Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2010)

Heft: 41: Autoritäre Moderne = Autorité et modernité = Authority and modernity

Buchbesprechung: Lectorium

Autor: Lüthi, Ariane / Wernli, Martina / Heiniger, Manuela

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 02.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Lectorium

Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, 2 tomes, Paris, Flammarion, coll. Mille et une pages, 2010

> La durée d'intérêt d'une œuvre est peut-être en raison directe de l'inexplicable qu'elle renferme. Inexplicable ne veut pas dire incompréhensible. (*Self Defence*, 1919)[1]

L'édition attendue des *Œuvres complètes* de Pierre Reverdy (1889–1960) a paru précisément cinquante ans après sa mort et cent ans après l'arrivée du jeune poète à Montmartre. Préparée, présentée et annotée par Étienne-Alain Hubert, cette édition rassemble en deux considerables volumes les quatorze tomes de la première édition de l'œuvre reverdyenne que les éditions Flammarion avaient entreprise en 1967[2]. Antoine Émaz parle au sujet de cette nouvelle parution à juste titre d'une "bible, une pléiade au format Flammarion"[3] où l'on trouve des notes précieuses de l'éditeur, un important appareil critique, des poèmes inédits et des fac-similés des premiers recueils reproduits à la fin du premier tome. Entièrement refondue et considérablement augmentée, cette nouvelle édition présente la quasi-totalité de l'œuvre en deux volumes plus maniables; pour la première fois elle permet aussi une lecture raisonnée de cet ensemble foisonnant de textes. Dans ses grandes lignes, l'édition suit la chronologie des parutions où prose et poésie alternent (les deux étant indissociables chez Reverdy). Chaque volume s'ouvre toutefois sur l'un des deux grands livres constitués par l'auteur vers la fin de sa vie, ouvrages regroupant sa production poétique: *Plupart du temps, poèmes, 1915–1922* (1945) pour le tome I, *Main d'œuvre, poèmes, 1913–1949* (1949) pour le tome II.

Le premier volume des *Œuvres complètes* – qui paraissent sous la responsabilité éditoriale d'Yves di Manno, en charge de la collection "Poésie" chez Flammarion – rassemble donc les poèmes de *Plupart du temps*, soit les cinquante *Poèmes en prose* (1915), suivis de la plaquette *Quelques poèmes* (1916) et de *La Lucarne ovale* (1916), recueil comptant cinquante-trois poèmes de forme et de longueur variables. Suivent *Les Ardoises du toit* (1918), c'est-à-dire soixante-dix poèmes parmi lesquels figurent des textes clefs dont le titre se

1 Pierre Reverdy, *Œuvres complètes*, tome I, Paris, Flammarion, coll. "Mille et une pages", 2010, p. 523 (dorénavant abrégé I 523, directement après la citation, *idem* pour le tome II).

2 Le premier regroupement des *Œuvres complètes* de Reverdy, entrepris dès 1967 chez Flammarion, était épuisé depuis de nombreuses années. Aux XIV volumes parus chez Flammarion, il fallait ajouter les deux titres du Mercure de France (*Le Livre de mon bord* et *Main d'œuvre*) qui n'avaient jamais figuré dans l'autre édition (qui n'a donc pas été complète à proprement parler).

3 Antoine Émaz, "Actualité de Reverdy", *Poezibao, l'actualité éditoriale de la poésie*, http://poezibao.typepad.com/poezibao/2010/03/actualit%C3%A9-de-reverdy-par-antoine-emaz.html (11 mars 2010).

compose souvent d'un seul substantif: "Façade", "Réclame", "Route", "Abîme", "Départ", "Lendemain", pour ne citer que quelques exemples. Le blanc, le vide s'installe. Reverdy, qui a déjà renoncé à la ponctuation dans ses poèmes en vers, utilise dans son écriture des blancs typographiques de longueur variable, non seulement entre les vers, amis aussi au début ou comme intervalle à l'intérieur des vers – le blanc devient ici un vide dynamique. Si le recueil *Les Jockeys camouflés* (1918) rassemble des poèmes au vers assez libre, *La Guitare endormie* (1919) développe la forme poétique proposée dans *Les Ardoises du toit:* il s'agit d'une trentaine de poèmes en prose, comme dans les plaquettes *Étoiles peintes* (1921), *Cœur de chêne* (1921) et *Cravates de chanvre* (1922). Le prière d'insérer de *Plupart du temps* (1945) vient clore ces quelques 300 pages de poèmes: "De ma vie, je n'aurai jamais rien su faire de particulièrement remarquable pour la gagner, ni pour la perdre. Voici un témoignage partiel du genre d'activité qui a absorbé la plupart de mon temps." (I 363) Suit le "roman poétique" *Le Voleur de Talan* (1917), puis les textes des 16 numéros de la revue *Nord-Sud* publiée entre mars 1917 et octobre 1918. On y (re)lira des textes clés comme "Sur le cubisme" (n° I), "L'Émotion" (n° 8) ou "L'Image", (n° 13), mais aussi des prises de position essentielles comme dans "Essai d'esthétique littéraire" (n° 4–5). Dans la prolongation de ce questionnement esthétique se situe *Self Defence (critique – esthétique 1919)* et d'autres écrits sur l'art et la poésie. *La Peau de l'homme* (1926) donne à lire des romans (populaires) et des contes ayant connu la prépublication en revue ou en recueil, comme "Au bord de l'ombre", mais aussi un texte inédit, "Le Dialogue secret". *Risques et périls* (1930) rassemble des contes écrits entre 1915–1928, textes que Reverdy avait en réserve et qu'il espérait depuis longtemps publier en volume.

L'un des apports de cette nouvelle édition est de fournir pour la première fois la totalité du *Cadran quadrillé. Cent poèmes*, ensemble ancien que le poète avait préparé avec soin pour impression, ainsi que *La Meule de soleil*, recueil d'un peu plus de cinquante poèmes dont le titre est, à l'instar des *Ardoises du toit*, l'un des plus suggestifs de Reverdy. Préparé pour l'édition vers 1920, *La Meule de soleil* n'a pourtant jamais été publié sous la forme prévue. La dernière partie du premier volume présente d'*Autres poèmes retrouvés*, c'est-à-dire des poèmes publiés par Pierre Reverdy (par exemple "À la mémoire de Guillaume Apollinaire" ou "Pluie d'étoiles"), mais aussi des inédits, comme les huit poèmes offerts au mécène Jacques Doucet ou deux morceaux dédiés à Picasso. En annexe, on trouve les fac-similés des premières éditions de *La Lucarne ovale*, de *Quelques poèmes* et des *Ardoises du toit.* Les lecteurs intéressés par la généalogie des œuvres repéreront aussi des informations concernant les divers états du *Voleur de Talan*, soit des fragments de premières éditions ou des feuillets joints au manuscrit précédent. Enfin, on n'oubliera pas de mentionner les riches commentaires qu'Étienne-Alain Hubert a bien voulu fournir aux lecteurs désirant accompagner lecture et ré-

flexion par des prolongements scientifiques fournis par l'un des meilleurs connaisseurs de cette œuvre.

Au seuil du second volume figure *Main d'œuvre*, ouvrage collectif qui a pris la suite de *Plupart du temps* en 1949 en reproduisant la production à partir de 1925 (l'adjonction ultime d'inédits de jeunesse explique seule le sous-titre définitif *poèmes 1913–1949*). Le recueil se compose des plaquettes *Grande nature* (1925) et *La Balle au bond* (1928), du célèbre recueil *Sources du vent* (1929), des *Pierres blanches* (1930) et de *Ferraille* (1937). En font également partie *Plein verre* (mai 1940) et *Le Chant des morts* (1944–1948, lithographies originales de Picasso), puis *Cale sèche* (1913–1915) et *Bois vert* (1946–1949), deux plaquettes qui n'ont fait l'objet d'aucune édition séparée. Suivent les *Flaques de verre* (1929), recueil de poèmes en prose dont le prière d'insérer affirme que, parmi les "choses sans valeur et sans aucune utilité qui s'énumèrent, la poésie est très certainement une des plus impressionnantes":

> Je ne vois plus la poésie qu'entre les lignes. Elle n'est plus pour moi, elle n'a jamais été pour moi dans les livres. Elle flotte dans la rue, dans le ciel, dans les ateliers sinistres, sur la ville. Elle plane magistralement sur la vie qui, par moments, la défigure. Et ce ciel, tourmenté et changeant, qui se reflète sur les routes, à peine dessinées, de l'avenir, dans les flaques, ce ciel qui attire nos mains, ce ciel soyeux, caressé tant de fois comme une étoffe – derrière les vitres brisées, la poésie, sans mots et sans idées, qui se découvre. (II 539)

Les trois massifs de notes reverdyennes sont inépuisables: *Le Gant de crin* (1927), *Le Livre de mon bord* (1948) et *En vrac* (1956). Dès la mise en exergue du *Gant de crin*, le poète semble indiquer son approche: "Je ne pense pas, je note." (II 543) Il réfléchit souvent à son activité, mais aussi à l'état de disponibilité, c'est-à-dire à l'ouverture nécessaire à l'écoute attentive du monde, comme le fait entendre cette note du *Livre de mon bord:*

> Le poète pense en pièces détachées, idées séparées, images formées par contiguïté; le prosateur s'exprime en développant une succession d'idées qui sont déjà en lui et qui restent logiquement liées. Il déroule. Le poète juxtapose et rive, dans les meilleurs des cas, les différentes parties de l'œuvre dont le principal mérite est précisément de ne pas présenter de raison trop évidente d'être ainsi rapprochées. (II 724)

Vers la fin de la section "Fragments retrouvés", on lit: "Reprendre les notes et les incorporer au flux poétique" (II 812). Autre aveu poétique, dans *En vrac:* "Je vis, d'abord – j'écris, parfois, ensuite. Mais il m'arrive de sentir davantage ce que veut dire vivre en écrivant." (II 967) Ces notes sont suivies d'une dizaine de pages de *Notes de 1942–1943*, parues sous le titre *Un morceau de pain noir* et de *Bloc-notes et agenda*, des notes des années 1939–1946 publiées au fil de ces dernières années dans des actes de colloque ou numéros spéciaux consacrés à l'œuvre de Reverdy. Le lecteur familier de l'œuvre ne dé-

couvre pas grand chose, car contrairement au premier volume, le second ne contient ni inédits ni fac-similés. Tout est là, mais certains restent sur leur faim. La partie rassemblant les *Écrits sur l'art et sur la poésie (1930–1957)* présente une quarantaine de textes parmi lesquels "Note éternelle du présent", "Présent du poète à la postérité" ou "Pour en finir avec la poésie", mais aussi des articles sur ses proches, "Henri Laurens, le sculpteur silencieux", "Matisse dans la lumière et le bonheur", ou encore le fameux essai "Cette émotion appelée poésie". Les vingt poèmes en prose qui forment *Au soleil du plafond* (1955) témoignent de la proximité de Reverdy avec le cubisme: on y trouve, rien que dans les titres des poèmes, maints thèmes chers aux peintres amis: "La Pipe", "Musicien", "Guitare", "Homme assis", "Violon", "Bouteille"... On découvrira finalement les deux dernières créations de Reverdy, *La Liberté des mers* (sorti en mai 1960 aux éditions Maeght et illustré de lithographies originales par Braque, ce volume constitue la dernière œuvre publiée du vivant de Reverdy et clôt la série des livres manuscrits) et *Sable mouvant*. Ce poème, qui est sa dernière œuvre, était destiné à figurer aux côtés de contributions d'autres poètes dans un recueil collectif; le projet ayant été abandonné sous cette forme par l'éditeur, *Sable mouvant* ne sera publié qu'en 1966. À la fin de ce long parcours, on trouve plusieurs *Poèmes retrouvés* (publiés par Reverdy ou après sa mort, poèmes inédits et de circonstance). Dans l'appendice figurent un supplément au premier tome ainsi qu'une centaine de pages de notes (moins nombreuses qu'à la fin du tome I, où l'appareil critique est nettement plus riche, elles sont pourtant instructives).

Ces deux magnifiques volumes permettent dès lors de lire les prodigieux "récits" introuvables depuis des décennies, les recueils de pensées et d'aphorismes qui ont rythmé la vie du poète, ses derniers ensembles poétiques et les nombreuses études sur la peinture et la poésie, le tout réorganisé pour cette édition afin que l'on perçoive le mouvement de la pensée. Il convient également de souligner la présence, dans les annexes du premier volume, de deux ensembles importants de poèmes inédits ainsi que la reproduction en fac-similé des tout premiers recueils tels que l'auteur les avait lui-même imprimés. Cette réédition complètement revue des *Œuvres complètes* de Reverdy incite à questionner l'importance, voire l'actualité de cette œuvre. L'appel lancé aux lecteurs, dans la première note du recueil *En vrac* (1956) nous concerne en effet, tout comme la postérité à venir: "Lecteurs dans cinquante ans – si tant est qu'il puisse encore en rester quelque part – j'avoue que ce serait surtout pour vous que j'ai écrit. [...]" (II 817) Bien que l'œuvre de Reverdy ait marqué maints poètes comme André du Bouchet, Jacques Dupin, Philippe Jaccottet ou Pierre Chappuis, son rôle déterminant pour la réinvention de la poésie en France dans la première moitié du XXe siècle a souvent été sous-estimé. Transformant la notion même de lyrisme, Reverdy a voulu que la poésie, dépouillée, affronte l'épreuve du réel. En d'autres termes, le lyrisme est un de ces mots qui doit changer de sens: renvoyant à

un lien à retisser entre l'être et le monde, le lyrisme est lié à l'émotion qui peut naître de deux mots "bien accouplés" ou d'une "image inouïe".

Reverdy a fait le choix de la solitude en partant à Solesmes en mai 1926 avec sa femme; il y meurt en juin 1960, dans la solitude volontaire, après avoir donné cette consigne: "Ne prévenir personne, ne pas céder à l'anecdote." Dans ses livres de notes comme *Le Gant de crin*, *Le Livre de mon bord* et *En vrac*, Reverdy prosateur se montre digne de Chamfort ou de Joubert, de La Bruyère et des grands moralistes français qui l'ont précédé. L'écriture de la note l'accompagne dans différents moments de sa vie, dans les temps de sa vie pénitente, mais aussi aux moments où sa foi s'est éteinte et quand tout désir de poésie l'a provisoirement abandonné[4]. Jusqu'à la parution des deux recueils collectifs *Plupart du temps* et *Main d'œuvre*, le poète doit non seulement endurer la retraite choisie, mais également l'isolement dans lequel était alors tenue son œuvre – ce qui explique son choix d'écrire pour des destinataires encore invisibles, comme le dit cette note du 20 janvier 1945: "Si ça pouvait t'intéresser, lecteur, de savoir que j'ai l'onglée au moment où j'écris ces lignes – improbable lecteur, fantôme du futur sans qui je ne les écrirais pas." Pendant de nombreuses années, Reverdy avait traversé un pénible intervalle de stérilité ponctué de vifs retours où sa poésie prenait des accents nouveaux. Lui qui avait refusé de publier une seule ligne sous l'occupation nazie, ouvrira aussi son dernier poème, *Sable mouvant*, sur un climat de catastrophe historique atteignant l'entière humanité. Si ce registre de la douleur l'emporte également dans *Le Chant des morts*, on est tenté de lire tous les recueils rassemblés dans *Main d'œuvre* comme "un roman de la douleur" (J.-B. Para). "De la justesse avant toute chose" (II 956), lit-on dans *En vrac*, et un peu plus loin: "Dans la main, une plume comme une clef qui ferme et n'ouvre pas" (II 958). Ayant dégagé "une sensibilité inédite du monde", d'après les termes de Tristan Tzara, Reverdy est sans doute, parmi ses contemporains, celui qui a le plus profondément médité sur les moyens et la fonction de la poésie. Les deux volumes parus, qui retracent cette aventure poétique et esthétique, permettent d'explorer les diverses étapes d'une œuvre qui, malgré ses métamorphoses, se révèle d'une étonnante unité.

Ces *Œuvres complètes* représentent un grand travail de mise à disposition d'une œuvre majeure pour un large public, à savoir un peu plus de 3000 pages, le tout à un prix fort raisonnable. On peut dès lors espérer que la

4 Jean-Baptiste Para l'a souligné dans sa remarquable monographie consacrée à Reverdy: "La recherche d'un parfait alliage entre la concision et la profondeur de l'expression, entre sa justesse et son élégance, cet art de donner du poids à la parole et l'allégeant, faisant de la rédaction des notes un exercice où la recherche de l'équilibre dans le langage avait pour pendant, chez celui qui s'y consacrait, l'aspiration à une plus grande stabilité d'âme." (Jean-Baptiste Para, *Pierre Reverdy*, Paris, Culturesfrance, 2006, p. 68.)

mémoire de Reverdy et de son œuvre pourront reverdir. Différente de la première édition des œuvres parue chez Flammarion, publication qui s'était constituée au fil d'une vingtaine d'années dans un certain désordre et qui ainsi n'offrait pas de vision d'ensemble de l'œuvre, la nouvelle entreprise permet de saisir le geste poétique de Reverdy dans sa logique et dans son unité. C'est pourquoi cette édition commentée peut à bien des égards être considérée comme la première à mériter le titre de "complète".[5]

Ariane Lüthi

5 Même si Étienne-Alain Hubert ne manque pas d'énumérer un certain nombre de textes manquants, à la fin de sa "Note sur cette édition": "Des œuvres complètes ? Pas tout à fait. [...]" (I XXXV) Mais il ne s'agit que d'infimes détails si l'on tient compte du fait que la riche correspondance de Reverdy est actuellement exclue de toute publication. On apprend aussi que le Comité Reverdy prévoit un volume indépendant réunissant tous les cahiers et carnets conservés (dont la transcription intégrale n'a pas été possible dans le cadre de cette édition). Enfin, l'éditeur critique annonce aussi une *Vie poétique* de Pierre Reverdy, étude où il développera les allusions traversant "des proses encore vibrantes de l'actualité qui les suscita".

Bernhard Fetz (Hg.), *Die Biographie – Zur Grundlage ihrer Theorie*. Berlin, Walter de Gruyter, 2009, 563 S.

Ausgehend vom Befund, die Biographie sei (wieder) äusserst populär und demgemäss auch verbreitet, weise aber eine beträchtliche Theorieresistenz aus, stellt sich der von Bernhard Fetz (unter Mitarbeit von Hannes Schweiger) herausgegebene Band der Aufgabe, Fragestellungen aus der theoretischen Debatte zur Biographie der letzten Jahre zu bündeln und zu reflektieren. Fetz (und damit wird deutlich, dass dem Biographischen auch im Genre der Rezension Bedeutung zukommt) war bis Mai 2009 stellvertretender Direktor des Wiener "Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Biographie" und ist seither Direktor des Österreichischen Literaturarchivs der Österreichischen Nationalbibliothek. Die Beiträge im Biographie-Band stammen von Wissenschaftlern aus dem Umfeld des Boltzmann-Instituts.

Der Band ist in fünf Abteilungen gegliedert: Auf eine ausführliche Einleitung von Bernhard Fetz folgt ein Kapitel, das den "Voraussetzungen" gewidmet ist, danach eines zum Zusammenhang von Biographie und Geschlecht, ein drittes zu Biographie und Gesellschaft, gefolgt von einem Kapitel zu den Verbindungen zum Kulturtransfer und fünftens einem zur Medialität.

In einem sehr breit angelegten Forschungsüberblick umreisst Bernhard Fetz (teils bekannte) Themenfelder, die im Zusammenhang mit der Biographie stehen, so etwa den Komplex Leben und Text, biographische 'Wahrheiten' versus biographische Evidenz und das Problem der Verifikation, das des Verhältnisses von linearen Entwicklungsmodellen zu Brüchen und Zufall als Bestandteil von biographischen Inhalten, die Bedeutung der *Oral History* oder die Frage danach, über wen überhaupt Biographien geschrieben werden sollen. In den 1930er-Jahren macht Fetz ein gegensätzliches Phänomen aus: Zum einen entstand eine Vielfalt biographischer Texte, zum andern befand sich die historische Biographie in einer Krise. Damit einher geht die Frage, wer überhaupt Biographien schreiben solle – Romanciers oder Historiker.

Im darauffolgenden Beitrag beschäftigt sich Manfred Mittermayer mit den Rändern des Biographiebegriffs und Übergängen innerhalb des 'Life-Writing'-Genres hin zur Autobiographie, zu Memoiren, dem Tagebuch und zum Roman.

Wiederkehrende Referenzpunkte der ersten Beiträge sind Wilhelm Diltheys Ausführungen zum Zusammenhang von Biographie als Form des Verstehens fremden Lebens und Virginia Woolfs Aussage, die Biographie sei "a bastard, an impure art." Damit wird die Position der Biographie im Zwischenraum der Disziplinen betont.

In einem weiteren Beitrag widmet sich Bernhard Fetz dem Status biographischer Quellen und den Begriffen 'Archiv' und 'Medialität'. Die Ergeb-

nisse formuliert er in zwölf Thesen und Fragen und zeigt anhand unterschiedlicher Beispiele die Bedeutung von Lücken und der (vor allem metaphorisch verwendeten) 'Spuren' auf. Damit wird dem Vorgang des Suchens nach Quellen ein Stellenwert eingeräumt, wodurch Fetz die Le Goff'sche Aussage ergänzt, diese Suche sei nicht die Aufgabe des Historikers, sondern diejenige der Archive, Bibliotheken und Museen.

Der Zusammenhang von Biographie und Geschlecht steht im Zentrum der fünf Beiträge im zweiten Teils des Bandes. Sie stellen sowohl die feministische Biographik vor, wie auch das historisch später folgende, grundsätzlichere Infrage-Stellen der Rolle, welche die Biographik als Genre für die Geschlechterkonstitution spielt. Damit werden sowohl die traditionelle Männerbiographie als auch die Dekonstruktion des Ideals von Subjektivität und Individualität thematisiert.

In ihrem ersten Beitrag setzt sich die dieses Jahr verstorbene Esther Marian mit dem Verständnis von Subjektivität innerhalb der Konzeption des biographischen Helden und der von Anne-Kathrin Reulecke analysierten Inszenierung des bürgerlich-männlichen Subjekts im und durch den Text kritisch auseinander. Marian engagiert sich für eine Biographie, die sich nicht in der Wiederholung gleicher Schemata erschöpft, deren Form sich aus der Auseinandersetzung mit den spezifischen Erfahrungen eines Individuums ergibt und damit nicht nur den Lesererwartungen folgt, sondern ihnen auch entgegenzutreten wagt.

Catríona Ní Dhúill untersucht vier biographische Beispiele zur Problematik des in diesem Band oft zitierten, konventionellen 'spotlight approach', der dem Schattendasein unsichtbarer Leben gegenübergestellt wird, was durch eine relationale Biographik in der Betonung von netzwerkartigen Verknüpfungen hervorgehoben werden kann. Ní Dhúill zeigt aber auch die Grenzen der Relationalität auf, die etwa in der Zurücksetzung der Frauenleben in eine untergeordnete Situation, in der Definition der Frauen über ihr Verhältnis zu Männern oder in der Gefahr des Biographismus liegen.

Karoline Feyertag macht es sich zur Aufgabe, Sarah Kofman als Objekt eines Biographie-Projekts wie auch als Subjekt einer Biographie-Theorie vorzustellen. Dabei kommt Kofmans Bestreben, das metaphysische "Gendering" von Texten zu dekonstruieren, wie auch ihr Schreiben zwischen Philosophie und (Auto-)Biographie zur Sprache.

In einem zweiten Text widmet sich Esther Marian der psychoanalytischen Frauenbiographik. Dabei kontrastiert sie Freuds Konzeption einer 'normalen' weiblichen Entwicklung mit einer Frauenbiographik, deren exponierte Objekte gerade keine 'normale' Entwicklung durchgemacht haben und schliesst daraus, dass die psychoanalytische Biographik sich immer wieder kritisch der eigenen Lehre gegenüber verhalten müsse, wenn sie den gängigen Konventionen entkommen wolle.

Im dritten Teil des Bandes wird die Biographie unter sozialwissenschaftlicher Perspektive betrachtet. Peter Alheit und Bettina Dausien geben einen Überblick darüber, wie das 'einfache Leben' Gegenstand soziologischer Biographieforschung war und ist und wie das Spannungsfeld zwischen umfangreichem (Lebens-)Materialgewinn und Kontrolle von unterschiedlichen methodischen Richtungen angegangen wird.

Eine weitere Überblicksdarstellung liefert Hannes Schweiger, der sich der Darstellung der Formen und Möglichkeiten der Kollektivbiographik widmet und dabei die Vorzüge einer interdisziplinären Betrachtungsweise betont.

Ein geografisch und zeitlich stärker eingeschränkter Untersuchungsgegenstand ist die sowjetische Biographik der 1920er-Jahre, der sich Devin Fore gewinnbringend annimmt. Er schildert auf überzeugende Weise die gegen den 'lebendigen Menschen' gerichtete Reformbewegung, die sich nur in erster Linie auf das Verfassen einer Biographie bezog, die jedoch die Biographie gleichzeitig zum Erprobungsort von neuen Verhältnissen zwischen Autor und Text, Kunst und Leben oder individuellem Alltag und bolschewistischen Strukturierungsversuchen machte.

Der vierte Teil des Bandes setzt sich mit der Biographie im Zeichen des Kulturtransfers auseinander. Hannes Schweiger und Deborah Holmes zeigen biographische Überschreitungen nationaler Grenzen auf anhand unterschiedlicher Biographien und damit auch Vereinnahmungstendenzen durch die jeweiligen Biographen Goethes, Nabokovs oder Alexander von Humboldts. Damit wird die Wichtigkeit einer Metabiographie betont, was in den beiden darauf folgenden Studien praktisch eingelöst werden soll. So widmet sich ein weiterer Aufsatz von Hannes Schweiger den deutsch-britischen Transferprozessen im 19. Jahrhundert. Im Zentrum stehen hier Biographien über George Eliot und die darin deutlich werdenden Verstrickungen in nationale und kulturelle Vorstellungsmuster.

Als zweite Fallstudie sind die Überlegungen Deborah Holmes' zur deutsch-italienischen Biographik, ebenfalls bezogen auf das 19. Jahrhundert, zu lesen. Anhand der Biographik von Jacob Burckhardt und Giuseppe Garibaldi zeigt Holmes die (Un-)Möglichkeiten auf, in Biographien die Verhältnisse zwischen Kulturen darzustellen.

Der abschliessende fünfte Teil des Bandes widmet sich dem grundlegenden Komplex der Medialiät der Biographik, der allerdings in nur zwei Beiträgen abgehandelt wird. Catríona Ní Dhúill tut dies unter dem Stichwort 'Lebensbilder' anhand des sprachlichen Umgangs mit visuellen Kunstwerken und der Verwendung dieser Metaphern im Bereich der Biographie, und Manfred Mittermayer in einer Studie über den biographischen Film. Unter Ausschluss von reinen Dokumentationen gibt Mittermayer einen Überblick über die hauptsächlich aus dem Bereich der Politik und der Kunst stammenden Porträtierten der Biopics. Anhand einer Fülle von Beispielen zeigt

er gängige Muster etwa in der filmischen Darstellungsweise von Musiker- und Künstlerleben auf und stellt auch Probleme mit der Darstellbarkeit fest (Schreibprozesse werden beispielsweise weniger oft gezeigt), weiterführende Schlussfolgerungen vermisst man dabei allerdings.

Den einzelnen Beiträgen sind Bibliographien angefügt und zum Schluss findet sich dann eine entlang der fünf Abteilungen des Buches organisierte, ausführliche Bibliographie, von der der Herausgeber des Bandes einen Zugang als elektronische Datenbank in Aussicht stellt, auf die man gespannt sein darf. Zurzeit befindet sich eine detaillierte Bibliographie als ladbare PDF-Datei auf der Homepage des Instituts.

Insgesamt bietet der Band sehr viele informative Überblicksdarstellungen und einige interessante Detailstudien, von denen man gerne noch mehr lesen würde, damit die unterschiedlichen theoretischen Implikationen noch griffiger würden. Das Schwergewicht der Darstellungen liegt im Bereich von Biographie und Geschlecht, womit ein noch wenig untersuchtes Gebiet aufgearbeitet wird. Allerdings gäbe es auch noch andere, zwar erwähnte Bereiche, von denen man sich aber eine ausführlichere Erwähnung erhofft hätte, beispielsweise die Veränderung biographischen Schreibens mit dem Aufkommen der Biologie oder die Thematik Biographie und Krankheit. Eine konsistente Theorie der Biographie zu liefern, war und konnte nicht das Ziel des Bandes sein – die Aufgabe der Bündelung und Reflektion von Fragestellungen hat das Werk durchaus überzeugend eingelöst.

Martina Wernli

Sandra Marchl, *Alma Mahler-Werfel in der Biographik. Die Dekonstruktion einer Legende*. Graz, 2009, 200 S.

Die vorliegende literaturwissenschaftliche Analyse von Sandra Marchl zu faktualen, fiktionalbiographischen und autobiographischen Darstellungen über beziehungsweise von Alma Mahler-Werfel wurde im Rahmen einer Dissertation an der Karl-Franzens-Universität Graz verfasst und 2009 veröffentlicht. Anhand der Analyse einer Auswahl von faktualen Individual-, Paar- und Kollektivbiographien sowie fiktionalbiographischen Werken zeigt Marchl, wie die Alma-Biographien konstruiert sind, welche narrativen Strategien angewendet werden, wie die Biographen/-innen die Alma-Figur romantisieren oder dämonisieren, wie sie mit Almas Antisemitismus umgehen, wie die Grenzen zwischen Populärbiographie und wissenschaftlicher Biographie, zwischen Biographik und Belletristik und die Grenzen zwischen "positiv verstandener Dekonstruktion" einer Legende und "'De-struktion', die in Richtung Demontage und Degradierung geht" (S. 22), oftmals fliessend sind. Marchl gibt Auskunft darüber, wie die Biographen/-innen aufgrund Almas Sexualmoral, ihres Familiensinns, ihrer politischen Haltung und ihrer Pflege von Kunst und Kultur das Bild einer Täterin zeichnen.

Nach einem einleitenden Teil, in dem der Stoff, die Biographien, Methoden und Grundlagen vorgestellt und erläutert werden (Teil I), gibt der zweite Teil der Dissertation einen Überblick, wie die Biographien konstruiert sind, welchen Fiktionalitätsstatus sie haben und inwiefern sie gegen die historiographischen Konventionen verstossen (Teil II). Auf paratextueller und formaler Ebene sowie auf der Ebene der textinternen Gestaltung werden die Biographien auf ihren Wissenschaftsgehalt hin untersucht und dabei kommt Marchl zum Schluss, dass einige Texte nicht den Anforderungen an eine historische Biographie entsprechen, also nicht wissenschaftlich sind. Zum selben Fazit kommt sie auch nach der Betrachtung der Biographien hinsichtlich ihres Narrativitätsgrades – also nach den Kriterien für einen hohen beziehungsweise niedrigen Narrativitätsgrad – der ebenfalls auf paratextueller, formaler und inhaltlicher Ebene untersucht wird. Zu diesen Kriterien zählt Marchl primär die Fiktionssignale; Signale, die gegen historiographische Konventionen verstossen. Dazu gehören kontextuelle Signale wie Verlag oder Aufmachung eines Buches, paratextuelle und textuelle Signale wie Formen der Untergliederung, Eingangsformeln und Gattungsbezeichnungen, dann sprachliche Signale der Fiktionalität wie Verben innerer Vorgänge, innere Monologe, erlebte Rede, unbelegte Dialoge oder metanarrative Erzählerkommentare und schliesslich ästhetische Zeichen. Auf solche Signale hin untersucht Marchl in der Folge die Biographien, genauer die Titel, Klappentexte, Kapitelüberschriften, Texteinstiege, Erzähler, Adressaten, Dialoge und Bewusstseinsdarstellungen. Mit dem zweiten Teil ihrer Dissertation er-

bringt sie den Nachweis, dass die Alma-Biographien ein Grenzfall sind zwischen Biographik und Historiographie.

Im Hauptteil der Untersuchung gibt die Verfasserin Auskunft über die Erzählhaltungen, welche die Biographen/-innen Alma gegenüber einnehmen und sie erläutert, wie sich diese in den Erzählstrategien niederschlagen, bei denen grundsätzlich identifikatorische Strategien wie Romantisierung, Popularisierung, Strategien der Opfer- und Heldinnenbiographie von distanzierenden Strategien wie Konkurrieren, Pathologisieren, Abwerten und Kriminalisieren zu unterscheiden sind (Teil III).

Da Biographen/-innen in gegenseitiger Konkurrenz und in Konkurrenz mit der Autobiographie stehen, macht Marchl die Desavouierung der Konkurrenz als eine Strategie zur eigenen Behauptung aus. Die mit solchen Strategien einhergehende Dissonanz verhindert Sympathien mit der biographierten Person. Für eine identifikatorische Strategie steht die Romantisierung, beispielsweise von Almas Kindheit und Jugend, der Stadt Wien, von Alma als Muse oder die Romantisierung von typisierten Künstlerpersönlichkeiten. Diese Romantisierung wird allerdings von einigen Autoren/-innen in einem zweiten Schritt karikiert und kritisiert und damit die Legende Alma destruiert. Im Zuge der Erörterung der Opfer- und Heldinnendarstellungen stellt Marchl fest, dass Alma vor allem insofern als Opfer dargestellt wird, als ihr Mann Gustav Mahler als Tyrann beschrieben wird, womit Alma klar zur Sympathieträgerin wird. Marchl weist darauf hin, dass sich in den fiktionalen Darstellungen das Opferbild sogar noch verstärke. Die meisten Biographen/-innen zeigen sich solidarisch mit Alma, schreiben ihr die Opferrolle zu, auch wenn einige ihre Selbstaufopferung ironisieren und ihr Aufgreifen der Opferrolle kritisieren.

Das Hauptaugenmerk richtet Marchl dann auf die Alma-Biographik als Täterinnenbiographik und damit nimmt dieses Kapitel auch den grössten Raum der Untersuchung ein. Alma wird im Verlauf der Biographien immer mehr durch ihre moralische Negativität charakterisiert. Sie erfüllt, und dies ist das Ergebnis des umfangreichen vierten Kapitels, alle Attribute, die das Metzler Literatur Lexikon einer Antiheldin zuschreibt: moralisch negativ, passiv oder ziellos, physisch benachteiligt, sozial ausgegrenzt und komisch. Hier zeigt sich, dass der anfängliche Musen-Topos, von dem im Kapitel zur Romantisierung die Rede ist, bei einigen Biographen/-innen mit der völligen Dekonstruktion der Muse endet und Alma eine Umdeutung erfährt von der romantisierten Figur zur leistungsorientierten Künstlergattin, der geldgierigen Managerin, der Strategin und Intrigantin; eine Umdeutung vom Opfer zur Täterin.

Die Verfasserin weist auf die Antipathielenkungsstrategien hin, mit denen die Autoren/-innen der Biographien arbeiten, um das Frauenbild einer Femme fatale und einer Antiheldin zu evozieren.

Zur Dekonstruktion Almas und zu ihrer Darstellung als Täterin wird mit wertenden Erzählerkommentaren gearbeitet, in denen Alma beispielsweise als Intrigantin charakterisiert und ihre Musik abgewertet wird, oder mit Appellen und negativen Wortfeldern, etwa aus der Femme-fatale-Sprache. Die Biographen-/innen arbeiten weiter mit Attributen und Metaphern aus dem Bereich der Naturgewalten oder mit Technik-Metaphern, die das strategisch Aggressive Almas ausdrücken sollen. Sie beschreiben und interpretieren Fotografien mit dem Ziel der Degradierung Almas und der Erzeugung von Gefühlen der Antipathie beim Leser. Ebenfalls Strategien der Dekonstruktion sind die Verwendung der Umgangssprache in der Erzähler- und in der Figurenrede, Fremd- und Eigenkommentare und schliesslich die Parallelisierung oder die Konstruktion von Kontrastfiguren. Im Zuge der Erörterung wird deutlich, dass die moralische Dekonstruktion und Almas Demontage in den faktualen Biographien vor allem durch die Erzählerkommentare erfolgt, während in den fiktionalen Werken die Verurteilung auf figuraler Ebene geschieht. Marchl weist darauf hin, dass Alma sowohl in der faktualen wie in der fiktionalen Biographik auf direkte und explizite Weise als Täterin charakterisiert wird, wobei sich die Alma-Demontage in den fiktionalen Biographien gar noch radikalisiert. Ihre Analyse der Biographien hat auch gezeigt, dass sich Alma im Laufe der erzählten Zeit "von der aufopferungsvollen Muse", der Sympathieträgerin, "zur manipulativen Femme fatale und Täterin, die von den BiographInnen abgelehnt wird", wandelt (S. 187).

Methodisch stützt sich die Arbeit, so die Verfasserin, auf die Erzähltheorie. In einem methodischen Kapitel wird zu Beginn das aus der Erzähltheorie bezogene Instrumentarium zur Analyse der Biographien erläutert. Marchl übernimmt Definitionen, welche die Biographie als Zwischenstellung zwischen "Wissenschaft und Kunst", zwischen "Faktizität und Fiktionalität", zwischen "Information und Unterhaltung", zwischen "Objektivität und Deutung", als Subgattung der Historiographie verorten (S. 23). Sie erläutert die für ihre Arbeit massgebenden Begriffe und Phänomene und erörtert in diesem Zusammenhang die ebenfalls für die Untersuchung wichtige Unterscheidung von fiktional und faktual. Der methodische Teil scheint allerdings etwas zu kurz und die Probleme der Biographieforschung werden nur wenig angesprochen.

Im deutschen Sprachraum setzte sich in jüngster Zeit allmählich eine verstärkte Akzeptanz der Biographik als wissenschaftlicher Arbeitsform durch und entsprechend dieser Aufwertung sind in jüngerer Zeit viele Publikationen erschienen, welche die Biographie als Genre selbst zum Thema machen und sich verstärkt theoriegeleitet damit auseinandersetzten. Gerade vor diesem Hintergrund ist es schade, dass die Autorin es unterlässt, ihren Untersuchungsgegenstand im Forschungskontext einzubetten und die Entwicklung und Probleme der jüngsten Biographieforschung nachzuzeichnen. Sie unterstreicht zwar die schwierige Rolle der Biographie als Grenz- oder

gar Randgebiet für Historiker wie auch für Literaturwissenschaftler, untersucht die ausgewählten Biographien auf deren Wissenschaftlichkeit und weist auf die Tatsache hin, dass das Verhältnis der Gattung Biographie zur Fiktion ein bislang ungelöstes Problem sei. Zum methodischen Problem der Biographieforschung und zur Stellung ihrer Arbeit innerhalb der Forschung geht Marchl aber nur wenig ein. Sie belässt es bei drei Hinweisen auf andere Untersuchungen; dem Verweis auf die Arbeit von Franziska Meyer, welche die Konkurrenz in den Biographien zu Caroline Michealis-Böhmer-Schlegel-Schelling untersucht hat, ein Aspekt den auch Marchl kurz beleuchtet, dann weiter auf Juliane Vogel und deren Untersuchungen zu den Sisi-Biographien und auf Anita Runge, die in der Marieluise-Fleißer-Biographik eine Tendenz ausmacht, die auch in der Alma-Biographik festzustellen ist, nämlich, dass jüngere Texte eher mit dem narrativen Muster der Täterinnen-Biographie arbeiten, während in älteren das Muster der Opferbiographie vorherrscht.

Erfreulich ist, dass Marchl am Schluss ihrer Arbeit eine Wertung der Biographien vornimmt. Sie bezieht Stellung und damit erhält die Arbeit einen weiteren Aspekt. Nachdem im Schlusswort die wichtigsten Aspekte der untersuchten Biographien nochmals erwähnt werden, bezeichnet Marchl, und hier schliesst sie sich der Bewertung von J.M. Fischer an, die Biographie von Oliver Hilmes, *Witwe im Wahn* (2004), als die ausführlichste, am sorgfältigsten recherchierte, am radikalsten demontierende Biographie (S. 188). Für die Demontage und für die negative Haltung der Biographen/-innen gegenüber Alma bringt Marchl zwar Verständnis auf, doch äussert sie sich auch kritisch: So bedauert sie die Undifferenziertheit vieler Biographien und die Tatsache, dass etliche der Biographen/-innen über ihr Ziel, sich kritisch mit der "Legende Alma" und Almas Selbststilisierung auseinanderzusetzen, hinausschiessen und sie damit als historische Person demontieren (S. 22). "Dass Alma etwas 'Monströses' an sich hatte, soll auch nicht in Abrede gestellt werden, denn so viele Zeitzeugen und so viele Alma-Forscher, Mahler-Forscher, Werfel-Forscher etc. können nicht irren. Dennoch ist die Frage aufzuwerfen, ob die einzig möglich Antwort auf ein 'Monster' unbedingt in einer 'moralisierenden Täterinnenbiographie' bestehen muss, in der die biographierte Person auf reißerische Weise demontiert wird." (S. 191)

Ein kleiner Wehrmutstropfen dieser literaturwissenschaftlichen Analyse ist die vielfache Untergliederung des vierten Kapitels, die es nicht immer einfach macht, der Struktur zu folgen. Hier wäre eine ökonomischere Gliederung sehr wünschenswert. Alles in allem liegt hier aber eine sorgfältige Untersuchung mit klaren Argumentationen, einem logischen Aufbau, der Erfüllung der anfänglichen Zielsetzung und damit auch ein nützlicher Beitrag zur Biographieforschung vor.

Manuela Heiniger