



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale  
(*ordinamento ex D.M. 270/2004*)  
in Lingue e Letterature europee,  
americane e postcoloniali

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

Das Werk des frühen Benn:  
von *Morgue und andere*  
*Gedichte* bis zu den  
*Gehirne-Novellen*.

**Relatore**

Ch. Prof. Stefania Sbarra

**Correlatore**

Ch. Prof. Cristina Fossaluzza

**Laureando**

Maria Cazzola

Matricola 823252

**Anno Accademico**

**2012 / 2013**

## Inhaltsverzeichnis:

Ringraziamenti	3
Vorwort	4
1. Gottfried Benns Biographie bis 1922	6
2. <i>Morgue und andere Gedichte</i>	24
2.1. Entstehung des <i>Morgue</i> -Zyklus	24
2.2. Benns Veröffentlichung vor 1912	26
2.3. Publikation der <i>Morgue</i> -Gedichte	30
2.4. "ein Zyklus von sechs Gedichten"	31
2.5. Bedeutung des Titels	32
2.6. Reaktion der Kritik auf <i>Morgue und andere Gedichte</i>	33
2.7. Analyse von <i>Morgue und andere Gedichte</i>	37
2.8. <i>Morgue und andere Gedichte</i> : Schlussbemerkung	69
3. <i>Alaska</i>	72
3.1. Analyse der <i>Alaska</i> -Gedichte	75
4. <i>Ithaka</i>	97
5. Die Rönne-Novellen	109
5.1. Entstehung und Veröffentlichung	109
5.2. Zusammenfassung der Novellen	111
5.3. Die Hirnforschung und die Wissenschaft um 1900	115
5.4. Der Wahnsinn und der "neue Mensch"	117
5.5. Analyse der Rönne-Novellen	119
5.5.1. <i>Gehirne</i>	119
5.5.2. <i>Die Eroberung</i>	129
5.5.3. <i>Die Reise</i>	136
5.5.4. <i>Die Insel</i>	143
5.5.5. <i>Der Geburtstag</i>	151
5.6. Rönne-Novellen: Schlussbemerkung	156
Bibliographie	159

## Ringraziamenti

È giunto anche per me il momento di ringraziare alcune persone importanti che mi hanno accompagnata in questo percorso di studi.

Desidero ringraziare la Professoressa Sbarra per la cortesia e la disponibilità fornitemi durante la stesura della mia tesi.

Ringrazio i miei genitori per avermi sostenuta e incoraggiata instancabilmente di fronte ad ogni difficoltà incontrata in questi anni di studi e per avermi dato la possibilità di trascorrere una bellissima esperienza all'estero dalla quale è nata l'idea per l'argomento di tesi.

Oltre a mamma e papà, ringrazio mio fratello Giacomo e mia sorella Chiara per la pazienza sopportata e la costante ventata di gioia portata in casa soprattutto quando ero più nervosa e inavvicinabile.

Voglio ringraziare con affetto Carlo per essermi sempre stato vicino anche quando ero più distante, per avermi sempre dato la fiducia di cui avevo bisogno sia prima di un esame sia durante il lavoro di tesi e per essersi spesso addossato il mio stress ricambiandolo con momenti felici.

## Vorwort

In meiner Diplomarbeit beschäftige ich mich mit dem Werk des frühen Gottfried Benn. Nach einem ersten biographischen Kapitel über seine frühen Jahre, die den Schlüssel für das Verständnis seiner Werke anbieten, betrachte ich die Gedichtsammlungen *Morgue und andere Gedichte* und *Alaska*, die 1912 und 1913 erschienen. Außerdem analysiere ich auch den Einakter *Ithaka* und die fünf *Gehirne*-Novellen, die 1914 und 1916 veröffentlicht wurden.

Das Leben des jungen Benn ist vom strengen protestantischen Ethos seines Vaters Gustav und einem Wunsch nach Befreiung geprägt. Sein Vater ist nämlich Pastor und verlangt, dass sein Sohn Theologie und Philosophie studiert, während sich dieser aber dem medizinischen Studium widmen möchte. Nachhaltiger wirkt aber bei ihm ein weiterer innerer Konflikt, bzw. der Konflikt zwischen Wissenschaft und Kunst. Die zentrale Bedeutung, die Wissenschaft und Kunst in seinem Leben haben, scheint vor allem in den *Morgue*-Gedichten, im Prosatext *Ithaka* und in den *Gehirne*-Novellen durch. Die *Morgue*-Gedichte sind von medizinischer Sprache und wissenschaftlichem Blick geprägt. Der Einakter *Ithaka* soll einen Protest gegen den Positivismus und das Übermaß an Rationalität in der Jugenderziehung sein, die die gesunden Lebenskräfte der heranwachsenden Generation untergraben.

Vor diesem Hintergrund spielt die Regressionsthematik die Hauptrolle. Der regressive Gedanke, der zum Elementaren und Vegetativen zurückführt, ist als Befreiung vom existentiellen Schmerz empfunden, woraus der Wunsch entsteht, „ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor“ zu sein (GW I, 47). Die Regressionsthematik geht mit dem Heraufbeschwören des Dionysischen Hand in Hand im Einakter *Ithaka* und in den *Gehirne*-Novellen, in denen die Hauptfigur Rönne den Weg zur Überwindung einer tiefen Krise sucht, die sein ganzes Bewusstsein und sein Wahrnehmungssystem untergraben hat. Trotz dem gleichen Namen ist der Assistenzarzt Rönne in *Ithaka* nicht mit dem Arzt Rönne in den *Gehirne*-Novellen restlos identisch: Die Novellen sind nicht als die Fortsetzung des Einakters konzipiert worden.

Diese Texte sind von der Philosophie Nietzsches geprägt, vor allem von den Werken *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*, *Die Geburt der Tragödie* und *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*.

## 1. Gottfried Benns Biographie bis 1922

Gottfried Benn, Sohn des evangelischen Pastors Gustav Benn und der Französin Caroline Jequier, ist am 2. Mai 1886 in Mansfeld (Westprignitz) geboren. Er wuchs aber in einem anderen Dorf auf: Sellin in der Neumark<sup>1</sup>. Gottfried Benn war der Zweitgeborene von acht Kindern. Mit seiner älteren Schwester Ruth war er während seiner Jugend sehr eng.

Der junge Benn verbrachte keine schöne Kindheit, wie in seinen Schriften zu lesen ist: „Meine Jugend ist mir wie ein Schorf, eine Wunde darunter“<sup>2</sup>, „Früher in meinem Dorf wurde jedes Ding nur mit Gott oder dem Tod verknüpft und nie mit einer Irdischkeit.“<sup>3</sup> Später schrieb Benn weiter:

„Wann fing es an? Sehr weit zurück. Denn dunkel war der Garten meiner Jugend, morsch die kleinen Brücken und die Bretter fielen ein. Von Anfang an war alles Schwere da, aller Kummer so von selbst, so vorbereitet war ich früh, daß es galt eine Weile zu bestehen, wo es keine Hoffnung gab.“<sup>4</sup>

Benn besuchte das Gymnasium in Frankfurt an der Oder und dann studierte er zwei Semester Theologie und Philologie an der Universität in Marburg. Gottfried Benn wollte nicht Theologie studieren, sondern Medizin, aber der Vater Gustav Benn wollte es nicht erlauben, weil der Medizinstudiengang zu lange dauerte und ein Pastor, der noch andere sechs Kinder hatte, dieses Studium nicht finanzieren konnte. Gottfried Benns Vater wollte, dass der Sohn Pfarrer oder zumindest Lehrer wird.

---

<sup>1</sup> Die Neumark (Ostbrandenburg oder Nova Marchia) ist eine Landschaft östlich der Oder, die heute zum polnischen Gebiet gehört.

<sup>2</sup> Vorarbeit zu *Der neue Staat und die Intellektuellen*. In: Holger Hof, *Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis Eine Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta 2011. S. 61.

<sup>3</sup> 16.8.1931, an Paul S. Fleischmann, *Leben in Bildern*, S. 145. In: Holger Hof, *Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis Eine Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta 2011. S. 61.

<sup>4</sup> *Leben in Bildern*. S. 153. In: Holger Hof, *Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis Eine Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta 2011. S. 61.

Vermutlich dank der Hilfe eines Familienfreunds stimmte Gustav Benn dem Wunsch des Sohnes zu. Im Jahre 1904 immatrikulierte er sich an der Kaiser-Wilhelms-Akademie von Berlin, die „Pépinière“ wie sie genannt war, in der er sein Medizinstudium anfang.

Obwohl Benn erst 1904 mit 18 Jahren in der Hauptstadt Berlin ankam, hat er oft gesagt, dass Berlin seine Stadt ist und dass er ein Berliner sei.<sup>5</sup> In diesen Jahren ist die Reichshauptstadt sehr lebendig, man bekam Impulse und Benn erlebte diese Beschleunigung der Zeit. Dort in Berlin machte er die prägenden Erfahrungen, die ihn mit dem literarischen Milieu in Verbindung brachten.

Nicht nur die Wünsche des Vaters machten das Leben Benns kompliziert, sondern auch ein weiterer Wunsch, der das Medizinstudium in Frage stellte: Dichter zu werden. Benn wollte nämlich sowohl Medizin studieren als auch Dichter werden, aber er wusste nicht, ob er dafür begabt war oder nicht.

Während den Semestern an der Universität Marburg versuchte Benn einige Gedichte zu schreiben, die er an die *Deutsche Roman-Zeitung* schickte. Diese ersten Versuche gaben Gottfried Benn keinen bedeutenden Erfolg, außerdem ermutigte ihn der Redakteur der Zeitschrift Otto von Leixner nicht, weiter zu schreiben. 1905 wandte sich Benn an den Dichter und Literaturkritiker Carl Busse, der in der Besprechung eines Lyrikers schrieb:

„Es genügt nicht, dass jemand eine Dichterseele ist, dass er als Dichter schaut und fühlt – er muß vor allem doch auch als Dichter schaffen, d.h. sein Schauen und Fühlen in einer entsprechenden, notwendigen, gesetzmäßig wirkenden Form offenbaren.“<sup>6</sup>

Gottfried Benn, der diese Rezension gelesen hatte, schickte einen Brief an Carl Busse, in dem er um Hilfe bat, um seinen inneren Konflikt zu

---

<sup>5</sup> Joachim Dyck, *Benn in Berlin*, Berlin, Transit Buchverlag 2010. S. 7.

<sup>6</sup> Ebd. Hier S. 9.

lösen und um zu verstehen, ob „ein Funken echten, wahren Künstlertums in meinen Gedichten [steckt]“. <sup>7</sup> Leider ist keine Antwort Busses bekannt.

Die Kaiser-Wilhelm-Akademie war sehr streng, aber durch den Eintritt in diese Institution konnte sich Gottfried Benn von dem Druck seines Vaters befreien. So schien ihm das militärische Leben nicht zu hart, wie das Leben in dem Pastorenhaus. Im September 1909 fuhr Benn in eine Lungenklinik im Bezirk Magdeburg, hier famulierte er erstmals in seinem Medizinerleben mit wirklichen Patienten.

Während dem Wintersemester 1908/09 besuchte Benn für seine Zukunft bedeutende Vorlesungen über Haut- und Geschlechtskrankheiten. Das war das Fachgebiet, dem er sich später als Facharzt zuwendete. Im Sommersemester besuchte er die Vorlesungen über Heeres- und Gesundheitspflege und darum geht es in seiner Dissertation mit dem Titel *Über die Häufigkeit des Diabetes mellitus im Heer*.

Im Oktober 1909 nahm Gottfried Benn an seinen ersten Sektionstechnikunterricht teil und erst drei Jahre später sollte er als Assistent „an eine Leiche treten und sein erstes Sektionsprotokoll anfertigen“. <sup>8</sup> Entscheidend für seine Ausbildung waren auch die Psychiatrie-Vorlesungen von Theodor Ziehen, dessen Schwerpunkt „die experimentelle physiologische Psychologie, insbesondere die Geisteskrankheiten des Kindesalters und das Seelenleben Jugendlicher“ <sup>9</sup> war. Ziehens Psychologie war neu, weil sie nicht mehr mit der Metaphysik zu tun hatte und weil sie nur für jene war, die naturwissenschaftlich dachten. In dieser Zeit begann sich Benn mit der Psychiatrie zu beschäftigen. 1910/1911 schrieb er nämlich die medizinischen Essays *Beitrag zur Geschichte der Psychiatrie*, *Zur Geschichte der Naturwissenschaft*, und *Medizinische Psychologie*, die dann in der Zeitschrift *Die Grenzboten* veröffentlicht wurden. Auch der lange verschollene Prosatext *Unter der Großhirnrinde, Gespräch* (1910) und die

---

<sup>7</sup> Thedel v. Wallmoden, *Porträt des Künstlers als junger Mann. Über einen unveröffentlichten Brief Gottfried Benns*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*. 62. 1988. S. 570-580. Hier S. 574.

<sup>8</sup> Holger Hof, *Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis Eine Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta 2011. S. 97.

<sup>9</sup> Ebd.

„Rönne-Texte“ sind das Ergebnis von Benns Auseinandersetzung mit der Psychiatrie.

Im Jahre 1910 erschienen die ersten zwei wichtigen Gedichte Gottfried Benns in der Zeitschrift *Die Grenzboten: Gefilde der Unseligen* und *Rauhreif*.

Während dem Studium an der Kaiser-Wilhelms-Akademie erhielt Gottfried Benn den Königlichen Preis über das Thema: „Die Ätiologie der Pubertätsepilepsie“.

Um 1910 war Benns Lieblingsroman Jens Peter Jacobsens *Niels Lyhne*. Dieses Buch ist wichtig nicht nur, weil es den Anlass zu *Gespräch* gegeben hat, sondern auch weil Benn biographische Parallelen zwischen sich und Jacobsen entdeckte. Zentrales Thema im Roman *Niels Lyhne* ist der Konflikt zwischen Wissenschaft und Glaube. Die Lektüre von *Niels Lyhne* ist ein großer Reiz für Benn, der „im Sommer 1910, als seine Studienzeit an der Pépinière aufhörte und er Prüfungen in Innerer Medizin, Chirurgie, Gynäkologie und Geburtshilfe sowie Augen- und Ohrenheilkunde ablegte, [...] ein Dichter [war], der seine Sprache noch nicht gefunden hatte.“<sup>10</sup>

Nach den Prüfungsergebnissen des Sommers wurde Benn zum Unterarzt ernannt und seine Einheit war das Infanterie-Regiment 64 in Prenzlau. Im Oktober 1910, sofort nach Dienstbeginn, machte er ein praktisches Jahr an den Kliniken und Stationen der Charité. Es ist klar, dass der junge Benn hoch motiviert war und er schrieb den schon erwähnten *Beitrag zur Geschichte der Psychiatrie*, um seinem Lehrer Theodor Ziehen zu imponieren. Mit 25 Jahren sammelte Benn seine Erfahrungen in dem Prosatext *Unter der Großhirnrinde*.

Nachdem Benn sein praktisches Jahr an der Charité absolviert hatte, stürzte er in eine akute Erkenntniskrise, die binnen weniger Jahre in einer tiefen Glaubenskrisen gipfelte. Im Oktober 1912 kam Benn als Unterarzt zur Kaiser-Wilhelms-Akademie zurück, um einige Kurse über Geburtshilfe, Augenheilkunde und pathologische Anatomie zu besuchen, er wohnte inzwischen in Moabit. Es ist genau während des Aufenthalts in Moabit, dass er die *Morgue*-Gedichte verfasste. Darüber schrieb Benn in

---

<sup>10</sup> Ebd. Hier S. 101.

*Lebensweg eines Intellektualisten:* „[Ich] hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von sechs Gedichten [...]“ (GW II, 376). Es gibt aber noch einen zweiten Bericht über die Entstehung der *Morgue*-Gedichte:

„Was ihre Entstehung angeht, so ... lieber Königsmann, ich habe mir eben lange überlegt, was ich darüber schreiben soll. Es wäre soviel, daß es sich nicht so bald abmachen ließe. ... Nur dies: größtenteils ist es Rache. Mich haben ja die Naturwissenschaften u die Medizin innerlich total ruiniert. Ich lebe ja schon jahrelang vis-à-vis de rien. Suspendierter Tod. Hart an den verschiedensten Abgründen.“<sup>11</sup>

Gottfried Benn spricht hier von Rache, woran weiß man aber nicht. Es kann Rache an der Medizin und an den Naturwissenschaften sein. Im Winter 1911 starb Benns Mutter an Krebs, sie wurde einmal operiert, aber es war nicht genug und eine zweite Operation war zu teuer für eine Familie mit vielen Kindern. Der Vater Gustav Benn erlaubte Benn nicht, das Leid seiner Mutter durch Morphium zu lindern, weil das Gottes Wille war und das Leid Christi auch nicht gelindert wurde. Über den Tod seiner Mutter schrieb Benn: „Sie starb den schwersten Tod, den ich gesehen habe.“<sup>12</sup>

Am 24. Februar 1912 erhielt Gottfried Benn mit gutem Ergebnis die Approbation als Arzt. Später hat Benn auf die Kaiser-Wilhelms-Akademie für das militärärztliche Bildungswesen ein Lob geschrieben: „Eine vorzügliche Hochschule, alles verdanke ich ihr!“<sup>13</sup> Benns Haltung war sein ganzes Leben durch die militärische Lehrjahre bestimmt gewesen.

Im Frühling 1912 wechselten sich viele literarischen Ereignisse in Berlin: Herwarth Walden gründete seine *Sturm*-Galerie und zeigte die Ausstellung *Der Blaue Reiter*, die große Futuristenausstellung wurde eröffnet und Filippo Tommaso Marinetti verteilte massenhaft futuristische Flugblätter. In dieser Zeit fing Gottfried Benn den Dienst als Unterarzt bei seinem Regiment in Prenzlau an.

---

<sup>11</sup> 2.5.1912, an Leo Koenigsmann. In: Hof, a. a. O., S. 109.

<sup>12</sup> 2.5.1912, an Leo Koenigsmann. In: Hof, a. a. O., S. 112.

<sup>13</sup> Dyck, a. a. O., S. 9.

Gottfried Benn gab seinem Freund und Redakteur Adolf Petrenz ein Konvolut seiner Arbeiten, dann reichte Petrenz das Konvolut mit den *Morgue*-Gedichten an A.R. Meyer, Herausgeber und Verleger der *Lyrischen Flugblätter*, weiter. Die *Morgue*-Gedichte wurden erstmals im März 1912 in dem 21. Heft der *Lyrischen Flugblätter* veröffentlicht. Die Veröffentlichung der *Morgue* entzündete die bürgerlich-konservative Presse, die auf den Inhalt und nicht auf die Form zielte. Heute weiß man, dass die *Morgue* eines der wichtigsten Dokumente des lyrischen Expressionismus ist.

Im Sommer 1912 hatte er Urlaub und machte eine Ferientour durch Deutschlands Ostseebäder. Während seines dreimonatigen Urlaubs hatte er Zeit, zu schreiben. Gottfried Benn konnte nämlich in dieser Zeit wie ein Dichter leben. Es entstehen die Gedichte *D-Zug*, *Café* und *Kasino*. Im Gedicht *Café* werden seine Treffen mit Künstlerfreunden in den Berliner Nachtcafés erwähnt. Anfang September kehrte er von seinem dreimonatigen Ostseeurlaub zurück, dann ging er noch einmal zu seiner Truppe nach Prenzlau. Es war schon Ende Oktober, als Benn nach Berlin zurückging und eine Stelle als Assistent im Krankenhaus Westend übernahm. Er verbrachte ein schönes Jahr mit seinem neuen Chef, dem Leiter des Untersuchungsamtes für ansteckende Krankheiten. Es war das Jahr der neuen Eröffnung der Städtischen Oper in Berlin. Der Pathologe Gottfried Benn sammelte immer neue berufliche Erfahrungen: „Im Schnitt jeden Tag eine Leiche, eine Zeitlang sogar zwei am Tag. Mal war es ein Kaufmann im mittleren Alter, mal ein sechs Jahre altes Kind, mal ein Säugling von sieben Monaten“<sup>14</sup>, und der Dichter Benn wird als „dichtenden Kokoschka“<sup>15</sup> von Else Lasker-Schüler genannt.

Die Bankierstochter Else Schüler war im Jahre 1869 in Wuppertal geboren, 1894 heiratete sie den Arzt Berthold Lasker, mit dem sie fast zehn Jahre in Berlin zusammenlebte. Sie bekamen ein Kind zusammen und dann traf sie ihren zweiten Mann Herwarth Walden. Wahrscheinlich hatten sich der Pathologe Gottfried Benn und die Lyrikerin Else Lasker-Schüler erst im Herbst 1913 kennengelernt oder sie

---

<sup>14</sup> Hof, a. a. O., S. 119.

<sup>15</sup> Else Lasker-Schüler, *Doktor Benn*. In: *Die Aktion III/1913*.

trafen sich im August 1912, als sie beide an der Ostsee in den Ferien waren.

Gottfried Benn wusste, dass der Eintritt in die literarische Welt sehr schwer war, aber er war klug genug zu erkennen, dass er ohne Else Lasker-Schüler nicht weit kommen würde.

Im Januarheft 1913 des *Sturm* Herwarth Waldens erschien das Gedicht Benns *Nocturno* und im April dieses Jahres erschienen die Gedichte *Untergrundbahn* und *Kurzkonzert*. 1913 erschien die Prosaskizze *Heinrich Mann. Ein Untergang*. Benn besuchte Leseabende der Kollegen und nahm an solchen teil. Der Literaturkritiker Rudolf Kayser erinnerte sich daran, den Dichter Gottfried Benn und die Lyrikerin Else Lasker-Schüler zusammen bei einer Lesung von Alfred Döblin gesehen zu haben.<sup>16</sup>

Gottfried Benn fand Schwierigkeiten nicht nur in dem literarischen Milieu, in dem der Eintritt sehr schwer für ihn war, sondern auch in seiner medizinischen Arbeit, in der er sich mit seinem Chef verkrachte und wovon er gehen musste:

„Mein Dienst gefällt mir nicht mehr. Zu viel Arbeit u. der Chef treibt so sehr zu eigenen wissenschaftlichen Arbeiten. Dazu habe ich aber zunächst gar keine Lust. Im Gegenteil, ich habe Auswanderungsgedanken.“<sup>17</sup>

Es ist zu vermuten, dass Gottfried Benns Doppelleben von Militärarzt und Dichter schwierig zu verwirklichen war. Diese Worte Benns sind sehr ernst, nach seinem Studium hatte er nämlich die Idee, alles hinter sich zu lassen und wegzugehen. Die zwei Sphären, in denen Benns Leben geteilt ist, sind immer weniger vereinbar. Seitdem Benn als Pathologe im Westendkrankenhaus arbeitete, hatte er immer weniger Zeit, um zu schreiben. Außerdem hat der Chef Albrecht Dietrich seinen Assistenten die Aufgabe erteilt, einige wissenschaftliche Arbeiten anzufertigen. Professor Dietrich lag seinen Assistenten in den Ohren, weil er wollte,

---

<sup>16</sup> Hof, a. a. O., S. 466.

<sup>17</sup> 4.3.1913, an Leo Koenigsmann, Privatbesitz. In: Hof, a. a. O., S. 121.

dass sie einen Aufsatz für die Festschrift seines Kollegen, des Tuberkuloseforschers Paul von Baumgarten, schreiben, der als Geburtshelfer der Bakteriologie galt.<sup>18</sup> Dies war der Anlass für die Entstehung des Prosatextes *Ithaka*, aber aus diesen Verhältnissen entstand auch die Figur des Doktors Rönne, der als Benns literarisches Alter Ego gilt. Ein bedeutendes Zitat aus *Ithaka*, das die enge Verbindung zwischen beruflichem und dichterischem Leben zeigt, lautet:

„Herr Professor, ich gebe Ihnen hiermit die Arbeit über die Lücke im Bauchfell des Neugeborenen zurück. Ich habe nicht das geringste Interesse daran.“ (GW IV, 22)

Am 22. Mai 1913 schreibt Benn sein Entlassungsschreiben:

„Dr. Benn, Assistenzarzt beim Inf.-Regt. Generalfeldmarschall Prinz Friedrich Karl von Preußen (8. Brandenb.) Nr. 64, wurde auf sein Gesuch um Verabschiedung zu den Sanitätsoffizieren der Landwehr I. Aufgebots übergeführt; sein weiterer Antrag auf Bewilligung von Pension wird dem Kriegsministerium zur Prüfung und Erledigung nach den gesetzlichen Vorschriften überwiesen.“<sup>19</sup>

Einige Wochen später hatte Benn die erste Nummer des *Neuen Pathos* und sein Entlassungsschreiben aus der Armee in Händen. Seine Zukunft war finanziell sehr unsicher, trotzdem fühlte er sich jetzt frei. Er konnte sich dem literarischen Milieu widmen, Besuche machen, Einladungen bekommen, mit Verlegern und Herausgebern korrespondieren. In der ersten Nummer des *Neuen Pathos* erschien Benns Gedicht *Der junge Hebbel*. Vermutlich mochte er dieses Gedicht sehr, weil er es in vielen Gedichtsammlungen und Anthologien eingefügt hat.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> Hof, a. a. O., S. 122.

<sup>19</sup> Entlassungsschreiben, *Leben in Bildern*, S. 63. In: Hof, a. a. O., S. 123.

<sup>20</sup> *Der junge Hebbel* erscheint nämlich in *Söhne* (1913), *Fleisch* (1917), den Anthologien *Menschheitsdämmerung* (1919) und *Verkündigung* (1921), in *Gesammelte Schriften* (1922), der Anthologie *Verse der Lebenden* (1924), *Gesammelte Gedichte* (1927), *Ausgewählte Gedichte* (1936), *Trunkene Flut* (1949) und *Gesammelte Gedichte* (1956).

In der dritten Nummer der *Aktion* 1913 erschienen Benns Gedichte *Drohungen*, *Der Räuber – Schiller*, *Das Affenlied*, *Madonna* und *Über Gräber*. Im Juli 1913 schickte er dem Verleger Kurt Wolff sein *Söhne*-Manuskript zu, das er aber zurückbekam. Kurt Pinthus, Lektor bei Wolff, entschuldigt sich dafür bei Else Lasker-Schüler:

„Die Gedichte des Dr. Benn habe ich mit leidenschaftlicher Anteilnahme gelesen und sie Herrn Wolff so sehr empfohlen, dass es fast zu einem Zwist gekommen wäre, da Herr Wolff nicht wagte, die Gedichte Benns anzunehmen. Mir war es sehr schmerzlich als ich hörte, dass das Manuskript an Dr. Benn zurückgesandt worden ist. Bitte sagen Sie das dem Dr. Benn und grüssen Sie ihn aufs Herzlichste von mir.“<sup>21</sup>

Die Verlagssuche war für Gottfried Benn sehr schwierig. Schließlich erschien die Gedichtsammlung *Söhne wie Morgue* bei A. R. Meyer. 1913 erschien auch der Gedichtzyklus *Alaska*. Über die Schwierigkeit, einen Verleger zu finden, war Gottfried Benn sehr verbittert, deshalb schrieb er im September 1913 an Paul Zech:

„Gegen den Verlag läßt sich ja nichts sagen. Wo soll man auch hin? Und schließlich: Kunst ist eine Sache von 50 Leuten, davon noch 30 nicht normal sind. Was große Verlage verlegen, ist keine Kunst, sondern Arbeit von Leuten, die ihrer Mittelmäßigkeit schriftstellerisch gerecht werden. Nietzsche hat zeit seines Lebens seine Rechnungen nicht bezahlen können, van Gogh lebt von 28 Tassen Kaffee den Tag u. Heinrich Mann ist arm, soviel ich weiß. Kunst ist Irrsinn und gefährdet die Rasse. Was Allgemeingut wird, ist damit gerichtet.“<sup>22</sup>

Am 10. November 1913 wurde Gottfried Benn Leiter des pathologischen Instituts in der Frauenklinik des Städtischen Bürgerhaus-Hospitals. Für kurze Zeit wohnte er am Spandauer Berg und war mit Sektionen, bakteriologischen und mikroskopischen Untersuchungen

---

<sup>21</sup> 26.8.1913, Kurt Pinthus an Else Lasker-Schüler, Yale University Library, Kurt Wolff Archiv. In: Hof, a. a. O., S. 129.

<sup>22</sup> 2.9.1913, an Paul Zech, A B r, S. 12. In: Hof, a. a. O., S. 130.

beschäftigt. In der Rolle des Institutsleiters blieb Benn nicht lange, weil er Anfang 1914 seinen Vertrag lösen wollte. Gottfried Benn kündigte wie ein Jahr zuvor, als er die Uniform auszog und bewarb sich als Schiffarzt bei der Hamburg-Amerikanischen Packetfahrt-Actien-Gesellschaft-Hapag.

Im Laufe des Winters 1913 und Anfang 1914 nahm Benn an mehreren Vortragsabenden über Literatur und Malerei teil und Anfang 1914 wurde sein Gedichtzyklus *Nachtcafé* in der *Aktion* veröffentlicht.

Die Schifffreise nach Amerika, die am 8. Mai 1914 endete, war, um es mit einem Benn-Wort zusammenzufassen: schlimm. Als Benn im Hamburger Hafen ankam, blieb er da nur eine Nacht, dann packte er die wenigen Sachen, die er hatte, und fuhr nach Süddeutschland. Eine Woche später unternahm er eine weitere Schifffreise, aber nicht nach Amerika, sondern nach Asien.

Im Juli 1914 heiratete Gottfried Benn die Schauspielerin Edith Brosin in München und dann zog er in den Krieg. Bei seiner Rückkehr aus dem Krieg (1918) schrieb Benn an Else Lasker-Schüler einen Brief aus Zürich, in dem er von ihr Abschied nahm. Tatsächlich trafen sie sich noch manchmal. Einige Jahre später, im Jahre 1927, starb Lasker-Schülers Sohn Paul an einer Lungenkrankheit. Auf dem Friedhof trafen sie sich, Benn stand neben ihr am Grab. Später, mit dem Anbruch des Nationalsozialismus, musste Else Lasker-Schüler Deutschland verlassen und ins Schweizer Exil gehen. Sie starb im Januar 1945 in Jerusalem. Während Benns erster öffentlichen Rede nach dem Krieg, beschrieb er Lasker-Schüler im Berliner British Center als die „größte[n] Lyrikerin, die Deutschland je hatte“.<sup>23</sup>

Die Schauspielerin Edith Brosin war 1914 36 Jahre alt. Sie war Tochter eines wohlhabenden Arztes und war die Witwe von einem holländischen Sänger, mit dem sie ein Kind hatte, dessen Name Jan Lanalius Paul Andreas war. Edith Brosin war mit dem Künstlernamen Eva Brandt bekannt, aber sie war nicht sehr begabt. Sie spielte nämlich nur in Kassel, Hannover und Flensburg, aber ihr war es nicht gelungen, in Berlin zu spielen. 1915 kam Benns und Ediths Tochter Nele zur Welt.

---

<sup>23</sup> Hof, a. a. O., S. 134.

Im März 1914 erschien Gottfried Benns Drama *Ithaka* in den *Weißten Blättern*, in dem er mit dem Assistenzarzt Rönne und Rönnes Chef, der Pathologie-Professor Albrecht, mit Benns Chef Albrecht Dietrich identifiziert wird. In der Szene wird der Pathologie-Professor von seinen Studenten erschlagen. Nun war für Benn eine Rückkehr in das Pathologiefach ganz unmöglich, er suchte ein neues Fachgebiet: Die Dermatologie. Er zog nach München ohne feste Wohnung und Arbeitsstelle um. Mitte Juni 1914 wurden der österreichisch-ungarische Thronfolger Franz Ferdinand und seine Frau in Sarajevo ermordet. Binnen weniger Wochen stieg die Spannung und Benn verließ die hübsche Gegend am Starnberger See, um mit dem Zug nach Bayreuth zu fahren. Er fuhr „von einem See und über die Berge“ (GW II, 22), wie er später in der Novelle *Gehirne* schrieb. Gottfried Benn wollte in die Lungenheilstätte in Bischofsgrün gehen, die seit einigen Jahren als Rehabilitationsklinik betrieben worden war.

Im Juli 1914 verfasste er das Prosastück *Gehirne*. Gottfried Benn ernte seinen Ruhm als Prosaist von europäischem Rang mit der Textsammlung *Gehirne*, die erst 1916 als 35. Band der Reihe *Der jüngste Tag* von Kurt Wolff veröffentlicht wurde. Vier Wochen zuvor wurde auch Franz Kafkas Geschichte *Das Urteil* in der Reihe *Der jüngste Tag* erstmals veröffentlicht.

Ende Juli erhielt Benn den Gestellungsbefehl zu einer Spandauer Reservekompanie. Am 30. Juli 1914 heiratete er die schon erwähnte Edith Brosin und am nächsten Tag, am 1. August 1914, erreichte er als Oberarzt seine Kompanie in Spandau.

Die allgemeine Mobilisierung versammelte sich auf dem Schlossplatz und intonierte *Heil Dir im Siegerkranz* und *Lobe den Herrn*, dann traf Benn einige seiner Bekannten, zum Beispiel den revolutionären Pazifisten Kurt Hiller. Beide zogen in den Krieg, jeder mit seiner Kompanie.

Im Oktober 1914 war die belgische Hafenstadt Antwerpen in die Hände der Deutschen gefallen und seit den ersten Tagen der Besetzung war Gottfried Benn Oberarzt am Gouvernement Brüssel. Am 1. November erhielt er sein Soldbuch und einige Tage später das Eiserne Kreuz zweiter Klasse. Er wohnte in Brüssel in der Rue de la Loi, solange er vom

Generalgouvernement dem Krankenhaus St. Gilles zugewiesen wurde. Die Straße, in der Benn wohnte, war für die Zivilisten gesperrt, weil sie nur für die Soldaten zugänglich war.

Über Weihnachten besuchte Edith Brosin ihren Mann, aber sie wussten noch nicht, dass sie schwanger war. Inzwischen hatte der Krieg schon begonnen. Über die Besatzungszeit in Belgien schrieb Gottfried Benn in *Wie Miss Cavell erschossen wurde*:

„Die Lage der deutschen Besatzungsarmee in Belgien war während der ersten Monate außerordentlich schwierig. [...] eine schwache inaktive deutsche Truppe hielt die Hauptstadt, die schöne impulsive aufgeregte haßerfüllte Hauptstadt; an ihrer Spitze ein Oberbürgermeister, der offen gegen die Verordnungen des deutschen Kommandanten handelte; die Bevölkerung von absolut unverdeckter Feindschaft; die nationalen Farben und Kokarden handteller groß an Hut und Knopfloch, an Schirm und Schlips; Überfälle nachts, Gefahr in den Straßen, Verbot für Soldaten, allein auszugehen, Angriffe auf Eisenbahnen, Sprengungen von Tunnels, Attentate auf Truppentransporte, also unsichere Lage, unentschiedener Krieg.“<sup>24</sup>

Gottfried Benn fühlte den Dienst im Generalgouvernement als sehr bedrückend, aber er war nicht der einzige, der diese Empfindung hatte. Außerdem störte ihn das Verhalten seiner Offizierskollegen und er hatte mit ihnen keinen Kontakt, „ihre Welt war in seinen Augen ... sinnlos und leer, und den Worten, die sie miteinander wechselten, fehlte für ihn jegliche Bedeutung.“<sup>25</sup>

Im Februar 1915 verfasste Benn die Szene *Etappe*, die aber erstmals 1919 im Verlag der Wochenschrift *Die Aktion* erschien. In diesem Jahr, während seinem Aufenthalt in Brüssel, verfasste Benn auch den Prosatext *Die Eroberung* und das Gedicht *Karyatide*. Gottfried Benns Brüsseler Erfahrungen schlagen sich in der Novelle *Die Eroberung* nieder,

---

<sup>24</sup> Zitiert nach Hof, a. a. O., S. 150.

<sup>25</sup> Nico Rost, *Begegnungen mit Gottfried Benn*. In: Hof, a. a. O., S. 469-470.

die im Erstdruck den Untertitel *Ein Stück Tagebuch* hatte. Diese Novelle erschien im Augustheft von 1915 der *Weißes Blätter*.

Am 8. September 1915 wurde Benns Tochter in Hellerau bei Dresden geboren. Gottfried Benn schrieb über Neles Kindheit: „Du warst als ganz kleines Kind, Baby, sehr sehr gleichmässig still u freundlich, schriest wenig, sassest immer guter Laune ab, wo man dich hinsetzte.“<sup>26</sup>

Im Herbst 1915 wurde der Gouvernementsarzt Pannwitz versetzt und Benns neuer Chef wurde Prof. Dr. Wilhelm von Drigalski. Mit diesem Mann hatte Benn sofort ein schlechtes Verhältnis, deshalb entschied er sich, die Dienststelle zu wechseln. Ende 1915 schrieb Gottfried Benn seinem Freund, Maler und Mitglied der Berliner Sezession Waldemar Rösler von seinen Plänen:

„Wenn Sie nun bald nach Brüssel kommen sollten, so fragen Sie bitte telefonisch beim Gouvernementsarzt an, wo ich sein werde; da ich in kürzester Zeit mich hier abtrotte, da mein Verhältnis zu Drig. unmöglich geworden ist u. er partout seinen Assistenten an meine Stelle will. Also, in Gottesnamen. Was ich anfangen werde, weiß ich noch nicht. Ich ginge gerne an das Krankenhaus St. Gilles, wo die Gaité-säue kontrolliert u. geschmiert werden, aber es ist schwer da anzukommen.“<sup>27</sup>

Gottfried Benn musste sich immer wieder mit Realitäten konfrontieren, die er nicht ertragen konnte, sowohl als Offizier als auch als Arzt. Aus diesem Grund bat er oft darum, seine Dienststelle wechseln zu können.

Anfang des Jahres 1916 wurde Benn in das Krankenhaus St. Gilles in Brüssel versetzt. In Berlin wurden die *Morgue*-Gedichte konfisziert und es entstanden die neuen Texte *Der Vermessungsdirigent*, *Die Reise* und *Der Geburtstag*. *Der Vermessungsdirigent* erschien erstmals 1919 im Verlag der Wochenschrift *die Aktion*, aber er wurde schon im April und im Mai 1916 in der *Aktion* angekündigt.

---

<sup>26</sup> 27.4.1949, an Nele, AdK, Gottfried Benn-Archiv. In: Hof, a. a. O., S. 154.

<sup>27</sup> Lenz, Beckmann Archiv, S. 123 ff. In: Hof, a. a. O., S. 157.

Am 8.3.1916 schrieb Benn an Gustav Meyer über seine letzte Dienststelle:

„Hier geht es mir sehr gut. Ich bin nämlich nicht mehr am Gouvernement; [...] ich bin jetzt der Huren- (Pardon!) Doktor u. untersuche täglich vormittags 200-300 Brüsseler Kokotten auf Lustdienstfähigkeit; sie stehn im Alter von 14 bis 60 Jahren, haben Lupus, Krätze, Flechten u. Fisteln; [...]“<sup>28</sup>

Im Mai 1916 bekam Benn von Kurt Wolff die Nachricht, dass sein Novellenband *Gehirne* angenommen wurde und dass der Professor Karl Zieler mit der Neueinrichtung des Kriegslazarets IV für Haut- und Geschlechtskranke in Berlin betraut wurde. Man weiß nicht, an welchem Tag genau Gottfried Benn begann, in dem Lazarett zu arbeiten und mit seiner Facharztausbildung für Dermatologie und Venerologie anfang. Trotzdem scheint es, dass Gottfried Benn die Dienststelle im Krankenhaus St. Gilles kaum ein Jahr lang besetzt hat und vermutlich schon am Ende des Sommers 1916 im Lazarett arbeitete. Er zog wieder um und wohnte in einem Haus mit seiner Freundin Doussie, die 25 Jahre älter als er war. Es passierte noch, dass Benn außer der Frau an seiner Seite, verheiratet oder nicht, mit einer anderen liiert war. Die Ehe mit Edith Brosin schien vor dem Abgrund zu stehen.

Im März 1917 erschien die Gedichtsammlung *Fleisch* in Franz Pfemferts *Aktion*, im Mai 1917 erschien das Drama *Karandasch*, das Benn in März verfasst hatte.

1917 wurde Gottfried Benn aus der Armee entlassen und er ging nach Berlin zurück. Am 10. November 1917 eröffnete er seine Spezialpraxis für Haut- und Geschlechtskrankheiten in Kreuzberg.

Wegen des Krieges war das Leben überall sehr schwer. Im Jahre 1917 stürzte die russische Regierung, seit April befanden sich die USA mit Deutschland im Krieg. Die Soldaten starben an der Front und zu Hause starben die Menschen an Unterernährung.

---

<sup>28</sup> Hof, a. a. O., S. 159.

Gottfried Benn fühlte sich wohl, wieder in Berlin zu leben und in seiner Privatpraxis zu arbeiten. Er war nicht wie seine Arztkollegen, weil er keine Feste gab und meist allein blieb: „Er war kein Modearzt wie die Konkurrenten am Kurfürstendamm, gab weder rauschende Feste, noch galt er als Salonlöwe.“<sup>29</sup> Als Benn seine Praxis eröffnete, gab es in Berlin viele Prostituierten und viele Menschen waren geschlechtskrank. Im April 1932 sagte der Nervenarzt Dr. Med. Alfred Döblin während einer Dichterlesung, um Gottfried Benn vorzustellen:

„Es ist nicht zufällig, daß er gerade Spezialist für Haut- und Geschlechtskrankheiten geworden ist. Hier an dem Ort der Sünde, des Altreligiösen hat er, der Abtrünnige, sich angesiedelt und das ist der richtige Ort für ihn ... Der Abgefallene steht noch durch den Abfall mit seinem Glauben in Zusammenhang. Er steht nicht jenseits.“<sup>30</sup>

Die sexuelle Freiheit, die Benn schon in Brüssel genossen hatte, führte er in Berlin weiter: „Denn eigentlich bin ich ein Abenteuer u. Rastaquouère u. ein Don Juan aller Laster u. trage jetzt die Maske des Papas oder eines Sanitätsrats!“<sup>31</sup> Seit 1917 führte Benn ein Doppelleben zwischen der bürgerlichen Existenz als Arzt mit Privatpraxis und Familie und der antibürgerlichen Existenz als Dichter.

Im Februar 1918 erschien die Novelle *Diesterweg*, die Benn fast keinen Erfolg gegeben hat. Der Dramenband *Der Vermessungsdirigent* erschien im Juni 1919 und war die letzte Publikation Benns bei Franz Pfemferts Verlag.

Im Juni 1918 starb Benns Chefarzt Professor Edmund Lesser. Benn wurde von Else Lasker-Schüler eingeladen, in die Schweiz zu fahren. Wegen des Krieges war Europa zerstört: zehn Millionen Soldaten waren dem Krieg zum Opfer gefallen, viele waren verwundet, in Deutschland litten eine Million Menschen Hunger.

---

<sup>29</sup> Ebd. S. 170.

<sup>30</sup> Alfred Döblins Einleitung zu einer Lesung Benns im April 1932, Katalog, S. 156 f. In: Hof, a. a. O., S. 171.

<sup>31</sup> 12.8.1918, an Antonina Vallentin (eigentlich Antonina Silberstein), Autographen J.A. Stargardt, Katalog 682 (2005), S. 146. In: Hof, a. a. O., S. 172.

Im September 1918 erschien *Querschnitt*, erstmals unter dem Titel *Die Phimose*, in *Die weißen Blätter*. 1920 erschien der Essay *Das moderne Ich*, der zunächst den Titel *Der Mann ohne Gedächtnis* trug. *Das moderne Ich* ist Bennis erste Nachkriegsarbeit. 1920 erschien auch der Aufsatz *Schöpferische Konfession*.

Über Bennis Familienleben und über seine erste Frau Edith Brosin (im Jahre 1938 heiratete Benn zum zweiten Mal) ist wenig bekannt. Anlässlich Bennis zweiter Ehe schrieb er über seine Frau Edith in einem Brief an seinem Freund Oelze:

„dass meine erste Frau eine ganz charmante elegante Dame von Welt war, viel gereist, mir weit überlegen, 8 Jahre älter als ich, sehr wohlhabend, aus einer Dresdner Patrizierfamilie, 2 Onkel, Brüder ihres Vater, aktive Generäle, einer Excellenz u. sächsischer Ministerpräsident, königlicher. Meine Tochter hat von ihr sehr viel Intelligenz u. Ladylikes geerbt.“<sup>32</sup>

Über das Familienleben hat später Bennis Tochter Nele etwas geschrieben. In den Jahren bis 1922 hat Benn nur sehr wenig produziert, zum Beispiel gelang es Benn, einige Gedichte in der *Neuen Rundschau* bei Samuel Fischer zu veröffentlichen, aber kein Buch.

Erst im Jahre 1922 erschienen die *Gesammelten Schriften*, ein Band von 200 Seiten, bei Erich Reiss. Darüber schrieb Benn 1921: „Bei Erich Reis [sic!] erscheinen in diesem Herbst meine gesammelten Werke, ein Band, 200 Seiten, sehr wenig, man müsste sich schämen, wenn man noch am Leben wäre.“<sup>33</sup> Tatsächlich erschien der Band erst ein Halbjahr später aufgrund der fortschreitenden Inflation. Die Abdruckrechte des Verlags Kurt Wolffs wurden übergangen, deshalb erlegte er den Verkaufsstopp sofort nach den ersten Publikationen der *Gesammelten Schriften* auf. Die Novellen *Gehirne*, *Die Reise*, *Die Insel* und *Der Geburtstag* wurden aus den Bänden entfernt und statt dieser Novellen wurden die Gedichte *Chanson* und andere aus dem Zyklus *Schutt* und die

---

<sup>32</sup> 29.6.1938, an F. W. Oelze. In: Hof, a. a. O., S. 185.

<sup>33</sup> Zitiert nach Hof, a. a. O., S. 187.

Novelle *Diesterweg* eingefügt. Am 23. Januar 1923 durfte man die *Gesammelten Schriften* Benns in dieser Variante wieder verteilen.

Im Herbst 1922 erschienen die noch unveröffentlichte Novelle *Das letzte Ich* in der Zeitschrift *Der Anbruch* bei Erich Reiss und *Epilog* in der Zeitschrift *Die Zukunft*.

Am 19. November 1922 starb Gottfried Benns erste Frau Edith Brosin an einer postoperativen Bauchfellentzündung. In einem Brief an seine Tochter Nele erzählte Benn über Ediths Tod:

„Ich kam am Morgen in Jena an, da mich Tante Ada am Abend vorher angerufen hatte, um mir zu sagen dass es sehr schlecht stünde und ich fuhr die Nacht hin. Ich sprach Mami den ganzen Tag noch und sass an ihrem Bett, sie litt nicht, hatte keine Schmerzen und wusste nicht, dass sie starb, aber wir wussten, dass es geschehen würde. [...] Abends um 10 Uhr starb sie in meinen Armen, Mimm und Tante Ada waren dabei.“<sup>34</sup>

Gottfried Benn erinnert sich an den Todestag Ediths mit echter Trauer auch nach vielen Jahren, obwohl sie nie glücklich miteinander werden konnten.

Im Winter 1921 lernte Benn die zehn Jahre jüngere Gertrude Otilie Cassel kennen, Gertrude Zenzes genannt. Nachdem sie promoviert hatte, ging sie aus Hirschberg (im Riesengebirge, Thüringen) nach Berlin, wo sie eine Arbeitsstelle in der chemischen Industrie fand. Das Verhältnis mit Gottfried Benn wurde intimer und folgte dem typischen Schema, an das Benn sich normalerweise mit den Frauen hielt: eine Frau verführen, aber gleichzeitig auf Abstand gehen. Dieses Schema gab ihm Sicherheit und für kurze Zeit funktionierte es. Ihre Beziehung dauerte nämlich nicht mehr als ein Vierteljahr, dann gerieten sie in Streit und im September 1922 endete das Verhältnis ganz und gar.

Am 18. September 1922 schrieb Gottfried Benn an Gertrud Zenzes:

---

<sup>34</sup> 19.11.1947, an Nele, A B r, S. 121. In: Hof, a. a. O., S. 189.

„Du hast recht: Ich soll Dich nicht so lange ohne Liebe u. Freundschaft lassen, Du bist zu zart u. weich dazu. Aber was soll ich tun? Zur Zeit u., wie mir scheint, für eine lange Zeit muß ich allein leben u. werde Dich nicht sehn. Gehn wir also auseinander mit dem Bewußtsein, daß wir uns wieder treffen werden, daß zwischen uns nichts war u. sein wird als große Freundschaft, Glück u. Zärtlichkeit, so oft die Stunde schlug u. wenn sie wieder schlagen wird. Wann? Vielleicht bald.“<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> 18.9.1922, an Gertrud Zenzes, A B r, S. 20f. In: Hof, a. a. O., S.192.

## 2. *Morgue* und andere Gedichte

### 2.1 Entstehung des *Morgue*-Zyklus

Gottfried Benns Gedicht-Zyklus *Morgue* wurde im Jahre 1912 veröffentlicht und erregte sofort großes Aufsehen. Als er den Zyklus schrieb, war er Militärarzt in Prenzlau und arbeitete auch als Pathologe im Moabiter Krankenhaus, wo er einen Sektionskurs besuchte. Erst 22 Jahre nach dem Erscheinen des Gedichtbands hat Benn in seiner Autobiographie *Lebensweg eines Intellektualisten* (1934) erklärt, wie diese Gedichte entstanden:

„Als ich die *Morgue* schrieb, mit der ich begann und die später in so viele Sprachen übersetzt wurde, war es abends, ich wohnte im Nordwesten von Berlin und hatte im Moabiter Krankenhaus einen Sektionskurs gehabt. Es war ein Zyklus von sechs Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen, sich heraufwarfen, da waren, vorher war nichts von ihnen da; als der Dämmerzustand endete, war ich leer, hungernd, taumelnd und stieg schwierig hervor aus dem großen Verfall“ (GW II, 376).

Zunächst einmal versteht man von diesem Zitat, dass die *Morgue* Gedichte aus der Verbindung von eigenem Erlebnis und Dichtung stammen, das heißt von Benns Beruf, Leichen zu sezieren und von der Not, seine berufliche Tätigkeit und die materielle Wirklichkeit in einem schöpferischen Akt zu verarbeiten. Interessant ist es auch, dass der Autor, um die Verarbeitung des Materiellen im Schöpferischen zu leisten, seine Lebenskräfte verloren hat und es scheint, dass er sie nur am Ende des schöpferischen Vorgangs wieder erlangen kann. Diese späte Interpretation Gottfried Benns betont den rauschhaften Charakter des künstlerischen Schaffens.

Über die Entstehung eines Gedichts reflektiert Benn aber auch sehr früh. Vom Gegensatz zwischen dem schöpferischen Akt und dem Handwerk eines Dichters ist schon in *Gespräch* (1910) die Rede. In dieser

Schrift, die eine Unterhaltung zwischen zwei jungen Männern ist, wird das Problem, Wirklichkeit dichterisch darzustellen, thematisiert. Zentral ist die Fragestellung, wie Wirklichkeit, Erfahrungen, Kunst und Wissenschaft in Verbindung stehen und das ist Kernthema auch der anderen Werke Gottfried Benns. Aus diesem Grund kann *Gespräch* als erster Entwurf von Benns Produktion gesehen werden.<sup>36</sup> Die zwei Männer in der Szene sind Thom und Gert. Thom „fordert, die Dichtung auf eine naturwissenschaftliche Basis zu stellen“<sup>37</sup> und vertritt einen monistischen Darwinismus, das heißt den Gedanken, dass alles Lebende aus einem einzigen Gesetz der Evolution kommt und miteinander verwandt ist:

„Thom: [...] Der Darwinismus bedeutet ja doch schließlich etwas ganz anderes. Er bedeutet doch nur, daß alles, was ist, dem Gesetzt der Entwicklung unterstellt ist; daß unser Leben verknüpft ist mit vielen andern Leben, ja daß wir verwandt sind mit allem, das überhaupt Leben heißt.“  
(GW IV, 16)

Gert wird dagegen als Vertreter des Impressionismus identifiziert. Im folgenden einige bedeutenden Zitate der Unterhaltung zwischen Thom und Gert:

„Thom: [...] Also du siehst mit dem Gesetz und dem Instinkt? Ich muß dir offen gestehen, daß mir diese Rede vom Instinkt und Rausch, aus dem der Künstler seine Werke gebiert, immer ein wenig lächerlich vorkam.  
[...]

Gert: Und das willst du ganz fortlassen, das Intuitive, Spontane, mit einem Wort das Schöpferische, das sich in Werken zu entladen drängt? Diesen kosmischen Unterton willst du ganz leugnen? Einer, den du auch liebst, hat doch gesagt: Dichten heißt die Welt wie einen Mantel um sich schlagen und sich wärmen. Thom, die Welt!

---

<sup>36</sup> Ursula Kirchdörfer-Boßmann, *„Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis“*. Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns. Mörlenbach, Röhrig Universitätsverlag 2003, S. 81.

<sup>37</sup> Ebd. S. 81-82.

Thom: Du kannst den ganzen Kosmos durch dich fluten fühlen und brauchst doch nur ein Schwätzer zu sein. Ich halte mich an Rodins hartes Wort, daß es überhaupt keine Kunst gibt, sondern nur ein Handwerk. Vielleicht gibst du mir noch einmal recht ...“ (GW IV, 19).

## 2.2 Bennis Veröffentlichungen vor 1912

Das Zitat in *Lebensweg* verleitet zur Annahme, dass keine Gedichte vor dem *Morgue*-Zyklus geschrieben wurden und das steigert die Idee der „Stunde der Inspiration“. Das ist aber nicht wahr, weil Benn, als er an der Universität Marburg und an der Kaiser-Wilhelm Akademie in Berlin studierte, einige Gedichte und Prosatexte schrieb.

Gottfried Benn hat schon in seiner Gymnasialzeit zu schreiben begonnen. Er blieb an der Universität Marburg bis 1904, in diesen Jahren schrieb er nur gelegentlich, aber er schickte seine ersten dichterischen Versuche an die *Deutsche Roman-Zeitung* nach Berlin. Gerhard Sauder erinnert an das Urteil des Redakteurs der Zeitschrift Otto von Leixner, das so lautete:

„Stud. G. B. in M. Warmes Gefühl, unzureichender Ausdruck. Vermeiden Sie auch die Elisionen: „woll'n“, „soll'n“, „spiel'n“. Das macht die Sprache sehr hart.“<sup>38</sup>

Im Jahre 1910 erschienen die ersten zwei wichtigen Gedichte in der Zeitschrift *Die Grenzboten: Gefilde der Unseligen* und *Rauhreif*. Diese Gedichte entstanden vermutlich Ende 1909. 1912 erschien noch ein weiteres Gedicht, *Herbst*, in der Zeitung *Königsberger Hartung'sche Zeitung*.

---

<sup>38</sup> Gerhard Sauder, *Gottfried Benn: "Morgue und andere Gedichte"*. In: *Der Deutschunterricht*. 42 (1990), 2. S. 55-82. S. 55. Benn hat in seinem Marburger Vortrag *Probleme der Lyrik* über diese frühen Versuche gesprochen.

## *Rauhreif*

Etwas aus den nebensatten  
Lüften löste sich und wuchs  
Über Nacht als weißer Schatten  
Eng um Tanne, Baum und Buchs

Und erglänzte wie das Weiche  
Weiße, das aus Wolken fällt,  
und erlöste stumm in bleiche  
Schönheit eine dunkle Welt. (GW I, 20)

Nach Gerhard Sauder ist das Gedicht von der Lyrik des frühen Rilke erfüllt. Der junge Benn experimentierte mit den Mustern und Anregungen der Lyriker des ersten Jahrzehnts des XX. Jahrhunderts. In dem folgenden Gedicht *Gefilde der Unseligen* sind die Anklänge an Stefan George bedeutend. Beide Gedichte zeigen ihre Unselbstständigkeit, obwohl Gottfried Benn in *Gefilde der Unseligen* versuchte, sich dem Vorbild Georges zu widersetzen. Außerdem wagte sich Benn nicht über die konventionelle Struktur der Lyrik hinaus.<sup>39</sup>

## *Gefilde der Unseligen*

Satt bin ich meiner Inselsucht,  
des toten Grüns, der stummen Herden;  
ich will ein Ufer, eine Bucht,  
ein Hafen schöner Schiffe werden.

Mein Strand will sich von Lebendem  
mit warmem Fuß begangen fühlen;  
die Quelle murrte in gebendem  
Gelüste und will Kehlen kühlen.

---

<sup>39</sup> Ebd. S. 56.

Und alles will in fremdes Blut  
aufsteigen und ertrunken treiben  
in eines andern Lebensgut,  
und nichts will in sich selber bleiben. (GW I, 19)

Dieses regulär gegliederte Gedicht hat als Subjekt das lyrische Ich. Das Ich fühlt sich einsam und hat von seiner Einsamkeit genug. Außerdem hat es Sehnsucht nach Kontakt mit anderen Menschen, in der zweiten Strophe ist aber der Kontakt nur passiv, während die Integration mit anderen Menschen in der dritten Strophe aktiver wird. Das Gedicht *Gefilde der Unseligen* thematisiert das Ideal von Erneuerung und Wiedergeburt.

*Herbst*, ein weiteres vor dem *Morgue*-Zyklus entstandenes Gedicht:

*Herbst*

Todstumme Felder an mein Dorf gelehnt.  
Vereinzelt trösten Wegwart und Skabiose.  
Indes am Zaune sich zur Erde dehnt  
blütenverwaist, rankenden Zweigs die Rose.

Nirgend mehr Purpur oder Glut.  
Nur in der Georginen Sehnsuchtsaugen  
brennt noch des Sommers wundervolles Blut.  
Bald wird auch dies die Erde in sich saugen. (GW I, 37)

Dieses Gedicht enthält das Motiv der Jahreszeiten, das eine Metapher für den Lebenszyklus ist. Der Sommer symbolisiert die Jugend, der aber bald Platz für den dringenden Herbst (das heißt der Tod) schaffen muss. Das Thema des Lebenszyklus ist auch von anderen Elementen des Gedichts verstärkt: von der Rose, die ohne Blumen ist, weil sie blütenverwaist ist und von der Schlusszeile „Bald wird auch dies die Erde in sich saugen“, die an einen wiederholenden Zyklus erinnert.

Das Gedicht ist von melancholischen und affektiven Tönen bestimmt: „trösten“, „blütenverwaist“, „junge Glut“, „Sehnsuchtsaugen“, „wundervolles Blut“.

Außerdem wird die Blumenpolarität zwischen Rosen und Georginen hier thematisiert. Die Rosen bedeuten den Sommer und die Dahlien, die Ende des Sommers blühen, den Herbst. Dieses Muster ist anwesend auch in vielen folgenden Gedichten mit kleinen Änderungen (Aster, Sonnenblume, Jasmin, Levkoje, Ähre).

Außer den Gedichten veröffentlichte Benn auch drei medizinische, wissenschaftliche Aufsätze in der Zeitschrift *Die Grenzboten*. Sie sind *Beitrag zur Geschichte der Psychiatrie* (1910), *Zur Geschichte der Naturwissenschaft* (1911), *Medizinische Psychologie* (1911). Immer noch in den *Grenzboten* wurde die Szene *Gespräch* 1910 veröffentlicht.

Sie sind also literarische Beweise, dass Benn andere Schriften vor dem Zyklus *Morgue* verfasst hat. Gerhard Sauder ist der Meinung, dass die Behauptung Benns in seinem autobiographischen Text *Lebensweg eines Intellektualisten* nur in einem Sinn richtig war, „wenn er damit den Beginn seiner expressionistischen Dichtung meinte“.<sup>40</sup>

Auf jeden Fall manifestiert sich der künstlerische Akt in *Morgue* in der Tatsache, dass der pathologisch-naturwissenschaftliche Blick des Autors nicht in den bloßen Bildern der Leichen in den Gedichten bleibt, sondern er stellt neue Zusammenhänge und liefert das Material für eine Neukonstruktion.

Die medizinischen und naturwissenschaftlichen Aufsätze und die Szene *Gespräch* zeigen, dass Benn „fachlich auf der Höhe der Zeit“<sup>41</sup> war und dass es keine Trennung zwischen seinen naturwissenschaftlichen Einsichten und seinen ersten dichterischen Versuchen gab. Von 1910 bis 1912, als Benn in Berlin war, trat er in die avantgardistische Welt ein und lernte einige der wichtigsten literarischen Vertreter dieser Zeit kennen. Gottfried Benn kannte schon länger Else Lasker-Schüler und Herwarth Walden, weil er zu dem Kreis um die Zeitschrift Waldens der *Sturm* gehörte. In dieser Zeitschrift hat Gottfried Benn seit 1913 Texte

---

<sup>40</sup> Ebd. S. 55.

<sup>41</sup> Ebd. S. 61.

veröffentlicht.<sup>42</sup> Zu diesem Kreis gehörten auch Alfred Döblin und Rudolf Blümner<sup>43</sup> und man diskutierte über die neuen Tendenzen der Kunst. Mit Herwarth Walden hatte Benn eine enge Beziehung, sie trafen sich nicht nur in der „Öffentlichkeit“ des Caféhauses, sondern auch privat.

### 2.3 Publikation der *Morgue*-Gedichte

Benns *Morgue*-Gedichte erschienen im März 1912 in dem Berliner Verlag Alfred Richard Meyers. Sie erschienen als 21. Heft der *Lyrischen Flugblätter* in Meyers Reihe in einer Auflage von 500 Exemplaren. Es ist kein Zufall, dass der Zyklus in den „Flugblätter“ erschien. Das Flugblatt war die charakteristische literarische Publikationsform um 1910, weil es die ideale Lösung war, um das ökonomische Risiko zu vermindern, einen noch unbekanntem und jungen Lyriker zu veröffentlichen.

Der Journalist und Verleger Alfred Richard Meyer betrieb Literaturpolitik von mehreren Stammtischen aus, der bekannteste war „Paris“, der am Bayrischen Platz lag. In dieser Kutscherkneipe trafen sich regelmäßig Gottfried Benn, Rudolf Leonhard und andere Schriftsteller, die heute vergessen sind. Nach Fritz Max Cahén war der Meyer-Kreis sehr relevant und konnte die Zeitströmungen im Voraus verstehen:

„Schält man den Meyer-Kreis aus der Gesamtströmung des damaligen Sturm und Drang heraus, kann man sagen, daß er die Zeitströmung früher erkannte als andere, daß er bewußter als die übrigen die Verbindung mit der französischen Moderne, zumal der Lyrik, pflegte. Geliebt von seinen Konstituenten sind, außer A. R. M., Gottfried Benn, Rudolf Leonhard – beide trotz ihrer politischen Entwicklung und wesentlich

---

<sup>42</sup> Ebd.

<sup>43</sup> Rudolf Blümner (1873-1945) war ein deutscher Lyriker, Essayist und Schauspieler. Er trat im expressionistischen „Sturm“-Kreis als Rezitator auf, aber er verfasste für diese Zeitschrift auch Rezensionen, Essays und theoretische Schriften.

ohne sie – , Carossa und der Lautensack der vorexpressionistischen Zeit als Sonderfiguren.“<sup>44</sup>

Gottfried Benn hat seine *Morgue* Gedichte Alfred Meyer nicht direkt gegeben. Es war der Journalist, Lyriker und Freund Benns Adolf Petrenz, der im Frühjahr 1912 Meyer diese Gedichte vorgelegt hat. Meyer erkannte, „dass in diesen Gedichten nicht die Theorie, sondern die Erfahrung des ärztlichen Berufes ihre Sprache gesucht hat.“<sup>45</sup>

## 2.4 „ein Zyklus von sechs Gedichten“

Kehren wir jetzt kurz zur Äußerung Benns über die Entstehung des Zyklus zurück.

Benn schrieb in *Lebensweg eines Intellektualisten*, „es war ein Zyklus von sechs Gedichten, die alle in der gleichen Stunde aufstiegen [...]“. Warum sprach er von sechs Gedichten? War es ein Irrtum oder meinte er wirklich sechs Gedichte? Die Gedichte des *Morgue*-Zyklus sind fünf, aber es gibt auch vier andere Gedichte in selben Band, der Titel ist nämlich *Morgue und andere Gedichte*. Die ersten fünf Gedichte bilden einen einheitlichen Vorgang<sup>46</sup> und eine römische Nummer geht ihnen voraus (I. *Kleine Aster*, II. *Schöne Jugend*, III. *Kreislauf*, IV. *Negerbraut*, V. *Requiem*). Die weiteren vier Gedichte sind dagegen nicht nummeriert (*Saal der kreißenden Frauen*, *Blinddarm*, *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*, *Nachtcafé*). Oskar Sahlberg schlägt vor, die fünf *Morgue*-Gedichte als eine kleine Geschichte zu lesen: Mann, Frau, Tanz, Hochzeit und Geburt. Er denkt, dass Benn zunächst einen Zyklus von sechs Gedichten geplant hat. Das sechste Gedicht ist nach Sahlbergs Meinung *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*, weil es die Themen von

---

<sup>44</sup> Fritz Max Cahén, *Der Alfred Richard Meyer-Kreis*. In: *Expressionismus, Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen*. S. 115. In: Sauder, a. a. O., S. 62.

<sup>45</sup> Sauder, a. a. O., S. 62.

<sup>46</sup> Oskar Sahlberg, *Gottfried Benn Phantasiewelt "Wo Lust und Leiche winkt"*. München, Ed. Text und Kritik 1977. S. 27-68. S. 30-31.

Tod und Liebe enthält und von der inneren Logik her an den *Morgue* Zyklus anschließt.<sup>47</sup>

## 2.5 Bedeutung des Titels

„Morgue“ ist ein französisches Wort, das Leichenhaus bedeutet. Im abstrakteren Sinn bezeichnet es, wie Hans Kügler meint, „den Ort am Rande des Lebens und am Eingang des Todes.“<sup>48</sup> Die ersten fünf Gedichte des Zyklus spielen genau in einem Leichenhaus.

Der Titel leitet auch ein anderes Merkmal, die Kälte, ein, das in allen Gedichten erscheint. Die Kälte erweist sich als zentral in der Lyrik Gottfried Benns, weil es hier keinen Platz für das Sentimentale gibt. Präziser ist das Sentimentale nicht ganz abwesend, sondern es fehlt hier die traditionelle Idee des Sentimentalen, weil es durch die Verbindung des Todes und des Lebens eine neue und schreckliche Bedeutung bekommt. Die Absage an die traditionelle Auffassung des Sentimentalen hat als Folge auch die Absage an die bürgerliche Kulturwelt. Gottfried Benn scheint nämlich die Gegenfigur des bürgerlichen Kulturträgers. Das Leben wird in seinen Gedichten zum Gegenstand einer Sektion, es besitzt keine Transzendenz mehr, deshalb kann es nicht über sich selbst hinausweisen. Die Phänomene von Tod, Geburt und Zeugung, die später gründlich analysiert werden, wiesen in jeder der bisherigen Welt- und Lebensdeutungen transzendente Bezüge auf, es geschieht aber nicht in der Lyrik Gottfried Benns, in der Tod, Leben und Geschlechtliches keinen Zugang zur Transzendenz haben.<sup>49</sup>

Die Wahl des Titels *Morgue* ist nicht ganz originell, weil die Literaturgeschichte dieses Wort als Titel von anderen Werken, sowohl deutschen als auch ausländischen, kannte. Der Germanist Gerhard Sauder nennt Edgar Allan Poes Detektivgeschichte *The Murders in the*

---

<sup>47</sup> Ebd.

<sup>48</sup> Hans Kügler, *Wort und Wirklichkeit im Frühwerk Gottfried Benns*. In: *Weg und Weglosigkeit 9 Essays zur Geschichte der Deutschliteratur*. S. 51-75. Hier S. 54.

<sup>49</sup> Ebd. Hier S. 59.

*Rue Morgue*, die 1841 in Graham's *Lady's and Gentleman's Magazine* veröffentlicht wurde, als erstes Werk, das das Leichenhaus „als unheimlichen Namen literaturfähig gemacht hatte.“<sup>50</sup> Nach dem Naturalismus, der eine Veränderung in den traditionellen ästhetischen Grundsätzen gebracht hat, und nach dem Einfluss der französischen Symbolisten, die eine besondere Vorliebe für das Thema der physischen Krankheit hatten, vermehrten sich die Gedichte mit dem Titel *Morgue* auch in der deutschsprachigen Literatur. Beispiele dafür sind Rainer Maria Rilkes Gedicht *Morgue* (1906) aus dem Band *Neue Gedichte*, Georg Heyms Gedichte *Morgue* und *Die Sektion* (1911).

## 2.6 Reaktion der Kritik auf *Morgue und andere Gedichte*

Als Gottfried Benn die Gedichte des Zyklus *Morgue und andere Gedichte* im März 1912 veröffentlicht, erregten sie großes Aufsehen unter den Kritikern und Schriftstellern. Der junge Benn wurde nämlich teils als Kranker apostrophiert, teils als Avantgardist gefeiert.

Hans Albrecht Hartmann berichtet, „die Anzahl der zeitgenössischen Rezensionen ist offenbar nicht ermittelt worden“<sup>51</sup>, aber man braucht nur einige Urteile, um sich eine Vorstellung des von diesen Gedichten erregten Skandals zu machen. In seiner *Maer von der musa expressionistica* behauptete der Verleger von *Morgue* Alfred Richard Meyer: „Wohl nie in Deutschland hat die Presse in so expressiver, explodierender Weise auf Lyrik reagiert wie damals bei Benn.“<sup>52</sup>

Negative Kritiken an der Lyrik Gottfried Benn kamen aus denjenigen, die in der *Morgue* nur eine Provokation sahen. Auf dieser Seite liegt die *Augsburger Abendzeitung*, in der man las:

---

<sup>50</sup> Sauder, a. a. O., S. 64.

<sup>51</sup> Hans Albrecht Hartmann, *Gottfried Benn: >>Morgue<< und andere Gedichte*. In: *Große Werke der Literatur*. Tübingen (u.a.): Francke. 4. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 1994/1995. S. 209-238. S. 211.

<sup>52</sup> Alfred Richard Meyer, *Die Maer von der musa expressionistica*, Düsseldorf, die Faehre, 1948. Hier S. 15.

„Pfui Teufel! Welch eine zügellose, von jeglicher Herrschaft geistiger Sauberkeit bare Phantasie entblößt sich da; welche abstoßende Lust am abgründig Häßlichen, welches hämische Vergnügen, Dinge, die nun einmal nicht zu ändern sind, ans Licht zu ziehen. Eine Zuchtlosigkeit des Geschmacks, wie sie kaum von den bekannten Schleißlichkeiten der Schwarzen Messe und den Pariser Montmartre-Tollheiten überboten worden ist.“<sup>53</sup>

In den *Sozialistischen Monatsheften* (1912) erklärte Max Hochdorf die Gedichte als die Beschreibung von Körpersektionen und Perversität, die aber keinen Kunstwert hätten.<sup>54</sup> Ein weiteres negatives Urteil ist von dem Schriftsteller Hans Friedrich in der Zeitschrift *Janus* geschrieben, der die Gedichte Benns als „scheußliche[n] und Ekel erregende[n] Phantasieprodukte[n]“ erklärte und befand: „über die Perversität dieser Gedichte zu schreiben, ist als Lyrikkritiker nicht meine Sache. Ich überlasse diesen interessanten Fall den Psychiatern“.<sup>55</sup>

Auf ähnliche Weise schrieb Karl Hanns Wegener im Kulturblatt „Die schöne Literatur“: „Unverständlichkeit, barer Unsinn, Perversität und Erotik sollen eine Gewähr sein für dichterische Begabung. Das ist z.B. dieser Herr *Benn*, der sich wie ein unreifer Mediziner in den ersten Semestern aufspielt. [...] Was aus diesen Versen spricht, ist eine ekelhafte Lust am Häßlichen, Unflätigen, an schamlosen Offenheiten. Ein schreiender Naturalismus will hier nur einem Zweck dienen: *épater le bourgeois*“.<sup>56</sup>

Noch eine scharfe Kritik kam aus dem Verleger und Kritiker Hans von Weber, der sich so dazu äußerte: „Junge Mediziner finden zuweilen gegen das Grauen, das ihnen das Allzumenschliche in ihrem Berufe anfangs einflößt, als bestes Hemmungsmittel brutalen Zynismus. – Gewöhnlich tobt sich das am Stammtisch oder vor entsetzten kleinen Mädchen aus... Bilder von einer Scheußlichkeit ohnegleichen ..., von denen auch nur Zeilen zu zitieren unmöglich ist. Der Stil ist nicht schlecht:

---

<sup>53</sup> Kügler, a. a. O., S. 53.

<sup>54</sup> Sauder, a. a. O., S. 80.

<sup>55</sup> Hartmann, a. a. O., S. 211.

<sup>56</sup> Ebd.

knapp und verbissen. [...] Wer sie aber lesen will, diese --- Gedichte, der stelle sich einen sehr steifen Grog zurecht. Einen sehr steifen!!!“<sup>57</sup>

Die oben genannten Zitate sind die berühmtesten negativen Urteile der Kritik über den Zyklus *Morgue und andere Gedichte*. Sehr wichtig und vermutlich auch die bedeutendste Besprechung, die Gottfried Benn erwartete, war diejenige von dem Berliner Lyriker und Dramatiker Wolfgang Martens in der expressionistischen Zeitschrift *Aktion*. Es ist erwägenswert, dass nicht nur die bürgerliche Presse, sondern auch avantgardistische Blätter, wie etwa die von Franz Pfemfert herausgegebene *Aktion*, diese Gedichte kritisierten. Martens erklärte den Zyklus nur als „komische Regungen über eine Aster“ und fand dass, „die Gedichte des Dr. Benn zu viel Photographie“<sup>58</sup> enthielten. Seine negative Bewertung war ähnlich wie die Bewertung anderer Kritiker, die die Gedichte Benns zu tief im Naturalismus stecken sahen. Trotz dieses Vorwurfs, hatte Wolfgang Martens großes Vertrauen zu dem jungen Benn.

Der große und kontroverse Erfolg Benns kommt überhaupt aus den lobenden Besprechungen der *Morgue und andere Gedichte*, die sich aber nicht ohne Schwierigkeiten durch die lyrische Tradition und die negative Urteile einen Weg gebahnt haben. Befürworter des *Morgue*-Zyklus waren zwei Mitarbeiter der Zeitschrift *Pan*, die gegen die traditionalistische und bürgerliche deutsche Lyrik polemisierten. Sie waren der Journalist Emil Faktor und der Kritiker und Essayist Rudolf Kurtz.

Außerdem markierte der Literaturhistoriker Ernst Stadler in seiner Besprechung in den *Cahiers Alsaciens* die künstlerische Leistung Benns. Stadler schrieb:

„Am meisten interessieren die Verse eines jungen Arztes, Gottfried Benns *Morgue*. [...] Eine Blinddarmoperation als Gegenstand dichterischer Emotion hat immerhin den Anspruch der Neuheit für sich. [...] Entscheidend ist einzig die Leben weckende Kraft des Dichters. Und durch sie sind Gottfried Benns Verse gerechtfertigt. [...] Wer

---

<sup>57</sup> Ebd.

<sup>58</sup> Rolf Wolfgang Martens, *Klinische Lyrik*. In: *Die Aktion II/1912*.

Lebensvorgänge mit solcher Knappheit und Wucht zu gestalten ... vermag, ist sicherlich ein Dichter.“<sup>59</sup>

Ernst Stadler und auch die erfolgreiche Lyrikerin Else Lasker-Schüler lobten die revolutionäre Originalität der frühen Lyrik Gottfried Benns. Sie erkannten seine Distanz zur Tradition, seine Aggressivität des Ausdrucks und seine Stoffwahl. Im Jahre 1913, nur ein Jahr nach der Besprechung Rolf Wolfgang Martens in der *Aktion*, veröffentlichte die Lyrikerin und Freundin Benns Else Lasker-Schüler ihr Lob des jungen Dichters. Die Prosa-Skizze *Doktor Benn* wurde in der *Aktion* vom 25.6.1913 neben dem zweiten Teil von Benns *Alaska*-Zyklus publiziert. Ihre Worte lauten:

„Er steigt hinunter ins Gewölbe seines Krankenhauses und schneidet die Toten auf. Ein Nimmersatt, sich zu bereichern an Geheimnis. Er sagt *tot ist tot*. Dennoch fromm im Nichtglauben liebt er die Häuser der Gebete, träumende Altäre, Augen, die von fern kommen. Er ist ein evangelischer Heide, ein Christ mit dem Götzenhaupt, mit der Habichtnase und dem Leopardenherzen. [...] Gottfried Benn ist der dichtende Kokoschka. Jeder seiner Verse ein Leopardenbiß, ein Wildtiersprung. Der Knochen ist ein Griffel, mit dem er das Wort auferweckt.“<sup>60</sup>

Aus diesem Zitat versteht man, dass die *Morgue*-Gedichte nach Lasker-Schüler das Ergebnis des Wunsches sind, Geheimnisse der menschlichen Existenz zu ergründen. Diese „nimmersatte“ Suche nach den transzendenten Geheimnissen des Lebens ist nach Lasker-Schüler Benns Grund für seine Sektionsarbeit.<sup>61</sup> Außerdem ist die Sektion der menschlichen Körper der Ausgangspunkt für die Konstruktion eines neuen Menschen in der Kunst, der die traditionelle, gescheiterte Religion ersetzen könnte. Else Lasker-Schüler beschreibt Benn als den dichtenden Kokoschka, der ein österreichischer Maler und Dramaturg ist.

---

<sup>59</sup> *Benn- Wirkung wider Willen. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Benns*. Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von Peter Uwe Hohendahl. Frankfurt am Main, Athenäum Verlag, 1971. Zitiert in: Hartmann, a. a. O., S. 212.

<sup>60</sup> Else Lasker-Schüler, *Doktor Benn*. In: *Die Aktion III/1913*.

<sup>61</sup> Boßmann, a. a. O., S. 103.

Wie Benn malte auch Oskar Kokoschka schockierende Werke, die sich von den Idealen der Schönheit entfernten und Skandal erregten. In Lasker-Schülers Beschreibung bemerkt man auch die Evokation der exotischen Welt vor allem durch den Leopard, ein nicht europäisches Tier. Gottfried Benn hat sich nicht an dem ästhetischen Exotismus von Gauguin oder Nolde beteiligt, sondern er hat die eurozentrischen Stereotypen dekonstruiert. Durch nicht europäische Bilder hat Benn gegen die Technik, den Fortschritt und die Rationalität polemisiert. Diese Themen erscheinen in den Gedichten des Zyklus *Alaska* und *Morgue und andere Gedichte*.<sup>62</sup>

Meiner Meinung nach sind die positiven und negativen Besprechungen über *Morgue und andere Gedichte* der Beweis der Wichtigkeit und der großen Resonanz der Lyrik des frühen Benn. Die Polarität der literarischen Kritik ist ein positives Zeichen für diese Gedichte, die sich gegen die literarische Tradition stellen und die ein neues dichterisches Vorbild vorschlagen.

## 2.7 Analyse von *Morgue und andere Gedichte*

Richten wir jetzt den Blick auf die Gedichte des Zyklus *Morgue und andere Gedichte*. Zunächst einmal teilt man die Gedichte in zwei Gruppen, wie auch der Titel suggeriert. Die ersten fünf Gedichte des Zyklus, das heißt *Morgue*, bilden eine Einheit, denn sie weisen viele ähnliche Merkmale auf, während die übrigen vier Gedichte, das heißt die *anderen Gedichte*, die zweite Gruppe bilden. Zum Beispiel benutzen die Gedichte des *Morgue*-Zyklus im engeren Sinne ein Leichenschauhaus als Ambiente, während die folgenden drei Gedichte in einem Krankenhaus (*Saal der kreißenden Frauen*, *Blinddarm*, *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*) spielen und das letzte in einem Nachtcafé (*Nachtcafé*) spielt. Die Kritik hat diese Texte oft nur als Ausdruck des Ekels und des Zerstörungswillens betrachtet, aber tatsächlich bedeuteten die Bilder der

---

<sup>62</sup> Hermann Korte, "Europa. Dieser Nasenpopel aus einer Konfirmandennase". Gottfried Benn und der koloniale Europa-Diskurs im literarischen Frühexpressionismus. In: *Benn Forum*, S. 3-29. S. 28.

Gedichte nicht nur das<sup>63</sup>. Sie sind das Ergebnis eines inneren Konflikts, der sich am meisten in den ersten fünf Gedichten manifestiert.<sup>64</sup>

Hier wird versucht, die Gedichte in vielerlei verschiedenen Aspekten zu betrachten, sowohl der Struktur als auch den möglichen Deutungen nach.

## I. *Kleine Aster*

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt.

Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster  
zwischen die Zähne geklemmt.

Als ich von der Brust aus  
unter der Haut

mit einem langen Messer

Zunge und Gaumen herausschnitt,

muß ich sie angestoßen haben, denn sie glitt  
in das nebenliegende Gehirn.

Ich packte sie ihm in die Brusthöhle

Zwischen die Holzwolle,

als man zunähte.

Trinke dich satt in deiner Vase!

Ruhe sanft,

kleine Aster! (GW I, 21)

Das erste Gedicht *Kleine Aster* besteht aus einer Strophe von 15 Zeilen verschiedener Länge. Es gibt keine metrische Regelmäßigkeit und auch keinen regulären Reim, weil nur der erste Vers auf den dritten reimt und der siebte auf den achten reimt. Obwohl das Gedicht nur aus einer Strophe besteht, ist es möglich, drei Teile zu erkennen, die sich inhaltlich unterscheiden. In den Zeilen 1 bis 3 wird über einen ersoffenen Bierfahrer berichtet. In den Zeilen 4 bis 12 dominiert das „Ich“, das das Schicksal der Aster unter Kontrolle hat. Die letzten drei Zeilen bilden den Schluss des

---

<sup>63</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 27.

<sup>64</sup> Darüber wird in der Analyse jedes Gedichts gesprochen.

Gedichts und verweisen auf den Titel. Diese drei Teile sind auch von spezifischen Sprachen bestimmt, im ersten Teil verzeichnet man eine Bericht-Sprache, im zweiten Teil eine umgangssprachliche Färbung und am Ende eine ritualisierte Sprache.

Es ist wichtig, bei dem Subjekt „Ich“ zu verweilen. Das „Ich“ dominiert in diesem ersten Gedicht und es wird der Agent, der die Autopsie des Bierfahrers vornimmt. Das Subjekt „Ich“ findet man auch in dem Gedicht *Requiem* (das letzte des *Morgue*-Zyklus im engeren Sinne), in dem das „Ich“ nur ein Beobachter ist („Ich sah, von zweien, die dereinst sich hurten“), und in *Nachtcafé* (das letzte der ganzen Gedichtsammlung), in dem das „Ich“ ein Begehrender ist („Es ist nur eine süße Vorwölbung der Luft/gegen mein Gehirn“). Nach Walter Delabar hat das Subjekt „Ich“ die Funktion, einen doppelten Rahmen in dem Zyklus zu bilden<sup>65</sup>, und er beobachtet, dass das „Begehrende-Ich“ ein erfolgloses Subjekt ist, in dem der Schlüssel des Zyklus liegt.

Man liest den Titel *Kleine Aster* und man erwartet, Zärtlichkeit und Schönheit auch im Text des Gedichts zu finden. Diese Erwartung wird aber schon in dem ersten Vers enttäuscht, als das lyrische „Ich“ von einem ersoffenen Bierfahrer redet. Schon im Titel und im ersten Vers scheint die Kontrastdynamik zwischen dem Zärtlichem und dem Brutalem durch. Der Titel *Kleine Aster* und die letzten zwei Verse „Ruhe sanft,/ kleine Aster!“ dienen dem Gedicht als Rahmen. Sie sind nämlich wie zwei schöne Klammern, die eine grausame Geschichte enthalten. Im Gedicht geht es um die Autopsie eines ersoffenen Bierfahrers, die von einem „Ich“ vorgenommen wird. Während der Sektion wird die Aufmerksamkeit auf die Verschiebung der Blume gerichtet, die am Anfang zwischen den Zähnen ist, dann in das Gehirn gleitet und am Ende in der Brusthöhle liegt.

Durch die Sektion des Körpers verliert der tote Mensch seine Totalität. Er wird nämlich nur in Segmenten, das heißt „Zunge“, „Gaumen“ und „Gehirn“, behandelt und das ist das erste Ergebnis der medizinischen Rede und Sicht. Eine enge Analogie findet man zwischen der „Aster“ und dem „Körper“, denn der Körper ist nur eine Vase geworden, die seinen

---

<sup>65</sup> Walter Delabar, *Inversion des Begehrens. Gottfried Benns "Morgue"*. S. 13-35. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag 2007. S. 35.

Inhalt (das Leben selbst) verloren hat und die abgebrochene Blume ist in ihrer Vase nicht mehr lebensfähig.

In der Metapher der Vase wird der Körper enthumanisiert. Nachdem man auch das Gedicht *Schöne Jugend* gelesen hat, versteht man die Parallelität zwischen dem Brustkorb des Bierfahrers und der Mädchenbrust. In *Schöne Jugend* schreibt Benn nämlich: „Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell / fand man ein Nest von jungen Ratten“ (GW I, 22). In beiden Gedichten verrichtet der Brustkorb seinen Dienst für den Menschen nicht mehr.

Die *Morgue*-Gedichte sind weder in der Wahl des Titels noch im Inhalt neu und originell. Es gibt nämlich einige Ähnlichkeiten mit der Lyrik von Rainer Maria Rilke, Georg Heym, Detlev von Liliencron, Rimbaud und Baudelaire. Nach Hans Albrecht Hartmann ist das Gedicht *Kleine Aster* ähnlich dem Gedicht Liliencrons *Durchs Telephon* aus der Sammlung *Bunte Beute* (1903).<sup>66</sup>

### *Durchs Telephon*

Die Rose, die du mir heut Morgen beim Abschied  
In unserm Garten brachst  
Und ins Knopfloch stecktest,  
Damit ich im Gebrüll des Tages  
Immer an dich erinnert sei,  
Hat eine sonderbare Verwendung gefunden:

Ein Zufall führte mich  
An den Sarg eines armen Knaben.  
Weil der Sarg ohne jeden Schmuck war,  
Legte ich deine frische Rose  
Auf die welken Hände des Bettlerkindes.

Ob nun beiden, ihm und der Rose,  
Noch einmal ein neues Leben erblühen wird?

---

<sup>66</sup> Hartmann, a. a. O., S. 217.

Vielleicht, daß Engel seiner schon harren,  
Um ihm die Arme entgegen zu breiten,  
Weil er entschwebte mit deiner Rose,  
Die deine Liebe mir gebrochen hat.  
Schluß!

Obwohl die Sprache, die Gliederung und die Erzählung dieser Gedichte verschiedene sind, haben beide eine Blume (eine Aster/eine Rose) als Hauptfigur und die Aufmerksamkeit des Lesers richtet sich auf die Verschiebung der Blume und auf die Verknüpfung zwischen der Blume und dem Tode. Bei Benn herrscht aber anders als bei Liliencron eine absolute Trostlosigkeit.

In diesem Gedicht, wie auch in den anderen des *Morgue*-Zyklus im engeren Sinne, wird eine Leiche vorgestellt, dennoch ist sie nicht das Spezifische an diesen Gedichten, sie ist nämlich der Ausdruck einer Phantasie. Benn assoziiert mit den Leichen Phantasien von Sexualität, Geburt, Trinken, die großen Themen des menschlichen Lebens werden mit einem anderen großen Thema verknüpft, das heißt mit dem Tod<sup>67</sup>.

Nach Oskar Sahlberg ist der Akt des Sezieren nur eine neue Form der Geburt, er erinnert an Freud, der behauptete, „in der Poesie wie im Traum bedeutet die Negation oft die Bestätigung des Negierten.“<sup>68</sup> Die Aster, die von dem „Ich“ in die Brusthöhle gepackt wird, beschwört die Vorstellung eines ungeborenen Kindes im Mutterleib herauf.

Außerdem ist das Thema von *Kleine Aster* und auch von dem zweiten Gedicht des Zyklus *Schöne Jugend* das Trinken, weil es sich in dem Gedicht um einen Ertrunkenen handelt und die Blume in ihrer Vase trinken soll. Hans Albrecht Hartmann spricht von Leichenlust und Wunscherfüllung, die sich vermöge der Regression auf Phantasien aus den Phasen frühkindlicher Sexualorganisation vollziehen: die orale, die anal-sadistische und die aggressiv-phallische Phase.<sup>69</sup> Die orale Phase bestimmt das erste Gedicht mit den Tätigkeiten des Trinkens (wie schon

---

<sup>67</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 27-68.

<sup>68</sup> Vgl. Freud, *Die Verneinung*, in: Gesammelte Werke, Frankfurt am Main. 1963, Bd. XIV, S. 9 ff.  
Zitiert in: Sahlberg, a. a. O., S. 29.

<sup>69</sup> Hartmann, a. a. O., Hier S. 229.

erklärt), des Beißens und des Essens. Das Beißen ist durch die Zeilen „eine dunkelhellila Aster/zwischen die Zähne geklemmt“ vertreten, während das Essen durch die Nahrungsorgane (Zähne, Zunge, Gaumen) heraufbeschworen wird. Der Analyse Hartmanns gemäß findet man Elemente auch der anal-sadistischen Phase in dem Gedicht *Kleine Aster*. Zunächst einmal ist der Akt der Sektion, die im Zentrum des Gedichts liegt, die erste sadistische Aggression, dann werden sie von den folgenden aggressiven Verben und Bildern vertreten: „gestemmt“, „geklemmt“, „mit einem langen Messer / Zunge und Gaumen herausschnitt“, „zunähte“.<sup>70</sup>

Wie früher gesagt, bilden die *Morgue*-Gedichte den Zyklus einer Geburts- und Wiedergeburtphantasie, der mit der Vaterfigur beginnt. Laut Oskar Sahlberg soll man *Morgue und andere Gedichte* nicht nur als ein Protest gegen die kapitalistische und bürgerliche Gesellschaft verstehen, sondern auch als Erzeugnis von Gottfried Benns Innerlichkeit.<sup>71</sup> „Das Unbewußte, aus dem das lyrische Ich sein Material bezieht, ist dasjenige des Autors.“<sup>72</sup> Die psychoanalytische Deutung Sahlbergs verknüpft die Phantasien des Ich mit der Konfliktsituation der Kindheit Benns. Mit seinem Vater hat Gottfried Benn nämlich schon als Kind immer ein schwieriges und ambivalentes Verhältnis gehabt und weil er seinen Vater und teilweise auch seine Mutter hasst, „projiziert er die Elternbilder in die Leichen.“<sup>73</sup> Als kurze Zusammenfassung und Erklärung des Verhältnis Benns mit dem Vater zitiere ich einige Zeilen eines unveröffentlichten Briefes von unserem Dichter an Carl Busse.<sup>74</sup> Der Brief wurde am 7. Februar 1905 geschrieben, Benn fragte Carl Busse nach der Qualität seiner ersten dichterischen Versuche:

„Ich komme also mit einer Reihe von Gedichten zu Ihnen und bitte Sie um die Güte, sie durchzulesen. Mein Wunsch ist nun in erster Linie nicht der, wie Sie die einzelnen Gedichte beurteilen zu erfahren, sondern

---

<sup>70</sup> Ebd. Hier S. 230.

<sup>71</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 27.

<sup>72</sup> Ebd. S. 34.

<sup>73</sup> Ebd. S. 35.

<sup>74</sup> Carl Busse (1872-1918) war ein deutscher Lyriker, Journalist und Kritiker, er veröffentlichte auch unter dem Pseudonym Fritz Döring.

ein Anderes; um dies aber völlig klar darlegen zu können, muß ich Sie mit einer kurzen Skizze meines Lebens belästigen: Pastorensohn vom Lande, hineingeboren in religiöse Atmosphäre, von Kind auf damit vollgesäugt, bildet das Religiöse einen Bestand meiner Seele. Daneben wuchs u. blühte seit Erinnern eine tiefe, große Sehnsucht nach Leben u. Schönheit, die Ihren Ausdruck fand in dem Verlangen: Künstler werden. Sehen Sie den Riß? Hier Religion, Kirche, Vaterhaus, dort Sehnsucht nach Freiheit, eigener Weltanschauung, Künstlertum. [...] Können Sie mir sagen, es steckt ein Funken wahren, echten Künstlertums darin, gut; dann habe ich ein Recht an die Kunst, ein Recht zu dieser blutigroten heidnischen Sehnsucht, dann darf ich vor meinen Vater treten u. sagen: Gib mich frei aus den Banden, die du durch Religion u. Kirche um mich geschlagen hast, ich will meinen eigenen Gott mir suchen und du mußt mich doch lieb behalten. [...] aber wenn Sie nichts drin finden können als den groben Huf des Rosses Dilettantismus, ja dann würde ich den letzten Rest von Energie zusammennehmen, mein ganzes Leben in den Schmelztiegel werfen, mein Denken umdenken, mein Sehen umbilden, dann will ich lieber ein harter u. verbitterter Mensch werden, als ein schlechter Dichter oder eine Halbnatur.“<sup>75</sup>

Die Vaterfigur komme nach Sahlberg in dem Gedicht *Kleine Aster* vor: „hier spricht eine Identifizierung des lyrischen Ich mit der Blume; es sucht eine mächtige Vaterfigur, die zu trinken gibt.“<sup>76</sup> Als das lyrische Ich die Vaterfigur gefunden hat, kann es sie nicht ertragen, es zerschneidet nämlich diese Vaterfigur. Es herrscht eine große Ambivalenz, die man nur als Wederspiegelung des persönlichen Konflikts von Benn mit seinem Vater erklären kann. Die Frustration für dieses schwierige Verhältnis mit dem Vater geht nicht gut aus und sie richtet sich gegen die Mutterfigur in dem zweiten Gedicht *Schöne Jugend*.<sup>77</sup>

---

<sup>75</sup> Thedel v. Wallmoden, *Porträt des Künstlers als junger Mann. Über einen unveröffentlichten Brief Gottfried Benns*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*. 62. 1988. S. 570-580. Hier S. 574.

<sup>76</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 31.

<sup>77</sup> Ebd.

## II. *Schöne Jugend*

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,  
sah so angeknabbert aus.

Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.

Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell

fand man ein Nest von jungen Ratten.

Ein kleines Schwesterchen lag tot.

Die andern lebten von Leber und Niere,

tranken das kalte Blut und hatten

hier eine schöne Jugend verlebt.

Und schön und schnell kam auch ihr Tod:

Man warf sie allesamt ins Wasser.

Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten! (GW I, 22)

Das Gedicht besteht aus einer Strophe von zwölf ungereimten Zeilen in freien Rhythmen. Es gibt einige Alliterationen, die den Eindruck einer poetischer Sprache vermitteln: „Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte“, „Als man die Brust aufbruch“, „Die andern lebten von Leber und Niere“, „Und schön und schnell“, „wie die kleinen Schnauzen quietsschten“. Beim Lesen dieses Gedichts und von *Kleine Aster* sieht man eine besondere Parallelität sowohl in der Form als auch im Inhalt. Beide Gedichte beginnen mit einigen Zeilen in Berichtssprache: „Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den Tisch gestemmt./Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster/zwischen die Zähne geklemmt.“, „Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte,/sah so angeknabbert aus“; dann folgt ein langer Temporalsatz über die Sektion des Bierfahrers und des Mädchens. Am Ende folgt eine ritualisierte Sprache, die quasi das Gedicht in ein höheres Niveau hebt, das ist ein Merkmal der ersten drei Stücke des Zyklus, die mit diesen Versen schließen: „Ruhe sanft, kleine Aster!“, „Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!“, „Denn, sagte er, nur Erde solle zu Erde werden“. Dem Leben folgt nur der Tod sowohl für die Menschen als auch für die Tiere und Pflanzen.

Noch eine Analogie zwischen *Kleine Aster* und *Schöne Jugend* ist die Wasserleiche, von der die Rede ist und es gibt immer einen Beobachter, der die Leiche seziiert: das „Ich“ oder das „man“. Das Subjekt des Gedichts *Schöne Jugend* ist hier nicht mehr das „Ich“, wie in *Kleine Aster*, sondern ein unpersönliches „man“: „Als man die Brust aufbrach“, „fand man ein Nest“, „Man warf sie“. Dieser Beobachter ist nicht nur an der Leiche interessiert, sondern vor allem an etwas „Subhumanes“<sup>78</sup> (die Aster, das Rattennest und die Goldplombe im dritten Gedicht *Kreislauf*).

Zwischen der Wahl des Titels und dem Inhalt des Gedichts gibt es eine Diskrepanz, da der Leser ein Gedicht über Jugend, Schönheit, Froheit erwartet, aber er liest ein Gedicht über die schöne Jugend einiger Ratten unter dem Zwerchfell. Tatsächlich ist dem Leser dadurch verfremdet, dass die schöne Jugend nicht dem Mädchen, sondern den Ratten zugesprochen wird, die Leber und Niere essen und Blut trinken. Die Erwartung, ein traditionelles Gedicht zu lesen, wird auch von anderen Elementen enttäuscht: Die gewöhnlichen erogenen Teile des Körpers (der Mund und die Brust) empfangen hier nämlich eine makabre Bedeutung, denn „Der Mund eines Mädchens [...] sah so angeknabbert aus“, „Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig“. Die Speiseröhre wird „die Negativfortsetzung des Mundes, als Ort der Liebkosung, zugleich aber als Ort des Ekels.“<sup>79</sup> Die Aster des ersten Gedichts ist hier eine Ratte geworden. Wie die Aster ihren Tod in der Vase findet, so finden auch die „kleinen Schnauzen“ ihren Tod in dem Element, das das Leben des Mädchens beendet hat: das Wasser. Die Bedeutung dieses Bildes ist, dass der Tod sich selber gleich bleibt, ohne eine hierarchische Ordnung der Lebewesen anzuerkennen.

Dem Ausdruck „Tod“ werden zwei Attribute gestellt, die normalerweise nicht mit dem Tod in Verbindung gebracht sind. Der Tod wird hier als „schön und schnell“ beschrieben und es scheint, dass der Tod schön sein könnte, wenn er schnell genug eintritt. Trotz dieser ästhetischen Attribute bleibt der Tod dem Leser immer antiästhetisch.

---

<sup>78</sup> Hartmann, a. a. O., S. 214.

<sup>79</sup> Wolfgang Mayer-König, *Zur Psychologie der Literatursprache in Gottfried Benns "Morgue"*. In : *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1974. S. 334-343. Hier S. 338.

Diese Attribute reichen nicht, der Vorstellung des Todes einen ästhetischen Sinn zu geben.

Die Kritik hat erkannt, dass *Schöne Jugend* viele Analogien mit anderen Gedichten von deutschen und fremden Dichtern hat. Am bekanntesten ist die Ähnlichkeit von dem zweiten Gedicht Benns mit der Figur Ophelia in Shakespeares *Hamlet*, als die Königin von ihrem Tod im vierten Akt (Szene 7) berichtet<sup>80</sup>:

„When down her weedy trophies and herself  
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,  
And mermaid-like awhile they bore her up;  
Which time she chanted snatches of old tunes,  
As one incapable of her own distress,  
Or like a creature native and indued  
Unto that element. But long it could not be  
Till that her garments, heavy with their drink,  
Pulled the poor wretch from her melodious lay  
To muddy death.“<sup>81</sup>

Benns Mädchen und Ophelia ertrinken und es scheint, dass sie jeweils von den Ratten und den Gewändern verraten werden. Die nassen Gewänder sind nämlich ein Spiel für Ophelia, weil sie sie am Anfang tragen, aber dann sind sie die Ursache ihres Absinkens. Das Mädchen Benns war schon gestorben, als die Ratten kamen, aber sie haben es belästigt, die Leiche konnte nämlich nicht unversehrt bleiben.

Weitere Analogien findet man in dem Gedicht *Ophélie* des 15jährigen französischen Dichters Arthur Rimbaud, das er 1870 in Latein und in Französisch geschrieben hat und in dem frühexpressionistischen Gedicht *Ophelia* von Georg Heym. Dieses letzte Gedicht wurde im November 1910 geschrieben und 1911 in der Gedichtsammlung *Der ewige Tag* veröffentlicht. Im Folgenden die ersten vier Strophen des Gedichts:

---

<sup>80</sup> Hartmann, a. a. O., S. 220.

<sup>81</sup> William Shakespeare, *Amleto*, Milano, Feltrinelli 2006. Hier S. 232.

„Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,  
Und die beringten Hände auf der Flut  
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten  
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht.

Die letzte Sonne, die im Dunkel irrt,  
Versenkt sich tief in ihres Hirnes Schrein.  
Warum sie starb? Warum sie so allein  
Im Wasser treibt, das Farn und Kraut verwirrt?

Im dichten Röhricht steht der Wind. Er scheucht  
Wie eine Hand die Fledermäuse auf.  
Mit dunklem Fittich, von dem Wasser feucht  
Stehn sie wie Rauch im dunklen Wasserlauf,

Wie Nachtgewölk. Ein langer, weißer Aal  
Schlüpft über ihre Brust. Ein Glühwurm scheint  
Auf ihrer Stirn. Und eine Weide weint  
Das Laub auf sie und ihre stumme Qual.“<sup>82</sup>

Es ist klar, dass die Gedichte Heyms und Benns im gleichen Ort spielen: im Schilf. Außerdem sind die weiblichen Leichen neuer lebender Raum für die Tiere geworden.

Auch in *Schöne Jugend*, wie in *Kleine Aster*, assoziiert Benn die Leichenfigur mit seiner Phantasiewelt. Die Oralität, die frühkindliche Sexualphase, wird durch das Trinken, das Essen und das Beißen bestimmt. Die Ratten haben nämlich den Mund des Mädchens angeknabbert, sie essen Leber und Niere und trinken das kalte Blut der Toten. Oskar Sahlberg identifiziert in diesem Gedicht das Mädchen mit der Mutterfigur, die ihr Blut trinken ließ. Ihre Kinder sind die Ratten, die wegen ihrer frühen Wünsche, das heißt Trinken und Essen, bestraft werden. Ihre Strafe ist der Tod, dem sie verfallen, als sie aus dem Mädchen (der

---

<sup>82</sup> Hartmann, a. a. O., S. 221.

Mutter) herauskommen.<sup>83</sup> Das Kind Gottfried Benn hat seine Eltern gehasst, weil sie alle Wünsche in seiner Kindheit tabuisiert und mit Angst besetzt haben. Aus diesem Grund projiziert der Dichter die Eltern in die Leichen.

### III. *Kreislauf*

Der einsame Backzahn einer Dirne,  
die unbekannt verstorben war,  
trug eine Goldplombe.  
Die übrigen waren wie auf stille Verabredung  
ausgegangen.  
Den schlug der Leichendiener sich heraus,  
versetzte ihn und ging für tanzen.  
Denn, sagte er,  
nur Erde solle zur Erde werden. (GW I, 23)

*Kreislauf* ist das kürzeste Gedicht des Zyklus *Morgue und andere Gedichte*. Es besteht aus einer Strophe von neun Versen, die keine metrische Strukturierung und keine Reime aufweisen. Auch in diesem Gedicht wird von einer Leiche erzählt und schon in den ersten zwei Zeilen wird man über ihre soziale Herkunft (eine Dirne) und ihre Todesumstände („unbekannt gestorben“) informiert. Beim Lesen des ersten Gedichts *kleine Aster* und des dritten bemerkt man, dass Auskünfte über die Leichen am Anfang beider Gedichte erteilt werden. In *Kleine Aster* weiß man, dass die Leiche ein Bierfahrer ist und dass er ertrunken ist. In *Schöne Jugend* hat der Dichter keine Auskunft über den Toten erteilt, man weiß nämlich nur, dass die Leiche ein Mädchen ist, die Aufmerksamkeit des Lesers wird aber ganz auf die Ratten gerichtet.

Obwohl das Gedicht nur aus einer Strophe besteht, sind hier zwei verschiedene Blöcke erkennbar, die sich inhaltlich unterscheiden. Die ersten fünf Zeilen bilden den ersten Teil, in dem der Fokus der Backzahn

---

<sup>83</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 31.

der Dirne ist, während die letzten vier Zeilen den zweiten Teil bilden, in dem der Fokus nicht mehr die Zähne oder die Dirne ist, sondern der Leichendiener. Die Figur des Leichendieners verkörpert das Subjekt des Gedichts, das hier die Funktion des Agenten hat, der einem Arzt ähnlich die Leiche seziert. In *Kleine Aster* ist es das „Ich“, das den Körper des Bierfahrers seziert („Als ich von der Brust aus [...]herausschnitt“. GW I, 21), in *Schöne Jugend* ist es das „man“ („Als man die Brust aufbrach“. GW I, 22) und in *Kreislauf* der Leichendiener („Den schlug der Leichendiener sich heraus“. GW I, 23).

Der Gegenstand des dritten Gedichts, der von dem Leichendiener durch die Sektion entdeckt wird, ist weder eine Blume noch eine Ratte, sondern eine Goldplombe. Die Goldplombe gehört zu dem Bereich des Schmucks, sie wird nämlich von der Leiche getragen („trug eine Goldplombe“). Auch in diesem Gedicht wie in *Kleine Aster*, wo die Blume aus den Zähnen in die Brusthöhle verschoben wird, richtet sich der Blick des Lesers auf die Verschiebung des Gegenstands: Die Goldplombe lag in einem Backzahn, bis der Leichendiener sie genommen und verkauft hat.

Die Sprache des Gedichts ist meistens ironisch. Das ist ein klares und bündiges Gedicht und auf den ersten Blick sieht man, dass der zentrale Vers der kürzeste ist. Laut Gerhard Sauder ist es kein Zufall, weil dieser Vers als die höchste Konzentration der ironischen Sprache dieses Gedichts erscheint. Der Ausdruck, die übrigen Zähne wären „ausgegangen“, hat zwei Bedeutungen: Die erste ist konkreter und es wird im Sinne von „ausfallen“ gebraucht, die zweite ist metaphorischer und es wird im Sinne von „ausgehen“ gebraucht, als ob die Zähne freiwillig ausgehen könnten. Außerdem deutet die zweite Bedeutung auf den Tanz des Leichendieners voraus.<sup>84</sup>

Der letzte Vers „nur Erde solle zur Erde werden“ erinnert an den Vers der Bibel „Im Schweiß deines Angesichts sollst du dein Brot essen, bis daß du wieder zu Erde werdest, davon du genommen bist. Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden.“ (Gen. 3, 19). Die Absicht Benns war vermutlich, über den „Kreislauf“ des Lebens zu ironisieren. Weil Gold nicht

---

<sup>84</sup> Sauder, a. a. O., S. 71.

zu dem Kreislauf des Lebens gehört, hat der Leichendiener die Goldplombe aus der Leiche genommen, um sie zu reinigen. Was der Leichendiener gemacht hat (er hat das Gold gestohlen) wird durch den letzten Vers und den Verweis auf die Bibel gerechtfertigt.

Auch mit dem Gedicht *Kreislauf* wie mit den Gedichten *Kleine Aster* und *Schöne Jugend* darf man eine psychoanalytische Beobachtung machen. *Kreislauf* nimmt nämlich durch die Goldplombe und den Backzahn an der oralen Phase der frühkindlichen Wünsche teil, nicht aber in dem Sinne des Trinkens und des Beißens (wie in *Kleine Aster* und *Schöne Jugend*), sondern vor allem im Sinne des Essens. Der Backzahn dient nämlich in erster Linie dem Zermahlen von Nahrung. Laut Hans Albrecht Hartmann findet man in diesem Gedicht auch die anal-sadistische Phase, die durch den Vers „den schlug der Leichendiener sich heraus“ (GW I, 23) vertreten ist.<sup>85</sup> Dieser Vers sammelt die ganze Aggressivität dieses Gedichts und meiner Meinung nach ist es kein Zufall, wenn er sich am Anfang des zweiten Teils des Gedichts findet. Der Leichendiener hat keinen Respekt vor der Leiche und schändet die sozialen Gesetze eines guten Verhaltens, als er die Goldplombe stiehlt. Der Backzahn ist der einzige Zahn, den die Leiche noch besitzt. Vermutlich hat Gottfried Benn genau diesen Zahn gewählt, der der schwierigste zu sehen ist, weil er hinten im Mund liegt, sodass der Leichendiener mit seiner ganzen Hand in den Mund greifen muss. Dieser Akt akzentuiert die Aggressivität, die Respektlosigkeit und die Erregung eines öffentlichen Ärgernisses durch den Leichendiener und ist einer der wichtigsten Gründe für den Schock des Lesers. Außerdem betrachten wir jetzt nach der oralen und der anal-sadistischen Phase die phallische Phase, die laut Hartmann in diesem Gedicht anwesend ist. Man spricht nicht von einer regelrechten phallischen Phase, sondern von einer Vorverlegung dieser durch den Tanz. Nach Hartmann ist der Tanz „das einzige öffentlich tolerierte Vor-Spiel des Sexualakts.“<sup>86</sup> Hartmann hat sich von Oskar Sahlberg den Vorschlag ausgeliehen, die Gedichte des echten *Morgue-Zyklus* als „einheitliches Phantasiegebilde“ zu lesen und dieser

---

<sup>85</sup> Hartmann, a. a. O., S. 230.

<sup>86</sup> Ebd. S. 232.

Deutung gemäß geht es im Gedicht *Kreislauf* um Tanz und Brautschau. Wie schon erwähnt, schlägt Sahlberg vor, die ersten fünf Gedichte des Zyklus als eine kurze Geschichte zu lesen, die man mit diesen Stichwörtern zusammenfassen kann: Mann, Frau, Tanz, Hochzeit, Geburt.<sup>87</sup>

#### IV. *Negerbraut*

Dann lag auf Kissen dunklen Bluts gebettet  
der blonde Nacken einer weißen Frau.  
Die Sonne wütete in ihrem Haar  
und leckte ihr die hellen Schenkel lang  
und kniete um die bräunlicheren Brüste,  
noch unentstellt durch Laster und Geburt.  
Ein Nigger neben ihr: durch Pferdehufschlag  
Augen und Stirn zerfetzt. Der bohrte  
zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes  
ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs.  
Sie aber lag und schlief wie eine Braut:  
am Saume ihres Glücks der ersten Liebe  
und wie vorm Aufbruch vieler Himmelfahrten  
des jungen warmen Blutes.

Bis man ihr  
das Messer in die weiße Kehle senkte  
und einen Purpurschurz aus totem Blut  
ihr um die Hüften warf. (GW I, 24)

Das Gedicht *Negerbraut* besteht aus einer Strophe von 18 Zeilen. Der Text ist in freien Rhythmen und ohne regulären Reim geschrieben. Die Besonderheit dieses Gedichts liest man schon am Anfang, weil *Negerbraut* mit dem Wort „dann“ anfängt. Es ist klar, dass Gottfried Benn dieses Wort gewählt hat, um das Gedicht mit den ersten des *Morgue*-Zyklus zu verbinden. Es scheint, dass *Negerbraut* durch das Wort „dann“

---

<sup>87</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 30.

die Fortsetzung der anderen Gedichte ist, in denen es immer um einen Toten geht (einen Bierfahrer, ein Mädchen, eine Dirne) und auch in dem vierten Gedicht ist das Thema nicht anders. Außerdem dient diese Wortwahl Benns auch als Unterstützung der Theorie Oskar Sahlbergs, der vorschlägt, die Gedichte des *Morgue*-Zyklus als kurze Geschichte zu lesen.<sup>88</sup> Dieser Theorie gemäß ist das vierte Gedicht Gottfried Benns der Symbol einer Hochzeit, die in den Zeilen 12 bis 15 evoziert wird. In diesen Zeilen stellen sich Termini einer bevorstehenden Hochzeitsnacht ein: „Sie aber lag und schlief wie eine Braut:/am Saume ihres Glücks der ersten Liebe/und wie vorm Aufbruch vieler Himmelfahrten/des jungen warmen Blutes“.

Obwohl *Negerbraut* nur aus einer Strophe besteht, ist es möglich das Gedicht in mehrere Stücke zu teilen. Die ersten zwei Verse berichten von der weißen toten Frau und es wird dementsprechend eine Berichtsprache benutzt. Die Zeilen 3 bis 6 bilden den zweiten Teil, in dem die Verben von Handlungen der Sonne berichten und sie „völlig vermännlicht erscheint in ihrer aggressiven Leidenschaftlichkeit.“<sup>89</sup> Die Zeilen 7 bis 11 bilden den dritten Teil, in dem es um einen „Nigger“ geht. In diesem Teil bemerkt man einen markanten Farbkontrast weiß-schwarz vor allem in den Versen „Der bohrte/zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes/ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs.“ Mit diesem Ausdruck intendiert Gottfried Benn nicht nur einen Farbkontrast, sondern auch eine sexuelle Handlung, die selbstverständlich alle Merkmale einer aggressiven Handlung hat. Außerdem ist ein weiterer Vers dieses Teils sehr wichtig: „durch Pferdehufschlag/Augen und Stirn zerfetzt.“ Es bedeutet, dass die Organe der Wahrnehmung und des Denkens des Negers gespaltet wurden. Der vierte Teil des Gedichts ist durch die Zeilen 12 bis 15 gebildet und wie schon erwähnt, handelt es sich um die bevorstehende Hochzeitsnacht. Zum Schluss geht es in den letzten Versen um das Sezieren. Die weiße Frau wird von einem unpersönlichen „man“ sezirt und es scheint, dass sie durch die Schnitte eines Messers zum zweiten Mal stirbt. Die Bilder von „dunklen Blut“ im ersten Vers, das einen Kontrast mit der Helligkeit

---

<sup>88</sup> Ebd.

<sup>89</sup> Sauder, a. a. O., S. 72.

und Schönheit der Frau bildet, und „aus totem Blut“ im vorletzten Vers, das als Gegensatz des Lebens erklärt werden kann (das Blut symbolisiert das Leben, weil es fließt und es warm ist, aber hier hat es seine primäre Funktion verloren, das Blut ist „gestorben“), fungieren als Rahmen des Gedichts.

Im Zentrum des Gedichts liegt ein Paar, das widersprüchlich, aber gleichzeitig auch zusammengehörig scheint. An der Peripherie dieser jungen Liebe findet man die Aggressivität der Sonne, „die die Jungfräulichkeit der jungen Frau schändet.“<sup>90</sup> In diesem Gedicht kreuzen sich die Sexualität und die Gewalttätigkeit, aber letztere wird nicht von dem „Nigger“ verursacht, sondern von einem anonymen „man“. Es ist nämlich dieses „man“ und nicht der farbige Mann, das das Messer besitzt. Meiner Meinung nach muss man nicht unterbewerten, dass dem Farbigen, der normalerweise in unserer Gesellschaft zum Sündenbock gemacht wird, in *Negerbraut* keine Schuld gegeben wird.

Laut Hans Albrecht Hartmann ist das Gedicht *Negerbraut* voll von Verweisen auf die aggressiven Phantasien, die zu der anal-sadistischen Phase der frühkindlichen Wünsche gehören.<sup>91</sup> Die aggressiven Ausdrücke des Texts sind: „Die Sonne wütete“, „durch Pferdehufschlag/Augen und Stirn zerfetzt“, „Der bohrte/zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes“, „das Messer in die weiße Kehle senkte“, „warf“.

Nach den sadistischen Phantasien betrachtet Hartmann auch die phallischen Phantasien.<sup>92</sup> Diese auch findet der Leser in dem vierten Gedicht des *Morgue*-Zyklus, in der der Sexualakt hier nicht explizit ist, sondern durch die Zeile 8 bis 10 klar evoziert wird: „der bohrte/zwei Zehen seines schmutzigen linken Fußes/ins Innere ihres kleinen weißen Ohrs.“

## V. *Requiem*

Auf jedem Tisch zwei. Männer und Weiber  
kreuzweis. Nah, nackt, und dennoch ohne Qual.  
Den Schädel auf. Die Brust entzwei. Die Leiber

---

<sup>90</sup> Delabar, a. a. O., S. 29.

<sup>91</sup> Hartmann, a. a. O., S. 230.

<sup>92</sup> Ebd.

gebären nun ihr allerletztes Mal.

Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden.  
Und Gottes Tempel und des Teufels Stall  
nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden  
begrinsen Golgatha und Sündenfall.

Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:  
Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.  
Ich sah, von zweien, die dereinst sich hurten,  
lag es da, wie aus einem Mutterleib. (GW I, 25)

*Requiem* ist das letzte Gedicht des *Morgue*-Zyklus in engerem Sinne. Das ist das einzige in traditioneller dreistrophiger Form geschriebene Gedicht des Zyklus, jede Strophe besteht aus vier Versen und sie ist mit Paarreim gebildet. Auf den ersten Blick bemerkt man, dass das Gedicht aus elliptischen Sätzen und Reihungen von Substantiven besteht, zum Beispiel in der ersten Strophe gibt es das Verb nur in dem letzten Vers. Dieses Gedicht ist auch voll von Alliterationen, einige Beispiele findet man im zweiten Vers „Nah, nackt, und dennoch ohne Qual“, in dem die Buchstaben *N* und *A* wiederholt sind, dann im dritten Vers der zweiten Strophe „nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden“ mit der Alliteration des Buchstaben *B* und als letztes Beispiel die Alliteration des Buchstaben *R* im ersten Vers der letzten Strophe „Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten“. Nach Gerhard Sauder geben die Alliterationen eine pathetischen Bedeutung und steigern den zynischen Sinne des Gedichts.<sup>93</sup>

Der Titel des Gedichts ist der erste Hinweis auf den Inhalt. Das Requiem gehört zur katholischen Tradition und wird während der Totenmesse normalerweise benutzt. In dem Gedicht geht es nämlich um tote Männer und Weiber. Das Wort Requiem kommt aus dem Anfang des Introitus „Requiem aeternam dona eis, Domine, et lux perpetua luceat eis“. Beim Lesen des Gedichts ist es klar, dass der Titel nur im parodistischen

---

<sup>93</sup> Sauder, a. a. O., S. 73.

und ironischen Sinne verwendet wird, und nicht als echtes Zelebrieren der Toten. Diese Benutzung des Titels erinnert an die Schlussverse des ersten Gedichts *Kleine Aster* „Ruhe sanft,/kleine Aster!“ (GW I, 21).

Der Titel *Requiem* evoziert auch die klassische Musik, die sich damit sowohl in der katholischen als auch in der protestantischen Tradition, vor allem in Deutschland, damit beschäftigt hat.

Wie auch Sauder in seiner Überlegung über *Requiem* schrieb, ist das Bild, das durch den Vers „von Hirn bis Hoden“ evoziert wird, eine schwierige Metapher für die religiöse dualistische Tradition von „Geist“ und „Fleisch“<sup>94</sup>. Verständlicher sind der Sexualakt, der in der ersten Strophe durch die Position und die Nacktheit der Leichen evoziert wird, und das Thema der Geburt in der dritten Strophe. Wie alle Gedichte des *Morgue*-Zyklus evoziert auch *Requiem* ein makabres Bild: Erstens sind die Körper der Männer und Weiber nur als Körperteile dem Leser gezeigt und zweitens wird der Höhepunkt des Gedichts erst in der letzten Strophe erreicht, in der neue Geburten aus Teilen anderer Körper vorgeschlagen werden: „Lauter Neugeburten:/Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.“

Zentral in diesem letzten Gedicht des eigentlichen *Morgue*-Zyklus sind die Substantive, die alleine die ganze Bedeutung und Intensität des Gedichts tragen. Die Bilder, die durch die Substantive evoziert sind, werden nicht in einer zunehmenden Skala gesetzt, die auf das Transzendente hindeutet, sondern sie stehen nebeneinander auf dem gleichen Niveau. Die Verben, die insgesamt nur fünf sind, liegen nur am Ende jeder Strophe und sind vor allem in der dritten Strophe konzentriert.

Jetzt konfrontieren wir *Requiem* mit den vorherigen vier Gedichten. In *Kleine Aster* findet man zwei Figuren, die aktiv sind: ein Agent, der die Blume zwischen die Zähne gelegt hat, „Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhellila Aster/zwischen die Zähne geklemmt“, und das „Ich“, das den Körper seziert, „als Ich [...] Zunge und Gaumen herausschnitt“ (GW I, 21). In *Schöne Jugend* gibt es nur ein „man“, das die Leiche findet und seziert, „als man die Brust aufbrach“ (GW I, 22). In dem dritten Gedicht *Kreislauf* ist der Leichendiener, der mit Aggressivität gegen die tote Frau handelt

---

<sup>94</sup> Ebd.

und sie ihres Backzahns beraubt, „den schlug der Leichendiener sich heraus“ (GW I, 23). In *Negerbraut* ist der Agent wieder ein „man“, das den Körper seziert, „bis man ihr das Messer in die weiße Kehle senkte“ (GW I, 24). In *Requiem* gibt es keinen Agent, weil die Körper schon in den ersten Zeilen seziert sind: „den Schädel auf. Die Brust entzwei.“ Man weiß nicht, wer die Leichen seziert hat; in diesem Gedicht ist nicht der Sezierakt zentral, sondern das Bild nach der Sektion, fast wie ein Foto, das das Subjekt „Ich“ betrachtet.

Nach Walter Delabar ist in *Requiem* „jede Handlung vermieden, übrig geblieben ist ein Stilleben, ein tatsächliches *nature morte* destruiertes Leichen.“<sup>95</sup> In *Requiem* ist das „Ich“ nämlich passiv, es ist nur ein passiver Betrachter. Es gibt also eine Rückkehr des „Ich“, das erstmals in *Kleine Aster* benutzt wurde und dann nie mehr erschienen ist. Es scheint, dass *Kleine Aster* und *Requiem* den Rahmen der *Morgue* Gedichte bilden. Wie schon erwähnt, sieht Delabar in dem Subjekt „Ich“ eine doppelte Funktion, das heißt einen doppelten Rahmen, weil das „Ich“ auch später in *Nachtcafé*, dem letzten Gedicht des kleinen Bandes, erscheint. In jedem Gedicht spielt das „Ich“ eine andere Rolle: ein Agent in *Kleine Aster*, ein Beobachter in *Requiem* und ein erfolgloser Begehrender in *Nachtcafé*.<sup>96</sup>

Wolfgang Mayer-König, der vor allem *Kleine Aster*, *Schöne Jugend* und *Requiem* in seinem Essay *Zur Psychologie der Literatursprache in Gottfried Benns „Morgue“* analysiert, schreibt über die Sprache Gottfried Benns:

„Benn baut die normative Poetik ab, seziert die Sprache wie einen Weichteil mit dem reimlosen eigengesetzlichen Vers. Will er zum Faszinosum stoßen, dem deplacierten Affekt, so wird er handfest und greift zum Jargon. Gleichzeitig entlarvt er aber die herkömmlichen Mittel der Poesie.“<sup>97</sup>

---

<sup>95</sup> Delabar, a. a. O., S. 28-29.

<sup>96</sup> Ebd. S. 35.

<sup>97</sup> Mayer-König, a. a. O., S. 342.

Was Mayer-König über die Sprache Gottfried Benns denkt, entspricht den Worten Benns über die eigene Poetik in *Schöpferische Konfession* (1920):

„Mich sensationiert eben nur das Wort ohne jede Rücksicht auf seinen beschreibenden Charakter rein als assoziatives Motiv [...] Und da ich nie Personen sehe, sondern immer nur das Ich, und nie Geschehnisse, sondern immer nur das Da-sein, da ich keine Kunst kenne und keinen Glauben, keine Wissenschaft und keine Mythe, sondern immer nur die *Bewußtheit*, ewig sinnlos, ewig qualbestürmt, - so ist es im Grunde diese, gegen ich mich wehre [...] und sie, die ich abzuleiten trachte in ligurische Komplexe bis zur Überhöhung oder bis zum Verlöschen im Außersich des Rausches oder des Vergehens.“<sup>98</sup>

Jetzt kehren wir zur Analyse des Gedichts *Requiem* zurück. Laut der psychoanalytischen Interpretation Hartmanns weisen die Verse der *Morgue und andere Gedichte*, und insbesondere des Gedichts *Requiem*, auf die tiefste Regression, das heißt die generativ-symbiotischen Phantasien. In *Kleine Aster* „wird dem ersoffenen Bierfahrer ein Blumenkind in die Bauchhöhle implantiert“<sup>99</sup>, in *Schöne Jugend* werden kleine Rattenkinder zur Welt gebracht, in *Kreislauf* ist der Backzahn „ein Kind des Mundes“<sup>100</sup>, *Requiem* erreicht einen Höhepunkt dieser regressiven Phase, weil die Regression oder die generative Phantasie nur durch die Sammlung verschiedener Körperteile möglich ist: „die Leiber/gebären nun ihr allerletztes Mal“, „lauter Neugeburten: Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib“ (GW I, 25).

Nach Hartmann steckt bei Benn noch ein interessantes Thema: das männliche Gebärmotiv<sup>101</sup>. Dieses Motiv findet man sowohl in einigen Gedichten des *Morgue*-Zyklus, als auch in den *Rönne*-Novellen. Gebären

---

<sup>98</sup> Gottfried Benn: *Schöpferische Konfession*, in: *Tribüne der Kunst und Zeit XIII*, hg. Von Kasimir Edschmid, Berlin 1920, S. 51. Zitiert in: Wolfgang Mayer-König, *Zur Psychologie der Literatursprache in Gottfried Benns "Morgue"*. In: *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1974. S. 334-343. Hier S. 343.

<sup>99</sup> Hartmann, a. a. O., S. 233.

<sup>100</sup> Ebd.

<sup>101</sup> Ebd. Hier S. 234.

bedeutet hier, das Schöpferische denken und schaffen, das Geburtskanal ist nämlich die Wunde auf jeder männlichen Stirn. In *Negerbraut* ist das Gebärmotiv durch diese Verse entwickelt: „Ein Nigger neben ihr: durch Pferdehufschlag/Augen und Stirn zerfetzt“ (GW I, 24), die Augen und die Stirn sind also das Geburtskanal geworden. In *Requiem* ist der Schädel das Kanal: „Den Schädel auf“ (GW I, 25).

*Requiem* schließt die kurze Geschichte, deren Struktur Oskar Sahlberg angenommen hat. Wie schon erwähnt, sieht Sahlberg die *Morgue*-Gedichte als eine Geschichte von Mann (*Kleine Aster*), Frau (*Schöne Jugend*), Tanz (*Kreislauf*), Hochzeit (*Negerbraut*) und Geburt (*Requiem*)<sup>102</sup>.

Das Gedicht *Requiem* ist sehr kompliziert, denn die Figuren sind hier nicht mehr unabhängig und getrennt, sondern sie sind vermischt und bringen neues phantastisches Lebewesen zur Welt. Außerdem ist das Gedicht schwierig und manchmal sorgte es für Skandal, nicht nur weil Sexualität und Geburt in die Leichen projiziert sind, sondern auch weil Religion, die mit dem Titel evoziert wird, einbezogen wird. Tod und Religion sind zwei Themen, die eine lange dichterische Tradition haben. Der gekreuzigte Christus ist das bekannteste Beispiel der Verbindung zwischen Tod und Religion und er ist Gegenstand vieler Gedichte und Gesänge jeder Zeit. Gottfried Benn hat im Gedicht *Requiem* die Themen des Todes und der Religion verbunden und es gibt hier die Assoziation zwischen ekelhaften („Den Schädel auf. Die Brust entzwei.“, „Jeder drei Näpfe voll: von Hirn bis Hoden“, „Der Rest in Särge. Lauter Neugeburten:/Mannsbeine, Kinderbrust und Haar vom Weib.“) und religiösen (*Requiem*, „Männer und Weiber/kreuzweis.“, „Und Gottes Tempel und des Teufels Stall“) Bildern.

## 6. Saal der kreißenden Frauen

Die ärmsten Frauen von Berlin

-dreizehn Kinder in anderthalb Zimmern,

---

<sup>102</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 30.

Huren, Gefangene, Ausgestoßene-  
krümmen hier ihren Leib und wimmern.

Es wird nirgends so viel geschrien.  
Es wird nirgends Schmerzen und Leid  
so ganz und garnicht wie hier beachtet,  
weil hier eben immer was schreit.

»Pressen Sie, Frau! Verstehn Sie, ja?  
Sie sind nicht zum Vergnügen da.  
Ziehn Sie die Sache nicht in die Länge.  
Kommt auch Kot bei dem Gedränge!  
Sie sind nicht da, um auszuruhn.  
Es kommt nicht selbst. Sie müssen was tun!«

Schließlich kommt es: bläulich und klein.  
Urin und Stuhlgang salben es ein.

Aus elf Betten mit Tränen und Blut  
grüßt es ein Wimmern als Salut.  
Nur aus zwei Augen bricht ein Chor  
von Jubilaten zum Himmel empor.

Durch dieses kleine fleischerne Stück  
wird alles gehen: Jammer und Glück.  
Und stirbt es dereinst in Röcheln und Qual,  
liegen zwölf andre in diesem Saal. (GW I, 30)

Mit dem Gedicht *Saal der kreißenden Frauen* tritt der Leser in den zweiten Teil des Zyklus ein, der *andere Gedichte* heißt. Tatsächlich distanzieren sich die nächsten vier Gedichte nicht von dem medizinischen Blick und dem zynischen Denken, die typisch für die *Morgue*-Gedichte sind. Zunächst einmal ist eine strukturelle Verschiedenheit zwischen den ersten fünf Gedichten und den letzten vier (*Saal der kreißenden Frauen*,

*Blinddarm, Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke, Nachtcafé*) sichtbar: eine präzise Gliederung der Gedichte in Strophen, die bis jetzt nur in dem Gedicht *Requiem* vorhanden war, und die Nicht-Verwendung von römischen Nummern. Außerdem gibt es einen großen Unterschied in Bezug auf den Ort, in dem die Gedichte spielen. Die Gedichte des Zyklus in engerem Sinne spielen in einem Leichenhaus, während *Saal der kreißenden Frauen, Blinddarm, Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* in einem Krankenhaus spielen und das letzte Gedicht *Nachtcafé* in einem Café.

Das Gedicht *Saal der kreißenden Frauen* besteht aus sechs Strophen von vier, sechs oder zwei Versen. In der ersten und zweiten Strophen reimen sich die Zeilen dem Schema ABCB gemäß, während die anderen Strophen Paarreime aufweisen.

Das Thema des Gedichts ist die Geburt von vielen Kindern, sie scheint schwer zu sein und bringt keine Freude. Der Geburtsvorgang wird als schmerzhaft und schmutzig beschrieben durch die Zeilen „Schließlich kommt es: bläulich und klein./Urin und Stuhlgang salben es ein.“ Das Leben des Kindes wird nur eine Reihe von Schwierigkeiten und Glücksfällen sein, „durch dieses kleine fleischerne Stück/wird alles gehen: Jammer und Glück.“ Das Gedicht fängt mit der Vorstellung der Frauen, das heißt der zukünftigen Mutter an, die aus der niedrigsten Schicht kommen, „die ärmsten Frauen von Berlin/(...)/Huren, Gefangene, Ausgestoßene“. Meiner Ansicht nach scheint es, dass Gottfried Benn den Lebensvorgang dieser Neugeborenen beschreiben wollte. Weil das Leben immer nur ein sich wiederholender Zyklus ist, der mit der Geburt anfängt und mit dem Tod endet, spiegeln sich die Kinder des Gedichts in dem Schicksal ihrer Mutter wieder. Wie auch Thomas Anz interpretiert hat, „[erscheinen] Geburt und Tod als Stationen eines vorhersagbaren, sich ewig wiederholenden, sinnlosen Kreislaufs der Erbärmlichkeit und des Elends“<sup>103</sup>.

Bemerkenswert ist die soziale Differenz zwischen den Frauen und dem Arzt. Diese Differenz verwirklicht sich auch in dem Ton des Arztes, der brutal ist und keine Empathie für seine Patientinnen zeigt. Das Gedicht

---

<sup>103</sup> Sauder, a. a. O., S. 74.

*Saal der kreißenden Frauen* verweist nämlich auf einen starken sozialen Akzent: „die ärmsten Frauen von Berlin“.

Nach der Interpretation Hartmanns<sup>104</sup>, der die Gedichte des *Morgue-*Zyklus psychoanalytisch erklärt hat und sie als Ausdruck frühkindlicher Phantasien verstanden hat, ist *Saal der kreißenden Frauen* das einzige Gedicht, in dem die anale Komponente der Aggression explizit erscheint: „Ziehn Sie die Sache nicht in die Länge./Kommt auch Kot bei dem Gedränge!“, „Schließlich kommt es: bläulich und klein./Urin und Stuhlgang salben es ein.“

## 7. *Blinddarm*

Alles steht weiß und schnittbereit.  
Die Messer dampfen. Der Bauch ist gepinselt.  
Unter weißen Tüchern etwas, das winselt.

»Herr Geheimrat, es wäre soweit.«

Der erste Schnitt. Als schnitte man Brot.  
»Klemmen her!« Es spritzt was rot.  
Tiefer. Die Muskeln: feucht, funkelnd, frisch.  
Steht ein Strauß Rosen auf dem Tisch?

Ist das Eiter, was da spritzt?  
Ist der Darm etwa angeritzt?  
»Doktor, wenn Sie im Lichte stehn,  
kann kein Deibel das Bauchfell sehn.  
Narkose, ich kann nicht operieren,  
der Mann geht mit seinem Bauch spazieren.«

Stille, dumpf feucht. Durch die Leere  
Klirrt eine zu Boden geworfene Schere.  
Und die Schwester mit Engelsinn

---

<sup>104</sup> Hartmann, a. a. O., S. 230.

Hält sterile Tupfer hin.

»Ich kann nichts finden in dem Dreck!«

»Blut wird schwarz. Maske weg!«

»Aber - Herr des Himmels - Bester,  
halten Sie bloß die Hacken fester!«

Alles verwachsen. Endlich: erwischt!

»Glüheisen, Schwester!« Es zischt.

Du hattest noch einmal Glück, mein Sohn.

Das Ding stand kurz vor der Perforation.

»Sehn Sie den kleinen grünen Fleck? –

Drei Stunden, dann war der Bauch voll Dreck.«

Bauch zu. Haut zu. »Heftpflaster her!

Guten Morgen, die Herrn.«

Der Saal wird leer.

Wütend klappert und knirscht mit den Backen

Der Tod und schleicht in die Krebsbaracke. (GW I, 26)

Das Gedicht *Blinddarm* besteht aus acht Strophen und ist das längste Gedicht des Zyklus *Morgue und andere Gedichte*. Es ist nicht regulär gegliedert, es gibt nämlich Strophen von vier, sechs und auch zwei Zeilen. Alle Verse reimen sich, nur die erste Strophe folgt dem Schema des Kreuzreims (ABBA), während die anderen Strophen dem Schema des Paarreims folgen.

Charakteristisch für dieses Gedicht ist die direkte Rede zwischen einem Arzt und einem operierenden Geheimrat. Man darf auch von Rollenlyrik sprechen, weil die direkte Rede nur seltsam von deskriptiven Passagen unterbrochen wird. Die wichtigsten deskriptiven Passagen findet man in der ersten Strophe, Zeilen eins bis drei („Alles steht weiß und schnittbereit./Die Messer dampfen. Der Bauch ist gepinselt./Unter weißen Tüchern etwas, das winselt.“), in der vierten Strophe („Stille, dumpf feucht. Durch die Leere/klirrt eine zu Boden geworfene Schere./Und die

Schwester mit Engelsinn/hält sterile Tupfer hin.“) und in den letzten Zeilen der letzten Strophe („Der Saal wird leer. Wütend klappert und knirscht mit den Backen/der Tod und schleicht in die Krebsbaracken“). Die Funktion dieser Passagen ist, dem Dialog zwischen dem Arzt und dem Geheimrat einen Rahmen zu geben. Die erste Passage führt das Thema ein und schon mit den ersten Wörtern versteht der Leser den Ort, in dem das Gedicht spielt. Die weiße Farbe und die sterilisierten Messer weisen auf einen Krankenhausraum. Die zweite Passage liegt ungefähr in der Mitte des Gedichts, als ob sie eine Arbeitsunterbrechung sein wollte, sie gibt nämlich dem Arzt und dem Leser die Zeit, damit sie über das Ereignis nachdenken können. Die letzte Passage schließt einfach das Gedicht, in diesem Fall aber ohne Leichen, der Operierte überlebt nämlich wegen des Eingriffs des Arztes und der Tod als Personifikation sucht sein neues Opfer in den Krebsbaracken: „Wütend klappert und knirscht mit den Backen /der Tod und schleicht in die Krebsbaracken“. Mit dem letzten Vers wird es klar, dass *Blinddarm* den Weg für das nächste Gedicht *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* vorbereitet hat.

Diese letzte Passage zeigt einen großen Unterschied zwischen *Blinddarm* und den Gedichten des *Morgue*-Zyklus in engerem Sinne. In den ersten fünf Gedichten wird das Opfer (ein Bierfahrer in *Kleine Aster*, ein Mädchen in *Schöne Jugend*, eine Dirne in *Kreislauf*, der Farbige und seine Braut in *Negerbraut*, Männer und Weiber in *Requiem*) mit Aggressivität tödlich getroffen und niemand überlebt. Dagegen stirbt niemand in den letzten vier Gedichten des Zyklus, die Opfer sind immer an der Grenze zum Tod, sie leiden unter etwas, weil sie geschlagen werden und ihr Körper geöffnet wird, aber sie überleben.

Das Gedicht *Blinddarm* wurde von Gottfried Benn als misslungen bezeichnet, deshalb findet man es nicht in einigen der ersten Ausgaben oder nur am Ende des Bandes, das ist zum Beispiel der Fall von Wellershoffs Ausgabe<sup>105</sup>.

---

<sup>105</sup> Delabar, a. a. O., S. 26. Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in acht Bänden*, Band I, herausgegeben von Dieter Wellershoff, Wiesbaden, Limes Verlag 1960.

8. *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*

Der Mann:

Hier diese Reihe sind zerfressene Schöße

und diese Reihe ist zerfallene Brust.

Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.

Komm, hebe ruhig diese Decke auf.

Sieh: dieser Klumpen Fett und faule Säfte,

das war einst irgendeinem Manne groß

und hieß auch Rausch und Heimat. -

Komm, sieh auf diese Narbe an der Brust.

Fühlst du den Rosenkranz von weichen Knoten?

Fühl ruhig hin. Das Fleisch ist weich und schmerzt nicht. -

Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern.

Kein Mensch hat so viel Blut. -

Hier dieser schnitt man

erst noch ein Kind aus dem verkrebsten Schoß. -

Man läßt sie schlafen. Tag und Nacht. – Den Neuen

sagt man: Hier schläft man sich gesund. – Nur sonntags

für den Besuch läßt man sie etwas wacher. -

Nahrung wird wenig noch verzehrt. Die Rücken

sind wund. Du siehst die Fliegen. Manchmal

wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht. -

Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett.

Fleisch ebnet sich zu Land. Glut gibt sich fort.

Saft schickt sich an zu rinnen. Erde ruft. - (GW I, 28)

Das Gedicht *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* besteht aus sieben reimlosen Strophen von drei oder vier Zeilen. Nur die zweite und die vierte Strophe sind vierzeilig. Das Gedicht fängt wie eine Szene eines Theaterstücks an, das heißt mit der Information über den Sprechenden: „Der Mann“. Der Leser wartet auf die Antwort einer Frau, wie es im Titel evoziert wird, aber keine Antwort ist zu vernehmen. Anders als *Blinddarm* geht es hier nicht um eine Rollenlyrik, weil nur der Mann spricht und die Frau, die er durch die Krebsbaracke begleitet, kein Wort sagt. Die Frau spielt die Rolle eines Beobachters, während der Mann die Rolle eines Lehrenden oder jemandes, der sich mit den Kranken schon auskennt. Aus diesem Grund kann der Leser bei einer präzisen Lektüre den Mann mit dem Arzt identifizieren.

In diesem Gedicht wird keine Aggressivität durch die Hände eines Agenten gegen die Kranken manifestiert, aber es bedeutet nicht, dass *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* nicht aggressiv und gewalttätig ist. Tatsächlich ist der Sprecher im Gedicht sehr objektiv. Man kann also von Nüchternheit des Arztes sprechen, einige Beispiele sind: „Hier diese Reihe sind zerfressene Schöße/und diese Reihe ist zerfallene Brust.“, „Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte“, „Hier dieser schnitt man/erst noch ein Kind aus dem verkrebsten Schoß.“, „Die Rücken/sind wund. Du siehst die Fliegen. Manchmal/wäscht sie die Schwester. Wie man Bänke wäscht.“ Was hier aber sehr aggressiv scheint, ist der Krebs selbst, der die Leute in Dinge, bzw. in Bänke, verwandelt.

Es gibt einige Elemente, die anaphorisch wiederholt werden. Sie sind das Adverb „hier“, mit dem das Gedicht beginnt, dann erscheint es zweimal in der vierten Strophe, einmal in der fünften Strophe und schließlich in der letzten. Siebenmal erscheint auch „diese[r]“ als Adjektiv oder als Demonstrativpronomen und letztlich werden die Imperativformen in der zweiten und dritten Strophe mehrmals benutzt. Meiner Meinung nach haben die Wiederholungen die Funktion, dem Text einen überstürzenden Sinn zu geben und die Frau zur Eile anzutreiben. Die Eile ist real und spürbar sowohl in diesem Text als auch in der Wirklichkeit, weil man weiß, dass den Patienten der Krebsbaracke nicht viel Lebenszeit übrig bleibt.

Man kann noch eine Bemerkung über die Frau, die von dem Mann begleitet wird, machen. Sie ist passiv, sie sagt nichts und macht nichts, außer der Situation zu beobachten. Die Frau vertritt den Leser, der die Krebsbaracke mit ihren Augen betrachten kann und von einem Spezialisten, das heißt vom Arzt, geführt wird.

Das Gedicht *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke* ist extrem sachlich und real, es geht darum, was gesunde Menschen sehr oft vergessen möchten. Es thematisiert das Problem des Lebenskreislaufs vor allem in den Versen „Fleisch ebnet sich zu Land“, „Erde ruft“, nicht aber von einem christlichen Sichtpunkt, wie die biblischen Anspielungen suggerieren, sondern von der Perspektive einer irdischen Lebensdimension.<sup>106</sup>

Der Lyriker Peter Rühmkorf interpretiert dieses Gedicht „als ein modernes Liebesgedicht [...] in dem *Der Mann* – ein Arzt offenbar – eine Frau an seiner Arbeitsstätte auf makabre Art sexuell zu stimulieren versucht.“<sup>107</sup> Die Zeilen, die diese These unterstützten, sind: „hier diese Reihe sind zerfressene Schöße/und diese Reihe ist zerfallene Brust“, „das war einst irgendeinem Manne groß/und hieß auch Rausch und Heimat“. Das ist meiner Meinung nach eine Überinterpretation.

Gottfried Benns Mutter starb an Krebs einen Monat nach dem Erscheinen der *Morgue*-Gedichte, im April 1912. Benns Vater, der fromme Pastor, hatte seinem Sohn verboten, die Leiden der Mutter durch Morphium zu lindern, weil ein Christ keine Hilfe von dem Arzt braucht, sondern nach dem Beispiel Jesu nur von Gott.<sup>108</sup> Nach dem Kritiker Oskar Sahlberg besteht eine enge Verbindung zwischen der Mutterkrankheit und dem Gedicht *Mann und Frau gehen durch die Krebsbaracke*.<sup>109</sup> Außerdem kann es keinen Zufall sein, wenn in der Krebsbaracke nur Frauen liegen.<sup>110</sup> Darüber hinaus schläft eine Frau die ganze Zeit, „Tag und Nacht“, es bedeutet, dass sie Morphin bekommen hat, wie Benn es sich für seine Mutter gewünscht hatte.

---

<sup>106</sup> Sauder, a. a. O., S. 77.

<sup>107</sup> Hartmann, a. a. O., S. 223.

<sup>108</sup> Ebd. S. 231.

<sup>109</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 39.

<sup>110</sup> Ebd.

9. *Nachtcafé*

824: Der Frauen Liebe und Leben.  
Das Cello trinkt rasch mal. Die Flöte  
rülpst tief drei Takte lang: das schöne Abendbrot.  
Die Trommel liest den Kriminalroman zu Ende.

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht  
winkt einer Lidrandentzündung.

Fett im Haar  
spricht zu offnem Mund mit Rachenmandel  
Glaube Liebe Hoffnung um den Hals.

Junger Kropf ist Sattelnase gut.  
Er bezahlt für sie drei Biere.

Bartflechte kauft Nelken,  
Doppelkinn zu erweichen.

H Moll: die 35. Sonate.  
Zwei Augen brüllen auf:  
Spritzt nicht dies Blut von Chopin in den Saal,  
damit das Pack drauf rumlatscht!  
Schluß! He, Gigi! –

Die Tür fließt hin: Ein Weib.  
Wüste. Ausgedörrt. Kanaanitisch braun.  
Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.  
Es ist nur eine süße Vorwölbung der Luft  
gegen mein Gehirn.

Eine Fettleibigkeit trippelt hinterher. (GW I, 29)

Das Gedicht *Nachtcafé* besteht aus acht reimlosen Strophen in freien Rhythmen. Die Strophen sind irregulär gegliedert, sie bestehen nämlich aus eins, zwei, drei, vier oder fünf Versen. Bei einer ersten Lektüre des Gedichts versteht der Leser sofort, dass es nicht in einem Leichenhaus, wie in dem Fall der ersten fünf Gedichte des Zyklus, oder in einem Krankenhaus, wie *Saal der kreißenden Frauen*, *Blinddarm* und *Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke*, spielt. Dieses Gedicht benutzt nämlich ein ganz neues Ambiente, das heißt ein Nachtcafé, wie es schon im Titel evoziert ist.

*Nachtcafé* beginnt mit einigen Metonymien in der ersten Strophe. Man liest nämlich, dass die Musikinstrumente den Namen der Musiker ersetzen: „das Cello trinkt rasch mal. Die Flöte/rülpst tief drei Takte lang“, „Die Trommel liest den Kriminalroman zu Ende.“ Dann folgen andere Metonymien von der zweiten bis der fünften Strophe: „Grüne Zähne, Pickel im Gesicht/ winkt“, „Fett im Haar/spricht“, „Junger Kropf ist Sattelnase gut“, „Bartflechte kauft Nelken“.

Das musikalische Thema findet man schon am Anfang der ersten Strophe mit der Opus-zahl 824 und erscheint noch in der sechsten Strophe mit der 35. Sonate. In der siebten Strophe wird aber das musikalische Thema durchbrochen, als eine Frau mit orientalischen Attributen in den Saal eintritt: „Kanaanitisch braun./Keusch. Höhlenreich. Ein Duft kommt mit. Kaum Duft.“ Am Ende des Gedichts folgt ein metonymischer und satirischer Vers, der über den Eintritt der Frau in dem Saal ironisiert: „Eine Fettleibigkeit trippelt hinterher.“

Nach Walter Delabar ist *Nachtcafé* der Ort, „an dem die Paare gebildet werden, die sich im Leichenschauhaus wie im Krankenhaus treffen“.<sup>111</sup> Dieses Gedicht zeigt eine bacchantische Szenerie, die der „Frauen Liebe und Leben“ zum Thema hat.<sup>112</sup>

Wie schon erwähnt, bildet dieses Gedicht mit *Kleine Aster* und *Requiem* einen doppelten Rahmen. Sie sind nämlich die einzigen drei Gedichte des Bandes *Morgue und andere Gedichte*, in denen das Subjekt

---

<sup>111</sup> Delabar, a. a. O., S. 33.

<sup>112</sup> Ebd.

„Ich“ erscheint. Das „Ich“ hat verschiedene Rollen in den Gedichten: ein Agent in *Kleine Aster*, ein Beobachter in *Requiem* und ein erfolgloser Begehrender in *Nachtcafé*.<sup>113</sup> Das „Ich“ des letzten Gedichts findet man in den Versen: „Es ist nur eine süße Vorwölbung der Luft/gegen mein Gehirn.“

Laut Hartmann kann man auch das Gedicht *Nachtcafé* psychoanalytisch lesen<sup>114</sup>. Er hat die Projektion der frühkindlichen Phantasien in den Gedichten des Zyklus *Morgue* gesehen. Die erste Phase, das heißt die Oral-Phantasie, findet in diesem Gedicht in den Versen: „Das Cello trinkt rasch mal“ und „er bezahlt für sie drei Biere“ und auch durch die Nahrungsorgane: grüne Zähne, offener Mund und Kropf. Die zweite Phase, das heißt die aggressive Phantasie, ist durch den Vers „Spritzt nicht das Blut von Chopin in den Saal“ evoziert. Die dritte Phase der frühkindlichen Phantasien ist die phallische Phase, die nur am Ende des Gedichts mit dem Weib assoziiert wird.

Die Verbindung mit der Religion findet man auch in diesem letzten Gedicht des Zyklus, in dem Gottfried Benn einen Vers aus dem 1. Korinther zitiert: „Glaube, Hoffnung, Liebe“ (1. Korinther 13, 13). Benn aber stellt die Wörter um: „Glaube Liebe Hoffnung“.

## **2.8 *Morgue und andere Gedichte: Schlussbemerkung***

Wir haben schon über die Reaktion der Kritik auf den Zyklus *Morgue und andere Gedichte* gesprochen. Nachdem jedes Gedicht analysiert worden ist, kann man den Ursachen für die Irritation nachgehen, die diese Gedichtsammlung ausgelöst hat.

Was war wirklich neu und schockierend an den *Morgue*-Gedichten? Hans Albrecht Hartmann ist der Meinung, dass weder der „klinische Blick“, noch die Sprache und noch die Ästhetik des Hässlichen eine entscheidende Rolle in dem negativen Urteil der Gedichte gespielt

---

<sup>113</sup> Ebd.

<sup>114</sup> Hartmann, a. a. O., S. 229.

haben.<sup>115</sup> Selbstverständlich sind sie bedeutende Elemente, aber sie reichen nicht aus, um die damaligen Leser zu schockieren. Der Literaturkritiker erinnert daran, dass es den sogenannten „klinische[n] Blick“ schon im Naturalismus gab, er war also nichts Neues für das deutsche literarische Milieu. Außerdem kann die *Morgue*-Sprache nicht als zu schockierend beurteilt werden. Hartmann schreibt:

„Die äußere Form der *Morgue*-Gedichte habe ich bereits als sehr gehalten charakterisiert. Formal-strukturell noch am auffälligsten ist die Verknappung, bedingt durch die fast durchgehende Parataxis: [...] eine bescheidene Hypotaxe findet sich nur in ganz seltenen Fällen, aber besonders aufregend ist das wiederum nicht. Selbst die Zeilenbrechung sucht man bei Benn fast vergebens.“<sup>116</sup>

Was wirklich schockierend und neu an den *Morgue*-Gedichten ist, ist der Abbau der bürgerlichen Wertmaßstäbe, die Benn in den Gedichten als Heuchelei entlarvt. Die Enthumanisierung der toten und auch der noch lebenden Menschen und die Menschenreduktion auf ihre Geschlechtsmerkmale sind die echten neuen und schockierenden Elemente dieser Sammlung: Der Bierfahrer wird eine Vase, das Mädchen wird das Nest einer Rattenfamilie, der Backzahn der Dirne wird das Glück eines Leichendieners, Männer und Weiber werden zerstückelt oder als Bänke behandelt.

Provokant ist auch „die enge Koppelung von Liebe, Begehren, Sexualität auf der einen Seite mit dem menschlichen Leichnam und seinen Segmenten auf der anderen Seite“.<sup>117</sup> Auf diese Weise hat Gottfried Benn eins der größten Tabus verletzt, das heißt die Annäherung von Tod und Liebe.

Nicht nur das. Bei einer präzisen Lektüre versteht man eine tiefe Konzeption des Lebens. Das Leben ist in den Gedichten Benns mit allem verknüpft und gehört zu einem sich wiederholenden Kreislauf aller Dinge. Der Leser muss sich daran erinnern, dass dieser Kreislauf aller Dinge

---

<sup>115</sup> Hartmann, a. a. O., S. 215.

<sup>116</sup> Ebd. S. 226.

<sup>117</sup> Delabar, a. a. O., S. 13.

nichts mit der Religion zu tun hat. Benn entfernt sich nämlich, nicht ohne Schwierigkeiten, von der strengen Lehre seines Vaters.

Die Gedichte mussten den Weg für den „neuen Menschen“ vorbereiten. Das war eine ersehnte Utopie vieler Expressionisten. Diese Gedichte konnten eine reale Alternative für den „neuen Menschen“ sein, der in einer Welt ohne Christenheit und deren Mythen, ohne Tabus und ohne strenge humanistische oder bürgerliche Werte leben konnte. Tatsächlich öffnen *Morgue und andere Gedichte* keinen destruktiven Weg, sondern nur einen regressiven. Gottfried Benn entwickelt nämlich von nun an *Morgue und andere Gedichte* eine regressive Lyrik, die ihre Kraft in dem primitiven Dasein sucht.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Paola Gheri, *Gottfried Benn – dalla poesia regressiva alla corrosione dei linguaggi*. In: AION. 8. 1998, 1. S. 163-192. Hier S. 164.

### 3. *Alaska*

Der *Alaska*-Zyklus erschien im Jahre 1913 in Franz Pfemferts Literaturzeitschrift *Die Aktion*. Der Zyklus besteht aus zwölf Gedichten, die aber nicht im gleichen Zeitschriftenheft veröffentlicht wurden. Die Gedichte von eins bis sieben wurden im Februar 1913 publiziert, während die übrigen Gedichte im Juni desselben Jahres veröffentlicht wurden. Einige dieser Gedichte fügte Gottfried Benn in den Zyklus *Söhne* ein, der im Oktober 1913 erschien: Es waren das Gedicht II („Wir gerieten in ein Mohnfeld...“), das Gedicht IV („Don Juan gesellte sich zu uns...“), das Gedicht V („Vor einem Kornfeld sagte einer...“), *Drohung* (Die erste Strophe vom Gedicht *Drohungen*), *Der Räuber-Schiller* (IX) und *Madonna* (XI).

Sechs Gedichte des Zyklus tragen keinen Titel, sondern sie sind nur nummeriert. Es sind die Gedichte I, II, III, IV, V und VII.

Die *Alaska*-Gedichte verweisen auf das Thema, das später auch in der Szene *Ithaka* behandelt wird. Es ist nämlich das Thema der Regression. Der Franzose Theodore Armand Ribot (1839-1916) hat als Erster den Regressionsgedanken in der Psychologie entwickelt. Ribot war ein französischer Psychologe und Philosoph, der Regression als einen psychischen Prozess sah, „bei dem in einem tranceartigen Zustand die Ratio überlagert und die kreatürliche Integrität wiederhergestellt werden soll.“<sup>119</sup> Nach Ribot sucht der Mensch seine Vergangenheit. In seinem Werk *Das Gedächtnis und seine Störungen* (1882) stellt er ein Regressionsgesetz des Gedächtnisses dar, dessen Zerstörung er als einen Rückschritt von Neuerem zu Älterem, vom Zusammengesetzten zum Primitiven sieht. Dieser „Regressionsgedanke, der [...] von Ribot bei psychischen Krankheiten diagnostiziert wird, wird hier als Umkehrprozess der Evolution gestaltet.“<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Boßmann, a. a. O., S. 91.

<sup>120</sup> Ebd. S. 100.

Der Titel des Zyklus ist für den Regressionsgedanken repräsentativ. Man sollte vermeiden, den Titel *Alaska* mit dem geographischen Alaska gleichzusetzen. Es geht hier vielmehr um eine Evokation der Vergangenheit und der vorzeitlichen und ursprünglichen Phase der Menschheit. Der Zyklus kann auch als die Reise einer Gruppe von Menschen in die regressive Welt gelesen werden.

Die Literaturwissenschaft hat im Mittelpunkt ihrer Analyse den Zusammenhang zwischen Rausch und Regression gesetzt und vor allem hat sie eine Antwort auf die Frage gesucht, was Regression in Benns Werken symbolisiert. Einige Literaturkritiker, wie zum Beispiel Oskar Sahlberg, haben Gottfried Benns Regressionsgedanken als „Wunsch zur Rückkehr in den Mutterleib“ und als „Kompensation frühkindlicher und adoleszenter Verlusterfahrungen“<sup>121</sup> interpretiert, ohne ein besonderes Interesse für die Entwicklungsgeschichte zu betonen. Auch Monika Koch unterstützt Sahlbergs Meinung und in ihrer medizinischen Dissertation vertritt sie die These, dass der Tod von Benns Mutter im Jahre 1912 die Ursache für den Wunsch nach Regression ist.<sup>122</sup>

Meiner Meinung nach haben Gottfried Benns schwere Kindheit, die von der eisernen Disziplin des Vaters geprägt war, und der Tod seiner Mutter sicherlich eine bedeutende Rolle in seiner Lyrik gespielt. Wie schon erwähnt, hat der Pastor Gustav Benn seinem Sohn aus religiösen Gründen verboten, die Schmerzen der krebserkrankten Mutter zu lindern. Dieses Ereignis hat vermutlich den Hass gegen den Vater gesteigert und hat Benn in seinem ärztlichen Stolz verletzt. Ich denke aber, dass der Wunsch nach Regression, der in den Gedichten des Zyklus *Alaska* laut wird, nicht nur biographisch-psychologisch bedingt ist, sondern auch durch sein Erlebnis des schnellen Fortschritts und der schnellen Stadtentwicklung. Gottfried Benn ist in einem kleinen Dorf, in Mansfeld, geboren, dann ist er in einer anderen kleinen Stadt, in Sellin in der Neumark, gewachsen, und erst im Jahre 1904 zog er nach Berlin. Gottfried Benn hat nämlich die Entwicklung von Berlin und die Verwandlung dieser Stadt in eine Metropole erlebt. Ich bin der Meinung,

---

<sup>121</sup> Ebd. S. 122.

<sup>122</sup> Ebd.

dass es kein Zufall ist, wenn Benn den Regressionsgedanken genau unter diesen Umständen entwickelt hat. Beides, die ersten Jahre mit der Familie und die Entstehung der Metropole, wirken an der Bildung des Regressionsgedankens und des *Alaska*-Zyklus mit. Infolgedessen darf man bei Benn an ein Gefühl von Zivilisationsmüdigkeit denken.

Mit dem Zyklus *Alaska* nimmt Benn außerdem an der Rede über den deutschen Kolonialismus teil, die am Anfang des 20. Jahrhunderts weit verbreitet war. Die Kolonialexpansion Deutschlands begann um 1900 mit der Eroberung von Zentral- und Südafrika (Togo, Kamerun, Tansania und Namibia) und unter Kaiser Wilhelm II. erreichte Deutschland den Höhepunkt seiner Kolonialepoche. Einige Dichterkollegen Benns, wie zum Beispiel Carl Sternheim und Albert Ehrenstein, gewannen Distanz zu jenen wilhelminischen Machteliten, „für die der koloniale Blick auf alles Nicht-Europäische und vor allem auf die nicht-europäischen Kolonialvölker zur Grundlage der eigenen politisch- kulturellen Identität“<sup>123</sup> gehörte.

In Franz Pfemferts Zeitschrift *Die Aktion* sticht die politische Dimension des Europa-Diskurses hervor. Die Veröffentlichung des Essays *China und die Europäer* im ersten *Aktions*-jahr zeigt den Versuch, eine europäische Perspektive zu überwinden. Der Essay wurde von dem chinesischen Schriftsteller Ku Hung-Ming (1857-1928) geschrieben und ist ein Plädoyer gegen alle Versuche, China dem europäischen Fortschritt und der zivilisierten Kultur anzugleichen. Das ist nur ein Beispiel vieler antikononialen Beiträge, die in Franz Pfemferts Zeitschrift veröffentlicht wurden.

Der *Alaska*-Zyklus und das Gedicht *Negerbraut* aus den *Morgue*-Gedichten sind wichtige Zeugnisse für Benns Teilnahme an dem kolonialen Diskurs und an dem europäischen Blick auf das Fremde und auf den „Nigger“. Benn hat sich aber „weder an der Legitimation kolonialistischer Kulturpolitik beteiligt, noch sich zu einem ästhetischen Exotismus bekannt, der von Gauguin bis Nolde [...] reicht.“<sup>124</sup> Gottfried Benn hat aber die Stereotype einer eurozentrischen Überlegenheit durch poetische Bilder des „Nicht-Europäers“ dekonstruiert, außerdem hat er

---

<sup>123</sup> Korte, a. a. O., S. 6.

<sup>124</sup> Ebd. S. 28.

gegen den Fortschritt, die Technologie und die Rationalität sowohl in dem *Alaska-Zyklus* als auch in dem Gedicht *Negerbraut* aus *Morgue und andere Gedichte* polemisiert.

Wie schon erwähnt, symbolisiert der Titel *Alaska* die räumliche und kulturelle Distanz von Europa. Nach Martin Travers enthält das Wort *Alaska* eine vitalistische Vorstellungswelt, während Europa das Übermaß an Rationalität repräsentiert: „Alaska stands as the vitalistic Other to an over-ratiocinated Europe, representing a terrain that has been released from debilitating self-consciousness.“<sup>125</sup>

### 3.1 Analyse der *Alaska*-Gedichte

I  
Europa, dieser Nasenpopel  
Aus einer Konfirmandennase,  
Wir wollen nach Alaska gehn.

Der Meermensch, der Urwaldmensch:  
Der alles aus seinem Bauch gebiert,  
Der Robben frisst, der Bären totschlägt,  
Der den Weibern manchmal was reinstösst:  
Der Mann. (GW I, 42)

Das erste Gedicht des *Alaska-Zyklus* besteht aus acht in zwei irregulären und reimlosen Strophen geteilten Zeilen. Das Gedicht hat keinen Titel, es ist nur nummeriert. Das ist das einzige Gedicht, in dem das Ziel der imaginierten Reise nach Alaska genannt wird.

In der ersten Strophe wird Europa Alaska entgegengesetzt, außerdem wird Europa als einen „Nasenpopel“ beschrieben. Diese Metapher bezieht sich auch auf die geographische Lage des europäischen Kontinents und die „Konfirmandennase“ symbolisiert Asien: „Benn setzt

---

<sup>125</sup> Martin Travers, *The poetry of Gottfried Benn. Text and Selfhood*, Oxford, Bern u. a. 2007, S. 54. In: Korte, a. a. O., S. 12.

die Konturen der Weltkarte ins Bild. Europa hängt an der Erdmasse Asiens wie eine tropfende Nase.“<sup>126</sup> Europa ist der Kulturkontinent, während Alaska die Bilder der rauen Naturwelt zusammenfasst.

Bemerkenswert ist das Subjekt „wir“, das schon im dritten Vers erscheint. Es ist klar, dass das Subjekt hier eine Gruppe ist und diese Gruppe vertritt etwas, das heißt, ihre Herkunft: Die Gruppe kommt aus Europa und sie verachtet es, deshalb „wollen [sie] nach Alaska gehn.“

Die zweite Strophe ist nur eine Vorstellung des wilden Menschen, der mit dem Europäer nichts zu tun hat. Jeder Vers der letzten Strophe beginnt mit dem anaphorischen „Der“, das in dem vierten und achten Vers Artikel ist, während in dem fünften, sechsten und siebten Vers Relativpronomen. Das anaphorische „Der“ verleiht dem Gedicht einen absoluten und statischen Sinn.

Dass Benn mit diesem Zyklus nicht spezifisch an das Land Alaska dachte, liegt auch deswegen nahe, weil es hier nicht um eine spezifische Rasse oder ein spezifisches Volk geht, sondern um „den“ generischen Mann: „Der Mann“. Der Bezug auf Alaska ist nur eine Konstruktion für die regressive Vorstellungswelt.

Die regressive Thematik ist in diesem Gedicht vor allem durch die Verse „Der Meermensch, der Urwaldmensch: / Der alles aus seinem Bauch gebiert“ eingefügt. Außerdem sind Meer- und Urwaldmensch Menschen der antizivilisatorischen Welt und „maskuline Gegenprojektionen zum Typus des Nasenpopel-Europäers“.<sup>127</sup>

Das Meer und der Urwald sind hier die Ökosysteme, aus denen die Menschen kommen, normalerweise sind sie Orte, in denen Tiere leben. Tatsächlich differenziert sich dieser Mensch von den Tieren sehr wenig, weil er nur auf seine tierischen Triebe reduziert wird<sup>128</sup>: Fressen („der Robben frisst“), Töten („der Bären totschießt“), Sex („der den Weibern manchmal was reinstößt“). Dieser wilde Mann beherrscht alles, sowohl Dinge, als auch Frauen, die er als eigene Beute behandelt. Der fünfte

---

<sup>126</sup> Jakob Hessing, *Momentaufnahmen. Gottfried Benn und Else Lasker Schöler*. In: *Gottfried Benn, Text + Kritik*, 44, 3. Aufl. (Neufassung), München 2006, S. 139-148, hier S. 146. In: Korte, a. a. O., S. 11.

<sup>127</sup> Ebd. S. 11.

<sup>128</sup> Boßmann, a. a. O., S. 125.

Vers evoziert, dass auch weibliche Tätigkeiten, wie zum Beispiel das Gebären, zu dem „Meermensch“ gehören: „der alles aus seinem Bauch gebiert“.

II.

Wir gerieten in ein Mohnfeld.  
Überall schrien Ziegelsteine herum.  
Baut uns mit in den Turm des Feuers  
Für alles, was vor Göttern kniet.

Zehn nackte, rote Heiden tanzten um den Bau und blökten  
Dem Tod ein Affenlied:  
Du zerspritzt nur den Dreck einer Pfütze  
Und trittst einen Wurmhügel nieder, wenn du uns zertrittst,  
Wir sind und wollen nichts sein als Dreck.  
Man hat uns belogen und betrogen  
Mit Gotteskindschaft, Sinn und Zweck  
Und dich der Sünde Sold genannt.  
Uns bist du der lockende Regenbogen  
Über die Gipfel der Glücke gespannt.- (GW I, 43)

Das zweite Gedicht des Zyklus besteht aus zwei irregulären Strophen, die insgesamt vierzehn meistens reimlose Zeilen vorweisen. Nur die letzten sechs Zeilen sind kreuzreimend.

Auch in diesem Gedicht wie in dem ersten kommt das Subjekt „wir“ vor, das als eine Gruppe verstanden sein soll. Die Gruppe, die nach Alaska gehen will, geriet in ein „Mohnfeld“. Dem Leser soll es klar sein, dass die Reisetematik, die in dem ersten Gedicht nur evoziert war, hier vertieft wird.

Bei einer ersten Lektüre versteht man sofort, dass die Farben eine bedeutende Rolle spielen. Die vorherrschende Farbe ist Rot, das vor allem in der ersten Strophe erscheint: „ein Mohnfeld“, „Ziegelsteine“, „Turm des Feuers“, „rote Heiden“. Rot ist die Farbe des Feuers, der

Leidenschaft, des Todes, der Gewalt, des Blutes und es wird oft mit den wildesten Trieben assoziiert.

In der zweiten Strophe geht es um ein „Affenlied“, das nicht an Gott gerichtet ist, „sondern an den personifizierten Tod und sein Inhalt negiert das christliche Heilversprechen“<sup>129</sup>: „Wir sind und wollen nichts sein als Dreck./Man hat uns belogen und betrogen“. Die Thematik des „Affenliedes“ ist in vielen Gedichten des Zyklus anwesend und trägt so zur zyklischen Kontinuität bei. Zunächst einmal in dem ersten Stück, in dem „der Meermensch“ und „der Urwaldmensch“ mit dieser Thematik eng in Verbindung stehen und der regressive Prozess beginnt. Außerdem wird die Thematik im zehnten Gedicht mit dem Titel *Das Affenlied* explizit weitergeführt.

Der Vers „wir sind und wollen nichts sein als Dreck“ ist formal dem biblischen Vers „Denn du bist Erde und sollst zu Erde werden“ (1. Mose 3, 19) ähnlich, aber in dem Gedicht muss man ihn wörtlich verstehen: Hier wird die Verwesung des Körpers gefeiert, während man in der christlichen Tradition sie mit der Transzendenz der Seele zu überwinden versucht.<sup>130</sup> Wenn der Tod gefeiert wird, wird ihm von den Menschen in die Augen gesehen. Der Zweck dieses Gedichts ist nämlich, keinen Trost im Tod zu suchen, sondern ihn direkt in seiner Gestalt zu beobachten. Gottfried Benn will von der christlichen Tradition sich entfernen, denn sie sucht transzendente Antworten auf die Ungnade des Todes.

In dem Gedicht konvergieren die antizivilisatorische, animalische Perspektive und der Todeswunsch: „Zehn nackte, rote Heiden tanzten um den Bau und blökten/dem Tod ein Affenlied“. Die Einheit zwischen Animalismus und Todeswunsch findet man auch im achten Gedicht *Drohungen* (GW I, 49) mit den Versen: „Ich lebe Tiertage“, „Ich bin Affen-Adam“, „Ich treibe Tierliebe“. Dem Leser können diese Ausdrücke zu aggressiv und manchmal auch schrecklich scheinen, aber dieses typische Merkmal in Gottfried Benns regressiver Lyrik verleiht seinen Gedichten „bloße Sehnsuchtsbildlichkeit“.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Ebd. S. 127.

<sup>130</sup> Ebd.

<sup>131</sup> Korte, a. a. O., S. 14.

### III

Einer Sang:

Ich liebe eine Hure, sie heisst To.

Sie ist das Bräunlichste. Ja, wie aus Kähnen

Den Sommer lang. Ihr Gang sticht durch mein Blut.

Sie ist ein Abgrund wilder dunkler Blumen.

Kein Engel ist so rein. Mit Mutteraugen.

Ich liebe eine Hure. Sie heisst To.- (GW I, 44)

Das dritte Gedicht des *Alaska*-Zyklus besteht aus einer Strophe von sieben irregulären und reimlosen Zeilen. Auch dieses Gedicht trägt keinen Titel, sondern nur eine Nummer.

Im Gedicht geht es um ein einer Hure gewidmetes Liebeslied. Hier kann man zwei Thematiken unterscheiden, zunächst einmal das Ideal der Schönheit, das nicht europäisch ist, dann die Moralvorstellungen der wilhelminischen Zeit und ihre Hypokrisie. Das Wort „das Bräunlichste“ und die wilden dunklen Blumen sind Elemente einer neuen Schönheit, bzw. einer antieuropäischen Schönheit. Außerdem kann man sagen, dass das Gedicht einen Tabubruch in Szene setzt. Den Regeln der wilhelminischen Moralvorstellungen gemäß darf man nicht eine Hure lieben. Trotz der Moral passiert es, eine Hure zu lieben, insofern sind die Moralvorstellungen meistens heuchlerisch. Darüber hinaus wird die Hure mit der Reinheit eines Engels und mit Mütterlichkeit assoziiert. Mit diesen gegensätzlichen Assoziationen möchte der Autor den Leser provozieren, der an die wilhelminischen Moralvorstellungen glaubt.

Gottfried Benn verwendet hier eine besondere Technik, um das Sentimentale zu vermeiden und um das lyrische Ich vor einer übermäßigen Betroffenheit zu bewahren. Die Stimme des lyrischen Ichs erscheint nur im ersten Vers („Einer sang“), denn er wiederholt das Liebeslied einer anderen Person und schafft somit Distanz zum Gesungenen.

Noch zwei andere Elemente sind zum Verständnis des Gedichts zentral: Die braune Farbe und das Blut. Die braune Farbe erscheint explizit im dritten Vers („Sie ist das Bräunlichste“) und implizit im fünften

Vers („Sie ist ein Abgrund wilder, dunkler Blumen“). Braun ist die Farbe, die man oft „in der Beschreibung der sexuellen Ausstrahlung einer Frau in Verwendung findet.“<sup>132</sup> Nicht nur Braun, sondern auch das Blut, das im vierten Vers erscheint („Ihr Gang sticht durch mein Blut“), trägt starke sexuelle Konnotationen.

Die Farbsymbolik dieses Gedichts verbindet die „Hure To“ mit dem Gedicht *Negerbraut* des *Morgue*-Zyklus. Der Unterschied zwischen *Negerbraut* und dem dritten Gedicht des *Alaska*-Zyklus besteht darin, dass in *Negerbraut* die Frau weiß und der Mann braun sind („Ein Nigger neben ihr“) (GW I, 24), während die Frau in dem dritten Gedicht braun ist.

Die Regression ist im Gedicht „Einer sang...“ durch die Hautfarbe der Frau evoziert, die auch in *Negerbraut* auf die urmenschliche Vorstellungswelt verweist. Außerdem ist Alaska ein kaltes Land und es ist das Symbol eines kalten Exotismus, aus diesem Grund ist das lyrische Ich kalt und unbeteiligt. Alaska soll nur als eine imaginäre Projektion der primitiven Welt interpretiert werden. Alaska ist das Land der Antizivilisation, des Animalismus und der animalischen Triebe.

#### IV

Don Juan gesellte sich zu uns:

Frühling: Samen, Schwangerschaft und Durcheinandertreiben.

Feuchtigkeiten ein lauter Rausch.

Ein Kind! O ja, ein Kind!

Aber woher nehmen und nicht – sich schämen.

Mir träumte einmal, eine junge Birke

Schenke mir einen Sohn. –

Oh, Welch ein Abend! Ein Veilchenlied des Himmels

Den jungen Rosenschössen hingesungen.

Oh, durch die Nächte schluchzt bis an die Sterne

Mein Männerblut. – (GW I, 45)

Dieses Gedicht des *Alaska*-Zyklus besteht aus elf in einer einzigen Strophe gesammelten Zeilen in freien Rhythmen. Das Subjekt des

---

<sup>132</sup> Boßmann, a. a. O., S. 129.

Gedichts ist Don Juan, der zu der Gruppe Reisender stößt. Auch in diesem vierten Gedicht, wie im dritten, wird ein Tabubruch in Szene gesetzt, weil die elliptischen Assoziationen mit dem Frühling in den Versen zwei und drei („Frühling: Samen, Schwangerschaft und Durcheinandertreiben./Feuchtigkeiten ein lauter Rausch“) auf die sexuelle Sphäre und auf die Reproduktion zielen. Das Ergebnis dieser imaginären Assoziationen erscheint sofort im vierten Vers: „Ein Kind! O ja, ein Kind!“.

Don Juan ist die Hauptfigur des Dramas von Wolfgang Amadeus Mozart, dessen Originaltitel *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (1787) ist. Don Juan ist als der größte Verführer bekannt und er ist heutzutage das bedeutendste Symbol des Eros in der abendländischen Kultur geworden. Dagegen erscheint hier ein neuer Typ von Don Juan, der unschuldig ist und der dem Kulturgedächtnis des Bildungsstands nicht entspricht.

Der Frühling ist ein weiteres Thema dieses Gedichts. Er wird hier mit Schwangerschaft und mit Scham assoziiert. Diese thematischen Assoziationen erinnern an das Drama *Frühlings Erwachen* (1891) von Frank Wedekind. Das Drama wurde erstmals im Jahre 1906 in Berlin aufgeführt und es geht um die Pubertät und die psychischen Probleme mehrerer Jugendlicher.

Im zweiten Teil des Gedichts, das heißt ab dem Vers sechs, erzählt „Don Juan“ seinen Traum. Der Traum ist die Antwort auf die legitime Frage: „Woher kommt das Kind?“. Die Frage ist mit anderen Worten auch im Gedicht gestellt: „Aber woher nehmen und nicht – sich schämen“. Dem Traum gemäß habe „eine junge Birke“ Don Juan einen Sohn geschenkt. Außerdem ist die Funktion des Traums, den Mann und die Natur zu verknüpfen, wie man in den mythologischen Erzählungen liest.<sup>133</sup>

In den letzten Versen erscheint das Motiv des Gesanges wieder: „Ein Veilchenlied des Himmels“. Das Liebeslied des Himmels an die Erde wird mit der mythologischen Vereinigung von Himmel und Erde assoziiert.

Das Motiv des Gesanges verbindet dieses Gedicht mit dem dritten Gedicht des *Alaska*-Zyklus, in dem ein Mann ein Liebeslied für die Hure To singt.

---

<sup>133</sup> Ebd.

V

Vor einem Kornfeld sagte einer:

Die Treue und Märchenhaftigkeit der Kornblumen

Ist ein hübsches Malmotiv für Damen.

Da lobe ich mir den tiefen Alt des Mohns.

Da denkt man an Blutfladen und Menstruation.

An Not, Röcheln, Hungern und Verrecken –

Kurz: an des Mannes dunklen Weg. – (GW I, 46)

Das fünfte Gedicht des *Alaska*-Zyklus ist siebenzeilig und trägt keinen Titel. Die Verse sind irregulär und reimlos.

Hier ergreift einer der Gruppe das Wort und ironisiert über das Kornfeld, das normalerweise als Motiv der konventionellen Landschaftsmalerei benutzt wird: „ein hübsches Malmotiv für Damen“. Das Kornfeld wird mit einer idyllischen und romantischen Landschaft assoziiert („Die Treue und Märchenhaftigkeit der Kornblumen“), die nur Weibersache sei. Das romantische Motiv, das durch das Kornfeld evoziert wird, symbolisiert die Sehnsucht und die Naivität.

Als Gegensatz zu dieser idyllischen Vorstellungswelt stellt der Sprecher das Mohnfeld vor. Die freien Assoziationen, die aus dem Mohnfeldsbild entstehen („den tiefen Alt des Mohns./Blutfaden und Menstruation./Not Röcheln, Hungern und Verrecken“), stehen mit Elend und Drohung des Mannes und „einer bedrohlich-ekelhaften Weiblichkeit“<sup>134</sup> in Verbindung. Das Mohnfeldsbild verweist darüber hinaus auf das zweite Gedicht des Zyklus „Wir gerieten in ein Mohnfeld...“.

Das Thema dieses Gedichts ist die Absage an die romantische und konventionelle Lyrik. In Gottfried Benns Lyrik findet man sowohl Affinitäten als auch Abgrenzungen zur romantischen Natur- und Kunstauffassung. Ein Beispiel findet man in der Verwendung des Aster-Motivs in *Kleine Aster* (GW I, 21), dem ersten Gedicht des *Morgue*-Zyklus: „Natur wird als

---

<sup>134</sup> Ebd. S. 130.

elementar und vital begriffen, nicht allerdings als Region geistiger Überhöhung und Idylle.“<sup>135</sup>

Dieses ist ein Gedicht der Kontrastierung: „Die Treue und Märchenhaftigkeit der Kornblumen“ stehen im Gegensatz zu „An Not, Röcheln, Hungern und Verrecken“, „ein hübsches Malmotiv“ steht im Gegensatz zum „tiefen Alt des Mohns“, die „Damen“ im Gegensatz zu „des Mannes dunkle[m] Weg“. Außerdem gibt es noch einen Gegensatz, der aber nur implizit ist: Den Farbkontrast zwischen Blau und Rot. Die blaue Farbe ist die Farbe der Romantik, ist die Farbe der „blauen Blume“ von Novalis, die der Sprecher mit dem Rot überwinden will.

Das Gedicht ist in zwei Teile teilbar. Im ersten (Zeilen 1-3) herrschen weibliche Assoziationen mit der Treue, der Märchenhaftigkeit und den Damen. Im zweiten (Zeilen 4-7) tauchen männliche Assoziationen auf. Obwohl das Blut und die Menstruation weibliche Elemente sind, werden sie in diesem Gedicht nur als Elemente, die das Elend des Mannes verursachen vorgestellt. Sie sind der dunkle Weg des Mannes. Die Menstruation evoziert das Blut und das Blut evoziert die Qualen und den Tod, die das lyrische Ich mit der männlichen Sphäre assoziiert. Außerdem sind Blut und Menstruation auch die Reduktion der Frau auf ihre geschlechtlichen Merkmale.

Das stilistische Mittel, das hier benutzt wird, das heißt die Kontrastierung, gibt dem Gedicht einen provokatorischen und gewaltigen Charakter. Der Leser findet dieses stilistische Mittel nicht nur in dieser fünften Lyrik, sondern auch in der folgenden Lyrik mit dem Titel *Gesänge*.

VI

*Gesänge*

1.

Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären.

Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor.

Leben und Tod, Befruchten und Gebären

Glitte aus unseren stummen Säften vor.

---

<sup>135</sup> Ebd.

Ein Algenblatt oder ein Dünenhügel:

Vom Wind geformtes und nach unten schwer.

Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel

Wäre zu weit und litte schon zu sehr. –

2.

Verächtlich sind die Liebenden, die Spötter,

Alles Verzweifeln, Sehnsucht und wer hofft.

Wir sind so schmerzliche, durchseuchte Götter. –

Und dennoch denken wir des Gottes oft.

Die weiche Bucht. Die dunklen Wälderträume.

Die Sterne schneeballblütengroß und schwer.

Die Panther springen lautlos durch die Bäume.

Alles ist Ufer. Ewig ruft das Meer. – (GW I, 47)

Das sechste Gedicht ist das erste des *Alaska*-Zyklus, das einen Titel trägt. *Gesänge* besteht aus vier Vierzeilern, hat eine regelmäßige Form und eine ähnliche Gliederung trägt auch das letzte Gedicht *Über Gräber*. Das Gedicht hat wechselnde Reime.

Wer in diesem sechsten Gedicht singt, kann die ganze Gruppe der Reisenden sein („Oh, dass wir unsre Ur-ur-ahnen wären“).

In jeder Strophe geht es um ein spezifisches Thema, das sich dem Schema gemäß Mensch-Natur-Mensch-Natur abliest. Dieses Schema der Kontrastierung verknüpft das Gedicht *Gesänge* mit dem fünften Gedicht des Zyklus, das sich auf die Kontrastdynamik Mann-Frau, Blau-Rot, Kornfeld-Mohnfeld gründet.

In der ersten Strophe wird das Menschenlebenszyklus mit dem Vers „Leben und Tod, Befruchten und Gebären“ zusammengefasst, hier wird der geheime Wunsch der Menschen, nach Regression ins Organische, geäußert. Die regressive Thematik zeigt sich schon im ersten Vers, als die „Ururahnen“ erwähnt werden. Das lyrische Ich evoziert eine vergangene Zeit, die für den menschlichen Verstand fast undenkbar ist, weil sie jeder Gedanken- und Bewusstseinsform vorangeht. Das lyrische Ich wünscht sich die Regression in einer Zeit, in der das Bewusstsein abwesend war,

denn das Bewusstsein ist die Ursache der menschlichen Schmerzen. Regression bedeutet nämlich Bewusstseins-, Willens- und Moralvorstellungsverlust. Auch das kleinste und nutzloseste Tier ist zu kompliziert und zu gut strukturiert für den Regressionsgedanken. Aus diesem Grund singt das lyrische Ich, dass auch: „ein Libellenkopf, ein Möwenflügel/ wäre zu weit und litte schon zu sehr“. Nur die Regression ins Elementare („ein Klümpchen Schleim“) würde dem Menschenleben Ruhe bringen.

Man sieht sofort, dass das Gedicht in zwei Teilen geteilt ist. Die erste und zweite Strophe sind unter der Nummer eins gruppiert, während die dritte und die vierte Strophe unter der Nummer zwei. Die zwei Teile symbolisieren zwei verschiedene Phasen des Gedichts: den Wunsch nach Regression (erste und zweite Strophe), den Weg nach Ithaka und nach dem Dionysischen (dritte und vierte Strophe).

In der dritten Strophe wird der Mensch nochmal betrachtet und das lyrische Ich behauptet, dass wir Gott sind, aber gleichzeitig denken wir an Gott. Es bedeutet, dass der Mensch sich selbst fremd ist, denn er hat Gott nicht mehr in ihm selbst, sondern in der Transzendenz projiziert: „Wir sind so schmerzliche, durchseuchte Götter. - / und dennoch denken wir des Gottes oft.“

In der vierten Strophe erscheint das Bild der Panther: „Die Panther springen lautlos durch die Bäume“. Die Landschaft, die in der letzten Strophe evoziert ist, ist in Bezug auf „ein Klümpchen Schleim“ nicht regressiv, sondern gut strukturiert. Es gibt nämlich die Panther, die ein vitalistisches und nicht regressives Bild evozieren. Darüber hinaus erscheint hier das Meer, das den Weg nach Ithaka vorbereitet und an das Dionysische erinnert: „Ewig ruft das Meer – „.

## VII

Da fiel uns Ikarus vor die Füße:

Schrie: treibt Gattung, Kinder!

Rein ins schlechtgelüftete Thermopylä! -

Warf uns einen seiner Unterschenkel hinterher.

Schlug um, war alle. – (GW I, 48)

Das siebte ist das kürzeste Gedicht des *Alaska*-Zyklus. Es besteht aus einer Strophe mit irregulären und reimlosen Versen.

Boßmann interpretiert dieses Gedicht als die Fortsetzung des Gedichts *Gesänge*,<sup>136</sup> denn es beginnt mit dem adverbialen Anschluss „Da“. Mit dem Adverb und mit Ikarus führt Gottfried Benn das Motiv der griechischen Mythologie ein. Ikarus stürzt vor die Füße der *Alaska*-Gruppe und er fordert sie mit dem Schrei „treibt Gattung, Kinder!“ zur Sexualität auf.

Das Gedicht bildet den Gegensatz zwischen Leben oder Eros und Tod: Auf der einen Seite gibt es nämlich die Aufforderung Ikarus („Schrie: Treibt Gattung, Kinder!“) und auf der anderen seinen Tod, der in dem letzten Vers evoziert wird („schlug um, war alle.“). Außerdem ist der Tod auch durch den Bezug auf die blutige Schlacht bei den Thermopylen evoziert („Rein ins schlechtgelüftete Thermopylä!“).

Wie schon erwähnt, wurden die ersten sieben Gedichte im Februar 1913 veröffentlicht. Infolgedessen schließt das siebte Gedicht „Da fiel uns Ikarus...“ den ersten Teil des *Alaska*-Zyklus ab.

## VIII

### *Drohungen*

Aber wisse:

Ich lebe Tiertage. Ich bin eine Wasserstunde.

Des Abends schläfert mein Lid wie Wald und Himmel.

Meine Liebe weiß nur wenig Worte:

Es ist so schön an deinem Blut. –

Mein königlicher Becher!

Meine schweifende Hyäne!

Komm in meine Höhle. Wir wollen helle Haut sein.

Bis der Zedernschatten über die kleine Eidechse lief:

---

<sup>136</sup> Ebd. S. 135.

Du – Glück –

Ich bin Affen-Adam. Rosen blühen in mein Haar.  
Meine Vorderflossen sind schon lang und haarig.  
Baumast-lüstern. An den starken Daumen  
Kann man tagelang herunterhängen. –

Ich treibe Tierliebe.  
In der ersten Nacht ist alles entschieden.  
Man faßt mit den Zähnen, wonach man sich sehnt.  
Hyänen, Tiger, Geier sind mein Wappen. –

Nun fährst du über Wasser. Selbst so segelhaft.  
Blondhäutig. Kühles Spiel.  
Doch bitterrot, das Blut darin ist tot,  
Ein Spalt voll Schreie ist dein Mund.  
Du, daß wir nicht an einem Ufer landen!  
Du machst mir Liebe: blutigelhaft:  
Ich will von dir. –

Du bist Ruth. Du hast Ähren an deinem Hut.  
Dein Nacken ist braun von Makkabäerblut.  
Deine Stirn ist fliehend: Du sahst so lange  
Über die Mandeln nach Boas aus.  
Du trägst sie wie ein Meer, daß nichts Vergossenes  
Im Spiel die Erde netzt.

Nun rüste einen Blick durch deine Lider:

Sieh: Abgrund über tausend Sternen naht.  
Sieh: Schlund, in den du es ergießen sollst.  
Sieh: Ich. – (GW I, 49)

Das Gedicht *Drohungen* besteht aus neun irregulären Strophen, die von eins bis sieben reimlosen Versen haben.

Das lyrische Ich spricht ein weibliches Du an, das nur im 26. Vers genannt wird: Sie ist Ruth, eine Frau aus der biblischen Geschichte. Außer dem Bezug auf die biblische Tradition findet man durch das ganze Gedicht Assoziationen mit Sexualität, zum Beispiel in den Zeilen: „Komm in meine Höhle. Wir wollen helle Haut sein“, „Man faßt mit den Zähnen, wonach man sich sehnt“, „Du machst mir Liebe: blutigelhaft:/Ich will von dir“.

Die Regression-Thematik ist durch zahlreiche Elemente evoziert. Zunächst einmal durch die tierische Vorstellungswelt: „Ich lebe Tiertage“, „meine schweifende Hyäne“, „kleine Eidechse“, „meine Vorderflossen“, „Ich treibe Tierliebe“, „Hyänen, Tiger, Geier“. Diese sind „Todestiere, Tiere, die Aas fressen“.<sup>137</sup> Dann auch durch die Bezüge auf die Wasserwelt: „Ich bin eine Wasserstunde“, „Nun fährst du über Wasser“, „Du trägst sie wie ein Meer“. Das Meer steht „als Chiffre für die Regression in die vormenschliche, unbewusste Idylle“<sup>138</sup> auch in dem Gedicht *Gesänge*: „Ewig ruft das Meer“.

Der bedeutendste Regressionsbezug ist aber der Vers „Ich bin Affen-Adam“. Aus zwei Gründen ist diese Zeile zentral. Zuerst wegen der Assoziation mit der Religion durch den Namen „Adam“. Adam ist die Hauptfigur im Buch Genesis, das heißt im ersten Kapitel der Bibel, in dem die Erschaffung der Menschen und der Welt erzählt wird. Der zweite Grund liegt im Wort „Affe“, das auf die Evolutionstheorie (Darwinismus) verweist. Darüber hinaus ist die Assoziation von christlicher Tradition und naturwissenschaftlicher Theorie durch den Vers „Affen-Adam“ lästerlich, denn Darwinismus und Christentum sind immer Gegner gewesen: Für die Leute, die an die Genesis glaubten, waren die Evolutionstheorien ein großes Ärgernis. Außerdem hat Gottfried Benn einen Affen in den Garten Eden gebracht, deshalb ist der Mensch, der der Genesis gemäß Ebenbild

---

<sup>137</sup> Barbara Hahn, *Zu Gedichten von Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn*. In: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2005, S. 279-296. Hier S. 292.

<sup>138</sup> Boßmann, a. a. O., S. 139.

des Gottes ist, einem Affen ähnlich. Infolgedessen hat Gott auch das Gesicht eines Affen. Das ist die größte Blasphemie des Gedichts.

Die Zeilen „Du sahst so lange/über die Mandeln nach Boas aus“ beziehen sich auf die Liebesgeschichte zwischen Ruth und Boas.<sup>139</sup> Das Buch Ruth findet man im Alten Testament und besteht aus vier kurzen Kapiteln. Es geht um Ruths Geschichte, eine der wichtigsten Frauenfiguren des Alten Testaments und in der Geschichte von Israel. Der Erzählung gemäß ist Ruth Davids Urgroßmutter und nach vielen Generationen bekommt Maria Jesus Christus: „Salma zeugte Boas von der Rahab. Boas zeugte Obed von der Ruth. Obed zeugte Jesse. Jesse zeugte den König David. Der König David zeugte Salomo von dem Weib des Uria [...]. Jakob zeugte Joseph, den Mann Marias, von welcher ist geboren Jesus, der da heißt Christus.“ (Mt 1, 5-6. 16). Ruth ist also „Glied einer Genealogie, an deren Ende Christus steht.“<sup>140</sup>

Im Buch Ruth wird erzählt, dass Boas Ruths Mann ist: „Also nahm Boas die Ruth, daß sie sein Weib ward. Und da er zu ihr einging, gab ihr der HERR, daß sie schwanger ward und gebar einen Sohn“ (Ruth 4, 13). Franz Boas ist außerdem ein amerikanischer Anthropologe, der im Jahre 1912 seine Recherche über Veränderungen der Kopfform von Immigranten in dem Werk *Changes in the Bodily Form of Descendants of Immigrants* veröffentlicht hat. Vermutlich war Boas Studie dem jungen Benn bekannt.<sup>141</sup> Gottfried Benn hat also mit dem Namen Boas christliche Tradition mit wissenschaftlichen Theorien verbunden.

In *Drohungen* hat die Sexualität einen aggressiven Charakter wegen den zahlreichen Erzählungen von Blut bekommen. Man liest nämlich „Es ist so schön an deinem Blut“, „Doch bitterrot, das Blut darin ist tot,/ein Spalt voll Schreie ist dein Mund“, Dein Nacken ist braun von Makkabäerblut“. Die Makkabäer waren sieben jüdische Brüder, die für die Freiheit gegen die Dynastie der Seleukiden kämpften. Ihre Geschichte findet sich in den apokryphen alttestamentlichen Büchern 1., 2., 3. und 4. Makkabäer. Sie starben vor ihrer Mutter als Märtyrer.

---

<sup>139</sup> Ebd.

<sup>140</sup> Barbara Hahn, a. a. O., S. 290.

<sup>141</sup> Boßmann, a. a. O., S. 139.

IX

*Der Räuber-Schiller*

Ich bringe Pest. Ich bin Gestank.  
Vom Rand der Erde komm ich her.  
Mir läuft manchmal im Maule was zusammen,  
Wenn ich das speie, zischen noch die Sterne  
Und hier ersöffe das ganze feige  
Pietzengeschlabber und Abel-Blut.

Weil meine Mutter weint? Weil meinem Vater  
Das Haar vergreist? Ich schreie:  
Ihr grauer Schlaf! Ihr ausgeborenen Schluchten!  
Bald sä'n euch ein paar Handvoll Erde zu.  
Mir aber rauscht die Stirn wie Wolken Flug.

Das bißchen Seuche  
Aus Hurenschleim in mein Blut gesickert?  
Ein Bröckel Tod stinkt immer aus der Erde –  
Pfeif drauf! Wisch ihm eins! Pah! (GW I, 51)

Das neunte Gedicht trägt den Titel *Der Räuber-Schiller* und besteht aus drei Strophen mit insgesamt fünfzehn irregulären und reimlosen Versen.

Der Titel bezieht sich auf Schillers Drama *Die Räuber* (1782).

Nach Boßmanns Interpretation<sup>142</sup> ist der Bruch mit den traditionellen menschlichen Werten Thema des Gedichts. Die ersten Verse „Ich bringe Pest. Ich bin Gestank./Vom Rand der Erde komm ich her“ weisen auf die Rückkehr nach der Reise nach Alaska, in der die Reisenden eine radikal antizivilisatorische und archaische Erfahrung gemacht haben.

In Schillers Drama geht es um Familienkonflikte und um das Unverständnis zwischen Generationen. Auch das Gedicht *Der Räuber-Schiller* verweist auf den Familienkonflikt, „Benn thematisiert hier den

---

<sup>142</sup> Ebd. S. 141.

expressionistischen Wunsch nach Höherem, insbesondere die Abwendung der Söhne von dem biedereren Maßhalten der Eltern zugunsten eines intensiven Lebensrausches.<sup>143</sup> In der ersten Strophe erscheint nämlich das erste Abwendungszeichen des lyrischen Ichs durch die Gewalt des Bildes „Abel-Blut“. Das Bild verweist auf die Figur Abels, der von seinem Bruder Cain umgebracht wurde. In der ersten Strophe spielt das lyrische Ich die Rolle eines abstoßenden Außenseiters.

Während Abels kurzem Leben in der zweiten Strophe von den Eltern erinnert wird („Weil meine Mutter weint? Weil meinem Vater/Das Haar vergreist?“), erlebt das lyrische Ich die Intensität seines Lebens („Mir aber rauscht die Stirn wie Wolken Flug“). Man kann also behaupten, dass der größte rauschhafte Lebensmoment des lyrisches Ichs der durch Trauer abgetöteten Vitalität der Eltern entgegengesetzt wird.

Gottfried Benn polemisiert durch den Rekurs auf den jungen Schiller gegen die Folgen der Zivilisation, das heißt gegen die Schwachheit, die die Zivilisation verursacht hat. Im Gedicht ist die Schwachheit durch den Tod Abels und die Traurigkeit der Eltern, die unter dem Tod ihres Sohnes leiden, symbolisiert.

Man sagt also, dass die Reise nach Alaska einen doppelten Bruch verursacht hat: zunächst einmal den Bruch zwischen Antizivilisation und Bürgerlichkeit oder Übermaß an Rationalität, dann den Bruch zwischen Generationen.

Der Sohn nimmt den baldigen Tod seiner Eltern vorweg: „Ihr grauer Schlaf! Ihr ausgeborenen Schluchten!/Bald sä'n euch ein paar Handvoll Erde zu“. Anders ist aber das Schicksal des Sohnes, der sich in einem vitalistischen Rausch verliert: „Mir aber rauscht die Stirn wie Wolken Flug.“

Nach Anja Schonlau ist die Seuche der letzten Strophe „durch die Verbindung des „Hurenschleim“ unschwer als Syphilis zu identifizieren.“<sup>144</sup> Sie behauptet, dass Syphilis keinen negativen oder neutralen Wert in Benns Gedicht trägt, sondern einen positiven Wert, denn sie erlaubt dem lyrischen Ich, den rauschhaften Lebensmoment zu erreichen.

---

<sup>143</sup> Anja Schonlau, *Syphilis in der Literatur: Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000)*, Würzburg 2005. S. 401-402. Hier S. 401.

<sup>144</sup> Ebd. S. 402.

X

*Das Affenlied*

Ihr Spiel Gottes! Himmel sind die Schatten  
Der großen Wälder um euer Fell.  
Schlaf, Fraß und Liebe reift still auf eurem  
Blut-Sommerland. Ihr seligen Mäher! –

Ein schmerzlicher Auswuchs,  
Von irgend einer Seuche aufgetrieben  
Aus eurem kleinen, runden, furchenlosen  
Leib - Gehirnchen, ist unsere Seele.

Du liebes Blut! Von meinem kaum getrennt!  
Tauschbar. Durchrausche mich noch einen Tag!  
Sieh: Stunden, frühere, ausgelebte,  
Da wir noch reif am Ufer hockten:  
Da ist das Meer und da die Erde –  
Seht diese ausgelebten Stunden,  
O diese Landungen aller Sehnsucht  
Lagern um euch! (GW I, 52)

Das zehnte Gedicht trägt den Titel *Das Affenlied* und es hat drei Strophen mit irregulären und reimlosen Versen.

Schon aus dem Titel versteht man die Verbindung zwischen diesem Gedicht und dem zweiten Gedicht des *Alaska-Zyklus*. In beiden wird ein früheres Stadium der Evolution evoziert: „Zehn nackte, rote Heiden tanzten um den Bau und blökten/dem Tod ein Affenlied“ (GW I, 43). *Das Affenlied* unterscheidet sich von dem zweiten Gedicht, weil hier der aggressive antireligiöse Duktus fehlt. Man liest nämlich nur positive religiöse Wortassoziationen in der ersten Strophe des Gedichtes *Das Affenlied*: „Spiel Gottes“, „Himmel“, „selig“.

Hauptfigur der zweiten Strophe ist der Sänger, der die Menschheit vertritt, und seine schmerzliche Seele. Die menschliche Seele ist als

Auswuchs eines affenartigen Gehirnes identifiziert: „Ein schmerzlicher Auswuchs/[...]/Aus eurem kleinen, runden, furchenlosen/Leib-Gehirnchen, ist unsere Seele.“

Boßmann bemerkt, dass „die Identifizierung der menschlichen Seele als Wucherung eines kleinen, runden tierischen Gehirns auch in der Szene *Ithaka* (1914) zentral [ist]“<sup>145</sup>:

Kautski: „[...] Eine dunkle Fahrt, die Segel keuchten; nun singt die Heimat über das Meer. Was Sie vertrieben hat, wer will es sagen? Fluch, Sündenfall, irgendwas. Jahrtausende waren es ja auch nur Anläufe. Jahrtausende blieb es ja auch latent. Aber dann, vor hundert Jahren kam es plötzlich zum Ausbruch und schlug wie eine Seuche über die Welt, bis nichts mehr übrigblieb als das große fressende herrschsüchtige Tier: der erkennende Mensch; der reckte sich von Himmel zu Himmel und aus seiner Stirne spielte er die Welt.“ (GW IV, 26)

Das Wort „Seuche“ erscheint sowohl im Gedicht *Das Affenlied* als auch im Zitat der Szene *Ithaka*. Das Gehirn ist als Krankheitsprodukt interpretiert, bzw. als Folge einer Seuche und es erfindet die Seele.

Die Affenattribute zeigen elementare und physiologische Aspekte des Affenlebens: „Schlaf, Fraß und Liebe reift still auf eurem/Blut-Sommerland“. Die Affen leben einfach und ohne metaphysische Probleme, deshalb leiden sie an nichts und man kann von ihnen schreiben: „Ihr seligen Mäher!“. Die Menschen sind durch das Affenblut damit verbunden: „Du liebes Blut! Von meinem kaum getrennt!/Tauschbar. Durchrausche mich noch einen Tag!“. Menschen und Affen sind aber durch die frustrierte Seele (der Menschen), die aus der Wucherung stammt, entfremdet.

Die Meerassoziationen der letzten Strophe „am Ufer“, „das Meer“, „Landungen aller Sehnsucht“ bilden die Herkunft des Subjekts „Wir“ und die imaginäre Entwicklungslinie zwischen Affen und Menschen.<sup>146</sup> Das Meer ist nämlich in der Gedichtsymbolik ein regressives Element.

---

<sup>145</sup> Boßmann, a. a. O., S. 143.

<sup>146</sup> Ebd.

Die letzten zwei Verse „O diese Landungen aller Sehnsucht/Lagern um euch!“ weisen auf den Wunsch hin, in die vormenschliche Epoche zurückzukehren, als Menschen- und Affengehirn noch nicht differenziert waren. Es war die Zeit der Gesundheit, bevor eine Seuche den Menschen vom Tierreich trennte.

XI

*Madonna*

Gib mich noch nicht zurück.  
Ich bin so hingesunken  
An dich. Und bin so trunken  
Von dir. Oh! Glück!

Die Welt ist tot. Der Himmel singt  
Hingestreckt an die Ströme der Sterne  
Hell und reif. Alles klingt  
In mein Herz.

Tieferlöst und schöngeworden  
Singt das Raubpack meines Blutes  
Hallelujah. (GW I, 53)

Das vorletzte Gedicht des *Alaska-Zyklus* trägt den Titel *Madonna* und besteht aus drei nicht regulären Strophen. Die Verse sind insgesamt elf und nur die Verse der ersten Strophe reimen sich dem Schema ABBA gemäß.

Die Literaturkritik hat dieses Gedicht als Liebesgedicht interpretiert, obwohl der Titel und die letzte Strophe auf die religiöse Thematik verweisen.<sup>147</sup>

Seit der ersten Strophe versteht der Leser einfach, dass es sich um einen Sexualakt handelt: „Ich bin so hingesunken/an dich“. Gottfried Benn hat nochmal ein Tabu verletzt, er hat Erotik und Religion

---

<sup>147</sup> Ebd. S. 144.

nebeneinandergestellt. Die Verbindung zwischen Erotik und Religion findet man auch in anderen Gedichten des *Alaska*-Zyklus, das heißt in dem dritten Gedicht, in dem Mutter, Engel und Hure verschmolzen werden („Kein Engel ist so rein. Mit Mutteraugen./Ich liebe eine Hure. Sie heißt To“) und in dem achten Gedicht *Drohungen*, in dem biblische Figuren wie Adam und Ruth erscheinen.

Die Regressionsthematik erscheint in diesem Gedicht genau durch den sexuellen Rausch, weil der als die Möglichkeit zur Erlösung vom Übermaß an Rationalität und an Kontrolle gemeint ist. Außerdem ist der sexuelle Rausch auch Ausdrucksmöglichkeit des Künstler-Ich: „Alles klingt/in mein Herz“.

*Madonna* ist ein mit Glück besetztes Gedicht, es ist ein Freiheitsgesang gegen bürgerliche und moralische Regeln. Nicht zufällig steht es fast am Ende des Zyklus. Es kündigt das Erreichen des Ziels der Alaskareise an.

XII

*Über Gräber -*

Das schuftete und bakte nachts, gekrochen  
Auf schlechtes Fleisch, nach alter Bäckerart.  
Schließlich zerbrach das Schwein ihm doch die Knochen.  
Das Fell wird ranzig und hat ausgepaart.

Wir aber wehn: ägäisch sind die Fluten.  
O was in Lauben unseres Fleisches geschah!  
Verwirrt in Haar, in Meer. Die Brüste bluten  
Vor Tanz, vor Sommer, Strand und *Ithaka*. (GW I, 54)

Das ist das letzte Gedicht des Zyklus, es trägt den Titel *Über Gräber* - und besteht aus zwei regulären Strophen mit insgesamt acht Versen und wechselndem Reim ABAB. Obwohl dieses Gedicht kürzer als das sechste Gedicht *Gesänge* ist, tragen die zwei Gedichte dieselbe reguläre Gliederung.

Im Gedicht stellt Benn Aspekte der realen Welt Aspekten der Innenwelt gegenüber. Die erste Strophe zeigt nämlich negative Aspekte aus dem Bäcker-Milieu und die zweite Strophe evoziert exorbitante Süd-Visionen.

Die Reise nach Alaska ist am Ende und im letzten Vers liest man, dass sie nach „Ithaka“ führt. Die Regressionsthematik dieses Gedichts ist im letzten Wort „Ithaka“ zusammengefasst. Das ist auch der Titel der späteren Szene, die Gottfried Benn nach dem *Alaska*-Zyklus geschrieben hat. „Ithaka“ zeigt die Aufhebung der Polarität zwischen Nord (Alaska) und Süd und ist der Raum für das vollkommene Einheitserlebnis, das durch die Kunst möglich ist. Wie schon erwähnt, muss man nicht den Titel des Zyklus nur geographisch interpretieren, denn Alaska ist die Projektion von zahlreichen regressiven Gedankenassoziationen. Die gleiche Bedeutung hat auch die Wortverwendung „Ithaka“. Theo Meyer erklärt:

„Wörter wie „Ithaka“ oder „Ägäisch“ sind im Kontext des Gedichts keine eindeutigen geographischen Bezeichnungen mehr, sondern vieldeutige assoziative Chiffren, expressive Zeichen, die die vorrationale, ursprüngliche Einheit von Mensch und Natur signalisieren.“<sup>148</sup>

Die Reise nach Alaska endet nicht mit der Rückkehr in das bürgerliche und zivilisatorische Europa, sondern in die Überwindung der europäischen Tradition. Die Konventionen der europäischen Welt schaffen Platz für künstlerische und sexuelle Rauscherfahrten.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Theo Meyer, *Gottfried Benn und der Expressionismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik*. In: *Gottfried Benn*. S. 379-408. Hier S. 393-394.

<sup>149</sup> Boßmann, a. a. O., S. 147.

#### 4. *Ithaka*

Nach dem Erscheinen des Gedichtzyklus *Morgue und andere Gedichte* (1912) und *Alaska* (1913) entstand unter anderem die Szene *Ithaka*. Der Prosatext wurde im März 1914 in den *Weißes Blätter* veröffentlicht.

Wie in dem biographischen Kapitel schon erwähnt, war das Verhältnis Gottfried Benns mit seinem Chef, dem Pathologieprofessor des Westendkrankenhauses Albrecht Dietrich, der Anlass für die Entstehung des Prosatextes *Ithaka*. Aus diesen Verhältnissen entstand auch die Figur des Doktor Rönne, sehr wichtig für die Szene *Ithaka* und auch für die sogenannten Rönne-Novellen, die im folgenden Kapitel analysiert werden.

Die Figuren, die in dieser kurzen Szene erscheinen, sind der Pathologie-Professor Albrecht, sein Assistent Dr. Rönne und zwei Studierende der Medizin, der Student Kautski und der Student Lutz. Die Verbindung dieser Szene mit Gottfried Benns beruflichem Leben liegt zunächst einmal in seiner Wahl für den Namen des Professors.

Die Szene spielt im Pathologie-Labor und Professor Albrecht erklärt seinen Studenten die Merkmale der Ratten und die Färbungen der Rattenhirne nach einem Experiment. Am Ende des Unterrichts verlassen alle Studenten außer Lutz und Kautski das Labor und Lutz zweifelt an den Sinn der Studie über die Rattenhirne:

„Lutz: Wenn man nun, Herr Professor, dies Präparat genau angesehen hat, läßt sich dann irgend etwas anderes sagen als: So, so, dies ist also nicht rot, sondern rosarot mit einem leicht braunvioletten Farbenton, der ins Grünliche spielt, gefärbt?“ (GW IV, 22 )

Genau während der Unterhaltung zwischen den beiden tritt der Assistent Dr. Rönne, der gegen die ihm von seinem Professor zugewiesene Aufgabe protestiert:

„Rönne: Herr Professor, ich gebe Ihnen hiermit die Arbeit über die Lücke im Bauchfell des Neugeborenen zurück. Ich habe nicht das

geringste Interesse daran, einer bestimmten, in gewisser Richtung vorgeschulten Gruppe mir unbekannter Leute die bei einer Sektion gefundene Situation einer Bauchhöhle so zu schildern, daß sie sie sich nun vorstellen kann. Auch vermag ich es im Gehirn nicht, dies Spiel, diese leichte und selbstgenugsame Naivität eines Einzelfalles zu zerstören und aufzulösen.“ (GW IV, 22)

Dieses Zitat erinnert an Benns Beruf, als sein Chef Albrecht Dietrich verlangte, dass er und die anderen Assistenten einen Aufsatz über die Bakteriologie für die Festschrift für einen Kollegen schreiben:

„Wenn Professor Dietrich seine Assistenten »dienstverpflichtete«, eigene wissenschaftliche Arbeiten anzufertigen, kann man sich vorstellen, was in dem jungen Arzt vorging, dessen Verhältnis zur medizinischen Wissenschaft durch seine Beschäftigung mit der Psychiatrie bereits getrübt war. Seit einem Vierteljahr schon lag Dietrich seinen Assistenten in den Ohren, einen Aufsatz für die Festschrift seines Tübinger Kollegen Paul von Baumgarten, des Tuberkuloseforschers, der als Geburtshelfer der Bakteriologie galt, zu schreiben.“<sup>150</sup>

Nach dem Protest des Assistenten Rönne fasst auch der Student Lutz den Mut, seine Meinung über das Medizinstudium und über die nutzlosen wissenschaftlichen Errungenschaften zu sagen. Er ist der Auffassung, dass die Systematisierung und die Sammlung vieler Erfahrungen zu keinen bedeutenden Entdeckungen führen:

„Lutz: denn was schaffen Sie eigentlich? Hin und wieder buddeln Sie eine sogenannte Tatsache ans Licht. Zunächst hat es ein Kollege vor zehn Jahren bereits entdeckt, aber nicht veröffentlicht. Nach fünfzehn Jahren ist alles beides Blech. Was wissen Sie eigentlich? Daß die Regenwürmer nicht mit Messer und Gabel fressen und die Farrenkräuter keine Gesäßschwienel haben. Das sind Ihre Errungenschaften. Wissen Sie sonst noch was?“ (GW IV, 23-24)

---

<sup>150</sup> Hof, a. a. O., S. 122.

Die Studenten sind nicht gegen Medizin oder Wissenschaft, sie wollen Leben retten, aber sie protestieren gegen die Banalisierung des Lebens, das heißt gegen die unaufhörlichen und nutzlosen Recherchen, die im Namen der Menschheitsrettung geführt werden. In der Protest der Studenten versteckt sich die Philosophie Friedrich Nietzsches, die Gottfried Benn sehr gut kennt. Schon in der *Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (1874) „wendet Nietzsche sich gegen den Götzen Factum“<sup>151</sup>, er schreibt nämlich, dass „das Factum immer dumm ist und zu allen Zeiten einem Kalbe ähnlicher gesehen hat als einem Gotte.“<sup>152</sup>

Nietzsche polemisiert gegen das Übermaß an Historie der modernen Gesellschaft, weil es zu nichts führt und der Jugend schadet:

„Ja man weiss, was die Historie durch ein gewisses Übergewicht vermag, man weiss es nur zu genau: die stärksten Instincte der Jugend: Feuer, Trotz, Selbstvergessen und Liebe zu entwurzeln, die Hitze ihres Rechtsgefühles herabzudämpfen, die Begierde langsam auszureifen durch die Gegenbegierde, schnell fertig, schnell nützlich, schnell fruchtbar zu sein.“<sup>153</sup>

Nach Nietzsche braucht der Mensch „das Unhistorische und das Überhistorische“, bzw. „die Kunst und Kraft vergessen zu können“<sup>154</sup>. Kunst und Religion sind für Nietzsche überhistorische Mächte. Dagegen ist die Wissenschaft, wie das Übermaß an Historie, ein Gipfel:

„denn sie hält nur die Betrachtungen der Dinge für die wahre und richtige, also für die wissenschaftliche Betrachtung, welche überall ein Gewordenes, ein Historisches und nirgends ein Seiendes, Ewiges sieht;

---

<sup>151</sup> Günter Abel, *Nietzsche: Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, Berlin, W. De Gruyter 1998. S. 143.

<sup>152</sup> Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 1, Berlin, dtv/de Gruyter 1980. S. 243-334. Hier S. 310.

<sup>153</sup> Ebd. S. 323.

<sup>154</sup> Ebd. S. 330.

sie lebt in einem innerlichen Widerspruche ebenso gegen die aeternisirenden Mächte der Kunst und Religion, als sie das Vergessen, den Tod des Wissens, hasst, als sie alle Horizont-Umschränkungen aufzuheben sucht und den Menschen in ein unendlich-unbegrenztes Lichtwellen-See des erkannten Werdens hineinwirft.“<sup>155</sup>

Nach Nietzsche ist das Menschenleben wichtiger als die Wissenschaft und die Historie: „das Leben ist die höhere, die herrschende Gewalt, denn ein Erkennen, welches das Leben vernichtete, würde sich selbst mit vernichtet haben.“<sup>156</sup>. Die Polemik der Studenten in der Szene *Ithaka* hat den gleichen Sinn der Polemik Nietzsches gegen Historie und Wissenschaft: sie sind für das Leben nützlich, nur wenn die Autonomie des Lebens respektiert wird und dessen Gefühl durch sie gesteigert wird.

Der Professor greift dann auf die Themen von Regression und Fortschritt und denkt, dass seine Studenten und sein Assistent noch nicht fertig für neue Erkenntnisse sind. Besser wäre es, wenn sie sich noch der Mystik des Mittelalters und nicht der Wissenschaft der neuen Zeit widmeten:

„Professor: [...] Wenn Sie zu schwächlich sind für den Weg zur neuen Erkenntnis, den wir gehen, bleiben Sie doch zurück. Schließen Sie die Anatomien. Betreiben Sie Mystik. Berechnen Sie den Sitz der Seele aus Formeln und Korollarien; aber lassen Sie uns ungeschoren. Wir stehen über die Welt verteilt: ein Heer: Köpfe, die beherrschen, Hirne, die erobern. Was aus dem Stein die Axt schnitt, was Feuer hütete, was Kant gebar, was die Maschinen baute – das ist in unserer Hut. Unendlichkeiten öffnen sich.“ (GW IV, 25)

Sowohl in der Szene *Ithaka* als auch in der Gedichtsammlung *Alaska* (1913) entwickelt Benn die Regressionsthematik, die gegen den wissenschaftlichen Optimismus des Positivismus gerichtet ist. Am Professor werden in diesem Einakter die Selbstbezogenheit und der

---

<sup>155</sup> Ebd.

<sup>156</sup> Ebd.

Dünkel der verwalteten, am Positivismus orientierten Wissenschaft angeprangert. Der Professor steht für die institutionalisierte, akademische Wissenschaft, die die Jugend um ihre gesunde Instinkte bringt und unterdrückt. Die Folge eines Übermaßes an Wissenschaftlichkeit ruft dann in der Jugend die Sehnsucht nach Elementarem und Ursprünglichem, ja nach einem Leben diesseits jeder Reflexion hervor. Die Regressionsthematik wird dann von dem Assistenten Rönne und dem Studenten Kautski klarer fortgeführt:

„Rönne: [...] O so möchte ich wieder werden: Wiese, Sand, blumendurchwachsen, eine weite Flur. In lauen und in kühlen Wellen trägt einem die Erde alles zu. Keine Stirne mehr. Man wird gelebt.“ (GW IV, 26)

Die Regressionsthematik ist weiter durch die Vorstellungswelt des Meers und des Südens evoziert. Die Studenten und der Assistent kämpfen zusammen aus der selben Front gegen die Sinnlosigkeit der Wissenschaft, deshalb beginnt der Professor, Angst zu haben. Er versucht also seine Studenten zu beruhigen und scheint bereit, in der Zukunft eine den Studenten willkommenere Lehrmethode einführen zu wollen:

„Professor: [...] Ich versichere Ihnen, ich werde in Zukunft in meinen Kollegs immer darauf hinweisen, daß wir die letzte Weisheit hier nicht lehren können, daß daneben philosophische Kollegs zu hören seien. Ich werde das Fragwürdige unseres Wissens durchaus zum Ausdruck bringen...“ (GW IV, 28)

Es scheint also, dass der Professor bereit ist, die Wissenschaft zur Diskussion zu stellen. Für eine solche Wende ist es aber zu spät. Dr. Rönne, Lutz und Kautski ermorden ihren Professor im Namen einer rein vitalistischen Weltanschauung:

„Lutz: Ignorabimus! Das für Ignorabimus! Du hast nicht tief genug geforscht. Forsehe tiefer, wenn du uns lehren willst! Wir sind die Jugend. Unser Blut schreit nach Himmel und Erde und nicht nach Zellen und

Gewürm. Ja, wir treten den Norden ein. Schon schwillt der Süden die Hügel hoch. Seele, klaftere die Flügel weit; ja, Seele! Seele! Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos und Ithaka! – „ (GW IV, 28)

Dieses Zitat setzt sich in Verbindung mit der *Zweiten Unzeitgemäßen Betrachtung*, wo Nietzsche seine Hoffnung auf die Jugend setzt. Für die neue Generation ist es schwer, sich vom Übermaß an historischem Wissen zu befreien, denn die Gesellschaft und vor allem die Erziehung geben ihr keine Möglichkeit, Erfahrungen zu machen und den eigenen Instinkten zu folgen:

„An dieser Stelle der Jugend gedenkend, rufe ich Land! Land! [...] Und doch vertraue ich der inspirierenden Macht, die mir anstatt eines Genius das Fahrzeug lenkt, ich vertraue der Jugend, dass sie mir recht geführt habe, wenn sie mich jetzt zu einem Proteste gegen die historische Jugenderziehung des modernen Menschen nöthigt.“<sup>157</sup>

Nach Nietzsche verfolgt die Erziehung nur den Zweck, die neue Generation zu schwächen. Sie ist eine Macht geworden, die das Leben ankettet:

„Schenkt mir erst Leben, dann will ich euch auch eine Cultur daraus schaffen! – So ruft jeder Einzelne dieser ersten Generation, und alle diese Einzelnen werden sich unter einander an diesem Rufe erkennen. Wer wird ihnen dieses Leben schenken? Kein Gott und kein Mensch: nur ihre eigne Jugend: entfesselt diese und ihr werdet mit ihr das Leben befreit haben.“<sup>158</sup>

Stefania Sbarra schreibt nämlich: „Nietzsche ha capito che l'educazione è uno strumento di potere che il sistema usa per indebolire i giovani che potrebbero scardinare le gerarchie dei valori costituiti.“

---

<sup>157</sup> Ebd. S. 324-325.

<sup>158</sup> Ebd. 329.

Außerdem schreibt sie: „Il pensiero, la cultura, la scienza e la morale al servizio della vita – e non viceversa – è quanto Nietzsche auspica per le generazioni del futuro.“<sup>159</sup>

In der kurzen Szene *Ithaka* kann man zwei Problematiken erkennen. Zunächst einmal die Rebellion gegen die alte Mentalität, das heißt der junge Rönne und die jungen Studenten, die sich von dem alten Professor befreien wollen. Dieser erste Sichtpunkt wurde sehr oft auch als Konflikt zwischen Vater und Sohn interpretiert.<sup>160</sup> Es ist bekannt, dass Gottfried Benns Verhältnis mit seinem Vater Gustav Benn schon seit den ersten Lebensjahren sehr schwer gewesen war. Die Figur des Professors Albrecht spielt die Rolle eines autoritären und strengen Mannes, der seinen Untergebenen Befehle gibt, wie der Pastor Gustav Benn, der zum Beispiel seinem Sohn verbot, die Leiden der sterbenden Mutter zu lindern.

Außerdem erkennt man die Rebellion der Gefühle und Emotionen gegen das Übermaß an Rationalität. Das Übermaß an Rationalität ist in dem Professor verkörpert, der die Karikatur des Positivismus darstellt. Dem Professor Albrecht gemäß sind nur die Datensystematisierung und die Sammlung vieler wissenschaftlichen Erfahrungen das Endziel der Wissenschaft. Für die jungen Studenten ist diese wissenschaftliche Arbeit inakzeptabel, denn sie führt zu nichts, was ihrem Leben Glück und Erfüllung schenken könnte.

Lutz' Frage „Mit was für Gehirnen rechnen Sie?“ (GW IV, 24) führt den zweiten Teil der Szene *Ithaka* ein. Das Wort Gehirn ist zentral in dieser Phase, in der es mit Rationalität und Gedanken assoziiert ist. Gehirn, körperlicher Teil, und Gedanke, intellektueller Teil, sind als einziger Teil verstanden. Durch Rönnes Worte assoziiert Gottfried Benn das Gehirn mit Unbehagen und körperlicher Krankheit:

---

<sup>159</sup> Stefania Sbarra, *Nietzsche e l'avanguardia*. In: *Allegoria*. 1999. 33. S. 5-35. Hier S. 15-16.

<sup>160</sup> Dierick Augustinus P., „Das Ich ist ein Phantom“ *The Crisis of Cartesianism and Its Transcendence in Myth in Gottfried Benn's Early Dramas*. S. 357-387. In: *Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag*. Edmonton, University of Alberta Press 1994. XIII. Hier S. 361.

„Rönne: [...] Ich habe den ganzen Kosmos mit meinem Schädel zerkaut! Ich habe gedacht, bis mir der Speichel floß. Ich war logisch bis zum Koterbrechen. Und als sich der Nebel verzogen hatte, was war dann alles? Worte und das Gehirn. Worte und das Gehirn. Immer und immer nichts als dies fruchtbare, dies ewige Gehirn. An dies Kreuz geschlagen. In dieser Blutschande.“ (GW IV, 25)

Die Gehirnaktivität ist bei Rönne so extrem geworden, dass der Körper darunter gelitten hat: „Ich habe gedacht, bis mir der Speichel floß. Ich war logisch bis zum Koterbrechen.“

Das Gehirn als Krankheitsquelle zu verstehen, ist aber nicht nur ein persönliches Problem Rönnes, wie es in diesem Zitat wegen der Verwendung des Subjekts „Ich“ scheint, sondern ein Problem der ganzen Menschheit.<sup>161</sup> Rönne sagt noch:

„Rönne: [...] Ich lege auf die ganze Entwicklungsgeschichte keinen Wert. Das Gehirn ist ein Irrweg, ein Bluff für den Mittelstand. Ob man aufrecht geht oder senkrecht schwimmt, das ist alles nur Gewohnheitssache.“ (GW IV, 25)

Hier stellt Rönne den Evolutionismus in Frage. Es gibt keinen qualitativen Unterschied zwischen dem Menschen (der „aufrecht geht“) und einem Wasserorganismus (der „senkrecht schwimmt“), sondern sie haben nur verschiedene Gewohnheiten. Mit diesem Zitat ist also der Mensch nicht entwickelter als ein Tier. Was der Positivismus als Fortschritt und Evolution betrachtet, ist für Rönne nur eine Krankheit: Das Gehirn ist eine Krankheit und das Produkt einer Seuche auch in den Gedichten des Alaska-Zyklus („Ein schmerzlicher Auswuchs,/Von irgend einer Seuche aufgetrieben/Aus eurem kleinen, runden, furchenlosen/Leib-Gehirnchen, ist unsere Seele.“ *Das Affenlied*, GW I, 52). Der Positivismus ist nur eine Täuschung für den „Mittelstand“, der denkt, wichtiger und entwickelter als andere Tiere zu sein.

---

<sup>161</sup> Ebd. S. 363.

Kehren wir kurz zur Rebellion der Gefühle und Emotionen gegen den Übermaß an Rationalität und gegen den Positivismus zurück. Die Studenten und der Assistent Rönne protestieren gegen die Methodologie der Medizin und der Wissenschaft, aber sie schlagen auch eine neue Möglichkeit vor, oder besser zu sagen, eine neue Therapie gegen die Übermacht des Verstandes. Gefühle und Emotionen sind diese Therapie, die durch die Vorstellungswelt des Meers evoziert sind. Man weiß schon, dass das Meer mit der Regressionsthematik in Verbindung steht und dass die Meersymbolik sehr weit entfernt von der Rationalität liegt.

Das Meer wird zunächst einmal von Rönne evoziert, als er sagt: „Aber wegen meiner hätten wir Quallen bleiben können.“ (GW IV, 25) Aber es ist erst mit dem Studenten Kautski, dass die Rückkehr ins Meer als rettende Möglichkeit gesehen ist:

„Kautski: [...] Eine dunkle Fahrt, die Segel keuchten; nun singt die Heimat über das Meer. [...] Aber wir sind älter. Wir sind das Blut; aus den warmen Meeren, den Müttern, die das Leben gaben. Sie sind ein kleiner Gang vom Meer. Kommen Sie heim. Ich rufe Sie.“ (GW IV, 26)

Die Rückkehr ins Meer scheint also der Weg der Befreiung von den Leiden der Rationalität zu sein. Das Meer ist die Urwelt, die antizivilisatorische und antibürgerliche Welt. Insbesondere schlagen Kautski und Rönne einen spezifischen primitiven Ort vor, das Mittelmeer:

„Kautski: [...] Aber es gab ein Land: taubenumflattert; Marmorschauer von Meer zu Meer; Traum und Rausch –

Rönne: [...] Blühend und weich die Stirn. Entspannt an Strände. In Oleander die Ufer hoch, in weiche Buchten süß vergangen...- [...] Die Stirn, ein Rinnen wie von flüggen Wassern. O es rauscht wie eine Taube an mein Herz: lacht – lacht – Ithaka! – Ithaka! ... - „ (GW IV, 27)

Nach der Rückkehr in die primitive Welt folgt der Tod des Pathologie-Professors Albrecht. Es gibt also ein Übermaß an Aggressivität in Kautski, Lutz und Rönne, die am Anfang der Szene nur im Ton und in der

Wortwahl lag. Mit Albrechts Tod und mit den letzten Sätzen des Textes siegt die Regression über den Fortschritt und der Befreiungsprozess ist vollbracht:

„Lutz: [...] Schon schwillt der Süden die Hügel hoch. Seele, klaffere die Flügel weit; ja, Seele! Seele! Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos und Ithaka! –“, (GW IV, 28)

Dank dem letzten Satz ist die Verweisung auf Friedrich Nietzsches Begriffspaar „Apollinisch-dionysisch“ unmittelbar evident. Nietzsche hat dieses Begriffspaar erstmals 1872 in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* verwendet. Die polaren Begriffe weisen auf zwei verschiedene ästhetische Triebe der Menschen und sie gehen auf die Namen der griechischen Götter Apollo und Dionysos zurück. Das Wort „Apollinisch“ steht für Ordnung, Form und Regelmäßigkeit, „Apollinisch“ bedeutet auch Harmonie, Schönheit, Traumerfahrung und Klarheit. Das Wort „Dionysisch“ steht dagegen für Kontrast, Ekel, Schmerz, aber auch Rauschhaftigkeit und Schöpfungsdrang.<sup>162</sup> Friedrich Nietzsche erklärt das Apollinische und das Dionysische folgendermaßen:

„Wir werden viel für die aesthetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tiefsinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in der eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntniss, dass in der

---

<sup>162</sup> Giuliano Baioni, *La filologia e il sublime dionisiaco*. In: Friedrich Nietzsche, *Considerazioni Inattuali*, Torino, Einaudi 1981. S. VII-LXIII. Hier S. XLVII.

griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst der Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.“<sup>163</sup>

In der Szene *Ithaka* wollen der Assistent Dr. Rönne und die Studenten Kautski und Lutz die antiken Werte der Griechen durch Rausch und Entgrenzung wieder herstellen. Ihr Wunsch nach der dionysischen, tierischen und impulsgeprägten Welt verwirklicht sich in der Regressionsthematik und im Mord am Professor.

Oskar Sahlberg behauptet, dass es sich im Einakter *Bennis* jenseits der Polemik gegen die Wissenschaft – vor allem gegen den Positivismus – um einen Aufstand gegen den Vater handelt, der in der Figur des alten Professors verkörpert ist.<sup>164</sup> Der Vater-Professor wird zunächst einmal durch die Anklagen der Studenten abgewertet, und dann schwach dargestellt, denn er kann sich nicht verteidigen und wird ermordet. Sahlberg, der die *Morgue*-Gedichte psychoanalytisch interpretiert hat und der sie als frühkindliche Phantasien gelesen hat, wendet die gleiche Interpretation auch in der Szene *Ithaka* an. Er bemerkt, „dass die ganze Beschäftigung mit der Wissenschaft sich auf dem Niveau der oralen und analen Phase abspielt.“<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Band 1, Berlin, dtv/de Gruyter 1980. S. 9-156. Hier S. 25-26.

<sup>164</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 58.

<sup>165</sup> Ebd. S. 59.

„Rönne: [...] Ich habe den ganzen Kosmos mit meinem Schädel zerkaut! Ich habe gedacht, bis mir der Speichel floß. Ich war logisch bis zum Koterbrechen.“ (GW IV, 25)

Interessanter als diese Bemerkung Sahlbergs scheint es mir aber, was er später über *Ithaka* geschrieben hat: „Rönne folgt dem Schema, das auch in *Morgue* enthalten war: zuerst die Aggression (Sezieren der Leiche), dann aber die Regression, zurück zur Mutter.“<sup>166</sup> Es geschieht in *Ithaka*, dass die Aggression am Anfang nur mit Worten, dann am Ende des Textes mit Taten realisiert wird, und erst nach der Aggression verwirklichten sich die Regression und die Befreiung.

Die Szene *Ithaka* bereitet den Weg für die folgenden fünf Rönne-Novellen vor, es gibt nämlich eine Evolution der Aggression, die sich in den Novellen nicht mehr nach außen wendet, denn dort „arbeitet Rönne bewußt an der Entrationalisierung seines eigenen Bewußtseins.“<sup>167</sup> In den Rönne-Novellen wird realisiert, „was in *Ithaka* noch Postulat war“<sup>168</sup>. Darauf wird man aber im folgenden Kapitel eingehen.

Am Ende dieser Analyse des Einakters *Ithaka* kann man sagen, dass Gottfried Benn sich seit den *Morgue*-Gedichten bis zu dieser Szene als Autor gewandelt hat. Wenn der junge Benn der *Morgue*-Gedichte die Realität mit Genauigkeit sah, – man denke an die Detailbeschreibungen der Leichen – befreit er sich in den folgenden Werken, beziehungsweise in den *Alaska*-Gedichten und in *Ithaka* vom Realitätsdruck und wendet sich nach innen oder nach Urformen, die zur Regression führen, wie zum Beispiel dem (Mittel)Meer, den Tieren, dem Affenlied, den Gefühlen, dem Rausch, dem Instinkt. Der Kritiker Theo Meyer fasst diesen Prozess mit dem Satz zusammen: „der Expressionist emanzipiert sich vom Naturwissenschaftler“,<sup>169</sup>.

---

<sup>166</sup> Ebd.

<sup>167</sup> Edith Ihekweazu, *Wandlung und Wahnsinn. Zu expressionistischen Erzählungen von Döblin, Sternheim, Benn und Heym*. In: *Orbis Litterarum* (1982), 37, S. 327-344. Hier S. 335.

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Theo Meyer, a. a. O., S. 391.

## 5. Die Rönne-Novellen

### 5.1 Entstehung und Veröffentlichung

Die sogenannten Rönne-Novellen werden von Gottfried Benn während seines Aufenthalts in Brüssel geschrieben. Bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs wird er als Militärarzt einberufen und vom Ende 1914 bis 1917 arbeitet er als solcher im Generalgouvernement in Brüssel. In dieser Zeit schreibt er die Novelle *Gehirne*, die erstmals im Februar 1915 in René Schickeles Zeitschrift *Die weißen Blätter* erscheint. Es folgen die Novellen *Die Eroberung* und *Die Reise*, die im August 1915 und im Juni 1916 in den *Weißten Blättern* erscheinen.

Nach Erscheinen dieser drei Novellen möchte Gottfried Benn, dass sie in einer einzigen Buchausgabe veröffentlicht werden. Deshalb bittet er Albert Ehrenstein, der Lektor beim Kurt-Wolff-Verlag ist, um Hilfe für die Publikation. Da Kurt Wolff die Veröffentlichung des Gedichtzyklus *Söhne* im Jahre 1913 abgelehnt hat, wendet sich Benn nicht direkt an den Verleger, sondern er gibt dem Lektor Ehrenstein das Manuskript. Ehrenstein leitet es an Kurt Wolff weiter, der im Oktober 1916 den Novellenband *Gehirne* als 35. Band in der Reihe *Der jüngste Tag* veröffentlicht. In dieser Textsammlung findet man nicht nur die drei bereits publizierten Novellen, sondern auch die Novellen *Die Insel* und *Der Geburtstag*.<sup>170</sup>

Die Veröffentlichung der Novellen in der Reihe *Der jüngste Tag* bedeutet für Benn einen großen Erfolg, weil sie ihm die Möglichkeit gibt, ein größeres Publikum zu erreichen. In der Reihe *Der jüngste Tag* erscheinen unter anderen die Schriften von Franz Werfel, Kasimir Edschmid, Carl Sternheim, Walter Hasenclever, René Schickele, Albert Ehrenstein, Max Brod und Franz Kafka. Normalerweise haben die Publikationen in dieser Reihe einen großen Erfolg und sie erscheinen in

---

<sup>170</sup> Martin Preiß, *Gottfried Benns Rönne-Novellen*. In: *Expressionistische Prosa* – Bielefeld, Aisthesis Verlag 2001. S. 93-113. Hier S. 95.

hoher Auflage. Auch der Verkauf der *Gehirne*-Novellen ist befriedigend und schon im Jahre 1919 werden sie zweimal aufgelegt.<sup>171</sup>

Über die Rezeption der Rönne-Novellen schreibt Martin Preiß, dass, obwohl die Literaturkritiker den *Gehirne*-Band freundlich aufgenommen haben, er sehr in Grenzen des literarischen Milieus bleibt. So „blieben die wenigen Rezensionen der Texte bei aller Euphorie eher vage und dürften das Interesse an Benns Prosa nicht unbedingt gesteigert haben.“<sup>172</sup> Diese Novellen haben anders als *Morgue und andere Gedichte* keine große Resonanz gefunden. Trotz dem anfänglichen Erfolg sind die *Gehirne*-Novellen beim breiten Lesepublikum meistens unbekannt und „wenn Gottfried Benn heute außerhalb germanistischer Seminare nicht ganz vergessen ist, so verdankt sich dies in erster Linie seiner Lyrik.“<sup>173</sup>

Wie schon erwähnt, lebt Gottfried Benn in Brüssel, als er die Rönne-Novellen verfasst. Zur Entstehung dieser Prosatexte schreibt er im Jahre 1921:

„Ich war Arzt an einem Prostituiertenkrankenhaus, ein ganz isolierter Posten, lebte in einem konfiszierten Haus, elf Zimmer, allein mit meinem Burschen, hatte wenig Dienst, durfte in Zivil gehen, war mit nichts behaftet, hing an keinem, verstand die Sprache kaum; strich durch die Straßen, fremdes Volk; eigentümlicher Frühling, drei Monate ganz ohne Vergleich, was war die Kanonade von der Yser, ohne die kein Tag verging, das Leben schwang in einer Sphäre von Schweigen und Verlorenheit, ich lebte am Rande, wo das Dasein fällt und das Ich beginnt. Ich denke oft an diese Wochen zurück; sie waren das Leben, sie werden nicht wiederkommen, alles andere war Bruch.“ (GW II, 251)

Vor allem berichtet hier Benn von dem Zeitpunkt, in dem alles „Ich“-Subjekt wird. Man versteht es dank dem Satz: „Wo das Dasein fällt und das Ich beginnt“. Nur das „Ich“ besteht, die Welt um ihn herum entfällt: Das scheint trotz dem Krieg eine beglückende Zeit gewesen zu sein, auf die Benn sehnsüchtig zurückblickt. Außerdem berichtet er von seiner

---

<sup>171</sup> Ebd.

<sup>172</sup> Ebd. S. 96.

<sup>173</sup> Ebd. S. 93.

Einsamkeit während dem Aufenthalt in Brüssel. In Belgien lernt er aber eine Reihe von Künstlern kennen, zum Beispiel Carl Einstein und Carl Sternheim, mit denen er freundschaftliche Beziehungen unterhält. Sie sind sich nicht nur mit der Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft einig, sondern „die Forschung hat in den Brüsseler Diskussionen der drei Schriftsteller die Grundlage für die Entwicklung einer formalen Kunstauffassung und einer antirealistischen Kunsttheorie gesehen.“<sup>174</sup> Allerdings behauptet Martin Preiß, dass die theoretischen Diskussionen und die persönlichen Kontakte mit den Kollegen keinen bedeutenden Beitrag zu den *Gehirne*-Novellen geleistet hätten, sondern die Lektüre wichtiger expressionistischer Prosatexte Ehrensteins oder Einsteins waren für die Texte des *Gehirne*-Bandes eher anregend gewesen.<sup>175</sup>

## 5.2 Zusammenfassung der Novellen

In jeder Novelle des Rönne-Zyklus ist die Hauptfigur der Arzt Rönne.

Das erste Prosastück trägt den Titel *Gehirne* und beginnt mit Rönnes Reise nach Norddeutschland. Rönne ist ein junger Arzt, der zwei Jahre lang an einem pathologischen Institut gearbeitet hat und viele Leichen seziiert hat. Er fährt mit dem Zug von Süddeutschland nach Norddeutschland, um eine Anstalt zu erreichen, denn er muss den Chefarzt ein paar Wochen vertreten. In *Gehirne* geht es um Rönnes Arbeit in der Anstalt. Während des Tages untersucht Rönne seine Patienten, bis er sich schlecht fühlt und seinen Dienst nicht mehr regelmäßig leisten kann. Rönne macht ungewöhnliche Handbewegungen, die die Krankenschwester nicht verstehen. Tatsächlich sind sie die Handbewegungen, die er früher machte, als er Körper seziierte und Gehirne analysierte. Statt seinen Dienst zu leisten, bleibt Rönne lieber in seinem Zimmer, wo er ruhen kann. Es scheint, dass Rönne steif und wächsern geworden ist, wie die Leichen, die er seziiert hat. Die Novelle

---

<sup>174</sup> Ebd. S. 96.

<sup>175</sup> Ebd.

endet mit dem Traum des Südens und die wissenschaftliche Arbeit wird zur Diskussion gestellt.

Die *Gehirne*-Erzählung beginnt in einer realistischen Weise mit den Hinweisen auf Rönnes Altersangabe und Beruf, den Spielort und die Reise. Dieser Erzähleingang erinnert an die Erzählkunst des späten 19. Jahrhunderts, die am Anfang der Handlung die Erwartungen des Lesers weckt, dass es sich um ein Stück realistischer Prosa handelt, um dann eben dieser Erwartung zu widersprechen. Zum Beispiel beginnt auch Franz Kafkas *Urteil* in ähnlicher Weise: Einem traditionellen Erzähleingang folgt „eine völlig unerwartete dramatische Zuspitzung.“<sup>176</sup>

Bald wird die nur am Anfang benutzte realistische Erzählstruktur des Textes unterbrochen und Dr. Rönne, dessen Vorname dem Leser bis zur letzten Novelle unbekannt bleibt, ist nicht mehr fähig, seinen Dienst auszuüben. Da er die Tage im Bett verbringt, wird der Chefarzt der Anstalt zurückgerufen und Dr. Rönne versucht, sein Verhalten zu erklären, aber seine Erklärung besteht nur aus einer freien Assoziationskette. Anhand von diesem Schluss kann man eine medizinische Diagnose machen und Rönne als Schizophrenen interpretieren.<sup>177</sup> Tatsächlich wird man aber in den folgenden Novellen verstehen, dass es sich um den Anfang einer geistigen Befreiung aus den Begrenzungen der wissenschaftlichen Kenntnisse, die für Rönne bedrohlich sind, statt einer Schizophrenie handelt. Die Handlung verdünnt sich, es herrschen Rönnes Bewusstseinszustände.

Die zweite Novelle trägt den Titel *Die Eroberung*. Die Handlung spielt in einer Stadt, nachdem Rönne Monate lang zwischen Ohnmacht und Depression gelegen hat. Der Arzt Rönne äußert seinen Wunsch, das „Land zu besetzen“, was trotz der Wortwahl nicht mit dem Krieg zu tun hat, und an der Gemeinschaft teilzunehmen. Rönne geht durch die Stadt und tritt in ein Café ein, wo er in der Kundschaft die ersehnte Gemeinschaft findet, dann geht er in ein Friseurgeschäft und unterzieht sich der Pflege. Rönne begegnet einigen Leuten in der Stadt und man liest, dass das Kind des Dänen Johannsen krank ist, ohne dass diese

---

<sup>176</sup> Preiß, a. a. O., S. 98.

<sup>177</sup> Ebd. S. 99.

Nachricht auf die Hauptfigur irgendwelche Folgen hat. Am Tag danach ist er am Meer. Am Ende der Novelle ist Rönne allein und will die Stadt nicht mehr besetzen, sondern er erreicht einen vegetativen Zustand.

Das dritte Prosastück trägt den Titel *Die Reise*. Im Text geht es um Rönnes Wunsch danach, eine Reise nach Antwerpen zu machen, um sich innerlich zu bereichern. Er ist aber unentschlossen, denn er könnte nicht zur Arbeit gehen, wenn er nach Antwerpen führe. Während er an die Folgen der Reise denkt, bekommt er Hunger und geht in ein Offizierskasino. Dort begegnet er einigen Männern, die über eine tropische Frucht diskutieren. Rönne möchte an dieser Diskussion teilnehmen, aber es ist sehr schwierig für ihn, auch eine kurze Frage zu stellen. Schließlich bekommt er Mut und spricht mit den Leuten. Rönne sieht zwei Prostituierten, die den Gang putzten, aber er achtet nicht auf sie. Nachdem er gegessen hat, geht er durch die Stadt. Rönne hat noch nicht seine Reise begonnen, will aber schon zurück. Später geht er ins Kino und sieht einen Film, der ihn zu dionysischen Visionen veranlasst.

*Die Insel* ist der Titel des vierten Prosastücks des Rönne-Zyklus. Die Handlung spielt auf einer kleinen Insel, in der es ein Gefängnis und ein elendes Fischerdorf gibt. Außerdem versteht man, dass es Sommer ist, bzw. Juni. Der Arzt Rönne arbeitet jetzt in dem Gefängnis auf dieser Insel. Er ist hierhergekommen, um „eine neue Syntax zu schaffen“, vor allem will er „den Du-Charakter des Grammatischen“ ausschalten, wie es im Text lautet. Die Schaffung der neuen Syntax symbolisiert das Verlassen des alten sprachlichen Systems, das sich auf die Verstellung gründet. Im Text spricht man von Süden, von Indien und vom Nil, aber Rönne war nicht da. Es sind keine Erinnerungen, sondern nur Bilder und Gedanken in seinem Kopf, Assoziationen zwischen Traum und Wirklichkeit. Rönne denkt über die Erkenntnis nach, die seit Jahrhundert gelehrt wird und Begriffe gründet. An der Insel landet ein Schiff und eine Frau steigt aus dem Schiff aus. Rönne möchte die Frau kennenlernen. In *Die Insel* findet Rönne das Werk eines unbekanntes jüdischen Arztes aus Danzig, in dem es um eine neue Wissenschaft geht. Am Ende der Erzählung hat Rönne die neue Syntax noch nicht geschafft.

*Der Geburtstag* ist der Titel der letzten Novelle des Rönne-Zyklus. Es ist Mitternacht und es ist Rönnes Geburtstag: Er wird dreißig Jahre alt und ist Arzt in einem Hurenhaus. Erst in diesem letzten Prosastück wird Rönnes Vorname enthüllt: Er heißt Werff Rönne. Während er zur Arbeit geht, macht er außergewöhnliche Wortassoziationen. Rönne schafft sich mit der Vorstellungskraft eine Frau, damit er sie lieben kann. Sie heißt Edmée Denso und man liest im Text, wie sie nach Rönne aussieht und was sie nach ihm tut. Rönne projiziert sie in einen geträumten südlichen Ort. In *Der Geburtstag* sucht Rönne den Süden, bis er den Hafenkomples hervorruft.

In den Rönne-Novellen betrachtet man die graduelle Ausschaltung des logischen und wissenschaftlichen Denkens in der Hauptfigur. Die erste Novelle fängt nämlich mit der Vorstellung des Dr. Rönne an, der seiner Arbeit müde ist:

„er war zwei Jahre lang an einem pathologischen Institut angestellt gewesen, das bedeutet, es waren ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen, und das hatte ihn in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft.“ (GW II, 19)

Nicht nur in der Figur Rönnes, sondern auch bei jedem Menschen, spricht Müdigkeit für den Wunsch danach, sich zu entspannen und an nichts Komplexes zu denken. Von hier an sind die Rönne-Novellen immer verschlüsselter, denn die eigentliche Handlung verliert an Bedeutung zugunsten von Rönnes Bewusstseinszuständen. Das ist eine Folge des Bewusstseinsverlusts und des Wahnsinns. Allerdings erscheint der Wahnsinn in Rönnes Figur nicht als Leiden, „sondern als positiver Zustand.“<sup>178</sup> Rönne kann sich von den Banden der nur wissenschaftlich codierten Welt nur dann befreien, wenn er wie ein Irre lebt.

---

<sup>178</sup> Ihekweazu, a. a. O., S. 339.

### 5.3 Die Hirnforschung und die Wissenschaft um 1900

Um 1900 entwickelte sich die Hirnforschung und insbesondere die Phrenologie, die Lehre des Anatomen Franz Joseph Gall (1757-1828). Die Phrenologie verbindet Gehirn- und Schädelform mit dem Charakter und den Geisteszügen einer Person. Galls Schädellehre sah nämlich die Persönlichkeit und Innerlichkeit des einzelnen gänzlich im Hirnorgan angesiedelt und nach dieser Lehre bedeutete mehr Hirnmasse mehr Vermögen. Die Phrenologie ist die Vorläuferin der modernen Neuropsychologie.

In England war diese Schädellehre weithin verbreitet und Königin Victoria wollte zum Beispiel, dass die Hirnfähigkeiten ihres Neffen diagnostiziert wurden, um seine Regierungsfähigkeit zu überprüfen. Infolgedessen war Erziehung „nichts als das Erlauben der Ausprägung der vorgegebenen Anlagen.“<sup>179</sup>

Um 1900 wurde eine Erforschung der Elitehirne geführt, denn man wollte die Besonderheiten dieser Intelligenzen sammeln. Im Jahre 1924 analysierte der Anatom Maurer (1859-1936) Ernst Haeckels Hirn nach seinem Tod. Maurer bemaß das Hirn und behauptete, dass Haeckels Genialität und künstlerische Gaben schon in seinem Gehirn vorgezeichnet waren. Die Hirnmasse dieses Genies wurde dann mit den Hirnmassen normaler Leute konfrontiert, um das Substrat des Genialen identifizieren zu können.<sup>180</sup> Auch der Hirnforscher Oskar Vogt (1870-1950) führte im Jahre 1926 die gleiche Forschung wie sein Kollege Maurer, in diesem Fall aber mit dem Hirn Lenins. Er bat nämlich Moskau darum, das Hirn Lenins anatomisch zu vermessen.<sup>181</sup>

Allerdings wurden die Analyse der Hirnmasse und die Darstellung des Hirns sehr oft von den persönlichen Kenntnissen, die der Forscher über sein Forschungsobjekt schon hatte, beeinflusst. Der Anatom wurde also zum Porträtisten: „Er entdeckt im Hirn die Person, die er in seinen

---

<sup>179</sup> Olaf Breidbach, *Das Selbst im Schädelinnenraum. Gottfried Benns "Gehirne" und die Hirnforschung nach 1900*. S. 317-334. In: *Scientia poetica. Literatur und Naturwissenschaft*. Göttingen, Wallstein 2004. Hier S. 321.

<sup>180</sup> Ebd. S. 324.

<sup>181</sup> Ebd. S. 326.

Vorstellungen schon gefunden hatte. Dem Hirn kommen nicht die und die Eigenschaften zu, sie werden – ausgehend von der Kenntnis der das Hirn liefernden Person – für dieses Hirn schlicht beansprucht.“<sup>182</sup>

Aber warum habe ich hier eine kurze Zusammenfassung der Geschichte der Hirnforschung verfasst?

Die Antwort liegt im Titel und in der Hauptfigur von Benns Novellen. Rönnes Arbeit ist nämlich sehr ähnlich wie die Forschung dieser Anatomen, die das Hirn eines Individuums betrachten und vermessen. So Rönnes Erklärung:

„Rönne aber sagte: sehen Sie, in diesen meinen Händen hielt ich sie, hundert oder auch tausend Stück; manche waren weich, manche waren hart, alle sehr zerfließlich; Männer, Weiber, mürbe und voll Blut. Nun halte ich immer mein eigenes in meinen Händen und muß immer darnach forschen, was mit mir möglich sei. Wenn die Geburtszange hier ein bißchen tiefer in die Schläfe gedrückt hätte...? Wenn man mich immer über eine bestimmte Stelle des Kopfes geschlagen hätte...? Was ist es denn mit den Gehirnen?“ (GW II, 23)

Die Hirnforschung und vor allem die Menschenporträts, die aus der Forschung stammen, traten in die Literaturwelt ein und sie öffneten eine neue Vorstellungswelt, denn es schien, dass man eine Person durch ihr Gehirn begreifen könnte. Nach dem Literaturkritiker Olaf Breidbach hat Gottfried Benn diese Entdeckungslust in seinen Arzt Rönne projiziert und sie als eine Pathologie des Ichs beschrieben.<sup>183</sup>

Im Lauf der Lektüre leuchtet dem Leser ein, dass Rönnes Ich krank ist und was von ihm bleibt, sind nur seine Tätigkeiten, die sich an seinen Händen zeigen. Es ist nämlich durch die Hände, dass der Arzt Rönne von der Krankenschwester wiedererkannt wird:

„Rönne kam scheinbar zufällig herbei, als der Kopf aufgeschlagen wurde, nahm den Inhalt in die Hände und bog die beiden Hälften

---

<sup>182</sup> Ebd. S. 327.

<sup>183</sup> Ebd. S. 326.

auseinander. Da durchfuhr es die Schwester, daß dies die Bewegung gewesen sei, die sie auf dem Gang beobachtet hatte.“ (GW II, 21-22)

#### 5.4 Der Wahnsinn und der „neue Mensch“

Ich möchte im folgenden die Aufmerksamkeit auf den Wahnsinn richten und insbesondere auf die Bedeutung des Wahnsinns in expressionistischen Texten, damit die Figur Rönnes und seine Arbeit im pathologischen Institut im damaligen literarischen Kontext beleuchtet werden.

Der Wahnsinnige ist der Träger eines neuen Lebensgefühls, er steht im Gegensatz zu dem alten Menschen. Der alte Mensch ist nichts als der bürgerliche Mensch, der gesellschaftsnormgerecht lebt. Das Motiv des Wahnsinns ist zentral in vielen frühexpressionistischen Prosatexten, weil der Wahnsinnige eine mögliche Alternative zum zivilisierten Bürger darstellt.

Thomas Anz hat einen wichtigen Beitrag zum Verständnis des Wahnsinnsmotivs in frühexpressionistischen Texten geleistet. Er erinnert an den Arzt und Schriftsteller Alfred Döblin, der 1927 während der Abschlussarbeit an seinem Roman *Berlin Alexanderplatz* über seine ersten psychiatrischen Erfahrungen als Assistenzarzt berichtete:

„Unter diesen Kranken war mir immer sehr wohl. Damals bemerkte ich, daß ich nur zwei Kategorien Menschen ertragen kann neben Pflanzen, Tieren und Steinen: nämlich Kinder und Irre. Diese liebte ich immer wirklich. Und wenn man mich fragt, zu welcher Nation ich gehöre, so werde ich sagen: weder zu den Deutschen noch zu den Juden, sondern zu den Kindern und den Irren.“<sup>184</sup>

---

<sup>184</sup> Alfred Döblin, *Schriften zu Leben und Werk*. Hg. v. Erich Kleinschmidt. Olten, Freiburg i. Br. 1986, S. 92. In: Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Metzler Verlag 2002. S. 82.

Die Aufmerksamkeit und die Annäherung an den Wahnsinn in den Werken dieser Zeit ist sicherlich von dem beruflichen Leben der Schriftsteller beeinflusst, denn sie waren sehr oft nicht nur Literaten, sondern auch Ärzte oder zumindest studierten sie Psychologie, wie zum Beispiel Gottfried Benn, Alfred Döblin und Carl Sternheim.

Außer Benns *Gehirne*-Novellen gibt es einige Beispiele des frühexpressionistischen Repertoires, in dem das Wahnsinn-Motiv dargestellt wird, bzw. Alfred Döblins Erzählung *Die Ermordung einer Butterblume* (1913), Carl Sternheims *Chronik von des zwanzigsten Jahrhunderts Beginn* (1918), Georg Heyms *Der Irre* (1913).

Der Irre ist eine Gegenfigur des verhassten Bürgers, der „mit Kranken, Verbrechern, Gefangenen, Dirnen, Bettlern, Juden und Künstlern eine Beispielreihe von sozialen Außenseitern“<sup>185</sup> bildet. Nach Thomas Anz erscheint der Wahnsinn als rauschhafte Glückserfahrung, denn der Mensch, der in dem alltäglichen Leben keinen Frieden aus den unerträglichen Belastungen findet, sieht ihn als eine mögliche Lösung und eine Flucht aus der übermächtigen Realität.<sup>186</sup>

Als Gegenfigur des Irren stehen die Wärter und die Ärzte, die die Rolle einer Autoritätsperson spielen. In den Rönne-Novellen spielt der Arzt Rönne die Rolle einer Aufsichtsperson, als er seine Patienten, das heißt die Kranken und die Wahnsinnigen, pflegen muss. Später wird er aber selbst krank, als Folge seiner zu langen Zustimmung zur wissenschaftlichen, positivistischen Lehre. Auch die pathologische Anstalt versteckt eine zweite Bedeutung, bzw. steht sie für die bürgerliche Welt, die der Expressionismus als Gefängnis sieht.<sup>187</sup>

Thomas Anz hat über die Funktion des Wahnsinns in Prosatexten geforscht und seine Idee im Text *Literatur der Existenz* verfasst. Der Wahnsinnige ist zunächst einmal „Träger eines Gegenpotentials von Zerstörung und Utopie“<sup>188</sup>:

---

<sup>185</sup> Anz, a. a. O., S. 83.

<sup>186</sup> Ebd. S. 84.

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Ihekweazu, a. a. O., S. 328.

„Was am Wahnsinn positiv erscheint, ist die Unbelastetheit von Rationalität und gesellschaftlicher Norm. Die Triebunmittelbarkeit, die Phantasie und Genialität freie Entfaltung garantiert [...]. Vor diesem Hintergrund muß die Zerstörung des Bewußtseins durch den Wahnsinn nur wünschenswert erscheinen.“<sup>189</sup>

Das Wahnsinn-Motiv spielt noch eine wichtige Funktion in Bezug auf die dichterischen Techniken. Es ermöglicht die Entfremdung von der Realität und der wahrnehmbaren Welt:

„Durch die Einführung des Verrückten legitimiert der Autor seine Intention, die dargestellte Welt zu verfremden, d. h. sie dem Leser in einer anormalen, verrückten Sicht zu zeigen.“<sup>190</sup>

## **5.5 Analyse der Rönne-Novellen**

### **5.5.1 Gehirne**

Die erste kurze Novelle des *Gehirne*-Zyklus beginnt mit der Vorstellung Rönnes: eines Arzts, der viel seziert hat und der jetzt eine Reise von Süddeutschland nach Norddeutschland unternimmt. Die Novelle ist vor allem in der dritten Person geschrieben, aber es gibt auch Teile von innerem Monolog.

Dr. Rönne sitzt im Zug und sieht die Landschaft von dem Fenster. Er fährt zu einer Anstalt auf die Höhe eines Gebirges, weil er den Chefarzt vertreten soll. Rönne berichtet, dass nur Angestellte und Kranke in dem Gelände sind.

Im Laufe der Erzählung berichtet der Arzt von seiner Arbeit in der Anstalt und von den Behandlungen einiger Patienten. Während seinem Arbeitsdienst macht Rönne Betrachtungen: Zum Beispiel „vertiefte [er]

---

<sup>189</sup> Thomas Anz, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*, Stuttgart, Metzler Verlag 1977. S. 40.

<sup>190</sup> Ebd. S. 41.

sich in die Folgen dieser Verrichtung bei dem Inhaber des Ohrs“ (GW II, 20) oder noch:

„Er wird nun nach Hause gehen, dachte Rönne, die Schmerzen als eine lästige Begleiterscheinung der Genesung empfinden, unter den Begriff der Erneuerung treten, den Sohn anweisen, die Tochter heranbilden, den Bürger hochhalten, die Allgemeinvorstellung des Nachbarn auf sich nehmen, bis die Nacht kommt mit dem Blut im Hals.“ (GW II, 20).

Der Tod des Patienten wird hier als Ende eines stereotypen Lebenslaufs gesehen, der von Allgemeinvorstellungen, also Konventionen, geprägt ist.

Plötzlich fühlt sich Rönne wirr, er weiß nicht mehr, wo er ist und warum. Rönne versteht sofort, dass er nicht wie die anderen Leute, bzw. die Patienten ist. Während seine Patienten einen Kontakt mit der wahrnehmbaren Welt durch die Augen haben können, ist Rönne von der Wirklichkeit getrennt. Die Augen sind das notwendige Mittel, um Zusammenhänge zwischen Menschen und Welt zu schaffen, aber Rönne hat seine visuelle Fähigkeit verloren, die Metapher des menschlichen Vorhandenseins ist. Wegen seiner visuellen Unfähigkeit kann Rönne seine Patienten nicht als Menschen, sondern nur als Körperteile („Inhaber des Ohrs“) sehen, er kann nicht die getrennten Teile des Körpers in einem einzigen Begriff zusammenfassen. Das ist das gleiche Problem, das später im Text auftaucht, als Rönne seine Hände wie Gegenstände einer anderen Identität betrachtet. Das folgende Zitat zeigt Rönnes Verschiedenheit vom Durchschnittsmenschen:

„Wenn ich durch die Liegehallen gehe – dies beschäftigte ihn zu tief – in je zwei Augen falle ich, werde wahrgenommen und bedacht. Mit freundlichen und ernsten Gegenständen werde ich verbunden; vielleicht ein Stück Gerbholz, das sie einmal schmeckten. Und ich hatte auch einmal zwei Augen, die liefen rückwärts mit ihren Blicken; jawohl, ich war

vorhanden: fraglos und gesammelt. Wo bin ich hingekommen? Wo bin ich? Ein kleines Flattern, ein Verwehn.“ (GW II, 21).

Ihm ist die Fähigkeit abhanden gekommen, Zusammenhänge zu stiften. Alles sieht es nur in ungebundenen Einheiten, die miteinander nicht in Berührung kommen.

Rönne ist schwach und der Bezug auf sein krankes Gehirn ist im Text explizit: „Es schwächt mich etwas von oben. Ich habe keinen Halt mehr hinter den Augen. Der Raum wogt so endlos; einst floß er doch auf eine Stelle. Zerfallen ist die Rinde, die mich trug.“ (GW II, 21). Die Rinde ist selbstverständlich ein Teil seines Gehirns und dieser Satz zeigt die ersten Anzeichen seiner Krankheit. Darüber hinaus ist Rönnes Gehirn nicht nur krank, sondern es macht krank, weil Rönne durch sein Gehirn eine brüchige, ja bruchstückhafte Realität sieht. Durch sein Gehirn schafft er sich eine verschiedene Welt, das heißt die Welt der Halluzinationen.

Rönne macht ungewöhnliche Gebärden mit den Händen, die die Krankenschwester nicht versteht:

„Und einmal beobachtete eine Schwester, wie er sie beroch oder vielmehr, wie er über sie hinging, als prüfe er ihre Luft, und wie er dann die leicht gebeugten Handflächen, nach oben offen, an den kleinen Fingern zusammenlegte, um sie dann einander zu und ab zu bewegen, als brähe er eine große, weiche Frucht auf oder als böge er etwas auseinander.“ (GW II, 21)

Es ist in der Tat die Gebärde, die Rönne seit vielen Jahren mit zahlreichen Gehirnen gemacht hat und die er jetzt wie eine unkontrollierbare, unbewusste Gebärde automatisch wiederholt. Wie schon erwähnt, sind diese Handgebärden die Folge von seiner visuellen Unfähigkeit, die Dinge in ihrer einheitlichen Komplexität wahrzunehmen, deshalb nimmt Rönne seine Hände als fremden und getrennten Teil von seinem Körper wahr. An diesem Punkt der Novelle hat Rönne seine Identität als rationaler Mensch verloren. Außerdem evoziert die „große,

weiche Frucht“ ein exotisches Bild, das sich mit der Vorstellungswelt des Südens und der damit zusammenhängenden Visionen verbindet.

„Allmahlich fing er an, seinen Dienst nur noch unregelmäßig zu versehen“ (GW II, 22): Rönne hat seine Energie verloren, er mag lieber im Bett liegen und es scheint, als ob er wie seine Patienten geworden wäre, die viel Zeit im Bett bleiben und deshalb sehr geschwächt sind. Man kann also von einer Verwandlung sprechen, das heißt einer Verwandlung vom gesunden Arzt zu einem erschöpften und kranken Mann. Der Arzt Rönne hat durch die zahlreichen Gehirne, die er gesehen und angefasst hat, das Leben seiner Patienten in Anspruch genommen:

„Sehen Sie, in diesen meinen Händen hielt ich sie, hundert oder auch tausend Stück; manche waren weich, manche waren hart, alle sehr zerfließlich; Männer, Weiber, mürbe und voll Blut. Nun halte ich immer mein eigenes in meinen Händen und muß immer darnach forschen, was mit mir möglich sei.“ (GW II, 23).

In diesem Zitat ist das wissenschaftliche Paradox versteckt: wie kann der Wissenschaftler die Gehirne von anderen Leuten verstehen, wenn er sein eigenes Gehirn nicht versteht? Das ist das größte Problem der Wissenschaft, das heißt die Unmöglichkeit, eine Erkenntnis jenseits der bloßen Statistik zu erlangen. Außerdem enthält das Zitat nicht nur die Tatsache, dass er mit Gehirnen viel gearbeitet hat, sondern auch die Halluzination, sein Gehirn in den Händen zu halten. Das Schweben des Arztes zwischen Realität und Vorstellung ist typisch für jede Novelle des Zyklus.

Dr. Rönne äußert seinen Wunsch danach, sich von den Gehirnen zu entfernen und frei zu fliegen. Die letzten Sätze der Erzählung stellen Rönnes Regressionsversuch dar, seinen Wunsch danach, das zivilisierte Leben zu verlassen, das heißt seinen Beruf, aber auch seine Gedankenfähigkeit:

„Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinge wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen

Anemonenschwert – in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens  
– in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen  
der Schläfe.“ (GW II, 23)

Diese Sätze erinnern an den griechischen Mythos von Ikarus, der mit wächsernen Flügeln aus dem Labyrinth des Minotaurus ging. Aus Übermut ist aber Ikarus zu hoch geflogen und die Sonne hat das Wachs geschmolzen. Sowohl Ikarus als auch Rönne fliegen und fallen, aber das Fallen hat verschiedene Bedeutungen, denn für Ikarus führt es zum Tod, während es Rönne zur Befreiung von ihm fremd gewordenen Leben des Durchschnittsmenschen führt. Was er gerade erlebt, ist sowohl Krise als auch Neubeginn.

Rönne ist unsicher und schwach. Er nimmt die äußere Welt wahr, aber er ist unfähig, diese Wahrnehmungen zu verbinden. Er macht zum Beispiel Betrachtungen über die Gesundheitssituation seiner Patienten, aber diese Betrachtungen führen zu nichts. Außerdem nimmt er die Leute wahr, denen er in dem Alltagsleben begegnet, aber sie werden nur als anonyme Gruppen gesehen: Es gibt nämlich nur Patienten, Angestellten und die Krankenschwester. Die Menschen, denen Rönne begegnet, „scheinen ihres Menschentums entkleidet, anonym [...] Es wiederholen sich im Grunde Rönnes alte Erfahrungen.“<sup>191</sup> Das passiert auch in den folgenden Novellen des Zyklus. Seine Schwachheit und Verunsicherung kommen aus seiner Unfähigkeit, sich seiner Umgebung und der Logik der Welt anzupassen. Rönnes Verunsicherung wird dann auch eine Handlungsunfähigkeit, denn er sagt seinen Kollegen:

„Was solle man denn zu einem Geschehen sagen? Geschähe es nicht so, geschähe es ein wenig anders. Leer würde die Stelle nicht bleiben. Er aber möchte nur leise vor sich hinsehn und in seinem Zimmer ruhn.“ (GW II, 22)

---

<sup>191</sup> Paul Requadt, *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, Bern, Fracke Verlag 1962. S. 282-302. Hier S. 289.

Das Motiv von Rönnes Unfähigkeit, feste Zusammenhänge mit der Welt anzuknüpfen, ist in der Literatur des 20. Jahrhunderts verbreitet, beispielweise in den Werken Kafkas, Jakob van Hoddis, Georg Heyms und in Carl Einsteins *Bebuquin*.<sup>192</sup> Martin Preiß berichtet, dass „die dargestellte Verunsicherung das Ergebnis einer allgemeinen und umfassenden Krisenerfahrung [ist]; sie ist eine Grunderfahrung der Moderne.“<sup>193</sup>

In der ersten Erzählung erlebt Rönne eine Krisenerfahrung, die er zu überwinden versucht. Seine Krise besteht aus seiner Schwachheit: „das hatte ihn in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft.“ (GW II, 19) Er versucht sie, durch die Vertretung des Anstaltschefarztes zu überwinden. Er kann aber nicht den Pflichten des Chefarztes nachkommen und die Krise bleibt ungelöst, bis Rönne seinen Weg zur Befreiung am Ende der Erzählung findet. Dr. Rönne fühlt sich frei, indem er seinem Beruf und der Wissenschaft zugunsten einer vitalistischen, mythischen Neugeburt absagt.

Nach dem Literaturkritiker Bruno Hillebrand handelt es sich im Text *Gehirne* um einen Paradox, bzw. ist Rönne der Kränkste unter den Kranken. Er leidet an einer geistigen Krankheit, die die Kulturgeschichte als Melancholie kennt.<sup>194</sup> Ob Rönne wirklich ein Melancholiker ist, kann ich nicht bestätigen, ich bin aber der Meinung, dass Rönnes Krankheit aus dem Verlust seiner Individualität und Persönlichkeit stammt. Es ist nämlich kein Zufall, dass Rönne den Anstaltschefarzt vertreten muss. Nachdem er seine Persönlichkeit verloren hat, versucht er, sich die Persönlichkeit eines anderen Menschen anzueignen. Rönne sucht eine Ersatzidentität, mit der er an der Gemeinschaft und an der logischen Welt teilnehmen kann. Die vollkommene Ersatzidentität gehört zu einem Menschen, der in der Allgemeinheit und in den Konventionen der Gemeinschaft schon gut integriert ist, genauso wie Rönne selber, bevor seine Krise ansetzt.

Die Novelle *Gehirne* und die Gedichtsammlung *Morgue* haben einen gemeinsamen Punkt, denn der Spielort der *Morgue*-Gedichte ist

---

<sup>192</sup> Martin Preiß, a. a. O., S. 102.

<sup>193</sup> Ebd.

<sup>194</sup> Bruno Hillebrand, *Gottfried Benn: Gehirne*. S. 178-200. In: *Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart, Reclam. Band 1. 1996. Hier S. 185.

Anfangspunkt der Rönne-Novelle. Man versteht es am Anfang der ersten *Gehirne* Erzählung: „es waren ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen.“ (GW II, 19).

Die Schlussphase der *Gehirne* Novelle ist dagegen der Szene *Ithaka* ähnlich, denn beide Texte führen zur Regression. In *Ithaka* liest man: „Wir wollen den Traum. Wir wollen den Rausch. Wir rufen Dionysos und Ithaka!“ (GW IV, 28). In der Novelle *Gehirne* liest man:

„Ich schwinge wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe.“ (GW II, 23)

Sowohl Dr. Rönne als auch der Assistenzarzt Rönne des Einakters geben ihren Beruf auf und träumen vom Süden. Außerdem ist Oskar Sahlberg der Ansicht, dass beide Texte, *Ithaka* und *Gehirne*, den Wunsch nach Heimkehr zur Mutter erzählen. Heimkehr zur Mutter bedeutet Regression, die durch das Meer, den Süden und das Dionysische evoziert wird.<sup>195</sup>

Eine interessante Betrachtung stammt von Jin Jeon, der von Trauma-Erfahrung in Rönnes Leben spricht.<sup>196</sup> Jeon folgt der Traumadefinition von Laplanche und Pontalis, die die traumatische Erfahrung in drei Phasen teilen: das heißt „ein heftiger Schock, ein Einbruch, Folgen für die ganze Organisation“.<sup>197</sup>

Diese drei Phasen der Traumaentwicklung findet man in der ersten Novelle. Rönnes Hintergrund gründet die schockierende Phase, denn „die Arbeit am pathologischen Institut [...] erscheint als Auslöser eines Traumas, die hohe Zahl der Leichen führt zu dem oben erwähnten ersten Stadium des Schocks“<sup>198</sup>:

---

<sup>195</sup> Oskar Sahlberg, a. a. O., S. 59.

<sup>196</sup> Jin Jeon, *Trauma, Kinematografie und Gottfried Benns Gehirne-Novellen. Der Mensch in den Medien*. S. 65-77. In: *Die Medialität des Traumas. Eine Archäologie der Gegenwartskultur*. Frankfurt am Main (u. a.), Lang 2006. Hier S. 66.

<sup>197</sup> Vgl. Jean Laplanche/Jean-Bertrand Pontalis, *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt am Main, 2002, S. 513. In: Jeon, a. a. O., S. 66.

<sup>198</sup> Ebd.

„Er war zwei Jahre lang an einem Institut angestellt gewesen, das bedeutet, es waren ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen, und das hatte ihn in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft.“ (GW II, 19)

Die zweite Phase des Traumas ist Rönnes Handlungsunfähigkeit. Er ist steif und krank und er verliert seinen Mensch-Status. Freud erklärt, „daß Menschen durch ein traumatisches, die bisherigen Grundlagen ihres Lebens erschütterndes Ereignis so zum Stillstand gebracht werden, daß sie jedes Interesse für Gegenwart und Zukunft aufgeben.“<sup>199</sup> Die Stelle in *Gehirne*, die der zweiten Phase entspricht, lautet:

„Etwas Steifes und Wächsernes war an ihm lang, wie abgenommen von den Leibern, die sein Umgang gewesen waren. [...] Er sei keinem Ding mehr gegenüber; er habe keine Macht mehr über den Raum, äußerte er einmal; lag fast ununterbrochen und rührte sich kaum.“ (GW II, 22-23)

Die Adjektive „steif“ und „wächsern“ erinnern an die Flügel des Ikarus-Mythos. Hier sind aber Rönnes Flügel ein Hindernis, deshalb muss er sie verlieren, wenn er frei sein will. Die Flügel sind Symbol der Wissenschaft, die dem Menschen nicht erlaubt, frei zu sein: Denn sie hat sich auf Unkosten der subjektiven Lebenskraft behauptet.

In der letzten Phase des Traumas kann Rönne nicht mehr auf die Reize der Umwelt reagieren:

„Wenn er fühlte, jetzt sei es daran, eine Äußerung seinerseits dem in Frage stehenden Gegenstand zukommen zu lassen, brach er förmlich zusammen. Was solle man denn zu einem Geschehen sagen? Geschähe es nicht so, geschähe es ein wenig anders.“ (GW II, 22)

---

<sup>199</sup> Sigmund Freud, *Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse und neue Folge*. Frankfurt am Main 2000. In: Jeon, a. a. O., S. 66.

Jeons Beitrag ist wichtig, um eine Bemerkung über die Hauptfigur der Szene *Ithaka* und die Hauptfigur des Prosastücks *Gehirne* anzustellen. Wenn man Jeons Vorschlag folgt, dass Rönne in der *Gehirne*-Novelle ein Trauma erlebt hat, muss voraussetzen, dass er ein ausgeglichenes und nicht traumatisches Leben vor der Trauma-Erfahrung führte. Es bedeutet, dass Rönne ein überzeugter Wissenschaftler war, der an die Möglichkeit geglaubt hatte, die Dinge des Lebens durch die Wissenschaft zu begreifen. Erst nachdem er zweitausend Gehirne analysiert hat, ist er zusammengebrochen. Die traumatische Erfahrung beginnt mit der Erkenntnis, dass die wissenschaftliche Lehre und Forschung zur Begreifbarkeit des Lebens nicht führen. So kann man behaupten, dass keine psychologische Kontinuität zwischen den beiden Rönne-Gestalten besteht, denn der junge Assistenzarzt von *Ithaka* rebelliert schon am Anfang seiner beruflichen Erfahrung als Wissenschaftler gegen die Wissenschaft.

In den Rönne-Novellen sind die Bezüge auf die Philosophie Nietzsches offenkundig, insbesondere auf die Begriffe von Apollinisch und Dionysisch. Rönne erlebt eine Ich-Depersonalisation, bzw. sein Ich ist zerfallen, aber am Ende der *Gehirne*-Novelle erlebt er eine dionysische Wende, indem er sich wohl fühlt, denn er hat die „wächsernen Flügel der Wissenschaft“ verloren und ist aus der Welt der logischen Zusammenhänge gegangen. Rönne ist jetzt frei und nimmt an der Gemeinschaft und an den gesellschaftlichen Konventionen nicht mehr teil. Er hat eine neue Weltordnung für sich selbst gebildet, in der er aber allein ist, weil niemand sie verstehen kann. Das ist die größte Folge von dem Ausgang aus dem konventionellen System, der für Rönne ein schmerzlicher und langer Prozess ist. Man versteht es in dem unaufhörlichen schwankenden Verhalten Rönnes zwischen dem Versuch, sich in die Gemeinschaft zu integrieren, und dem Wunsch, einen neuen, ganz eigenen Weg zu gehen. Man kann auch von dionysischen Halluzinationen sprechen, die von Assoziationsketten hervorgerufen werden. Das Leiden an der Depersonalisation wird zum dionysischen Hochgefühl und es gibt keine reduzierte Wirklichkeit mehr, sondern eine imaginäre Weltkomplexität. Parallel dazu verschwindet das Individuum

und es „löst sich auf in einem totalistischen Prinzip auf.“<sup>200</sup> Im letzten Satz der Novelle ist das Bild der logischen Rede überlegen, die zahlreichen Bindestriche unterbrechen die logisch-syntaktische Kette und die Bilder werden aneinandergereiht:

„Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinge wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe.“ (GW II, 23)

In *Gehirne* betrachtet man, dass die Ekstase und der Rausch des Protagonisten durch die Sprache erreicht werden. Die Halluzinationen und Visionen am Ende der Erzählung benutzen nämlich die Sprache, um konkret zu werden. Sie bilden eine neue sprachliche Struktur, die sich aus den logischen Zusammenhängen entfernt und über die Nietzsche in seinem Essay *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* (1873) schon geschrieben hatte:

„Jenes ungeheure Gebälk und Bretterwerk der Begriffe, an das sich klammernd der bedürftige Mensch sich durch das Leben rettet, ist dem freigewordenen Intellekt nur ein Gerüst und ein Spielzeug für seine verwegenen Kunststücke: und wenn er es zerschlägt, durcheinanderwirft, ironisch wieder zusammensetzt, das Fremdeste paarend und das Nächste trennend, so offenbart er, dass er jene Nothbehelfe der Bedürftigkeit nicht braucht, und dass er jetzt nicht von Begriffen sondern von Intuitionen geleitet wird. Von diesen Intuitionen aus führt kein regelmässiger Weg in das Land der gespenstischen Schemata, der Abstraktionen: für sie ist das Wort nicht gemacht, der Mensch verstummt, wenn er sie sieht, oder redet in lauter verbotenen Metaphern und unerhörten Begriffsfügungen, um wenigstens durch das Zertrümmern

---

<sup>200</sup> Thomas Keith, *Die Welt als ästhetisches Phänomen. Gottfried Benns Nietzsche-Rezeption*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. N. 10. 2000. S. 116-126. Hier S. 117.

und Verhöhnern der alten Begriffsschranken dem Eindrucke der mächtigen gegenwärtigen Intuition schöpferisch zu entsprechen.“<sup>201</sup>

Stefania Sbarra schreibt: „Il linguaggio, anziché gettare un ponte tra l'uomo e il mondo, impedisce un contatto autentico con le cose, è un ostacolo tra noi e gli oggetti che [...] splendono in tutta la loro bellezza soltanto quando li si contempla senza nominarli, liberi cioè dalla zavorra della parola.“<sup>202</sup> Durch die Bindestriche und die Mangel an logischen Zusammenhängen erreicht Rönne die Wahrheit und die Schönheit der Dinge. Er lehnt die Verwendung der Begriffe ab, die nach Nietzsche den Weg zu einem rein individuellen Erlebnis diesseits der Konvention versperrt.

### **5.5.2 Die Eroberung**

In der zweiten Novelle, die den Titel *Die Eroberung* trägt, ist Dr. Rönne nicht mehr in der Anstalt, sondern er befindet sich in einer Stadt. Außerdem drückt er seinen Wunsch aus: „Dies Land will ich besetzen“ (GW II, 25). Der Name der Stadt wird nicht genannt, aber dank einigen Einzelheiten versteht man, dass sie sich im Kriegszustand befindet. Man liest zum Beispiel: „Die Erstürmung ist zu Ende“, „aber vertrieben werden wir hier zunächst nicht werden“, „alles ist haßerfüllt“, „Soldaten“, der Titel selbst und das Verb „besetzen“ kommen aus der Kriegsterminologie. Allerdings scheint Rönne an dem Kriegszustand nicht interessiert zu sein, was in dieser Novelle von Rönnes wirklichkeitsfremder Einstellung zeugt.

Dem Verb „besetzen“ gibt Rönne eine besondere Bedeutung, denn er will die Stadt nicht durch einen Krieg erobern, sondern an dem Leben der Stadt teilhaben. Er sagt nämlich später: „Beheimate mich!“. Sein Wunsch danach, die Stadt zu besetzen, ist eine wechselseitige

---

<sup>201</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 1, Berlin, dtv/de Gruyter 1980. S. 873-890. Hier S. 889.

<sup>202</sup> Stefania Sbarra, a. a. O., S. 5.

Bewegung, weil er sowohl aktives Subjekt als auch passives Objekt in der Zugehörigkeit zu der Stadt sein will.

Die Krisenerfahrung, die jede Novelle bestimmt, ist schon im ersten Satz erkennbar: „Aus der Ohnmacht langer Monate und unaufhörlichen Vertriebenheiten“ (GW II, 25). Diese lange Schwachheit Rönnes kommt aus der Krisenerfahrung, die er in der ersten Novelle *Gehirne* erlebt hat, bzw. die Müdigkeit wegen der zahlreichen Körper, die er seziiert hat: „Es waren ungefähr zweitausend Leichen ohne Besinnen durch seine Hände gegangen, und das hatte ihn in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft“ (GW II, 19). Es gibt also einen gemeinsamen roten Faden zwischen den Novellen, den man zwar nicht strikt als erzähltechnisch, sondern als motivisch bezeichnen kann. Einige Monate der Ohnmacht liegen hinter ihm und es scheint, dass Rönne sich jetzt besser fühlt. Er geht durch die Stadt, auf einem Platz hält er sich auf und sagt: „Liebe Stadt, laß Dich doch besetzten! Beheimate mich! Nimm mich auf in die Gesellschaft!“ (GW II, 25). Rönnes Wunsch wird nun klar: Nachdem er einige Monate in Einsamkeit verbracht hat, will er jetzt an etwas teilnehmen und er hat diese Stadt gewählt. Er fühlt sich allein in der Welt und möchte in einer Gesellschaft geborgen sein.

In der Stadt begegnet Rönne vielen Leuten und folgt einer Frau, die ins Café geht. Im Café erkennt er die Gemeinschaft und wiederholt mehrmals, dass hier das Glück liege:

„Ja hier ist die Gemeinschaft. [...] Ja, hier ist das Glück, sagte er sich und blähte seine Nüstern, als versenke er sich, – das tiefe, gedehnte Glück. Nehmt mich auf in die Gemeinschaft!

Schon erhob er die Blicke wie zu seinesgleichen.“ (GW II, 26)

Die Visionen, die am Ende der ersten Novelle *Gehirne* erstmals erschienen, kehren in dieser zweiten Novelle wieder. In diesem Fall sind sie vor allem durch Naturbilder gebaut, bzw. Himmel, Nacht, das Bild einer Kuh und Feld. Was Rönne in seinem Kopf trägt, kann er nun außer sich projizieren und beschreiben. Man liest nämlich: „Er verteilte, was er unter der Stirne trug, um der Säulen Samt.“ (GW II, 26) Das Bild einer Kuh ist für

Rönne „ein namenloses Glück“, denn er kann es beschreiben, die Teile zählen und die Dinge organisieren. Rönne kann jetzt seine Wahrnehmungen koordinieren und Zusammenhänge mit der Wirklichkeit stiften.

Rönne geht durch die Stadt spazieren und betritt ein Friseurgeschäft. Dort macht er eine wichtige Betrachtung über die Vernunft, die an Nietzsches Werk *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* erinnert:

„Man muß nur an alles, was man sieht, etwas anzuknüpfen vermögen, es mit früheren Erfahrungen in Einklang bringen und es unter allgemeine Gesichtspunkte stellen, das ist die Wirkungsweise der Vernunft, dessen entsinne ich mich.“ (GW II, 28)

Rönne erklärt, wie die Vernunft des in der Gemeinschaft integrierten Menschen arbeitet. Eine Erfahrung bleibt nicht Einzelfall, sondern sie wird mit anderen ähnlichen Fällen verglichen. Durch die Vernunft verliert das Uerlebnis seine Einmaligkeit, denn sie nimmt eine Erfahrung und verbindet sie mit anderen ähnlichen Erfahrungen, aber lässt die Unterschiede weg, um den allgemeinen Begriff zu schaffen. Das ist nämlich die Grenze der Vernunft, die die Unterschiede zwischen Erfahrungen außer Betracht lässt, deshalb entspricht der Begriff nicht der Wahrheit, sondern er ist die Lüge. In *Über Wahrheit und Lüge* liest man:

„Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen. [...] Das Uebersehen des Individuellen und Wirklichen giebt uns den Begriff, wie es uns auch die Form giebt, wohingegen die Natur keine Formen und Begriffe, also auch keine Gattungen kennt, sondern nur ein für uns unzugängliches und undefinierbares X.“<sup>203</sup>

Bemerkenswert ist auch Rönnes Satz: „das ist die Wirkungsweise der Vernunft, dessen entsinne ich mich.“ (GW II, 28) Es bedeutet, dass er früher die Vernunft benutzte, als er Wissenschaftler und integrierter

---

<sup>203</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge*, a. a. O., S. 880.

Mensch war. Jetzt ist er aber unfähig, sie spontan so zu verwenden. Allerdings hat er eingesehen, dass es der einzige Weg ist, um sich in die Gemeinschaft zu integrieren.

Sofort nachdem er sich die Haare hat schneiden lassen, ist Rönne wieder unterwegs und sieht eine Frau, die Blumen verkauft. Der Spaziergang und der Kontakt zu den Mitmenschen scheinen sich positiv auf ihn auszuwirken, denn er wird kräftiger und mutiger. Rönne spricht über den dänischen Wissenschaftler Wilhelm Johannsen, der 1909 den Begriff „Gen“ geprägt hat:

„Heraus aus einer solchen Fülle des Tatsächlichen sprach er; so äußerte er sich, so stand er Antwort und Rede, klärte manches auf, half über Irrtümer hinweg, diente der Sache und unterstand der Allgemeinheit, die ihm dankte. [...] er nickte bedächtig, schüttelte mit dem Kopf und sprach starken Atems in die raue Morgenluft, kurz, er war der geachtete Mann, dem im Umgang seines Faches Vertrauen zukam, eine bodenständige Natur, festen Schrittes und aufrechter Art.“ (GW II, 29)

Der logisch-wissenschaftliche Forscher dieses Abschnitts kann der Allgemeinheit unterstehen, er kann mit Menschen sprechen, denn er ist in der Gemeinschaft integriert, das heißt er lebt und denkt nach gesellschaftlichen Konventionen. Er tut, was Rönne nicht mehr vermag: über Tatsachen sprechen. Die Nachricht, dass Johannsens Kind erkrankt ist, entspricht dem Bild des Kleinbürgers, der der konventionellen Sprache der Gemeinschaft angepasst ist, die aber nur zu den Klischeewörtern führt.

In *Die Eroberung* versucht Rönne, durch eine Bitte um Hilfe seine Krisenerfahrung zu überwinden. Seine Bitte ist an die fremde Stadt gerichtet, er möchte nämlich an der Gemeinschaft der Stadt teilnehmen. Aus diesem Grund betrachtet Rönne die Leute in der Stadt und „imitiert in der Folge Auftreten und Denkweise der Personen seiner Umgebung, da er sich davon jene Sicherheit und Stabilität verspricht, um die er die Umwelt beneidet.“<sup>204</sup>

---

<sup>204</sup> Preiß, a. a. O., S. 106.

Rönnes Versuch, zu den Leuten einen Kontakt herzustellen, ist auch von der Suche nach einem rationalen Erklärungsmodell unterstützt.<sup>205</sup> Für Rönne sind nämlich Verbindungen und Relationen unter den Dingen sehr wichtig, denn auf diese Weise funktioniert die Vernunft: „Man muß nur an alles, was man sieht, etwas anzuknüpfen vermögen, [...] das ist die Wirkungsweise der Vernunft, dessen entsinne ich mich“ (GW II, 28). Rönne bemüht sich, wenn er spricht, Relationen herzustellen, beispielsweise bevor er den Friseurladen betritt:

„Ein Herr bekam den Hinterkopf gepudert. Warum, fragte sich Rönne, ich bekomme ihn nicht gepudert. Er überlegte. Er war blond. Es geht daraus hervor, daß das Prinzip des Weißen mit dem Prinzip des Blondes für diesen Zweck identisch ist. Es dürfte sich um den Lichtreflex handeln, um den Brechungskoeffizient sozusagen. Jawohl, Brechungskoeffizient, sehr gut, und er verweilte einen Augenblick.“ (GW II, 28)

Als Rönne das Bild an der Wand mit einer Kuh auf einer Weide betrachtet und beschreibt, scheint es, dass er ein Gefühl der Geborgenheit erreicht und dass er in den Zahlen Stabilisierung findet:

„Nun hing sogar ein Bild an der Wand: eine Kuh auf einer Weide. Eine Kuh auf einer Weide, dachte er; eine runde braune Kuh, Himmel und ein Feld. [...]

Da steht sie nun mit vier Beinen, mit eins, zwei, drei, vier Beinen, das läßt sich gar nicht leugnen; sie steht mit vier Beinen auf einer Wiese aus Gras und sieht drei Schafe an, eins, zwei, drei Schafe, - O die Zahl, wie liebe ich die Zahl, sie sind so hart, sie sind rundherum gleich unantastbar, sie starren von Unangreifbarkeit, ganz unzweideutig sind sie, es wäre lächerlich, irgend etwas an ihnen aussetzen zu wollen“ (GW II, 26-27).

Rönne möchte einen innerlichen Sicherheitszustand erreichen und betrachtet nun die Welt, bzw. Dinge und Leute, die ihm ein

---

<sup>205</sup> Ebd.

Sicherheitsgefühl liefern. Besser als eine Landschaft kann nur ein Landschaftsbild, das an dem Nagel fest an der Wand hängt, ihm Stabilisierung und Bodenständigkeit geben.

Es folgt die Andeutung auf einen anderen Aspekt der Gemeinschaft, das heißt das nächtliche und zugellose Leben der Dirnen im Bordell. Am Ende der Erzählung leuchtet es dem Leser ein, dass die erzählte Zeit eine Nacht umfasst und der Nacht folgt der Tag wieder. Es ist also ein ununterbrochener Zyklus, in dem Rönne eine schwankende Stelle besetzt. Rönne versucht nämlich, sich aufzurichten und an dem Stadtleben teilzunehmen, aber dann versinkt er wieder in die Einsamkeit: „Er, der Einsame; blauer Himmel, schweigendes Licht. Über ihm die weiße Wolke: die sanftgekappten Rande, das schweifende Vergehen.“ (GW II, 30).

Man denke an die erste Seite der Novelle, in der Rönne seinen Wunsch danach äußerte, die Stadt zu besetzen. Sein Wunsch bleibt aber unerfüllt und er hat kaum eine Nacht lang an dem Gemeinschaftsleben teilgehabt, das sich als ein Gebilde des Gehirns entpuppt: „Der Jäger und der Krüppel, der Vergeßliche und der Tänzer – alle glaubten, versteckt oder frei, an die großen Gehirne, um die die Götter schwebten.“ (GW II, 30). Rönnes Einsamkeit widersetzt sich dem Jäger, dem Krüppel, dem Vergeßlichen und dem Tänzer, die gemeinsam sind, weil sie blind an das Gehirn glauben, das heißt sie glauben an Begriffen und an Konventionen, die Klischeewörter schaffen und die sich für absolute Wahrheit ausgeben. Nach Nietzsche ist aber die Wahrheit nur ein menschlicher Prozess, der die Begriffe schafft. Das Problem entsteht, wenn der Mensch „dimentica la valenza strumentale del meccanismo, esso si rende autonomo, i concetti perdono il loro carattere fondamentale di utili illusioni e si cristallizzano nelle verità assolute, nella convenzione, nel luogo comune. L'intelletto cessa di essere l'attività creativa e quindi artistica dell'uomo, assolutizza le sue astrazioni e si fa tiranno.“<sup>206</sup> In *Über Wahrheit und Lüge* liest man:

„Was ist also Wahrheit? Ein bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Antropomorphismen kurz eine Summe von menschlichen Relationen, die, poetisch und rhetorisch gesteigert, übertragen,

---

<sup>206</sup> Stefania Sbarra, a. a. O., S. 7.

geschmückt wurden, und die nach langem Gebrauche einem Volke fest, canonisch und verbindlich dünken: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind.“<sup>207</sup>

Rönnes Wunsch nach Integration, kommt aus dem Bedürfnis, an etwas Sicherem und Allgemeinverbindlichem festzuhalten. Aus diesem Grund hat sich nach Nietzsche der Mensch einen Apparat von Metaphern und Begriffen gebaut:

„Eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden [...] eine neue Welt von Gesetzten, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen [...] als das Festere, Allgemeinere, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische.“<sup>208</sup>

Rönne ist aber unfähig, sich dem Heer von Metaphern anzupassen, denn er erkennt, dass sie nunmehr verbraucht sind. Deshalb gibt er die Stadt auf, um in Visionen des Elementaren einzutauchen: „Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin.“ (GW II, 30).

Trotz Rönnes Bemühungen, rational zu sprechen, nehmen hier schließlich die freien Assoziationen und der Wunsch nach Regression die Überhand, wie auch am Ende der Novelle *Gehirne* geschah. In *Die Eroberung* liest man:

„Dann stieß der Morgen hervor, rot und siegreich. Rönne schritt durch die Wellen der Frühe, durch das Meer, das über die Wolken brach. [...] Er wehte sich über die Stirn: Am Abend, als ich ausging, schien ich mir noch des Schmerzes wert. Nun mag ich unter Farren liegen, die Stämme anschielen und überall die Fläche sehen.

Die Türen sanken nieder, die Glashäuser bebten, auf einer Kuppel aus Kristall zerbarst ein Strom des unverlierbaren Lichts: - so trat er ein -.

Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin.

---

<sup>207</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge*. a. a. O., S. 880.

<sup>208</sup> Ebd. S. 881.

Er wühlte sich in das Moos: am Schaft, wasserernährt, meine Stirn, handbreit, und dann beginnt es.“ (GW II, 30)

Noch ein bedeutender Punkt dieser zweiten Novelle ist die Frauenfigur, mit der Rönne erstmals einen Kontakt hat. Es gibt viele Frauen in dieser Novelle, aber sie sind nur durch einige Eigenheiten erkennbar, zum Beispiel durch blonde Haare, Brüste, durch den Tanz und schließlich durch die Schwangerschaft. Laut Augustinus P. Dierick ist die Schwangere die Personifizierung der Lebenskraft und Gottfried Benn betont es nachdrücklich durch die Assoziation Schwangere-Regression<sup>209</sup>:

„Er aber spürte die Hände alle auf den Hüften, [...] und plötzlich stand vor ihm die Schwangere: breites, schweres Fleisch, tiefend von Säften aus Brust und Leib; ein magerer, verarmter Schädel über feuchtem Blattwerk, über einer Landschaft aus Blut, über Schwellungen aus tierischen Geweben, hervorgerufen durch eine unzweifelhafte Berührung.“ (GW II, 30)

Der Erotismus dieser Szene ist die Anfangsphase des regressiven Prozesses, der Rönne zu dem vegetativen Niveau bringt<sup>210</sup>: „Er wühlte sich in das Moos: [...] und dann beginnt es.“ (GW II, 30)

### **5.5.3 Die Reise**

Im Juni 1916 erschien die dritte Novelle *die Reise* in den *Weißten Blättern*. Schon seit dem ersten Abschnitt dieser Novelle scheint der Arzt Rönne, resoluter und entschlossener zu sein: Er hat einen Wunsch und er will ihn verwirklichen. Er möchte nämlich nach Antwerpen fahren, um sich innerlich zu bereichern. Es gibt aber nur ein Problem, denn er muss seine beruflichen Pflichten erfüllen, und wenn er nach Antwerpen führe, könnte er nicht zu Mittag in der Klinik sein:

---

<sup>209</sup> Augustinus P. Dierick, *Nihilism and Tierische Transzendenz in Gottfried Benns Gehirne*. In: *Orbis Litterarum*. 36. 1981. S. 211-221. Hier S. 217.

<sup>210</sup> Ebd.

„Rönne wollte nach Antwerpen fahren, aber wie ohne Zerrüttung? Er konnte nicht zu Mittag kommen. Er mußte angeben, er könne heute nicht zu Mittag kommen, er fahre nach Antwerpen.“ (GW II, 33)

Rönne denkt über seine Entscheidung und über die Gedanken der Leute nach und dann entscheidet er, essen zu gehen. Im Offizierskasino trifft Rönne Herrn Friedhoff, Herrn Körner, Herrn Kritzler, Herrn Mau und Herrn Offenberg, die sich über eine nicht genau auszumachende tropische Frucht unterhalten. Dieser Unterhaltung scheint Nietzsches Theorie über die Metapher und die Wortentstehung zu Grunde zu liegen. In *Über Wahrheit und Lüge* erklärt Nietzsche, dass das Wort „die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten [ist].“<sup>211</sup> Dieser Prozess kommt aus dem Übergang durch zwei Metaphern: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher.“<sup>212</sup> Aus der Abfolge der Metaphern kommt dann der Begriff, der aber der Realität nicht mehr entspricht, denn er ist von der Erfahrung der Dinge zu weit entfernt. Während der in der Novelle verzeichneten Unterhaltung versuchen die Männer, zu verstehen, was diese unbekannte Frucht ist. Ihr Versuch fußt zunächst auf ihren persönlichen Erfahrungen mit tropischen Früchten, die aber der ursprünglichen Erfahrung Rönnes nicht gleich sind. Auf diese Weise versuchen sie, die Ähnlichkeiten unter den Erfahrungen zu finden, um einen generellen Begriff zu schaffen, aber sie entfernen sich von der Wahrheit und Einmaligkeit des einzigen Falls. Das ist Nietzsches Definition des Begriffs:

„Jedes Wort wird sofort dadurch Begriff, dass es eben nicht für das einmalige ganz und gar individualisirte Urerlebniss, dem es sein Entstehen verdankt, etwa als Erinnerung dienen soll, sondern zugleich für zahllose, mehr oder weniger ähnliche, d. h. streng genommen niemals gleiche, also

---

<sup>211</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge*, a. a. O. S. 878.

<sup>212</sup> Ebd. S. 879.

auf lauter ungleiche Fälle passen muss. Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen.“<sup>213</sup>

Still hört der Arzt der Unterhaltung zu, während er sein Fleisch isst, aber er möchte eine Frage über die tropische Frucht stellen. Der Wunsch danach, eine Frage zu stellen, ist der Versuch, sich in die Gemeinschaft zu integrieren. Es ist für Rönne immer sehr schwierig, ein Gespräch zu führen und diese Schwierigkeit wird am deutlichsten in der dritten Novelle *Die Reise* gezeigt, wo „es eines großen Aufwandes an psychophysischer Energie [bedarf], um sich auch nur mit einer simplen Frage in eine Unterhaltung einschalten zu können.“<sup>214</sup> Aus Rönnes Worten leuchten seine Schwierigkeit und Unsicherheit hervor:

„Jetzt oder nie, Aufstieg oder Vernichtung, fühlte Rönne, und: wirklich nie einen ernstlichen Schaden bemerkt? tastete er sich beherrschten Lautes in das Gewoge, Erstaunen malend und den Zweifel des Fachmanns: Vor dem Nichts stand er; ob Antwort käme?“ (GW II, 35).

Auch seine Absicht mitzuteilen, nach Antwerpen zu fahren, ist ein großes Problem für Rönne, der sich viele Fragen darüber stellt, was der Zuhörer denken könnte: Denn die Selbstverständlichkeit der Mitteilung an sich ist ihm abhanden gekommen.

Im Offizierskasino sieht dann Rönne zwei Prostituierten, die den Gang aufwaschen und er erkennt sie sofort wieder:

„Ich kenne euch Tiere, über 300 Nackte jeden Morgen! Aber wie stark ihr die Liebe spielt! Eine kannte ich, die war an einem Tag von Männern einem Viertelhundert der Rausch gewesen, die Schauer und der Sommer, um den sie blühten“ (GW II, 36).

Die zwei Prostituierten bieten sich Rönne an, aber er lehnt sie ab, weil sie ihm gleichgültig sind: Als Arzt ist er an Frauenkörper gewöhnt.

---

<sup>213</sup> Ebd. S. 879ff.

<sup>214</sup> Wilhelm Krull, *Die Welt-hinter den Augen des Künstlers? Eine Skizze zu Gottfried Benns »Gehirne«*. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, München, 1985. Heft 44. S. 63-74. Hier S. 66.

Nach Dierick sind die Frauen nicht Rönnes Ziel, denn sie führen zum Chaos, aber sein Ziel ist die Ich-Verlorenheit in den Dingen<sup>215</sup>: „Ich will Formen suchen und mich hinterlassen“ (GW II, 36).

Rönne geht aus dem Haus und geht langsam durch den Stadtrand, den er aufmerksam betrachtet: „Er blätterte das Entgegenkommende behutsam auseinander mit seinen tastenden, an der Spitze leicht ermüdbaren Augen“ (GW II, 36). Während seines Spazierganges durch die Straßen macht Rönne ungewöhnliche Bemerkungen, oder besser gesagt, unorganisierte Bemerkungen über die Stadt („Helle Avenuen, Licht voll Entrückung, Daphneen im Erblühn. Es war eine Vorstadt; Armes aus Kellern, Krüppel und Gräber, so viel Ungelacht.“ GW II, 36), über die Leute („Jeder Mensch, dem ich begegne, ist noch ein Sturm zu seinem Glück. Nirgends meine schwere, drängende Zerrüttung.“ GW II, 36), über die Notwendigkeit, ein geordnetes System der wahrgenommenen Dinge zu schaffen („Aufzunehmen gilt es, rief er sich zu, einzuordnen oder prüfend zu übergehn. Aus dem Einstrom der Dinge, dem Rauschen der Klänge, dem Fluten des Lichts die stille Ebene herzustellen, die er bedeutete.“ GW II, 36) und über die Dinge („Scheu sah er sich um; höhnisch standen Haus und Baum; unterwürfig eilte er vorbei. Haus, sagte er zum nächsten Gebäude; Haus zum übernächsten; Baum zu allen Linden seines Wegs.“ GW II, 37).

An dieser Stelle in der Lektüre kann man denken, dass Rönne sehr weit entfernt gegangen ist, tatsächlich ist er noch in der Nähe von dem Krankenhaus, wo er Dienst hat. Außerdem fühlt er sich schon schlecht und beginnt, an seinem Wunsch nach Antwerpen zu zweifeln: „O, er war wohl schon zu weit gegangen!“ (GW II, 37). Das ist das erste Zeichen von Rönnes Schwachheit, Unsicherheit und Unfähigkeit, sein Ziel zu erreichen. Mit einem Unbekannten schwatzt er über das Wetter. Rönne ist aber noch nicht imstande, sich an das Leben des Durchschnittsmenschen anzupassen:

„Als er fort war, taumelte Rönne. Sie alle lebten mit Schwerpunkten auf Meridianen zwischen Refraktor und Barometer, er nur sandte Blicke

---

<sup>215</sup> Augustinus P. Dierick, a. a. O., S. 216.

über die Dinge, gelähmt von Sehnsüchten nach einem Azimuth, nach einer klaren logischen Säuberung schrie er, nach einem Wort, das ihn erfaßte“ (GW II, 38).

Rönne taumelt, denn er integriert sich nicht in die Gemeinschaft und flieht vor allen Gemeinplätzen. Er will sich von dem konventionellen sprachlichen System befreien, aber die Folge davon ist Einsamkeit: „er nur sandte Blicke über die Dinge“.

Er geht dann ins Kino. Von der Filmhandlung bleiben nur Eindrücke und Augenblicke, denn der Inhalt des Films ist nicht wichtig: Jetzt spielen die zeitliche und räumliche Dimension keine Rolle mehr, „alle Bilder stehen gleichranging nebeneinander“<sup>216</sup>. In diesem Abschnitt wird das „neue Medium“ thematisiert und Rönne ist sehr interessiert an dieser Modernitätsneuerung. Das Kino ist das neue Medium des 20. Jahrhunderts und ein häufiges Thema in der expressionistischen Lyrik, man denke zum Beispiel an das berühmte Gedicht von Jakob van Hoddis *Kinematograph*. Der Kritiker Jin Jeon schlägt eine interessante Interpretation der Rolle des Kinos vor: Dieses neue Medium sei die moderne Variante der dionysischen Ästhetik des Tanzes und der Musik. In Jeons Artikel heißt es:

„In *Die Geburt der Tragödie* von 1870/71 rückt Nietzsche die antiken Götterfiguren ins Zentrum seiner ästhetischen Kunsttheorie: Apollon ‚als der Gott bildnerischer Kräfte‘, des ‚schönen Schein[s], jener Illusion also, deren Charakteristik die maßvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildergottes‘<sup>217</sup> ist, steht in Opposition zu Dionysos, der als Gott des Chaos und Rausches als vermeintlicher Widerpart agiert. Daraus ergeben sich bipolare ästhetische Positionen [...] für die apollinische Ästhetik eine Ästhetik des Bildes [...], dagegen für die dionysische Ästhetik eine Ästhetik des Tanzes und der Musik [...]. Innerhalb der ästhetischen Positionen konfrontieren sich damit auch zwei differente Kunstmedien, das des visuellen unbewegten und

---

<sup>216</sup> Martin Preiß, a. a. O., S. 111.

<sup>217</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. S. 27ff.

audiovisuellen bewegten Bildes. Im Zuge eines technischen „updates“ medialer Apparaturen lässt sich die Stelle der dionysischen Dramenperformance durch das „neue Medium“ Kino ersetzen: Rönne folgt dem ekstatisch-chaotischen Diktat des Dionysos, er taucht ganz in die Bilderflut des Kinematografen ein.“<sup>218</sup>

Jeon ist der Meinung, dass „Rönne über das Medium des Kinematografen den Weg ins Unbewusste“ suche und dass er „ganz in ihm verbleiben“<sup>219</sup> wolle: „Einrauschte er in die Dämmerung eines Kinos“, „er war eingetreten in den Film“ (GW II, 39).

Im Text liest man: „Ein Herr kam auf hin zu, mit Frau und Kind, Bekanntschaft zuwerfend, breiten Mund und frohes Lachen. Rönne aber erkannte ihn nicht mehr.“ (GW II, 39). Er erkennt ihn nicht mehr wieder, denn er gehört zu der bürgerlichen Welt nicht mehr. Dank der Kinovorstellung findet Rönne den Weg, der zum dionysischen Rausch führt.

Die Regressionsthematik erreicht den Gipfel gegen das Ende der kurzen Novelle durch die Vermittlung der Meeresbilder. Die Bezüge auf das Meer sind nämlich häufiger am Ende der Novelle, als das südliche Meer evoziert wird, und Rönne verliert seine feste und gewöhnliche Form:

„Rönne, ein Gebilde, ein heller Zusammentritt, zerfallend, von blauen Buchten benagt, über den Lidern kichernd das Licht. Er trat auf die Avenue. Er endete in einem Park. Dunkel drohte es auf, bewölkt und schauernd, wieder aus dem Gefühl des Schlafs, in den man sank, ohne einen Wirbel über sich zu lassen, negativ verendet, nur als Schnittpunkt bejaht; aber noch ging er durch den Frühling, und er schuf sich an den hellen Anemonen des Rasens entlang und lehnte an eine Herme, verstorben weiß, ewig marmorn, hierher zerfallen aus den Brüchen, vor denen nie verging das südliche Meer.“ (GW II, 40).

---

<sup>218</sup> Jin Jeon, a. a. O., 75.

<sup>219</sup> Ebd., S. 74-75.

Oskar Sahlberg macht darauf aufmerksam, dass „der allgemeine Ablauf in allen Stücken der gleiche [ist]: von der Realität in den Traum vom Süden.“<sup>220</sup> Das kurze Prosastück *Die Reise* ist nämlich in zwei Teilen teilbar: zunächst einmal Rönnes Wunsch nach Antwerpen zu fahren, das Problem, den Kollegen seine Absicht mitzuteilen und die schwierige Unterhaltung mit den Männern im Offizierskasino; im zweiten Teil der Novelle geht es um „einen Spaziergang, der in Träumerei übergeht“<sup>221</sup> („schweifende Gewässer [...] mich stäubt Zermalmung an [...] Es verdichtet sich die Entrückung [...] welches Vergehn!“ GW II 38 „In sich rauschte der Strom [...] sinnlos und das Ende um allen Saum [...] das südliche Meer“ GW II 39-40).

Auch die schon analysierten Novellen *Gehirne* und *Die Eroberung* weisen einen ähnlichen Ablauf auf. *Gehirne* beginnt mit einem referentiellen Teil, das heißt mit den Hinweisen auf Rönnes Arbeit und seine Müdigkeit, aber die Novelle endet mit dem Traum vom Süden:

„Aber nun geben Sie mir bitte den Weg frei, ich schwinge wieder – ich war so müde – auf Flügeln geht dieser Gang – mit meinem blauen Anemonenschwert – in Mittagsturz des Lichts – in Trümmern des Südens – in zerfallendem Gewölk – Zerstäubungen der Stirne – Entschweifungen der Schläfe.“ (GW II, 23).

Auch im zweiten Prosastück *Die Eroberung* kann man zwei Phasen erkennen: die Phase der Realität, in der Rönne spazieren geht, den Wunsch nach Teilnahme an der Gemeinschaft äußert und in der viele Einzelheiten der Stadt beschrieben werden; dann die Phase des Traums („das schweifende Vergehen. [...] Die Türen sanken nieder, die Glashäuser bebten, auf einer Kuppel aus Kristall zerbarst ein Strom des unverlierbaren Lichts: - so trat er ein -. Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin.“ GW II, 31).

---

<sup>220</sup> Sahlberg, a. a. O., S. 56.

<sup>221</sup> Ebd.

#### 5.5.4 *Die Insel*

Das vierte kurze Prosastück *Die Insel* erschien mit den anderen Novellen des Rönne-Zyklus im Oktober 1916 in der Schriftreihe *Der jüngste Tag*.

In jeder Novelle des Rönne-Zyklus geht es um eine besondere Krisenerfahrung der Hauptfigur. Diese Krise ist in den vorangehenden Novellen klar auszumachen. Das ist nicht der Fall für das vierte Prosastück *Die Insel*, in dem die Krisensituation am Anfang des Textes verschleiert ist. Nach Martin Preiß gibt es aber einen Satz am Anfang der Novelle, der die Krisensituation andeutet:<sup>222</sup> „Daß dies das Leben sei, war eine Annahme, zu der Rönne, einen Arzt, das von leitender Stelle aus Geregelter seiner Tage, das staatliche Genehmigte, ja Vorgeschriebene seiner Bestimmung wohl berechnete.“ (GW II, 53). Dieser Satz ist besonders wichtig, denn er erklärt Rönnes scheinbare Stabilität und Sicherheit, bzw. er erklärt, woher diese Stabilität kommt. In der Novelle scheint Rönne manchmal stark, oder besser zu sagen, den gewöhnlichen Leuten gleich zu sein: er lehnt die von der Frau und vom Meer evozierten rauschhaften Visionen ab und ist noch an den logischen Gedanken gebunden. Tatsächlich ist er resoluter nur unter der Bedingung, dass sein Leben von einer Institution verwaltet wird und seinem Dasein einen Zweck verleiht: Die Institution liefert ihm eine eindeutige Lebensdeutung.

Wie der Titel suggeriert, spielt die vierte Novelle auf einer Insel, die am Anfang des Textes beschrieben wird:

„Tat es etwas, daß die Insel klein war, übersehbar von einem Hügel, ein Streifen Stein zwischen Möwen und Meer – es gab das Gefängnis da mit den Sträflingen, daran Arzt zu sein er ausersehnt, und dann gab es Strand, eine große Strauchwiese voll Gezwitscher, ein Vogelhort, und weiter unten ein elendes Dorf mit Fischern, das allerdingst galt es noch näher zu beleuchten.“ (GW II, 53).

Es ist Sommer und die Landschaft scheint wunderschön zu sein:

---

<sup>222</sup> Martin Preiß, a. a. O., S. 105.

„Davor lag weißer Strand; darauf blühte Hafer und Distel; denn der Sommer war über das Meer gekommen wie ein Gewitter: der Himmel donnerte von Bläue, und es goß Wärme und Licht.“ (GW II, 53).

Rönne macht einen Spaziergang und denkt daran, was er machen muss, er fühlt sich wohl und ist entschieden. Am Anfang scheint er sich mit seinem Beruf zu identifizieren, es taucht keine innere Spaltung auf:

„Eins fühlte er sich mit dem Geiste, der ihn hier herberufen und gestellt, der sich ohne Zaudern zur Sicherstellung der vorwärtszielenden bürgerlichen Verrichtung entschloß; der dem Schutze galt, den die Öffentlichkeit dem strebenden Bemühen schuldete“ (GW II, 53).

Nachdem Rönne einige Bemerkungen über die Männer gemacht hat, die vor einer Kneipe trinken und reden, setzt er sich, denn er hat Freizeit, und reflektiert über die Insel und das südliche Meer. Rönne sitzt am Strand: „Hell saß er am Strand. Er fühlte sich leicht und durchsichtig und schien sich nicht mehr unsauberer zu sein als ein bewegter Stein, als ein abgerundeter Block, gehalten von einer leichten Organisation.“ (GW II, 55). Hier wird sowohl die Regressionsthematik durch den Strand und das Elementare durch die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit, als auch die Kraft durch den Vergleich mit dem Stein evoziert. Nach und nach kommt der erschöpfte und einsame Arzt Rönne wieder: „Jetzt aber, schien es ihm, wanderte er dahin zurück, wo es unabsehbare Wässer gab im Süden und im Norden brackige Flut, und Wellen eine Lippe unerwartet salzten.“ (GW II, 55).

Der Arzt Rönne ist auf die Insel gefahren, um eine „neue Syntax“ zu schaffen:

„Rönne lebte einsam seiner Entwicklung hingegeben und arbeitete viel. Seine Studien galten der Schaffung der neuen Syntax. Die Weltanschauung, die die Arbeit des vergangenen Jahrhunderts erschaffen hatte, sie galt es zu vollenden. Den Du-Charakter des Grammatischen

auszuschalten, schien ihm ehrlicherweise notwendig, denn die Anrede war mythisch geworden.

Er fühlte sich seiner Entwicklung verpflichtet und die ging auf Jahrtausende zurück.“ (GW II, 56).

Zunächst einmal bemerkt man, dass Rönne ein Ziel hat, bzw. die „Schaffung der neuen Syntax“. Es ist typisch für ein logisches Verhalten, Ziele zu haben und zu versuchen, sie zu erreichen. Rönne denkt hier also nach der Logik des Durchschnittsmenschen.

Außerdem geht es um die „Vollendung“ der Weltanschauung, die das vorherige Jahrhundert begann. Es bedeutet, dass Rönne der Entwicklungsgeschichte zustimmt und zu den wissenschaftlichen Vorgehensweisen des 19. Jahrhunderts steht, die er aber nur zur Schaffung der neuen Syntax anwenden will. Die neue Syntax sieht, unter anderem, das Streichen des Subjekts Du vor. In diesem Fall muss das Wort „mythisch“ im Sinne von „nicht mehr aktuell“ interpretiert werden,<sup>223</sup> denn es gibt keinen Platz mehr für den Du-Charakter, sondern nur für den wackelnden und instabilen Ich. Rönnes Zweck erinnert an Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge* (1870/71) und *Morgenröthe* (1881). In *Über Wahrheit und Lüge* behauptet Nietzsche, dass das Wort die Folge eines Nervenreizes ist, der über eine Metaphernfolge bis zum Begriff gesteigert wird. Der Begriff ist aber zu weit von der ursprünglichen Erfahrung der Wirklichkeit, deshalb ist er fiktiv. Dieser Gedanke „sulla struttura del linguaggio e del suo rapporto con la conoscenza aprono la strada alla sperimentazione linguistica del Novecento da un lato e dall'altro fanno intravedere [...] gli abissi che si celano sotto la superficie dell'io, anch'esso ridotto a una metafora costruita da un intelletto selettivo.“<sup>224</sup> Unter dem Titel *Das sogenannte Ich* liest man in *Morgenröthe*:

„Die Sprache und die Vorurtheile, auf denen die Sprache aufgebaut ist, sind uns vielfach in der Ergründung innerer Vorgänge und Triebe hinderlich: zum Beispiel dadurch, dass eigentlich Worte allein für

---

<sup>223</sup> Anna Maria Carpi, *Stasi e Ritmo nel »Complesso di Rönne«*. Nota alla prosa giovanile di Gottfried Benn. In: *Studi Germanici*. 9. 1971. S. 96-118. Hier S. 105.

<sup>224</sup> Stefania Sbarra, a. a. O., S. 9.

superlativische Grade dieser Vorgänge und Triebe da sind; [...] ja, ehedem schloss man unwillkürlich, wo das Reich der Worte aufhöre, höre auch das Reich des Daseins auf. Zorn, Hass, Liebe, Mitleid, Begehren, Erkennen, Freude, Schmerz, - das sind Alles Namen für extreme Zustände: die milderen mittleren und gar die immerwährend spielenden niederen Grade entgehen uns, und doch weben sie gerade das Gespinnst unseres Charakters und Schicksals.<sup>225</sup>

Nach Nietzsche ist also die Sprache eine Schranke für den Menschen, denn es gibt eine weitere unerforschte Welt jenseits der Worte, in der das Ich im Zentrum des Erkenntnisprozess liegt. Rönnes Zweck ist also deutlicher: er will eine neue Syntax schaffen, das heißt eine neue Welt von Auslegungen für das Ich.

Rönne macht sich über die Erkenntnis Gedanken, die er als den „dritten Trieb“ beschreibt:

„Aber hier im Norden drängte es zur Entscheidung: zwischen Hunger und Liebe war der dritte Trieb getreten. Aus dem schlechten Atem der Asketen, aus ermatteten Geschlechtlichkeiten, unter den verdickten Lüften der Nebelländer wuchs sie hervor, die Erkenntnis, Hekatomben röchelnd nach der Einheit des Denkens, und die Stunde der Erfüllung schien gekommen.“ (GW II, 56).

Diese Stelle über den dritten Trieb erinnert stark an Nietzsches Werk *Über Wahrheit und Lüge*. Nach Nietzsche ist der Intellekt ein Instrument des Menschen, den er benutzt, „als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums“. Der Intellekt ist nämlich die einzige Kraft der schwächeren Individuen, die sich durch die Verstellungskraft eine menschengerechte Welt schaffen:

„Sondern menschlich ist er, und nur sein Besitzer und Erzeuger nimmt ihn so pathetisch, als ob die Angeln der Welt sich in ihm drehten.

---

<sup>225</sup> Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 3, Berlin, dtv/de Gruyter, 1980. S. 9-331. Hier S. 107.

[...] Der Intellekt, als ein Mittel zur Erhaltung des Individuums, entfaltet seine Hauptkräfte in der Verstellung; denn diese ist das Mittel, durch das die schwächeren, weniger robusten Individuen sich erhalten, als welchen einen Kampf um die Existenz mit Hörnern oder scharfem Raubthier-Gebiss zu führen versagt ist. Im Menschen kommt diese Verstellungskunst auf ihren Gipfel.<sup>226</sup>

Die Erkenntnis wird seit jeher gelehrt, eine eigentliche Erkundung des „sogenannten Ich“ ist aber unterblieben: „Dies wird seit Jahrhundert gelehrt und hingenommen. Wo aber blieb die Auseinandersetzung innerhalb seiner selbst, wo fand die statt? Ihr Ausdruck, das Sprachliche, wo vollzog sich das?“ (GW II, 56).

Nach Anna Maria Carpi steigert sich Rönnes Interesse für die Sprache und die syntaktischen Regeln, wenn das Verhältnis zwischen Menschen und Wirklichkeit schwieriger wird: „Quanto più profonda la frattura tra uomo e realtà circostante, tanto più forte si fa l'interesse per il fenomeno linguistico, ossia per questo strano rivestimento affatto umano toccato alla realtà, rivestimento che è al tempo stesso espressione della dialettica interiore dell'io.“<sup>227</sup>

Außerdem studiert Rönne die logischen Verknüpfungen und die Konkurrenz zwischen den Assoziationen, denn er will den Grund der Ereignisse entdecken und wo „das letzte Ich“ liegt:

„Wann gab es Umströmte? Ich muß alles denken, ich muß alles zusammenfassen, nichts entgeht der logischen Verknüpfung. Anfang und Ende, aber ich geschehe. Ich lebe auf dieser Insel und denke Zimtwälder. In mir durchwächst sich Wirkliches und Traum. Was blüht der Mohn, wenn er sich entrötet; der Knabe spricht, aber der psychische Komplex ist vorhanden, auch ohne ihn. –

Die Konkurrenz zwischen den Associationen, das ist das letzte Ich – dachte er und schritt zurück zur Anstalt, die auf einem Hügel am Meere lag.“ (GW II, 58).

---

<sup>226</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge*, a. a. O., S. 875ff.

<sup>227</sup> Anna Maria Carpi, a. a. O., S. 105.

Die Erwartung der neuen Syntax wächst, als man liest, dass der dritte Trieb überwunden wurde: „Wir sind am Ende, fühlte er; wir überwandem unser letztes Organ.“ (GW II, 58). Das letzte Organ, d. h. das Gehirn, symbolisiert den Intellekt und die Erkenntnis.

An der Insel landet dann ein Schiff, „das alle Wochen an die Insel kam“ und unter den Gästen ist eine Frau, die Rönne kennenlernen möchte. Diese Frau ist für Rönne Verwirrung und Lockung („welch erschütternde Verwirrung! [...] Aber schon wieder war die Lockung da, die Frau, das Strömende“ GW II, 59). Für Rönne ist die Frau zunächst einmal ein Phänomen und ein Objekt für sein Studium; das ist nämlich ihre Rolle in der Novelle *Die Insel*: „Rönne lernte sie kennen, warum sollte er sie nicht kennenlernen; einen Haufen sekundärer Geschlechtsmerkmale, anthropoid gruppiert.“ (GW II, 58). Außerdem ist die Frau auch das Gegenteil von Intellekt und Form,<sup>228</sup> aus diesem Grund muss Rönne sie „beformeln“: „Ihre Augen liegen in der Ferne, unverrückbar grau von Nebel die Pupille – aber ich spüre es wie Flucht, ich muß sie beformeln“ (GW II, 58). Er muss ihr eine Formel geben, sodass sie begriffen werden kann.

Schließlich liest Rönne ein Buch, das von einer neuen Lehre handelt, die ihn beunruhigt. Nach der neuen Lehre hängen die Gefühle nicht mehr vom Reiz ab, sondern sie sind ein dunkler Strom und das Unberechenbare:

„Wußte er denn, was es bedeutete, wenn die Gefühle nicht mehr vom Reiz abhingen, wie er, Rönne, gelernt; wenn er sie den dunklen Strom nannte, der aus dem Leibe brach? Das Unberechenbare?“

Wußte der Verfasser wohl, vor welche Fragen die Konsequenzen seiner neuen Lehre führten, wußte dieser völlig unbekannte Mann wohl die ganze Schwere seiner Behauptung, die er ohne jede Ankündigung, ohne Sichtbarmachung auf dem Titelblatt einfach in einem Buch mit farblosem grauen Deckel in die Welt schickte, wußte er vielleicht, daß er die Frage beantwortete, ob es Neues gäbe?

---

<sup>228</sup> Augustinus P. Dierick, a. a. O., S. 216.

Rönne atmete tief. War dies etwa schon eine neue Wissenschaft, die nach ihm kam?“ (GW II, 60).

Man sieht in dieser Erzählung, als Rönne das Buch über eine neue Lehre liest, dass er „die Orientierung am rationalen Denken nicht aufgibt, sondern seine Prägung durch das wissenschaftliche System akzeptiert“<sup>229</sup>. In *Die Insel* scheint Rönne mehrmals bereit, die bürgerliche Weltsicht aufzugeben, aber im letzten Moment schreckt er „immer wieder vor den Konsequenzen zurück. Kaum hat er sich für die künstlerische Perzeption geöffnet, zieht er sich wieder auf die längst als unzulänglich erkannten wissenschaftlichen Erklärungsmuster zurück“<sup>230</sup>: „Witternd Gefahr, hörend aus der Ferne einen Strom, der herangurgelte, ihn aufzulösen, schlug er um sich die soziologischen Bestände.“ (GW II, 59). Das schwankende Verhalten zwischen der Annahme des rationalen Denkens und dem Wunsch nach Wiederaneignung des Ichs außerhalb von Rationalen ist typisch im Protagonisten der *Gehirne*-Novellen.

Der Leser muss auf die letzte Novelle *Der Geburtstag* warten, damit Rönne die ganze Erlösung und Autonomie erreicht.

Das Prosastück *Die Insel* ist sehr wichtig für einen weiteren Aspekt von Gottfried Benns Poetik: den Südkomplex. Der Südkomplex wird erstmals durch die Frauenfigur in einer mythischen Landschaft am Ende der dritten Novelle angedeutet: „In sein Auge fuhr ein Bild: klares Land, schwingend in Bläue und Glut und zerklüftet von den Rosen, in der Ferne eine Säule, umwuchert am Fuß; darin er und die Frau, tierisch und verloren, still vergießend Säfte und Hauch.“ (GW II, 61). Allerdings lehnt Rönne diese rauschhafte Vision ab, indem er fragt: „aber wo führte das hin?“ (GW II, 61).

Über den Südkomplex schreibt Gottfried Benn in seinem Aufsatz *Schöpferische Konfession* (1920):

„da ich nie Personen sehe, sondern immer nur das Ich, und nie Geschehnisse, sondern immer nur das Dasein (Da-sein) , da ich keine

---

<sup>229</sup> Martin Preiß, a. a. O., S. 112.

<sup>230</sup> Wilhelm Krull, a. a. O., S. 67.

Kunst kenne und keinen Glauben, keine Wissenschaft und keine Mythe, sondern immer nur die Bewußtheit, ewig sinnlos, ewig qualbestürmt, - so ist es im Grunde diese, gegen die ich mich wehre, mit der südlichen Zermalmung, und sie, die ich abzuleiten trachte in ligurische Komplexe bis zur Überhöhung oder bis zum Verlöschen im Außersich des Rausches oder des Vergehens.“<sup>231</sup>

Augustinus P. Dierick hat eine kurze, aber wirkungsvolle Erklärung des Südkomplexes verfasst: „The Südkomplex, therefore, is a complex of associations which allows the subject to regress into a primitive, prelogical existence, free from intellectual doubts and inquiry.“<sup>232</sup>

Der Südkomplex und das Problem des südlichen Worts, über das Gottfried Benn „in einer kaum bekannten Äußerung aus der Zeit kurz nach dem Ersten Weltkriege (1920)“<sup>233</sup> spricht, sind der Durchbruch von den überlieferten Sprachformen. Paul Requadt schreibt, das „Problem des südlichen Worts [sei] identisch [...] mit der Zerspaltung der überkommenen Sprache und der Gewinnung einer jungen lyrischen Form.“<sup>234</sup>

Der Südkomplex hat „als Ziel einen neuen inneren Status und[...] auch eine neue dichterische Form.“<sup>235</sup>

Das Subjekt kann durch das südlichen Wort aktiv und künstlerisch werden, denn es symbolisiert den Durchbruch von dem konventionellen Sprachsystem. Das Sprachsystem, das aus einer Reihe von Metaphern stammt, ist trügerisch, während die neue Sprachform, die aus dem südlichen Wort kommen wird, ihre ursprüngliche Einzigartigkeit enthüllen wird.

Der Südkomplex, den Benn auch „ligurischen Komplex“ nennt, ist in der Novelle *Die Insel* durch die exotische Landschaft und durch das südliche Meer („Ja, das war eine Insel, die in einem Meer vor Indien lag.“

---

<sup>231</sup> Gottfried Benn, *Sämtliche Werke Prosa 1*, herausgegeben von Gerhard Schuster, Band III, Stuttgart, Klett-Cotta 1987. Hier S. 109.

<sup>232</sup> Augustinus P. Dierick, a. a. O., S. 218.

<sup>233</sup> Paul Requadt, *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, Bern, Francke Verlag 1962. S. 282-302. Hier S. 282.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Ebd. S. 288.

GW II, 54) nur angedeutet und er erscheint in der letzten Novelle *Der Geburtstag* wieder.

### 5.5.5 *Der Geburtstag*

*Der Geburtstag* ist der Titel des fünften und letzten Prosastückes des Rönne-Zyklus.

Wie der Titel suggeriert, hat Rönne Geburtstag. Er wird dreißig Jahre alt und nur in der letzten Novelle wird sein Vorname enthüllt: Er heißt Werff Rönne und ist Arzt für venerische Krankheiten. Rönnes Herkunft ist deutlich, es wird sogar zweimal gesagt, dass er aus dem Norden kommt: „Aus der norddeutschen Ebene stammte er“ und noch „Ich habe nördliches Blut, das will ich nie vergessen.“ (GW II, 42). Mit diesen Sätzen will Rönne seine Herkunft nicht verleugnen, denn sie gewinnt für sein Leben abgesehen von der geographischen Bedeutung an Bedeutung, da der Norden, der im Gegensatz zum Süden steht, die Erkenntnis und die menschliche Vernunft symbolisiert: „Benn konzentriert [die Auseinandersetzung von Rationalität und dionysischer Entgrenzung] in dem Gegensatz zwischen Norden und Süden.“<sup>236</sup>

Obwohl Rönne seine Herkunft „nie vergessen“ will, gibt es im Text einige Elemente, die eine Neugeburt der Hauptfigur andeuten. Zunächst einmal ist der Titel vielsagend: *Der Geburtstag* suggeriert den einmaligen und unwiederholbaren Augenblick, als er geboren ist, bzw. er suggeriert die Rückkehr zur Einmaligkeit des Ichs. Darüber hinaus deutet das folgende Zitat die Neugeburt an: „Nun ist es Zeit, sagte er sich, daß ich beginne. In der Ferne rauscht ein Gewitter, aber ich geschehe. In Maiwälder bricht die Wolke auf, aber *meine* Nacht.“ (GW II, 42). Durch diesen Satz versteht man, dass für Rönne eine neue Zeit anbricht und dass er ein neuer Mensch ist, als ob er mit der Vergangenheit nichts mehr zu tun hätte. Durch diesen Satz verwirklicht sich die Fülle des Ichs, außer dem Ich gibt es nichts, das Ich ist nämlich wichtiger und kräftiger als das

---

<sup>236</sup> Paul Requadt, a. a. O., S. 293.

Gewitter, das in der Ferne rauscht. Paul Requadt erklärt das Zitat als „de[n] unbedingte[n] Wille[n] zum Selbst.“<sup>237</sup>

„Vielleicht sei schon die Metapher ein Fluchtversuch, eine Art Vision und ein Mangel an Treue.“ (GW II, 42) In dieser Betrachtung Rönnes steckt Nietzsches Sprachauffassung. Im Werk *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne* hat er den sprachlichen Prozess erklärt und er schreibt, dass das Wort „die Abbildung eines Nervenreizes in Lauten“ ist. Das Wort entsteht aus einer Reihe von Metaphern und durch diesen Prozess verliert es die Entsprechung mit der Wirklichkeit: „Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! Erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“<sup>238</sup>

Jetzt versteht man, warum die Metapher ein „Fluchtversuch“ und „ein Mangel an Treue“ für Rönne ist: sie ist das Mittel, das er benutzt, um sich von der Wirklichkeit und dem Erlebnis zu entfernen. Durch die Metapher kann Rönne Visionen haben, es ist ein Spiel und sollte Spiel bleiben, aber der Mensch hat die Metapher missbraucht, um das Begriffsapparat zu bauen und absolute Wahrheiten festzulegen. Auch Rönne hat es eingesehen, dass der Mensch das Spiel der Metaphern steif gemacht hat, aber tatsächlich ist sie noch Spiel, denn die Wirklichkeit besteht nicht, es ist nur alles möglich:

„Was war geschehen? Welches war der Weg der Menschheit gewesen bis hierher? Sie hatte Ordnung herstellen wollen in etwas, das hätte Spiel bleiben sollen. Aber schließlich war es doch Spiel geblieben, denn nichts war wirklich. War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er.“ (GW II, 47).

Wenn die Menschen vergessen, dass die Wahrheiten nur aus Illusionen und Metaphern kommen, verliert das „Heer von Metaphern,

---

<sup>237</sup> Ebd. S. 289.

<sup>238</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge*, a. a. O., S. 879.

Metonymien, Anthropomorphismen“<sup>239</sup> seine vitalistische und bewegliche Substanz. Laut Stefania Sbarra wird es: „uno schema rigido e repressivo di gerarchie intoccabili al servizio dell’ideologia.“<sup>240</sup> In *Über Wahrheit und Lüge* liest man nämlich: „Eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden [...] eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen [...] als das Festere, Allgemeinere, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische.“<sup>241</sup>

Am nächsten Morgen geht Rönne in sein Krankenhaus, unterwegs sieht er Veilchen und andere Blumen, wie zum Beispiel den Krokus. Über den Krokus liest man in der Novelle:

„Da aus Gärten warf sich ihm der Krokus entgegen, die Kerze der Frühmett des Dichtermunds, und zwar gerade die gelbe Art, die Griechen und Römern der Inbegriff alles Lieblichen gewesen, was Wunder, daß sie ihn in das Reich der Himmlischen versetzten? In Teichen von Krokussäften badete der Gott. Ein Kranz von Blüten wehre dem Rausch.“ (GW II, 42).

Der Krokus ist hier die Blume der Dichter und in der griechischen Welt ist er Symbol der Liebe.

Das Treffen mit dieser mythischen Blume griechischer Herkunft erlaubt Rönne, sich in rauschhaften und dichterischen Visionen zu verlieren:

„Noch hingegeben der Befriedigung, so ausgiebig zu assoziieren, stieß er auf ein Glasschild mit der Aufschrift: Cigarette Maita, beleuchtet von einem Sonnenstrahl. Und nun vollzog sich über Maita – Malta – Strände – leuchtend – Fähre – Hafen – Muschelfressen – Verkommenheiten – der helle klingende Ton einer leisen Zersplitterung, und Rönne schwankte in einem Glück.“ (GW II, 42).

---

<sup>239</sup> Ebd. S. 880.

<sup>240</sup> Stefania Sbarra, a. a. O., S. 8.

<sup>241</sup> Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge*, a. a. O., S. 881.

Seine rauschhaften Überlegungen und die Realität seiner Arbeit wechseln sich ab und verschlingen sich, sodass nichts weggelassen wird: „Die heute ihm entgegentretenden Reize und Empfindungen anzuknüpfen an den bisherigen Bestand, keine auszulassen, jede zu verbinden.“ (GW II, 43). Auf diese Weise arbeitet die menschliche Vernunft, die Reize und Empfindungen in logischen Folgen ankettet, sodass alles einen Sinn bekommt. Auch Rönne muss seinen Beitrag als Arzt zur Wissenschaft leisten, aber mit seinem Schlussgelächter im folgenden Zitat scheint es, dass er seiner wissenschaftlichen Arbeit nicht zustimmt, sondern er steht der Wissenschaft und seiner Arbeit skeptisch gegenüber: „Ich sammle hin und wieder so kleine Beobachtungen; nicht uninteressant, aber natürlich ganz belanglos, kleiner Beitrag zum großen Aufbau des Wissens und Erkennens des Wirklichen, ha! ha!“ (GW II, 43). Allerdings dauert diese Phase nicht lange, weil Rönne sich den südlichen Visionen überlässt und sich eine Frau anschafft. Die Frau heißt Edmée Denso:

„Edmée Denso, das war überirdisch; das war wie der Ruf der neuen sich vorbereitenden Frau, der kommenden, der ersehnten, die der Mann sich zu schaffen im Gange war: blond, und Lust und Skepsis aus ernüchterten Gehirnen.

Also: nun liebte er. Er spürte in sich hinein: Das Gefühl.“ (GW II, 44).

Die Liebe zu dieser Frau ist eine Ausgeburt von Rönnes Phantasie, denn er gibt sich dem Traum und dem Rausch hin und die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum werden überschritten: „Aber schließlich war es doch Spiel geblieben, denn nichts war wirklich. War er wirklich? Nein; nur alles möglich, das war er.“ (GW II, 47). Wie schon erwähnt, suggeriert diese Stelle Nietzsches Philosophie über die Wortbildung und die Metaphern.

Dank einem Satz versteht man, wo Rönne ist: „Was aber ist mit dem Morellenviertel, fragte er sich bald darauf?“ (GW II, 47). Das Morellenviertel liegt nämlich in Brüssel.

Laut Paul Requadt sieht Rönne die Menschen, die ihm in den Gassen entgegenkommen, nach seinen alten Erfahrungen und nicht wie

sie eigentlich sind. Sie „scheinen ihres Menschentums entkleidet, anonym [...] deformiert [...] reduziert auf ihre physischen Funktionen“<sup>242</sup>: Wahrsager, Zigeunerinnen, „Einäugige lungern um Schneckenwagen“, „Unzählige Kinder verrichten ihre Notdurft“ (GW II, 47). „Es wiederholen sich im Grunde Rönnes alte Erfahrungen“<sup>243</sup>.

Rönne ist sofort von dem südlichen Traum und vom Meer angezogen: „Wo war sein Süden hin? Der Efeufelsen? Der Eukalyptos, wo am Meer? Ponente, Küste des Niedergangs, silberblaue die Woge her!“ (GW II, 49). Die südliche Evokation zeigt die Auflösung des rationalen Ich zugunsten der Selbstüberhöhung und Selbstgewinnung. Paul Requadt bemerkt, dass die Vision des Südens auf ihn in drei Schüben eindringt: „Groß glühte heran der Hafenkomplex“, „schon geschah ihm die Olive“, „kam Venedig, rann er über den Tisch“ (GW II, 50). Durch diese Übergänge wird die Subjekt-Objektspaltung aufgehoben. „Das Ich erlischt vor einer südlichen, d.h. aus afrikanischen, italienischen und spanischen Elementen konstituierten und in sich bewegten Totalität.“<sup>244</sup>

Das Wort „Olive“ fasst das Bild des ligurischen Komplexes zusammen, Paul Requadt schreibt nämlich: „In dem Wort *Olive* ist für Benn schon alles enthalten, was er in dem Bilde langsam entwickelt.“<sup>245</sup> Das Bild des ligurischen Komplexes entspricht dem folgenden Zitat: „Himmel, selten bewölkt; Rosen ein Gefälle; durch alle Büsche der blaue Golf, aber die endlosen lichten Wälder, welch ein schattenschwerer Hain!“ (GW II, 50). „Worte wie *Olive* und *Agave* [entlassen] aus sich eine Fülle südlicher Sensationen, seien es Farben, Gerüche, Tast- und Lichtempfindungen.“<sup>246</sup>

Die Evokation des Südens und der Traum des Meers enden mit dem ligurischen Komplex, bzw. mit dem größten Rausch, der zu Rönnes „Verlust von letzten Rechten“ führt: „Eine Hingebung trat in ihn, ein Verlust von letzten Rechten, still bot er die Stirn, laut klaffte ihr Blut.“ (GW II, 51).

---

<sup>242</sup> Paul Requadt, a. a. O., S. 289ff.

<sup>243</sup> Ebd.

<sup>244</sup> Ebd. S. 290.

<sup>245</sup> Ebd. S. 291.

<sup>246</sup> Ebd. S. 295.

In der Novelle *Der Geburtstag* geht es um Rönnes Wunsch, eine Frau zu lieben, der mit dem folgenden Satz ausgedrückt wird: „nun wollte er eine lieben.“ (GW II, 44). Die Frau, die er schafft, kommt aus seiner Vorstellungskraft, aus diesem Grund „unternimmt Rönne schließlich einen schöpferischen Konstruktionsakt, er wird zum autonomen Gestalter.“<sup>247</sup> Der schöpferische Akt ist Voraussetzung für Rönnes Rausch und für die harmonische Einheit von Ich und Welt. Darüber hinaus ist der Rausch nicht ewig, sondern er wird im Text immer von neuem hervorgerufen<sup>248</sup>. Wilhelm Krull bemerkt die Ähnlichkeit zwischen Edmée Desto und dem Pygmalion-Mythos, in dem der König Pygmalion sich in seiner Elfenbeinstatue, die wie eine lebendige Frau aussieht, verliebt.<sup>249</sup>

Rönnes schöpferischer Akt, bzw. seine künstlerische Schöpfung, ist die Lösung der allgemeinen Krise, die Rönne in jeder Novelle erlebt. Kunst ist also die einzige Rettungsmöglichkeit in der Moderne, weil sie dem Menschen erlaubt, den dionysischen Rausch und die ganze Befreiung des Körpers und des Geistes zu erreichen. Mit dem Prosastück *Der Geburtstag* erreicht Rönne schließlich Glück und Entgrenzung in dionysischen Erfahrungen, die vor allem durch Worte der Meer-, Traum- und Südterminologie hervorgerufen werden. „An Stelle der reduzierten Wirklichkeit tritt ein quasi vorbewußter Zustand, eine imaginierte Weltkomplexität, [...] das Individuum löst sich auf in einem totalistischen Prinzip. [...] das Leiden an der Depersonalisation wird transformiert in ein dionysisches Hochgefühl.“<sup>250</sup>

## 5.6 Rönne-Novellen: Schlussbemerkung

Man hat in den Novellen gesehen, dass die Hauptfigur Rönne nicht stabil ist, sondern er verwandelt sich in jeder Novelle, wenn nicht sogar von Absatz zu Absatz. In der ersten Novelle *Gehirne* ist der Arzt Rönne ganz passiv, erzählt wird, dass er erschöpft ist: „Er hatte die letzten

---

<sup>247</sup> Martin Preiß, a. a. O., S. 111.

<sup>248</sup> Ebd. S. 112.

<sup>249</sup> Wilhelm Krull, a. a. O., S. 68.

<sup>250</sup> Thomas Keith, a. a. O., S. 117.

Monate tatenlos verbracht, [...] und das hatte ihn in einer merkwürdigen und ungeklärten Weise erschöpft.“ (GW II, 19), „Er sei keinem Ding mehr gegenüber; er habe keine Macht mehr über den Raum, äußerte er einmal; lag fast ununterbrochen und rührte sich kaum.“ (GW II, 23).

Im zweiten Prosastück *Die Eroberung* bemerkt man, dass Rönne in einem weiteren Zustand lebt, bzw. er ist bis zu dem vegetativen Zustand passiv, wie diese Stelle andeutet: „Ich wollte eine Stadt erobern, nun streicht ein Palmenblatt über mich hin.“ (GW II, 30).

Einen anderen Rönne trifft man im dritten Prosastück *Die Reise*, in dem Rönne eine Reise nach Antwerpen machen will und immer nur logische Verbindungen zwischen den Dingen sucht: „Sie alle lebten mit Schwerpunkten auf Meridianen zwischen Refraktor und Barometer, er nur sandte Blicke über die Dinge, gelähmt von Sehnsüchten nach einem Azimuth, nach einer klaren logischen Säuberung schrie er, nach einem Wort, das ihn erfaßte.“ (GW II, 38).

In der vierten Novelle *Die Insel* trifft der Leser einen neuen Rönne, der sich mit der Schaffung „einer neuen Syntax“ beschäftigt: „Rönne lebte einsam seiner Entwicklung hingegeben und arbeitete viel. Seine Studien galten der Schaffung der neuen Syntax. Die Weltanschauung, die die Arbeit des vergangenen Jahrhunderts erschaffen hatte, sie galt es zu vollenden.“ (GW II, 56).

Schließlich findet der Arzt Rönne die Lösung seiner Krisenerfahrung in der letzten Novelle *Der Geburtstag*, als er dreißig Jahre alt wird. Die Lösung liegt in dem Hafenkompex – oder ligurischem Komplex – bzw. in der totalen Befreiung des Körpers und des Geistes, die durch den dionysischen Rausch und die Kunstschaffung erreicht wird: „Rönne sah sich um: verklärt, doch nichts hatte sich verändert. Aber ihm: bis an die Lippen stand das Glück. Sturz auf Sturz, Donner um Donner; rauschend das Segel, lohend der Mast: Zwischen kleinen Becken dröhnte gestreckt das Dock: Groß glühte heran der *Hafenkompex*.“ (GW II, 49), „Eine Hingebung trat in ihn, ein Verlust von letzten Rechten, still bot er die Stirn, laut klaffte ihr Blut.“ (GW II, 51). Es ist das Blut seiner fiktiven Frau.

Die Krisenerfahrungen, die Rönne in den Novellen erlebt, führen zur Auflösung des kohärenten Ichs. Aus diesem Grund kann man von

Depersonalisierungs-Phänomenen sprechen. In *Epilog und lyrisches Ich* (1927) gibt es den Beweis, dass Gottfried Benn von der Depersonalisation wusste:

„Von psychiatrischen Lehrbüchern aus, in denen ich suchte, kam ich zu modernen psychologischen Arbeiten, zum Teil sehr merkwürdigen, namentlich der französischen Schule; ich vertiefte mich in die Schilderungen des Zustandes, der als Depersonalisation oder als Entfremdung der Wahrnehmungswelt bezeichnet wird.“ (GW II, 271).

Insbesondere bezieht sich Benn auf den Französer Pierre Janet, der über das Thema der Depersonalisation auch in Deutschland viel veröffentlicht hatte. In seinem Werk *Les Obsessions et la Psychasthénie* (1908) gibt Janet eine kurze Definition des Depersonalisierungs-Prozess: „Le sentiment de dépersonnalisation n'est pas autre chose qu'une sorte de perception interne du trouble de la fonction du réel.“<sup>251</sup>

Die Lösung für Rönnes Ich-Verlorenheit und Einheitszerstörung liegt im Traum des Südens, im Mittelmeer und im Wort „Olive“, bzw. im südlichen Wort. Auf diese Weise entfernt sich Rönne von dem dritten Trieb, das heißt der Erkenntnis, und er nähert sich der dichterischen Sprache, zu der die Logik nicht gehört, sondern die Vorstellungskraft und die vitalistischen Kräfte. Die Schaffung der „neuen Syntax“ ist Rönnes Versuch, eine schöpferische Sprache zu bilden.

Während die neue Syntax unvollständig bleibt, erschafft Rönne Edmée Desto. Sie ist sein imaginäres Kunstwerk, das in der Novelle *Der Geburtstag* entsteht, die die Novelle der Neugeburt ist. Sie ist das Ziel seines Erlösungsprozesses: Seine Visionen siegen über die Gesetze der konventionellen Sprache.

---

<sup>251</sup> Pierre Janet, *Les Obsession et la Psychasthénie*, Paris, Felix Alcan Editeur, 1908. S. 314. In: Regine Anacker, *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*, Königshausen & Neumann 2004. S. 56.

## Bibliographie

### Primärliteratur:

- Gottfried Benn, *Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke. Vier Bände mit zwei Zusatzbänden*, herausgegeben von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag 1982-1990. (Abgekürzt: GW I, GW II, GW III, GW IV).
- Gottfried Benn, *Sämtliche Werke Prosa 1*, herausgegeben von Gerhard Schuster, Band III, Stuttgart, Klett-Cotta 1987. (*Schöpferische Konfession* S. 108-109).

### Sekundärliteratur:

- Anja Schonlau, *Syphilis in der Literatur: Über Ästhetik, Moral, Genie und Medizin (1880-2000)*, Würzburg 2005.
- Anna Maria Carpi, *Stasi e Ritmo nel »Complesso di Rönne«*. *Nota alla prosa giovanile di Gottfried Benn*. In: *Studi Germanici*. 9. 1971. S. 96-118.
- Augustinus P. Dierick, *Nihilism and Tierische Transzendenz in Gottfried Benns Gehirne*. In: *Orbis Litterarum*. 36. 1981. S. 211-221.
- Barbara Hahn, *Zu Gedichten von Else Lasker-Schüler und Gottfried Benn*. In: *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*, Berlin, Walter de Gruyter Verlag 2005. S. 279-296.
- Bruno Hillebrand, *Gottfried Benn: Gehirne*. S. 178-200. In: *Erzählungen des 20. Jahrhunderts*. Band 1. Stuttgart, Reclam 1996.
- Dierick Augustinus P., *„Das Ich ist ein Phantom“ The Crisis of Cartesianism and Its Transcendence in Myth in Gottfried Benn’s Early Dramas*. S. 357-387. In: *Analogon Rationis. Festschrift für Gerwin Marahrens zum 65. Geburtstag*. Edmonton, University of Alberta Press 1994. XIII.
- Edith Ihekweazu, *Wandlung und Wahnsinn. Zu expressionistischen Erzählungen von Döblin, Sternheim, Benn und Heym*. In: *Orbis Litterarum* 1982, 37, S. 327-344.
- Else Lasker-Schüler, *Doktor Benn*. In: *Die Aktion III/1913*.

- Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 1, Berlin, dtv/de Gruyter 1980. S. 9-156.
- Friedrich Nietzsche, *Morgenröthe. Gedanken über die moralischen Vorurtheile*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 3, Berlin, dtv/de Gruyter 1980. S. 9-331.
- Friedrich Nietzsche, *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 1, Berlin, dtv/de Gruyter 1980. S. 873-890.
- Friedrich Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, Band 1, Berlin, dtv/de Gruyter 1980. S. 243-334.
- Gerhard Sauder, *Gottfried Benn: "Morgue und andere Gedichte"*. In: *Der Deutschunterricht*. 42 (1990), 2. S. 55-82.
- Giuliano Baioni, *La filologia e il sublime dionisiaco*. In: Friedrich Nietzsche, *Considerazioni Inattuali*, Torino, Einaudi 1981. S. VII-LXIII.
- Günter Abel, *Nietzsche: Die Dynamik der Willen zur Macht und die ewige Wiederkehr*, Berlin, W. De Gruyter 1998.
- Hans Albrecht Hartmann, *Gottfried Benn: >>Morgue<< und andere Gedichte*. In: *Große Werke der Literatur*, Tübingen (u.a.), Francke. 4. Eine Ringvorlesung an der Universität Augsburg 1994/1995. S. 209-238.
- Hans Kügler, *Wort und Wirklichkeit im Frühwerk Gottfried Benns*. In: *Weg und Weglosigkeit 9 Essays zur Geschichte der Deutschliteratur*. S. 51-75.
- Hermann Korte, "Europa. Dieser Nasenpopel aus einer Konfirmandennase". *Gottfried Benn und der koloniale Europa-Diskurs im literarischen Frühexpressionismus*. In: *Benn Forum*, S. 3-29.
- Holger Hof, *Gottfried Benn. Der Mann ohne Gedächtnis Eine Biographie*, Stuttgart, Klett-Cotta 2011. S. 57-192.

- Jin Jeon, *Trauma, Kinematografie und Gottfried Benns Gehirn-Novellen. Der Mensch in den Medien*. S. 65-77. In: *Die Medialität des Traumas. Eine Archäologie der Gegenwartskultur*, Frankfurt am Main (u. a.), Lang 2006.
- Joachim Dyck, *Benn in Berlin*, Berlin, Transit Buchverlag 2010. S. 7-62.
- Martin Preiß, *Gottfried Benns Rönne-Novellen*. In: *Expressionistische Prosa*, Bielefeld, Aisthesis Verlag 2001. S. 93-113.
- Olaf Breidbach, *Das Selbst im Schädelinnenraum. Gottfried Benns "Gehirne" und die Hirnforschung nach 1900*. S. 317-334. In: *Scientia poetica. Literatur und Naturwissenschaft*, Göttingen, Wallstein 2004.
- Oskar Sahlberg, *Gottfried Benn Phantasiewelt "Wo Lust und Leiche winkt"*, München, Ed. Text und Kritik 1977. S. 27-68.
- Paola Gheri, *Gottfried Benn – dalla poesia regressiva alla corrosione dei linguaggi*. In: *AION*. 8. 1998, 1. S. 163-192.
- Paul Requadt, *Die Bildersprache der deutschen Italiendichtung von Goethe bis Benn*, Bern, Francke Verlag 1962. S. 282-302.
- Regine Anacker, *Aspekte einer Anthropologie der Kunst in Gottfried Benns Werk*, Königshausen & Neumann 2004.
- Rolf Wolfgang Martens, *Klinische Lyrik*. In: *Die Aktion III/1912*.
- Stefania Sbarra, *Nietzsche e l'avanguardia*. In: *Allegoria*. 1999. 33. S. 5-35.
- Thedel v. Wallmoden, *Porträt des Künstlers als junger Mann. Über einen unveröffentlichten Brief Gottfried Benns*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift*. 62. 1988. S. 570-580.
- Theo Meyer, *Gottfried Benn und der Expressionismus. Unter besonderer Berücksichtigung der Lyrik*. In: *Gottfried Benn*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1979. S. 379-408.
- Thomas Anz, *Literatur der Existenz. Literarische Psychopathographie und ihre soziale Bedeutung im Frühexpressionismus*, Stuttgart, Metzler Verlag 1977.

- Thomas Anz, *Literatur des Expressionismus*, Stuttgart, Metzler Verlag 2002.
- Thomas Keith, *Die Welt als ästhetisches Phänomen. Gottfried Benns Nietzsche-Rezeption*. In: *Zeitschrift für Germanistik*. N. 10. 2000. S. 116-126.
- Ursula Kirchdörfer-Boßmann, *„Eine Pranke in den Nacken der Erkenntnis“*. Zur Beziehung von Dichtung und Naturwissenschaft im Frühwerk Gottfried Benns, Mörlenbach, Röhrig Universitätsverlag 2003, S. 11-200.
- Walter Delabar, *Inversion des Begehrens. Gottfried Benns „Morgue“*. S. 13-35. In: *Gottfried Benn (1886-1956). Studien zum Werk*, Bielefeld, Aisthesis-Verlag 2007.
- Wilhelm Krull, *Die Welt-hinter den Augen des Künstlers? Eine Skizze zu Gottfried Benns »Gehirne«*. In: *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur*, München 1985. Heft 44. S. 63-74.
- William Shakespeare, *Amleto*, Milano, Feltrinelli 2006.
- Wolfgang Mayer-König, *Zur Psychologie der Literatursprache in Gottfried Benns „Morgue“*. In : *Colloquia Germanica. Internationale Zeitschrift für germanische Sprach- und Literaturwissenschaft*, 1974. S. 334-343.