

Amherst College Interlibrary Loan



TN: 318084

Borrower: IND

Journal Title: Eine Neue Geschichte
der deutschen Literatur /

Volume: Issue:
Month/Year: 2007 **Pages:** 839-845

Article Title: März 1912. Provokation
und Parataxis

Article Author:

Lending String:
*AMH,AMH,MKN,MKN,TXH,TXH,GEBAY,GEB
AY,GEBAY,UF#,UF#,AUH,AUH,LM1,LM1
3/30/2016 1:46:37 PM

ILL Number: 165579651



Call #: PT91 .N4915 2007

Location: AC Frost Stacks Available

Shipping Address:

Interlibrary Loan
118 Hesburgh Library
University of Notre Dame
Notre Dame, Indiana 46556
United States

Odyssey: 206.107.42.185

EMAIL: ILL.1@ND.EDU

email: ill.1@nd.edu

NOTICE: This material may be protected by
US Copyright Law (*Title 17 U.S. Code*)

schen, philisterhaft spätbürgerlichen Publikum schmeichelte. Natürlich durchzieht eine starke nostalgische Stimmung das Stück, eine Art Abschied von einer Operntradition, die zwei Jahrhunderte umspannt und nun in ihre letzte, dämmerige Phase tritt. Doch die polierte Künstlichkeit ihrer Oberfläche, die Sensibilität für die sprachlichen Mittel, das formale Spiel mit literarischen und musikalischen Konventionen, das Element der Subjektivität, das komischen Masken und dramatisch bildhaften Ausdrücken zugeordnet ist, erlauben dem *Rosenkavalier*, seinen Platz auch in einer modernen Genealogie zu beanspruchen. Zugleich erweist sich diese Zusammenarbeit in ihrem Eintreten für uneingeschränkt pluralistische Werte anstelle von zeitgenössischen, ideologischen Imperativen des Fortschritts als zukunftsweisender, als alle vermutet hätten.

THOMAS S. GREY

: Siehe auch 1791, 1876, 1902, 1928, 2001

Bibliographie: Hugo von Hofmannsthal, *Sämtliche Werke*, Bd. 23, *Operndichtungen I*, hg. von Dirk O. Hoffmann und Willi Schuh, Frankfurt am Main 1986. – Ders., *Der Rosenkavalier*. Komödie für Musik, hg. von Josephl Kiermeier-Debre, München 2004. – Richard Strauss und Hugo von Hofmannsthal, *Briefwechsel*, München 1990. – Willi Schuh (Hg.), *Hugo von Hofmannsthal, Richard Strauss: Der Rosenkavalier – Fassungen, Filmszenarium, Briefe*, Frankfurt am Main 1971. – Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, Frankfurt am Main 2001; Bryan Gilliam (Hg.), *Richard Strauss and His World*, Princeton/New York 1993; Alan Jefferson, *Richard Strauss: Der Rosenkavalier*, Cambridge 1985. – William Mann, *Richard Strauss: Das Opernwerk*, München 1967. – Mathias Mayer, *Hugo von Hofmannsthal*, Stuttgart/Weimar 1993.

März 1912 | Gottfried Benn beendet sein Studium der Dermatologie und schockiert die Öffentlichkeit mit einem Gedichtband zu medizinischen Themen

Provokation und Parataxe

Eine alkoholgetränkte Leiche auf einem Tisch, mit einer Aster zwischen den Zähnen. Ein Nest junger Ratten in der Bauchhöhle eines ertrunkenen Mädchens. Ein Leichenbestatter, der einer Prostituierten einen Goldzahn aus dem Mund reißt und zum Tanz geht. Eine Frau, die mit durchschnittener Kehle auf einem blutgetränkten Kissen liegt – das sind die Bilder, die die ersten vier der aus fünf Gedichten bestehenden Sammlung *Morgue* von Gottfried Benn (1886–1956) beherrschen. »Requiem« beschließt diese Folge mit einer Umkehrung christlicher Motive. In all diesen Gedichten richtet sich die Konzentration und Rhetorik des Dichters auf menschliche Körperteile und eine Bildmetaphorik aus Blumen und Ratten. *Morgue* erschien im März 1912 zusammen mit vier weiteren Gedichten; die Erstauflage von 500 Exemplaren war innerhalb von acht Tagen vergriffen. Eines der Gedichte evoziert makabre Bilder von kranken und schreienden Huren, Gefangenen und Ausgestoßenen. »Mann und

Frau gehn durch die Krebsbaracke« stellt eine solche »Krebsbaracke« auf groteske Weise dar:

Hier diese Reihe sind zerfallene Schöße
 Und diese Reihe ist zerfallene Brust.
 Bett stinkt bei Bett. Die Schwestern wechseln stündlich.
 [...]

 Nahrung wird wenig noch verzehrt. Die Rücken
 sind wund. Du siehst die Fliegen. Manchmal
 wäscht die Schwester. Wie man Bänke wäscht.

Der Einsatz von Synekdoche und Metapher verstärkt diese Entmenschlichung noch.

Diese provokativen Bilder schockierten das bürgerliche Publikum jener Tage und wurden von allen bis auf die Avantgarde als skandalös und widerwärtig bezeichnet. Der Verfall des Körpers wird hier ohne jeden Hauch von Würde oder Transzendenz beschrieben. Grausamer und brutaler als die barocken Darstellungen von Verfall (und ohne deren Bilder der Transzendenz) steilen die Gedichte eine kalte, pietätlose Herausforderung an die menschliche Würde dar. Der Mensch, für Benn nicht länger Krone der Schöpfung, wird in all seinen Körperfunktionen gezeigt, und das schließt Verfall und Auflösung, Gestank und Vernichtung ein. Der Tod eines Mädchens ermöglicht die »schöne Jugend« der Ratten, die von ihrer Leiche leben. Der zweite Abschnitt von »Der Arzt« (1917) beginnt mit der beunruhigenden Zeile »Die Krone der Schöpfung, das Schwein, der Mensch«. Die Menschheit wird auf die Biologie, die Auflösung des Körpers, auf Verfall und Tod reduziert.

Bereits die Themenwahl war in der Kunst, vor allem der Dichtung, sehr unkonventionell. Die Bilder sind abscheuerregend, überwältigend. Die Botschaft lautet Verzweiflung angesichts der Unmöglichkeit, dem Verfall mit Transzendenz – in welcher Form auch immer – entgegenzutreten zu können. Benn unterminiert nicht nur die Vorstellung von der Menschheit als Krone der Schöpfung, sondern auch die des Lebens als höherer Bedeutungsträger. Bereits die Form ist ungewöhnlich. Benn, der Mitte zwanzig ist und praktizierender Arzt, verbindet eine wissenschaftliche und analytische Sprache mit Alltagsvokabular und der Rhetorik von Religion und Dichtkunst. Die Gedichte bestehen aus ungereimten freien Versen. Bereits das allererste Gedicht, »Kleine Aster«, unterstreicht den Bruch zwischen Titel und Inhalt: Der Thorax wird zur Vase einer wunderschönen Blume. Der Körper löst sich in seine Bestandteile auf, das Gehirn besitzt keinerlei größere Bedeutung. Das lyrische Ich greift nicht zur Natur oder zu einer anderen Person, es seziiert unberührt Körperteile. Die Bilder sind häufig parataktisch, ohne Zusammenhang. Sind sie nicht rundheraus grotesk, streifen sie, wie im Gedicht »Requiem«, die Ironie: »Den Schädel auf. Die Brust entzwei.« Allein die künstlerische Meisterschaft der Gedichte bleibt intakt, alles andere scheint jeglicher höheren Bedeutung beraubt.

Benns Streifzüge ins Ungewöhnliche und Grotteske sind als Teil der Bewegung des literarischen Expressionismus der zwanziger Jahre zu werten. Die historischen Voraussetzungen für Benns Poetik und die Entwicklung des Expressionismus sind vielfältig. In Deutschland setzte die industrielle Revolution erst spät ein, machte aber schnell große Fortschritte. Als das Deutsche Reich 1871 gegründet wurde, lebten fast zwei Drittel der Bevölkerung auf dem Land, um 1925 hingegen fast zwei Drittel in Städten. In den Jahren, in denen Benn in Berlin wohnte, wuchs die Stadt von einer Million Einwohnern (um 1880) auf zwei Millionen (1910) an, und 1920 waren es über vier Millionen. Die überbevölkerten deutschen Städte des frühen 20. Jahrhunderts waren turbulent und beeindruckend, lärmend und problematisch, vibrierend und dynamisch.

Von 1871 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs erfreute sich Deutschland einer nie dagewesenen politischen Stabilität. Die meisten expressionistischen Autoren wurden in dieser Zeit zwischen 1885 und 1895 geboren. Benn kam 1886 zur Welt. Nachdem Bismarck das deutsche Reich gegründet hatte, blieb Deutschland eine Generation vom Krieg verschont. Traditionelle gesellschaftliche Werte waren intakt und man legte Wert auf Ordnung, Autorität und Gehorsam. Das Leben war stabil, in den Augen mancher aber steril. Viele begrüßten daher den Krieg als Befreiung von der Banalität dieses Lebens.

Die Geisteswelt Deutschlands entwickelte sich so schnell wie die Städte und die Industrie. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts hatte Friedrich Nietzsche stellvertretend für die Generation der Expressionisten festgehalten, dass transzendente Werte eine Fiktion seien, eine menschliche Erfindung zum Zwecke der Machterlangung über andere. Werte bezogen sich nicht auf irgendwelche inneren Wahrheiten, sie waren Fiktionen und bar jeder höheren Bedeutung. Nietzsches Erklärungen lösten eine Krise des Bewusstseins aus. Es fehlten klare Orientierungen, um das Vakuum zu füllen, das die verlorenen Werte hinterließen.

Der Expressionismus gilt zwar als spezifisch deutsche Bewegung, doch wurden seine Autoren von vielen internationalen Persönlichkeiten beeinflusst, von Walt Whitman, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Arthur Rimbaud und Filippo Tommaso Marinetti, um nur einige zu nennen. Marinetti besuchte einen Monat nach der Veröffentlichung von *Morgue Berlin*, wo die Übersetzung eines seiner futuristischen Manifeste im Frühling erscheinen sollte. Zentrale Themen dieser geistigen Strömung waren unter anderem Abstraktion und Verzerrung in der Kunst, vor allem aber das Thema der Angst, das in den einflussreichen Werken des norwegischen Malers Edvard Munch hervortrat. In Deutschland gab es zwei große expressionistische Künstlervereinigungen: »Die Brücke« in Dresden, die später nach Berlin ging und zu der unter anderem Ernst Ludwig Kirchner und Karl Schmidt-Rottluff zählten, und die Gruppe »Der Blaue Reiter« in München, zu der unter anderem Wassily Kandinsky und Franz Marc gerechnet werden.

Dem literarischen Expressionismus gehörten im Gegensatz zum Futurismus keine Autoren an, die sich bewusst zusammengeschlossen hätten. Es handelte sich vielmehr um eine lose miteinander verknüpfte Gruppe von Schriftstellern, die in denselben Zeitschriften veröffentlichte und deren Texte eine Reihe gemeinsamer Themen und Formen aufwies. Die beiden prominentesten expressionistischen Journale wurden in Berlin herausgegeben: *Der Sturm* erschien zum ersten Mal 1910, *Die Aktion* 1911. Das vorrangige Thema war nicht mehr die Natur, sondern das Stadtleben. Der Begriff, beziehungsweise das Genre der Großstadtdyrik, kam auf. Die Dichter nutzten Gerüche, Geräusche, Fortbewegungsmittel, Handel, Technik und das geschäftige Treiben der Stadt als poetische Themen. Die Großstadt wurde als dämonisch und dynamisch zugleich beschrieben. In Malerei und Dichtung löste die moderne Metropole Angst und Kritik aus, blieb aber weiter eine Quelle der Faszination. Das Großstadtleben entfremdete und vergiftete, war unpersönlich und materialistisch, aber auch lebendig und vielschichtig. Georg Heym stellt in »Der Gott der Stadt« (1910) Traditionen auf den Kopf: Kirchtürme verwandeln sich in schwarze Fabrikschlote, die Stadt wird zur unersättlichen Gottheit, zum Dämon, den Millionen von Menschen anbeten und von dem sie blind Erlösung erwarten. Die Technologie als Thema wird mit dem der Großstadt verknüpft, doch während sie ein immer stärkeres Eigenleben zu entwickeln scheint, wird der Einzelne immer mehr zum Gegenstand ohne Eigenleben oder Seele.

Vorherrschend ist auch der Verlust einer höheren Bedeutung, eines Sinns. Heym schreibt in »Mitte des Winters« (1922): »Weglos ist jedes Leben. Und verworren / ein jeder Pfad.« Das Leben ist weder räumlich noch zeitlich miteinander verbunden. Vergangenheit und Zukunft haben keinerlei Bedeutung. Diese Krise erwächst zum Teil aus der Enttäuschung über die zunehmende Rationalisierung der Gesellschaft. Der Wunsch des Intellekts nach Freiheit isoliert und pervertiert die vitalen Lebensinstinkte. In seinen frühen Werken drückt Benn den Wunsch nach dem Verlust des Selbst aus, den Wunsch, sich dem Subrationalen und Primitiven hinzugeben, dem Verlangen, das übermäßig Verkopfte aufgeben zu können: »Den Ich-Zerfall, den süßen, tiefersehnten« (»Kokain«, 1917). Der Suizid wird, wie in Albert Einsteins »Der Selbstmörder« (1917), zum Hauptmotiv:

Ich grüße den Tod
Denn Sein ist Gefängnis,
Im Hirn haust Qual,
das Auge verengt Welt,
und schlecht ist Geschlecht,
es vermehrt sich.

Die Flucht vor dem Bewusstsein steht auch in Benns frühen Prosaarbeiten im Vordergrund. So vermitteln seine Rönne-Geschichten (»Gehirne«, 1914) die Qualen des gleichnamigen Hirnchirurgen. Die Geschichten, die

sich, wie viele von Benns Gedichten, durch ihre Diskontinuität auszeichnen, beschreiben die Zerstückelung der Wirklichkeit und die Auflösung des kohärenten Selbst.

Dieses Gefühl der Auflösung ist ein kollektives, kein individuelles, und es steht in Bezug zur Krise der Transzendenz. »Es ist ein Weinen in der Welt / als ob der liebe Gott gestorben wär«, schreibt Else Lasker-Schüler bereits 1905 in »Weltende«. Das Gefühl einer kollektiven Krise beinhaltet Angriffe auf die bürgerliche Sterilität, Scheinheiligkeit und Enge, teilweise motiviert durch das weit verbreitete Motiv der Revolte des Sohnes gegen den Vater, doch erreicht es seinen Höhepunkt in einer breiten Fülle an expressionistischen Gedichten mit wahrhaft apokalyptischen Themen. *Menschheitsdämmerung* (1920), die erste große von Kurt Pinthus herausgegebene Anthologie expressionistischer Dichtung, beginnt mit Jakob van Hoddis' »Weltende« (1911), einem Achtzeiler voll zusammenhangloser Bilder, die den Untergang beschwören.

Die Expressionisten konnten in einer von Materialismus, Militarismus und Nationalismus geprägten Gesellschaft keinerlei Fortschritt erkennen, und dennoch sprachen einige von ihnen von Regeneration und Transformation. Diese messianische Botschaft der Wiederbelebung war allerdings nicht allzu verbreitet und blieb Benn und Expressionisten wie van Hoddis, Alfred Lichtenstein und Georg Trakl fremd. Benns Gedichte haben religiöse Untertöne und setzen die Sprache der Religion ein, doch rauben sie, wie in »Mann und Frau gehn durch die Krebsbaracke«, der Religion jegliche höhere Bedeutung. Im Gedicht wird zum Beispiel das Bild des Rosenkranzes für die weichen, kanzerösen Knoten in der Brust der sterbenden Frau beschworen. Auch Trakl kehrte häufig religiöse Symbole in dunkle, undurchsichtige Gedichte um, die eher durch Verzweiflung und Verfall gekennzeichnet sind als durch Hoffnung und Transzendenz.

Pinthus' Anthologie betont allerdings die messianische Richtung und unterteilt sich in die Abschnitte »Sturz und Schrei«, »Erweckung des Herzens«, »Aufruf und Empörung« und »Liebe den Menschen«. Der Titel der Anthologie weist auf Morgen- und Abenddämmerung hin, fängt die Zweideutigkeit dieses Übergangs ein und oszilliert zwischen Pessimismus und Optimismus. Alle Werke stimmen das Lied eines neuen Lebens an, rufen zu Erneuerung und zu Brüderlichkeit auf und beschwören Geist, Humanität, Herz und Seele angesichts einer bestialischen Existenz. Gelegentlich bezieht man sich auf ein politisches Programm, wie zum Beispiel Johannes R. Bechers »Der Sozialist« (1916). Ein Großteil der messianischen Rhetorik bleibt so abstrakt wie Ernst Stadlers »Der Spruch« (1914), Karl Ottens »Die jungen Dichter« (1918) oder Franz Werfels »Der Weltfreund« (1911). Häufig wirkt die Betonung der Brüderlichkeit und Ekstase bombastisch, hohl, und schal. Für Benn war das Pathos vom »neuen Menschen [...] das letzte Lügenfieber aus dem vom Abgang schon geschwellenen Maul« (SW, Bd. 3, S. 125). Die Expressio-

nisten waren deutlich besser darin, das Böse zu diagnostizieren und die Leser zu schockieren, als einen Weg zur Erlösung vorzuzeichnen, auch wenn dieser Impuls kaum zu unterdrücken ist und in gewisser Hinsicht – wenn auch sehr unterschwellig und erst sehr viel später – in Benns Überhöhung der künstlerischen Form als Manifestation des Absoluten wieder auftaucht – eine Position, die er einnahm, nachdem er sich für kurze Zeit dem Nationalsozialismus angenähert und sich dann wieder von ihm zu distanziert hatte.

Nicht alle expressionistischen Werke waren stilistisch so innovativ wie die Gottfried Benns. Allen ist ihr weder mimetischer noch gegenständlicher Charakter gemein. Selbst Benns *Krebsbaracke* ist nicht sehr realistisch. Die Künstler bringen ihre Weltsicht zum Ausdruck, ohne sich darum zu bemühen, die objektive Realität darzustellen. Die expressionistische Lyrik ist häufig parataktisch. Bilder werden relativ willkürlich und ohne grammatikalische Beziehungen oder kausale Zusammenhänge nebeneinandergestellt. Dies wird besonders in Trakls »Im Winter« (1910) und »Trübsinn« (1912), van Hoddiss' »Weltende« (1911), Max Herrmann-Neisses »Nacht im Stadtpark« (1914) und Lichtensteins »Die Dämmerung (1910/11) und »Der Morgen« (1913) deutlich. Auch in *Morgue* verhält es sich nicht anders, vor allem in »Requiem« und in der »Krebsbaracke«. Hinzu kommt die heftige, gewagte und schockierende Sprache, die aber einer Beschreibung von Verfall und Krise, Apokalypse und Krieg zugute kommt. Eine aufgeladene, enthusiastische Rhetorik wird zum Beispiel in Stadlers »Fahrt über die Kölner Rheinbrücke bei Nacht« (1913) deutlich, auch wenn der Text die Zerstörung nur andeutet. Die expressionistische Lyrik weist nur noch wenige Spuren des subtilen Raffinements und der sensiblen Zartheit der Impressionisten der Jahrhundertwende auf. Die Sprache selbst wirkt sehr heterogen. Benn, der eine Montagetechnik verwendet, um eine klinische Sprache mit Alltagsjargon, Religion und Poesie zu verbinden, ist wohl der prominenteste Vertreter dieser Technik. Die expressionistische Lyrik zeichnet sich in ihrer Mischung von Ton und Diktion aus: In Werken wie van Hoddiss' »Weltende«, Benns »Nachtcafé« (1912) oder Lichtensteins »Die Dämmerung« verknüpft sich das Ernste mit dem Komischen.

Die expressionistische Lyrik ist ferner ungeheuer dicht. Als Beispiel mag hier August Stramm dienen, den Marinettis Futuristische Manifeste beeinflussten und in denen die Welt als eine zusammenhanglose Folge von Informationen und Ereignissen beschrieben wird – durch Zeitung, Kino, Telefon, Flugzeug und Phonograph zum Leben erweckt. Eine solche Welt verlangt neue Formen, vor allem die Collage. Adjektive und Adverbien müssen weichen, ebenso finite Verben und Interpunktion. Der ausformulierte Satz wird aufgegeben und durch einen telegraphischen Stil unter häufiger Verwendung zusammengesetzter Substantive ersetzt. Phonetische Schreibweisen und Lautmalerei vermitteln Kontinuität und Schnellebigkeit. Häufig verwendete typographische Hervorhebungen

sorgen für die Betonung. Stramm wagte sich mit diesen Vorgaben weiter vor als die meisten, verknüpfte Substantive parataktisch und überwand die traditionelle Syntax. Einzelne Aspekte des sogenannten Telegrammstils finden sich allerdings auch in Benns frühen Werken. Paradoxerweise bleiben solche Werke, die sich darum bemühen, das Tempo der Realität und ihre Vitalität zu übermitteln, trotz ihrer innovativen Form höchst mimetisch – wenn auch auf sehr abstrakte Weise.

Zwar veränderten die Expressionisten unseren Sinn für Lyrik und bewiesen zudem ein gutes Gespür für die Wehen der Gesellschaft und die Konsequenzen, die eine Abkehr von der Metaphysik mit sich brachte, doch boten ihre abstrakten Antworten jenen, die nach positiver Führung suchten, nur wenig Hilfe. Viele Künstler, von den Mängeln dieser Bewegung enttäuscht, wendeten sich einer neuen Ernsthaftigkeit zu, die konkreter war, sozialer, zynischer. Benn, einer der wenigen Dichter, der es vermochte, als aktiver Künstler den Expressionismus hinter sich zu lassen, erlebte nach dem Zweiten Weltkrieg eine Wiederentdeckung mit Arbeiten, die sich viel stärker einer klassischen Überhöhung der reinen Form widmeten. Trotz der Zeit, die seitdem vergangen ist, sind uns viele der Probleme der Expressionisten heute noch vertraut: der Orientierungsverlust, der aus der Krise des Christentums und der Metaphysik erwächst, die Suche nach angemessenen und innovativen Ausdrucksformen, die Rolle des Hässlichen in der Ästhetik und die neue Verantwortung von Kunst in einem hochtechnologischen Zeitalter.

MARK W. ROCHE

: Siehe auch 1882, 1910, 1921, Oktober 1929, 1999

Bibliographie: Gottfried Benn, *Gedichte in der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 2006. – Ders., *Prosa und Autobiographie. In der Fassung der Erstdrucke*, hg. von Bruno Hillebrand, Frankfurt am Main 2006. – Ders., *Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe*, 7 Bde., hg. von Gerhard Schuster, Stuttgart 1986. – Kurt Pinthus, *Menschheitsdämmerung*, Berlin 1920. – Peter Hohendahl (Hg.), *Benn – Wirkung wider Willen*, Frankfurt am Main 1971. – Roy F. Allen, *German Expressionist Poetry*, Boston 1979. – Walter H. Sokel, *The Writer in Extremis: Expressionism in Twentieth Century Literature*, Stanford, Cal. 1959. – Silvio Vietta (Hg.), *Lyrik des Expressionismus*, Tübingen 1990; John Willett, *Expressionismus*, Reinbek 1970.

Juni 1912 | Thomas Mann beendet nach einem Jahr seine Novelle *Tod in Venedig*

Die Laszivität des Verfalls

Als die Zeitung *USA Today* am 7. Juni 1999 berichtete, das Publishing Triangle – eine Gruppe von 250 Schwulen und Lesben im Verlagswesen – habe vor, eine Liste der hundert besten lesbischen und schwulen Romane vorzulegen, war Thomas Manns (1875–1955) berühmteste Novelle bereits viele Jahre alt. *Der Tod in Venedig* sollte diese Liste als bester schwuler Text aller Zeiten anführen. Die bekannte lesbische Autorin Dorothy Al-