikerin, Erzählerin, Essayistin, Hörspielautorin, Librettistin.

■ Ausg.: Werke, 4 Bde, Hg. C. Koschel/I. v. Weidenbaum/C. Münster, 1978. ■ »Todesarten«-Projekt. Kritische Ausgabe, 4 Bde, Hg. M. Albrecht/D. Götsche, 1995. ■ Kritische Schriften, Hg. M. Albrecht/D. Götsche, 2005.

■ Lit.: K. Bartsch: I.B., 1997. ■ H. Höller: I.B., 1999. ■ S. Weigel: I.B. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, 1999. ■ B.-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Hg. M. Albrecht/D. Götsche, 2002. ■ Topographien einer Künstlerpersönlichkeit. Neue Annäherungen an das Werk I.B.s, Hg. B. Agnese/R. Pichl, 2009.

Malina / Das Todesarten-Projekt

(dtsch.) – In Interviews präsentierte Bachmann ihren 1971 erschienenen ersten Roman *Malina* als »Ouvr-türe« zu einem Erzählzyklus, der als »eine einzige große Studie aller möglichen Todesarten« zugleich

»das Bild der letzten 20 Jahre geben könnte, immer mit dem Schauplatz Wien und Österreich«. Als thematischen Schwerpunkt des *Todesarten-Projekts*, das seit 1962/63 im Mittelpunkt ihrer literarischen Arbeit stand, bezeichnete die Autorin in Vorreden zu dem Romanfragment *Das Buch Franza* (1966, in Anlehnung an J.A. Barbey d'Aureville) die verborgenen, »sublimen Verbrechen« im Alltag der modernen Gesellschaft. Vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus und der beginnenden Aufarbeitung dieser Vergangenheit in den 1960er Jahren zielen die *Todesarten*-Texte auf eine kritische literarische Geschichtsschreibung der Nachkriegsgesellschaft und insbesondere des Geschlechterverhältnisses, indem sie aus der Perspektive traumatisierender Gewalterfahrungen die »Geschichte im Ich« thematisieren. Durch den Erstdruck einer Auswahl von nachgelassenen *Todesarten*-Entwürfen rückte die Ausgabe der *Werke* (1978) die *Todesarten* in den Mittelpunkt der Werkrezeption, aber erst die kritische Ausgabe des Projekts (1995) erschloss den *Todesarten*-Nachlass in vollständiger und zuverlässiger Form.

Die Erweiterung zu einem Zyklus thematisch-motivisch sowie durch ihr Figurennetz miteinander verknüpfter Prosatexte war noch nicht absehbar, als Bachmann 1962 mit der Arbeit an ihrem ersten *Todesarten*-Roman begann, einem stilistisch noch disparaten poly-perspektivischen Zeitroman über die österreichische Nachkriegsgesellschaft. Im Laufe der Arbeit verschob sich der Schwerpunkt von dem männlichen Protagonisten Eugen und der Kritik mangelnden österreichischen Geschichtsbewusstseins zu den weiblichen Figuren Fanny und Karin und ihrem Leiden an der verborgenen Gewalt patriarchalischer Gesellschaftsstrukturen.

1965 gab Bachmann diesen Roman auf und verarbeitete seine Figuren und Motive neu. Die Erzählung *Requiem für Fanny Goldmann* konzentriert sich auf die »Ausschlachtung« der österreichischen Nachkriegsschauspielerinnen Fanny Goldmann durch ihren jüngsten Liebhaber, den skrupellosen Nachwuchsautor Toni Marek, und thematisiert darin zugleich (selbstreflexiv) die »Verbrechen« der Literatur. Parallel entstand 1965/66 das sehr weit vorangetriebene und schließlich zu späterer Wiederaufnahme zurückgestellte Romanfragment *Das Buch Franza* (Veröffentlichung 1979 unter dem Titel *Der Fall Franza*), in das auch Motive aus Bachmanns *Wüstenbuch*-Entwürfen, der ersten literarischen Verarbeitung ihrer Ägypten-Reise (1964), eingingen. Im Mittelpunkt des *Buchs Franza* steht die »Todesart« der Österreicherin Franziska Ranner, die sich durch die »Heimkehr nach Galicien« und die gemeinsam mit ihrem Bruder unternommene Reise nach Ägypten (»Die ägyptische Finsternis«) vergeblich von ihrer »Jordanischen Zeit«, der tödlichen Erniedrigung durch ihren Ehemann Leo Jordan zu befreien sucht,

einem Psychiater, dessen Forschungen an die medizinischen Verbrechen des Nationalsozialismus anschließen. Dieses Romanfragment, dessen kritischer Exotismus eine scharfe Auseinandersetzung mit westlichem Denken und österreichischer Nachkriegskultur ermöglicht, überblendet verschiedene Figurationen der Gewalt vom Nationalsozialismus über den (Neo-)Kolonialismus bis zum Geschlechterverhältnis in einer patriarchalischen Gesellschaft. Es spielte daher sowohl in der feministischen Neuentdeckung der Autorin in den 1980er Jahren als auch in der Erarbeitung einer postkolonialen Bachmann-Lektüre eine wichtige Rolle.

Gleichzeitig erfolgte 1966 der Übergang von dem Plan eines einzelnen *Todesarten*-Romans zu dem eines *Todesarten*-Zyklus, über dessen genaue Gestalt sich die Autorin zunehmend vorsichtiger äußerte. Nach der Zurückstellung des *Buchs Franza* (Ende 1966) rückten zwei neue Romanvorhaben ins Zentrum: die »Ouvertüre« *Malina*, mit der Bachmann auch einen männlichen Erzähler für die weiteren Teile ihres Zyklus gewinnen wollte, sowie der *Goldmann/Rottwitz-Roman*, der in einer Rahmenhandlung um Malina und einen jungen österreichischen Schriftsteller auf der Frankfurter Buchmesse die »Todesarten« der österreichischen Schauspielerin Fanny Goldmann und der deutschen Journalistin Eka Kottwitz (später: Aga Rottwitz) nebeneinander stellt. Während der *Goldmann/Rottwitz-Roman* wiederum an die Tradition des polyzentrischen Zeitromans anknüpft und die Welt der Literatur als kritischen Spiegel gesellschaftlicher (Fehl-)Entwicklungen seit dem Nationalsozialismus darstellt, entwickelt Bachmann in *Malina* ein völlig neues, komplexes und selbstreflexives Erzählverfahren, das mit traditionellen epischen Konventionen bricht, um die »Geschichte im Ich« zur Anschauung zu bringen. Parallel zu *Malina* entstanden in den späten 1960er Jahren die *Simultan*-Erzählungen, die dem geplanten *Todesarten*-Zyklus kontrapunktisch gegenübergestellt sowie durch ihr Figurennetz verbunden sind, und weitere unvollendete Erzählungen wie *Gier*, eine Studie zur patriarchalischen Gewalt in der österreichischen Oberschicht und Provinz, deren geplante Veröffentlichung im Anschluss an *Simultan* nicht mehr zustande kam.

Als die »Ouvertüre« des geplanten *Todesarten*-Zyklus ist der Roman *Malina* seit seiner Veröffentlichung zunehmend ins Zentrum der Werkrezeption gerückt. Dies hatte anfangs nicht zuletzt mit seiner Dimension als »geistige, imaginäre Autobiographie« zu tun, deren Motive – bis hin zum Tod des weiblichen Ichs – vielfältig auf das Leben der Autorin zurückbezogen wurden. Erst die wissenschaftliche Rezeption hat für das komplexe symbolische Universum des Romans differenzierte Lektüren entwickelt.

Anders als in den älteren *Todesarten*-Texten verzichtete Bachmann in *Malina* weitgehend auf eine

traditionelle epische Handlung zugunsten einer komplexen »Komposition«, die alles Geschehen auf die »Gedankenbühne« des weiblichen Ich hebt. Markiert schon die Exposition nach dem Vorbild des Dramas die Figuren, den Schauplatz (Wien) und die Zeit des Romans (»heute«) als einen symbolischen Raum, so verwischt die Ausdifferenzierung der Ich-Figur in einen weiblich-männlichen Doppelgänger (das weibliche Ich und sein männliches Alter ego Malina) grundsätzlich die Grenze zwischen fiktiver Realität und Imagination. Die Aufzeichnungen in der Folge der Kapitel – »Glücklich mit Ivan«, »Der dritte Mann« (in Anlehnung an den bekannten Film von Carol Reed, 1949), »Von letzten Dingen« – skizzieren zwar das Entstehen und Ende einer Liebesgeschichte zwischen dem weiblichen Ich und Ivan, der Verkörperung sozialer Normalität, dieser verspätete Versuch einer Wiedergewinnung der Utopie vom »ganzen Leben« im ekstatischen Glück der Liebe scheitert jedoch. Das Ich sieht sich auf seine traumatischen Erfahrungen zurückgeworfen, deren Umkreisung und Aufarbeitung in den Alpträumen des zweiten Kapitels und in den Dialogen mit Malina im dritten Kapitel ins Zentrum rückt. Während die Traumbilder des zweiten Kapitels historische und patriarchalische Gewalterfahrungen anführen, stellen die Dialoge des dritten die Lebensgeschichte des Ich in den Kontext der Entwicklung Österreichs in der Nachkriegszeit.

Zugleich führt das Ringen um die Erzählbarkeit seiner »verschwiegenen Erinnerung« das weibliche Ich zunehmend in Konflikt mit seinem männlichen Alter ego, dem Militärhistoriker Malina und Erben der »Geschichten« des Ich, dessen Wandel vom fürsorglichen Partner zum gewaltsamen Konkurrenten schließlich den als »Mord« bezeichneten Untergang des Ich, sein rätselhaftes Verschwinden in der Wand, mitbegründet. So stehen die Doppelgänger Ich und Malina im Rahmen eines traditionellen Geschlechtergegensatzes (männlich versus weiblich, Rationalität versus Irrationalität) grundsätzlich für gegensätzliche und doch komplementäre Entwürfe des Denkens, Lebens und Schreibens, die der Roman in einer differenziellen Dialektik auseinander entwickelt und aufeinander bezieht.

Bachmanns Begriff der »Komposition« verweist auf die Vorbildfunktion der Musik für das innovative Erzählverfahren des *Malina*-Romans, zu dem wesentlich seine extensive Intertextualität gehört. In vielfältigen Zitaten und Anspielungen wird das Drama des Ich mit Texten und Kontexten aus Literatur (∕ Hölderlin, Flaubert, Rimbaud, ∕ Hofmannsthal, ∕ Celan und viele andere mehr), Philosophie (Leibniz, Kant, Nietzsche, Heidegger u. a.), Film (Verfilmungen von Tolstoj's Roman *Krieg und Frieden* durch King Vidor, 1955, und von Jacques Offenbachs Oper *Hoffmanns Erzählungen* durch Michael Powell/Emeric Pressburger, 1951, u. a.) und Mu-

sik (Mozart, / Wagners *Tristan und Isolde*, italienische Oper u. a.) verknüpft. Insbesondere die Notenzitate aus Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* sowie die musikalischen Vortragsbezeichnungen, die im Dialog von Ich und Malina im letzten Teil des Romans die weibliche Stimme interpretieren, beziehen die literarische Inszenierung seiner »Todesart« auf Bachmanns Überlegungen zur überlegenen Ausdruckskraft der Musik und vor allem der menschlichen Stimme.

■ Lit.: S. Weigel: Die »Todesarten«, in: S. W.: I. B. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses, 1999, 509–558. ■ C. Kanz: Angst und Geschlechterdifferenzen. I. B.s »Todesarten«-Projekt in Kontexten der Gegenwartsliteratur, 1999. ■ D. Hildesheim: I. B. Todesbilder. Todessehnsucht und Sprachverlust in »Malina« und »Antigone«, 2000. ■ E. Schlinsox: Berliner Zufälle. I. B.s »Todesarten«-Projekt, 2005. ■ H. Hendrix: I. B.s »Todesarten«-Zyklus. Eine Abrechnung mit der Zeit, 2005.

Dirk Götttsche

Hugo Ball

- geb. 22. 2. 1886 Pirmasens (Deutschland)
- gest. 14. 9. 1927 Sant'Abbondio/Tessin (Schweiz)

1906–1907 Studium der Philosophie in München, Heidelberg und Basel; 1910 Besuch des Max-Reinhard-Seminars in Berlin; 1911–1914 Dramaturg an verschiedenen Theatern; 1915 Emigration in die Schweiz; 1916 Gründung des Cabaret Voltaire in Zürich zusammen mit Hans / Arp, Tristan Tzara und Marcel Janco, Präsentation dadaistischer Laut- und Simultangedichte; 1917–1920 Mitarbeiter und Verlagsleiter der *Freien Zeitung* in Bern; 1920 Heirat mit Emmy Hennings und Konversion zum Katholizismus.

■ Ausg.: Sämtliche Werke und Briefe, Hg. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung zu Darmstadt, 2003 ff. ■ Zinnoberzack, Zeter und Mordio. Alle Dada-Texte, Hg. E. Faul, 2011.

■ Lit.: H. B. (1886–1986). Leben und Werk, Hg. E. Teubner, 1986 [Ausstellungs-Katalog]. ■ E. Teubner: H. B. Eine Bibliographie, 1992. ■ C. Schmidt: Die Apokalypse des Subjekts. Ästhetische Subjektivität und politische Theologie bei H. B., 2003. ■ Hugo Ball Almanach. Neue Folge, 2010 ff. ■ H. B. Der magische Bischof der Moderne, Hg. M. Braun, 2011. ■ W.-M. Stock: Denkmursturz H. B., 2012 [Biographie].

Das lyrische Werk

(dtsch.) – Die Lyrik Hugo Balls ist hauptsächlich im Kontext des Dadaismus, dessen Miterfinder er ist, wahrgenommen worden, und hier ist sie literaturgeschichtlich am bedeutungsvollsten geworden. Im von Ball und Emmy Hennings gegründeten Cabaret Voltaire in Zürich trafen sich 1916 Emigrantinnen und Emigranten

aus mehreren europäischen Ländern. Auf der Bühne trugen u. a. Ball, Hans / Arp, Emmy Hennings, Richard Huelsenbeck, Marcel Janco, Walter / Serner und Tristan Tzara ihre Texte vor und fanden dabei neue Formen literarischen Ausdrucks, welche die konventionellen Gattungsgrenzen und Sprachmuster hinter sich ließen.

Die Lautgedichte, die Ball 1916 im Cabaret Voltaire vorgetragen hat, sind auch für die deutschsprachige Nachkriegsliteratur inspirierend gewesen. Das lyrische Werk Balls umfasst aber auch andere (vom Umfang her sogar hauptsächlich) andere lyrische Formen. Ball veröffentlichte seine ersten noch spätromantischen und von der Lektüre / Eichendorffs geprägten Gedichte 1905 in einer regionalen Zeitschrift. In den Jahren 1913/14 ist er Beiträger von Franz Pfemferts expressionistischer Zeitschrift *Die Aktion*. Seine Gedichte stehen nun den lyrischen Formen des Expressionismus nahe, in denen – wie in Jakob van / Hoddis' berühmtem Gedicht »Weltende« – groteske Züge zu finden sind. Auch in Balls dadaistischer Lyrik sind diese Tendenzen erkennbar, dazu treten Lautgedichte. Nach der Abkehr vom Dadaismus 1917 und in den 1920er Jahren ist Balls Lyrik durch religiöse Motive geprägt. In ihr beklagt Ball einerseits melancholisch die nicht erreichbare Erlösung, andererseits nimmt er traditionelle Inhalte und Formen religiöser Lyrik auf wie Mariengedichte und das Gebet.

Die in der *Aktion* veröffentlichten Gedichte Balls sind insofern interessant, als sie die Nähe von expressionistischen und dadaistischen Tendenzen in der Lyrik zeigen. Neben der Neigung zur Parataxe und elliptischen Sätzen ist die Bildlichkeit besonders auffällig, die durch Personifikationen und ungewöhnliche Farbadjektive geprägt ist. Ganz ähnliche Verse sind in Balls dadaistischer Produktion zu finden, so zum Beispiel »Koko der grüne Gott klatscht laut im Publikum«, ein Vers aus dem Gedichtzyklus *Cabaret Voltaire* von 1916. Genauso nehmen Balls »Sieben schizophrene Sonette« (1916) das Motiv des Irrsinns auf, das schon im Expressionismus eine wichtige Rolle spielte.

Als Reaktion auf den Krieg verfasste Ball das Gedicht »Totentanz 1916«, das nach der Melodie von »So leben wir« gesungen werden konnte und ein Zeugnis der pazifistischen Überzeugung Balls war, die er nach einer Reise an die Front gewonnen hatte. Aber auch die Gedichte, die keine semantischen Zusammenhänge mehr entstehen lassen, und die Lautgedichte sind angesichts des Ersten Weltkriegs lesbar als »Buffonade und eine Totenmesse« zugleich, wie Ball die Aufführungen im Cabaret Voltaire nachträglich in seiner Autobiographie *Die Flucht aus der Zeit* (1927) beschrieb.

Die ebenfalls 1916 für das Cabaret Voltaire entstandenen Lautgedichte sind sicher die literaturgeschichtlich folgenreichste poetische Innovation Balls. Einerseits lösen sich in ihnen für den Hörer oder Leser erkenn-

bare Worte in Klänge auf – die Wortgrenzen sind in der schriftlichen Form zwar sichtbar, im Vortrag wären sie aber nicht eindeutig zu identifizieren. Balls Lautgedichte sind im Entstehungskontext des Cabaret Voltaire vor allem Gedichte, die auf der Bühne vorgetragen werden, nur »Karawane« wurde bereits 1920 im von Richard Huelsenbeck herausgegebenen *Dada-Almanach* veröffentlicht. »Ich will keine Worte, die andere erfunden haben [...]. Ich will meinen eigenen Unfug, und Vokale und Konsonanten dazu, die ihm entsprechen«, postuliert Ball im Eröffnungs-Manifest des 1. Dada-Abends. Die Zerstörung des konventionellen Wortmaterials führt einerseits zu dem, was Ball »primitiv« nennt: An die Stelle einer grammatisch strukturierten und syntaktisch hierarchisierten sprachlichen Äußerung treten Laute, die bestenfalls assoziativ erschlossen werden können. Ball trägt diese in einem Kostüm vor und fällt – wie er zumindest im Nachhinein behauptet – in einen priesterlichen Singsang. Für die Rezipienten wird Sprache hier so verfremdet, dass sie nur noch das klangliche Material wahrnehmen, auch ein Titel wie »Karawane« wird durch die Art der Darbietung mehrdeutig. Balls Lautdichtung versucht, die klangliche Ebene der Sprache aus den Fesseln der Semantik zu lösen. Ball weist nicht ohne Grund auf die futuristische Programmatik hin: Als »Parole in libert  «, Worte in Freiheit, sieht er seine Klangworte an.

- Ausg.: *Gesammelte Gedichte*, Hg. A. Schütt-Hennings, 1963. ■ *Die nicht gesammelten Gedichte*, Hg. F.L. Pelgen, 1996.
- Lit.: H. Henzler: *Literatur an der Grenze zum Spiel. Eine Untersuchung zu Robert Walser, H.B. und Kurt Schwitters*, 1992. ■ H. Korte: *Die Dadaisten*, 1994. ■ H.B. Schlichting: *Anarchie und Ritual. H.B.s Dadaismus*, in: *Dionysos DADA Areopagita*. H.B.s Kritik der Moderne, Hg. B. Wacker, 1996, 41–68.

Sabine Kyora

Ernst Barlach

- geb. 2.1.1870 Wedel/Holstein (Deutschland)
- gest. 24.10.1938 Rostock (Deutschland)

1888–1896 Studium an der Hamburger Kunstgewerbeschule, der Dresdener Kunstakademie und der Pariser Académie Julien; ab 1896 Arbeit als freier Künstler, ab 1912/13 auch als Schriftsteller (Drama, Prosa), u. a. in Friedrichsroda, Berlin und Wedel/Holstein, ab 1910 in Güstrow/Mecklenburg; in den 1920er Jahren Anfertigung großer öffentlicher Mahnmale; ab 1933 Diffamierung und Verfemung durch die Nationalsozialisten (Bücherverbrennung; Aufführungs- und Ausstellungsverbot; Entfernung seiner Werke als »entartet«).

- Ausg.: *Das dichterische Werk*, 3 Bde, Hg. F. Dro  /K. Lazarewicz, 1956–1959. ■ *Die Briefe*, 2 Bde, Hg. F. Dro  , 1968–1969. ■

Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Das literarische Werk, 9 Bde, Hg. U. Bubrowski, 1998–2002 [erschieden Bde 1–3: Dramen I–III; danach eingestellt].

- Lit.: E.B. *Werk und Wirkung. Berichte, Gespräche, Erinnerungen*, Hg. E. Jansen, 1988. ■ W. Beutin: *B. oder Der Zugang zum Unbewussten. Eine kritische Studie*, 1994. ■ I. Kleberger: *E.B. Eine Biographie*, 1998. ■ C. Krahrmer: *E.B. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, 2004.

Das dramatische Werk

(dtsch.) – Die acht Dramen Barlachs, die sämtlich in seiner Güstrower Zeit zwischen 1907 und 1937 entstanden, gelten als sein literarisches Hauptwerk. Literaturgeschichtlich keiner Strömung unmittelbar zuzuordnen, stellen sie eine besondere Form des modernen Avantgardismus dar. Mit dem deutschen Expressionismus verbinden sie die oft archetypische Figurengestaltung sowie eine visionäre und symbolische Formgebung, die Einflüsse des skandinavischen Symbolismus erkennen lässt. Doch mit ihrer wortsch  pferisch-abstrakten Sprache und ihren surrealen und grotesken Elementen entziehen sich diese eigenständigen Dramen jeder eindeutigen Festlegung.

Barlachs übergreifendes Thema ist die Suche nach einem sinnerfüllten Leben in geistiger Transzendierung erdgebundener Leiblichkeit. Mit »Erde und Leib« vs. »Geist und Seele« stehen sich in Barlachs dualistischem Weltbild zugleich Welt und Gottheit gegenüber und zeichnen damit auch den Weg vor, den die Protagonisten im Einzelnen zu gehen haben: Ihr Leiden in und an der Welt und einer ver  nderungsbed  rftigen Gesellschaft lässt sie eine innere, auf Gott gerichtete Entwicklung durchlaufen. Dieses »Werden«, ein Schlüsselbegriff in Barlachs Dramen (vgl. Bradke), realisiert sich innerhalb eines ambivalenten Kampfes von Gut und Böse, in dem jede einseitige Grenzziehung infrage gestellt wird; Gut und Böse entstammen bei Barlach nicht selten demselben Keim.

Im Kampf zwischen den beiden Sphären Himmel und Erde werden in den frühen Stücken Sohnesfiguren gezeigt, die sich als Gottsucher mit der Hoffnung auf Erlösung dem Vater bzw. »Herrn« zuwenden: In Barlachs erstem Drama, *Der tote Tag* (1912; UA Leipzig, 22.11.1919), steht der SOHN zwischen Vater Himmel und Mutter Erde, zwischen geistigem und leiblichem Prinzip. Der »tote Tag« ist ein dunkel bleibender Tag ohne Gott; von dem nach dem finalen Selbstmord von MUTTER und SOHN nur die Bilanz des Gnoms Steissbart übrigbleibt: »Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.«

Der Konflikt wird funktionalisiert zum Muster für den Kampf des Menschen mit sich selbst, den Barlachs zweites Drama, *Der arme Vetter* (1918; UA Hamburg,

20.3.1921 und Berlin, 1.4.1921), radikalisiert: Der von der ›guten‹ Gesellschaft geächtete und von Selbstekel erfüllte »arme Vetter« Hans Iver glaubt, in der Aufhebung seiner realen Existenz die körperlose Geistigkeit und ein besseres, humanes Leben zu finden. Zwar wird sein Selbstmordversuch in der einsamen Heidegegend der Oberelbe durch Gäste eines nahen Rasthauses zunächst verhindert, doch stirbt er schließlich an seiner schweren Verwundung. In der höhnisch zugespitzten Spekulation der bunt zusammengewürfelten Figurengruppe über die Motive zu Ivers unerklärlicher Tat wandelt sich das reale Bühnengeschehen zum Gleichnis: Dem in deutlicher Anlehnung an Jesus konzipierten Iver folgt Fräulein Isenbarn nach, »vom toten Leben in den höheren Tod hinauf«, wenn sie sich am Ende gegen ihren Verlobten Siebenmark und für den toten Iver entscheidet: »Sie läßt sich in Siebenmark begraben, um in Iver aufzustehen«. Von ihr bleibt später einzig eine Botschaft zurück, wie ein epilogischer Schlussteil berichtet. Als »Magd eines hohen Herrn« verkündet sie aus der Ferne: »ich bin es nicht mehr«. Den Zurückgebliebenen verschränkt sich in diesen Zeilen Selbst- und Welterkenntnis: »Der hohe Herr war ihr eigener hoher Sinn – und dem dient sie als Nonne – ja, ihr Kloster ist die Welt, ihr Leben – als Gleichnis.« Damit hat sie sich selbst vom ›uneigentlichen‹ zum wahrhaften Menschsein erlöst.

Mit *Die echten Sedemunds* (1920; UA Hamburg, 23.3.1921) präsentiert Barlach die Welt in sieben »Bildern« als turbulentes Jahrmarktstreiben. Opfer einer Jagd auf alles der scheinheilig-spießigen Gesellschaft Unbequeme und Unangepasste ist die Kindergeneration. Doch anders als der SOHN und als Hans Iver nimmt sich der junge Sedemund nicht das Leben, sondern geht am Ende freiwillig in die Psychiatrie. Damit setzt er den Willen der »echten Sedemunds« in die Tat um. Die Erkenntnis, zu welcher der alte Sedemund auf dem Höhepunkt der Turbulenzen und der Verwirrung auf dem Jahrmarkt gelangt war, ist damit resignativ zurückgenommen, und doch bleibt sie als Gegenbild einer zweifachen Möglichkeit jedes Selbst bestehen: Erschienen »die Dinge so gleich ihrem Gegenteil« und auch Herr Sedemund nur als »der Kofferträger seines Selbst«, so bleibt die Realisierung einer ›echten‹ Form des Selbst am Ende unerreichbar. Die anfängliche Haltung des Anstaltsinsassen Grude erweist sich somit rückwirkend als höhere Wahrheit: »Jeder ist ein Doppelgänger und ist nicht bei sich und mit sich allein«.

Die Anverwandlung des Göttlichen und die Wandlung zum wahrhaften Menschen ist das Thema in *Der Findling* (1922; UA Königsberg, 21.4.1928), einem grotesken Mysterienspiel, das, anders als die vorhergehenden Dramen, keine Sohnesfigur, sondern eine Zeitenwende in den Mittelpunkt stellt. Nach der symbolischen Verspeisung des »roten Kaisers« durch das Volk wird

der Heiland der Welt in einem Kind erkannt; eine neue Zeit beginnt.

Die Sündflut (1924; UA Stuttgart, 7.9.1924) fokussiert den Kampf des Menschen mit Gott als urzeitlichen Kampf Calans und Noahs um das richtige Gottesbild. Beide Figuren werden zwangsläufig schuldig: der nihilistische Calan, der den biblischen Gott herausfordert und gegen dessen Gebote verstößt, ebenso wie der in kindlicher Naivität an einen Vatergott glaubende Noah, der in schuldhafter Passivität verharrt, als Calan einem Hirten beide Hände abschlagen lässt. Doch im Angesicht der Flutkatastrophe erfährt der zugrunde gehende Calan Gottes wesenlose Größe, die umfassender ist als Noahs patriarchalische Vatergestalt. Erblindet sieht Calan »den andern Gott«: »nur Glut ist Gott, ein glimmendes Fünkchen, und alles entstürzt ihm, und alles kehrt in den Abgrund seiner Glut zurück. Er schafft und wird vom Geschaffenen neugeschaffen«. In der mystischen Offenbarung Gottes wird Calan erlöst; er erkennt das wandelbare Prinzip des ewig Werdenden: »auch an mir wächst Gott und wandelt sich weiter mit mir zu Neuem – [...] schon sinke ich ihm zu – Er ist ich geworden und ich Er – Er mit meiner Niedrigkeit, ich mit seiner Herrlichkeit – ein einziges Eins«.

Wie in *Die Sündflut*, so steht auch in *Der blaue Boll* (1926; UA Stuttgart, 13.10.1926) nicht mehr die Kinder-, sondern die Vatergeneration im Mittelpunkt. Das Problem der Versöhnung des im Fleisch lebenden Menschen mit dem väterlich-geistigen Gott wird Gestalt in der Titelfigur, dem von berserkerhafter Kraft strotzenden Gutsbesitzer Boll, dessen Gesicht bei Erregung blau anschwillt. Boll ist ein Mensch des ›Werdens‹, der in sich gespalten ist zwischen »uneigentlichem« (triebhaftem) und »eigentlichem« (geistigem) Selbst, zwischen Grete Grüntals sinnlichen Reizen und Gott, der sich in ihm regt. Seine Wandlung zum besseren Selbst vollzieht sich durch »Leiden und Kämpfen«: »Boll will Boll umbringen« und muss sich anschließend selbst »neu gebären«.

Die Notwendigkeit der Leiderfahrung des Menschen thematisiert auch das letzte, nach der Erstfassung des Dramas *Der Graf von Ratzeburg* (1927) entstandene Stück *Die gute Zeit* (1929, UA Gera, 28.11.1929). »Das Leid ist es, das aufwächst in der bösen und gerät zur Herrlichkeit in der guten Zeit«, erkennt die – erstmals weibliche – Wegsucherin Celestine, die ›Himmliche‹. Als Erlöserfigur nimmt sie den stellvertretenden Kreuzod auf sich, um einen schuldig Verurteilten zu retten: »die Schuld ist gelöscht, die nur die Erde gegeben hat. Die schlechte Wirklichkeit wird vor der guten Wirklichkeit weichen«. Mit der hier beschworenen Erlösung im christlichen Glauben werden alle in Barlachs dramatischem Werk entfaltenen Symbole noch einmal zusammengefasst; doch werden sie zugleich in satirischer Verkehrung dargeboten, die den Schauplatz, ein süd-

liches Inselparadies der Sinnenfreude, als gesellschaftlichen Gegenort modelliert. Von der »Absoluten Versicherung gegen seelische und körperliche Beschwerden« geschaffen, dient das Paradies zwar der »Heilung sowie Heiligung«, doch wird Erlösung nur den Reichen gewährt. So verweist Celestines Kreuzestod nicht zuletzt gesellschaftskritisch auf die Verantwortungslosigkeit einer Gesellschaft, die mit Geld jede »Sühnehandlung« kaufen kann, ohne sich innerlich zu wandeln. Der blasphemischen Auffassung der »guten Zeit« (»Leben als absoluter Klubsessel«) steht Celestines finale Erkenntnis gegenüber: »Ich kann der sein, der sich das Gute schafft. Ich muß nur gut sein.«

Die Erlösung des Menschen durch Güte und Nächstenliebe gestaltet Barlach noch einmal in seinem 1951 postum erschienenen *Der Graf von Ratzeburg* (entstanden 1927; überarbeitet und nahezu vollendet 1934/35 und 1937; Nachlassfassung 1951, Hg. F. Schult; UA Nürnberg, 25.11.1951). In der Zeit der Kreuzzüge muss sich der Protagonist Graf Heinrich als Wegsucher im Erdendasein bewähren, auf der Pilgerschaft zu Gott. Auch er opfert am Ende sein Leben, ebenso wie die Heidin Chansa sich als Märtyrerin für »Ungläubige« aufopfert. Der äußere Handlungsablauf hat lediglich Symbolwert; zum eigentlichen Schauplatz wird der Mensch im Aufbruch, der sich mit seinem anderen Ich und mit Gott auseinandersetzen muss. Am Ende ist es der Dienst am Mitmenschen, in dem sich – in den Worten des christlichen Asketen Hilarion – die Suche nach Sinn und Erlösung erfüllt: »wer recht dient, der ist gottrecht und gerecht. Nicht Gott zu dienen ist not, sondern nichts als zu dienen.«

Barlach selbst erkannte seine grundlegende Gestaltungsidee sowohl des plastischen wie des dramatischen Werks in der »Gottmenschlichkeit«, der »immer erneute[n] Festlegung der Situation des Menschen als Prozeß zwischen Himmel und Erde, eine Mischung von Verzweiflung und Getrostheit« (an Fritz Endres, 16.2.1924). Seine Dramen führen diese Gestaltungen Gottes im Abbild und Wandel seiner menschlichen Erscheinung vor, doch werden dabei weder greifbare Konflikte noch praktikable Lösungen geboten. In der Selbstüberwindung des Menschen zum aufopfernden Dasein für andere erweist sich das irdische Leben als Durchgangsphase: Die Erkenntnis persönlicher Schuld als Vorbedingung innerer Reinigung und äußerer Tat ermöglicht den Erlöserfiguren ein »Freiwerden: vom Leib. Aufbruch und Wandlung des Menschen auf dem Weg zu Gott folgen dabei, in mystischer Überformung der Bühnenhandlung durch Stoffe und Figuren aus geistlicher Literatur, weitgehend der Struktur des expressionistischen Stationendramas, die von den eigenwilligen, oft tragikomischen Stücken Barlachs jedoch immer wieder durchkreuzt wird: durch dramatische Genrewechsel

und surrealistische Tendenzen, durch Formen der Colloge, der Travestie und Parodie sowie durch blasphemische und obszöne Elemente. So zeigt sich das Groteske durchgehend als ein »immanentes Gestaltungsprinzip« (Pathe, 1990), das sich auch stilistisch im Rückgriff auf die plattdeutsche Umgangssprache Norddeutschlands verwirklicht, die der weitestgehend abstrakten Begrifflichkeit Barlachs oft humorvoll entgegensteht.

Barlach erlebte 54 Inszenierungen seiner Dramen; die meisten dieser expressionistisch gefärbten Inszenierungen hielt er selbst jedoch für verfehlt. In der Zeit seiner systematischen Verfemung durch die Nazis war die Aufführung des *Blauen Boll* 1934 für ihn noch »ein Lichtblick in trüber Zeit« (an Hugo Sieker, 30.3.1934), doch bereits im Folgejahr wurde die Aufführung von *Die echten Sedemunds* nach wenigen Vorstellungen verboten. Zwar setzte nach der NS-Diktatur mit Beginn der Nachkriegszeit keine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Barlachs Werk auf der Bühne ein, doch werden seine Dramen bis in die Gegenwart hinein aufgeführt. Ihre Aktualität rührt nicht zuletzt von der Radikalität ihrer unaufgelösten Widersprüche, mit denen einfache Scheinlösungen einer bloß postulierten Erneuerung des Menschen vermieden werden. Die Gestaltwerdung des Geistigen auf Erden bleibt so als Forderung der Barlach'schen Dramen gegenüber den einengenden Bindungen einer Gesellschaft bestehen, die ihr Heil in kapitalistischem Besitz- und Geltungsstreben und in der Ablehnung individueller Verantwortungsübernahme für andere sucht.

■ Lit.: G.von Bradke: Das Werden im Drama E.B.s, 1974. ■ M. Heukäufer: Sprache und Gesellschaft im dramatischen Werk E.B.s, 1985. ■ H.R.W. Pathe: Das Groteske in den Dramen E.B.s, 1990. ■ J.H. Richter: Die Konzeption des »Neuen Menschen« in E.B.s dramatischem Schaffen, 1992. ■ A. Sroka: Söhne und Väter. B.s Drama – B.s Dramen, in: B.-Studien, Hg. W. Beutin/T. Bütow, 1995, 49–84. ■ W. Beutin: Erbauungsliteratur oder Avantgardismus. Zur Funktion alttestamentarischer Motivik, mittelalterlicher Legende, Mystik und reformatorischer Theologie in den Dramen E.B.s, in: W.B.: Die Revolution tritt in die Literatur, 1999, 135–146. ■ K. Lazarowicz: Der werdende Gott. Zum Theodizee-Problem in B.s »Sündflut«, in: Forum Modernes Theater 16, 2001, 2, 169–186. Andreas Blödorn

Johannes R. Becher

- geb. 22. 5. 1891 München (Deutschland)
- gest. 11. 10. 1958 Berlin/Ost (Deutschland)

1911 Beginn eines Medizinstudiums in Berlin; 1919 Eintritt in die KPD; 1925 Vorsitzender der »Arbeitsgemeinschaft kommunistischer Schriftsteller« im Schutzverband deutscher Schriftsteller; 1927 Anklage wegen literarischen Hochverrats; 1933 Emigration in die So-

wjetunion; 1935–1945 Aufenthalt in Moskau; 1943 Gründungsmitglied des Nationalkomitees Freies Deutschland; 1945 Rückkehr nach Berlin, Gründung des ›Kulturbundes zur demokratischen Erneuerung Deutschlands‹ und des Aufbau-Verlags; 1949 Mitbegründer der Zeitschrift *Sinn und Form* (zusammen mit Paul Wiegler); Verfasser des Textes für die Nationalhymne der DDR; 1954–1958 erster Kulturminister der DDR.

■ Ausg.: Gesammelte Werke, 18 Bde, Hg. J.-R.-B.-Archiv der Akademie der Künste der DDR, 1966–1981.

■ Lit.: M. Rohrwasser: Der Weg nach oben. J.R.B. Politiken des Schreibens, 1980. ■ J.-F. Dwargs: Abgrund des Widerspruchs. Das Leben des J.R.B., 1998. ■ A. Behrens: J.R.B. Eine politische Biographie, 2003.

Das lyrische Werk

(dtsch.) – Der visionäre Glaube an eine bessere Zukunft und die Veränderbarkeit der Welt sowie eine Neigung zum großen Pathos bilden die auffallendsten Konstanten in der Lyrik Bechers – ungeachtet der unterschiedlichen Formen, derer er sich im Laufe von fast 50 Jahren bediente, und ungeachtet der Ideologien, in deren Dienst er seine Dichtung stellte.

1911 veröffentlichte Becher, gerade 20-jährig, sein erstes literarisches Werk im Separatdruck. Die Hymne »Der Ringende« war Heinrich von ʅ Kleist zugeeignet, dem er im Jahr zuvor durch einen Doppelsuizid nachzusterben versucht hatte, den er allerdings verletzt überlebte, während seine Partnerin starb. Ekstatische Verse schildern in dem frühen Werk die Sinnsuche eines verzweifelten Ich: »Wo ist mein Weg?! Da? Dort? Oder da? Oder dort?!« Am Ende steht die Aufforderung zur befreienden Selbstaufgabe: »Du mußt dich im Feuer verbrennen / Um deine Kraft zu erkennen.« Die sich in rascher Folge anschließenden Gedichtsammlungen (*Verfall und Triumph*, 1914; *An Europa*, 1916; *Verbrüderung*, 1916) variieren in vielfältiger Gestalt die Grundthemen, die für die expressionistische Lyrik der Generation der um 1890 Geborenen typisch sind: Ablehnung bürgerlicher Lebensweisen und Sehnsucht nach umfassender Veränderung; emphatische Beschwörung des »neuen Menschen«, Zertrümmerung überkommener Formen. In der bis heute wichtigsten Lyrik-Anthologie der Zeit, der 1919 von K. ʅ Pinthus herausgegebenen *Menscheitsdämmerung*, gehört Becher mit 14 Gedichten zu den am stärksten vertretenen Autoren. Die dort aufgenommene ekstatische »Hymne auf Rosa Luxemburg« preist die im Januar 1919 Ermordete in schwülstig-erotischen Tönen: »Durch die Welten rase ich –: / Einmal noch deinen Mund, diesen Mund zu fühlen: / Licht-Atmer, Schmetterlings-Grund, / Oboen Gewalt-Strom, Ambrosia-Hügel-Land; / Seligster Speise [...]«. Schon in seinen frühen Gedichten spricht Becher dem

Dichter agitatorische Fähigkeiten zu: »Der Dichter meidet strahlende Akkorde. / Er stößt durch Tuben, peitscht die Trommel schrill. / Er reißt das Volk auf mit gehackten Sätzen« – so heißt es programmatisch in dem 1916 entstandenen Gedicht, das als »Einleitung« die 1919 erschienene Broschüre *An alle Künstler* eröffnet, die als »Aufruf zum Sozialismus« konzipiert war und an der sich neben Becher u. a. M. Pechstein, W. ʅ Hasenclever und P. ʅ Zech beteiligten.

In den Gedichtbänden der folgenden Jahre (*An alle, Gedichte für ein Volk, Gedichte um Lotte*, 1919; *Um Gott*, 1921; *Verklärung*, 1922) spiegelt sich zum einen Bechers zunehmende Orientierung an Nietzsche, zum anderen finden sich hier aber auch Formen idyllischer Liebes- und Naturdichtung. Futuristische Formelemente verleihen der Sammlung *Maschinenrhythmen* (1926) einen neuen Ton, der ekstatische Beschreibungen der Großstadtwelt an die Stelle der früheren idealistischen Entwürfe setzt. Unverkennbar tragen die Veröffentlichungen dieser Jahre jedoch v. a. Zeichen von Bechers wachsendem politischen Engagement – 1919 war er der KPD beigetreten, 1923 hatte er seine Mitgliedschaft erneuert – und seiner Verehrung Lenins, was ihm den Weg zum erfolgreichen Parteidichter bereitete.

Ein Teil der im Moskauer Exil entstandenen Gedichte ist denn auch stark der kommunistischen Doktrin verpflichtet: Das 1935 entstandene Sonett »Die Partei« schließt mit einer umfassenden Ergebnisadresse des Dichters, der sich vormals zum individuellen Rebellen stilisiert hatte. Nun aber unterstellt er sich ganz der höheren Vernunft eines überpersönlichen Lehrmeisters: »So bin ich nicht verkommen umgekommen. / Doch es bewahrte mich vor dem Geschick / Nur die Partei, die mich in Zucht genommen.« In der strengen Form des Sonetts formulierte Becher nicht allein seine Loyalität gegenüber der kommunistischen Partei, sie diene ihm – in der Auseinandersetzung mit der lyrischen Tradition von Petrarca bis ʅ Rilke – vielmehr auch als geeigneter Rahmen für einen Teil seiner Deutschland-Gedichte, in denen er im Kontrast zu allen Versuchen der völkischen Vereinnahmung ein friedlich-harmonisches Bild der deutschen Provinz zeichnete und damit einem politisch unverdächtigen Heimatgefühl Raum zu geben versuchte. »Tübingen oder Die Harmonie« ist eines der Sonette aus dem Jahr 1938 überschrieben. In deutlicher Reminiszenz an ʅ Hölderlin wird hier der ausgewogene, natürliche Kreislauf der Elemente jenseits aller menschlichen Eingriffe beschworen: »Auch die Wellen / Des Neckars halten Maß: in ihrem Spiel / Erscheint das Meer schon, und zugleich der Quellen // Ursprung ist spürbar. So geordnet ist / Dies alles, einfach, und doch reich gegliedert / Wie ewiges Gespräch.«

Nach seiner Rückkehr aus dem Exil appellierte Becher, für den die Schuld der Deutschen am Krieg aus

ßer Frage stand, in seinen Gedichten vielfach an die Möglichkeiten zu einem politischen Neuanfang. Der Glaube an eine bessere Zukunft Deutschlands wurde zur Grundidee der Nationalhymne der DDR, die Becher 1949 im Auftrag Wilhelm Piecks verfasste und die von H. Eisler vertont wurde. Politische Aufbruchsstimmung und christliches Vokabular gehen hier eine enge Verbindung ein: »Auferstanden aus Ruinen / Und der Zukunft zugewandt, / Laß uns dir zum Guten dienen, / Deutschland, einig Vaterland.« Während Becher mit dieser wenig konkreten, an keine direkte Parteidoktrin geknüpften Utopie an die alten Erlösungshoffnungen aus seinen dichterischen Anfängen anknüpfte, versuchte er in den *Neuen Deutschen Volksliedern* (1950) und anderen Gedichten dieser Jahre viel unmittelbarer, Sympathien für die offizielle Politik der DDR und den Aufbau seines Staates zu werben, den er in seinen verschiedenen politischen Ämtern mitgestaltete.

Der Tod Stalins im Jahr 1953 gab dem späteren Kulturminister den Anlass für eine Reihe panegyrischer Huldigungsgedichte, deren holprig-schlichte Rhetorik und simplen Reime sich in nichts von anderer klischeehafter Propaganda-Dichtung dieser Zeit unterscheiden: »In Dresden sucht er auf die Galerie, / Und alle Bilder sich vor ihm verneigen. / Die Farbentöne leuchten schön wie nie / Und tanzen einen bunten Lebensreigen.« So idyllisch wird der postume Siegeszug des sowjetischen Diktators als Kunstfreund imaginiert; am Ende des Gedichts steht der mahnende Appell an das ganze Land: »Gedenke, Deutschland, deines Freundes, des besten. / O danke Stalin, keiner war wie er / So tief verwandt dir. Osten ist und Westen / In ihm vereint«. Der politische Gebrauchswert dieser Verse war kurz; in die Werkausgabe, die die Akademie der Künste der DDR ab 1966 herausgab, fanden sie keinen Eingang.

1958, kurz vor seinem Tod, erschienen die letzten Gedichte Bechers (*Schritt der Jahrhundertmitte*). Trotz der dominierenden melancholischen Grundstimmung hielt er auch hier an seiner Überzeugung fest, dass Literatur ein geeignetes Mittel sei, den gesellschaftlichen Fortschritt zu befördern und an dem Aufbau einer wahrhaft menschlichen Gesellschaft mitzuwirken.

Nach seinem Tod wurde Becher in der DDR schnell zum zeitgenössischen, wenn auch nicht unumstrittenen Klassiker stilisiert, wobei sein expressionistisches Frühwerk unberücksichtigt blieb. In der Bundesrepublik wurde er bis 1989 hingegen v. a. als staatstreuer politischer Dichter wahrgenommen. Eine unbefangene Würdigung Bechers, die sein gesamtes literarisches Werk ebenso wie seine wechselvolle Rolle in der Politik in den Blick nimmt, hat seit den 1990er Jahren eingesetzt. Symptomatisch dafür ist die zunehmende Veröffentlichung von Briefen und Dokumenten wie von biographischen Studien, die Bechers intellektuelle, künstle-

rische und politische Entwicklung im zeitgenössischen Kontext nachzuzeichnen versuchen.

- Lit.: N. Hopster: *Das Frühwerk J.R.B.s*, 1970. ■ *Der gespaltene Dichter. J.R.B. Gedichte, Briefe, Dokumente 1945–1958*, Hg. C. Gansel, 1991. ■ *Metamorphosen eines Dichters. J.R.B. Gedichte, Briefe, Dokumente 1909–1945*, Hg. C. Gansel, 1992.

Sabine Doering

Jurek Becker

- geb. 30.9.1937 Łódź (Polen)
- gest. 14.3.1997 Berlin (Deutschland)

Kindheit im Getto Łodz und im KZ Sachsenhausen; ab 1945 in Berlin; 1957–1960 Studium der Philosophie; 1960–1977 freier Schriftsteller in Ost-Berlin; ab 1957 Mitglied der SED, 1976 Parteiausschluss wegen Protests gegen die Ausweisung Wolf Biermanns; ab 1977 in West-Berlin.

- Lit.: »Wenn ich auf mein bisheriges Leben zurückblicke, dann muß ich leider sagen.« J.B. 1937–1997. *Dokumente zu Leben und Werk aus dem Jurek-Becker-Archiv*, Hg. K. Kiwus, 2002. ■ O. Kutzmutz: J.B., 2008.

Jakob der Lügner

(dtsch.) – Der 1969 veröffentlichte Roman gehört zu den maßgeblichen Versuchen, den Holocaust literarisch zu bewältigen. Eingeleitet wird der Text von einem Ich-Erzähler, bei dem es sich um einen der wenigen Überlebenden aus dem Getto einer polnischen Kleinstadt handelt. Er erzählt die Geschichte vom ganz eigenen Widerstand des Gettobewohners Jakob Heym.

Durch Zufall hört Jakob Heym im deutschen Polizeirevier aus dem Radio die verstümmelte Nachricht, wonach die russische Armee die Deutschen bis »zwanzig Kilometer vor Bezanika« zurückgeschlagen habe. Er kennt den Ort nur vom Hörensagen, weiß jedoch, dass er nicht weit entfernt liegt, und begreift, dass diese Nachricht den vagen Hoffnungen auf Befreiung einen konkreten Anhalt gibt. Um die Glaubwürdigkeit seiner Information zu unterstreichen, behauptet Jakob, selbst ein Radio zu besitzen, was streng verboten ist. Durch diese Notlüge gerät er unversehens in die Zwangslage, ständig neue Nachrichten erfinden zu müssen. Denn die Gettobewohner beginnen wieder, Zukunftspläne zu schmieden, die Selbstmordrate geht zurück: »Aus einem Gramm Nachrichten« hat Jakob »eine Tonne Hoffnung« für alle geschaffen.

Bis auf 146 Kilometer lässt Jakob die russische Armee an das Getto herankommen, bis die Lügen seine Kräfte

übersteigen. Er vertraut sich seinem Freund Kowalski an, der Jakobs Enthüllung scheinbar gleichgültig aufnimmt, in der Nacht jedoch Selbstmord begeht. Jakob erkennt, dass er weiterhin lügen muss, um seinen Leidensgenossen Kraft zum Überleben zu vermitteln. Doch bereits am nächsten Tag werden die Gettobewohner ins KZ und damit in den Tod transportiert. Es ist »das wirkliche und einfalllose Ende« für Jakob, den Lügner, gegen das der Ich-Erzähler Alternativen erträumt: Jakob stirbt beim Versuch, aus dem Getto zu fliehen, und die so nah herangekommene Rote Armee rächt seinen Tod.

Das Außergewöhnliche des Romans liegt darin, dass ihm jedes Pathos und jede Sentimentalität fern liegen. Becker erzählt mit distanzierter Ironie vom Alltag des Gettos und macht damit umso deutlicher den Wahnsinn der Situation während der deutschen Besetzung Polens sichtbar.

■ Lit.: E. Borchers: J. B. – »Jakob der Lügner«, in: »Wenn ich auf mein bisheriges Leben zurückblicke, dann muß ich leider sagen.«, J. B. 1937–1997, Hg. K. Kiwus, 2002, 45–93. ■ M. F. Schenke: ...und nächstes Jahr Jerusalem? Darstellung von Juden und Judentum in Texten von P. Edel, S. Hermlin und J. B., 2002.

Gertraude Wilhelm

Gottfried Benn

- geb. 2. 5. 1886 Mansfeld/Westprignitz (Deutschland)
- gest. 7. 7. 1956 Berlin (Deutschland)

Pastorensohn; 1903/04 Theologie- und Philologiestudium in Marburg und Berlin, ab 1905 militärärztlich ausgerichtetes Medizinstudium in Berlin; 1912 Promotion; Pathologe und Serologe im Krankenhaus Charlottenburg-Westend; Aufsehen erregender erster Gedichtband *Morgue und andere Gedichte* (1912); Freundschaft mit Else / Lasker-Schüler, Verbindung zu expressionistischen Dichtern im Café des Westens; 1914 Militärarzt; 1917–1935 Facharzt für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Berlin; 1932 Mitglied der Preußischen Akademie der Künste, Abteilung Dichtung; 1933/34 Affinität zum Nationalsozialismus, dann zunehmende Distanzierung; 1937 Wehrmachtssarzt; 1938 Ausschluss aus der Reichsschrifttumskammer und Schreibverbot; 1945 Rückkehr nach Berlin, Publikationsverbot durch die Alliierten bis 1948, dann Veröffentlichung der ab 1935 entstandenen Arbeiten; Vortragsreisen und Radiointerviews, Lyriker, Essayist.

■ Ausg.: Gesammelte Werke, 4 Bde, Hg. D. Wellershoff, 1958–1961. ■ Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke, 4 Bde und 2 Zusatzbde, Hg. B. Hillebrand, 1982–1987. ■ Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, 7 [8] Bde, Hg. I. Benn/G. Schuster/H. Hof, 1986–2003.

■ Lit.: G. B., Hg. B. Hillebrand, 1979. ■ W. Rube: Provoziertes Leben. G. B., 1993. ■ F. J. Raddatz: G. B. Leben – niederer Wahn. Eine Biographie, 2001. ■ Text+Kritik 44 (G. B.), Hg. H. L. Arnold, 2006. ■ J. Dyck: Der Zeitzeuge. G. B. 1929–1949, 2006. ■ G. B. (1886–1956), Studien zum Werk, Hg. W. Delabar/U. Kocher, 2007. ■ ... im Trunk der Augen. G. B. – Arzt und Dichter, Hg. A. M. Freybourg/E. Kraas, 2008. ■ M. Hahn: G. B. und das Wissen der Moderne, 2 Bde, 2011.

Das lyrische Werk

(dtsch.) – Als 1912 im Berliner Verlag des Schriftstellers Alfred Richard Meyer ein Heft mit neun Gedichten unter dem Titel *Morgue* erschien, begann mit dieser Lyrik eines unbekanntes Berliner Arztes das Lebenswerk eines Dichters, der als »der größte europäische Lyriker seit Rilke und Valéry« (Frank Marau) gefeiert wurde. Benns frühe Wirkung blieb auf avantgardistisch-literarische Zeitschriften (*Die Aktion*, *Pan*) beschränkt, deren Rezensenten als Autoren und Freunde zum Expressionismus gehörten (Stadler, / Lasker-Schüler, Loerke, / Sternheim). Nur wenige bürgerlich-konservative Blätter nahmen von seinen frühen Veröffentlichungen ablehnend Kenntnis (*Die schöne Literatur*, *Augsburger Abendzeitung*): Benn erschien als Verächter der Moral und des guten Geschmacks, als zynischer Exzentriker. In den 1920er Jahren vergrößerte sich zwar seine Bekanntheit, doch blieb sie mit wenigen Ausnahmen auf Kulturzeitschriften beschränkt (*Neue Rundschau*, *Querschnitt*, *Weltbühne*).

Auf den Zyklus *Morgue* folgte im Oktober 1913 ein zweites Heft bei Alfred Richard Meyer unter dem Titel *Söhne*. Mit ihm versuchte der Verleger an den Erstlingserfolg anzuknüpfen, wie das Titelblatt beweist: »Neue Gedichte von Gottfried Benn, dem Verfasser der »Morgue«. Die Gedichte sind Else Lasker-Schüler zu geeignet. An sie ist nachweislich »Hier ist kein Trost« gerichtet, die ins Surreale gesteigerte Sprache und Bildlichkeit (»Mir träumte einmal, eine junge Birke / schenkte mir einen Sohn«) dieser Dichtungen zeigt ihren Einfluss.

Der Titel der Sammlung nimmt das für die Expressionisten typische Vater-Sohn-Problem auf, wobei die Verachtung der Vätergeneration und der Ausbruch eines gesteigerten Ich-Gefühls der Generation der Söhne (»das ganze Land / ein Grab voll Väter«, in »Schnellzug«), das an den Sturm und Drang des 18. Jh.s anknüpft (»Ich bringe Pest. Ich bin Gestank«, in »Räuber-Schiller«), sich verbinden mit der völligen Absage an die vorhergehende Nuancenkunst der Impressionisten und Symbolisten in dem Programmgedicht »Der junge Hebbel« (»Ich bin mir noch sehr fern. / Aber ich will Ich werden«). In den Visionen südlich-antiken Glücks am Mittelmeer (»Dämmert ein Tal mit weißen Pappeln / ein

Ilyssos mit Wiesenufern«, in »Hier ist kein Trost«, in der Pathetik der Sprache und im ersten Auftauchen des Nihilismus-Begriffs wird der Einfluss der Lyrik Nietzsches, vor allem seiner *Dionysos-Dithyramben*, deutlich.

In der Folgezeit ließ die lyrische Produktion nach, die Gedichtzyklen »Morgue II« und »Finish« (1913) zeigen bereits die Gefahr bloßer Wiederholung der krassen Zeitkritik. Diese schöpferische Krise ist zum Teil durch äußere Umstände bestimmt: Benn wurde 1914 als Sanitätsoffizier eingezogen und arbeitete bis 1917 als Oberarzt im besetzten Brüssel. Hier setzte seine dichterische Arbeit wieder ein. Bis 1916 entstanden die fünf bedeutenden »Rönne«-Novellen der Sammlung *Gehirne*. Der lyrische Ertrag der Brüsseler Jahre war eher spärlich: Etwa 20 neue Gedichte, vereint mit der Lyrik seit 1917, erschienen im Verlag der Aktion unter dem Titel *Fleisch. Gesammelte Lyrik*.

Schon der einleitende Gedichtzyklus »Der Arzt I–III« mit seiner lapidaren Feststellung: »Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch« schlägt den Ton einer Menschenverachtung an, der die ganze Sammlung bestimmt und Benns Reaktion auf die Gräueltaten des Krieges zeigt, eine ähnliche Abrechnung wie bei anderen Expressionisten (Franz / Werfel, Wilhelm Klemm, Albert / Ehrenstein). Die Sammlung wird beherrscht vom Prinzip der Kontrastierung gegensätzlicher Bilder und Stimmungen. Auf die Klage über Leiden und Tod der Mutter und die »Gesänge« mit ihrer regressiven Sehnsucht (»Oh, daß wir unsre Ur-ur-ahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor«) folgt das zynisch-desillusionierende »Da fiel uns Ikarus vor die Füße«, das den ekstatischen Aufschwung als bloß fleischliche Erregung entlarvt. Das aggressive Gedicht »Der Psychiater« leitet den dritten Teil ein, der die Gedichte der Brüsseler Zeit sammelt. Die ersten vier (»Das Instrument«, »Notturmo«, »Das Plakat«, »Ball«) drücken ihre Menschenverachtung durch die Reduktion der Phantasien auf den Geschlechtsverkehr aus (»Der Mann im Sprung, sich beugend vor Begattung, / Straußeneier fressend, daß die Schwellung schwillt«, in »Das Instrument«). Mit dieser krassen Mäkelei kontrastiert Benn eine Reihe stiller, monologischer Gedichte, in denen sich weiterführende Themen ankündigen: die stärkere Einbeziehung des lyrischen Ichs, das Hervortreten antiker Mythen als Anlass dichterischer Visionen (»Kretische Vase«), schließlich die Drogenwirkung im Erlebnis der Ich-Erhöhung (»O Nacht«) und des Ich-Zerfalls (»Kokain«).

Von 1918 bis 1920 erschienen keine neuen Gedichte und nur noch wenige Prosa-Arbeiten. Benn scheint also 1917 gespürt zu haben, dass er zum Epigonen seiner selbst werden würde, wenn er sich nicht vor der leeren Wiederholung seiner 1912 gefundenen Ausdrucksformen bewahrte. Als verspäteter Nachklang der expres-

sionistischen Phase ließ Benn 1921 in der Zeitschrift *Der Anbruch* zwölf Gedichte erscheinen (»Curette«, »Café«, »Der späte Mensch 1–3«, »Puff«, »Innerlich 1–6«), deren Form regelmäßiger geworden ist: Alle bestehen aus vierzeiligen Strophen, die metrisch frei behandelt werden, aber durchweg nach dem Reimschema abab gebaut sind. Benn überarbeitete einige dieser Gedichte – was für ihn ungewöhnlich war und den Beginn einer neuen Entwicklungsphase anzeigte – und nahm sie in die *Gesammelten Schriften* (1922) auf. Diese Ausgabe bildete den endgültigen Abschluss der expressionistischen Phase. Als sie ausgeliefert werden sollte, erhob der Verleger Kurt Wolff gerichtlich Einspruch, die »Rönne«-Novellen mussten entfernt werden. In der zweiten Ausgabe ist an deren Stelle der Zyklus »Schutt« (1922) aufgenommen worden, dem vorausweisende Bedeutung zukommt. Denn Benn fand nun einen neuen Gedichtstypus von achtzeiligen Reimstrophen mit weiblich-männlich alternierenden Kreuzreimen (ababcbcd) und wechselnder Taktfüllung bei fallendem Rhythmus, der sich durch stärkere Formstrenge und größere Geschlossenheit auszeichnet. Das in dem kurzen, dreiteiligen Zyklus »Schutt« stichwortartig angeschlagene Thema von archaisch-mythischem Daseinsglück des Ichs in exotischen Südseekulturen (»Palau«) entfaltet sich in den Gedicht-Zyklen der folgenden Jahre, wobei Benns Fremdwort-Ekstasen (» – Schluchzend Hypermalade / Letztes Pronom jactif«, in »Spuk«) bereits die Grenze der Selbstparodie streifen.

Die expressionistische Phase endete mit einer Krise, die Benn im »Epilog« der *Gesammelten Schriften* auf die Formel gebracht hat: »Wie soll man da leben? Man soll ja auch nicht. Fünfunddreißig Jahre und total erledigt, ich schreibe nichts mehr – man müßte mit Spulwürmern schreiben und Koprolalien.« Aber 1925 erschienen das Heft *Spaltung. Neue Gedichte* und der Zyklus *Betäubung*, in dem Benn zum ersten Mal im Gedicht selbst die Frage nach dem Ursprung des dichterischen Schaffensprozesses stellte. Er erreichte, ähnlich wie Valéry und / Rilke zur gleichen Zeit, sein Ideal absoluter Poesie. Die *Gesammelten Gedichte*, die 1927 im Verlag Die Schmiede erschienen, enthalten eine repräsentative Auswahl aus der expressionistischen Lyrik und fast alle Gedichte seit 1912. Im ersten Teil (1912–1920) eröffnet der lange »Prolog 1920« nochmals eine zusammenfassende Montage, die die provokanten Motive und Themen der Frühzeit zusammenfasst. Der zweite Teil (1922–1927) zeichnet sich durch thematische Vielseitigkeit und vor allem durch strenge formale Einheitlichkeit aus. Von den 42 Gedichten gehören 39 zum Typus der achtzeiligen Reimstrophe aus dem Problembereich des Mythischen und Absoluten (»Trunkene Flut«, »Osterinsel«, »Mediterran«). In ihnen trägt Benn die Ergebnisse seiner geistigen Auseinandersetzung mit den Ge-

schichtstheorien Oswald Spenglers, dem »kollektiven Unbewußten« C. G. Jungs sowie ethnologischen Studien in der von ihm neu geschaffenen Form des monologisch-didaktischen Ideen-Gedichts vor.

Zwischen 1928 und 1933/34 ruhte die lyrische Produktion. Benn entwickelte in diesen Jahren in seiner Essayistik die Auseinandersetzung mit der modernen Medizin und Naturwissenschaft, konzentrierte seine geschichtsphilosophische Zeitkritik auf das Nihilismus-Problem und fasste seine Essays in den Sammlungen *Fazit der Perspektiven* (1930) und *Nach dem Nihilismus* (1932) zusammen. Zum idealen Vorbild einer Synthese von Dichter und Naturwissenschaft wurde ihm / Goethe, den er im April 1932 mit einem Essay, der Bennis Rang als Essayist festigte, in der *Neuen Rundschau* ehrte (»Goethe und die Naturwissenschaften«).

Nach 1930 räumten auch Tageszeitungen (*Vossische Zeitung*, *Berliner Tageblatt*) für Besprechungen der Werke Bennis Platz ein. Anlass war hauptsächlich die Uraufführung des von Paul Hindemith vertonten Oratoriums *Das Unaufhörliche* (1931). Der musikalische Erfolg war groß, während Bennis geschichtsphilosophischer Text von der linken wie der rechten Tagespresse als zu nihilistisch abgelehnt wurde; doch äußerten sich etwa Peter Hamecher und Klaus / Mann anerkennend. Auch Bennis Wahl in die Preußische Akademie der Künste und seine Auseinandersetzungen mit der politischen Linken (Egon Erwin Kisch, Werner Hegemann) um das Verhältnis von Politik und Kunst verschafften ihm größere Publizität. Schließlich rief sein Eintreten für den »Neuen Staat« (»Der neue Staat und die Intellektuellen«, 1933) und die Rundfunkansprache »Antwort an die literarischen Emigranten« (1933) eine beachtliche Zahl von Stellungnahmen in regionalen und überregionalen Zeitungen sowie in einigen wichtigen Publikationsorganen der Emigranten (*Die Sammlung*, Amsterdam; *Neue Deutsche Blätter*, Prag; *Das Wort*, Moskau) hervor.

»Mit meiner ganzen brutalen Energie, die ich im Geistigen zur Verfügung habe, versuche ich durchzustößen zu einem neuen Gedicht, einer neuen lyrischen Strophe, aber vorläufig vergeblich«, schrieb Benn resigniert am 31. Juli 1933 an Käthe von Porada. Im Oktober 1933 ließ er jedoch in der Zeitschrift *Die Literatur* zwölf neue Gedichte erscheinen, die eine Entwicklungsphase mit deutlichem Formwandel einleiteten: Die achtzeilige Strophe tritt immer mehr zugunsten der vierzeiligen zurück, angeregt vielleicht durch Stefan / George, mit dessen Werk er sich zu dieser Zeit beschäftigte. Der Ton der Untergangsbestimmtheit alles Menschlichen in Geschichte, Kultur und Glauben bleibt weitgehend erhalten: »Über allem steht die Doppelschwinge / einer zehrenden Unendlichkeit: / Welten-, Werke-, letzte Dinge -: / totgeweiht« (Entwürfe zum Oratorium *Das Unaufhörliche*). Daneben finden sich Aufforderungen

zur Schicksalsbejahung (»Dennoch die Schwerer halten«) und zur männlich-heroischen Größe (»schweige und habe gelitten, / sammle dich und sei groß!«, in »Mann«). Im Zeichen dieses heroischen Nihilismus wird Nietzsche als heldenhaft Leidender gefeiert (»Sils-Maria I–II«), 1936 aber als der in hoffnungslosem Wahnsinn Versinkende (»Turin«) gesehen. Im Zyklus »Am Brückenwehr« (1934) gelingt es Benn zum ersten Mal, die Antinomie zwischen der Sehnsucht nach Auflösung und der Begrenzung durch formale Disziplin im Gedicht selbst zu bewältigen.

1935 verließ Benn Berlin und trat in Hannover als Sanitätsoffizier wieder in die Wehrmacht ein: Der Weg in die »innere Emigrierung« (an Oelze, 18. November 1934) hatte begonnen. Er war in Hannover stationiert. Zu seinem 50. Geburtstag (2. Mai 1936) legte die Deutsche Verlagsanstalt die *Gesammelten Gedichte* vor. Das Buch löste am 7. Mai eine Kritik der SS-Zeitschrift *Das Schwarze Korps* aus (»widernatürliche Schweinereien«), die am 8. Mai im *Völkischen Beobachter* in verkürzter Form nachgedruckt wurde. Der Verlag musste die Gedichte »Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke«, »D-Zug«, »Untergrundbahn«, »O, Nacht« und »Synthese« herausnehmen und durch andere ersetzen. (»Wer allein ist«, »Spät im Jahr«, »Anemone«, »Einsamer nie«). Danach durfte der Band »stillschweigend und ohne Propaganda« weiter vertrieben werden. Bennis Kommentar: »Mir wäre es lieber, sie verböten es ganz.« Unter dem Einfluss der Auseinandersetzungen mit dem Regime arbeitete Benn immer deutlicher jene theoretischen Begriffe heraus, die dann die Grundlage seines Spätwerks bildeten: »Der Geist und die Kunst kommt nicht aus sieghaften, sondern aus zerstörten Naturen, dieser Satz steht für mich fest, u. auch, daß es eine Verwirklichung nicht gibt. Es gibt nur die Form u. den Gedanken. Geist und Macht [...] es sind zwei Reiche« (an Ina Seidel, 30. September 1934). Dem Reich der Macht – an anderen Stellen spricht Benn von Geschichte, Handeln, Leben oder Werden (im Gegensatz zum Sein) – setzt er das autonome Reich des Geistes, der Kunst oder auch die »Ausdruckswelt« entgegen. Einige Naturgedichte, die Benn in der Hannoverschen Stadthalle verfasste (»Tag, der den Sommer endet«, »Aster«, »Die weißen Segel«), gehören zu den schönsten und berühmtesten Strophen aus der Zeit des »Doppellebens«, das Benn als Militär und Dichter führte.

Am 18. März 1938 wurde Benn – obwohl er außer sechs Gedichten im Januarheft 1937 der Zeitschrift *Die Literatur* nichts mehr veröffentlicht hatte – aus der Reichsschrifttumskammer ausgeschlossen »und verlor das Recht zu jeder weiteren Berufsausübung«. Der Ausschluss wurde betrieben durch Wolfgang Willrich (*Säuberung des Kunsttempels*, 1937). Da Benn 1943 nur noch einen illegalen Privatdruck (*Zweiundzwanzig Gedichte*.

1936–1943) herstellen ließ, blieb er bis zum Zusammenbruch des NS-Staats aus dem Bewusstsein der literarischen Öffentlichkeit verschwunden.

Benns These von der »Statik« des Kunstwerkes ist das Ergebnis der Zeit seiner ›inneren Emigration‹: ab 1935, in der er seine Lyrik auf eine neue Stufe hob. Am Anfang dieser Entwicklungsstufe stehen einfache, meist nur drei- oder vierstrophige Reimgedichte, die in herbstlichen Bildern negative Daseinserfahrungen von Melancholie und Todesgefühlen fassen. Am 21. Dezember 1941 schickte Benn an den Bremer Freund Dr. Friedrich Wilhelm Oelze ein Typoskript von sieben »biographischen« Gedichten (darunter »Verse«, »Ein Wort«, »Abschied«). Sie sind die Keimzelle der späteren Sammlung *Statische Gedichte* und zeigen bereits das Nebeneinander verschiedener Formen: Die achtzeilige und die vierzeilige Strophe sind gleichmäßig vertreten. Wichtiger ist aber, dass fünfhebige jambische Verse dominieren (»Im Namen dessen, der die Stunden spendet«, in »Gedichte«), die Benn früher nur sehr selten gebraucht hat. Im Vergleich zur früheren Lyrik mit ihren extremen Darstellungen zeigt sich nun eine Begrenzung in Ausdrucksformen und Themen: Die Kunst selbst und ihr Verhältnis zur Wirklichkeit sind der eigentliche Gegenstand, den Benn in sieben Variationen lyrisch darstellt.

Im August 1943 ließ Benn illegal *Zweiundzwanzig Gedichte* drucken, die er als den Abschluss seines lyrischen Werks ansieht. Der Umfang der Gedichte reicht vom einstrophigen Vierzeiler (»Asphodèles«) bis zu Gedichten von acht Strophen (»Verlorenes Ich«), die Länge der Verse von zwei bis fünf Hebungen. Die Sammlung ist eine Erweiterung der »Biographischen Gedichte« um so wesentliche Texte wie »Verlorenes Ich«, in dem die Situation des modernen Menschen im Zeitalter der Atomphysik, des Völkermordens und des Nihilismus mit der Geborgenheit des mittelalterlichen Menschen in der religiösen Bindung konfrontiert wird. Das Hassgedicht »Monolog« gegen den Nationalsozialismus (»Den Darm mit Rotz genährt, das Hirn mit Lügen – / erwählte Völker Narren eines Clowns«) steht zwischen Gedichten, die rein individuelle Stimmungen und Erinnerungen an erfülltere Jahre behandeln.

Die lyrische Ernte der Landsberger Zeit (August 1943 bis Dezember 1944) schließlich, die Benn als Sammlung von 14 Gedichten am 3. Januar 1945 an Oelze sandte, war besonders beachtlich durch das Bekenntnis zur strengen Form. Das Titelgedicht »Statische Gedichte« definiert Statik als »Entwicklungsfremdheit«: »Statik also heißt Rückzug auf Maß und Form, es heißt natürlich auch ein gewisser Zweifel an Entwicklung und es heißt auch Resignation, es ist antifaustisch« (an Peter Schifferli, 23. November 1947).

Die beiden Sammlungen von 1943 und 1944 bilden den Grundstock der *Statischen Gedichte*, die im Sep-

tember 1948 im Schweizer Arche Verlag erschienen und Benns späten Ruhm begründeten. Benn versuchte auch in dieser Sammlung von 44 Gedichten das Kompositionsprinzip der Kontrastierung und Stimmungsbrechung anzuwenden, musste sich aber den Vorbehalten des Verlegers fügen, der »alles Düstere und Kalte« eliminierte, so die Gedichte »Monolog«, »Clemenceau« und »1886«. Das dadurch entstehende einseitige Bild der späten Lyrik konnte Benn erst in der deutschen Ausgabe (1949) korrigieren, indem er »Tragik und Schärfe« durch die 1946 entstandenen »Gewisse Lebensabende« (Rembrandts und Shakespeares) und die Totenklage »Acheron« betonte.

Die *Statischen Gedichte* bilden ein geschlossenes Werk: Sie sind nach dem Ausschluss aus der Reichsschrifttumskammer entstanden und gehören derselben Stilphase an. Liebesmotive und Gefühlsaussagen fehlen in dieser gedanklich geprägten Lyrik fast völlig, die Naturmotive (»Anemone«) dienen als Kontrast zur Selbstdarstellung des lyrischen Ichs (»September«). Zentrale Themen sind die Beziehung von Kunst und Wirklichkeit (»Gedichte«) oder das Verhältnis des Künstlers zu seinem Leben, das am Beispiel historischer Figuren (»Chopin«, »Nietzsche«) reflektiert wird.

Noch vor der Zusammenstellung der *Statischen Gedichte* 1946 formulierte Benn die ästhetischen Grundsätze seiner Alterslyrik, die an die Realitätsbeschreibung der expressionistischen Ausdrucksformen anknüpft: »Man will ja mit einem Gedicht nicht ansprechend sein, gefallen, sondern es soll die Gehirne spannen und reizen, aufbrechen, durchbluten, schöpferisch machen.« Denn die Sinnfrage ist nach zwei Weltkriegen als Kinderfrage entlarvt, die Geschichte nichts weiter als ein fades »da capo«, und die Würde des Menschen besteht darin, mit der Erkenntnis der Aussichtslosigkeit zu leben. In den Gedichten nach 1945 erweist sich Benn als bedeutender Realist: »Lassen wir das Höhere, bleiben wir empirisch.« Angelpunkt dieses Realismus sind Erfahrungen des Großstadtbewohners, seine Bewusstseinszustände: »Nur noch flüchtig alles / Neuralgien morgens, / Halluzinationen abends / angelehnt an Trunk und Zigaretten« (»Nur noch flüchtig alles«). In diesen Gedichten der Nachkriegszeit, die in den Sammlungen *Fragmente* (1951), *Destillationen* (1953) und *Après-lude* (1955) erschienen, entwickelte Benn den modernen Stil, der dem gesellschaftlichen Zustand gewachsen ist. Da der bisherige Mensch bankrott ist, »Biologie, Soziologie, Familie, Theologie, alles verfallen und ausgelaut, alles Prothesenträger«, kann auch die Lyrik nicht mehr wie früher sein: »Die edle einfältige Lyrik faßt das Heute in keiner Weise [...]. Wir sind böse und zerrissen u. das muß zur Sprache kommen.«

Zur Sprache kommt die Moderne in einer Collagentechnik von Sätzen, die der Dichter etwa im Radio oder

am Biertisch hörte, und die in ihrer Banalität so typisch sind für die »ontologische Leere« der modernen Gesellschaft, dass man sich fragen muss: Ist die Sprache »nur noch Material für Geschäftsbesprechungen«? Diese analytisch-kritische Haltung legte Benn gegenüber der »Biedermannsjovialität und Christentumsrenaissance« der Nachkriegszeit an den Tag, deren restaurative Aufwärmung abendländischer Kulturwerte ihm verhasst war. Die Gegenwartsanalyse führte er aber hauptsächlich in seinen Prosaarbeiten weiter (*Der Ptolemäer. Berliner Novelle* 1947, 1949; »Der Radardenker«, 1949), von denen besonders der Band *Ausdruckswelt. Essays und Aphorismen* (1949) durch seine ästhetisch-literaturkritischen Bemerkungen Aufsehen erregte.

An Wirkung und Bedeutung übertraf diese Veröffentlichungen aber sein Marburger Vortrag *Probleme der Lyrik* (1951). Diese Ausführungen, die er vorher dem Bonner Romanisten Ernst Robert Curtius zur Stellungnahme übersandt hatte, beginnen mit der Betonung des »Artistischen« (»ein Gedicht wird gemacht«) der modernen Lyrik, ihrem Charakter als »Kunstprodukt«. Benn weist auf die Gleichrangigkeit von Lyrik und Essay bei modernen Dichtern hin. Nach einem kurzen Überblick über den Weg der modernen Lyrik von Mallarmé und Baudelaire bis zum Expressionismus, Surrealismus und Dadaismus entwickelt er den zentralen Begriff der »Ausdruckswelt«, die den Versuch darstellt, gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte die »Transzendenz der schöpferischen Lust« zu setzen. Dieser Vortrag, der sich bis ins Detail auf Ideen stützt, die auch von Marinetti, Valéry, T.S. Eliot oder Éluard vorgetragen wurden, ist als Theorie der Gegenwartslyrik zu einer *Ars poetica* geworden, mit der sich die meisten deutschen Lyriker der 1950er und 1960er Jahre von Wilhelm Lehmann über Karl / Krolow und Heinz Piontek bis zu Walter Höllerer und Peter / Rühmkorf auseinandersetzen hatten.

Benns eigentlicher Ruhm begann bald nach dem Krieg. Der Verleger Max Niemeyer, Inhaber des Limes-Verlages in Wiesbaden, war entschlossen, Benn auf dem Markt durchzusetzen. Binnen kurzem füllte die junge Generation von Kritikern, die um 1950 – nachdem die Emigranten und Kommunisten an Einfluss verloren hatten – das literarische Leben der BRD bestimmte (Max Bense, Curt Hohoff, Ernst Kreuder u. a.), die Zeitungen mit ihrem Lob, und Friedrich Sieburg bestimmte 1949 die Höhenlinie, die in Zukunft die Kritik des Benn'schen Werks bestimmte: »Mit einem einzigen Flügelschlag reißt uns eine neue Dichtung Gottfried Benns [Statische Gedichte] über das Stimmengewirr der um lyrischen Ausdruck bemühten Gegenwart hoch hinaus.« Seit dem Erscheinen der Bücher Benns wurde überraschend klar, »daß es für unsere Generation in Zukunft ohne Benn keine Kunst wird geben können«. Diese Prognose von Georg Rudolf Lind (*Europakurier*,

1949) hat sich bewahrheitet, die deutsche Nachkriegslyrik ist ohne seinen Einfluss nicht zu denken.

■ Lit.: B. – Wirkung wider Willen, Hg. P.U. Hohendahl, 1971. ■ R. Rumold: G.B. und der Expressionismus, 1982. ■ E. Lohner: Passion und Intellekt. Die Lyrik G.B.s, 1986. ■ Über G.B. Kritische Stimmen 1912–1956, 1956–1987, 2 Bde, Hg. B. Hillebrand, 1987. ■ A. Reininger: »Die Leere und das gezeichnete Ich«. G. B.s Lyrik, 1989. *Joachim Dyck*

Das Prosawerk

(dtsch.) – Benn hat an einigen Stellen die herausgehobene Bedeutung der Lyrik für sein Werk betont. Gleichwohl stellt die Prosa einen umfangreichen und bedeutenden Teil seines Gesamtwerks dar.

Grundthematiken der Prosatexte sind die isolierte Existenz und die problematisch gewordene Wirklichkeitswahrnehmung des schöpferischen Ichs in der inkohärenten Welt der Moderne, der die alten Werte und Sinnstiftungen abhanden gekommen sind. Dieser veränderten Weltsicht versucht Benn auch formal gerecht zu werden, indem er disparate Textpartien, intertextuelle Bezüge, Fremd- und Fachsprachliches, assoziative Bildfolgen und unvermittelte Gedankeneinschübe zu Texten montiert, die ohne die traditionellen konstitutiven Bestandteile des Erzählens, also ohne psychologisch motivierte Handlungen eines kohärenten Charakters, auskommen.

Der erste literarische Prosatext Benns, »Nocturno«, wurde 1913 in der expressionistischen Zeitschrift *Der Sturm* veröffentlicht. Die frühen Texte stehen stark unter dem Einfluss von Nietzsches Trennung zwischen Rausch (Dionysischem) und Form (Apollinischem) sowie seiner vielfach als nihilistisch gedeuteten Weltsicht, die die Sinn konstituierenden Werte und Strukturen negiert zugunsten einer aus dieser Negation erwachsenen künstlerischen Produktivität. Anhand unterschiedlicher Situationen und Stationen im (Gedanken-)Leben seiner Protagonisten zeigt Benn kaleidoskopartig die »Bewusstseinskrise der Moderne«.

In den sogenannten »Rönte«-Novellen *Gehirne* (1916) – »Gehirne«, »Die Eroberung«, »Die Reise«, »Der Geburtstag« und »Die Insel« – verknüpft Benn autobiographisch geprägte Situationen seines Berufslebens als Arzt und profane Alltagsindrücke kontrastiv mit exotischen, atavistischen und erotischen Phantasien. Die moderne Zivilisation bringt eine durch Sinnverlust gedämpfte und handlungsgehemmte Existenz hervor, die von sehnsuchtsvollen und halluzinierten Ausbrüchen in »vorzivilisierte« oder südliche Gegenwelten, »in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk«, zeitweise erlöst wird. Die »entformte«, fragmentierte Existenz des Ichs erfährt sich im Kontrast zu gefestigten bürgerlichen Strukturen. Der