

Astrid Gehlhoff-Claes
Der lyrische Sprachstil
Gottfried Benns

Astrid Gehlhoff-Claes

Der lyrische Sprachstil

Gottfried Benns

Grupello Verlag

Das Auge liest mit – schöne Bücher für kluge Leser
Besuchen Sie uns im Internet unter: www.grupello.de
Hier finden Sie Leseproben zu allen unseren Büchern, Veranstaltungshinweise und Besprechungen. E-Mail: grupello@grupello.de

Der Verlag dankt der Trude-Droste-Stiftung e. V.
für die freundliche Unterstützung.

Mit der vorliegenden Arbeit wurde Astrid Gehlhoff-Claes
am 19. Dezember 1953 von der Philosophischen Fakultät
der Universität Köln zum Dr. phil. promoviert.
Sie erscheint hier erstmals in gedruckter Form.

1. Auflage 2003

© by Grupello Verlag
Schwerinstr. 55 · 40476 Düsseldorf
Tel.: 0211-498 10 10 · Fax: 0211-498 01 83
Druck: Müller, Grevenbroich
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89978-008-6

Inhalt

<i>Astrid Gehlhoff-Claes: Nach 50 Jahren</i>	7
Vorwort	11
<i>Einleitung</i>	13
1. Abgrenzung des Sprachstils (13) – 2. Methoden der Stilforschung und eigene Methode (14)	
Die frühen Gedichte	
<i>I. Die Hauptmotive</i>	19
Vorbemerkung (19) – 1. Spät (19) – 2. Verfall (21) – 3. Zersetzung (23) – 4. Krank (Der medizinische Aspekt) (26) – 5. Rausch (32) – 6. Orgasmus (37)	
<i>II. Der Stil</i>	39
<i>A. Das Einzelwort</i>	39
1. Das neue Wort (39) – a) Fachwort, Fremdwort, Provinzialismen (39) – b) Auflösung des semantischen und grammatischen Wortcharakters (46) – 2. Die Funktionen der Wortarten (47) – a) Das Hauptwort (47) – b) Das Beiwort (49) – c) Das Verb (50)	
<i>B. Der Satz</i>	51
1. Grammatische und stilistische Funktion des Satzes (51) – 2. Allgemeine Übersicht über den Satzbau des frühen Benn (52) – 3. Die Bennsche Satzzertrümmerung (55) – 4. Monotone Satzbildung (59) – 5. Der Prosasatz (60) – 6. Die direkte Rede (61)	
<i>C. Wortverbindungen</i>	63
1. Wortzusammensetzungen (63) – 2. Doppelformen (65) – a) Intensivierende Synonyma (65) – b) Steigernde Wortwiederholung (66) – 3. Zitat und Klischee (66)	
<i>D. Metaphorik</i>	69
<i>E. Der Reim</i>	74
1. Das Verhältnis von Vers und Satz (74)	

<i>F. Anhang (Neubildungen)</i>	78
1. Zusammengesetztes Hauptwort (78) – 2. Einfaches Hauptwort (80) – 3. Beiwort (80) – 4. Verb (80)	

Die spätere Lyrik

<i>I. Die Hauptmotive</i>	85
Vorbemerkung (85) – 1. Spät (85) – a) Das Ende (85) – b) Nebel (89) – c) Die Spinne (91) – 2. Erinnerung (92) – 3. Flut (94) – 4. Flamme (96) – 5. Form (97) – 6. Werden und Sein (100) – 7. Unanwendbar (105) – 8. Einsam (106) – 9. Verhüllung (110) – 10. Ohne Rührung (113)	
<i>II. Der Stil</i>	115
<i>A. Das Einzelwort</i>	115
1. Das Hauptwort (115) – 2. Das Beiwort (119) – 3. Das Verb (122)	
<i>B. Der Satz</i>	126
1. Der emphatische Anfangssatz (126) – 2. Kürze als Opfer (128) – 3. Parallelismus (130) – 4. Der Nominalsatz (132)	
<i>C. Wortverbindungen</i>	134
1. Wortzusammensetzungen (134) – 2. Alliterierende Synonyma (135) – 3. Wörtliche Wiederholung (136)	
<i>D. Die Antithese</i>	139
<i>E. Metaphorik</i>	145
<i>F. Der hyperbolische Ausdruck</i>	147
<i>G. Der Reim</i>	150
<i>H. Interpretation eines Gedichts</i>	153
Anmerkungen	155
Literatur	187
<i>Joseph Anton Kruse: Laudatio auf Astrid Gehlhoff-Claes aus Anlaß der Würdigung ihres Lebenswerkes durch die Trude-Droste-Gabe</i>	191

Nach 50 Jahren

Lieber Gottfried Benn,

in Ihren Briefen an mich, die nun, 46 Jahre nach Ihrem Tod, veröffentlicht sind, haben Sie Fragen zum Thema Lyrik oft mit Fragen zu meinem Leben verknüpft. Freimütig sprachen *Sie* von Ihrer »Hinterstube«, Ihrer Geliebten Else Lasker-Schüler, von dem Kindbett-Tod Ihrer ersten, dem Selbstmord Ihrer zweiten Frau; Ihrem freundschaftlichen Leben mit der dritten, der Zahnärztin. *Mich* nannten Sie »schillernd«, »geheimnisvoll«; Sie fragten: »Warum gehen Sie so gebeugt?« Ich bekannte nichts, wickelte mich aus in Erfundenes: Reitunfälle, die mich unbeweglich machten, eine Dogge, die mich bewachte ... Ich bin jetzt älter als Sie damals, seit 46 Jahren mit Joachim Gehlhoff verheiratet, meine Doktorarbeit über Ihren lyrischen Sprachstil wird in diesen Tagen ein Buch – ein halbes Jahrhundert nach der Promotion. Ich will Ihnen antworten: Nicht der Sprachstil Ihrer Gedichte, so faszinierend ich ihn auch fand, war der Grund meiner Wahl. Es war der Kult des Schmerzes, der sich in den frühen Gedichten in der Beschreibung Ihnen als Arzt vertrauter körperlicher Leiden äußert, in den *Statischen Gedichten* mit dem Hauptmotiv *Einsamkeit* auf die besondere Situation des Dichters bezieht. Schmerz wird als Privileg, als Mitgift der dichterischen Berufung aufgefaßt.

Das war meine Brücke, mein Band; in meinem dunklen Leben damals meine Traumnahrung. Ich schrieb schon selbst Gedichte, und meine lyrischen Motive waren oft Ihren gleich: die Natur – Blumen, Bäume, Vögel –, Schreiben und Einsamkeit. Das war es, warum Professor Alewyns Versuch, mich von Ihnen wegzubringen zum Thema Barocklyrik, scheiterte: Schmerz und Einsamkeit, die Isolation des Dichters in der Welt der andern. Aber ich sei doch so jung, so schön, schrieben Sie auf jede Andeutung von diesem Band. Ich sage *jetzt*, warum Gedichttitel wie *Astern*, *Einsamer nie*, *Wer allein ist*, warum die in dem Motivkreis immer wiederkehrenden Wörter »Schatten«, »Abschied«, »Verlust« mich fesselten. Sie durchziehen wie ein dichtes Geflecht die strengen Gärten Ihrer Lyrik – und meines Lebens: Die Nacht senkte sich darauf herab damals, aber mein Weg stieg an mit Ihnen voller Blüten, voller Melodien.

Meine Kindheit in Köln stand unter der strengen Hut meines Vaters, der von den Nazis Berufsverbot bekam und zwölf Jahre immer zu Haus

war. Der zwölf Jahre seine Aufgabe darin fand, meine Schwestern und mich zu Höchstleistungen in der Schule zu bringen. Ich lieferte alles, weil ich sein Leid begriff. Bäume und Blumen, Tiere, die ich liebte, waren Gefahren für diese Lieferung, Gedichteschreiben auch »bis zum Ende der Ausbildung«. Ich *schrieb* Gedichte, ich *lief* zu den Bäumen, ins Tierheim, alles heimlich; ich lernte mit Brillanz, ich war sein Trost. Brav, empfindsam, aber stark und fest im Innern – aus Stein und Mondsilber.

Dann kam Rainer Gruenter, dessen Bücher, dessen Bilder ich liebte; der Mann, der meines Vaters ständiges Schiller-Zitat »Es ist der Geist, der sich den Körper baut« umkehrte. Der Freund, der nicht wußte – als er mir im Benrather Schloßpark seinen wunderbaren neuen Essay *Der Tod des Dandy* vorlas und dann mein Leben verwandelte –, daß wir noch mit zwanzig Jahren aus dem Zimmer geschickt wurden, wenn jemand davon, »was die Hähne mit den Hühnern tun«, sprach. Der Mann, nach dem Sie fragten. Ich antwortete nicht, weil es damals in den Habilitationsvorschriften einen Sittlichkeitsparagrafen gab, der ihm seine Hochschullaufbahn versperrt hätte, wenn ich ihn verriet. Wer verzeiht, stärkt auch sich selbst. Einem schaden, der mir schadete, das war nicht mein Stil: Ich antwortete nicht. Doch ich schickte auf Ihren Wunsch nach einem Foto der »schlanken, eleganten, attraktiven jungen Dame« mein Bild mit Undine im Arm. Sie schrieben: »Mich stört der Säugling auf dem Bild, sieht so blöd aus.« Sie nannten mich weiter »das mädchenhafteste Mädchen«. Sie verstanden nicht.

Gottfried Benn, Dichter von *Einsamer nie*, begreifen Sie jetzt, warum ich den Dichter Benn liebte? *Einsamer nie* habe ich im ersten Jahr der Arbeit an meiner Dissertation 1952 – anfangs in London und dann, zur Geburt im August wieder in Köln, wo ich keinem begegnen durfte, nur aus dem Fenster das sommerliche Leben der andern sah – täglich laut zitiert; immer wieder, während ich über den Stil der *Statischen Gedichte* und der *Trunkenen Flut* viele Stunden schrieb:

Einsamer nie als im August:
Erfüllungsstunde –, im Gelände
die roten und die goldenen Brände,
doch wo ist deiner Gärten Lust?

Die Seen hell, die Himmel weich,
die Äcker rein und glänzen leise,
doch wo sind Sieg und Siegsbeweise
aus dem von dir vertretenen Reich?

Danach, ab September, drang ich tiefer in Ihre Einsamkeit ein und entdeckte weitere Gleichnisse für dieses Leitmotiv. Vor allem ein na-

turpoetisches: In den *Statischen Gedichten* ist die Einsamkeit wiederholt mit dem Rosenmotiv verknüpft:

Du blühst wie Rosen schwer in Gärten allen,
du Einsamkeit ...

Die Einsamkeitsklage, so erfuhr ich, ist nur eine von mehreren Stufen Ihrer Einsamkeitsäußerung. Die Bilder der blühenden Rosen und der fallenden Träume deuten in eine andere Zone der Einsamkeitserfahrung, die ich durch Sie begriff; in der ich wie unter dem Schirm einer Pinie zu leben begann:

Wo alles sich durch Glück beweist
und tauscht den Blick und tauscht die Ringe
im Weingeruch, im Rausch der Dinge –:
dienst du dem Gegenglück, dem Geist.

Einsamkeit ist nicht ausschließlich *Verlassenheit*, sie ist gleichbedeutend mit der schöpferischen Sphäre, einem künstlerischen Aristokratismus, der nachdrücklich die eigne Einsamkeit bejaht:

Wer allein ist, ist auch im Geheimnis,
immer steht er in der Bilder Flut ...

Wie unter einer Pinie, als umströme ihn ihre grüne Fülle, verschwenderisch überquellend wie das Meer, wie der Himmel – und wie durch Sie nun mein Herz. Alleinsein, so erfaßte ich, ist *Auszeichnung* und führt an vielen Stellen Ihrer Lyrik zu Äußerungen stolzen Selbstgefühls. Im Gedicht *Ach, das Erhabene* fällt alles Licht auf den Gezeichneten:

Nur der Gezeichnete wird reden ...

Er muß die Einsamkeit tragen, aber er trägt die Kunst. Eine Kunst einsamster Voraussetzungen, einsamster Mittel, eine esoterische Kunst. Zeilen des Gedichts wie »es ist die Lehre nicht für jeden« und »ganz unerfahrbar für die Menge« enthüllen die *Notwendigkeit* der Einsamkeit, ein *Alleinseinmüssen* um jeden Preis. Das Alleinsein wird deshalb vom Dichter *gehütet*. Er muß über die Ströme des Lebens – Gefühle und Erfahrungen von Abschied, Verrat, Verlust – hinwegkommen, ohne sich erfassen und ertränken zu lassen. Er muß durch alles hindurch, aber aus allem mit dem Wort wieder hervorgehen. Seinem *dichterischen* Wort. Im Leben hebt *Schweigen*, »ein breiter Graben aus Schweigen« – die Menge ist laut – ihn von der Menge ab.

Schweigen ist *Schutz*: für das Zentrum, wo die Träume schweben; für den Dichter, wie Sie, Gottfried Benn, ihn sahn.

Verstehen Sie jetzt *mein* Schweigen? Über die Trennung von meiner Tochter, die zur Mutter des Vaters hinter den Eisernen Vorhang nach Jena kam. Über den Abschied von meinem Vater, für den ich nicht mehr »gesellschaftsfähig« war. Verstehen Sie nun die Zeilen in meinem Gedicht *The Raven*:

Nach allem Leid
lag ich verloren da.
Verloren, sagten sie,
so jung an Jahren:
Weil ich den schwarzen Vogel
widersah.

Und am Ende:

Nun weiß ich,
welchen Schatz er stumm bewacht.
Ich sah den Turm von innen
in der Nacht.

Sie wunderten sich damals, Sie wußten nichts von mir. Aber Sie lobten es: »The Raven ist schlechthin sehr gut, geradezu verblüffend. Das ist ein richtiges *wunderbares* Gedicht. Ich wollte, es wäre von mir ...« Sie vermittelten es mit anderen Gedichten von mir an Zeitschriften und an Ihren Verlag. Sie lobten es noch einmal in einem unvergeßlichen Brief vor Ihrem Tod:

Und The Raven bleibt eine der wunderbarsten Melodien, die ich je gehört habe. Wie muss man Sie schonen u. schützen ...

For ever: Gottfr. Benn

Gottfried Benn, Ihr Wort hat mich beschützt. Mich gerettet. Ich danke dem Dichter. Ich danke ihm so viel.

Wie es mir *heute* geht? Ich habe gerade diese Freude, daß nach 50 Jahren meine Dissertation ein Buch wird: Durch die Idee von Herrn Stadtdirektor Hans-Heinrich Grosse-Brockhoff, der mir in diesem Frühjahr schon die erstmals verliehene Trude-Droste-Gabe der Stadt Düsseldorf zusprach. Ich danke ihm. Ich denke an Gottfried Benn.

Astrid Gehlhoff-Claes, im Herbst 2003

Vorwort

Gottfried Benn wurde nach dem Zweiten Weltkrieg ein viel gelesener Autor. Der frühe Ruhm seiner eigenwilligen lyrischen Anfänge, die in dem vergriffenen Band *Gesammelte Schriften* (Berlin 1922) vorlagen, erlosch bald. Das Erscheinen der *Statischen Gedichte* (Wiesbaden 1948) erregte größtes Aufsehen und fand die rückhaltlose Zustimmung der maßgeblichen deutschen Kritik. Doch wenn wir von vereinzelt Würdigungen des Dichters, öfter noch einzelner Werke – meist der Essays, der Prosaschriften – in den Leitartikeln unserer Zeitschriften und den Feuilleton-Spalten unserer Zeitungen absehen, so fehlt bisher eine Gesamtdarstellung seines Werks und seiner dichterischen Entwicklung. Max Rychners bekannter Aufsatz¹ zieht erste Grundrißlinien zu einer umfassenderen Würdigung, aber er bündelt nur locker geistvolle Einsichten und eröffnet eine Anzahl anziehender Perspektiven, denen prüfend und einläßlich nachzugehen er der akademischen Literaturbetrachtung überläßt. Wenn anderen zeitgenössischen deutschen Dichtern und Schriftstellern, auch den lebenden unter ihnen, wie z. B. Thomas Mann, Hermann Hesse, Ernst Jünger, bereits mehr oder minder umfangreiche literarkritische und literaturwissenschaftliche Abhandlungen und Monographien gewidmet wurden, so ist Benn nicht die gleiche Anteilnahme geschenkt worden.

Die vorliegende Arbeit stellt den meines Wissens ersten Versuch dar, einen begrenzten Ausschnitt des Bennschen Werkes, seine Lyrik, in einer literaturwissenschaftlichen Dissertation zu untersuchen.

Wissenschaftliche Untersuchungen der Werke lebender Dichter haben ihre besondere Problematik.² Vor allem stilistische Erörterungen zeitgenössischer Dichtung, so scheint mir, haben sich mit der Schwierigkeit auseinanderzusetzen, den wissenschaftlich erforderlichen Abstand zum Untersuchungsgegenstand zu gewinnen. Den gleichen psychologischen, geistesgeschichtlichen, geschmacklichen Bedingungen wie die zur Erörterung stehende Dichtung unterworfen zu sein, ist ein bedenklicher Vorteil. Um diese zwangsläufig gegebene Nähe zum Gegenstand meiner Untersuchung nicht noch enger werden zu lassen, habe ich davon abgesehen, sogenannte »Fragebogen«, etwa in der Art der Hulewicz-Briefe an Rilke, an den Dichter zu senden. Ich bin mir freilich bewußt, daß ich dadurch entscheidende Mängel meiner Arbeit

verursacht habe. Vergleichen der einzelnen Textfassungen konnten so nicht unternommen, Fragen der genauen Chronologie nicht geklärt werden.³ Allerdings war mein Aufgabengebiet auch ohne diese Berücksichtigung textkritischer Erwägungen und stilistischer Fassungsvergleiche einzelner Gedichte umfassend genug. Das Ziel meiner Arbeit war die möglichst vollständige »Bestandsaufnahme« der lyrischen Ausdrucksmittel Benns, wie sie sich in den gedruckten Texten darstellen. Wo ich von der Beschreibung zur Deutung überging, befragte ich das Werk selbst, indem ich versuchte, einen Zusammenhang zwischen Motiv und Ausdrucksmittel herzustellen, und ich verzichtete darauf, durch persönliche Anfragen den Dichter am philologischen Geschäft zu beteiligen.

Ich mußte davon absehen, historische Ableitungen der Bennschen Stilformen zu entwickeln, die Einwirkung literarischer Vorbilder zu untersuchen, abgrenzende Vergleiche mit gleichzeitigen stilistischen Bestrebungen anderer Dichter durchzuführen. Das muß, nachdem nun das Untersuchungsmaterial beschrieben und gesichtet ist, einer ergänzenden Studie vorbehalten bleiben. Leider sah ich mich gezwungen, meine Ausführungen über die stilistische Funktion des Rhythmus in Benns Gedichten nicht in die Arbeit aufzunehmen. Eine solche Rhythmus-Untersuchung verlangt ein Eingehen auf das Detail, wie ich es mir im Rahmen meiner Arbeit nicht gestatten durfte. Ich hoffe, die Rhythmus-Untersuchung nach gründlicher Aufarbeitung des Materials an anderer Stelle vorlegen zu können.

Einleitung

1. Abgrenzung des Sprachstils

Nicht alle stilbildenden Elemente einer Dichtung gehören zum Sprachstil. So steht der Sprachstil neben dem Stil der dichterischen Technik, dem Kompositionsstil. Und erst die gewissenhafte Abgrenzung der einzelnen stilbildenden Elemente ermöglicht eine genaue Untersuchung der stilistischen Phänomene.¹

Verschiedene Definitionsvorschläge machen einleitende Referate der Stilistiken, die als historische Abrisse den Wandel der Stilauffassungen und die Bemühungen der deutschen Stilistik um die Abgrenzung des Stilbegriffs zusammenstellen: So R. M. Meyer², E. Elster³, E. Winkler⁴, O. Walzel⁵, J. Petersen⁶, Friedr. Kainz⁷ und H. Oppel⁸. Eindeutige Bestimmungen sind offenbar nicht möglich.⁹ So versucht Kainz¹⁰, die Sprachstilistik von den Bereichen der Sprachphilosophie, der Linguistik und der Sprachpsychologie abzusetzen. Gegenstand der Stilistik ist nach Kainz »der Ausspruch ..., die Art und Weise, wie in einem Sprachwerk das Sprachmaterial verwendet ist«¹¹, also die besondere Anordnung des »Sprachmaterials« durch den einzelnen Dichter.

Aber die Untersuchung des Sprachstils bringt neben dem Problem der genauen Begriffsbestimmung eine weitere Schwierigkeit mit sich. Das Sprachmaterial selbst ist als ein Lebendiges ständigen Veränderungen unterworfen. Der einzelne Dichter steht immer von vornherein in einer ganz bestimmten »Ausdruckswelt«, und selbst wenn er, wie Gottfried Benn, die Bedeutung des historischen Moments theoretisch für sich zu leugnen sucht, übernimmt er tatsächlich doch zwangsläufig die Sprache seiner Epoche oder geht, wenn er sich von ihr löst und das vorliegende Sprachbild persönlich verändert, doch immer zunächst davon aus.¹² So stellt jede Dichtersprache eine feste Verknüpfung von allgemeinem »Sprachstil«¹³ und persönlicher »Stilsprache«¹⁴ dar, und die Stilforschung hat bei jeder Einzeluntersuchung die Sprachgewohnheiten der Zeit mit zu berücksichtigen.

2. Methoden der Stilforschung und eigene Methode

Ein kritischer Überblick über die bisherige Stilforschung, wie ihn etwa die genannten Referate von Petersen, Kainz und Oppel geben, zeigt im Großen zwei einander entgegengesetzte methodische Richtungen. Auf der einen Seite stehen die Versuche Strichs¹ und Walzels², im Anschluß an die Wölfflinschen »Grundbegriffe« mit übergeordneten Formbegriffen zu arbeiten, die den heteronomen Stilbegriffen der Kunst- und Musikwissenschaft nachgebildet sind.³ Auf der anderen Seite steht die stilistische Methode Spitzers⁴, die die Beurteilung des Sprachmaterials nach fachfremden Kategorien ablehnt und für die Stilanalyse wieder eigene Begriffe der Sprachwissenschaft und Grammatik verwenden will⁵. Sie erhebt die »bewußte Unsystematik zum Programm«⁶. Spitzer schlägt vor, die »Stilsprache eines Schriftstellers nur aus der Lektüre seiner Werke ... zu erkennen«⁷. Sein Leitsatz ist bezeichnend: »Lesen, gründliches Lesen ist sozusagen mein einziger Handwerkskniff.«⁸ Die »Grundbegriffe« Wölfflins und Strichs enthalten zweifellos wichtige geistige Konstanzen; dennoch kann ihre Verwendung für die Untersuchung der einzelnen Dichtersprache kein glückliches Ergebnis bringen, weil sie ja in erster Linie nicht am Individuellen, Einmaligen, sondern an den Eigenschaften interessiert sind, die sich den aufgestellten Kategorien willig zuordnen lassen. Die Stilforschung aber will an erster Stelle nicht überindividuelle Stilmittel erfassen, sondern das Unvergleichliche der einzelnen Dichtersprache herausstellen. Der Versuch, die individuellen Stilwerte kategorial zu erfassen, muß unseres Erachtens von vornherein erfolglos bleiben. Die Schwierigkeit, bestimmte Spracheigentümlichkeiten ein für allemal mit bestimmten Gegensatzbegriffen zu etikettieren, ist nicht nur darauf zurückzuführen, daß diese Begriffe für jede neue Dichterpersönlichkeit und für jede andere Epoche andere psychologische Auswertungen zulassen; sondern die Zuordnung ist vor allem weitgehend vom subjektiven Urteil abhängig. Wir entschließen uns daher mit Spitzer zu dem Verfahren einer *unvoreingenommenen Textbetrachtung*, das alles Auffällige einzeln vermerkt, um dann einen »strukturellen Zusammenhang der Auffälligkeiten herzustellen«⁹. Dabei übersehen wir nicht die Gefahr einer solchen Methode der positivistischen Sammlung und psychologischen Auswertung von sprachlichen Besonderheiten: die Gefahr, jede Stileigentümlichkeit des Dichters nur als sichtbares Zeichen seelischer Vorgänge interessant zu finden und die Stiluntersuchung in eine reine Erkundung der »Seelenbiographie«¹⁰ des Dichters zu verwandeln. Unseres Erachtens hat die Stilforschung grundsätzlich mit dem Werk des Dichters zu tun; den Dichter selbst hat sie immer nur insofern heranzuziehen, als diese Heranziehung der

Stildeutung einen unentbehrlichen Beitrag liefert. Die Lektüre der angegebenen Literatur¹¹ führte so zu eigenen Gedanken, die die methodische Richtung unserer Untersuchung bestimmen. Wir glauben, das Gesetz der stilistischen Phänomene einer Dichtersprache dadurch zu finden, daß wir die Verknüpfung von Ausdruck und Wesen des Dichters zu erkennen suchen. Wir meinen nicht ein Vorgehen, das von einzelnen Stileigentümlichkeiten zu einzelnen seelischen Eigenarten vorzustoßen sucht. Denn umgekehrt soll ja die Kenntnis der Dichterspsyche gerade als Mittel für eine exakte Deutung der einzelnen Stilmerkmale eingesetzt werden. Wir müssen das Wesen des Dichters beleuchten, um das Gedicht, in dem es wirkt und sich versinnlicht, zu erhellen. Dabei können wir uns, da wir es mit einem lebenden Dichter zu tun haben, nicht auf unmittelbare Tagebuch- und Briefbekenntnisse stützen. Doch werden unsere Bemühungen durch die Selbstcharakterisierungen in der Prosa, vor allem den selbstbiographischen Roman *Doppelleben*, weitgehend geleitet. Darüber hinaus suchen wir vor allem die *Motive*, auf deren wichtige Funktion Spitzer verweist¹², zur Aufhellung der Dichterspsyche, in der sie wurzeln, auszuwerten. Auch die Zusammenhänge zwischen der Bildwelt der Lyrik und besonderen Symbolen des Dichters wollen wir aufdecken, wie etwa die Untersuchung der Flut- und Flammenmetaphern zeigen wird. Doch bleibt es wichtig, daß die Durchleuchtung der Dichterspsyche das Auge für die Textbetrachtung nicht befangen macht. Die Art unserer Untersuchung setzt daher ein besonderes Maß an Selbstkontrolle für den Untersuchenden voraus, um nicht zu willkürlichen Interpretationen zu führen. Nur die unbeeinflusste Beobachtung der stilistischen Erscheinungen kann aber zu gültigen Ergebnissen führen.

Die frühen Gedichte

I. Die Hauptmotive

Zentralworte nennen wir Stilkräfte, um welche bestimmte Aussageeinheiten wie um magnetische Zentren gruppenweise zusammenschießen. Das Zentralwort ist ein gemeinsamer Nenner. Man ermittelt ihn, indem man Bedeutungsübereinstimmungen einer größtmöglichen Anzahl von Worten oder Aussageeinheiten eine Formel bilden läßt, welche diese Übereinstimmungen in jedem der zugeordneten Worte repräsentiert.

In einem solchen Verfahren gewonnene Zentralworte bilden Stilwerte, die sich in der Wortwahl, der Metaphorik und der Satzbildung ablesen lassen.

1. Spät

Die frühen Gedichte bringen das Thema des Späten präludierend; es nimmt noch nicht die zentrale Stelle ein, die für die reifere Lyrik so kennzeichnend ist. »Spät« als Wort taucht nur vereinzelt auf: »das *späte* Ich«¹, »vom *späten* Strand«², »Es ist schon *spät*«³, »es ist schon zu *spät*«⁴. Einmal wird eine Gedichtgruppe unter dem Titel: *Der späte Mensch*⁵ zusammengefaßt. Doch ist der Dichter fasziniert von allen Erscheinungen des Späten, in welchen Stimmungsgehalte der *décadence* durchschimmern. Ein Wissen um die geschichtliche Endzeit – die »Ausgangslage«⁶ – prägt die Züge der frühen Gedichte durch eine eigentümliche Vorliebe für Themen des Untergangs, Verfalls, des Erloschens, Vagen, Verströmenden, Leeren, deren Wirkung sich in Bild und Satzbau und schon im Einzelwort ablesen läßt.

Dieses Spätbewußtsein wird von zwei verschiedenen Seiten her beeinflußt: erstens von einer wissenschaftlich-biologischen, die aus bestimmten Anzeichen – Vergrößerung des Gehirns, Überfunktion des Bewußtseins usw. – das Ende der weißen Rasse zu erkennen glaubt; zweitens von einer weltanschaulich-philosophischen, die durch den Verfall der »Inhalte« und »Ideologien« auch die Kunst zunächst dem Nichts gegenüber sieht. Wir führen beides an anderer Stelle weiter aus.

Der Biologe, der Arzt Benn begreift die »Lage« als End- und Ausgangslage; der Dichter Benn ergreift in diesem Spätsein, im Wissen

um Vergänglichkeit und Vergeblichkeit das poetische Thema *katechochen*. Spätbewußtsein, alles Denken und Tun mit dem Gefühl der Sinnlosigkeit bedrängend, wird zum Spätzauber, der – so sinnlos das auch sei – »noch« oder richtiger erst »um den Nullpunkt«⁷ die alltäglichen Dinge färbt und klingen läßt. Diese Verzauberung der Dinge im späten Licht erlebt der Dichter so, daß er »finale Lust«⁸ spürt und »des Endens Süße«⁹ erfährt. Als poetisches Material ist der Abend mehr als der Morgen und erst recht der *letzte* Abend. Der dunkle Glanz des »Letzten« liegt hier auf allen Dingen, er umweht jede Stunde und bestimmt jedes Gefühl des Dichters: So spürt er des Sommers »letzten blauen Hauch«¹⁰, sieht Schattenmale des »letzten Lichts«¹¹, so kommt ihm der fiebernde süße »letzte Geruch«¹² aus den Gärten, die »letzte Glück-Lügenstunde«¹³, »letztes Lebensgelüsten«¹⁴; so hält er das »letzte Zwiesgespräch«¹⁵, beschwört er ein »allerletztes Mal«¹⁶. Er selbst ist einer der Letzten, die, »Nachzügler über den Abgründen«¹⁷, Chronisten der späten Welt, diese betrachten und beschreiben: den »leeren Raum«¹⁸, das »leere Meer«¹⁹; der Erde »alten faltigen Leib«²⁰, die »alte Sonne«²¹, »uralte blaue Mauern«²², die »kalte Stadt«²³. Es ist die persönliche Übermüdung des Dichters, die sich in diesem von ihm entworfenen Bild der untergehenden Welt spiegelt:

So losgelöst. So müde. Ich will wandern.
Blutlos die Wege. Lieder aus den Gärten.
Schatten und Sintflut. Fernes Glück: ein Sterben
hin in des Meeres erlösend tiefes Blau.²⁴

Müde ist er – aber er will wandern. Blutlos sind die Wege – doch aus den Gärten steigen die Lieder auf. Schatten und Sintflut um ihn – doch er ahnt fernes Glück: »ein Sterben hin ...« Wie eine tödliche Krankheit trägt er die Bewußtheit des Spätseins, aber wir fragen uns, ob er nicht diese Krankheit, wenn sie ihn nicht freiwillig befallen hätte, von sich aus aufgesucht und sich auferlegt hätte. Es ist, als schäue er sich beständig nach ihr um, als wolle er sich immer noch einmal ihres Daseins versichern, wenn wieder und wieder die gleichen Worte die Lage – die späte Welt – beschreiben: »leer«²⁵, »himmelleer«²⁶ ist diese Welt, »letztes Blut«²⁷, »letztes Meer«²⁸, ein »welker Streif«²⁹ von »letzten Ländlichkeiten«³⁰.

2. Verfall

»Herbst« ist das lyrische Leitmotiv der *fin-du-siècle*-Dichtung, von Nietzsches Herbstdithyramben bis zu Trakls dunklen Auflösungsvisionen. Nietzscheklänge klingen noch in dem herbstlichen Dreiklang an: »Süden, Hirt und Meer«¹; »o Herbst und Heimkehr über diesem Meer ... kein Boot, kein Segel geht«². Doch diesen Bildern stehen die ätzenden Imaginationen gegenüber: »Fleischlaub und Hurenherbste, ein welker Streif«³; »der Herbst der Herbste und das Aschenheer / der Schatten«⁴. In diesem Bereich haben wir das Herbstbild des frühen Benn zu suchen, das dem Hauptmotiv des Späten unterzuordnen ist und auf die Wortwahl fühlbaren Einfluß ausübt. Überreif, faulig erscheint die Welt, die hier beschrieben wird, eine Erde, über der sich der Herbst wie in schmutzigen Lachen spiegelt. »Wurm, Gomorrha, cyanüres Schwälen«⁵ sind seine Geschenke an das »verfluchte Abendland«⁶. Bruch, Schutt und Schatten, Trümmer und Staub sind seine Insignien; sind die Worte, die in fast regelmäßigen Abständen und gerade an wichtigen, grell belichteten Stellen der Gedichte immer wiederkehren. *Schutt*⁷ lautet der Titel einer größeren Gedichtgruppe, die die Abendstunde der Menschheit beschreibt und ihre Zeichen – »Spuk«⁸ und »Bruch«⁹ und »fahle Fratzen«¹⁰ – schonungslos beim Namen nennt: »Schutt. Alle Trümmer / Liegen morgens so bloß«¹¹; »Schutt. Bachanalien. Propheturen. / Barkarolen. Schweinerein«¹². Wir untersuchen nun diese Schutthaufen. Was wir finden, sind die »Wesenheiten, die man innerhalb der letzten Jahrhunderte innerlich genannt hatte«¹³: Politik, Geschichte, Patriotismus – »nach kurzer Zeit ... nur eine Fußnote zum Text«¹⁴; Biologie und Soziologie, Moral und Theologie, Humanismus und Hochgefühle – verbraucht und ausgelaugt dies alles, »leer, zusammengesackt, ein paar abgezogene Katzenfelle«¹⁵, wie es im *Ptolemäer* heißt. Vorräte, die schlecht geworden sind, abgestandene, stinkende Reste sind die Gegenstände des Herbstbildes, das die frühen Gedichte Benns entwerfen und das die Wortwahl beeinflusst: »Fratze der Glaube / Fratze das Glück«¹⁶; »Schädelstätten, / Begriffsmanie, / kein Zeitwort zu retten / noch Historie«¹⁷. Von hier aus erst sind die oben angeführten Einzelworte innerhalb dieses Herbstbildes richtig zu beziehen und zu deuten. Staub z. B.: Das ist hier nicht »der weiße leichte Staub der Mittelmeerländer«¹⁸, nicht »die helle glückliche Asche aus zerbröckelnden Hermen und ermüdeten Aphroditen«¹⁹. Es ist Wüstenstaub, d. h. es sind Überreste von Gedanken und Gefühlen, die im Grunde längst unfruchtbar und tot sind: »Das Hirn frißt Staub«²⁰; »Mit jeder Welle schmetternd dich in Staub«²¹; »Die Füße fressen Staub«²².

Oder der Dichter sieht große Trümmerstätten. Trümmer und Geröll sind Worte, die häufig vorkommen und gleichsam welkendes Laub

und fallende Blumenblätter in diesem Herbst ersetzen: »Geröll der Halde«²³; »Geröll im Traum«²⁴; »Und tief aus Trümmern rauscht die Weltverbene«²⁵; »Alle Trümmer / Liegen morgens so bloß«²⁶.

Auch die Menschheit selbst oder das, was von ihr übrig blieb, ist nur noch »Nacht von Trümmern braun und brüchig, / alles faul und alles flüchtig«²⁷.

Der »Rest«, der »in Särge«²⁸ gehört, so sieht sie der Dichter an anderer Stelle, »ein Floß Lemuren«, das in die letzten Meere einschleibt²⁹. Über diesen menschlichen Trümmern aber hängen herbstliche Schatten. »Geröll und Schatten«³⁰ gehören zusammen, weil beide Zeichen des nahen Unterganges sind. »Die Schatten sinken«³¹, und der Mensch tritt in die Schatten zurück; oder bei Benn: er »torkelt / den Abwärtsbogen / selbstgefällig in den Schatten«³². »Stygische Schattenkähne«³³ sieht der Dichter treiben, und »Schattenmale« erkennt er »des letzten Lichts, / o Finale, Nächte des Nichts«³⁴. Herbst kann bei Benn auch Bildzeichen dionysischer Fülle sein: »Trinke und alle Schatten / Hängen die Lippe ins Glas«³⁵, aber das Gefühl welkender und erstarrender Lebenskraft überwiegt gleich darauf wieder: »Fütterst du dein Ermatten – / Laß –!«³⁶ Die geistige und seelische Erschöpfung des Dichters, den das »Aschenheer der Schatten«³⁷ verfolgt, erzeugt eine morbide Unlust, Vorsätze auszuführen, Gefühle zu Ende zu fühlen: »Letztes Lebensgelüsten / Laß, es ist schon zu spät«³⁸. Die Präposition »zu« deutet tiefe Resignation an und bildet eine besondere Stileigentümlichkeit im frühen Satzbild Benns. »Schon ein Libellenkopf, ein Möwenflügel / wäre zu weit und litte schon zu sehr. –«³⁹

Eine äußerste Reizempfindlichkeit wehrt sich gegen den ungemilderten Andrang der Lebenswirklichkeit: »O Seele, um und um verweste, / kaum lebst du noch und noch zu viel«⁴⁰. Andererseits entzieht sich diese Lebenswirklichkeit dem Zugriff des Dichters, und »zu« wird hier zur fatalen Unzulänglichkeitsformel: »Zu tief im Hirn, zu schmal im Traum«⁴¹.

»Zu« ist hier Ausdrucksträger einer überreizten Hinfalligkeit, einer nervösen Scheu schon vor den leisesten Berührungen der Wirklichkeit und zugleich einer schmerzhaft unüberbrückbaren Entfernung von der Wirklichkeit, die den ersehnten Kontakt versagt. So muß das Verhältnis zur Wirklichkeit notwendig zersetzt werden, was sich in einer spukhaften Fixierung des zersetzten Wirklichkeitsbestandes äußern kann, aber auch in rauschhafter Wiederherstellung des Wirklichkeitsverlustes.

3. Zersetzung

Es gibt Zerstörungen durch äußere Einwirkungen und durch innere Fäulnisvorgänge. Wenn wir sagen: »Die Kiste ist zerbrochen«, so wurde die Zerstörung durch einen plötzlichen Akt äußerer Gewalt hervorgerufen; wenn wir sagen: »Das Holz zerfällt«, so deuten wir einen natürlichen Verfallsvorgang an. Sprachlich können wir nicht eindeutig scheiden, denn Welken oder Verfallen z. B. können einen Auflösungs-vorgang bezeichnen, der sowohl durch äußere Einwirkungen erfolgen als auch dem natürlichen Verlauf der Dinge entsprechen kann. Die eine oder andere Bedeutung ist meistens nur aus dem Zusammenhang zu erschließen. Es ist nun auffällig, daß in den frühen Gedichten Benns, die ständig das Verfallsthema umkreisen, die Wendungen, die sich auf dieses Thema beziehen, fast ausschließlich die Bedeutungs-variante der Zerstörung von innen her unterstreichen. Benn selbst hat im *Urgesicht*¹ gegenüber den Einbrüchen der Meere und den Ausbrüchen der Vulkane solche Zerstörungen »von innen her« als entscheidend und für das Aussterben bestimmter Typen und Einheiten als allein verantwortlich bezeichnet; Zerstörungen »ohne Bezug auf elementare Ereignisse« nennt er sie in diesem Zusammenhang, die den Eindruck »einer einheitlichen inneren Ursache« machen. »Zersetzung« trifft sprachlich diese Variante wohl am genauesten. Die Wirklichkeits-bilder des frühen Benn sind nicht solche gewaltsamer Zerstörung, »kein Finale mit Posaunen und Fagott«², sie sind nicht einer Katastrophenlandschaft entnommen, sondern sie spiegeln die Zerstörungs-erscheinungen der Zersetzung, der Fäulnis, die auch die Fassaden bürgerlicher Gesundheit wie feuchte Schimmelbildungen durchziehen. »Das Quartär ging hintenüber«, heißt es im *Ptolemäer*³, aber »nicht dramatisch, nicht wie das Ende einer Schlacht, mehr atrophisch durch Abspaltung der der Art bestimmt gewesenen Formen.« Der Stimmungshintergrund dieser Erscheinungen ist nicht das vulkanische Gelände des Heymschen »Krieges«, sondern das *Waste Land* Eliots, auf den E. R. Curtius seine bekannte *décadence*-Formel prägte⁴.

Wirklichkeit als verweste Wirklichkeit muß auf ihre sprachliche Erfassung einen Einfluß ausüben, in welchem sich Spuren des Zersetzungserlebnisses ablesen lassen. Die Präfixe *zer-*, *ver-*, *ent-* werden zu charakteristischen Ausdrucksträgern dieses Erlebnisses. Sie sind vorzüglich geeignet, sprachlich die Zersetzungs-, Auflösungs- und Übergangseindrücke wiederzugeben. Sie präzisieren den Verfallswortschatz in besonderem Maße. Sie übertragen gleichsam die Verwesung von der Wirklichkeit auf die Sprache. Der äußeren Wirklichkeit – »Nacht von Trümmern braun und brüchig / alles faul und alles flüchtig«⁵ – entspricht die innere Wirklichkeit –: »Im kalten Blick Verströ-

mungsdränge / Orgasmen in den leeren Raum / Visions-Verkalkungsübergänge / Geröll im Traum⁶ –, und die Sprache, in der sich der Bezug von Außen und Innen spiegelt, will diesen Vorgang festhalten und schließlich ebenfalls Geröll werden, wie die zerbröckelnden »Sätze« des jungen Benn, die »Zertrümmerung« und Auflösung des Satzes in ein syntaktisch völlig entbundenes Hintereinander kurzer Evokationen⁷ eindeutig beweisen:

Geschlechtszersetzen. Zerfall / der Artbedienung: Augen aufgetrunken, / Ohren *zerrauscht*, *verwehend* Lippe: / Hirnscheitelsonne. Schattenentsteigung: / Ich!⁸

Die Welt wird als »Krebsbaracke« gesehen. Der Unterschied zwischen Körper und Kadaver schwindet. Die Beschreibung von Fäulnis und Verwesung des Organischen nimmt in der frühen Lyrik Benns einen breiten Raum ein. Vieles davon müssen wir als spezielles Beschreiben des »Kranken« dem Abschnitt über »den medizinischen Aspekt« zuweisen. Oft auch lassen sich die Grenzen nicht ziehen, so daß Wiederholungen nicht zu vermeiden sind. Wir bringen einige Beispiele mit dem charakteristischen *zer*-Präfix:

Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße / und diese Reihe ist zerfallene Brust⁹; schon halben Leichen scheucht die Bärme / zersetzten Hirns den Schädelkranken zu¹⁰; Du *zerspritzt* nur den Dreck deiner Pfütze / und trittst einen Wurmhügel nieder, wenn du uns *zertrittst*¹¹.

Durch den Singular »ist zerfallene Brust« im ersten Beispiel wird angedeutet, daß der Zerfall das Personsein des einzelnen auslöscht. Im zweiten Beispiel soll »Zersetzung« gleichsam noch eine boshafte Nuance des Zerfalls bedeuten.

Das *ver*-Präfix deutet die Schlußstadien der Zersetzung an; es ist der Ausdrucksträger des Zuendegekommenen, bei Benn vorwiegend im Sinne des verfehlt oder fragmentarisch Abgeschlossenen, das von vornherein auf Verfall, Vergängnis, Vergessen angelegt ist. Die Zersetzung geht in »Verwesung« über, ein Wort, das bei Benn die Farbkraft eines Zentralworts besitzt:

Ein Fleck, der gegen die Verwesung spräche¹²; Das Hirn *verwest* genau so wie der Arsch¹³; *Verweste* Blasen¹⁴; O Seele, um und um *verweste*¹⁵.

Die charakteristischen Wortbildungen: »Verkäst«¹⁶, »verkrebst«¹⁷, »vergreist«¹⁸, »verranzt«¹⁹, »verkackt«²⁰, »verfilzt«²¹, »verquiemt«²², »ver-

narbt«²³, »vernäht«²⁴, »verkleistert«²⁵, »verludert«²⁶, »verlöscht«²⁷, »verschüttet«²⁸, »verstreut«²⁹ gehören in diesen Bereich.

Weniger der Zersetzung des Organischen, der körperlichen Fäulnis und Verwesung, als vielmehr der Verflüchtigung der Dinge gilt die Verbindung des *ver*-Präfixes mit Worten wie: »blühen«, »strömen«, »wehen«, »fließen«. Das Vergänglichkeitserlebnis, das große »Nitschewo« Benns³⁰, wird mit müde oder rauschhaft ausschwingenden Linien und erloschenen Farben in das frühe Sprachbild eingetragen:

Überall *Verwehn* der Sonne³¹; O Nacht ... *verfließ* dich³²; Tränke-Sehnsucht / weit *verweht*³³; Fall, *verwehende* Märe³⁴; Identität, astrales Monoton, / das nie *verfließt* und immer sich *verschüttet*³⁵; *Zersprengtes* Ich – o aufgetrunkene Schwäre – / *verwehte* Fieber – süß *zerborstene* Wehr -: / *Verströme*, o *verströme* du – gebäre / blutbäuchig das *Entformte* her³⁶.

»Entformungen«³⁷, Konturen, die sich verwischen und auflösen, werden mit Vorliebe festgehalten, und suggestive Neubildungen entstehen wie: »Zerblühe dich«³⁸, »Stirnzerfluß«³⁹, »Ohrenzerrauscht«⁴⁰.

Damit stoßen wir auf eine wesentliche Eigenart des Bennschen Sehens: Es gibt nichts Festes, Ausgelastetes, beständig auf seinen Umriss, seine Lage, seinen Schwerpunkt Bezogenes. Benns Sehen ist ein Sehen im Rausch, das den »Verknüpfungsdrang«⁴¹ löst. Sehen wird eine Art Fieber, das die Bildwellen des Innern und Äußern vermischt: »Lockerungen. Es vollzieht sich / Freigebärung. Lose leuchtend / Tiere, Felsen, Hell-Entzwecktes: / Veilchenstreifen, laue Schädel / Wiesenblütig.«⁴²

Diese »Lockerung« drückt sich sprachlich durch die vielen *ent*-Präfixe aus, in denen ja der Bewegungswert von hin-, weg-, fort- usw., der Bewegungswert der Trennung also, eine äußerste Intensität gewinnt.⁴³ *Ent*- deutet bei Benn das rauschhafte Übertreten der Wirklichkeitsgrenzen an. »Spuk, Entformungsgefühl«⁴⁴ ist die charakteristische Doppelformel für diesen Vorgang. »Enthirnen«⁴⁵, »entstirnen«⁴⁶, »entzwecken«⁴⁷ zählen zum unverwechselbaren Wortschatz Benns. »Enteinheitend« soll »der Blitze segnendes Zerbrechen«⁴⁸ treffen.

Zuweilen reiht Benn Worte mit der Vorsilbe *ent*- dicht, so daß eine solche Kette entsteht: »Zu letzter Kommunion / *entleide* mich, *entliche* mich, *entwüte*«⁴⁹.

Im Gedicht *Das Plakat* stellen sich mit der Gleichmäßigkeit eines Gongschlags, der die Scenerie geheimnisvoll verändert, Worte mit der charakteristischen *ent*-Silbe ein: An die Liste der Banalitäten, die den Tageslauf des Trambahngastes bestimmen, schließt sich die Zeile: »Es ist die Nacht, die funkelt. Die *Entrückung*«⁵⁰. Vier Zeilen weiter wird

das stimmungstragende Wort an den Zeilenanfang gerückt: »Entformung, selbst Vergessen der Fabrik / soll zugestanden sein«⁵¹. Und nach wiederum vier Zeilen und der Vorankündigung durch den so typischen »Stirnzerfluß«⁵² in der dritten Zeile dieser Gruppe: »Enthemmungen der Löcher und der Lüste, / Entsinkungen: die Formen tauchen / sich tot dem Strome nach. –«⁵³

Dieser immer wiederholte Ruf nach Enthirnung, Entformung, Entlichtung läßt den Leser aufhorchen. Zunächst: Zersetzung und Verflüchtigung endet bei Benn nicht bei dem Vergehen von Körpern und Dingen. Alle diese Worte rühren darüber hinaus an einen inneren Zerfall des Menschen. Was er als Erbe durch die Jahrhunderte getragen und bewahrt hat, seine Götter, seine Empfindungen, seine Erfahrungen – eben das, was seine Persönlichkeit, sein Ich ausmachte, das ist nicht mehr. Das wurde langsam angenagt, und nun, da er die wachsende Leere fühlt, findet er Würmer am Werk, die nicht mehr zu vertreiben, und Reste, die nicht mehr zusammensetzen sind. Zwar versucht er das noch: er überprüft die Bestände, er mißt alles ab – siehe *Der Vermessungsdirigent*⁵⁴ –, aber nichts paßt mehr in die alten Formen. Vorbei ist es mit der Unantastbarkeit des Logischen, vorbei mit dem *cogito ergo sum* –: »Denkzentrum schnürt / sein Ränzel ... Aufbruch und Zerfall«⁵⁵.

Vielleicht aber ist es gar kein wirklicher Zerfall. Vielleicht zerfällt nur eine äußere Rinde, »eine historisch überlagernde, jahrhundertlang unkritisch hingenommene Oberschicht, und das andere ist das Primäre – das Rauschhafte, das Ermüdbare«⁵⁶. Es gibt viele Stellen im lyrischen Frühwerk Benns – wir erinnern an die oben genannten Beispiele der *ent*-Worte –, die diese Frage bejahen. So nennt Benn den »Ichzerfall den süßen, tiefersehnten«⁵⁷, so spricht er vom »Zermalmungsschauer«⁵⁸. Die Zersetzung wird nicht nur hingenommen, sie wird mit Lust genossen und gewollt: »Was sich noch hält und schwebt / will auch zerfallen«⁵⁹; »Was sich noch hält und steht / will auch Zermalmung«⁶⁰.

Denn »das Leben will sich erhalten, aber das Leben will auch untergehen«⁶¹, heißt es im *Urgesicht*, und: »Wann rauscht es?« fragt sich der Dichter bei der Betrachtung seines eigenen Lebens, und er antwortet mit einem Satz aus den *Gehirnen*: »Wenn du zerbrochen bist.«⁶²

4. Krank (Der medizinische Aspekt)

Benn ist von medizinischen Themen fasziniert. Daß Benn Arzt ist, darf man hierbei wohl kaum als Begründung anführen, da sein Arztberuf eher eine Folge dieser Faszination ist und zur Bennschen »Vorschule«

des modernen Dichters gehört, dessen programmatischer Grundsatz die schonungslose und ununterbrochene Berührung mit der »Wirklichkeit« fordert.¹ Diese Berührung ist durch die ärztliche Praxis gegeben. Benns dichterische Konzeption des Menschen als der Wirklichkeit, die den Dichter, vor allem den Lyriker, vordringlich angeht, setzt beim Körper ein. Dabei taucht »Körper« als Wort, das ja immer die Vorstellung des lebendigen Organismus, der Form erweckt, in den frühen Gedichten nicht auf. Benns Blick auf den menschlichen Körper erfährt diesen Körper als toten Stoff, als ungeformte, leblose Masse. »Fleisch« ist der dieser Erfahrung angemessene Ausdruck, der das Wort »Körper« immer wieder vertritt.² »Fett«³ – bzw. »Bauchfett«⁴ oder »Mutterkuchenfett«⁵ – und »Knochen«⁶ werden in ähnlichem Sinne verwendet. Das zahlenmäßig stärkste dieser Substantive ist aber »Blut«, dessen Bedeutung sich jedoch nicht in der Häufigkeit seines Vorkommens erschöpft, sondern durch die vielen verschiedenen Beiworte unterstrichen wird, die den großen Bereich seiner Eigenschaften andeuten, z. B.:

das kalte Blut⁷, aus totem Blut⁸, in unserem frühesten Blut⁹, mein eigenes Blut¹⁰, griesgrämigen Bluts¹¹, schleierlos dein Blut¹², das entstirnte Blut¹³, das tiefe Mutterblut¹⁴, erlösend tiefes Blut¹⁵, letztes Blut¹⁶, aus seinem ewig überraschten / lauten einmaligen durchdröhnten Blut¹⁷.

Blut »steigt an«¹⁸, »zögert«¹⁹, »entspringt«²⁰, Blut »verhöhnt«²¹. Allen Schmerz und alles Glück – sofern er überhaupt so etwas fühlt – fühlt der Mensch durch sein Blut. Es trägt sein Ringen²², seine Entfaltungen²³, seine Müdigkeiten²⁴, seine Einsamkeit²⁵ und die eigentümlichen Wallungen, die er Liebe nennt²⁶. »Heimkehr in das Blut«²⁷ sind alle seine Gefühle und Erfahrungen. »Zu Gezeiten ihres Bluts«²⁸ erkennt der Arzt die Frau durch ihren Geruch. »Ich trage einen tief im Blut«²⁹, sagt der junge Hebbel; dieser eine ist der Mensch selbst, der sich in seinem Blut trägt, d. h. erschöpft: »Aus erkaltendem Gedärm / spie Erde wie aus anderen Löchern Feuer, / eine Schnauze Blut empor«³⁰.

Die naturwissenschaftliche Umkreisung der Wirklichkeit, der medizinische Aspekt, ist also die Folge eines neuen Verhältnisses zur Wirklichkeit, deren überkommene Übermalungen weggeätzt werden. Der dazu verwendete Wortschatz, der dem Register eines anatomischen Lehrbuches entnommen sein könnte, ist keineswegs nur als übernommenes Berufsvokabular zu werten, sondern in ihm spiegeln sich die sprachlichen Anpassungen an eine neu gesehene und erlebte Wirklichkeit.

Benns Zeichnung des Menschen legt eine eigentümliche Betonung auf das einzelne Organ oder Glied, auf die *Körperteile*. Deutlicher: Der

Mensch als seelisch-körperliche Gesamtstruktur wird nicht mehr gesehen. Er ist aus Körperteilen puppenhaft zusammengestückt, die als einzelne hervorstechend umrandet oder mit Vorliebe in hypertrophischen Abweichungen gezeigt werden. So durchzieht in dichter Abfolge ein anatomisches Vokabular die frühe Lyrik Benns: »Augen«³¹, »Lippen«³², »Ohren«³³, »Hand«³⁴, »Zunge«³⁵, »Brust«³⁶, »Bauch«³⁷, »Blase«³⁸, »Schenkel«³⁹, »Knie«⁴⁰, »Darm«⁴¹, »Schoß«⁴², wobei im Vordergrund solche Körperteile stehen, die unästhetisch oder normalerweise nicht entblößt sind: »Nabel«⁴³, »Achselhöhle«⁴⁴, »Unterleib«⁴⁵, »After«⁴⁶, »Harngebilde«⁴⁷, »Geschlechtsorgan«⁴⁸.

Aus diesem Vokabular wächst der Mensch hervor als ein Wesen, das durch nichts anderes besteht als durch seine Fleischlichkeit; durch einzelne Teile von »Fleisch« und ihre verschiedenen *Funktionen* und *Sekretionen*:

Dünstet mit Milch und Schweiß in meine Nase⁴⁹; Schon *rülpt* der Darm ihn Bruder an⁵⁰; Bett *stinkt* bei Bett⁵¹; *Speit* Beulen in die Knochen⁵²; *Verkackt* die Greisin Nacht für Nacht ihr Bett⁵³.

Auch Substantive wie »Gestank«⁵⁴, »Schweißfuß«⁵⁵, »Bräutigamsurin«⁵⁶, »Hurenschleim«⁵⁷ gehören hierher.

Durch die Reduktion des Menschen auf seine Körperteile und deren Funktionen, die zum größten Teil den Charakter der Notdurft annehmen, versucht Benn, eine tiefere Schicht der Wirklichkeit freizulegen. Dabei wird das Kranke zur bestimmenden ontologischen Kategorie des Menschseins erhoben. Krankheit und Dasein sind Synonyma für Benn. Dieser Erkenntnisansatz erzeugt einen von Ärzte- und Prostituiertenjargon durchsetzten Stil unerbittlicher Feststellung, der mit dem Klischee »Naturalismus« schwerlich zu beschreiben ist. Wendungen des Sezierraums, Armenhaus- und Kaschemmendialoge werden unmittelbar, als unbearbeitete Zitate, in die dichterische Aussage übernommen.

Mit dieser Weltsicht steht Benn nicht allein. Bei seinen Themen Krankheit und Tod, Mensch als Mißbildung und klinischer Fall, Leichenhaus und Sektion handelt es sich um Inhalte, in denen sich die Verfassung und das Interesse einer ganzen Epoche konzentrieren. »Die *Krankheit*«, so könnte man jenem Privatdozenten der Philosophie aus dem »Garten von Arles« nachzuschreiben versucht sein, »ist über der Welt«⁵⁸, als Thema nämlich über der Welt der Kunst. Sie ist es nicht zuletzt in Reaktion auf eine Dichtung, die sogenannte »O Mensch-Lyrik«, die, Walt Whitman nachfolgend, »mit schwelgender Gefühligkeit Öldruckbildchen vom guten Menschen«⁵⁹ entwarf. »Die Bilder her, meine Herren«, ruft Benn mit Diesterweg, »wir wollen

ein Land beschreiten, das der Kamera entgeht. Wo die Pesten, wo die Seuchen, wo die Hungersnöte rauschen.«⁶⁰ Physiologie und Psychiatrie des Menschen heißt nun das Thema, das – wie bei Benn die Gedichte *Morgue* und die Novellen *Gehirne* – Lyrik und Prosa der Epoche bestimmt. Es ist Kierkegaards »Schwermut«, die diese Dichtung befallen hat; seine »Hysterisis des Geistes« und seine »Krankheit zum Tode« stehen hinter den Krankheitsbildern des neuen Stils bis hin zu denen Kafkas in den Briefen an Max Brod.

Sehr deutlich wird die Gemeinsamkeit der Themen und damit auch des Wortschatzes durch einen Vergleich der frühen Lyrik Benns mit Gedichten von Georg Heym. Gedichttitel Heyms wie *Die Morgue*, *Die Heimat der Toten*, *Fieberspital*, *Die Dämonen der Städte* genügen als Beweis dafür, daß es sich nicht um die einmaligen Einfälle eines Autors handelt. Aber nicht nur die Thematik, sondern auch die distanzierte, ironisch-melancholische Haltung der Dichter zeigt innerhalb der Gedichte selbst eine Übereinstimmung, die oft – wie z. B. in Benns *Krebsbaracke* und Heyms *Fieberspital* – geradezu wörtlich wird. So entspricht auch Heyms *Ophelia*, in deren Haar ein »Nest von jungen Wasserratten« nistet⁶¹, genau jenem Mädchen in Benns *Morgue*, »das lange im Schilf gelegen hatte«⁶² und unter dessen Zwerchfell man ein »Nest von jungen Ratten«⁶³ fand.

Eine Betrachtung der im folgenden zusammengestellten Beispiele zeigt, wie genau sich bei Benn der medizinische Aspekt, die Themenwahl und der Wortbestand zu einer individuellen Stileinheit zusammenschließen. Dabei wählen wir solche Textproben aus, die durch *sachliche klinische Beschreibung*, durch unbeteiligte Feststellung auffallen:

Mit Pickeln in der Haut und faulen Zähnen⁶⁴; Mit Beuteln auf dem Rücken, Rachenspalten⁶⁵; Mit siebzehn Jahren Filzläuse⁶⁶; Die Rücken sind wund⁶⁷; Den Schädel auf. Die Brust entzwei⁶⁸.

Doch es bleibt nicht bei der objektiven Feststellung der Krankheit, da die Krankenwelt nicht human, sondern enttäuscht-sensibel gesehen wird. Der gleichmütige »Gang durch die Krebsbaracke«⁶⁹, die sachlich-kühle Betrachtung der zerfallenden Leiber und die scheinbar ruhige, ungerührte Benennung der Krankheiten führen nicht zu einem Ergebnis, das man vermuten möchte: Der ärztliche Wunsch zu retten bleibt aus. Benn resigniert. Sein untätiger, ironischer, bitterer Blick ruht auf denen, die getäuscht werden und getäuscht werden wollen, und sieht in allen nur die »Aussichtslosen«⁷⁰, die, wie es in den *Gehirnen* heißt, »unter Verschleierung des Tatbestandes« aus der Anstalt in ihre Familien entlassen werden. Sinnlos und unwirklich und im besten Falle lächerlich muß ihm das Treiben eines solchen aussichtslosen

Falles erscheinen, der nun zu neuen wichtigen Geschäften von dannen tritt:

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.⁷¹

Erst wenn »die Nacht kommt«, als Leichen, erfahren die Menschen endlich, was sie sind bzw. waren: das Ergebnis »von zwölf chemischen Einheiten«⁷², weiter nichts; Aussichtslose von Anfang an. Leben, das heißt Kranksein, wird dann als Lächerlichkeit, als Parodie des Schöpfungsplans empfunden: »Und Gottes Tempel und des Teufels Stall / nun Brust an Brust auf eines Kübels Boden / begrinsen Golgatha und Sündenfall«⁷³. Und: »Dies Gelbgestein hat uns Gott gedacht«⁷⁴.

Wo vor dem Blick des Arztes die kranke Welt mit der wirklichen Welt so vollkommen identisch wird, kann bei der Beschreibung des klinischen Einzelfalls auf die Dauer die oben nachgewiesene Sachlichkeit nicht gewahrt werden. Die beschriebenen Gefühle, die beim Anblick des einzelnen Kranken in dem ärztlichen Betrachter wach werden, lassen sich bei der Beschreibung nicht einfach ausschalten und verlangen eine ihnen angemessene *Steigerung des Ausdrucks*:

Hier diese blutet wie aus dreißig Leibern⁷⁵; Ein Weib: Wüste ausgehörrt⁷⁶; Hier schwillt der Acker schon um jedes Bett⁷⁷; Dann lag auf Kissen dunklen Bluts gebettet / der blonde Nacken einer weißen Frau⁷⁸; Und einen Purpurschurz aus totem Blut / ihr um die Hüften warf⁷⁹.

Doch auch bei dieser einfach übertreibenden Wiedergabe des Gesehenen bleibt es nicht. Die Disposition zum Gehässigen, die, wie wir schon sagten, die Betrachtung einer solchen »Schöpfungskrone«⁸⁰ im Betrachtenden anlegt, verführt zum Häßlichen. Abscheu und Ekel bringen das Grelle in die Sprache des Arztes – d. i. des Dichters – bei der Darstellung des kranken Körpers: Aus Blut wird »Blutfladen«⁸¹, aus Knochen wird »Kalkknochen«⁸², aus Fleisch wird »Fleischlaub«⁸³, aus Darm wird »Gedärm«⁸⁴ oder »Gedärme«⁸⁵, aus faulen Zähnen werden »ausgefranzte Zähne«⁸⁶, aus einem Greis wird das »gelbe speichelnde Gerippe«⁸⁷ usw. Der Mensch wird *Stichwort für Unappetitlichkeiten*:

Mir klebt die süße Leiblichkeit / wie ein Belag am Gaumensaum⁸⁸; Sieh, dieser Klumpen Fett und faule Säfte⁸⁹; Kommt auch Kot bei dem Gedränge⁹⁰; Blut, myrten-grüner Eiter⁹¹; Du siehst die Fliegen⁹².

Mehr noch: Das Kranke wird in die Nähe der makabren Karikatur gerückt. Das geschieht weniger durch die Betrachtung eigentlicher Krankheiten als durch das Herausstellen einzelner mißratener Körperteile. Zwar finden sich auch hier vereinzelt sachliche Beschreibungen, z. B.: »Der Mann ist vernarbt«⁹³ oder: »Denen ist das Geschlecht zugewachsen«⁹⁴. Für Benn charakteristisch ist aber wieder die Steigerung, das Identifizieren von Mißbildung und Menschsein. Der Mensch erscheint als personifizierte *Deformation*:

Grüne Zähne, Pickel im Gesicht / winkt einer Lidrandentzündung⁹⁵; Fett im Haar / spricht zu offenem Mund mit Rachenmandel⁹⁶; Junger Kropf ist Sattelnase gut⁹⁷; Bartflechte kauft Nelken / Doppelkinn zu erweichen⁹⁸.

Der Anblick einer so ausschließlich kranken und mißratenen Menschenwelt führt zu Ausbrüchen von Hohn und Hoffnungslosigkeit, in denen sich die einzelnen *stilistica* zu größeren Einheiten zusammenfügen, die ihre Wirkung steigern:

Was war der Trall, was ward das Gottgefäß – / Furunkelhiob, Lazarusgehäuse, / Stinknase, Rotz, Karbunkel am Gesäß, / Kniewasser und den Hodenschurz voll Läuse⁹⁹.

Noch einen Schritt weiter, und man spricht nur noch von Abfall: »Und dann den Mörtel auf die Strafgallionen«¹⁰⁰.

Wo Krankheit und Verwesung so ausschließlich wesensbestimmend werden, muß jede weitere Erwähnung des Unterschiedes zu anderen Geschöpfen, jede Betonung des Mensch- und Personseins lächerlich wirken.¹⁰¹ In der *Ausdruckswelt* zitiert Benn unter der Überschrift »Pessimismus« ein Wort Schellings, das den Menschen »eine spaßhafte Bestie« nennt¹⁰²; im *Doppelleben* spricht er einmal – in einem Abschnitt über Knut Hamsun – von menschlichen Gestalten als von »Käfern und Milben in menschlicher Gestalt«¹⁰³. – Noch deutlicher in dieser Richtung wird eine Stelle in den frühen Novellen, im *Querschnitt*:

Während Rönne, der gerade operiert hat, dem Chefarzt nachblickt, der den Raum verläßt, erlebt er im Licht der Kerzen eine eigentümliche Vision: Unter seinem erkennenden Blick bewegt sich der Hin-

ausgehende wie in einer leichten, durchsichtigen Masse, die zuerst nur der »Schimmer« der Kerzen, dann »ein schieferiger Glanz« und schließlich »eine Art Dunst« zu sein scheint. Darin bewegen sich bleiche Glieder mit Greifklauen und Sprungsehnen in stummem Tanze: »Aber nicht mehr zwischen Ast und Ast und hinter einer Nuß in heißen Wäldern –: zwischen Phantomen hin und her, die verteilt auf rauhen Lauten ruhten: da sprang der alte Affe, nur den Geruch verändert und enthaart.«¹⁰⁴

Die gleiche Thematik, nur mit weit stärkerem Akzent, schlägt auch die frühe Lyrik an. Im Bild ihrer Sprache erscheint nun der *Mensch als dekadentes Tier*, wie die zahlreichen, der Tierwelt entnommenen Einzelworte zeigen:

Die Krone der Schöpfung, das *Schwein*, der Mensch –: / Geht doch mit anderen *Tieren* um!¹⁰⁵ Nun werft zwölf tote *Hunde* hier herum, / Dann riecht es wie nach uns¹⁰⁶; Umgreint von *Menschenvieh*¹⁰⁷; Wurmige *Hunde* / schaben noch Aas im Gras¹⁰⁸; In die Knie, *Hund*¹⁰⁹; Das *Weserlied* erregt die *Sau* gemütlich¹¹⁰; *Spürhund* nach Gott¹¹¹; Ein armer *Hirnhund*¹¹².

Die Verwendung von Ausdrücken wie »Schnauzen«¹¹³, »Maul«¹¹⁴, »Fresse«¹¹⁵, »Pranke«¹¹⁶, »Euter«¹¹⁷ für menschliche Körperteile und von Worten wie »behaart«¹¹⁸, »brünstig«¹¹⁹, »heimtückisch«¹²⁰, »geknechtet«¹²¹ zur Bezeichnung menschlicher Eigenschaften zielt in dieselbe Richtung. Daß solche Wesen sich auch tierisch gebaren, ergibt eine Zusammenstellung von Verben wie: »kläfft«¹²², »blökt«¹²³, »brütet«¹²⁴, »bläfft«¹²⁵, »schakalt«¹²⁶. Schließlich haben sie auch tierische Bedürfnisse:

Und ihr reicht Fraß, es in den Darm zu lümmeln¹²⁷; Der Mann im Sprung, sich bäumend vor Begattung, / Straußfeier fressend, daß die Schwellung schwillt¹²⁸; Und abends springt der Bock die Zibbe an¹²⁹.

5. Rausch

Wir deuteten schon an, daß das Spätbewußtsein des Dichters Benn nicht zuletzt gestützt wird von Gedanken des Arztes Benn, zu denen eine bestimmte Erfahrung der Naturwissenschaft Anlaß gibt: die in der Biologie gemachte Beobachtung, »daß Überspezialisierung eines Organs den Bestand der Art gefährdet bzw. meist vor ihrem Aussterben auftritt«¹. Das Organ, um welches Benns Gedanken kreisen, ist das

weiße menschliche Gehirn.² Es ist auffallend, daß Benn das idealistische Wort »Geist«, wie wir noch sehen werden, fast überall durch das materialistische Wort »Hirn« ersetzt. Er sieht das Denken und den ganzen Prozeß der menschlichen Rationalisierung nur unter physiologischem Aspekt.

Durch Messung hat man festgestellt, daß die Gehirne der höherstehenden Rassen schwerer sind als die der primitiven. Benn hat diese Entwicklung in seinen Büchern und Reden – z. B. in der Akademie-Rede von 1932³, im *Weinhaus Wolf*⁴, zuletzt in der *Ausdruckswelt*⁵ – wiederholt beschrieben. Er nennt sie mit einem Begriff der Anthropologie »die progressive Zerebralisation«⁶, d. h. das unaufhaltsame Wachsen der menschlichen Gehirne, kurz die fortschreitende *Verhirnung* der weißen menschlichen Rasse. Von diesen biologischen Fakten ausgehend, kommt Benn für die Zukunft zu seinem Glauben an den Untergang der weißen Rasse. Denn rein äußerlich sieht er als Folge jenes Gehirnwachstums, daß das Gehirn einstmals dem Körper zu schwer sein wird und daß die Früchte infolge der Schädelvergrößerung die Becken zerstören müssen – d. h., daß es keine Geburten mehr geben wird. Geistig bedeutet die Zerebralisation die Wanderung des Wesens nach dem Haupt, die »aufsteigende Hierarchie des Nervösen«⁷ – das *Bewußtsein*.

Im Bewußtsein liegt die eigentliche Krankheit und tiefe Bedrängnis des späten Menschen. »Leiden«, sagt Benn im *Roman des Phänotyp*, »heißt am Bewußtsein leiden, nicht an Todesfällen«⁸. Oder wie es einer der *Drei alten Männer*⁹ später formuliert: »Man könnte sogar vor diesen aktuellen Phänomenen die Frage aufwerfen, was schlimmer ist, die akzidentelle Misere oder das Leben an sich, als Bewußtsein und metaphysische Last.«¹⁰ Das neunzehnte Jahrhundert hatte dem Wissen um die unaufhaltsame »Vergehirnung« sogenannte Kulturwerte und den flachen Optimismus des Fortschritts entgegengehalten. Das »moderne Ich« steht mit leeren Händen da, »ohne Glauben und ohne Lehre, ohne Wissenschaft und ohne Mythe, nur Bewußtsein ewig sinnlos, ewig qualbestürmt«¹¹. Kultur ist für Benn nur eine Folge des biologischen Gesetzes von der Vergehirnung: Wenn die Entdeckungen und Funde sich mehren, wird das Gehirngewicht schwerer. Aber das Hirn, das quälende Denkleiden fordert einen Ausweg: »Ein armer *Hirnhund*. Schwer mit Gott behangen. / Ich bin der *Stirn* so satt«¹², ruft der Dichter verzweifelt ... »Nur ich, mit Wächter zwischen Blut und Pranke, / Ein *hirnzerfressenes Aas*«¹³.

Benns Ausweg heißt Rausch. Das bedeutet hier noch nicht den Ausweg des *Künstlers* Benn mit dem ganz bestimmten Ziel stärkster innerer Zusammenfassung in dem durch die rauschhafte Auflösung Entstehenden – im Kunstwerk, im Gedicht. Erst ein späterer Benn hat

den Blick so bewußt und so ausschließlich auf das Werk gerichtet. Hier ist zunächst Rausch nichts anderes als Entfesselung, Untergang des bewußten Ich, Vergessen:

O Lüftung! warme Schwellung! *Stirnerfluß!*¹⁴ Mir aber rauscht die *Stirn* wie Wolkenflug¹⁵; Welle gegen Starr und *Stirn*, / glüher tiefer *Bachanale*¹⁶.

Die Gestalten der Bennischen Frühdichtung sind Lotosesser, die wie die Gefährten des Odysseus von den süßen Lotosfrüchten kosten und Wirklichkeit und Schicksal, Vergangenheit und Zukunft vergessen.¹⁷ Sie sind wie »besessen von der Unerinnerlichkeit«¹⁸. Der Wirklichkeitsverlust, von dem wir – unter dem Stichwort »Herbst«¹⁹ – schon sprachen, wird so im Rausch gleichsam kompensiert. Die Wirklichkeit wird aufgehoben und der ersehnte Kontakt mit dem Absoluten hergestellt. Dieser Vorgang wird von Benn immer wieder und bis ins einzelne beschrieben und durchzieht die Gedichte mit einer Kette charakteristischer Kennworte und Wortverbindungen wie: »Welle«²⁰, »Wallation«²¹, »Schwellung«²², »Nacht«²³, »Traum«²⁴, »Schlaf«²⁵, vor allem aber »Schauer« und »Rausch«: »Ich gurgle deine *Schauer*«²⁶; »Die weichen *Schauer*«²⁷; »*Hirnschauer*«²⁸; »*Marmorschauer*«²⁹; »*Rausch*«³⁰; »*Auf-rauschung*«³¹; »*Rauschwerte*«³²; ein Wort, das auch in der Verbform ungewöhnlich oft vertreten ist:

Du *rauschst* so an mein Blut³³; *Rausche* doch in die Flur³⁴; O rauschtest du³⁵; Und tief aus Trümmern *rauscht* die Weltverbene³⁶; *Aus-rauschst* du aus den Falten, Sonne³⁷; Lippen ... *rauschen* durch eines Mundes ersten Herbst³⁸.

Orgasmus und Droge sind die Rauschformen der *décadence*, wie sie bei Baudelaire und Joris-Karl Huysmans vorgebildet sind. Sie sind in Bennis persönlichsten Themenkreis aufgenommen, so sehr, daß eine Besprechung der *Ausdruckswelt* warnend hervorheben muß, es handle sich um »brillante Deskriptionen der Rauschzustände, die im Leser den Entschluß hervorrufen, sich am nächsten Samstag durch Mescaline provozieren zu lassen ...«³⁹ So besingen die frühen Gedichte das Kokain als Rauschmittel der Zusammenhangauflösung: »O Nacht! Ich nahm schon *Kokain*«⁴⁰; »Frisß *Saures*, hoch der *Drogenflipp*«⁴¹.

In der *Ausdruckswelt* spricht Benn von einer Weltanschauung, die sich auf dem einzigen Satz erhebt: »Gott ist eine Substanz, eine Droge.«⁴² Der Satz ist Benn so wichtig, daß er ihn in seinen Büchern mehrmals wiederholt: Wir finden ihn, in etwas anderer Form, schon in der *Frühen Prosa*⁴³ und später in den *Drei alten Männern* wieder.⁴⁴ Also:

Gott ist eine Tablette, eine »Rauschsubstanz mit verwandtschaftlicher Relation zu den menschlichen Gehirnen«⁴⁵. Stellen wir dazu die in der Lyrik beschriebenen Gefühle der Berauschten. Benn spricht von »*Himmelfahrten* / des jungen warmen Blutes«⁴⁶; »dann schiebt man ein / und stürzt: ich bin *an Gottes Saum* hervor«⁴⁷, beschreibt er an einer anderen Stelle das Rauschgefühl, von »*Orgasmen* in den leeren Raum«⁴⁸ erzeugt.

Andere Rauschformen sind dem jungen Benn kaum bekannt. Zwar sprechen die frühen Gedichte zweimal von »*Bachanalen*«⁴⁹, und in dem Gedicht *Spuk* ergeht die Aufforderung, zu trinken und alle Schattensins Glas zu tauchen⁵⁰. Doch fallen diese Worte wie am Rande, und es ist eindeutig, daß der Weinrausch nicht stark genug ist, den Bewußtseinsverlust zu schenken und den Kontakt mit dem Absoluten herzustellen. Diese Auffassung teilt Benn mit anderen gleichzeitigen Autoren, mit Ernst Jünger z. B., der in *Heliopolis* nur »zwei große Zaubergärten auf dieser Erde«⁵¹ kennt und in der *Lorbeernacht*⁵² beide vereinen will: den Rausch des Geistes, den der Lorbeertrank schenkt, weil »die Drogen« allein dazu die »Schlüssel« sind⁵³; und den Liebesrausch, denn »Küsse schmolzen ihm die Augen auf«, d. h. machen ihn sehend, wie nur der Rausch sehend machen kann, und schenken »neues Leben«⁵⁴.

Die Wirklichkeit ist für Benn ein Trauma, von dem er sich im Rausch befreit. Die Stunde der »Entformung« – ein Lieblingswort der frühen Lyrik – ist da; oder, wie derselbe Vorgang »*Diesterweg*« am Abend vor dem Fenster erscheint: die Erde rinnt⁵⁵. »*Fließen*«, »*strömen*« kommt schon in der frühen Lyrik häufig vor, ebenso das Strömende oder Flüssige: Wasser, Flut, Hades, Lethe, Meer. Hier aber, im Rausch, ist nicht das an sich Fließende wichtig, sondern das »Wasser werden«⁵⁶. Die Auflösung der Formen ist das Erlebnis des Berauschten. »Wasser ist dunkler als Erde«, heißt es im *Roman des Phänotyp*⁵⁷, darum wird im Rausch, der ja das Dunkle will, die Erde, die Gestalt zu Wasser, zur Ungestalt, wird das Feste liquidiert:

Und durch die Löcher *tropft* die Erde⁵⁸; Die Tür *fließt* hin⁵⁹; Das Fleisch ist *flüssig*⁶⁰; Frau Schlächtermeister *sickert* übers Sofa⁶¹; *Verfließ* dich⁶²; *Flutet* die Scham in Trümmer⁶³; Der Kopf *verströmt*⁶⁴;

das heißt hier, das Bewußtsein geht unter in den Strömen des Unbewußten und Unterbewußten, die im Ätherrausch über ihre Ufer steigen: »Wie *strömen* deine Hüften«⁶⁵; »Die Formen *tauen* sich tot«⁶⁶. Die Wirklichkeit wird im Rausch gleichsam in einen anderen Aggregatzustand überführt, in dem die normalen Richtungskonstanten traumhaften Verschiebungen weichen:

Die Wände *fallen*⁶⁷; Die Gärten *sinken* um⁶⁸; Das *torkelt* den Abwärtsbogen⁶⁹; Frauenhellbraun *taumelt* an Männerdunkelbraun⁷⁰; Ich *falle*⁷¹.

Wir sehen: Im gleichen Maße, wie sich die Wirklichkeit im Rausch verwandelt, löst sich auch der Wirklichkeitsbezug der Sprache auf, die das schrankenlose Verknüpfungs- und Spielbelieben des Berauschten spiegelt. Die Sinne verwechseln ihre Kompetenzen, und es kommt zur Vertauschung physiologischer Funktionen wie: »Zwei Augen brüllen auf«⁷². Es handelt sich hier um die gleichen Vorgänge, die in der modernen Malerei sichtbar werden. Nicht zufällig tritt in dem erkenntnistheoretischen Drama *Der Vermessungsdirigent* Picasso auf. In diesem Zusammenhang ist auch die rauschhafte Dynamisierung statischer Gegenstände zu sehen: »Die Türme *wehn* wie Schaum«⁷³; »Die Steine *fliegen*«⁷⁴. Und dahin gehört auch die expressionistische Übertragung menschlicher Gebärden auf die tote Wirklichkeit: »Die Sonne *kniete*«⁷⁵; »Überall *schrieten* Ziegelsteine herum«⁷⁶.

Eine tiefe Lust zu allgemeiner Vermischung, ein »Allgefühl« tritt mit dem Rausch auf. Der Abgrund zwischen »Du« und »Grenzenlos«⁷⁷ wird im Rausch – oft zwar nur brüchig – überbrückt. Rönne in den frühen Novellen treibt es immer wieder hinaus ins Freie. Er muß die Nähe der Erde, der Steine und Wurzeln und der Tiere spüren, er bettet den Nacken ins Gras und bietet die Stirn der Mittagssonne. »Ruhens, nie mehr sich bewegen –: Rückenlage, Regression, Aphasie«⁷⁸ wird dieser Zustand im *Roman des Phänotyp* beschrieben. Eine ähnliche Stimmung beherrscht manche der frühen Gedichte und zeigt, daß neben der Nacht der Mittag dem Rausch, dem »Glück der Untergänge«⁷⁹ besonders günstig ist: »O Mittag, der mit heißem Heu mein Hirn / zu Wiese, flachem Land und Hirten schwächt / daß ich *hinrinne*«⁸⁰, heißt es im *Ikarus*, und auch im Gedicht *Reise* »*schwindet* der Verknüpfungsdrang«, »*löst sich* das Bezugssystem« unter dem schmelzenden Einfluß der Sonne⁸¹.

Der Wille zum Exzeß treibt den Flor extremer Formeln hervor, die stoßweise in den Text eingezeichnet werden und die Schwingweite des lyrischen Gedankens oft genug in einem abstrakten Pathos auslösen. Alle Einzelheiten, alle Qualitäten spezifischer Art schwinden vor dem berauschten Blick. »*Alles* ist Ufer«⁸²; »*Alles* faul und alles flüchtig«⁸³.

Im gleichen Sinne werden »kein«⁸⁴, »jeder«⁸⁵, »überall«⁸⁶, »nirgends«⁸⁷ – dem die auf den Konturverlust der Menschen und Dinge hinweisenden Verbindungen mit »irgend«⁸⁸ entsprechen –, »niemals«⁸⁹, die fremdsprachliche Lieblingsformel »nevermore«⁹⁰, »immer«⁹¹ und selbst das lyrisch abgegriffene »ewig«⁹² verwandt. Dadurch wird der dichterische Bericht hyperbolisch stilisiert, z. B.:

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.⁹³

Man beachte, daß in jeder Zeile extremisierende Formeln vorkommen.

Abschließend dürfen wir noch einmal betonen, daß der »Rausch« des jungen Benn noch nicht Mittel zum künstlerischen Zweck ist, d. h. Mittel des Künstlers, einen Zustrom neuer Erkenntnisse und Worte zu vermitteln. Die Lage des frühen Benn ist durchaus »eine Müdigkeit aus Charakter, ein Schlafverfall aus Überzeugung«⁹⁴, und an derselben Stelle heißt es im *Urgesicht*: »Ach, Werk, Phantom für Reduzierte«⁹⁵. Es muß das deshalb unterstrichen werden, weil beim späteren Benn sich der Akzent verlagert. Hier, in der frühen Lyrik, geht es nur um den »Untergang«, den – in Tablettenform – »die Götter fügen«⁹⁶.

6. *Orgasmus*

Suchen wir einen gemeinsamen Nenner für die verschiedenen motivprägenden Kräfte der Bennschen Frühsprache, so möchten wir ihn als das Sexuelle, das Phallische bezeichnen. Die Wortwahl, die Bildwelt, die Rhythmen, die oft orgiastisch zersplitternde, oft lustvoll wiegende und abebbende Satzfügung – wie wir noch eingehend untersuchen werden – sind gleichsam von einem phallischen Welterlebnis her unterströmt. Die Lust an der Entfestigung der Wirklichkeit, die sich sprachlich als Vorliebe für Übergangs-, Fluß- und Vermischungsformen äußert, ist Wille zur »Vermischung« als geschlechtlicher Promiskuität und als Sprache Spiegelung eines philosophischen und anthropologischen Erkenntnisansatzes, der die Libido zum Schlüssel der Welt- und Menschenerfahrung macht. Die ganze Menschheit wird im Bilde des Koitus gesehen; sie ist »Gattungspack«¹. Wie das Kranke bei Benn immer makabre Karikatur ist, Parodie des Schöpfungsplanes, so tritt das Phallische meist in gehässigen und parodistischen Zusammenhängen auf² oder als Rauschmacht, in der die Berührung mit dem Absoluten gesucht wird³, das Vergessen oder die Zerstörung. Die Mann-Frau-Beziehung wird rücksichtslos auf den Koitus reduziert: »Der den Weibern manchmal was reinstößt: / Der Mann.«⁴ Die Frau ist entweder Dirne⁵ oder vergewaltigt⁶, freiwillige oder unfreiwillige »Harnröhrenplätterin«⁷. Männer, wenn sie nicht Vergewaltigende sind, sind Hörige, die in Frauen »plätschern«⁸ und »ertrinken«⁹; »behaart und brünstig«¹⁰ wie Tiere fallen sie den Partner an: »Und abends springt der Bock die Zibbe an.«¹¹ Selbst ihr Geist, ihr ganzes Gehirn ist gleichsam verseucht:

Worte werden hervorgehört¹²; selbst ihre Syntax klappert nach der Scheide¹³; und in der Mitte / klebt überall die Scham. Dahin wittert / der Schädel auch. Ich ahne: einst / werden die Spalte und der Stoß / zum Himmel klaffen von der Stirn¹⁴.

Ein Tanzfest wird in dieser Welt zum »Hurenkreuzzug«¹⁵, zur »Syphilisquadrille«¹⁶, vor einem Mohnfeld »denkt man an Blutfladen und Menstruation«¹⁷, selbst »Tisch und Stühle« sind – im Blickfeld dieser Menschen – »... krank nach lechzendem Gewühle«¹⁸, und auch der Priester hat nichts anderes im Sinn: »Lobsingt dem Herrn und preiset ihn / und hat schon wieder Frucht am Stecken«¹⁹.

Das Phallische wird zum zentralen »theologischen« Thema, in dem das Parodische natürlich nicht zu überhören ist: »Wer konnte Gottes Ziel / anders als: Ausgang der Blase / erektil«²⁰.

Der Sexus ist Schopenhauers blinder, sinnloser »Wille«: »Begotungsclownerie«²¹, das ist die Menschheitsgeschichte, ohne Illusion betrachtet, »ewig endlose Züge«²² des Zeugens und Verwelkens. »Sinnlose Phallen schneuzen sich ins Antlitz der Welt«²³, das ist das lyrische Finale, die gleichsam testamentarische Metapher des jungen Benn für eine Schöpfung, in welcher nichts herrscht als: »Durch der Zeiten und Zonen / leere Melancholie«²⁴.

II. Der Stil

A. Das Einzelwort

1. *Das neue Wort*

a) *Fachwort, Fremdwort, Provinzialismen*

Das Fremdwort entstammt in überwiegendem Maße den Fachsprachen, deren Begriffsbildung der abstrakten Bezeichnung dient im Gegensatz zur dichterischen Sprache, die anschauliche Symbole bereitstellt. Benn hat das Fach- und Fremdwort in den lyrischen Sprachbereich einbezogen in einem Maße, das fast die Herausgabe eines eigenen Vokabulars rechtfertigte. Das mochte mehrere Gründe haben, die auf artistischen, d. h. kunsttheoretischen und kunstrevolutionären Erwägungen fußten, wie sie der Kreis der »Aktion« programmatisch vortrug. Noch im *Doppelleben* äußert Benn:

Es ist ein neues Erdzeitalter, und Typen, die dieser Mutation nicht gewachsen sind, werden ausscheiden. Ein Erlebnis der Welt »natürlich«, wie es beispielweise den echten Primitiven beschieden war: rauschhaft und getränkeartig, oder wie es den heutigen Talmiprimitiven vorschwebt: ohne Fremdwort und mit Vergißmeinnicht und Obstkuchen, wird es innerhalb des Abendlandes für niemanden mehr geben.¹

Die »neue Lage«², die Benn beschreibt, erfordert auch ein Überprüfen der lyrischen Sprachhaltung, die vor neuen Wirklichkeitsbereichen, neuen Ausdrucksimpulsen nachgeben muß. Das Gedicht als solches ist ja ein »Experiment« für Benn, neue Bewußtseinsinhalte zu erschließen, und so hat auch das Einzelwort experimentierenden Charakter, das heißt, es muß für die in unerschlossene Bereiche vordringende Einbildungskraft des modernen Dichters, für seine, wie Benn es nennt, »Halluzinationen«³, Worte äußerster Konturenschärfe finden. In diesem Zusammenhang meint Benn das Fach- und Fremdwort als angemessenes Mittel, den immer unnachgiebiger gestellten Präzisionsan-