

Frank Krause | Goldsmiths, University of London, F.Krause@gold.ac.uk

## Avantgarde, Olfaktion und Vernetzung

*Die Vergiftung* (1920) von Maria Lazar  
(1895–1948)

Seit den frühen 1990er Jahren hat sich die historische Forschung zur Bedeutung der Gerüche in der Literatur vor allem im anglo- und frankophonen Sprachraum vom Nischenansatz zu einem gewichtigen Zweig der Kulturgeschichtsschreibung entwickelt.<sup>1</sup> Studien zur Geschichte von Praktiken des Riechens und Deutungen von Gerüchen rücken Themen der Literatur in neues Licht, und literarhistorische Arbeiten zur Codierung von Geruchsmotiven erhellen eine oft hintergründige und wenig beachtete Weise der Rezeptionslenkung. Der Erfolg dieser Ansätze verdankt sich der heuristisch produktiven Annahme, dass Geruchsmotive meist zuverlässige Indikatoren affektiver Schwerpunkte ethischer und ästhetischer Wertungen sind, die es im Interesse eines nuancierten Geschichts- und Textverständnisses zu erschließen gilt. Während die Kunstwissenschaft an einer Theorie olfaktorischer Künste arbeitet,<sup>2</sup> ist die Forschung zu Gerüchen in der Literatur bislang kultur- und motivgeschichtlich orientiert.

Für die Avantgardeforschung ist Maria Lazars *Die Vergiftung* (1920) als Roman von Interesse, der sich im Grenzbereich von voravantgardistischem Vitalismus und spätexpressionistischer Avantgarde positioniert. Diese Zwischenstellung spiegelt sich auch in den Geruchsmotiven des Textes, die im Anschluss an eine Skizze der Bedeutungen ambivalenter Gerüche in Moderne und Avantgarde (1) detailliert herausgearbeitet werden (2). Die wenigen Dokumente zum erfolglosen Roman der gut vernetzten Autorin zeigen, dass seine Rezeption durch die Geruchsmotive mitgeprägt wurde. Das Potential von Lazars vitalistischer Geruchskultur kommt erst nach ihrem Durchbruch in der Neuen Sachlichkeit zur Geltung (3).

1 Noch immer grundlegend Rindisbacher: *The Smell of Books*.

2 Shiner: *Art Scents*.

Einschlägige Studien zu literarischer Moderne und Avantgarde belegen das historische Gewicht von Motiven ambivalenter Gerüche, deren violente Eindringlichkeit verstört und fasziniert. Schon Mitte der 1850er Jahre behaupten solche Motive die

subversive Kraft eines ästhetischen Bewusstseins, das sich gegen die Normalisierungsleistung von Tradition auflehnt, das aus der Erfahrung der Rebellion gegen alles Normative lebt und sowohl das moralisch Gute wie das praktisch Nützliche neutralisiert, die Dialektik von Geheimnis und Skandal fortgesetzt inszeniert, süchtig nach der Faszination jenes Erschreckens, das vom Akt der Profanierung ausgeht – und zugleich auf der Flucht vor deren trivialen Ergebnissen.<sup>3</sup>

Zunächst zeigen ambivalente Gerüche den autonomen, aus der Lebenspraxis ausbrechenden Eigensinn sinnlicher Überschreitungen an;<sup>4</sup> wenn die Literatur um 1890–1910 Problemen der ästhetischen Ausrichtung ganzer Lebensentwürfe nachgeht, deutet die Hingabe an ambivalente Gerüche auf Krisen, an denen die Akteure scheitern oder wachsen.<sup>5</sup> Im Gegensatz zur autonomen Kunst, die solche Transgressionen bloß darstellt, versucht die historische Avantgarde ab 1909, »die autonome Kunst im Hegelschen Wortsinne aufzuheben, d.h. die in ihr enthaltenen Potentiale an Kreativität zum Zentrum einer Erneuerung der Lebenspraxis zu machen«.<sup>6</sup> Hier dient die Evokation oder Erzeugung ambivalenter Gerüche dem Angriff auf Grundlagen der Institution Kunst, die Leben und Werk trennt.<sup>7</sup> Solche belebenden olfaktorischen Schocks werden durch eine gegenkulturelle Hygiene ergänzt, die sich von Gerüchen proletarischer Armut, bürgerlicher Enge und obsoletter Kunstwelten distanziert.<sup>8</sup> Wenn der literarische Expressionismus (1910–1925) den Anspruch der historischen Avantgarde teilt, Kunst ins Leben zu überführen, hält er am Verständnis von Kunst als eigenständigem Werk fest und wird daher unter einen erweiterten Avantgardebegriff gefasst.<sup>9</sup> Motive ambivalenter Gerüche dienen hier vor allem einer Zivilisationskritik, die repulsive Qualitäten des beschädigten Lebens mit einer gesteigerten Intensität darstellt, die im Kontext vitalisierender Normverletzungen auch positive Züge trägt;<sup>10</sup> Franz Kafkas Machtkritik

3 Habermas: *Die Moderne*, S. 35f.

4 Zum Prinzip des »l'art pour l'art« um 1850 s. Hoffmann: *Symbolismus*, S. 50.

5 Krause: »Follow the scent« u. Rickenbacher: *Literary Halitosis*, S. 148–153.

6 Bürger, zit. in Anz: *Die Literatur des Expressionismus*, S. 15.

7 Kramer: »Dada smells like nothing«. Zum Futurismus s. Delville: *The Smell of Disgust*, S. 47–54.

8 Krause: »Sie werden in dionysischen Sandalen stinken...«.

9 Anz: *Die Literatur des Expressionismus*, S. 14f.; Fähnders: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*, S. 139, 158, 193–195 u. 284–285.

10 Vgl. Heym: *Die Morgue*. Damit findet die deutsche Literatur zugleich Anschluss an Baudelaires ästhetische Provokationen; s. Fähnders: *Avantgarde und Moderne*, S. 166.

inszeniert das Begehren nach beißenden Gerüchen hingegen so, als handle es sich nicht um eine abstoßende Überschreitung.<sup>11</sup>

Auch im Roman *Die Vergiftung* (1920) von Maria Lazar spielen ambivalente Gerüche eine zentrale Rolle. Während sich die Geruchskultur der Avantgarde zwischen den Polen von befreiender Disruption und hygienischer Distanz bewegt (1), schlägt Lazars Beitrag zur expressionistischen Avantgarde eine andere Richtung ein. Mit seiner Kritik der Ich-Dissoziation steht der Text dem Expressionismus nahe; der Vitalismus der Protagonistin steht hingegen der Literatur der Jahrhundertwende näher, was sich auch in der Darstellung von ambivalentem Geruch als reifeförderndem Heilgift zeigt (2). Für die Forschung zur Geruchskultur der Avantgarde ist *Die Vergiftung* als Erzählung im Umfeld des Spätexpressionismus interessant, die auf eine umfassende Erneuerung der Lebenspraxis zielt, mit ihrem Lebensbegriff und ihrer Codierung von Gerüchen um 1920 aber – bei aller guten sozialen Vernetzung der Autorin – wenig Resonanz findet, weil sie sich zwischen voravantgardistischer Moderne und expressionistischer Avantgarde positioniert. Erst im Rahmen eines neusachlichen Realismus, der sozialen und politischen Verhältnissen nachgeht, gegen die sich die vitale Natur des Menschen immer neu behaupten muss, kommt das Potential dieses Ansatzes zur Geltung (3).

## 1.

Hans J. Rindisbachers Pionierstudie aus dem Jahr 1992 zur Geschichte der olfaktorischen Wahrnehmung in der Literatur seit den 1850er Jahren stellt Charles Baudelaire als Vertreter einer sensorischen Avantgarde dar, die das Riechen aus dem Dienst an Naturbeherrschung und Moral entlässt. Diesem Überblick zufolge ist der Realismus durch das Ideal der Frischluft in desodorierten Räumen geprägt; gute Gerüche entstammen meist der zweckrational anzueignenden Natur und verweisen oft auf die moralisch einzuhegende Attraktivität des ›Weiblichen‹. Der Symbolismus wertet das Riechen zum Mittel ekstatischer Welterschließung auf und bereitet so der schlagartigen Zunahme von Geruchsmotiven um die Jahrhundertwende den Boden. Diese ›olfaktorische Explosion‹ entbindet ein anarchisches Begehren, das die Verfechter der sozialen Ordnung alarmiert; als Beitrag zur Verteidigung jenes entregelten Begehrens stellt die Literatur vom Expressionismus bis in die 1950er Jahre hinein die Kontrolle über Spielräume des Riechens als

11 Menninghaus: *Ekel*, S. 333f. u. 348.

zweifelhafte Mittel der Sicherung sozialer Macht dar. Seither ermächtigt die postmoderne Literatur den Geruchssinn, der zunehmend von Warendesign und sensorischem Marketing umworben wird, den Universalismus der Vernunft zu überschreiten.<sup>12</sup> Die Rede von einer sensorischen Avantgardeposition betont zu Recht die transgressive Stoßrichtung der Symbolisten, die sich auch der ambivalenten Faszination des Geruchsekels zuwenden, den die Romantik allenfalls im psychologischen Interesse ausloten konnte.<sup>13</sup> An Beispielen aus Futurismus und Dadaismus hat die jüngere Forschung zudem gezeigt, dass die historische Avantgarde violente Geruchsmotive nutzt, die zum vitalisierenden Anschlag auf Grundwerte der etablierten Kultur geeignet sind. Geruchshygienische Perspektiven der Moderne werden in diesen Befreiungsnarrativen aber nicht ausreichend gewürdigt.

In den utopischen Phantasien expressionistischer Architekten ist der bebaute Raum der entfremdeten Gesellschaft von Verfallsgestank und überwältigend artifiziellen Düften geprägt, während der heilige Geist des erlösenden Bauens in natürlichen Wohlgerüchen offenbar wird.<sup>14</sup> Die antibürgerliche Rhetorik avantgardistischer Literaten bezieht ähnliche Positionen; der Dadaist Kurt Schwitters, der in den 1920er Jahren am Bauhaus vorgelesen hatte, schmätzt Kunst als »Reihenscheisshaus«, und Carl Einstein assoziiert deutsche Staatsmetaphysik mit bürgerlichem Mief und ironisiert sakrale Ansprüche moderner Duftmotive.<sup>15</sup> Die enthemmte Sensibilität der Avantgarde stößt in bedrückenden Atmosphären des bürgerlichen Lebens an ihre Grenzen, die sie – teils im Anschluss an Nietzsche<sup>16</sup> – mit einer gegenkulturellen Sozialhygiene real oder rhetorisch verteidigt.

Während die Literatur der Moderne die Geruchshygiene oft als Repression vitaler Energien kritisiert,<sup>17</sup> treibt die avancierte Architektur der Moderne das Projekt der hygienischen Desodorierung sozialer Räume voran,<sup>18</sup> und auch die architektonische Avantgarde des Bauhauses ist daran beteiligt. Das überrascht insofern nicht, als der Moderne nicht daran gelegen war, sich im ambivalenten Faszinosum schockanter Atmosphären häuslich einzurichten, doch auch die architektonische Geruchshygiene richtet sich gegen die etablierte Lebenspraxis. So versucht die Bauhaus-Avantgarde, in

12 Zum »sensorischen Avantgardismus« Baudelaires s. Rindisbacher: *The Smell of Books*, S. 161.

13 Menninghaus: *Ekel*, S. 194.

14 Krause: *Geruch der Utopie*.

15 Kramer: »Dada smells like nothing«, S. 215, Anm. 17; Krause: »Sie werden in dionysischen Sandalen stinken...«, S. 102.

16 Krause: »Follow the scent«, S. 71f.

17 Rindisbacher: *The Smell of Books*, S. 221–281.

18 Müller-Wulckow: *Die deutsche Wohnung der Gegenwart*, S. 17, 23 u. 55.

hygienischen Bauten dem proletarischen Elend ein Ende zu bereiten, das seit dem 19. Jahrhundert mit Gestank assoziiert ist.<sup>19</sup> Die Einleitung zur 1928 von Ernst Kállai edierten Ausgabe der Zeitschrift »Bauhaus« verfiicht ein neusachlich gegenkulturelles Bild vom Menschen, der geistige Disziplin bei der *freien* Beherrschung von Gefühlen zeigt, was eher für belebende Frische als eine Hingabe an olfaktorische Fülle spricht.<sup>20</sup> Zu Beginn des Anzeigenteils dieser Ausgabe wird für das Klosett Metroclo geworben, das Fäkalien in absorbierendem Material desodoriert (s. Abbildung).



»Bauhaus« 2–3 (1928), S. 34

Wenn Kállai die Farben eines Gemäldes erwähnt, die »muffig« seien »wie die luftarme bedrückende enge von kleinbürgerstuben«, bekennt er sich zur gegenbürgerlichen Geruchshygiene.<sup>21</sup> Oskar Schlemmer unterstreicht die Bedeutung der Hygiene für die Menschenkunde und nennt als bedeutsame Themen des Unterrichts von den Sinnen das Sehen und Tasten;<sup>22</sup> Adolf Behne merkt an, dass der Neubau einer Gewerkschaftsschule ein Leben ermöglichen soll, das »für alle Sinne und Organe« bereichernd ist,<sup>23</sup> doch Hannes Meyers nähere Erläuterungen heben die *hygienische* Gestaltung der sonnendurchfluteten Schlafzimmer hervor, die den Eindruck vermitteln sollen, »in der Natur« zu sein.<sup>24</sup>

19 Corbin: *Pesthauch und Blütenduft*, S. 189–212.

20 Kállai: *das bauhaus lebt*, S. 2.

21 Kállai: *ein bild, ein mensch*, S. 30.

22 Schlemmer: *unterrichtsgebiete*, S. 23.

23 Behne: *die bundesschule des ADGB in bernau bei berlin*, S. 12.

24 Meyer: *erläuterungen zum schulprojekt*, S. 15.

## 2.

Ruth, die Protagonistin von Lazars Debütroman *Die Vergiftung*, arbeitet sich an den Folgen einer pathogenen Mutterbeziehung ab. Als geschäftiger Vorstand eines gutsituierten Haushalts wirkt die Mutter groß und stolz; Ruth genießt es, von ihr als später einmal ebenbürtige Nachfolgerin anerkannt zu werden. Die Mutter hält die Kinder zur Mildtätigkeit an und ist von Ruth zum ersten Mal enttäuscht, als sie sich von Bettlern abgestoßen fühlt, die Armut geschäftstüchtig zur Schau tragen. Ruth spürt, dass die Mutter jedes Bekenntnis abweichender Meinungen unterdrückt; auf das Problem, nur um den Preis der Selbstverneinung anerkannt zu werden, reagiert sie zunächst mit provokanten Äußerungen, die geeignet sind, ihre Familie in zweifelhaftes Licht zu rücken. Die Ankündigung der Tochter, den ersten, den sie liebe, vorbehaltlos heiraten zu wollen, legt die Mutter als Schamlosigkeit aus. Der Anpassungsdruck, den die Mutter ausübt, entlarvt ihren stolzen Abstand von der Mitwelt als leere Geste eines rastlosen, von äußeren Zwängen bestimmten Habitus, der kein eigenes Bedürfnis zulässt. Ruth macht sich die Ansicht der Mutter, dass der Trotz der Tochter nur Dummheit verrate, fraglos zu eigen, da es ihr in erster Linie darum geht, ihren Eigensinn zu behaupten. Ruths Status als widerwillig anerkannte Außenseiterin wird prekär, als sie lernt, dass die Mutter eine melancholische Zuneigung zu einem Mann verbirgt, der sich enttäuscht von ihr gelöst hatte. Die Mutter hütet Liebesbriefe, die ihr der damalige Freund des Hauses geschrieben hatte, heimlich wie einen Schatz; er hatte sie während der Schwangerschaft mit Ruth regelmäßig besucht, war mit einer Erfindung von Ruths Vater vertraut und nutzte dieses Wissen zu seinem wirtschaftlichen Vorteil, nachdem er den Verkehr mit der Familie abgebrochen hatte. Das neue Wissen über die Mutter ruft in Ruth das Gefühl einer inneren Leere hervor, in der ein Mann präsent ist, vor dem alles Eigene weicht. Das verbotene Begehren der Mutter bietet Ruth Gelegenheit zur Identifikation, doch deren Entsagung stößt sie ab; sie flieht ihr Zuhause, um die Mutter ›in absentia‹ zu lieben. Die Selbstentfremdung, die aus der Identifikation mit der mütterlichen Perspektive resultiert, verdichtet sich mit vagen Erinnerungen aus der frühen Kindheit an Besuche mit der Mutter in der Wohnung ihres jüngeren Geliebten.

Ruths Versuch, ihr ausgehöhltes Selbstgefühl zu überwinden, trägt die Züge eines unpersönlichen Zwangs, der aus den ungeplanten psychischen Folgen kulturell eingewöhnter Lebensweisen hervorgeht: »Wer hat ihr jetzt eine Maschine in den Kopf gesetzt. Die arbeitet und wühlt, denkt, denkt, denkt. [...] Es ist ein Verbrechen begangen worden. Etwas Schlimmeres. Etwas noch nie Geschehenes. Ein Mensch hat sich verloren und sucht sich.



Und weiß es und denkt das durch, ganz durch...«<sup>25</sup> Lazar stellt die Selbstfindungskrise als Ich-Dissoziation dar und rückt so in die Nähe zum literarischen Expressionismus, der diese Problematik aber als Entfremdung vom *metaphysischen* Urgrund einer ungekränkten Innerlichkeit ausgelegt hatte.<sup>26</sup> Der Wunsch, sich in der Bindung an den ehemaligen Geliebten der Mutter selbst zu finden, beglückt Ruth zunächst, doch ihr Versuch, im Anspruch des Anderen aufzugehen, ist selbstzerstörerisch. Der Mann ist vom Gefühl eines versäumten und aufgebrauchten Lebens durchdrungen, und sein Genuss der Macht über die Tochter ist von feige verhaltenem Zorn geprägt. Nach zwei Jahren ist ihr die in Hassliebe umgeschlagene Beziehung unerträglich geworden; sie bricht seinen Widerstand gegen ihren Versuch, sich zu lösen, indem sie sich weigert, weiter von sich zu erzählen und so seine Leere zu füllen. Dass sie sich anschließend schweigend seinem sexuellen Übergriff ergibt, lässt ihn, der wieder ganz auf sich zurückgeworfen ist, geschwächt zurück. Dadurch gewinnt sie die Kraft zur Trennung und spürt im ekstatischen Naturbezug ihre Vitalität. Ruth zieht mit der ungeschönten Hingabe an die bedrückende, zum Gift stilisierte Attraktivität des Mannes für beide Seiten klare Grenzen zwischen Selbst und Anderem – und wächst daran.

Die Präsenz des Mannes in Ruths Leben wird im Geruch seiner Person und seiner Umgebung sinnfällig, deren Atmosphäre von Blut und Chemikalien aus gelben Phiolen geprägt ist. Der Duft haftet an ihrem Körper, ihren Kleidern und Utensilien, prägt ihren Kleiderkasten und ihre unwillkürliche Erinnerung und dringt in ihr Zimmer: »Die Bücher auf dem Tisch, die vernachlässigt und zusammengeworfen waren, und die zerrissene Mappe atmeten seinen Duft aus. Und von dem seidengelben Lampenschirm herab träufelten in weichen Farben ihre nächtlichen Gedanken.« (S. 9) Ruth liest im gelben Licht einen schmerzhaft verlogenen Brief des Geliebten; auch ihr körperliches Gefühl, sie bewege sich über einem »Abgrund«, wird in einer spontanen Erinnerung mit der Farbe Gelb assoziiert: »Und ein chemischer Geruch aus trübgelben Phiolen.« (S. 47) Als Ruth einmal operiert wird, »spürte« sie bei der Betäubung »einen niederträchtigen Geruch sich in die Kehle hineinfressen« (S. 122); die »Wand« des Operationssaals »riecht so sonderbar« (S. 123), und im Krankenbett erinnert sie die Wohnung des Mannes: »Aber irgendwo sind doch auch gelbe Phiolen und der Duft fremdartiger Chemikalien, ätzend, zersetzend.« (ebd.) Gerüche im Kontext der Farbe Gelb unterstreichen das emotional Eindringliche ihrer Bindung an den dominanten Mann.

25 Lazar: *Die Vergiftung*, S. 51. Im Folgenden im laufenden Text unter Angabe der Seitenzahl zitiert. Der schon bald vergessene Roman wurde erst 2014 neu herausgegeben.

26 Siehe Vietta/Kemper: *Expressionismus*.

Der Geruch zeigt die toxische Überwältigung ihres Selbst von einem ichfremden Anspruch an:

Sie betrachtete mißtrauisch ihre braunen Kinderhände. [...] Rochen sie nicht in ihrem Innern, ganz drinnen in der Handfläche, aus den Poren heraus nach ihm? Sie dachte an das Versinken in seinen großen, zu weichen Händen und ihr wurde übel. Ihre widerspenstig flockigen Haare rochen ja auch nach dort – ist sie denn ganz von ihm durchzogen, vergiftet – (S. 15)

Der Geruch ist ambivalent, denn Ruth trägt »die müden Säfte eines verbrauchten Lebens«, kurz: »Gift« in sich (S. 139), doch die Quelle des schädlichen Geruchs bleibt bis zum Ende der Beziehung attraktiv: »Ich liebe dein Gift – dich –« (S. 141). Der Geruch chemischer Substanzen verweist auf eine wissenschaftliche Naturbeherrschung, die auf Ruth ausgeweitet wird: »Was roch wie die lebendig gewordene Wissenschaft?« (S. 16) Der Geliebte bezeichnet sie als sein Experiment, und »[w]ie immer legte sich der süßlich-herbe Geruch der Räume, den sie nie woanders getroffen hatte, betäubend um ihre Stirn« (S. 11), als sie seine Räume betritt. Spuren von Blut in diesem Geruch indizieren im ersten und letzten Kapitel die Verfügung über Leben; die anachronische Erzählung betont kreiskompositorisch den Konflikt von Kräften des Lebens und des Todes, der die letzten Begegnungen des Paares prägt: »Ruth roch Blut. Oder waren das seine Chemikalien. [...] Auf seinem Schreibtisch war einmal ein scharf geschliffenes Messer gelegen. Das schneidet gut. Es riecht nach Blut und Chemikalien.« (S. 13 u. 139)

Außerhalb seiner Wohnung indiziert Blutgeruch in Verbindung mit dem Frühling eine zur Entfaltung drängende Vitalität, die sich gleich zu Anfang zeigt, als Ruth auf dem Weg zu ihm ist:

Wieso war sie überhaupt dahergekommen? Immer daher gekommen und nur da her, daß alles übrige draußen liegen blieb?

Heute drang das Licht blendend durch Steine und die erstarrte Haut ihres Leibes. Von den Blättern troff es, grell und heiß, und duftete nach dem Blut aller, die auf der Straße gingen. Das Blau war zu tief, zusammengedichtet aus trotzigen Kräften. (S. 7)

Während der Lebenskult der Jahrhundertwende von einer Allbeseelung ausgeht, die dem Lebensprozess immer schon innewohnt,<sup>27</sup> wollen die expressionistischen Vitalisten dem immateriellen Ursprung eines erfüllenden Lebens allererst zum Durchbruch verhelfen. Um den Dualismus von faktischer Absenz und idealer Geltung einer vitalisierenden Macht zu überwinden, reicht es nicht aus, sich der unveräußerlichen Verwobenheit mit einem Weltganzen zu vergewissern, die bloß aus dem Blick geraten ist. Auch Lazar inszeniert einen Lebensprozess, dessen Potential seiner Ma-

27 Fick: *Sinnenwelt und Weltseele*.



nifestation noch harrt; allerdings naturalisiert sie die Quelle erfüllenden Sinns und verbleibt so im Horizont eines monistischen Weltbegriffs: »Die Erde ist schwanger von blühendem Leben. Und das Geborene ist tot. Und die Luft ist schwer zu atmen vor erstickten Keimen.« (S. 135) Ruths Erweckung ist körperlich-organisch, was durch den Kontrast natürlich-starker und artifiziell-schwacher Gerüche unterstrichen wird:

Durch die Fasern des Fleisches gräbt sich, stößt sich blühende Lebenskraft. Aber ganz innen in ihrem Leib fällt etwas ab, bröckelt etwas ab, mürb und müde. Wer preßt ihr die Brust zusammen und würgt sie, daß sie husten muß – Ist das Schleim und Blut – Ist das ihre eigene Kehle –

Über Ruths italienisches Übersetzungsbuch steigt wie Frühlingsatem empor die freche Liebe der jungen Wilden, die Gustav einmal an sich reißen wollte. [...] Und es riecht nach faden, blonden Madonnenhaaren, Ansichtskarten mit weißen Kaninchen. (S. 128f.)

Ruths Empfänglichkeit für Frühlingsdüfte wächst mit ihrer Selbstbehauptung; bevor sie den Geliebten zum letzten Mal sieht, verspürt sie »weiche Luft, die zugig durch den Rauch schlägt« und mit Blumen assoziiert ist (S. 138). Als sie seine Wohnung betritt, fragt sie: »Warum hast du die Fenster nicht offen? In den Gärten liegt doch Flieder. Doch nein, laß es.« (S. 140) Die Trennung setzt ein ekstatisches Naturgefühl frei: »Und sie ging durch die nachtschweren Gassen, sich badend in dem blütenschwangeren Regen des Mai.« (S. 141) Lazars Vitalismus, der eine Selbstfindung durch Hingabe an die Sinnenwelt begünstigt, liegt auf der Linie des Übergangs vom Lebenskult der Jahrhundertwende zu den frühen Vorläufern des Expressionismus; das Thema der selbstzerstörerischen Hingabe an den Anderen passt hingegen zum Spätexpressionismus.<sup>28</sup>

Lazar arbeitet die Atmosphären sozialer Klassen heraus, in denen Ruth vergeblich versucht, ihr Selbst zu stärken; peinigende, lähmende und täuschende Gerüche der Mitwelt motivieren keine sozialhygienische Distanz, sondern markieren die Stationen des Versuchs, im Kontakt mit der schlechten Welt zu genesen. Mit dem Eintauchen ins beschädigte Leben setzt sich Ruth von der Avantgarde ab, die mit violenten Gerüchen zum Angriff übergeht und toxische Gerüche der Entfremdung meidet. Als sie mit Thomas verkehrt, der proletarischen Verhältnissen entstammt, wo es »nach aufgewärmtem Essen« (S. 100) riecht und »nach Baumwollstrümpfen, die nicht gewaschen werden« (S. 101),

nahm [sie] sich vor, den stickigen Dunst ganz in sich einzusaugen und aus allen Poren wiederzugeben, dann müßte er sie spüren. [...] Ruth dachte: ich kann die Luft herinnen doch nicht so leicht einatmen. Sie zerdrückt mir die Lunge. Sie ist zu schwer. Schwer wie

28 Krause: *Spätexpressionismus*.

Thomas' Knochen, oder noch schwerer, ich kann nicht und um Gotteswillen, wer keucht, wer stöhnt da, wer erbricht sich, bin ich es selbst – o wie schlecht ist mir – (S. 105)

Der Geruch der sozial Schwachen kennzeichnet eine Welt, in der keine Lebenskraft ›aufblühen‹ kann. Als Ruths durchsetzungsschwacher Onkel Gustav verarmt, gerät er in eine Welt aus »feucht riechenden Kleidern, kaltem Rauch« (S. 39); er »saß in der Bahn [...] in dem stickigen Dritter-Klasse-Kupe« [...]. [...] oben fraß sich schmieriger Zigarrenrauch ins Gesicht, der noch den Speichel all der ungepflegten Münder in sich hatte.« (S. 44) Gustav wird zornig, als der Bruder einer Verkäuferin, in die er verliebt ist, »nach Wirtshaus roch« (S. 45). Sein Ofen raucht (S. 41–43), und als er erkrankt, beschmutzt sein Hund sich in der Wohnung (S. 96). Ruth nimmt den ungepflegten Körpergeruch der Armen, Arbeitenden, Kranken und Versehrten präzise wahr; sie registriert, wenn ein Dienstmädchen »nach Schweiß« (S. 59) riecht, und im Kino »dampften« neben ihr »verschwitzte Kleider, gewürztes Essen, unreine Haare« (S. 63). Als eine Sitznachbarin im Kino von einem Mann im Spital spricht, stellt sie sich vor, er habe »sicher sein ganzes Leben in einer Kellerwohnung gelebt«: »Moder und Schweiß.« (S. 64) Ruth stiehlt Seife und schenkt sie einem Bettler (S. 68), und sie ist gegen den Geruch von Menschenmengen empfindlich: »Die nassen Kleider der Leute stanken in den Weihrauch hinein.« (S. 78) Sie vernimmt den »sauren Weingeruch« eines Betrunkenen (S. 135), von Menschen in den Straßen geht »Winterausedunstung« aus, und sie stinken »nach Schweiß [...] und Bier« (S. 136); in Kaffeehäusern »mit rauchigen Tischen« ist die »Luft« »dick« (S. 137), und in der Straßenbahn ist sie im »roten, lärmenden Tabaksdunst« (S. 139). Ruth sucht diese Atmosphären aber auf; ihr Gedanke, dass sie jene Fremden, die ihr gleichgültig sind, »nicht lieben darf« (S. 136), qualifiziert deren abstoßenden Geruch als Folge sozialer Verhältnisse, gegen die sie sich mit Thomas vergeblich zu behaupten gesucht hatte.

Auch die Gerüche aus der Welt der Begüterten vitalisieren nicht. Teils entspringen sie Wirkungsbereichen der Hausangestellten; so »spürte« Ruth »den Essensgeruch, der aus der Küche quoll, als die Köchin öffnete« (S. 9). Als sie die Schublade der Köchin durchsieht, »fühlte« sie »sich umgeben von einer erstickenden Masse schmutzigen gelben Metalls. Das nach Schweiß stank und den Duft exotischer Blüten in sich trug und ein Rauschen von seidenen Röcken.« (S. 69) Im Kinofilm sieht sie einen Grafen, der »fast erstickt« war »von der Blütenfülle, die er im Arm trug«, und eine Milliardärstochter, deren Tee »sicher bernsteinklar« war und »durch ihr Zimmer« »duftete« (S. 63). Gerüche im Kontext von Reichtum entspringen der Überfülle: »Mutters Besitztümer aber steckten in vierfach verbundenen Papiersäckchen und rochen nach Lavendel. [...] Ruth empfand wieder den

Geruch von Gaze, Spitzen, gebranntem Haar, Straußfedern und frischen Blumen, die alle nach Parfum und Puder schmeckten.« (S. 69 u. 84) Auch Ruths Pelz, der »nach Kampfer roch« (S. 104), und ihr Strohhut »aus einem eingekampften Kasten« (S. 135) verweisen auf einen Überfluss an Gütern. Eine Näherin in Ruths Haushalt hört gern von »Pariser Parfüm« und träumt von einer Bahnfahrt nach Paris mit einem »zärtlichen Atem neben sich« (S. 102), doch ihre Trostphantasie bleibt bloße Illusion.

Figuren von zwielichtiger Eleganz manipulieren ihre Atmosphäre. Von einem dubiosen Handlungsreisenden »empfand« Ruth »den weichen Abgrund, der zu tief war, um zu duften« (S. 24). »Das Parfum« einer blonden Kokotte »roch betäubend nach unaufrichtigen Blumen« (S. 60), ein Diener im Kino »riecht«, so scheint es, »auch nach Parfüm, wie die Blonde heute auf der Gasse«, und ein Boy »versprengte« im Kino »Perolin«, um den Raum künstlich aufzufrischen (S. 64). Als sich Ruth in dubiosen Kreisen bewegt, ist der »Zigarettenrauch« »klebrig schwer« (S. 88), und ihr ist, als ob sie eine Rolle darstellte; dabei stellt sie sich vor, dass »ein Boy unter ihr« ähnlich wie zuvor im Kino »Perolin aufsprengte« (S. 88). Auch Ruths Eleganz duftet zwiespältig: Als sie der Kokotte in einen Friseursalon nachfolgt, »roch« es »betäubend nach Seife, dickem Parfum, warmen Haaren« (S. 60). Die Haarwäsche befreit sie zwar vom Geruch des Geliebten – »Sie empfand den Duft durch die Scheitelknochen dringen, sich in das Hirn einfressen« (S. 61) –, doch »ihre eigenen, weichen Haare, die noch warm dufteten«, wirken wie »etwas Fremdes« (S. 62). Sie »empfand ihre duftenden Haare in einer wilden Glückseligkeit« (S. 63), bleibt aber erschöpft und bereichert die Kinoluft nur um ein weiteres olfaktorisches Detail.

Ruth findet in den sozialen Atmosphären von Entbehrung, Scheinfülle und Überfluss keinen Spielraum für eine erfüllende Entgrenzung ihres körperlichen Selbst; sie beneidet Thomas, der im Wahn die Wohnung seiner Familie in Brand gesetzt hat und in einer Gefängniszelle sitzt, in der er nun »nicht mehr« an der Nähe zu seinen Nächsten »erstickt« (S. 121). Auch den Geruch des Geliebten, an dem sie sich früher berauscht hatte, erträgt sie nicht länger: »In dem lichten Kirschholzkasten hing eine Menge dunkler Stoffe. Die rochen alle ein wenig nach fremden Chemikalien, süßlich herb. Stundenlang war sie gesessen, den Kopf in diesen Kleidern vergraben, um den geheimnisvollen Duft einzusaugen. Nein, sie wird den Kasten nie wieder aufsperrern können.« (S. 15) Sie wehrt sich gegen ihr eigenes Begehren, denn der Geruch bleibt verführerisch: »Ruth dachte an den Kleiderkasten. An den dunklen Duft, der aus ihm herausströmen soll.« (S. 20) Ihr Wunsch, den Schrank zu verbrennen, regt sich, als sie den Reliquienkult verdammt (S. 78f.), und in der Kirche »versperrte« der »Wehrauch [...] ihr die Kehle«

(S. 73); ihre Liebe erscheint so als bedrückender Kult. Hinter dem Vergötterten entdeckt sie den Armseligen, hinter dessen Maske ein Missetäter verborgen ist, an dem die Mutter zerbrach.

Ruth erinnert sich, als Kind an einem Frühlingstag den Duft von Hyazinthen begehrt, den unbotmäßigen Wunsch aber für sich behalten zu haben, und dass an einem Sommertag im Wald »auf den Felsen die Erde duftete«, die Mutter den Gang in den Wald aber unterband (S. 75). Als sie ihren Kopf in die Hand der ver- und entsagenden Mutter legt, wittert Ruth eine Spur verschütteter Lebenskraft: »Aus den zerklüfteten Handrinnen stieg ihr ein wohlbekannter, warmer, ein nie beachteter Atem entgegen. / Irgendwo liegt im Gras eine duftende Frucht. Und über das Mark des Baumstammes preßt sich eisenhart die dürre Rinde...« (S. 118)

Die Mutter bewegt sich in Atmosphären einer ermüdeten Vitalität, zu denen sie zugleich beiträgt, und fügt sich so in eine ganze Reihe von Figurationen des geschwächten Lebens. So »sperrte« die Mutter ihren Gatten »in Räume, die von ihren Atemzügen übersättigt waren.« (S. 19) Damit beraubt sie sich der Luft zum Atmen: »Ihr kräftiger Körper brauchte Bergluft. So daß er fast hinfällig scheinen konnte in den Zimmern der Großstadt.« (S. 27) »Onkel Gustavs zarte, etwas bräunliche Haut hatte einen leicht verwelkten Geruch an sich. Der angenehm war, wie der Duft ermüdeten Rosen. Und lähmte.« (S. 35) Eine Baronin, die in einem Zimmer »mit parfümiertem Rauch« lebt, hat »müde, duftende Haut« (S. 75), und »die Liebe« dieser Frau »mit dem parfümierten Rauch macht Übligkeiten« (S. 79). Das Zimmer der Gattin von Gustavs Direktor, bei dessen Empfang es »zum Ersticken rauchig« war (S. 40), »roch nach Mandelblüten« (S. 41); der »Mandelduft« suggeriert »unterdrückte Entbehrung und uneingestandene Wünsche« (S. 40f.), und die Direktorenfrau küsst Gustav auf einem Friedhof, auf dem die »Blätter« »nach dem Sich-schon-geöffnet haben« »dufteten« (S. 42).

Körper riechen vorwiegend nach dem Schweiß der Arbeit, dem welken Duft des Anstands, maskierenden Parfüms oder nach Verwahrlosung. Nur von Ruth und ihrem Geliebten geht ein chemischer Geruch aus, der zum Zeichen einer Lebenskraft gerät, die sich in der Rache an versagenden Instanzen verzehrt und damit in Abhängigkeiten verwickelt bleibt, in denen das Selbst nicht zu seinem Recht kommt; in diesem Geruch kommt die Entfremdung ihrer Lebensformen als eine Art von Vergiftung zum Ausdruck. Ob Ruth nach der Trennung vom Geliebten in der sozialen Welt Erfüllung finden wird, lässt der Roman offen. Der Fokus des Schlusskapitels liegt auf der Heilung ihres Selbst vom ›Gift‹ ihres Begehrens durch die Weigerung, vor dessen letztmaliger ›Einnahme‹ die Erwartungen des Anderen zu erfüllen. Diese Haltung schwächt den Eingebener des Gifts und neutralisiert seine

lähmende Wirkung; die Aufnahme des Gifts sichert derweil den Kontakt mit vitalen Energien, die sich anschließend produktiv neu ausrichten.

Auf Ruth passt die Metapher der Vorhut nicht: sie stößt in unbekannte Zonen vor, ist aber keine Kundschafterin; sie setzt sich riskanten Begegnungen und sinnlichen Schocks aus, deren Muster und Wirkungen sich aber verstetigen und ihre Plötzlichkeit einbüßen; sie will eine unbestimmte Zukunft erobern, steht aber im Bann der Vergangenheit; und die schließlich gefundene Richtung führt aus feindlichem Gelände heraus. Der Geliebte wird durch den schockartigen Einbruch von Ruths Fremdheit, der er feindselig begegnet, geschwächt. Das *Lesepublikum*, das mit einem Roman konfrontiert wird, der »die Fremdheit der Frau in der eigenen Kultur« thematisiert,<sup>29</sup> stößt als unfreiwillige Vorhut »in unbekanntes Gebiet« vor, ist »den Risiken plötzlicher, schockierender Begegnungen« ausgesetzt und aufgefordert, »in einem noch nicht vermessenen Gelände« »eine Richtung« zu finden.<sup>30</sup> Der Roman siedelt sich in der Nähe zur expressionistischen Avantgarde an, propagiert mit dem rhetorischen Einsatz von Geruchsmotiven aber einen Vitalismus, der dem monistischen Lebensbegriff der Jahrhundertwende näher steht. Ähnlich positioniert sich Lazars Einakter *Der Henker* (1921), der vom schockartigen Einbruch gegenkultureller Gewalt ins bürgerliche Leben handelt. Die in leerer Routine erstarrte Gesellschaft drängt vitale Energien in transgressive Sinnlichkeit und mörderischen Hass ab; während das gute Leben im Bordell duftet – »das ganze Haus [...] hat gerochen wie goldenes Puder« –, spiegelt sich der vitale Zorn eines Mörders im ebenso »stinkende[n]« wie »heilige[n] Petroleum«.<sup>31</sup>

### 3.

Lazar schrieb *Die Vergiftung* 1916, konnte den Roman aber erst Anfang 1920 publizieren.<sup>32</sup> Die Entstehung fällt in die Zeit, da sie in Wien die Schule von Eugenie Schwarzwald besuchte und in deren Haus und Salon verkehrte, wo avancierte Vertreter der Moderne ein- und ausgingen. Nach der Matura arbeitete sie an Schwarzwald-Schulen und blieb deren Gründerin freundschaftlich verbunden. Bei dieser lernte sie auch Karin Michaëlis kennen, die Lazars Roman Thomas Mann empfahl, und auch Robert Musil besuchte den

29 Spreitzer: *Texturen*, S. 171.

30 Habermas: *Die Moderne*, S. 35.

31 Lazar: *Der Henker*, S. 11, 28 u. 37.

32 Sonnleitner: *Nachwort*, S. 148.

Salon. An Kontakten zu Künstlern und Literaten mangelte es nicht, doch Schwarzwald zufolge »wollte« »[n]iemand« »ihr Buch kaufen und lesen«.<sup>33</sup> Die einzige bislang belegte Rezension würdigt den Text als »Dokument« jugendlichen Erlebens, bemerkt seine bedrückende Atmosphäre – »Mutter und Kinder atmen dieselbe Luft, die erstickend wirkt« – und resümiert: »kein Kunstwerk«; als Beispiel für einen guten Erzählkünstler gilt dem Rezensenten Arthur Schnitzler.<sup>34</sup> Auch *Der Henker* fand – bei aller Unterstützung der Uraufführung durch den »gut vernetzte[n] Béla Balázs« – ein eher eingeschränktes Presselob.<sup>35</sup> Der Durchbruch als Schriftstellerin gelang Lazar Anfang der 1930er Jahre, als sie unter dem Pseudonym Esther Grenen publizierte, um der Ausgrenzung jüdischer Autoren in einem zunehmend antisemitischen Kulturbetrieb zu entgehen.

Im Spätexpressionismus bleibt das Thema des Generationenkonflikts aktuell, und da die Vaterfigur nach 1918 im Kontext von Novemberrevolution bzw. Erster Republik seltener als Allegorie des sozialen Systems fungiert und die Sicht der Töchter auf Mütter und Väter stärker in den Blick gerät,<sup>36</sup> behandelt Lazar ein resonanzfähiges Thema. Noch 1928 gelang der jüdischen Österreicherin Mela Hartwig der Durchbruch mit einem Novellen-Band, der mit der Geschichte einer Frau einsetzt, die sich mit einem Patrizid aus ihrer pathogenen Vaterbindung befreit; anders als Lazar lotet Hartwig das Innenleben der Protagonistin aber aus kritischer Distanz aus. Die toxische Vitalisierung durch ambivalenten Geruch erscheint bei Hartwig als perverse Stimulation; in der Novelle über Rune, die im Dreißigjährigen Krieg als Hexe verbrannt wird, sind die christlichen Frauen für solche Gerüche empfänglich. Die schwangere Gattin eines Totengräbers weigert sich, Rune als Säugling in ihr Haus aufzunehmen:

Du spürst das nicht: diese giftige Ausdünstung aus dem Fleisch und Blut des Mörders und seiner Hure. Liederliche Gedanken bedrängen mich, widerliche Gelüste. Aas verpestet die Luft in meiner Stube. Ich werde geil wie eine Katze in diesem warmen Gestank des Todes. Ich gehe auf die Straße. Was ist noch heilig, wenn du mir diesen Bastard in mein Bett legst?<sup>37</sup>

Als ihr Mann erwägt, das Kind zu töten, verrät ihr gieriges Verlangen, Blutgeruch wie Weihrauch zu genießen, eine religiös pervertierte Vitalität.

33 Stürzer: *Dramatikerinnen und Zeitstücke*, S. 82 u. 83.

34 Menkes: *Wiener Geschichten*, S. 3; vgl. Sonnleitner: *Kolportage und Wirklichkeit*, S. 335.

35 Sonnleitner: *Kolportage und Wirklichkeit*, S. 337; s. auch S. 336.

36 Fähnders: *Vatermord*; Löchel: *Fatal ist die Liebe der Mutter*.

37 Hartwig: *Ekstasen*, S. 209f.



Während Hartwig totale Entfremdung diagnostiziert, vertraut Lazars Debütroman unzeitgemäß auf die erlösende Kraft vitaler Kräfte.<sup>38</sup>

Lazars Roman hat zwei Vertreter der vorexpressionistischen Moderne zu kritischen Stellungnahmen provoziert. Da Thomas Mann die Faszination ambivalenter Gerüche mit erzählerischer Distanz als Zeichen kulturellen Verfalls darstellt, kommt ihm Lazars immersiver Ansatz kaum entgegen. Am 17. April 1920 notiert Mann, der auch an anderer Stelle über »[z]uviel weibliches Geschlecht« in der Literatur klagt, im Tagebuch: »Ging gegen Abend wieder in den Park, saß zum ersten Mal wieder lesend unter einem Baum. Begann mit einem Roman ›Vergiftung‹ von Maria Lazar, den Karin Michaelis geschickt, lese aber nicht weiter. Penetranter Weibsgeschmack.«<sup>39</sup> Die despektierliche Notiz drückt verdichtet den Überdruß an einem Text aus, der die Leser in freier indirekter Rede von Anfang an in den Sog der Düfte einer weiblich codierten Atmosphäre hineinzieht.

Robert Musil hatte Lazars Roman am 30. März 1920 hingegen – bei allem Vorbehalt gegenüber seinem »nervöse[n] Ego-Impressionismus«, dem es an »geistigem Zusammenhalt« noch mangle – gelobt: »Darin ist jugendlicher Ellenbogen, manchesmal rücksichtslos unbefangener Blick, reicher Einfall und behende Kraft im Figuralen.«<sup>40</sup> Auch Musils Debütroman *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß* (1906) hatte ambivalente Gerüche inszeniert. Törleß beteiligt sich aus ästhetischen Motiven an der Misshandlung seines Mitschülers Basini und hört zunächst den spekulativen Auslassungen Beinebergs zu, der den Missbrauch Basinis als metaphysisch gerechtfertigtes Experiment betrachtet; dabei fühlt Törleß »Beinebergs Atem zu sich herüberdringen und sog ihn wie ein beklemmendes Betäubungsmittel ein«. Rückblickend erweisen sich diese Überschreitungen als »jene kleine Menge Giftes, die nötig ist, um der Seele die allzu sichere und beruhigte Gesundheit zu nehmen und ihr dafür eine feinere, zugeschärfte, verstehende zu geben«. Törleß' Sinnlichkeit reift an der Auslotung zweifelhafter Eindrücke, so dass er am Ende »den leise parfümierten Geruch« prüfen kann, »der aus der Taille seiner Mutter aufstieg.«<sup>41</sup> Auch Lazars Debütroman inszeniert die Stärkung des Selbst durch ein olfaktorisches Heilgift, das den Aufbruch in einen erfüllenden ästhetischen Weltbezug vorbereitet.

38 Zum metaphysisch orientierten Vitalismus des Expressionisten s. Martens: *Vitalismus und Expressionismus*, S. 295.

39 Mann: *Tagebücher 1981–1921*, S. 376 u. 420.

40 Zit. n. Sonnleitner: *Maria Lazar*, S. 162.

41 Musil: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*, S. 60, 112 u. 140; vgl. Rickenbacher: *Literary Halitosis*, S. 148–153.

Lazar setzt das Motiv des ambivalenten Geruchs, das in der Konkurrenz um Aufmerksamkeit in Moderne und Avantgarde eine wichtige Rolle spielt, zwar mit wenig Erfolg ein, da sie sich zwischen den Fronten von voravantgardistischer Moderne und expressionistischer Avantgarde positioniert, doch auch Misserfolge erhellen das Profil der Avantgarde und ihrer Geruchskultur, deren Beitrag zu den Überbietungstaktiken der Moderne bisher nur in Ansätzen erschlossen ist. Bei Grenzfällen der Avantgarde wäre überdies zu fragen, inwieweit sie Positionen anderer Richtungen der Moderne zuarbeiten. In Lazars neusachlichem Roman *Veritas verhext die Stadt* (1930) dienen ambivalente Gerüche erneut als Zeichen eines partiell verstörenden Begehrens. Die glücklich, aber kinderlos liierte Merete schläft mit einem attraktiven Arbeiter, der »nach Schweiß und Teer und Heringen und Kohle« riecht; »die Luft« ist anfangs »schlecht«, und später ist der Himmel so »grau, dass einer ersticken könnte«, doch Lust und Hingabe sind authentisch: »Ich wollte ein Kind.« Im Vergleich zu den »Totenhände[n]« der wahnsinnigen Frau Jensen wirkt selbst Telefonläuten wie »was Lebendiges«, und als ihr Wahn sich offen zeigt, ist es, »als wäre keine Luft nicht drin und überhaupt kein Leben«. Schmerzhaftes Leben ist besser als Erstarrung: »Leben tut immer wohl, auch wenn es weh tut.« Der Roman zelebriert am Ende eine »wunderbare grausame Welt«, in der sich das »Leben« in einer »entsetzlich berausenden Unordnung« befindet.<sup>42</sup> Hier überbietet ambivalenter Geruch überanstrengte Hoffnungen der Avantgarde zugunsten eines pragmatisch ernüchterten Vitalismus. Dass der Roman 1931/32 in einer sozialdemokratischen Zeitschrift wiedererscheint, die den Einsatz des Werkbunds für erschwingliche Wohnraumgestaltung lobt, ohne die Kosten avantgardistischer Gebrauchskunst zu verkennen, passt zu dieser Sachlichkeit.<sup>43</sup> Lazars Werk betont von Anfang an, dass Sozial- und Psychohygiene auf der Suche nach gutem Leben in schlechten Verhältnissen wenig Rat bieten – auch wenn »Kulturmenschen« in ihrem Roman *Die Eingeborenen von Maria Blut* (geschrieben 1935, erschienen 1957) »bei offenem Fenster« schlafen.<sup>44</sup> Ihr risikowilliges Ethos kommt zunächst im Grenzbereich zur Avantgarde zum Ausdruck, bereitet aber zugleich einer neusachlichen Haltung den Boden.

42 Grenen: *Veritas verhext die Stadt*, »Der Kuckuck« 2 (1932), S. 11–12, 8 (1932), S. 12 u. 14, 11 (1932), S. 14.

43 *Der gute billige Gegenstand*.

44 Lazar: *Die Eingeborenen von Maria Blut*, S. 29.

## Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas: *Die Literatur des Expressionismus*. 2. Aufl. Stuttgart: Metzler 2010.
- Behne, Adolf: *die bundesschule des ADGB in bernau bei berlin*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 12–13.
- Corbin, Alain: *Pesthauch und Blütenduft. Eine Geschichte des Geruchs*. Berlin: Wagenbach 1984.
- Delville, Michel: *The Smell of Disgust: Modernism and the Social Politics of Olfaction*. In: *Smell and Social Life: Aspects of English, French, and German Literature (1880–1939)*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 35–54.
- Der gute billige Gegenstand*. »Der Kuckuck« 51 (1931), S. 13.
- Fähnders, Walter: *Avantgarde und Moderne 1890–1933*. Stuttgart: Metzler 2010.
- Fähnders, Walter: *Vatermord. Über Texte von Walter Hasenclever, Franz Werfel, Friedrich Wolf, Arnolt Bronnen und Mela Hartwig*. In: *Psychoanalyse und Expressionismus*. Hgg. W. Felber, A. G. von Olenhusen, G. Maria Heuer, B. Nitzschke. Marburg/Lahn: LiteraturWissenschaft.de 2010, S. 413–430.
- Fick, Monika: *Sinnenwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*. Tübingen: Niemeyer 1993.
- Grenen, Esther: *Veritas verhext die Stadt*. »Der Kuckuck« 46 (1931) – 11 (1932).
- Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt*. In: ders.: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*. Leipzig: Reclam 1994, S. 32–54.
- Hartwig, Mela: *Ekstasen. Novellen*. Hg. Hartmut Vollmer. Frankfurt/M., Berlin: Ullstein 1992.
- Heym, Georg: *Die Morgue*. In: ders.: *Lyrik. Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*. Bd. 1. Hg. Karl-Ludwig Schneider. Hamburg, München: Heinrich Ellermann 1964, S. 286–290.
- Hoffmann, Paul: *Symbolismus*. München: Fink, 1987.
- Kállai, Ernst: *das bauhaus lebt*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 1–2.
- Kállai, Ernst: *ein bild, ein mensch*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 30.
- Kramer, Andreas: »*Dada smells like nothing*«: *Sniffing out the Dada Corpus*. In: *Smell and Social Life: Aspects of English, French, and German Literature (1880–1939)*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 210–226.
- Krause, Frank: »*Follow the scent: one will seldom err*«: *The Stench of Failed Nietzschean Practice in André Gide's The Immoralist (1902) and Thomas Mann's Death in Venice (1912)*. In: *Smell and Social Life*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 67–84.
- Krause, Frank: *Geruch der Utopie. Messianische Baumeister in Schriften der Gläsernen Kette (1919/20)*. In: *die welt neu denken*. Hgg. Joachim Henneke, Dagmar Kift. Münster: Aschendorff 2019, S. 221–227.
- Krause, Frank: »*sie werden in dionysischen Sandalen stinken ...*« *Zur Problemgeschichte von Geruchsmotiven im Werk von Carl Einstein*. »Juni« 59/60 (2022), S. 99–104.
- Krause, Frank: *Spätexpressionismus*. In: *Handbuch Weimarer Republik. Literatur und Kultur*. Hgg. Robert Krause, Maren Lickhardt. Stuttgart: Metzler 2024 (im Erscheinen).
- Lazar, Maria: *Der Henker*. München: Drei Masken 1921.
- Lazar, Maria: *Die Eingeborenen von Maria Blut*. Hg. Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2020.
- Lazar, Maria: *Die Vergiftung*. Hg. Johann Sonnleitner. Wien: DVB 2014.
- Löchel, Rolf: *Fatal ist die Liebe der Mutter, letal die Sehnsucht der Tochter. Mütter und der Generationenkonflikt in literarischer Prosa von Expressionistinnen*. »Expressionismus« 4 (2016), S. 29–41.

- Mann, Thomas: *Tagebücher 1981–1921*. Hg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt/M.: Fischer 2003.
- Martens, Gunter: *Vitalismus und Expressionismus*. Stuttgart, Berlin u.a.: Kohlhammer 1971.
- Menkes, Hermann: *Wiener Erzählungen*. »Neues Wiener Journal« 9581 (1920), S. 3.
- Menninghaus, Winfried: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2002.
- Meyer, Hannes: *erläuterungen zum schulprojekt*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 14–15.
- Müller-Wulckow, Walter: *Die deutsche Wohnung der Gegenwart*. Königstein/Ts., Leipzig: Karl Robert Langewiesche 1932.
- Musil, Robert: *Die Verwirrungen des Zöglings Törleß*. Reinbek/H.: Rowohlt 1996.
- Rickenbacher, Sergej: *Literary Halitosis: Bad Breath and Odor in German Literature around 1900*. In: *Smell and Social Life*. Hgg. Katharina Herold, Frank Krause. München: iudicium 2021, S. 127–144.
- Rindisbacher, Hans J.: *The Smell of Books. A Cultural-Historical Study of Olfactory Perception in Literature*. Ann Arbor (MI): University of Michigan Press 1992.
- Schlemmer, Oskar: *unterrichtsgebiete*. »Bauhaus« 2/3 (1928), S. 23.
- Shiner, Larry: *Art Scents: Exploring the Aesthetics of Smell and the Olfactory Arts*. Oxford: Oxford University Press 2020.
- Sonnleitner, Johann: *Kolportage und Wirklichkeit. Zu Maria Lazars Roman Leben verboten!* In: Maria Lazar: *Leben verboten!* Wien: DVB 2021, S. 335–383.
- Sonnleitner, Johann: *Maria Lazar (1895–1948). Ein Portrait*. In: Maria Lazar: *Die Vergiftung*. Wien: DVB 2014, S. 143–167.
- Spreitzer, Brigitte: *Texturen. Die österreichische Moderne der Frauen*. Wien: Passagen Verlag 1999.
- Stürzer, Anne: *Dramatikerinnen und Zeitstücke. Ein vergessenes Kapitel von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993.
- Vietta, Silvio; Kemper, Hans-Georg: *Expressionismus*. München: Fink 1975.